

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **44 (2002)**

Heft 241

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Fr. 12.- € 6.90

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

Pio Corradi – Kameramann

Neorealismus als Reaktion auf den Faschismus

GAMBLING, GODS AND LSD von Peter Mettler

LE FILS von Jean-Pierre und Luc Dardenne

OPEN HEARTS von Susanne Bier

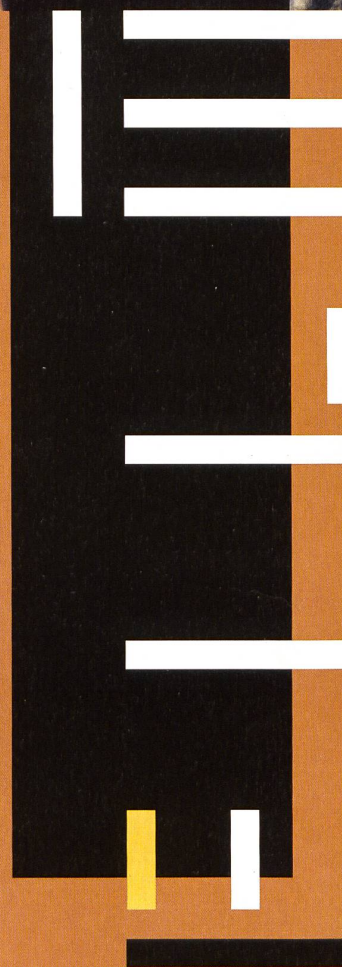
THE FOUR FEATHERS von Shekhar Kapur

RIVERS AND TIDES von Thomas Riedelsheimer

BLUE MOON von Andrea Maria Dusl

www.filmbulletin.ch

Pio Corradi
Neorealismus
6.02



CANNES 2002

BESTER HAUPTDARSTELLER
OLIVIER GOURMET

le fils

ein Film von
JEAN-PIERRE und LUC DARDENNE (ROSETTA)

Kinostart: 30. Januar

DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL
DOLBY DIGITAL

XENIX
FILM

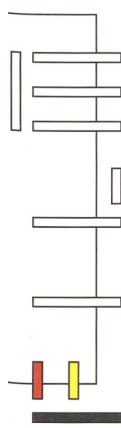
EURIMAGES



38. Solothurner Filmtage 38° Journées de Soleure 38° Giornate di Soletta
20. - 26.01.2003

SRG SSR idée suisse

UBS



Titelblatt: Rebecca Romijn-Stamos und Antonio Banderas in *FEMME FATALE* von Brian De Palma

KURZ BELICHTET

6
7

«Es war einmal ... die Schweiz»
Bücher zum Film



SPEICHERSPUREN FILM

9

Der flüchtige Zaungast
GAMBLING, GODS AND LSD von Peter Mettler

KINO IN AUGENHÖHE

12

Die Wandlung einer Beziehung
LE FILS von Jean-Pierre und Luc Dardenne



WEITE OPTIK

14

«Du kannst im Tag
nicht fünf Stunden ununterbrochen
gute Bilder liefern»
Gespräch mit Pio Corradi, Kamera
Kleine Filmographie



30

FILMFORUM

32
34
35
37

OPEN HEARTS von Susanne Bier
Gespräch mit Susanne Bier
FOUR FEATHERS von Shekhar Kapur
RIVERS AND TIDES von Thomas Riedelsheimer



NEU IM KINO

39
40
41
42
43
43

BLUE MOON von Andrea Maria Dusl
FEMME FATALE von Brian De Palma
LES PETITES COULEURS von Patricia Plattner
ALL OR NOTHING von Mike Leigh
OLTRE IL CONFINE von Renato Colla
IRREVERSIBLE von Gaspard Noé



RÜCKBLLENDE

45

**Der Neorealismus als Reaktion
auf den Faschismus**
Betrachtungen zur Prägung
des realistischen Blickes
durch das Kino des Faschismus



KLEINES BESTIARIUM

56

Der Traum vom guten Produzenten
Von Josef Schnelle, Filmkritiker

Impressum

Verlag
Filmbulletin
 Hard 4, Postfach 68,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 226 05 55
 Telefax +41 (0) 52 226 05 56
 info@filmbulletin.ch
 www.filmbulletin.ch

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktioneller Mitarbeiter:
 Josef Stutzer

Inseratverwaltung
 Leo Rinderer
 c/o Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
 M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@meierhoferzoellig.
 www.rolfzoellig.ch

Produktion
 Litho, Druck und
 Fertigung:
 KDW Konkordia
 Druck- und Verlags-AG,
 Aspstrasse 8,
 CH-8472 Seuzach
 Ausrieten: Brülisauer
 Buchbinderei AG, Wiler
 Strasse 73, CH-9202 Gossau

Mitarbeiter dieser Nummer
 Pierre Lachat, Frank Arnold,
 Gerhart Waeger, Herbert
 Spaich, Rolf Niederer, Birgit
 Schmid, Thomas Binotto,
 Michael Sennhauser,
 Christian Jungen, Josef
 Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thurow,
 Basel; Ascot-Elite Entertainment,
 Cinémathèque suisse
 Dokumentationsstelle Zü-
 rich, Columbus Film, Pio
 Corradi, Filmcoopi, Frenetic
 Films, Look Now!, Monopole
 Pathé Films, Rialto Film,
 Xenix Filmdistribution,
 Zürich; Fotoarchiv Film-
 museum Deutsche Kinema-
 thek Berlin;
 Gabriela Maier (Illustration
 Kleines Bestiarium)

Vertrieb Deutschland
 Schüren Presseverlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 63084
 Telefax +49 (0) 6421 681190
 schuere.verlag
 @t-online.de
 www.schuere-verlag.de

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

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint
 sechsmal jährlich.
 Jahresabonnement:
 CHF 57.- / Euro 34.80
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2002 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 44. Jahrgang
 Der Filmberater 62. Jahrgang
 ZOOM 54. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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



**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**

KDW | KOMMUNIKATION AUF PAPIER

Stadt Winterthur



**Stiftung Kulturfonds
Suissimage**

suissimage

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Franken 10'000.- oder mehr unterstützt.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

In eigener Sache

Die sechziger Jahre waren die Jahre der Reports – Hausfrauen-Reports, Schulmädchen-Reports ... Beinahe wäre das Jahr 2002 für «Filmbulletin» das Jahr der Baustellen-Reports geworden. Mit dieser letzten Ausgabe des Jahres wird das Kapitel womöglich zwar noch nicht geschlossen, wir hoffen jedoch auf freiere Fahrt in die Zukunft.

Wir wünschen unseren Leserinnen und Lesern:

*Frohe Festtage
Und ein gutes neues Jahr*

Walt R. Vian

Kurz belichtet

Auszeichnungen

Bruno Ganz

Im November wurde der Schauspieler Bruno Ganz in Winterthur mit der *Goldenen Ehrenmedaille* des Regierungsrats des Kantons Zürich geehrt.

Schweizer Filmpreis 2003

Die inzwischen sechste Verleihung der Schweizer Filmpreise findet am Mittwoch, 22. Januar 2003, im Rahmen der Solothurner Filmtage statt.

In der Sparte «Bester Dokumentarfilm» sind *B COMME BÉJART* von Marcel Schüpbach, *EPOCA* von Andreas Hoessli und *Isabella Huser*, *FORGET BAGHDAD* von Samir, *GAMBLING, GODS AND LSD* von Peter Mettler sowie *HIRTENREISE INS DRITTE JAHRtausend* von Erich Langjahr nominiert.

In der Kategorie «Bester Spielfilm» finden sich *LA BRÛLURE DU VENT* von Silvio Soldini, *ERNSTFALL IN HAVANNA* von Sabine Boss, *OLTRE IL CONFINE* von Rolando Colla, *ON DIRAIT LE SUD* von Vincent Pluss und *LES PETITES COULEURS* von Patricia Plattner.

Für den Preis «Bester Kurzfilm» sind *LE COMBAT* von Fernand Melgar, *EXIT* von Benjamin Kempf, *JOSHUA* von Andreas Müller, *NOSEFRATU TANGO* von Zoltán Horváth und *SWAPPED* von Pierre Monnard in Konkurrenz.

Sarah Bühlmann, Mona Fueter und Eva Scheurer sowie Mathias Gnädinger, Manfred Liechti und Mike Müller sind die Nominierungen für den Darstellerpreis.

Die vom Film- und Opernregisseur Daniel Schmid präsierte Jury hat ein Preisgeld von insgesamt 150 000 Franken zu vergeben. Weitere Jurymitglieder sind Luis Bolliger, Leiter der Satellitenprogramme SFDRS/3sat, Madeleine Fonjallaz, ehemalige Verantwortliche für die selektive Filmförderung beim Bundesamt für Kultur, der deutsche Filmpublizist Peter W. Jansen, Luciano Rigolini, Fotograf und Dokumentarfilm-Redakteur bei ARTE France, Christa Saredi, Unternehmerin, sowie die Genfer Schauspielerin Alexandra Tiedemann.

Preise der Stadt Osaka

Der Schweizer Filmregisseur Christian Frei ist mit dem Spezialpreis der Stadt Osaka für *WAR PHOTOGRAPHER* geehrt worden. Die Jury hält in ihrer Begründung fest, dass *WAR PHOTOGRAPHER* «nicht nur für seine künstlerische und technische Leistung, son-

dern auch für seine Friedensbotschaft Beachtung» verdiene. «Die Stärke der Photographien von James Nachtwey liegt in seiner Fähigkeit, den Sinn für Menschlichkeit wachzurufen. In seinem Dokumentarfilm bringt es Christian Frei zustande, uns in diesem Sinn zu bewegen.»

Mit dem Preis der Stadt Osaka wurde dieses Jahr auch der französische Regisseur, Schauspieler und Filmproduzent Jacques Perrin (MICROCOSMOS, LE PEUPLE MIGRATEUR) ausgezeichnet. Die Auszeichnung ging in den vergangenen Jahren an renommierte europäische Regisseure wie Wim Wenders, Louis Malle und Nanni Moretti.

Marburger Kamerapreis

Der mit 5 000 Euro dotierte Marburger Kamerapreis für herausragende Bildgestaltung im Film geht 2003 an den niederländischen Kameramann Robby Müller. Müller drehte unter anderem mit Wim Wenders, Jim Jarmusch und Lars von Trier Filme wie PARIS TEXAS, DOWN BY LAW oder BREAKING THE WAVES. Die Jury betont in ihrer Begründung zwei Eigenschaften, die Müllers Arbeit prägen: Zum einen die Neugierde auf das, was es in der Sprache des Kinos zu entdecken gibt. Zum anderen das Vertrauen in die gemeinsame Arbeit an der Umsetzung der Utopie eines einzelnen, des Regisseurs.

Der Marburger Kamerapreis 2003 wird Robby Müller während der Marburger Kameragespräche vom 7. und 8. März 2003 überreicht werden.

3sat Preis an Peter Mettler

An der 26. Duisburger Filmwoche gewann GAMBLING, GODS AND LSD von Peter Mettler den mit 6 000 Euro dotierten 3sat-Dokumentarfilmpreis. Die Jury hat ihren Entscheid wie folgt begründet: «Der Film in seiner visuellen Neugier zeigt uns weniger die Räusche, in die Menschen sich versetzen, als den Wunsch und die Techniken, sich im Rausch zu verlieren und zu erkennen. Peter Mettler allerdings hat als Regisseur in nüchternem Zustand gearbeitet. Er erkannte in Visionen die Traurigkeit von Illusionen. Er fand eine Balance von Distanz und Nähe oder auch von Diskretion und Erbarmungslosigkeit der Beobachtung. Seine filmische Virtuosität überzeugt immer, verlangt vom Zuschauer aber nicht, in Bewusstlosigkeit zu verfallen. Eine umher-

schweifende Kamera registriert Orte und Situationen staunend, teilnehmend und ohne sich zu ereifern. Und so schlägt uns GAMBLING, GODS AND LSD in seiner formalen Entschiedenheit viele mögliche Lesarten von Wirklichkeiten und Sehnsüchten vor.»

Tonino Guerra

Der italienische Drehbuchautor Tonino Guerra wurde am 7. Dezember in Rom anlässlich der Verleihung des Europäischen Filmpreises 2002 von der European Film Academy für sein Lebenswerk geehrt. Guerra schrieb die Drehbücher zu über neunzig Filmen,

Der 1920 in der Emiglia Romagna geborene Autor hat, wie er von sich selbst sagt, den Regisseuren, mit denen er gearbeitet hat, «ein bisschen Poesie mit auf den Weg gegeben. Wahrscheinlich hatten sie es gar nicht mal nötig, aber Poesie wiegt nicht viel, und es ist immer besser, sich ein bisschen davon zu bewahren.»

Unter den Regisseuren, die von Guerras Poesie profitiert haben, finden sich so berühmte Namen wie Michelangelo Antonioni, Elio Petri, Vittoria de Sica, Mario Monicelli, Francesco Rosi, Federico Fellini, Paolo & Vittorio Taviani, Andrei Tarkowski, Theo Angelopoulos, Marco Bellocchio und Giuseppe Tornatore.

The Big Sleep

Raf Vallone

17. 2. 1917 – 31. 10. 2002

«Muskulöser Mann und erden-schwer ist Raf Vallone, der in den Filmen von De Santis – RISO AMARO, NON C'È PACE TRA GLI ULIVI, ROMA-ORE 11 – und Germis IL CAMMINO DELLA SPERANZA die Männer aus dem Volk, aus der Arbeiterschaft und dem Bauerngrund, zuversichtliche, schwerblütige, ungebrochene Männer gespielt hat ...»

Martin Schlappner in «Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus», 1958

James Coburn

31. 8. 1928 – 18. 11. 2002

«Wenn Gesten unsterblich sind, wie Milan Kundera in einem seiner Romane schreibt, dann kann wohl auch ein Grinsen unsterblich sein. Das Grinsen von Lewis Carrolls Cheshire-Katze, das zur Not auch ohne Katze aus-

kommt; und andererseits das Grinsen von James Coburn. Ein Grinsen in Eastmancolor und Cinemascope, das, wie Coburns beste Filme, in die sechziger und frühen siebziger Jahre gehört und bei dem sich die Augen zu schmalen Schlitzeln verziehen, lauend, wie ihr Gegenüber sich zu dieser mimischen Offenbarung verhält, ob er zur Börse oder zum Colt, zur Whiskyflasche oder zum Schnupftuch greift. Das Grinsen eines Killers, eines Schlawiners und eines Helden.»

Andreas Kilb in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. 11. 2002

Karel Reisz

21. 7. 1926 – 25. 11. 2002

«Einen muddler hat er sich selbst gern genannt – einen also, der durch die Welt schusselt und sich immer wieder verhedert, der ewig braucht, bis er sich mal zu einer Entscheidung durchringt, und der im Grunde ziemlich faul ist ... Nicht mal ein Dutzend Filme hat Karel Reisz zustandegebracht seit 1955, als er mit seinem Kumpel Tony Richardson den Kurzfilm MOMMA DON'T ALLOW drehte.

Der muddler war also nicht wirklich faul, er hat sich eben regelmäßig seine Auszeiten genommen im Produktionsbetrieb, um über die Gesetze und die Techniken seiner Kunst nachzudenken – und hat mit Gavin Millar schließlich sogar ein schönes, genaues Buch geschrieben zur «Technik der Filmmontage». Bedächtigkeit – im eigentlichen Sinn des Wortes, der die Praxis des Films mit dem Denken wieder zusammenführt – prägt auch die amerikanischen Filme von Reisz.»

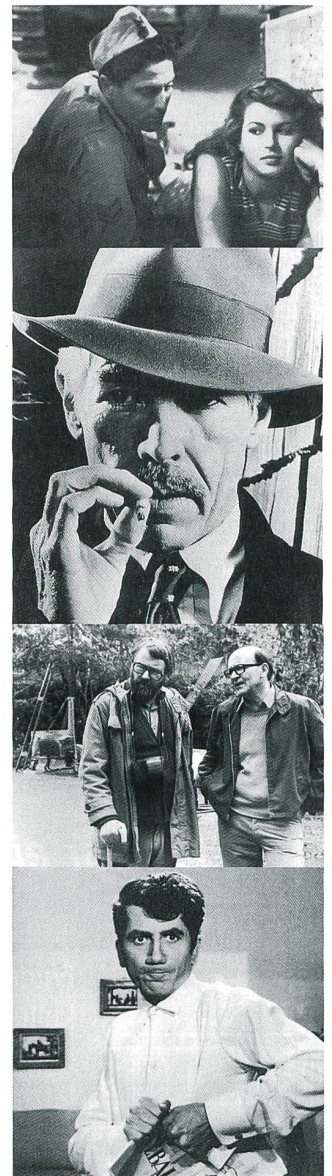
Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung vom 29. 11. 2002

Daniel Gélin

19. 5. 1921 – 29. 11. 2002

«Ich denke, Jacques Becker engagierte mich damals für RENDEZ-VOUS DE JUILLET, weil ich den Zorn und die Energie dieses Jungen ganz gut darstellen konnte. Tatsächlich identifizierte ich mich sehr stark mit ihm, ich besaß einen ebensolchen Widerspruchsgeist wie er. Ich war damals ein kleiner Anarchist, ich revoltierte gegen die Familie, die Bourgeoisie. Aber das taten wir damals ja alle.»

Daniel Gélin in einem Gespräch über Jacques Becker in Filmbulletin 3.91



Raf Vallone und Silvana Mangano in RISO AMARO
Regie: Giuseppe De Santis

James Coburn

Karel Reisz (rechts)

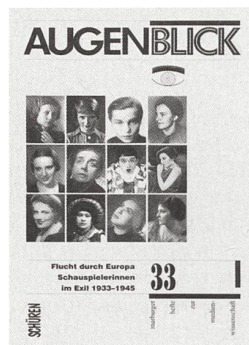
Daniel Gélin in
EDOUARD ET CAROLINE
Regie: Jacques Becker

Film- und Medienzeitschriften bei Schüren



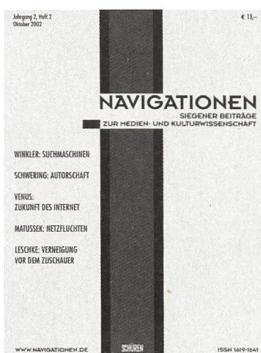
Camera Magazin
 Zeitschrift für Filmphotographie und Kameraarbeit
 4 Hefte im Jahr, 30-40 S, Einzelheft € 4,80/SFr 8,6
 Abo € 18,00/SFr 31,40, Studenten €14,80/SFr 26,-
 ISSN 1619-6953, www.CameraMagazin.de

Eine Filmzeitschrift, die sich der Arbeit der *Directors of Photography* verschrieben hat: Gespräche mit Kameraleuten, visuelle Filmkritik, Berichte von und Reflektionen über Filmprojekte, Geschichte der Filmphotographie, Ausblicke in die digitale Zukunft. CameraMagazin ist kein Technikblatt – hier geht es stets um den gestaltenden Blick derer hinter der Kamera.



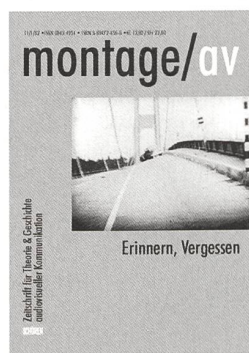
AugenBlick
 Beiträge zu Film, Fernsehen, Medien
 ca. 96 S., 1-2 Hefte im Jahr
 ISSN 0179-2555
 € 4,90/SFr 8,80

Die aktuellen Hefte:
 31: Filmische Selbst-Reflexionen
 32: Studien zum jungen franz. Kino
 33: Flucht durch Europa: Schauspielerinnen im Exil 1933-1945



Navigationen
 Siegerner Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft
 Redaktion: Klaus Kreimeier, 2 Hefte im Jahr, je ca. 140 S.
 Einzelheft € 13,- /SFr 22,90, Abo € 20,-/SFr 34,80
 Studenten € 14,-/SFr 24,70
 ISSN 1619-1641, www.navigationen.de

- aktuelle medien- und kulturwissenschaftliche Theoriebildung
- Medien als Instrumente gesellschaftlicher Selbstbeobachtung und Selbstreflexion
- keiner speziellen Denk-„Schule“ verpflichtet



montage/av
 Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation
 2 Hefte im Jahr, je 160 S.
 ISSN 0942-4954
 Einzelheft € 12,80/SFr 22,60
 Abo € 22,-/SFr 38,10
 Beiträge zur Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation.

2/02: Filmpsychologie nach 1945
 1/03: Filmologie und Filmpsychologie

SCHÜREN

Probehefte beim Verlag anfordern
 Universitätsstr. 55 • 35037 Marburg • www.schueren-verlag.de

La Cinémathèque suisse / Das Schweizer Filmarchiv stellt vor:

Es war einmal... die Schweiz - Die allerersten Filme, die in unserem Land gedreht wurden auf DVD



Entdecken Sie Städte und Landschaften, das wirtschaftliche, politische und kulturelle Umfeld der damaligen Schweiz, mit seltenen Aufnahmen u.a. der öffentlichen Bäder in Genf (1896), des Winzerfestes von 1905 (in Farbe), der letzten Postkutschen, der Arbeiterwelt, (Fabrik in Frauenfeld um 1912), der Landesausstellung in Bern (1914), der Mode oder der Rede Goebbels vor dem Völkerbund (1933).

48 Filme 156 Min. (d,f,i,e) Produktion: Cinémathèque suisse, Lausanne und Egli Film & Video AG, Zürich, (Musik: André Desponds)

- Ich bestelle: Stück der DVD. *Es war einmal... die Schweiz* zum Preis von Fr. 39.50 / Stück + Versandkosten (**Spezialpreis für LACS-Mitglieder Fr. 27.-**)
- Ich möchte Mitglied der **“Freunde der Cinémathèque” (LACS)** werden. Ich bezahle den Jahresbeitrag für 2003 (Fr. 40.- für Einzelmitglieder, Fr. 60.- für Paare) und erhalte meine DVD *Es war einmal... die Schweiz* zum Sonderpreis von Fr. 27.-

Name, Vorname _____

Strasse _____

PLZ, Ort _____

Bitte zurücksenden an Cinémathèque suisse, case postale 2512,
 1002 Lausanne, Fax 021 320 48 88, e-mail dvd@cinematheque.ch



Hintergrund

The Four Feathers

Verfilmungen des Romans «The Four Feathers» von Alfred Edward Woodley Mason:

- 1915 **FOUR FEATHERS**
Regie: J. Searle Dawley, USA
Darsteller: Howard Estabrook, Arthur Evers, Edgar L. Davenport, Irene Warfield, Ogden Childe
- 1921 **THE FOUR FEATHERS**
Regie: René Plaissetty, GB
Darsteller: Harry Ham, Mary Massart, Cyril Percival
- 1929 **THE FOUR FEATHERS**
Regie: Lothar Mendes, Merian C. Cooper, Ernest Schoedsack, USA; Darsteller: Richard Arlen, Fay Wray, Clive Brook, William Powell
- 1939 **THE FOUR FEATHERS**
Regie: Zoltan Korda, GB
Darsteller: John Clements, Ralph Richardson, C. Aubrey Smith, June Duprez, Jack Allen
Von Graham Greene seinerzeit als einer der besten Filme des Jahres gerühmt. Die Massenszenen wurden später in verschiedenen Filmen wiederverwendet.
- 1955 **STORM OVER THE NILE**
Regie: Terence Young, Zoltan Korda, GB; Darsteller: Anthony Steel, Laurence Harvey, James Robertson Justice, Mary Ure, Ronald Lewis
- 1976 **THE FOUR FEATHERS**
Regie: Don Sharp, GB, TV-Produktion
Darsteller: Beau Bridges, Robert Powell, Jane Seymour
- 2002 **FOUR FEATHERS**
Regie: Shekhar Kapur, USA
Darsteller: Heath Ledger, Wes Bentley, Kate Hudson, Dijonun Hounson

Zeitsprünge

Beim achten Internationalen Bremer Symposium zum Film (16. bis 19. Januar 2003) geht es um das Thema «Zeit im Film». Die Tagung will in Vorträgen und Filmen ergründen, wie Filme Geschichte(n) erzählen, wie sich die temporalen Erzählstrukturen im Verlauf der Filmgeschichte verändert haben – von der frühen Rückprojektion bis zu Erzählweisen von David Lynch oder Christopher Nolan. Als Referenten sind

unter anderen Stefan Drössler, Thomas Elsaesser, Harun Farocki, Ursula von Keitz oder Klaus Kreimeier und Rainer Rother angekündigt.

Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen, www.kino46.de oder www.uni-bremen.de/~film

«film-dienst» vor dem Aus?

Der «film-dienst», die älteste deutsche Filmzeitschrift, steht nach 55 Jahren kontinuierlichen Erscheinens vor dem Aus. In Folge sinkender Kirchensteuermittel sieht sich der Verband der Diözesen Deutschlands nicht mehr in der Lage, das KIM Katholisches Institut für Medieninformation, Köln, in dem der «film-dienst» erscheint, weiter zu unterhalten. Das Institut wird zum 31. Dezember dieses Jahres aufgelöst. Damit droht auch der »film-dienst« seine wirtschaftliche Basis zu verlieren. Falls sich in den nächsten Monaten kein anderer Finanzier findet, der zumindest für einen Teil der bisherigen Zuschüsse in die Bresche springt, soll die Zeitschrift zum 30.6.2003 eingestellt werden.

Das andere Kino

Von Film und Kino in Winterthur

Dass Winterthur ein durchaus fruchtbarer Boden für Filmkultur ist, zeigt das aktuelle «Jahrbuch 2003 Winterthur» in einem seiner Schwerpunkte. Vorgestellt werden etwa die beiden alternativen Abspieldstätten – und die Leute, die dahinter stehen –: seit gut dreissig Jahren engagiert sich der Verein «Filmfoyer Winterthur» hartnäckig für den anspruchsvollen Film und zeigt jeden Dienstag einen Film seiner Wahl in der Loge; das «Kino Nische» zeigt seit rund sechs Jahren jeden Sonntag im Gaswerk ein Programm. Ebenfalls vorgestellt werden die beiden Festivals «Lichtspieltage» – eine Art offene Leinwand – und die äusserst anregenden «Internationalen Kurzfilmtage Winterthur». Dass Winterthur auch bei der jüngeren und jüngsten Filmemacher-Generation gut vertreten ist, zeigen die Porträts von Tania Stöcklin, Nico Gutmann, Simon Piniel, Pawel Siczek, Tobias Weber, Bernhard Forster, Ivan Engler und Tobias Fueter. Ein informativer Text von Eva Kirchheim arbeitet schliesslich die Winterthurer Kinogeschichte auf.

Winterthur. Jahrbuch 2003, Stiftung Edition Winterthur, Fr. 39.-

Neorealismo

Ab Dezember bis Anfang Februar zeigt das *Filmpodium Zürich* in Zusammenarbeit mit dem Italienzentrum der Universität Zürich Schlüsselfilme des italienischen Neorealismo. Am Mittwoch um 18 Uhr werden diese Filme jeweils mit einem Kurzreferat eingeleitet: *OSSESSIONE* von Luchino Visconti (18. 12.), eingeführt von Carlo Moos; *DOMENICO D'AGOSTO* von Luciano Emmer (8. 1.), präsentiert von Margrit Tröhler; *LA TERRA TREMA* von Luchino Visconti (15. 11.), eingeführt von Bernd Roeck; *RISO AMARO* von Giuseppe De Santis (22. 1.), vorgestellt von Carlo Moos; *LADRI DI BICICLETTA* von Vittorio de Sica (29. 1.), mit Kurzreferat von Andreas Tönnemann und als Ausblick in andere Kulturen *PATHER PANCHALI* des Inders Satyajit Ray (5. 2.) mit einer Einführung durch Martin Girod.

Diese Reihe wird ergänzt mit weiteren neorealistischen Filmen wie *IL BANDITO* und *SENZA PIETÀ* von Alberto Lattuada, *IL SOLE SORGE ANCORA* von Aldo Vergano, *MIRACOLO A MILANO*, *STAZIONE TERMINI* und *UMBERTO D* von Vittorio de Sica, *IL CAMINO DELLA SPERANZA* von Pietro Germi, *BELLISSIMA* von Luchino Visconti, *CRONACHE DI POVERI AMANTI* von Carlo Lizzani und *BANDITI A ORGOLO* von Vittorio de Seta.

Filmpodium der Stadt Zürich, im Schiffbau, Schiffbaustrasse 4, 8005 Zürich, www.filmpodium.ch

Shohei Imamura

Neben Nagisa Oshima ist Shohei Imamura mit Filmen wie *THE INSECT WOMEN*, *PIGS AND BATTLESHIPS* oder *THE PROFOUND DESIRE OF THE GODS* die zentrale Figur der japanischen «Neuen Welle» der frühen sechziger Jahre. Neuere Filme wie *NARAYAMA BUSHI-KO*, *UNAGI* oder jüngst *WARM WATER UNDER RED BRIDGE* zeugen von seiner ungebrochenen Spannkraft, seinem scharfen Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse, seiner Faszination von archaischen Traditionen, aber auch seinem Sinn für Poesie und kinematographische Schönheit. Im *Xenix* in Zürich ist im Januar eine breit angelegte Retrospektive dieses Altmeisters zu sehen.

Kino Xenix, am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

**Bereits besprochen
Jetzt im Kino****HAPPY TIMES**
von Zhang Yimou

«Zhang Yimou geht es eher um eine sachte Satire auf eine Gesellschaft, die den falschen Werten aufgesessen ist. Mittlerweile herrschen ja zwei Herren in China: die Partei und das Geld.»

Ein noch vitalerer Erzählstrom entzieht sich freilich auch dieser Deutung, denn *HAPPY TIMES* ist eine Apologie der lässlichen Lügen.

Dies Täuschungsmanöver darf natürlich auch als eine Hommage verstanden werden an die Illusionskraft des Kinos: an die kunstfertige, raffinierte Inszenierung der Geräusche, der Räume und der Töne.»

Gerhard Midding
in Filmbulletin 1.02

EPSTEINS NACHT
von Urs Egger

«Regisseur Urs Egger beschränkt sich stattdessen auf wenige Einzelschicksale, thematisiert das Grauen der Nazi-Zeit im Kleinen – was den Film umso eindringlicher macht.»

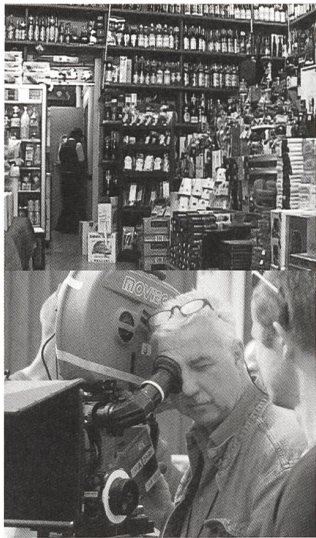
Daniel Däuber
in Filmbulletin 4.02

K-PAX
von Iain Softley
ab Januar 2003 im Kino

«Ausserordentlich inspiriert ist der Stoff von Iain Softley umgesetzt worden. Lange gelingt es ihm, die Spannung um die Figur des seltsamen Weltenreisenden Prot aufrecht zu erhalten. Auch zum Schluss weiss er, dramaturgisch geschickt, eindeutige Erklärungen zu vermeiden.»

Herbert Spaich
in Filmbulletin 5.02

Solothurn 2003 Vorschau



PANE PER TUTTI
Regie: Jacques Siron, Christoph
Baumann; Kamera: Pio Corradi
Pio Corradi

Die Werkschau des Schweizer Films findet vom 20. bis 26. Januar 2003 statt. Zur Eröffnung werden Bundesrat Moritz Leuenberger und Ivo Kummer, Direktor der Solothurner Filmtage, sprechen. Im Anschluss daran findet die Schweizer Premiere von **PANE PER TUTTI** statt, ein Stummfilm-Live-Musik-Projekt der Jazz- und Improvisationsmusiker Jacques Siron (Bass) und Christoph Baumann (Piano). Die beiden werden zusammen mit Gianluigi Trovesi (Klarinette), Lucilla Galeazzi (Stimme) und Dieter Ulrich (Schlagzeug) diesen ungewöhnlichen Stummfilm über Rom – eine Art Bild-Partitur – live begleiten.

PANE PER TUTTI ist eine der jüngsten Arbeiten von Pio Corradi, der seit über dreissig Jahren das Schweizer Filmschaffen mitprägt. Die Filmtage würdigen seine Arbeit hinter der Kamera mit einer Retrospektive im Kino Palace. Ebenfalls aus Anlass dieser Retrospektive beschäftigt sich die Reihe «Reden über Film» in einer Debatte zum Für und Wider der digitalen Bildästhetik mit dem Thema Kameraarbeit und Digitalisierung (24. 1., 16 Uhr).

Mit der Aufführung von **SERTSCHAWAN** gedenken die Filmtage Hans Stürm, einem der wichtigsten Wegbereiter des neuen Schweizer Dokumentarfilms, der diesen Sommer leider verstorben ist.

Das traditionelle Animationsfilmprogramm von Suissimage/SSA (23. 1., Reithalle) ehrt mit der Aufführung eines seiner Animationsfilme **Martial Wannaz**, der diesen Herbst nach langer schwerer Krankheit gestorben ist.

An den letzten Solothurner Filmtagen hat mit Quebec erstmalig ein Gastland seine Produktion vorgestellt, und ist damit Gelegenheit geschaffen worden, sich mit Filmschaffenden eines wie die Schweiz mehrsprachigen Landes (und vergleichbarer Grösse) über Produktionsbedingungen auszutauschen. Dieses Mal geht die «*Invitation*» nach Belgien. Unter den flämischen und französischsprachigen Filmen wird auch **LE FILS**, der neue Film der Brüder Dardenne, als Schweizer Vorpremiere zu sehen sein. Um den Austausch und die Zusammenarbeit zwischen Gastland und Schweiz zu fördern, treffen sich Fachleute aus der Filmbranche beider Länder im Rahmen der von FOCAL organisierten Veranstaltung «Meet your Match», zu der etwa auch Marion Hänsel erwartet wird.

Weitere Sonderprogramme zeigen internationale Co-Produktionen mit

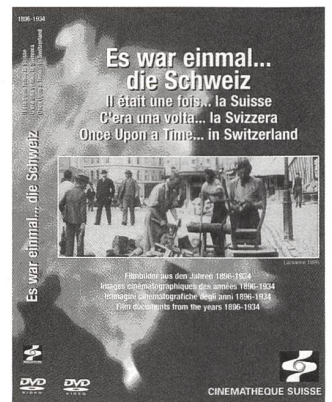
schweizerischer Minderheitenbeteiligung, eine Auslese der für die Expo 02 erstellten Arbeiten des Atelier Zérodeux, eine Auswahl von Filmen, die an in- und ausländischen Filmschulen von Schweizer Studentinnen und -studenten realisiert wurden. In zwei Blöcken präsentieren die Fernsehanstalten SF DRS, TSR, TSI und TvR eine Auswahl der von ihnen im Lauf des Jahres produzierten Dokumentar- und Spielfilme. Oder die Pro Helvetia stellt ihre aus Anlass des Alpendurchstichprojekts NEAT für 2003 geplante Filmreihe **Gallerie 57/34.6 km** mit Filmen zum Tunnelbau im Lauf der Zeit, zu Mobilität, Transit und Tunnelgefühl vor.

In Zusammenarbeit mit den filmwissenschaftlichen Instituten der Universitäten Zürich und Lausanne finden auch dieses Jahr jeweils an drei Tagen um 16 Uhr Podiumsgespräche unter dem Titel «*Reden über Film*» zu aktuellen Themen aus dem Filmbereich statt: Eine Debatte zur mündlichen und schriftlichen Geschichtsschreibung wird sich mit Film, Kultur und Gedächtnis beschäftigen (23.1.). Unter der Fragestellung «Gibt es noch Geschichten, die das Land zusammenhalten?» soll «eine aktuelle Ortsbegehung des Röschtigrabens im Filmbereich» gewagt werden (25.1.).

Erstmals gibt **Focal** an den Solothurner Filmtagen unter dem Titel «*Showcase Focal Camera Acting*» einen Einblick in die Weiterbildungstätigkeit im Bereich des Filmschauspiels. Man soll einen Einblick in eine Art Trainingslabor erhalten, in dem anhand verschiedener Techniken in unterschiedlichen Genres wie Comedy oder Drama ein Learning by seeing für alle, die aktiv zuschauen wollen, eingeübt werden kann. Unter der Leitung von Dorothea Neukirchen (Regisseurin, Schauspielcoach, Autorin des Handbuchs «Vor der Kamera») spielen SchauspielerInnen wie Regula Imboden, Sabine Ehrlich oder Christof Oswald. (22. 1., 14–16 Uhr, Stadttheater).

Am Freitag (14 Uhr, Stadttheater) wird dann als «*Showcase Film-Theater*» anhand der Inszenierung des Filmstoffs von **I HIRED A CONTRACT KILLER** von Aki Kaurismäki, die der Regisseur Andreas Kriegenburg für das Staatstheater Hannover erarbeitet hat, Hanspeter Bader eine projizierte Filmszene mit der live gespielten theatralischen Umsetzung vergleichen: Film im Theater mit SchauspielerInnen des Theater Biel Solothurn.

Wie ein offenes Buch DVD «Es war einmal ... die Schweiz»



Es war einmal ... die Schweiz.
Filmbilder aus den Jahren
1896–1934. Lausanne,
Cinémathèque suisse, 2002.
Musik: André Desponds;
französisch, deutsch, italienisch,
englisch; Dauer: 156 Min. Fr. 39,50
(für Mitglieder der «Freunde der
Cinémathèque» Fr. 27.–)

Michel Simon in
LA VACATION D'ANDRÉ
CAREL Regie: Jean Choux, 1925

In einem entmutigenden Mass ist bei den historischen Filmen das Restaurieren gleichbedeutend geworden mit dem Lagern, und zur Seite schaffen heisst so viel wie ausser Sicht befördern. Fleissig wird gerettet, dauerhaft erhalten, neu aus alt gemacht. Aber was da an Werten (wieder) entsteht, gelangt von den Gestellen nur vereinzelt in Umlauf: für Sonderprogramme und für die weitere Verwendung durch Fachleute. Es ist höchst unfair, aber leider naheliegend und geläufig, den Konservatoren vorzuwerfen, was sie pflegten, sei vorab ihre Bunker-Mentalität. Immer feste druff hockt er auf den Kostbarkeiten und rückt kein Stück davon hervor von unter dem satten Gesäss – so sieht das Zerrbild des besitzergreifenden, hamstenden Archivars aus.

Alles auf einmal kann sich nun, an dieser doch sehr unbefriedigenden Situation, nicht ändern dank des neuen Mediums DVD, aber etwas schon. «Es war einmal ... die Schweiz» veröffentlicht etliches von dem, was das Filmarchiv von Lausanne getreulich und mit notorisch knappen Mitteln an helvetischem Gefilmtem aus der Zeit vor 1934 dem verheerenden Zahn der Zeit hat entreissen können. Zusammen sind die 44 kurzen Filme, die samt und sonders aus seinen (nun schon fast überreichen) Beständen stammen, zweieinhalb Stunden lang, und bis heute waren sie für die Allgemeinheit so gut wie unerreichbar.

Vierzig von ihnen sind stumm, sie wurden aber vom Pianisten *André Desponds* fachkundig sonorisiert. Einer der vier frühen Tonfilme andererseits zeigt zum Beispiel Joseph Goebbels nach einer Konferenz beim Völkerbund in Genf. Der noch immer recht frisch ernannte Reichspropagandaminister bekräftigt den Friedenswillen Nazi-Deutschlands. Dann wieder kündigt ein Bundespräsident passenderweise das Herannahen schwieriger Zeiten an, womit Marcel Pilet-Golaz sich nicht irren sollte.

Die Sammlung erscheint dank DVD-Technik in den drei Landessprachen plus Englisch (auf einer Scheibe, versteht sich). Die Cinémathèque suisse belegt mit den ausgewählten Dokumenten eine langjährige fortlaufende Konservierungsarbeit. Dank dieser hartnäckigen Anstrengungen ist es möglich geworden, eine höchstens gemächlich wachsende Zahl von historischen Filmen aller Art und Herkunft – zuvorderst aber aus der Schweiz – vor dem endgültigen Verlust zu bewahren.

Die Publikation der Ergebnisse auf DVD bedeutet einen völlig neuen, entschlossenen Schritt aus der miefigen alten Museums-Reserve heraus. Er schafft Zugang zu einem allerersten Teil der gebunkerten und aufgefrischten Schätze, Weiteres wird hoffentlich innert nützlicher Frist folgen.

Freilich gilt es noch eine Weile zu warten auf Editionen von ungenügend bekannten Spielfilm-Klassikern wie *LA VOCATION D'ANDRÉ CAREL* von Jean Choux mit dem jungen Michel Simon in einer Hauptrolle oder *RAPT* von Dimitri Kirsanoff. Dabei ist die ausgesprochen komplizierte und kostspielige Wiederherstellung dieser beiden Werke von 1925 und 1933 inzwischen abgeschlossen. Zweifellos werden die branchenüblichen rechtlichen Schwierigkeiten noch manches Vorhaben verzögern oder verhindern (von den Problemen der Finanzierung ganz zu schweigen). Aber schon das, was heute greifbar wird, hat durchaus Format und einen ausserordentlichen Seltenheitswert.

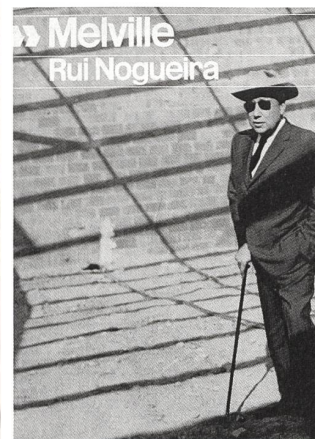
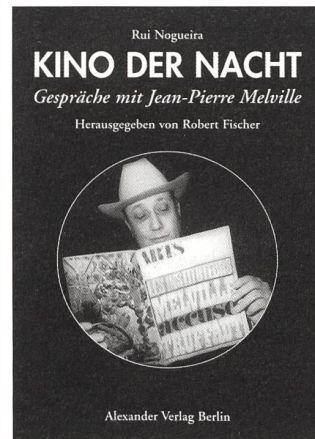
Die Kollektion reicht von den ältesten erhaltenen Filmbildern aus der Schweiz, die der Genfer Uhrmacher Casimir Sivan 1896 an der Mole von Les Pâquis aufnahm, bis zu Ansichten der letzten Postkutsche im bernischen Kiental, die noch bis 1925 rollte. Trick- und Werbefilme sind beigegeben ebenso wie etwa eine handkolorierte Frühlings-Modenschau von 1918. La Chaux-de-Fonds erlebt 1912 ein erstes Flug-Meeting. Die Bäder und Privatschulen von Yverdon werden gerühmt, das Löt-schental und der Rheinfall besichtigt.

Und dann erscheint Sergej Eisenstein 1929 bei den Arbeiten zu *FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK*, den er im Auftrag der Praesens in Zürich vorbereitet, oder die Pionier-Equipe der Basler Eos-Film im Jahr 1922 schaut in die Kamera. Jean-Marie Musy von der Landesregierung spricht schon 1930 Bedenkenswertes zur Zukunft der Ton-Technik, die sich die damalige Filmwochenschau eben erst angeeignet hat.

Da kommen an vielen Stellen Geschichte und Filmgeschichte unerwartet zur Deckung, und das geschieht auf eine Weise, in die bisher nur die Spezialisten Einblick nehmen konnten. Und wer etwas Entsprechendes nachzuschlagen hat, darf es mit Scheiben wie dieser fast mit der gleichen ungestressten Leichtigkeit tun, die er beim Öffnen eines Buches an den Tag legt. Ein veritabler Luxus.

Pierre Lachat

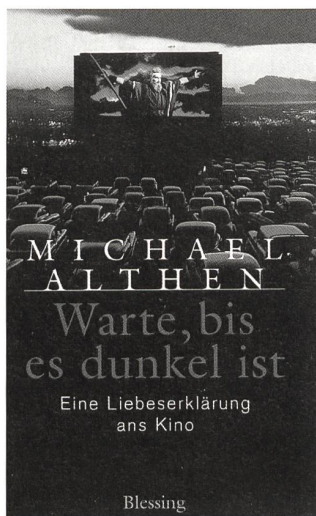
Leidenschaft Bücher zum Film



Wer in den siebziger Jahren schon Film-literatur las, kennt sicherlich den Band «Melville on Melville» aus der britischen «Cinema One»-Reihe, deren Bände man eigentlich unbesehen kaufen konnte. (Für DM 4.35 habe ich ihn seinerzeit erworben, das waren noch Zeiten ...). Ein buchfüllendes Gespräch, wie es sie in jener Reihe auch mit Pasolini und Sirk gab (beide liegen seit längerem auf deutsch vor). Unter dem Titel «Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville» ist der Melville-Band jetzt endlich auf deutsch erschienen. Der Übersetzer Robert Fischer hat ein informatives Gespräch mit dem Autor Rui Nogueira beige-steuert, in dem dieser unter anderem erzählt, dass er eigentlich ein Interview mit Truffaut führen wollte, zu dem aber keinen persönlichen Draht finden konnte, und dass Melville seinerzeit in Frankreich von der Kritik als rechtsgerichtet eingestuft und deshalb kaum beachtet wurde.

Nach der Lektüre des Gesprächs mit Melville (der in einem Haus lebte, in dem er sein eigenes Atelier eingerichtet hatte) ist das mit Ingmar Bergman (*Olivier Assayas*, *Stig Björkman*: «Gespräche mit Ingmar Bergman») eher eine Enttäuschung. Geführt wurde es an drei Tagen im März 1990 und erschien im selben Jahr in der Buchreihe der «Cahiers du Cinéma», für die Olivier Assayas lange geschrieben hatte. Weil sich Bergman an vieles nicht mehr erinnerte oder aber auf seine 1987 veröffentlichte Autobiographie verwies, blieb das Gespräch eher allgemein, hat nichts von der Detailgenauigkeit, die jene Gespräche auszeichnete, die Stig Björkman mit zwei Kollegen Jahre zuvor mit dem Filmemacher geführt hatte (ebenfalls auf deutsch erschienen). «Alles ist gesagt, nichts mehr hinzuzufügen», diese Erkenntnis aus dem Vorwort schwebt wie ein Damoklesschwert über den Unterredungen.

Wenn jemand schon als Zweijähriger vor der Kamera stand (und es sich bei dem Film auch noch um den epochalen *GONE WITH THE WIND* handelte), kann man es ihm kaum verübeln, wenn er sich selber gelegentlich etwas zu wichtig nimmt. Aber immerhin ist *Syd Field* ja nicht nur ein berühmter Lehrmeister, wenn es ums Drehbuchschreiben geht, sondern zudem noch «Berater der Regierungen in Mexiko, Argentinien, Brasilien, Österreich und Südafrika», wie der Klappentext ver-



Rui Nogueira: *Kino der Nacht. Gespräche mit Jean-Pierre Melville.* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin, Alexander Verlag, 2002. 278 S., 19.90 €, 37.- Fr.

Olivier Assayas, Stig Björkman: *Gespräche mit Ingmar Bergman.* Aus dem Französischen von Silvia Berrutti-Ronelt. Berlin, Alexander Verlag, 2002. 118 S., 12.50 €, 22 Fr.

Syd Field: *Going to the Movies. Der Film meines Lebens: Vier Jahrzehnte Kino.* Aus dem amerikanischen Englisch von Thomas Pfeiffer. Hamburg, Wien, Europa Verlag, 2002. 334 S., 24.90 €, 42 Fr.

Michael Althen: *Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino.* München, Karl Blessing Verlag, 2002. 256 S., 21.90 €, 37 Fr.

Ulrich P. Bruckner: *Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2002. 526 S., 34.90 €, 58.60 Fr.

Manfred Hobsch: *Mach's noch einmal! Das grosse Buch der Remakes.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2002. 972 S., 29.90 €, 50.50 Fr.

Ronald M. Hahn, Rolf Giesen: *Das neue Lexikon des Horrorfilms.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2002. 780 S., 29.90 €, 50.50 Fr.

Ronald M. Hahn, Rolf Giesen: *Das neue Lexikon des Fantasy-Films.* Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2001. 632 S., 25.90 €, 48.20 Fr.

kündet. Bei «Berater» denke ich zwar immer an jene üblen CIA-Mitarbeiter, die wir aus unzähligen Politthrillern kennen – aber dadurch sollte man sich nicht von der Lektüre abhalten lassen. «Going to the Movies. Der Film meines Lebens: Vier Jahrzehnte Kino» ist eine kurzweilige Autobiografie, die einige schöne Geschichten über Hollywood enthält und eine Reihe von Begegnungen mit Grössen wie Jean Renoir (der Anfang der sechziger Jahre an der amerikanischen Westküste Film unterrichtete) und Sam Peckinpah (dessen Erzähltechnik Field anhand von *THE WILD BUNCH* würdigt). Schreibt Field in der Einführung noch über die vielen verschiedenen Lesarten, die ein Film wie *TITANIC* dem Zuschauer ermöglicht, so bestehen seine prägenden Filmerfahrungen später eher aus anerkannten Klassikern, deren Qualität er immer wieder aus ihrem dramaturgischen Funktionieren herleitet.

Ganz weit weg dagegen vom klassischen Kanon der Filmgeschichte ist Michael Althen in seinen Kinoerfahrungen «Warte, bis es dunkel ist. Eine Liebeserklärung ans Kino». So, wenn er die französische Pubertätsplotte *HER MIT DEN KLEINEN ENGLÄNDERINNEN* als den «wichtigsten Film der siebziger Jahre» charakterisiert. Warum das? Nun, es war «definitiv ein Film, mit dem man gerne vollständig im Einklang gewesen wäre» (zumindest, wenn man – wie Althen – 1976, als der Film in deutschen Kinos lief, gerade vierzehn war). Jedes Filmerlebnis hat hier seinen konkreten, lebensgeschichtlichen Moment, das bestimmt den Tonfall seines Buches und macht es zu einer so anregenden Lektüre, aber auch die Tatsache, dass Althen – anders als der fünf Jahre ältere Willi Winkler in seinem Band «Passionen: Kino» – der Kinoleidenschaft noch nicht abgeschworen hat.

Nicht unwichtig ist auch, dass diese Kinoerlebnisse aus einer Zeit stammen, als Filme, wie heute noch nicht «stetig verfügbar» waren – dank des heute vermehrten Angebots der Fernsehsender, dank Video und DVD.

Ein Stück eigener Filmsozialisation wird auch lebendig in Ulrich P. Bruckners dickelebigem «Für ein paar Leichen mehr. Der Italo-Western von seinen Anfängen bis heute». Seine Liebe zu diesem Genre erwachte, als er Anfang der siebziger Jahre im österreichischen Fernsehen Sergio Leonos

FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR sah, erzählt der Verfasser (wie Althen Jahrgang 1962) im Vorwort. Sein Buch ist ein eindrucksvolles Dokument, was Sammlerleidenschaft alles zusammentragen kann, bis hin zu ausgewählten Texten der Titelsongs dieser Filme. Leser (und Verlage) können sich jedenfalls glücklich schätzen, dass Fans und Sammler sie immer wieder an ihren Schätzen teilhaben lassen. Ein richtiges Füllhorn ist dieser Band geworden, mit biofilmographischen Einträgen zu den Protagonisten vor und hinter der Kamera, der Entschlüsselung der weit verbreiteten Pseudonyme und einer Reihe von im Sommer 2002 geführten Interviews mit Regisseuren und Darstellern. 92 engbedruckte Seiten umfasst hier die Auflistung aller Italo-western mit ausführlichen Credits, auf 20 weiteren Seiten werden nicht-italienische Eurowestern gelistet, während die ausführliche Darstellung der hundert besten Italo-western knapp 300 Seiten in Anspruch nimmt. Dabei zeigen sich dann auch die Schwächen des Buches, die inhaltliche Wertung der Filme geschieht eher aus Fan- denn aus filmhistorischer Perspektive. Ein Gegengewicht liefern hierbei immerhin die nachgedruckten Premierenkritiken aus «Film» und «Filmkritik», die die ideologischen Debatten jener Zeit widerspiegeln. Als Materialsammlung für künftige Chronisten des Genres ebenso wie als Ratgeber für das Anschauen von Reprisen in den Nachtprogrammen der Privatsender ist das Buch jedenfalls unverzichtbar.

Dass Sergio Leonos *FÜR EINE HANDVOLL DOLLAR* ein Remake von Kurosawas *YOJIMBO* war, ist allgemein bekannt. In Manfred Hobschs «Mach's noch einmal! Das grosse Buch der Remakes» findet man ihn allerdings unter L wie *LAST MAN STANDING*, dem jüngsten Remake des Stoffes, 1996 von Walter Hill inszeniert (wenn der nachfolgende Text allerdings auch noch eine neuere Verfilmung erwähnt). An diesem Band beeindruckt die Fülle des Materials, denn neben allseits bekannten Titeln finden sich auch jede Menge, bei denen selbst Cineasten nicht unbedingt wissen dürften, dass es sich dabei um Remakes handelt. Dass die jeweils jüngsten Verfilmungen in ihren Inhaltsangaben am ausführlichsten dargestellt werden, führt allerdings zu einer Schiefelage, zumal die einzelnen Einträge sich kaum einmal auf Vergleiche der verschiedenen Versionen ein-

lassen. Manchmal hat der Verfasser brauchbare Premierenkritiken zitiert, die darauf eingehen, aber die Regel ist das leider nicht. Wenn zu *THE VANISHING*, dem enttäuschenden Remake, das George Sluizer in Hollywood von seinem verstörenden Film *SPOORLOS* inszenierte, ausschliesslich die Münchner Abendzeitung mit der Einschätzung «atemberaubender Psychokrimi» zitiert wird, fasst man sich wirklich an den Kopf.

Eher durch die Menge der Einträge beeindrucken auch zwei weitere Lexika aus dem in diesem Bereich höchst verdienstvollen Verlag Schwarzkopf & Schwarzkopf, beide verfasst von Ronald M. Hahn und Rolf Giesen. «Das neue Lexikon des Horrorfilms» und «Das neue Lexikon des Fantasy-Films» (beide sind früher in anderen Verlagen erschienen und jetzt auf den neuesten Stand gebracht) leiden an der flapsigen Sprache der Verfasser. Natürlich gibt es, vielleicht gerade in diesen Genres, viel Schund, aber auch so manche Trash-Perle wird hämisch niedergemacht von den Verfassern, die sich eigentlich selber als Fans des Genres verstehen, das aber in ihren Texten kaum spüren lassen und im Zweifelsfall lieber Anekdoten zur Produktionsgeschichte als eine filmhistorische Einschätzung liefern.

Frank Arnold

Der flüchtige Zaungast

GAMBLING, GODS AND LSD von Peter Mettler



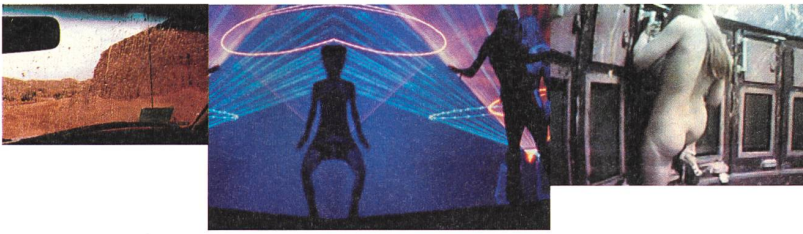
Sowie das Auge passiv geworden ist, tritt auch dieses hinzu: ein Mangel an forschender Tiefenschärfe, ein Hinschauen auf Zusehen hin.

Könnte sein, kommentiert Peter Mettler wie nebenhin, dass es mit dem Unterschied zu tun habe zwischen *looking for something* und *just looking*. Beide Ausdrücke sind sehr bewusst aus alltäglichen Dialogen entlehnt, wenn es etwa tönt, auf einem Markt oder in einem Laden: «Suchen Sie etwas Bestimmtes? – Danke, ich schaue nur.» In der einen Wendung steckt so sehr wie in der andern *the look*, aber der Begriff des Blicks spaltet sich dann auf in auseinander strebende Vorstellungen: in die des aktiven Recherchierens und die des untätigen Wahrnehmens. Und sowie das Auge passiv geworden ist, tritt auch dieses hinzu: ein Mangel an forschender Tiefenschärfe, ein Hinschauen auf Zusehen hin, die Flüchtigkeit des unbeteiligten Zaungastes.

Durch vier Länder und drei Kontinente streift die Expedition mit Kamera und Mikrophon. Jede Schwingung, in die jemand den Erdkreis versetzen will, fängt damit an, dass man schon 'mal selber loszittern muss. Aber die Etappen werden ohne gestecktes Ziel angesteuert

und absolviert und wohl auch ohne ein unerklärtes. Die Reise geht weniger den Motiven nach, noch möchte sie etwa gar einen *Mondo Mettler* vermessen, sondern sie will nur gerade eins: die vorgefundenen Sujets durch Antippen veranlassen, stracks ins Gerät hinein zu hüpfen, um ihre Spur in die Speicher zu zeichnen und in der Verlängerung (vielleicht) auf die Leinwand.

Was die "Aufnahmen" – in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes – die Wochen und Wochen des Drehens zuwege bringen, ist aus eigenem Vermögen schlecht geeignet, die Welt zu erschüttern. Allenfalls "Materialien" kommen so zusammen, worin sie auch bestehen. Die Erzeugung des eigentlichen Sinns wird auf die Periode des Montierens vertagt. Wie bei einem Schreibenden mit seinen paar unfertigen Einfällen im Hirn findet die Recherche am Bildschirm statt. Was er zu sagen versucht, versteht er oft selber nur halb, solange es nicht ausformuliert ist und möglichst schon gedruckt. Das Was und das Wie sind eben doch nur schwer zu trennen.



Nicht das Widersprüchliche zeitigt den Ertrag dieses Films, sondern das Wiederkehrende: was immer geeignet ist, einer Spiegelung zu begegnen, ein Echo auszulösen, Entsprechungen und Antworten zu finden.

Une image juste ou juste une image

Und wie fügt sich nun, von all den angehäuften Elementen, ein jedes zum andern; ist oder wird es Notiz, Einfall, Reportage, Erzählung, Schauspiel, Szene, Einschub, Fussnote, Interview, Impression, Aperçu, Hypothese oder Essay. Es kann in die Vergangenheit führen oder in die Gegenwart. Es gehört zu den Vermutungen oder zu den Überzeugungen, zu den Gedanken oder zu den Umständen, unter die Dokumente oder in die Fiktion. *Une image juste ou juste une image*. Womöglich will der ganze kunterbunte Krempel alles auf einmal bedeuten, mehr noch: er schmeisst einen immer wieder auf das Gleiche zurück. Darin steckt (wer weiss) ebenso viel Gefahr wie etwaiger Gewinn.

An einer späteren Stelle muss der Kommentar seinen Mut aus der Hoffnung schöpfen, der Film werde sich schon von allein verfertigen. Will sagen: jedes einzelne Stück falle schliesslich an seinen Platz, und alles, was sich frage, münde in eine Antwort. (Oder so müsste es sein.) Zuletzt kommt das Gebilde unter den Titel *GAMBLING, GODS AND LSD* zu stehen, und auf dieses wiedergeborene *SEX, LIES AND VIDEOTAPE* hat sich jeder seinen separaten Reim zu bilden, der Autor als erster Zuschauer ebenso wie das ganze Publikum.

Beliebig heraus gegriffen, kommen nacheinander zum Zug: die «Toronto Airport Christian Fellowship Church», das «Harrah's Casino Las Vegas (Security Department)», die Forscher Christian Richter und Albert Hofmann sowie der «Bombay Laughing Club». Und mit diesen Motiven und Figuren sind Glücksspiel, Religion und Droge wohl schon reichlich thematisiert, samt ein paar sonstigen Inhalten, die der Filmtitel ungenannt lässt. Besichtigt werden ausserdem der «Air Traffic Control Tower» von Toronto, die Sprengung des Aladdin

Hotels von Las Vegas, die bekennenden Junkies Christine Koch und Roger Greminger sowie die Feuertänzer Ajith Kumar und Jairo. Alles in allem verzeichnet die Liste achtunddreissig Positionen in vier Gruppen.

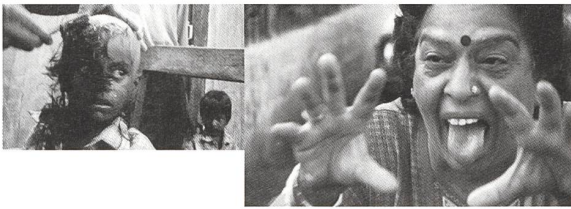
Was wahr wird

Je länger und weiter ich reise, wirft Peter Mettler etwas weiter hinten ein, um so mehr bestechen mich die Ähnlichkeiten: die Einfalt. (Sehr im Gegensatz, heisst das wohl, zu den «Kontrasten», mit denen der Tourismus-Reporter seine Umsätze erzielt.) Nicht das Widersprüchliche zeitigt den Ertrag dieses Films, sondern das Wiederkehrende: was immer geeignet ist, einer Spiegelung zu begegnen, ein Echo auszulösen, Entsprechungen und Antworten zu finden und von einem *just looking* zum folgenden zu führen.

Da kehrt zum Beispiel ein rhythmischer Wechsel wieder zwischen Träumen und Wachen, Rausch und Ausnüchterung, Ekstase und Niedergeschlagenheit, Wahn und Klarsicht. Doch vollzieht sich dieses Auf und Ab an keinem einzelnen Ort, sondern auf weit auseinander liegenden Schauplätzen, unter verschiedenen Völkern. Und fast sieht es aus, als trage sich alles auch in unterschiedlichen Epochen zu und dennoch wie eingebunden in eine einzige übergreifende Gleichzeitigkeit, die wiederum zu einer Verschmelzung der Städte und Länder führt. Bald im Ernst, bald im Scherz reden die Theoretiker dann von den Auswirkungen, die der Flügelschlag eines Schmetterlings in Osaka auf ein Gewitter über Bordeaux oder Feuerland (vielleicht) hat.

Wahr werden demnach keine einzelnen Feststellungen, etwa die Video-Überwachung eines Hotels in Arizona betreffend oder die Kontrolle des kanadischen





Was immer zwischen den Szenen und den Themen liegt. Es handelt sich, um den Stoff, aus dem die Erfahrungen bestehen, sofern sie von ein und demselben Beobachter gemacht worden sind.

Flugverkehrs, sondern deren Verbindungen und deren Summe: das, was jede Aussage an jede andere heftet: was immer zwischen den Szenen und den Themen liegt. Es handelt sich, anders gesagt, um den Stoff, aus dem die Erfahrungen bestehen, sofern sie samt und sonders von ein und demselben Beobachter gemacht worden sind.

Just Looking

Die Person, das Individuum, der Charakter ist nichts anderes als jenes einmalige Gewebe von lauter erinnerten Dabeigewesensein, das sich bildet aus dem lebenslangen *just looking* oder distanzierten Zuschauen. Es wird am Ende überflüssig (sicher für diese ganz bestimmte Art des Filmemachens), jenes andere überhaupt geübt zu haben: das ominöse *looking for something* oder Suchen nach etwas Bestimmtem.

Pierre Lachat

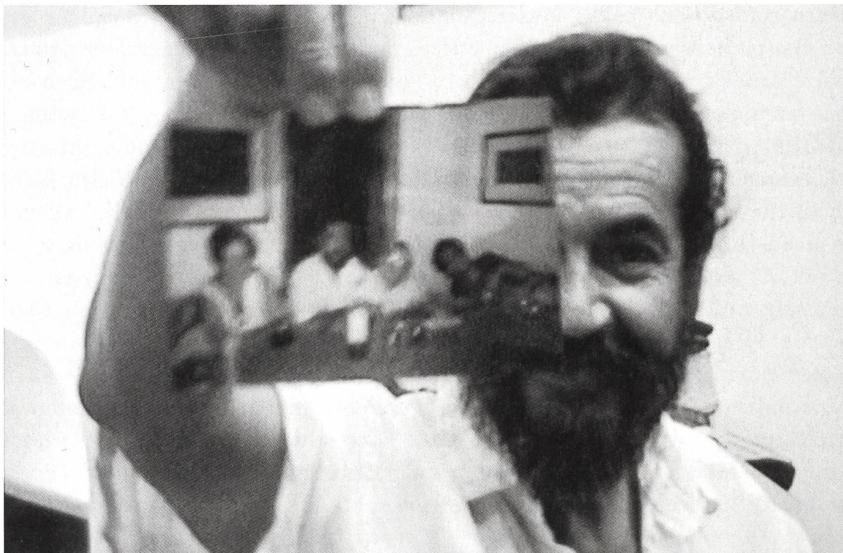
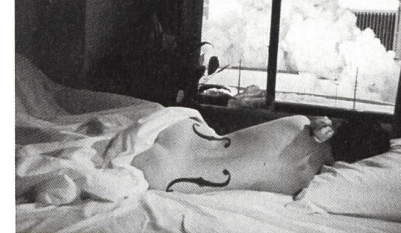
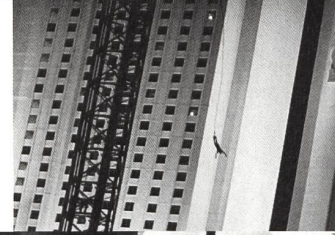
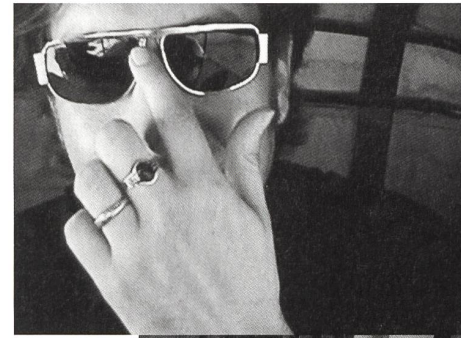
GAMBLING, GODS AND LSD

Stab

Regie, Buch und Kamera: Peter Mettler; Research: Gavin Connor, Alison Rose, Stina Werenfels; Schnitt: Peter Mettler, Roland Schlimme; Originalmusik: Fred Frith, Peter Bräker, Dimitri de Perrot; Ton-Komposition: Peter Mettler, Peter Bräker

Produktion, Verleih

Maximage, Zürich, Grimthorpe Film, in Co-Produktion mit SRG SSR idée suisse, SFDRS, Arte; Produzenten: Ingrid Veninger, Alexandra Rockingham Gill, Cornelia Seidler; ausführende Produzenten: Andreas Züst, Atom Egoyan, Peter Mettler. Schweiz, Kanada 2002. 35mm, Format: 1:1,66; Dolby Digital 5.1, Dauer: 180 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



Die Wandlung einer Beziehung

LE FILS von Jean-Pierre und Luc Dardenne

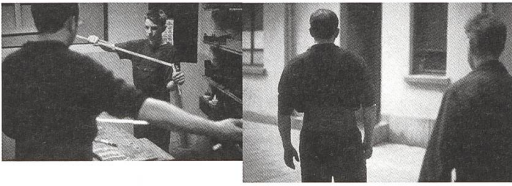


Hauptdarsteller und Kameramann bilden ein unermüdliches Zweigespann. Das Objektiv begleitet Olivier Gourmet auf Schritt und Tritt, sitzt ihm praktisch dauernd im Nacken und scheut sich nicht, ihn notfalls auch längere Zeit von hinten aufzunehmen.

Dass *Olivier Gourmet*, der in *LE FILS* praktisch ununterbrochen auf der Leinwand zu sehen ist, in Cannes 2002 als bester männlicher Darsteller ausgezeichnet wurde, lässt sich leicht nachvollziehen und ist zweifellos wohlverdient. Seine phänomenale schauspielerische Leistung wäre ohne die brillant geführte Handkamera von *Alain Marcoen* indes nie dermassen hautnah nachvollziehbar geworden, wie dies nun der Fall ist. Hauptdarsteller und Kameramann bilden in diesem Film ein unermüdliches Zweigespann. Das Objektiv begleitet *Gourmet* auf Schritt und Tritt, sitzt ihm praktisch dauernd im Nacken und scheut sich nicht, ihn notfalls auch längere Zeit von hinten aufzunehmen, um nichts von den beruflichen und privaten Verrichtungen des Protagonisten, der einen Schreinermeister und Leiter einer Lehrlingswerkstatt namens *Olivier* spielt, zu verpassen. *Gourmets* Können beweist sich nicht zuletzt darin, dass er sich durch die stete Präsenz und unmittelbare Nähe der Kamera nie aus der Ruhe bringen und *Alain Marcoen* ge-

währen lässt, dass er die Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit seines Spiels keinen Augenblick verliert. Und dies ist letztlich entscheidend für den ganzen Film, dessen Quintessenz sich weniger aus Worten denn aus Gesten, Blicken und dem Mienenspiel der Darsteller ergibt. In ihren Tagebuchnotizen notierten die beiden immer gemeinsam auftretenden belgischen Filmautoren *Luc* und *Jean-Pierre Dardenne*: «Die Handlung ist der Charakter, undurchsichtig, enigmatisch. Vielleicht nicht der Charakter, sondern der Darsteller selbst: *Olivier Gourmet*, sein Körper, sein Nacken, sein Gesicht, seine hinter den Brillengläsern verlorenen Augen. Wir können uns den Film nicht mit einem anderen Körper, einem anderen Schauspieler vorstellen.»

Die unwahrscheinliche Sensibilität, mit der *Alain Marcoen* die Intentionen der Brüder *Dardenne* aufnimmt und mit seiner Kamera verwirklicht, ist das Resultat eines Prozesses, der über die Dreharbeiten dieses Filmes hinausgeht. Sowohl *Olivier Gourmet* (wenn dort auch



Die Brüder Dardenne gehen nicht von einer Geschichte, sondern von einer Person aus, deren «Geschichte» der Zuschauer aus ihrem Verhalten errät.

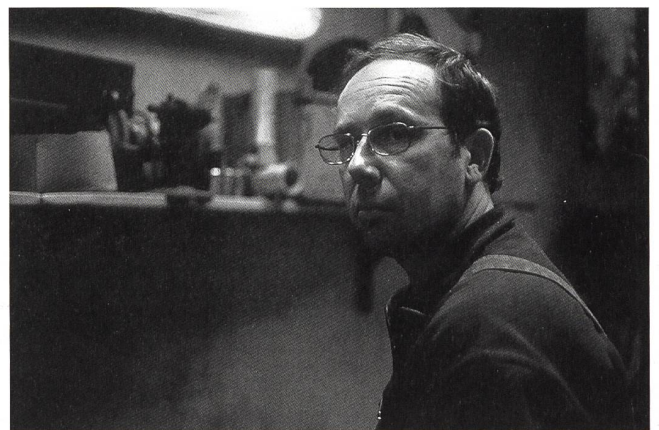
nicht in der Hauptrolle) als auch Alain Marcoen haben bereits in den beiden vorangehenden Filmen der Brüder Dardenne, *ROSETTA* (1998/99) und *LA PROMESSE* (1995/96, dort zusammen mit Benoît Dervaux als zweitem Kameramann), mitgewirkt. Aus dieser Zusammenarbeit hat sich so etwas wie ein eigener Stil entwickelt, der entfernt an die «Dogma»-Filme denken lässt, ohne jedoch deren Regeln bewusst zu verfolgen. Immerhin gibt es heutzutage wohl kaum einen andern Film, der so innig mit dem beruflichen Alltag einer Schreinerei verbunden ist wie *LE FILS*. Darin zeigt sich die Herkunft der Brüder Dardenne: Nicht nur haben sie zwischen 1974 und 1984 selber über ein halbes Dutzend sozialkritisch ausgerichtete Dokumentarfilme gedreht, seit 1975 leiten sie in Belgien eine Produktionsfirma, die bereits über fünfzig TV-Dokumentarfilme herausbrachte. Den reichen Erfahrungen aus dem Dokumentarbereich verdanken die beiden Brüder übrigens auch die in den letzten drei Spielfilmen bewiesene Fähigkeit, schauspielerisch hochbegabten Interpreten eine ganze Reihe von Laiendarstellern zur Seite zu stellen. Auf diese Weise entsteht ein realitätsnahes Umfeld, aus dem sich die jeweilige dramatische Handlung erst ergibt. «Statt zu erzählen haben wir versucht, die wichtigsten Bewegungen der Person zu finden», sagte Luc Dardenne seinerzeit zu *ROSETTA*, als der Film 1999 in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde. Das gleiche Stilprinzip kam auch in *LE FILS* zur Anwendung: Die Brüder Dardenne gehen nicht von einer Geschichte, sondern von einer Person aus, deren «Geschichte» der Zuschauer aus ihrem Verhalten errät.

Im Film *LE FILS*, von dem die Brüder Dardenne sagen, er hätte auch «Le père» heissen können, ist diese Person der Schreiner Olivier. Gleich zu Beginn fällt dessen gespanntes Interesse für den jugendlichen Francis

auf, der sich bei ihm um eine Lehrstelle als Schreiner bewirbt und zunächst abgewiesen wird. Olivier verfolgt und beobachtet ihn, um ihm die Stelle dann trotzdem zu geben. Aus Gesprächen, die Olivier mit seiner ehemaligen Partnerin Magali führt, errät der Zuschauer Schritt für Schritt den Hintergrund dieses Interesses: Francis hat vor einigen Jahren Oliviers und Magalis Sohn umgebracht und wurde deswegen in einer Jugendstrafanstalt eingesperrt, aus der er eben entlassen wurde. Das allmähliche Aufdecken dieses Zusammenhangs gibt dem Film, der über weite Strecken wie ein guter Dokumentarfilm daherkommt, die Spannung eines (ebenfalls guten) Krimis. Und diese Spannung wird in keiner Weise vermindert, wenn dem Leser hier die schliessliche «Lösung» verraten wird, ergibt sie sich doch weniger aus dem Enthüllen der Tatsachen als aus der Wandlung der Beziehung zwischen dem betroffenen Vater und dem Täter, der erst am Ende erfährt, dass sein Lehrmeister auch der Vater seines Opfers ist. Den emotionalen inneren Weg eines tief verletzten Menschen von Wut und Hass zu einem pragmatischen Verständnis (das Wort «Verzeihen» wäre hier banal) nachvollziehbar gemacht zu haben, macht die Qualität dieses Filmes aus, der das Resultat einer ungewöhnlichen Gemeinschaftsarbeit von Regie, Schauspielkunst und Kameraführung ist.

Gerhart Waeger

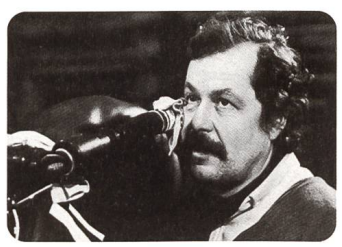
Regie und Buch: Jean-Pierre und Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Benoît Dervaux; Ton: Benoît de Clerck; Toningenieur: Jean-Pierre Duret. Darsteller (Rolle): Olivier Gourmet (Olivier), Morgan Marinne (Francis), Isabella Soupard (Magali), Rémy Renaud (Philippo), Nassim Hassaini (Omar), Kevin Leroy (Raoul), Félicien Pitsaer (Steve), Annette Closset (Zentrumsrektorin), Fabian Marnette (Rino), Jimmy Deloof (Dany), Anne Gérard (Danys Mutter). Co-Produktion: Les Films du Fleuve, Archipel 35, RTBF (Belgisches Fernsehen); Produzenten: Jean-Pierre und Luc Dardenne, Denis Freyd. Belgien, Frankreich 2002. Farbe, Dauer: 103 Min.; CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich





«Du kannst im Tag nicht fünf Stunden ununterbrochen gute Bilder liefern»

Gespräch mit Pio Corradi, Kamera



2

«Ich hab die Welt mit den Augen verfolgt. Ich weiss, welche Leute sich wie bewegen, wie man ihr Inneres sichtbar machen kann – wie ich an eine Person herankomme.»

FILMBULLETTIN Laut Filmographie war VOLKSMUND von Markus Imhoof dein erster Film als Kameramann.

PIO CORRADI Es war mein erster Film als freischaffender Kameramann. Vorher habe ich bei einigen Produktionen mitgewirkt, aber immer im Urlaub, da ich noch halbwegs eine Anstellung hatte. 1972 war aber der Moment zum Abspringen gekommen.

FILMBULLETTIN Das war noch «Cinéma copain» – alle haben irgendwie alles ein bisschen gemacht.

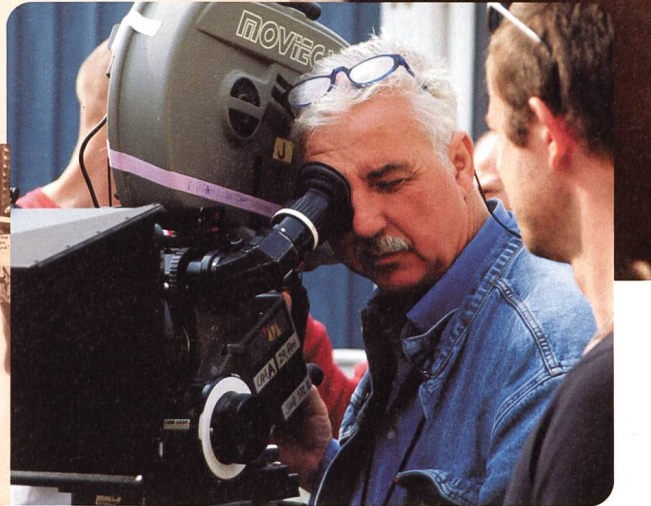
PIO CORRADI Die damaligen Equipen waren sowieso immer sehr klein, drei Leute, manchmal vier. Bei VOLKSMUND hatten wir einfach ein Auto, das Markus gekauft hatte. Da war unser ganzes Material drin, als wir nach Deutschland fuhren. Im Auto gab es ein Portemonnaie, unsere Produktionskasse. Da nahm jeder was



3



4



5

1 Beim Dreh zu
HÖHENFEUER (1985)

2 Pio Corradi beim
Dreh zu GLUT (1983)

3 Pio Corradi misst
Licht bei VOLKSMUND
ODER MAN IST, WAS
MAN ISST (1972)

4 VOLKSMUND ODER
MAN IST, WAS MAN
ISST

5 Pio Corradi beim
Dreh zu GRIPSHOLM
(2000)

raus, wenn er etwas essen oder trinken wollte. Das war so die Art.

FILMBULLETIN Und wie kamst du dazu? Weil du die beteiligten Leute, den Markus gekannt hast?

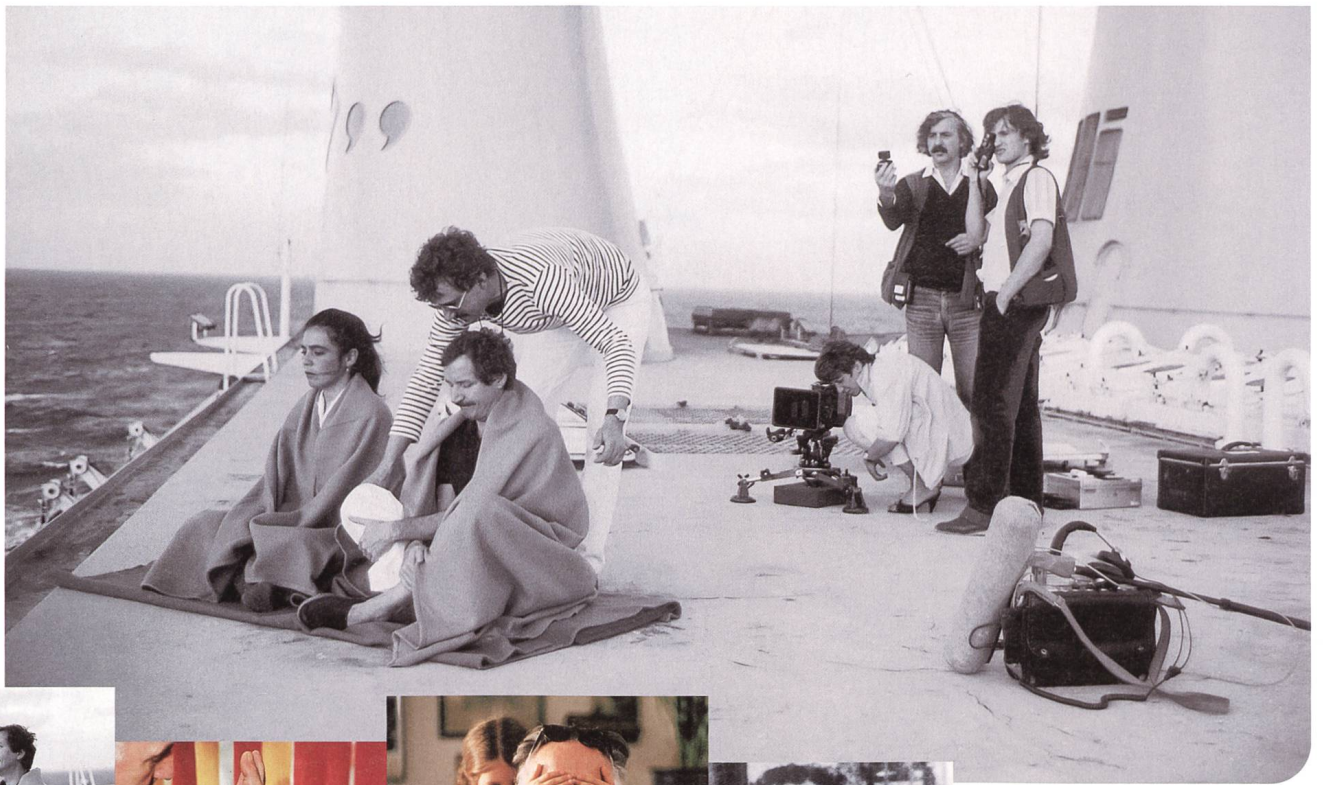
PIO CORRADI Die Pro Helvetia liess 1970 durch die «Ciné Groupe» unabhängige Filmschaffende die Serie 13 x 13 produzieren. Dreizehn Portraits über bekannte Schweizer Künstler – je fünfundzwanzig Minuten lang. Markus Imhoof machte vier oder fünf, Wilfried Bolliger zwei. Da habe ich all die Leute kennengelernt. Das waren eigentlich ganz wenige, die Filmschaffenden bildeten einen relativ ganz engen Kreis. Es waren sehr persönliche, fast familiäre Verhältnisse.

Mit Markus habe ich ein Portrait gemacht (als Kamera ausgewiesen ist Hans Liechti). Eines über Otto

Tschumi, dem Surrealisten aus Bern. Dann wurde das VOLKSMUND-Projekt aktuell, und Markus fragte mich, ob ich mitmache.

FILMBULLETIN Du hast Fotograf gelernt. Wusstest du bereits, dass du Filme machen willst?

PIO CORRADI Der Wunsch, Filme zu machen, entstand bereits, als ich fünfzehn war. Weil ich eine Brustfellentzündung hatte, kam ich in ein Internat, wo Lehrer Feusi uns immer am Freitagnachmittag Filme gezeigt und erzählt hat, wie sie entstehen. Feusi hat uns praktisch eine Einführung in die Dramaturgie – weil nachher jenes kommt, muss der jetzt eben das machen – und die Découpage von Filmen gegeben. Als ich da wegkam, wusste ich, dass ich einmal Filme machen wollte, hatte aber noch keine Ahnung, wie ich das anstellen muss.



1



2



3



4



5

«Wenn das Geld aber einmal da ist, wird oft innerhalb von drei Monaten mit den Dreharbeiten begonnen. Das ist eine wahnsinnig kurze Vorbereitungszeit, die ich bei einem Spielfilm für unverantwortlich halte.»

Als ich bereits an der Kunstgewerbeschule war, hörte ich am Radio ein Interview mit Kurt Früh, der auf die Frage, welches denn der beste Weg zum Film, zur Filmregie sei, antwortete: dieser Weg führe über die Fotografie und die Kamera, weil die Bildsprache das Tor zum Film sei. Da habe ich noch eine Fotografenlehre gemacht. Das Bild hat mich eigentlich immer interessiert, die Bildsprache war immer im Zentrum – und weniger die Absicht, eigene Filme zu machen. Ich wollte nicht Filmer, Autor werden. Immer war mein Wunsch Kameramann zu werden.

FILMBULLETIN Wie wählst du Projekte aus? Heute hast du ja die Wahl.

PIO CORRADI Wenn ich auf die letzten dreissig Jahre zurückblicke, waren das Volumen, die Kontinuität und die Auswahl damals nicht so gross wie heute.

Die zweiten Solothurner Filmstage 1967 – da war ich zum ersten Mal dabei – begannen am Samstag und waren am Sonntag um vierzehn Uhr zu Ende, obwohl auch noch Werbefilme gezeigt wurden, etwa von der Swissair, die Fritz Maeder gemacht hat. Damals lag der Output des freien Schweizer Filmschaffens pro Jahr noch bei sechs bis acht Stunden Film. Heute kenn ich höchstens noch einen Drittel der Namen, die im Programm stehen.

Damals lief die Auswahl von Projekten über Leute. Niemand hat mich schriftlich oder telefonisch angefragt. Die Publizität gab es nicht. Man kam nur durch Empfehlungen, Mund-zu-Mund-Propaganda zu Projekten, kam vom einen zum anderen – von Imhoof kam ich zu Schlumpf. Man bewegte sich in einem Kreis von

Leuten, der in einer bestimmten Art, die mich auch interessierte, Filme gemacht hat.

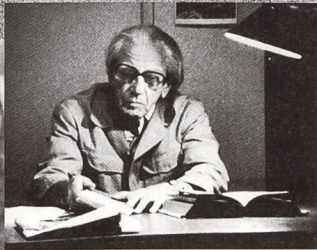
Einen anderen Strang hatte ich mit einem Filmemacher, der an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, damals bei Alexander Kluge, studierte. Weil Alfred Jungraithmayr einen Freund hatte, den ich einmal bei einer Arbeit kennengelernt hatte, habe ich mit ihm inzwischen etwa zehn Filme gemacht.

So sind eigentlich die Verbindungen.

FILMBULLETIN Zu welchem Zeitpunkt steigst du in ein Projekt ein?

PIO CORRADI Das ist ganz verschieden und sehr vom Realisator abhängig, aber ich mache wenig Filme, wo mir ein Buch unterbreitet, eine Woche später eine Zusage erwartet und zwei Monate später gedreht wird. Das Geschäft ist, gerade in Deutschland – wohin ich einige Verbindungen habe – derart kurzfristig geworden. Die Finanzierung, die Finanzierbarkeit ist derart unsicher, dass keine Leute vorengagiert und im Voraus interessiert werden. Wenn das Geld aber einmal da ist, wird sehr schnell produziert und oft innerhalb von drei Monaten mit den Dreharbeiten begonnen. Das ist eine wahnsinnig kurze Vorbereitungszeit, die ich bei einem Spielfilm für unverantwortlich halte, und bei einem Dokumentarfilm, wo man in eine bestimmte Thematik eindringt, eigentlich auch.

Mit Leuten in der Schweiz arbeite ich teilweise bereits ein Jahr vorher zusammen – natürlich nicht jeden Tag. Aber ich weiss vom Thema, man sieht sich ab und zu und bespricht sich – auch in einem relativ persönlichen Rahmen. So wird ein Film langsam, auch



1 Pio Corradi misst Licht für *TRANS-ATLANTIQUE* (1983)

2 Zaira Zambelli und Roger Jendly in *TRANSATLANTIQUE*

3 *AUFBAUER DER NATION* (1989)

4 *Mariebelle Kuhn und Felix Rellstab in VOLLMOND* (1998)

5 *BRUNO, WIE GEHT'S?* (1980)

«Ich bin kein Engel, aber Engel arbeiten auch nicht.» Eine Aussage, der ich mich auch anschliessen kann» P. C.

6 *Thomas Nock in HÖHENFEUER* (1985)

7 *Gerhard Meier in GERHARD MEIER – DIE BALLADE VOM SCHREIBEN* (1995)

8 *Ludwig Hohl in LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN* (1981)

im Kopf, vorbereitet, und man weiss, wo es hinzugehen hat.

FILMBULLETIN Fredi Murer macht Zeichnungen, und ihr sucht gemeinsam die Drehorte?

PIO CORRADI Seine Zeichnungen sind keine Storyboards im eigentlichen Sinn des Wortes. So präzise Skizzen entwirft er nicht. Meist macht Fredi eine Zeichnung für eine Szene, die aus sechs oder zehn Bildern besteht. Die Skizze vermittelt aber einen Eindruck davon, was die Szene für eine Aura hat. Visuell kann man oft schneller einen gemeinsamen Nenner finden. Statt etwas lange zu diskutieren, macht Fredi lieber eine Zeichnung, und ich begreife sehr schnell, in welche Richtung seine Vorstellung geht.

FILMBULLETIN Wer bestimmt den optischen Stil eines Films?

PIO CORRADI Heute wird anders gedreht als noch zu Zeiten von *HÖHENFEUER* (1985). Videoauspiegelung auf Monitor kannte man nicht. Man hatte eine Kamera, und derjenige, der die Kamera bediente, sah durch. Das Vertrauen zum Kameramann entstand beim Sichten der Rushes. Täglich sah man sich die neuen Streifen an, im Saal einer Beiz oder eines Hotels, wenn es ging auch in einem Kino in der Nähe. Selbstverständlich gab es nach der Projektion auch zu diskutieren, gab es Fragen vom Kameramann: Willst du das so oder eher so, drin oder nicht drin? Heute wird bei Spielfilmen meist ein Monitor aufgestellt, die Regie und fünf andere Leute schauen rein, alles wird beobachtet, korrigiert, der Kameramann wird zum ausführenden Roboter, zum Schwenker eigentlich – «Willst du nicht etwas schneller da rüber?»

Fragen, die sich, jedenfalls für mich, eher negativ auswirken.

Deshalb mache ich auch sehr gerne Dokumentarfilme. Da schaut mir überhaupt niemand durch die Kamera, und ich kann optisch, visuell machen, was ich will.

FILMBULLETIN Was sind die wesentlichen Unterschiede zwischen Dokumentar- und Spielfilm?

PIO CORRADI Beim Dokumentarfilm lernt man immer auch einen Teil dieser Welt näher kennen. Ein Spielfilm ist immer eine konstruierte Geschichte.

Mit Dokumentarfilmen sind oft eindruckliche Erlebnisse verbunden in einem Winkel der Welt, wo man sonst gar nicht hinkäme, von wo man immer auch etwas mitnimmt, das man nie vergisst. Oder man kommt mit aussergewöhnlichen Leuten in Kontakt, unvergesslichen Typen wie Gerhard Meier, Ludwig Hohl. Zwei, drei Wochen um Ludwig Hohl herum zu sein: das war ein Erlebnis – solche Dinge hinterlassen starke Eindrücke.

Im Prinzip sind Spielfilme und Dokumentarfilme zwei verschiedene Arten Film. Zwei Paar Stiefel. Beim Spielfilm ist vieles von den Dialogen und den Schauspielern abhängig. Der Kameramann muss von der Stimmung her arbeiten. Es gibt keine Sekunde, die nicht vorgeschrieben ist. Alles ist durchgedacht – das Angebot, eine gewisse Freiheit zu entwickeln, besteht gar nicht.

Nur ausnahmsweise gibt es Projekte, bei denen ein Schauspieler eine Rolle hat, die der Kamera erlaubt, auch noch mit ihm zu arbeiten. *DIE FÄLSCHUNG VON*



1

«Die Besetzung mit dem Typen, der von seiner Grösse her nicht in die Hütte passt, hat durch seine Körpersprache sehr viel gebracht.»



3

Volker Schlöndorff etwa, der in Beirut gedreht wurde, wo Bruno Ganz durch die Strassen rannte und die Aufnahmen dokumentarisch gedreht wurden – solche Projekte würden mich reizen. Aber solche Stoffe sind relativ selten, und dann muss man auch noch an die richtigen Leute herankommen.

Im Osten machen sie mehr solche Stoffe als in Mitteleuropa. Es gibt viele chinesische Filme, die dokumentarisch wirken, aber Spielfilme sind – und Dokumentarfilme, die beinahe wie Spielfilme daherkommen, gibt es natürlich auch.

FILMBULLETIN Dein Tätigkeitsfeld ist sehr breit, reicht etwa von *DIE SALZMÄNNER VON TIBET* bis zu *GRIPSHOLM*.

PIO CORRADI *GRIPSHOLM* war tatsächlich schon eine andere Kiste. Da hatte ich einen Steadycam-Kameramann, der sehr viele Aufnahmen gedreht hat – auch mit Videoauspiegelung: Kamera und Regie beobachten am Monitor, ob das richtig ist oder nicht. Einige Szenen habe ich zwar selber gedreht, aber teilweise musste ich mit drei Kameras gleichzeitig arbeiten, weil bestimmte Szenen vom Aufwand her einfach an einem Tag im Kasten sein mussten – und so dreissig bis zu fünfunddreissig Einstellungen am Tag schafft einer allein nicht.

Da ist selbstverständlich eine ganz andere Arbeitsweise gefragt, als wenn ich mit einer Kleinkamera zehn Wochen lang Salzmänner im Tibet begleite.

FILMBULLETIN Aber grundsätzlich findest du beides spannend?

PIO CORRADI *DIE SALZMÄNNER VON TIBET* war auch von der Natur und den ganzen Erlebnissen her ein

sehr spannender Film. Die Salzmänner waren für mich fast wie Darsteller. Sie «spielten ihr Spiel», und wir mussten nur zusehen, dass wir die richtigen Szenen einfangen.

So eine Kiste wie *GRIPSHOLM* ist für einen Chefkameramann gar nicht so spannend. Es gibt einen grossen Produktionsdruck, sehr viel organisatorische und produktionsnahe Aufgaben. Primär muss man unter grossem Zeitdruck die Probleme der Logistik lösen und dann erst noch Bilder präsentieren.

FILMBULLETIN Das Licht wird wichtig sein.

PIO CORRADI Das Licht ist eigentlich die Hauptaufgabe eines «di pi» («d. p.», director of photography). Aber um Licht einzurichten, sollte man Zeit haben. *GRIPSHOLM* war so ein richtiger Co-Produktionsfilm: In Österreich musste Berlin gedreht werden, auch Teile von Schweden. Weil die Österreicher entsprechend Geld zur Verfügung gestellt hatten, mussten wir fünf Wochen in Österreich arbeiten. Schweden, wo alle Originalschauplätze zur Verfügung gestanden hätten, konnten wir kaum nutzen, weil sich Schweden nicht mit Geld an der Produktion beteiligte. Also wurde da so kurz wie möglich und nur das allernotwendigste gedreht und viele Szenen nach Österreich verlegt. Auch von der Chronologie her beginnt man bei so einer Produktion irgendwo im zweiten oder dritten Teil und fährt dann sechs, sieben Wochen später zu Originalschauplätzen, um die fehlenden Teile des Puzzles noch reinzudrehen.

HÖHENFEUER war insofern ein dokumentarisch hergestellter Film.

2



4



2

1 GRIPSHOLM (2000)

2 ADOLF DIETRICH,
KUNSTMALER
1877–1957 (1990)

3 DER HUNGER,
DER KOCH UND DAS
PARADIES (1981)

4 DIE SALZMÄNNER
VON TIBET (1996)

5 Thomas Nock in
HÖHENFEUER (1985)

6 Rolf Illig, Thomas
Nock und Dorothea
Moritz in
HÖHENFEUER



5

FILMBULLETIN Habt ihr da chronologisch gedreht?

PIO CORRADI Wir begannen im Sommer, da wo die Geschichte beginnt, zu arbeiten, gingen dann in den Herbst und den Winter – wir haben sehr grosse Teile chronologisch gedreht.

FILMBULLETIN Da bist du früh eingestiegen.

PIO CORRADI HÖHENFEUER war sehr seriös vorbereitet – im kleinen Rahmen, aber seriös. Der Film hat ja nur 1,1 Millionen Franken gekostet, heute kostet bereits ein «Tatort» 1,5 Millionen. Wir haben ein Jahr vor Drehbeginn bereits Testaufnahmen gemacht, Schauspieler gesucht und einige am späteren Haupthandlungsort bei und in dieser Alphütte fotografiert.

Für die Darstellung des Vaters etwa waren noch zwei Schauspieler in der engeren Wahl: Rolf Illig, 1,95 Meter gross, und ein Österreicher mit sehr bäurischem Aussehen. Von Aug dachten wir eher, es ist der Österreicher, ein bisschen rundlich, sehr glaubhaft als Bauer, aber als wir dann die Fotos betrachteten und plötzlich bemerkten, wie dieser Illig so komisch mit gebückter Haltung im Raum steht, fanden wir: das ist der richtige Typ. Seine Körpersprache, die gebückte Haltung in der niederen Hütte, sagt sehr viel über seine innere Situation, dieses Eingengtsein in dieser kleinen Hütte in den Bergen – da geboren, musste die Hütte, den Familienbesitz übernehmen.

Die Besetzung mit dem Typen, der von seiner Grösse her nicht in die Hütte passt, hat durch seine Körpersprache sehr viel gebracht. Aber das haben wir erst auf den Fotos gesehen, weil er immer den Hals so schräg hielt, etwa.

6

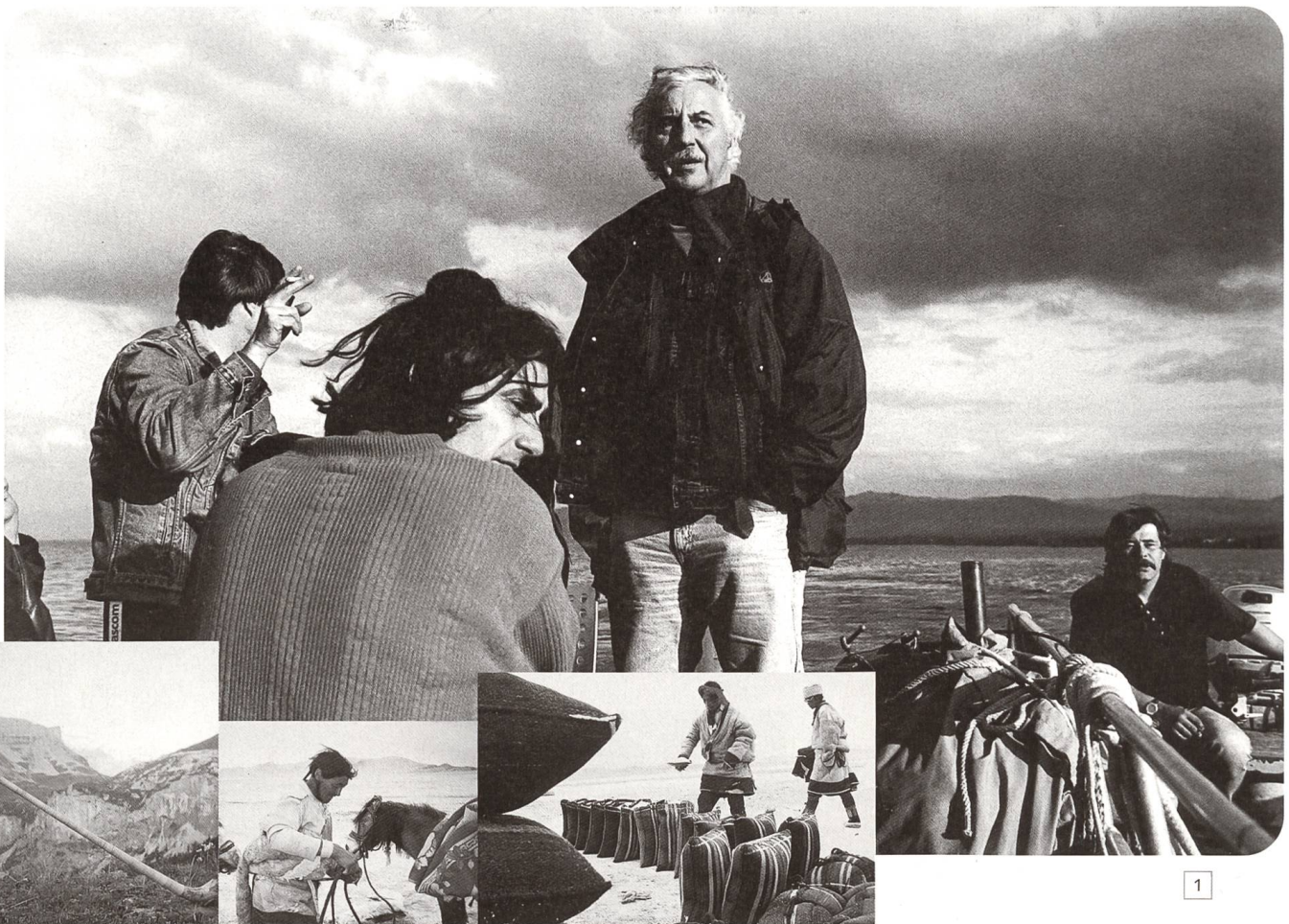
FILMBULLETIN Wenn du drei Wochen vor Drehbeginn einsteigst, sind solche Dinge gar nicht möglich.

PIO CORRADI Bei GRIPSHOLM war das Casting bereits gemacht. Die Produzenten und Verleiher machen die Besetzung mit Schauspielern, die sie für ihre Vertriebsstrategien brauchen – insofern gibt's diese Arbeit gar nicht.

FILMBULLETIN Wie waren die Vorgaben bei DIE SALZMÄNNER VON TIBET, wie lautete die "Regieanweisung"?

PIO CORRADI Auch bei DIE SALZMÄNNER VON TIBET gab es eine Art Drehbuch – natürlich keines, wo die Szenen beschrieben sind, aber ein Buch von einem chinesischen Schriftsteller über die Salzleute und ihre Bedeutung. Ulrike Koch, die ja chinesisch spricht, hat es in Peking irgendwo gefunden, gelesen, ging der Geschichte nach, war mal in Tibet, kam aber nicht an den Salzsee hinauf, weil da im Prinzip gar keine Frauen hinkommen.

Sie hat aber viele Interviews geführt mit Männern, die diese Salzkarawane mitgemacht haben, konnte sich also ein Bild machen und hat ein "Dreh"buch geschrieben, in dem die Abläufe präzise beschrieben sind, die Handlungen, die vollzogen werden, welche Sprache gesprochen wird, wo die Punkte sind, da keine Frau mehr dabei sein darf. Auch die Symbiose mit den Gottheiten, die Zusammenhänge mit den Steinen, an denen sie vorbeigehen, die eine bestimmte Bedeutung haben ... All diese Dinge hat sie gewusst und beschrieben, aber *gesehen* hat es ja niemand vorher.



1

2

«Wenn ich eine Szene einfach filmen, filmen, filmen muss, kann ich mich gar nicht mehr zurücklehnen und mich einmal fragen: was geschieht da eigentlich? wo ist der Spot? wo ist es wichtig? Ich kann mir auch gar keine Bilder mehr aussuchen.»

3

Wir gingen dann einfach in dieser Karawane mit, und ich hatte natürlich sehr grosse Freiheiten beim Drehen, denn diese Aufnahmen wurden einmal gemacht, nichts wurde wiederholt. Dank des Buches, das ich praktisch intus hatte, konnte ich mich aber orientieren und wusste, da und da ist das.

FILMBULLETIN Rushes betrachten lag nicht drin.

PIO CORRADI Wir hatten eine mündliche Zusage für eine Drehbewilligung und wollten ursprünglich auf Super 16 drehen. Die Equipe war gemischt, deutsch schweizerisch – weil auch Deutschland Geld beisteuerte. Das Material war noch in Berlin, als ich bereits in Lhasa war, denn wir mussten die Salz männer der Karawane erst noch suchen. Als wir sie gefunden hatten, war jedoch klar, dass uns die Chinesen die Bewilligung nicht mehr rechtzeitig erteilen werden. Die Salz männer ziehen bei Halbmond Ende März aber einfach los.

Es stellte sich also die Frage: bricht man den Film ab und verliert all das Geld, das bereits investiert wurde und sogar den Chinesen bezahlt wurde, oder machen wir den Film als "verkleidete" Touristen, eine Art illegal. Da ich bereits eine kurze Erfahrung mit einer digitalen Kleinkamera hinter mir hatte, entschied ich mich, den Film damit zu drehen. Statt der Filmkamera kamen zwei digitale Kameras aus Berlin – als Tourist darf man solche Kleinkameras einführen. Der Tönler hat sein Dat so in Teile zerlegt, dass man meinen konnte, es sei nur ein kleines Radio, und mit diesem Material waren wir dann unterwegs.

Ich musste noch ein Papier von diesem Chinesen, der uns die Autos und alles organisiert hatte, unter-

schreiben, dass ich nirgends an einer Strassenkreuzung filme oder dort, wo es eine Kaserne und Militär hat. Unterwegs trifft man allerdings pro Tag vielleicht zwei Leute – also war die Chance klein, dass uns jemand erwischt.

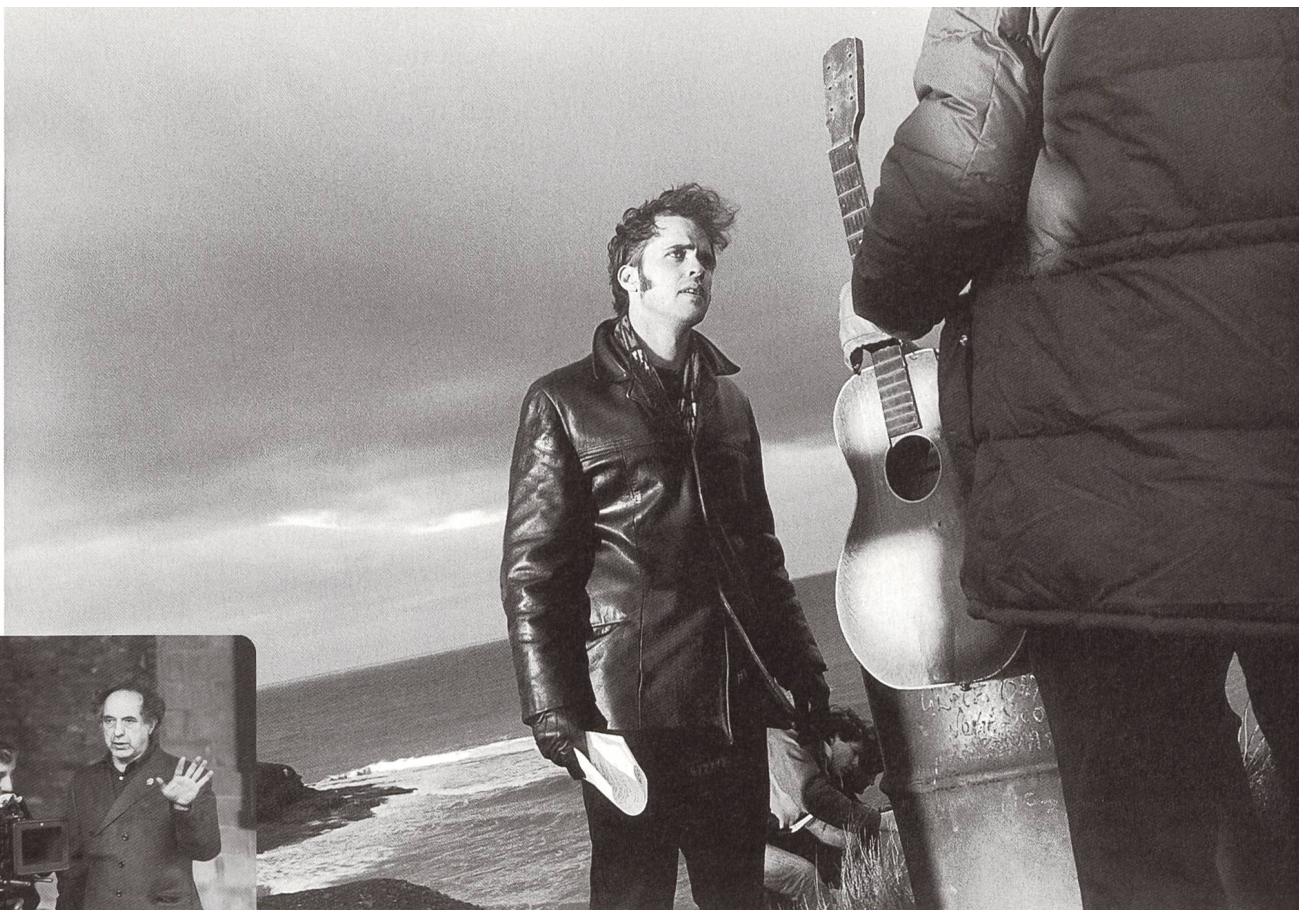
FILMBULLETIN Die Erfahrung mit der Digitalkamera, würdest du sie wiederholen?

PIO CORRADI Digitalkameras waren im Trend. **DIE SALZMÄNNER VON TIBET** war 1997 aber der erste lange Film, der mit FAZ-Technik gemacht wurde; vorher wurden nur einzelne Aufnahmen in einen Film eingeschossen.

Mit dieser kleinen Digitalkamera habe ich jedoch wie mit einer Filmkamera gedreht, sie auch wie eine Super 16 geführt. Wir hatten nur fünfundzwanzig Kassetten dabei, also fünfundzwanzig Stunden Aufnahmematerial.

Heute werden einfach Stunden aufgenommen, das hat sich entwickelt, also: es ist explodiert. Für einen Dokumentarfilm werden sechzig, achtzig, hundert, sogar zweihundert Stunden aufgenommen, um nachher die neunzig Minuten herauszufiltern, die den Film ausmachen. Vom Visuellen her gesehen, bringt das auch eine Verwässerung mit sich. Früher wurde der Kameramann schräg angesehen, wenn die Kamera lief, denn jeder Meter kostete Geld, heute passiert ihm das, wenn er gerade einmal nichts aufnimmt.

Du kannst aber im Tag nicht fünf Stunden ununterbrochen gute Bilder liefern, Bilder, die auch einen Sinn machen – diese Konzentration hat keiner. Beim Film muss das Bild etwas transportieren oder etwas



1 Pio Corradi beim Dreh von VOLLMOND (1998)

2 UR-MUSIG (1993)

3 DIE SALZMÄNNER VON TIBET (1996)

4 CANDY MOUNTAIN (1988)

5 Pio Corradi und Robert Frank bei den Dreharbeiten zu CANDY MOUNTAIN

zeigen. Das heisst: man arbeitet viel konzentrierter, ist etwa so gut auf eine Person eingefuchst, dass man die Dinge auch spürt, dass man genau weiss: jetzt passiert das. Beim Video wird oft einfach so laufen gelassen.

Mathias von Guntens REISE INS LANDESINNERE zum Beispiel wurde mit einem sehr kleinen Drehverhältnis realisiert. Das Puzzle war schon gemacht. Die Szenen, die wir drehten, waren ausgedacht, liessen mir aber dennoch die Freiheit, spontan zu reagieren, gerade weil ich wusste, um was es in der Szene geht, was man darstellen will.

Es erschüttert mich ein bisschen zu sehen, wie stark sich das inzwischen verändert hat. Es heisst einfach: «Du musst jetzt drehen.» Es gibt keine Selektion, keine Angaben, was für Szenen aufzunehmen sind. Man will einfach möglichst viel. Alles soll aufgenommen werden und erst am Schneidetisch wird dann entschieden.

Die Entscheidungen werden so lange wie irgendmöglich hinausgezögert. Alles muss gedreht werden und «wenn ich's dann sehe, sage ich: das interessiert mich, das nicht.»

FILMBULLETIN Keine gute Entwicklung?

PIO CORRADI Aus meiner Sicht nicht unbedingt. Dreissigjährige finden das aber noch toll, glaube ich. Die haben jetzt mehr Schwierigkeiten mit der Filmkamera, wo ihnen nur zehn Rollen zur Verfügung stehen. Das sind hunderte Minuten, anderthalb Videokassetten – heute dreht man zehn Kassetten im Tag.

FILMBULLETIN Du sagst, dass du nicht fünf Stunden konzentriert gute Bilder liefern kannst. Heisst das, dass

man gerade in dem Augenblick, wo es erforderlich wäre, nicht so konzentriert ist, wenn man zehn Kassetten am Tag verdreht?

PIO CORRADI Man sucht nicht mehr den Moment, den man auf Film suchen würde. Mit dieser Arbeitsweise bleibt auch weniger Zeit, sich etwas zu überlegen. Wenn ich eine Szene einfach filmen, filmen, filmen muss, kann ich mich gar nicht mehr zurücklehnen und mich einmal fragen: was geschieht da eigentlich? wo ist der Spot? wo ist es wichtig? Ich kann mir auch gar keine Bilder mehr aussuchen.

Mit Talent kann man auch da noch etwas machen, wo man eine Szene einfach eins zu eins aufnehmen soll, aber es ist eine völlig andere Arbeitsweise, als wenn ich mit Film die Momente bringen muss, die wichtig sind.

FILMBULLETIN Filmschauspieler sagen gelegentlich, der Kameramann sei bei der Arbeit ihre wichtigste Bezugsperson.

PIO CORRADI Der Kameramann muss mit den Schauspielern sicher irgendwie in Kontakt kommen. Das ist aber auch das Verhältnis, über das nicht viel geredet wird. Der Kameramann macht ja nicht Regie, greift nicht ins Spiel der Darsteller ein und sagt: «Du musst jetzt ...» Sondern er versucht, ihm kleine Hinweise zu geben, ohne dass der Regisseur ärgerlich wird, aber das sind eigentlich die Hinweise, die Schauspieler am meisten beachten – diese kleinen Details.

Der Kameramann sieht die Schauspieler durch die Optik, kennt den Bildausschnitt und war, zur Zeit als noch nicht mit Monitoren gearbeitet wurde, der einzige, der wusste, was er im Augenblick der Aufnahme





1



2

«Die echten Profis haben eine sehr starke Körpersprache, die praktisch für die Kamera gemacht ist. Sie wissen, was für die Kamera richtig ist, haben eine Ahnung davon, was die Kamera macht, fragen auch, welche Linse benutzt wird. Bei uns fragt niemand, welches Objektiv verwendet wird.»

sah. Ein Schauspieler muss dem Kameramann irgendwie vertrauen. Man ist wie ein Filter, eine erste Instanz von seiner Arbeit, die er vor der Kamera macht. Deshalb sind Schauspieler oft mit Kameramännern in Symbiose. Bei *DER GEMEINDEPRÄSIDENT* hat Mathias Gnädinger immer Bezug auf mich genommen. Er fragte immer, was muss ich noch anders machen?

Kameraleute haben dadurch, dass sie ja mehr filmen als ein Regisseur, auch viel mehr Erfahrung mit Schauspielern. Den Schauspielern ist das Urteil des Kameramannes auch noch wichtig, weil sie wissen, er hat bereits mit dem und jenem gearbeitet.

FILMBULLETIN Wie war das mit Rod Steiger?

PIO CORRADI Rod Steiger hatte in *TENNESSEE NIGHTS* einen kurzen Auftritt, aber er war eine sehr nette Person. Er war ein einfacher, sehr zugänglicher Typ und ein wahnsinniger Profi. Rod Steiger hat sich auch sehr stark auf die Kamera bezogen. Die Regie sagte vielleicht «ist gut», aber Rod fragte immer noch bei der Kamera nach, ob die gut war, und sagte dann erst: okay.

Als Richter musste er sitzen und ab und zu aufstehen – aber wie der aufgestanden ist! Die echten Profis, wie die aufstehen, absitzen, sich bewegen, gehen – sie haben eine sehr starke Körpersprache, die praktisch für die Kamera gemacht ist. Nicht mechanisch wirkt. Profis wissen, was für die Kamera richtig ist. Sie haben eine Ahnung davon, was die Kamera macht, fragen auch, welche Linse benutzt wird. Bei uns fragt niemand, welches Objektiv verwendet wird. Rod Steiger fragte immer nach der Linse, also der Brennweite, und dann wusste er genau, bin ich so, so oder so im Bild. Die

Kamera steht zwei Meter vor ihm, und wenn ich sage, 85er, wusste er, was von ihm im Bild ist, dank seiner Kenntnis von Optik, Winkel, Standort. Wenn der Ausschnitt enger war, also lange Brennweite, hat er die Bewegungen minimiert, bei einer Kopfbewegung etwa zwar dasselbe gemacht, aber in einem engeren Rahmen, damit das mit der verwendeten Linse wieder richtig ist.

Mit Schauspielern, die solche Kenntnisse besitzen, lässt sich anders arbeiten als mit Leuten, die zum grossen Teil auf der Bühne stehen und dann ab und zu noch in einem Film auftreten. Rod Steiger war ein reiner Filmschauspieler. Das ist ein eigenes Metier.

FILMBULLETIN «Sich bewegen für die Kamera», ist das Gefühl, Wissen, Talent?

PIO CORRADI Sicher ist Naturtalent dabei, aber die wirklichen Profis sind auch ausgebildet und lernen ständig dazu. Beim Betrachten der Rushes hat ihnen vielleicht jemand gesagt: «Du, so musst du nicht aufstehen, das geht anders.» Einer, der seit zwanzig, dreissig Jahren als professioneller Filmschauspieler arbeitet, hat ein anderes Vorwissen als einer, der zu achtzig Prozent auf der Bühne steht, wo er sich für das Schaukastentheater völlig anders bewegen muss. Auf der Bühne müssen Schauspieler meistens sehr viel machen, beim Film sind sie, je nach Brennweite, plötzlich ganz gross im Bild und sollten möglichst wenig machen.

FILMBULLETIN Hat das auch Konsequenzen fürs Licht?

PIO CORRADI Ja, sicher. Gute Schauspieler laufen, ohne dass sie auf den Boden sehen und die Marken, welche die Gaffer an den Boden kleben, orten müssen, in

3



4

1 Pio Corradi mit Erwin Keusch beim Dreh zu *DER HUNGER, DER KOCH UND DAS PARADIES* (1981)

2 Mathias Gnädinger in *DER GEMEINDEPRÄSIDENT* (1983)

3 Angeliki Antoniou und Pio Corradi beim Dreh zu *DONUSA* (1992)

4 Robert Frank und Pio Corradi beim Dreh zu *CANDY MOUNTAIN* (1988)

5 *VERSPIELTE NÄCHTE* (1997)

6 *DONUSA*

die richtige Position. Wenn sie auf den Boden sehen müssen, dann stimmt bereits was nicht. Ein Schauspieler muss wissen, noch zweieinhalb Schritte so rüber. Finden sie ihre Position, so stehen sie dann auch genau richtig im Licht.

Ganz gute Schauspieler spüren das Licht auf ihrem Gesicht. Die merken, ah, die Lampe kommt da, da ist sie, da vorn ist sie nicht mehr. Sie können sich so bewegen, dass sie das Licht treffen. Sie müssen nicht mit ihrem Blick die Scheinwerfer suchen, die spüren auf ihrem Gesicht, was da ablaufen könnte, bewegen sich, von der Lichtdramaturgie geleitet, genau richtig. Wenn einer das nicht kann, steht er halt immer etwas im Off.

FILMBULLETIN Kannst du denen helfen, mit einem etwas allgemeineren Licht?

PIO CORRADI Ja klar. Ein allgemeines Licht macht die Sache offener, aber auch weniger präzise. Das hat meist aber auch mit der Zeit zu tun, die zur Verfügung steht, um Licht einzurichten. Wenn man wenig Zeit hat, muss man das Licht offener machen, damit die Schauspieler an mehreren Orten stehen können. Ganz spezielles Licht muss auch speziell eingerichtet werden. Es braucht eine Inszenierung – nach der die Scheinwerfer eingerichtet werden –, die vorher überlegt sein will, das hängt sehr stark vom Regisseur ab: will er die spezielle Inszenierung oder eine völlig offene, in der er die Schauspieler mal machen, improvisieren lässt und daraus etwas entwickelt. Wenn die Schauspieler innerhalb einer Szene fast jedesmal noch eine Variante dazu geben, muss man das Licht breiter streuen. Die Möglichkeit, das Licht zu

5

inszenieren, entfällt, wenn die Schauspieler soviel Freiheit haben – aber es gibt Regisseure, die das wollen.

FILMBULLETIN Wie ist das mit dem Licht beim Dokumentarfilm?

PIO CORRADI Auch da gibt es Ausleuchtungen, die man sehr gut machen kann, wenn man einmal weiss, die Person macht das und das – weil sie das eben jeden Tag macht, macht sie es immer so. Da muss sich der Kameramann die Szene ansehen, entscheiden, was er mit der Kamera machen will, und dann ist auch klar, wo die Lampe hinkommt.

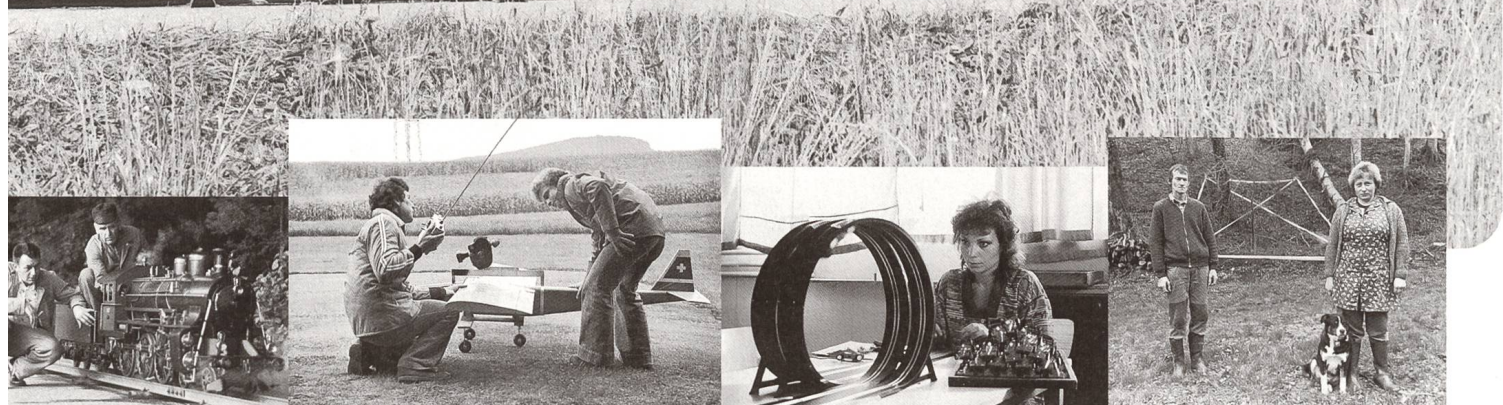
FILMBULLETIN Du hast den Ruf, dass du mit der Kamera immer genau im richtigen Moment genau am richtigen Ort bist.

PIO CORRADI Man muss gewisse Dinge auch spüren. Das hat nicht nur mit Erfahrung, sondern auch sehr viel mit Beobachtung zu tun.

Ich bin jemand, der eher wenig redet. Ich hab mein Leben lang beobachtet – *mit den Augen*. Ich hab nicht irgendwelche grossen Gespräche geführt mit gescheiten Leuten, sondern ich hab die Welt mit den Augen verfolgt. Ich weiss, welche Leute sich wie bewegen, wie man ihr Inneres sichtbar machen kann – wie ich an eine Person herankomme.

Neben dem Film habe ich mich immer auch fotografisch betätigt. Und ich wollte Aufnahmen, die “stimmen”, ohne dass ich die Leute arrangieren muss. Ich muss also den richtigen Augenblick finden, um abzurücken. Da bin ich auch etwas geprägt durch Robert Frank, der als Fotograf immer ein Vorbild für mich war. Robert Frank hat Momente gefunden: besser

6



2

2

3

4

5



«Wenn man die Leute in einem Dokumentarfilm mit zu vielen Anweisungen zurechtbiegen muss, dann ist das der falsche Weg. Deshalb stellt ein Dokumentarfilm eigentlich immer wieder eine grosse, spannende Herausforderung dar. Man muss diese Minute oder diese Sekunde finden, die es braucht.»

kannst du einfach nicht abdrücken. Diese Tausendstel-Sekunde oder Zweihundertfünfzigstel-Sekunde einer Szene, damit dieses Bild entsteht, das ist natürlich grosse Klasse. Ich habe die Filmstripes von Frank gesehen: er hat nicht drei, vier, fünf Aufnahmen gemacht, sondern *einmal* ein Bild – und das ist es dann.

Diese Vorkenntnisse aus der Fotografie sind beim Dokumentarfilm sehr nützlich. Ich nehme auch Leute auf, die ich nicht kenne, zu denen ich aber einen Zugang finde – obwohl ich sprachlich mit ihnen gar nicht kommunizieren kann, eben dennoch in Verbindung komme.

FILMBULLETIN Und dieses «in Verbindung kommen» ist Voraussetzung, damit die Szenen gut werden?

PIO CORRADI Wenn man die Leute in einem Dokumentarfilm mit zu vielen Anweisungen zurechtbiegen muss, dann ist das der falsche Weg. Man kann von einer privaten Person – einem Laien, wenn man so will, aber es ist ja kein Laie, sondern der Fachmann auf seinem Gebiet, es ist einfach kein Schauspieler – nicht verlangen, dass sie etwas anders macht, nur weil man sich das anders vorstellt. Das heisst: ich muss sie eben so nehmen, wie sie ist, und aus dem etwas machen.

FILMBULLETIN Und aufgrund von Beobachtung weisst du, wie er sich bewegt?

PIO CORRADI Ich merke das. Ich weiss nicht, wie ich das merke. Ich weiss, ob er da aus dem Bild rausgeht oder nicht. Ob ich mit der Kamera mitgehen muss oder nicht. Ich kann nicht sagen, wie das entsteht, aber ich merke an seinen Bewegungen: wahrscheinlich macht er

das. Ein wenig Risiko ist selbstverständlich dabei – immer stimmt es eben nicht.

Einem Schauspieler sagt die Regie: «Du machst das und das, und dann gehst du da rüber.» Dann weiss ich, wie das geht. Es kann auch wiederholt werden. Im Dokumentarfilm kann man eigentlich meistens nicht wiederholen. Es gibt zwar Ausnahmen, aber für vieles gilt: nicht wiederholbar. Einmalig.

Deshalb stellt ein Dokumentarfilm eigentlich immer wieder eine grosse, spannende Herausforderung dar. Man muss diese Minute oder diese Sekunde finden, die es braucht.

FILMBULLETIN Bewegen sich die Leute sehr verschieden?

PIO CORRADI Es gibt verschiedene Typen und verschiedene Bewegungsarten. Das hat aber nichts mit Nationalitäten zu tun. Die Körpersprache ist eine internationale Sprache – wird auch von Stummen begriffen. Ein gebückter Schweizer, der aus irgendeinem Grund eine gebückte Körperhaltung hat, ist vom Visuellen her nicht viel anders als ein gebückter Chinese.

FILMBULLETIN Die Ausstattung spielt doch ziemlich ins Visuelle hinein. Wie ist die Zusammenarbeit mit den Ausstattern?

PIO CORRADI In der Schweiz gibt es diese Art von Film, diese grossen Ausstattungskisten, gar nicht. Es gibt nur eine Art von Ausstattung, die dann meistens in Form von Requisiten im Bild erscheint.

Aber es ist klar, Szenenbilder – wenn wirklich welche hergestellt werden – bestimmen die Situation. Das sind jetzt Dinge, die Fredi skizzieren kann, die

6



10

7

1 Dreh zu **KLEINE FREIHEIT** (1978)

2 **KLEINE FREIHEIT**

3 **TANZ DER BLAUEN VÖGEL** (1993)

4 **DER GRÜNE BERG** (1990)

5 «Mein bestes Standfoto. Aus dem Film **DER SCHÖNE AUGENBLICK**. Auf dem Bild der Polarfotograf Jean Amrein» P.C.

6 «Frohe Stunden im Armeefilmdienst. WK 1974. «Che» war in und mit uns!» P.C.

7 Jacques Perrin (knieend) in **L'OMBRE** (1992)

8 Rolf Illig und Dorothea Moritz in **HÖHENFEUER** (1985)

9 **ERNESTO «CHE» GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH** (1994)

10 Zeichnung von Fredi M. Murer zu **HÖHENFEUER**

8

Skizzen kann aber auch der Ausstatter liefern. Solche Skizzen sind notwendig, damit die Beteiligten wissen, in welche Richtung sie denken und arbeiten müssen.

Im Ausland ist der Ausstatter oft der sogenannte Architekt, der Designer des Bildes, das dann entsteht. Die Lichtproblematik im Bild, die Lichtdramaturgie, die entwickelt wird, ist dann: Abteilung Kamera. Das bedingt selbstverständlich eine gute Zusammenarbeit – aber den richtigen Ausstattungsfilm im grossen Stil gibt es bei uns nicht.

FILMBULLETIN Bei **VOLLMOND** etwa? Da gab es doch etwas zu tun.

PIO CORRADI Das waren jetzt nicht unbedingt Dekors, in denen fictionmässig wirklich ganz spezielle Dinge herauskristallisiert wurden. Die Ausstattung der Szene in **HÖHENFEUER**, wo die beiden Toten von Kerzen umgeben im Bett liegen, ist eher eine Ausstattung, die nicht nur Requisite ist. Mit der Anordnung von Kerzen wurde der Raum gestaltet.

Die beiden Ausstatterinnen gingen nachts rauf, haben sich eingeschlossen, kamen gar nicht runter zum Schlafen, sondern haben nach Besprechungen und anhand von Skizzen eingerichtet. Wir kamen am Morgen rauf, haben das vorgefunden und gefilmt.

FILMBULLETIN Dann geht es bei Spielfilmen bei uns vor allem um Requisite?

PIO CORRADI Requisiten sind ja der Ausstattung unterstellt, Requisiten sind Teil der Ausstattung, und bei uns ist der grösste Teil dieser Arbeit, einen Raum mit Requisiten auszustatten. Es gibt keine architektonischen Pläne, keine Filmarchitektur. Wenn Max Haufler

9

in **THE TRIAL** von Orson Welles in einen Raum eintritt, in dem tausend Stenotypistinnen hinter Schreibmaschinen sitzen – das ist für mich Ausstattung, Filmarchitektur. Diese ganze Architektur, die ganze Lichtgestaltung – also, was für Lampen im Raum hängen, die Perspektive ...

FILMBULLETIN Gut, das ist eine andere Dimension.

PIO CORRADI Oder was Rolf Zehetbauer macht:

DAS BOOT – wo eine Kombination zwischen Modell und nachgebautem Eins-zu-eins-Studioboot gemacht wurde ... und und und. Das sind Ausstattungskisten. Wo man die Wände rausnehmen, das Boot halbieren kann, damit die Kamera sich darüber hinwegbewegen kann und andere Geschichten. Das ist Ausstattung, also Filmarchitektur.

FILMBULLETIN Würde es dich reizen, mal sowas zu machen?

PIO CORRADI Ja, why not. Ich habe aber auch sehr viel Spass an kleinen Filmen wie **PANE PER TUTTI**, den ich letztes Jahr in Rom gemacht habe. Das finde ich für mich einen möglichen Weg: gangbar und erreichbar.

Wenn ich in die andere Art Film gehen will, muss ich langsam auch ans Auswandern denken. Nur, im Ausland an die richtigen Projekte heranzukommen, ist dann nochmals ein Prozess. Es ist nicht so, dass man plötzlich im grössten Studio steht, wenn man aus der Schweiz kommt mit einem Schweizer Pass.

FILMBULLETIN Du warst in den hintersten Ecken der Welt, hast dich aber mehrheitlich im Feld des Schweizer Films bewegt.



1



2

3

«Diese Sattelschlepper mit dem ganzen Material werden in Amerika einmal hingestellt und nicht mehr umparkiert. Wenn die Kiste später im Bild steht: sie wird nicht weggestellt.»

PIO CORRADI Nach *HÖHENFEUER* hätte ich viele Möglichkeiten gehabt, hatte von verschiedenen Seiten Anfragen, habe aber keine wahrgenommen, weil ich hier in meinem Bekanntenkreis bereits wieder für neue Projekte versprochen war.

Ich habe das Abenteuer auch gar nicht eigentlich gesucht, weil ich wusste, wie man sich im neuen Umfeld wiederum drei, vier Jahre behaupten muss. Wenn es der Zufall wirklich erlaubt, und man, nachdem man hier einen Film gemacht hat, der ein wenig ein Ereignis ist, genau an eine Persönlichkeit herankommt, die auch etwas über dem Durchschnitt ist, dann lohnt sich der Schritt. Wenn es aber abwärts geht – ich gehe nicht nach Deutschland, um Fernsehserien zu filmen, das interessiert mich einfach nicht, selbst wenn bekannte Schauspieler mitwirken. Ich mach keine TV-Filme.

Aber ich hatte auch Anfragen und Bücher für Spielfilme aus Amerika, England ... hatte aber vom Stoff her keinen Zugang zu den Büchern. Wenn man aus der Schweiz kommt, ist man es sich auch nicht gewohnt, mit grossen Themen umzugehen. Im Osten oder im Iran, glaube ich, könnte ich sofort Filme machen.

Aber ich möchte sicher nicht nach Hollywood wollen.

FILMBULLETIN Technischer Aufwand ist einerseits reizvoll, andererseits mit organisatorischen Aufgaben verbunden. Produktionsdruck kommt hinzu.

PIO CORRADI Wenn jetzt einer jedes Jahr ein bis zwei grössere Kisten macht – mehr ist sowieso nicht möglich –, dann stellt sich auch da wieder eine Routine ein, und wenn man in der Kontinuität an ganz grossen Kisten

arbeiten kann, entwickelt sich mit der Erfahrung auch wieder eine Freiheit.

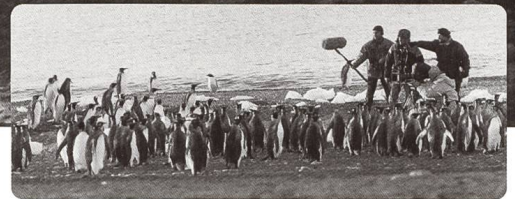
Wenn man aber einfach so plötzlich konfrontiert wird, eher noch aus einer anderen Ecke kommt, ist das im Augenblick auch eine Lawine, die kommt. Bei *TENNESSEE NIGHTS* von Nicolas Gessner musste man morgens um sieben entscheiden, wo die Sattelschlepper abgestellt werden. Das musste ich entscheiden, obwohl ich noch nicht genau wusste, was laufen und in welche Richtung gefilmt werden wird. Diese Sattelschlepper mit dem ganzen Material werden in Amerika einmal hingestellt und den ganzen Tag nicht mehr umparkiert. Wenn die Kiste später im Bild steht: sie wird nicht weggestellt. Die Ecke ist vergeben. Morgens um sieben solche Entscheidungen zu treffen, finde ich jetzt nicht einen so tollen Anfang für den Tag. (lacht)

FILMBULLETIN Es gibt den Chefkameramann, der kontinuierlich mit denselben Leuten, seiner Equipe arbeitet.

PIO CORRADI Gut, es gibt die Geschichten von Vittorio Storaro. Storaro kann man eigentlich nur beschäftigen, wenn man seine Organisation mitmietet. Da wird ein package gemacht; wenn Storaro kommt, kommen zwanzig Leute – die wichtigen Positionen sind alle von der harten Crew besetzt – die bringen das Material, Licht, Dollys, Krane: in ihren Sattelschleppern ist alles dabei. Engagiert werden bestenfalls noch Helfeshelfer vor Ort. Die gehen dann auch mit Coppola in die Philippinen, um *APOCALYPSE NOW* zu drehen – das waren so zwanzig, dreissig Italiener, die auch den Tomaten-Spaghetti-Aufstand inszenierten.



4



5

1 Dreh zu *GLUT* (1983)

2 Breyten Breytenbach in *UNE SAISON AU PARADIS* (1996)

3 ARTHUR RIMBAUD – *UNE BIOGRAPHIE* (1991)

4 Pio Corradi beim Dreh von *DER RECHTE WEG* (1983)
«Schlusszene auf dem Weissenstein» P. C.

5 *DER RECHTE WEG*

6 *DER KONGRESS DER PINGUINE* (1993)

7 Dieter Meyer, Patrick Lindenmaier, Pio Corradi und Hans-Ulrich Schlumpf beim Dreh von *DER KONGRESS DER PINGUINE*

6

Storaro und andere verkaufen sich so, aber das ist eine andere Geschichte. In der Schweiz passiert ja das Gegenteil. Wenn ich in einer Co-Produktion was mache, kann ich – wenn's gut geht! – den Assistenten mitbringen. Je nachdem nicht mal den, weil es ein Deutscher oder ein Österreicher sein muss, und die Beleuchter kommen sowieso von da, das Material von dort.

Wir in Europa machen das Gegenteil: wir zerfleischen die Equipen. Diese Co-Produktionsabkommen mit den komischen Verhältniszahlen – bei der Hamburgförderung müssen hundertfünfzig Prozent investiert werden, in Österreich hundertachtzig Prozent ... Das sind Förderungsmodelle, die sich auf die Equipen praktisch negativ auswirken, weil du ja immer andere Leute auf dem Set hast.

FILMBULLETIN Das muss doch was bringen, wenn die Equipe eingespielt ist und ein Vertrauensverhältnis besteht.

PIO CORRADI Klar ist es angenehmer und effizienter, mit Leuten zu arbeiten, die du kennst, mit einem Chefbeleuchter etwa, den ich kenne, von dem ich weiss, was er macht und was er kann. Ein Chefbeleuchter, der seinerseits seine Leute engagieren kann, die er kennt und unter seinen Fittichen hat.

In Amerika gehören immer noch grosse Teile einer Crew – fünf, sechs Leute mindestens – zum engsten Kreis eines Kameramannes. Die Leute in Schlüsselpositionen, die bringt er mit, die sind immer dabei. Aber so kann man sich in Europa nicht verkaufen.

7

FILMBULLETIN Schlägt das auf die Qualität durch?

PIO CORRADI Das muss nicht sein. Es gibt auch die positive Erfahrung, dass man Leute kennenlernt, die noch besser sind. Ich will nicht nur negativ über zusammengewürfelte Equipen reden, aber es macht die Aufgabe, Filme zu machen, auch nicht leichter, wenn man immer von vorne beginnen muss – vor allem in den ersten zehn Tagen eines Films.

FILMBULLETIN Farbe, Schwarzweiss?

PIO CORRADI Ich bin ein grosser Fan von Schwarzweiss, deshalb vielleicht etwas voreingenommen. Schwarzweiss-Filme haben es schwer. Das Fernsehen beteiligt sich grundsätzlich nicht. In den Labors wird noch ein Prozent Schwarzweiss verarbeitet, deshalb ist die Erfahrung mit Schwarzweiss nicht mehr vertretbar vorhanden.

FILMBULLETIN Dreht ein Kameramann schwarzweiss anders als farbig?

PIO CORRADI Die Fotografie ist eine andere. Die Trennung von Vorder- und Hintergrund kann nicht über die Farbgestaltung erfolgen, man muss das mit Licht modulieren. Leute vor einem dunklen Hintergrund in einem Innenraum praktisch wie etwas herausnehmen, damit sie sich abzeichnen – durch den Kontrast getrennt werden. Das ist eine andere Arbeitsweise. Schwarzweiss ist immer auch eine Abstraktion, hat auch einen speziellen Reiz.

DER GEMEINDEPRÄSIDENT und **WINTERSTADT** habe ich schwarzweiss gedreht, mit Bernhard Giger, der ursprünglich auch Fotograf gelernt hat, auch ein Schwarzweiss-Fan. Mit Leopold Huber habe ich **HIRN-**



1



2



3



4



5

«Wir in Europa zerfleischen die Equipen. Wir haben Förderungsmodelle, die sich auf die Equipen negativ auswirken, weil du ja immer andere Leute auf dem Set hast.»

BRENNEN in Österreich gemacht. Das Labor der Wienfilm war wahnsinnig gut, einfach, weil die Erfahrung noch vorhanden war. Die AKs (Arbeitskopien) waren besser als die Kopien, die später in der Schweiz hergestellt wurden – da bin ich echt etwas erschrocken. Schwarzweiss erfordert grosse Erfahrung auch vom Laborpersonal. Da kann sehr viel beeinflusst werden, im Kontrast, in der Körnigkeit.

FILMBULLETIN Ist Schwarzweiss generell anspruchsvoller?

PIO CORRADI Ein guter Schwarzweiss-Film ist anspruchsvoller. Es gibt inzwischen aber auch Schwarzweiss-Filme, die zunächst auf Farbmateriale gedreht werden. Woody Allen macht das. Wir haben das, als ich für einen Fotografen ein Bild in Afrika machen musste, getestet: farbig auf schwarzweiss kopiert wird besser als schwarzweiss auf schwarzweiss.

FILMBULLETIN Liegt das an der Erfahrung, die für Schwarzweiss fehlt?

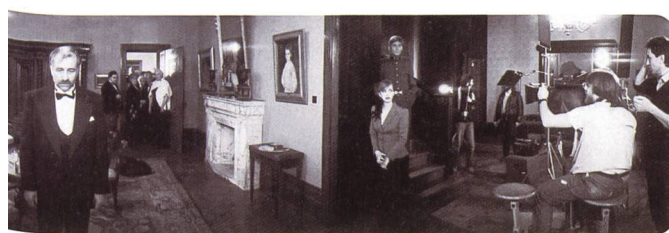
PIO CORRADI Wenn man schwarzweiss aufnimmt, muss man die Entscheidungen eben *vorher* treffen. Man muss alles richtig machen. Wenn ich in Farbe aufnehme, kann ich vieles offen lassen und nachher beim Farbzug steuern, wo ich hin will, sofern das Farbnegativ die richtige Dichte hat. Man kann die Trennung wie geplant steuern – ein Timerproblem der Lichtbestimmung.

FILMBULLETIN Gibt es für dich ein bevorzugtes Objektiv?

PIO CORRADI Es kommt auch etwas auf den Film an. Bei Dokumentarfilmen mache ich eigentlich alles mit einem Cannon Zoom, 8 auf 64, verwende aber nur bestimmte Brennweiten, die klassische Reihe 12, 16, 25. Mit Fixobjektiv arbeite ich häufig mit dem 24er, 25er – das ist so eine mittellange Brennweite.



6



7

8

9

1 REISEN INS LANDESINNE-
RE (1988)

2 Wolf Kaiser in
DER STUMME (1976)

3 Peter Hirsch
in ER NANNT SICH SURAVA
(1995)

4 Peter Hasslinger
in WINTERSTADT (1981)

5 KLASSENGEFLÜSTER (1982)

6 Pio Corradi beim Dreh von
DER RECHTE WEG (1983)
«In den Bergen» P. C.

7 Dreharbeiten
zu GLUT (1983)

8 Sigfrit Steiner und Armin
Mueller-Stahl
in GLUT

9 Sinta Tamsjadi in MEKONG
(1995)

Die Spielfilme habe ich eigentlich alle mit Fixlinsen gedreht. Man bestellt fünf und arbeitet schliesslich mit dreien oder zwei.

FILMBULLETIN Reden Regisseure mit bei der Wahl der Objektive?

PIO CORRADI Nicolas Gessner war Fan von ganz langen Brennweiten, da hab ich jeden Tag zwei Objektive zusätzlich bestellt. Die ganze Palette von Langbrennweiten von 100 bis 200, 250, 300, 350 und 400 musste ich dabei haben. Bei den meisten Aufnahmen, die etwas statisch sind, wollte er lange Brennweiten. Dynamischere Einstellungen, wo sich einiges im Bild bewegte, wollte er dann auch mit einem 50er, 85er Objektiv hergestellt wissen.

Aber im grossen ganzen reden sie wenig mit. Regisseure reden über die Grösse – aber die Grösse kann verschieden hergestellt werden. Wenn ich eine Grossaufnahme mit einer langen Brennweite mache, sehe ich

weniger im Hintergrund, als wenn ich dieselbe Grösse mit einer weiteren Optik mache. Das heisst, es ist eigentlich der Kameramann, der bestimmt, was aneinandergeschritten werden kann, was hintereinander kommt. Es sind Dinge, die nicht sehr schön sind, wenn in der einen Einstellung im Hintergrund alles scharf ist und in der nächsten alles verschwimmt, weil er die Kamera einfach da stehen hat und für eine Grossaufnahme nur mit dem Zoom nachgeht. Es ist die Sprache des Kameramannes. Vermeiden lässt sich das, indem die Kamera bewegt wird, mit derselben Optik hingeht.

FILMBULLETIN Du arbeitest oft mit einer Handkamera?

PIO CORRADI Als ich dreissig war, musste ein guter Kameramann ein guter Handkameramann sein. Raoul Coutard, der aus der Hand drehte, war der grosse Star, Cinéma vérité war gefragt – die jungen mit Stativ hatten keine Chance. Man wurde an der Qualität der Hand-

Pio Corradi

geboren 1940 im Baselbiet; von 1957 bis 1959 Besuch der Kunstgewerbeschule in Basel; anschliessend Ausbildung zum Fotografen bei Spreng in Basel; 1963 Übersiedlung nach Zürich, Ausbildung zum Kameramann; seit 1972 freischaffender Kameramann

- 1970 OTTO TSCHUMI
Regie: Markus Imhoof
sowie weitere Künstlerportraits für Pro Helvetia
- 1972 VOLKSMUND ODER MAN IST, WAS MAN ISST
Regie: Markus Imhoof
diverse Komponistenportraits für Pro Helvetia
- 1973 WINTERTHUR – VANDŒUVRES – TEURE GÄRTEN
Regie: Pierre Nicole
- 1975 ZÜRICH – BETONFLUSS
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
sowie weitere Dokumentarfilme zur Städteproblematik für Pro Helvetia
- 1976 FEU, FUMÉE, SAUCISSE
Regie: Lucienne Lanaz
- 1977 DER STUMME
Regie: Gaudenz Meili
- 1978 DIE BÜHNE IM DORF, DAS DORF AUF DER BÜHNE
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
- KNEUSS
Regie: Gaudenz Meili
- 1978 EL GAMIN
Regie: Bernard Lang
- KLEINE FREIHEIT
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
- 1979 DER SPRUNG VON DER BRÜCKE
Regie: Adrian Bänninger
- GUBER – ARBEIT IM STEIN
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
- 1980 BRUNO, WIE GEHT'S?
Regie: Alfred Jungrathmayr
- 1981 WOLLUST ODER GUTKNECHTS TRAUM
Regie: June Kovach
- HABSUCHT ODER HAMBURG – MADRID
Regie: Iwan P. Schumacher
- DER HUNGER, DER KOCH UND DAS PARADIES
Regie: Erwin Keusch
- LUDWIG HOHL – EIN FILM IN FRAGMENTEN
Regie: Alexander J. Seiler
- 1982 WINTERSTADT
Regie: Bernhard Giger
- KLASSENGEFLÜSTER
Regie: Nino Jacusso, Franz Rickenbacher
- HIRNBRENNEN
Regie: Leopold Huber
- DER PFEIFER VON NIKLASHAUSEN
Regie: Alfred Jungrathmayr
- 1983 GLUT
Regie: Thomas Koerfer
(Kamera nur teilweise)
- DER GEMEINDEPRÄSIDENT
Regie: Bernhard Giger
- TRANSATLANTIQUE
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
- DER RECHTE WEG
Regie: Peter Fischli, David Weiss
- CHAPITEAU
Regie: Johannes Flütsch

- 1984 LA VOIX DE SON ŒIL
Regie: Frédéric Gonseth
- ERDZEICHEN
MENSCHENZEICHEN
Regie: Anne Cuneo
- BEI LEBENDIGEM LEIBE
Regie: Alfred Jungrathmayr
- 1985 HÖHENFEUER
Regie: Fredi M. Murer
- BASTA
Regie: Anne Cuneo
- DER SCHÖNE AUGENBLICK
Regie: Friedrich Kappeler
- 1986 DER PENDLER
Regie: Bernhard Giger
- 1987 DER LAUF DER DINGE
Regie: Peter Fischli, David Weiss
- UMBRUCH
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
- 1988 CANDY MOUNTAIN
Regie: Robert Frank, Rudi Wurlitzer
- IMAGO – MERET OPPENHEIM
Regie: Pamela Robertson-Pearce, Anselm Spoerri
- REISEN INS LANDESINNERE
Regie: Matthias von Gunten
- BAILEY HOUSE – TO LIVE AS LONG AS YOU CAN
Regie: Alain Klarer
- 1989 LA NUIT DE L'ÉCLUSIER
Regie: Franz Rickenbach
- WALD
Regie: Friedrich Kappeler
- TENNESSEE NIGHTS
Regie: Nicolas Gessner
- AUFBAUER DER NATION
Regie: Angelo A. Lüdin
- 1990 DER GRÜNE BERG
Regie: Fredi M. Murer
- ADOLF DIETRICH, KUNSTMALER 1877–1957
Regie: Friedrich Kappeler
- RÜCKENLANDSCHAFTEN – GESICHTSLANDSCHAFTEN
Regie: Manuela Stingelin
- 1991 ARTHUR RIMBAUD – UNE BIOGRAPHIE
Regie: Richard Dindo
- REISE DER HOFFNUNG
Regie: Xavier Koller
(second unit und zum Teil Chefkamera)
- VISAGES SUISSES
Kompilationsfilm
- 1992 DONUSA
Regie: Angeliki Antoniou
- L'OMBRE
Regie: Claude Goretta
- PELERINAGE
Regie: Jean-Blaise Junod
- CHARLOTTE, VIE OU THÉÂTRE?
Regie: Richard Dindo
- 1993 DER KONGRESS DER PINGUINE
Regie: Hans-Ulrich Schlumpf
- DUNKLE SCHATTEN DER ANGST
Regie: Konstantin Schmidt
- UR-MUSIG
Regie: Cyril Schläpfer
(Kamera mit Thomas Kremke, Helena Vagnière, Jürg Hassler)
- TANZ DER BLAUEN VÖGEL
Regie: Lisa Faessler
- 1994 ERNESTO "CHE" GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH
Regie: Richard Dindo

- 1995 WARSCHAUER LEBEN
Regie: Alfred Jungrathmayr
- GERHARD MEIER – DIE BALLADE VOM SCHREIBEN
Regie: Friedrich Kappeler
- ER NANNT SICH SURAVA
Regie: Erich Schmid
- RENDEZ-VOUS IM ZOO
Regie: Christoph Schaub
- MEKONG
Regie: Bruno Moll
- 1996 UNE SAISON AU PARADIS
Regie: Richard Dindo
- PESTALOZZI EXPORT
Regie: Tobias Wyss
- DIE SALZMÄNNER VON TIBET
Regie: Ulrike Koch
- DAS WISSEN VOM HEILEN
Regie: Franz Reichle
- 1997 GRÜNINGERS FALL
Regie: Richard Dindo
- VERSPIELTE NÄCHTE
Regie: Angeliki Antoniou
(nur Vordreh in Griechenland)
- FOUR IN TIME
Regie: Theo Stich
- 1998 BLIND DATE
Regie: Kompilationsfilm
- VOLLMOND
Regie: Fredi M. Murer
- ELF FREUNDE
Regie: Miklos Gimes
- TUMULT IM URWALD
Regie: Lisa Faessler
- 1999 MEIER 19
Regie: Erich Schmid
- UNE SYNAGOGUE À LA CAMPAGNE
Regie: Franz Rickenbach
- EIN ZUFALL IM PARADIES
Regie: Matthias von Gunten
- 2000 VARLIN
Regie: Friedrich Kappeler
- GRIPSHOLM
Regie: Xavier Koller
- 2001 NUAGES – LETTRES À MON FILS
Regie: Marion Hänsel
- LA STRADA DEL MARMO
Regie: Michael Trabitzsch
- MEMENTO MORI
Regie: Patrick Bürge
- 2002 MUTTER
Regie: Miklos Gimes
- IL VENTO DI SETTEMBRE
Regie: Alexander J. Seiler
- VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR
Regie: Richard Dindo
- VON WERRA
Regie: Werner Schweizer
- PANE PER TUTTI
Regie: Jacques Siron, Christoph Baumann

1



2

«Mit einer Handkamera kann ich intuitiv auf Dinge reagieren, die passieren, ohne dass es vorher abgesprochen wurde.»

1 «Dreh mit Maria Becker auf der Insel Juist, 1974» P. C.

2 Dreh zu ARTHUR RIMBAUD – UNE BIOGRAPHIE (1991) «Drehzene aus Äthiopien» P. C.

3 «Die letzten Tage beim Schweizer Versuchsfernsehen (so hiess es damals 1966). Mit Wilfried Bolliger» P. C.

4 «Drehschluss auf TENNESSEE NIGHTS Regie: Nicolas Gessner. Kameraassi C. Kelterborn, Stacy Dash, Pio Corradi» P. C.

3

kamera gemessen, musste laufen können, die Kamera ruhig halten, sich auch um Personen herum bewegen – das ist immer noch brauchbar.

Bei Spielfilmen werden solche Aufnahmen inzwischen oft mit Steadycams gemacht, aber beim Dokumentarfilm kann man sich – ausser in Spezialfällen – ein Steadycam nicht leisten.

FILMBULLETIN Eine Handkamera ermöglicht, den Bewegungen der Leute besser zu folgen ...

PIO CORRADI Ich muss ja nicht gleich um die Personen herumgehen, ich kann auch durch ganz kleine Bewegungen die Perspektive leicht ändern, es eröffnet sich etwas anderes, es kommt jemand zur Tür rein ... Mit einer Handkamera kann ich intuitiv auf Dinge reagieren, die passieren, ohne dass es vorher abgesprochen wurde. Wenn ich dagegen mit dem Stativ irgendwo stehe und plötzlich merke, eigentlich müsste ich da drüben stehen, kann ich nicht mehr reagieren.

FILMBULLETIN Du hast die Geschichte des «jungen» Schweizer Films – später «neuer» Schweizer Film genannt – miterlebt. Was sind die wesentlichen Veränderungen?

PIO CORRADI In meinem Umfeld hat sich das nicht stark verändert, weil ich mit meiner Generation weitergearbeitet habe. Heute beginnen Dreissigjährige aber an einem ganz anderen Ort als ich damals.

FILMBULLETIN Material?

PIO CORRADI Wir waren arme Kirchenmäuse. Yves Yersin hatte eine Kamera, später auch Fredi Murer. Diese Kameras wurden fast noch handwarm weitergereicht zu einer andern Produktion. Hauptsächlich mussten wir

4

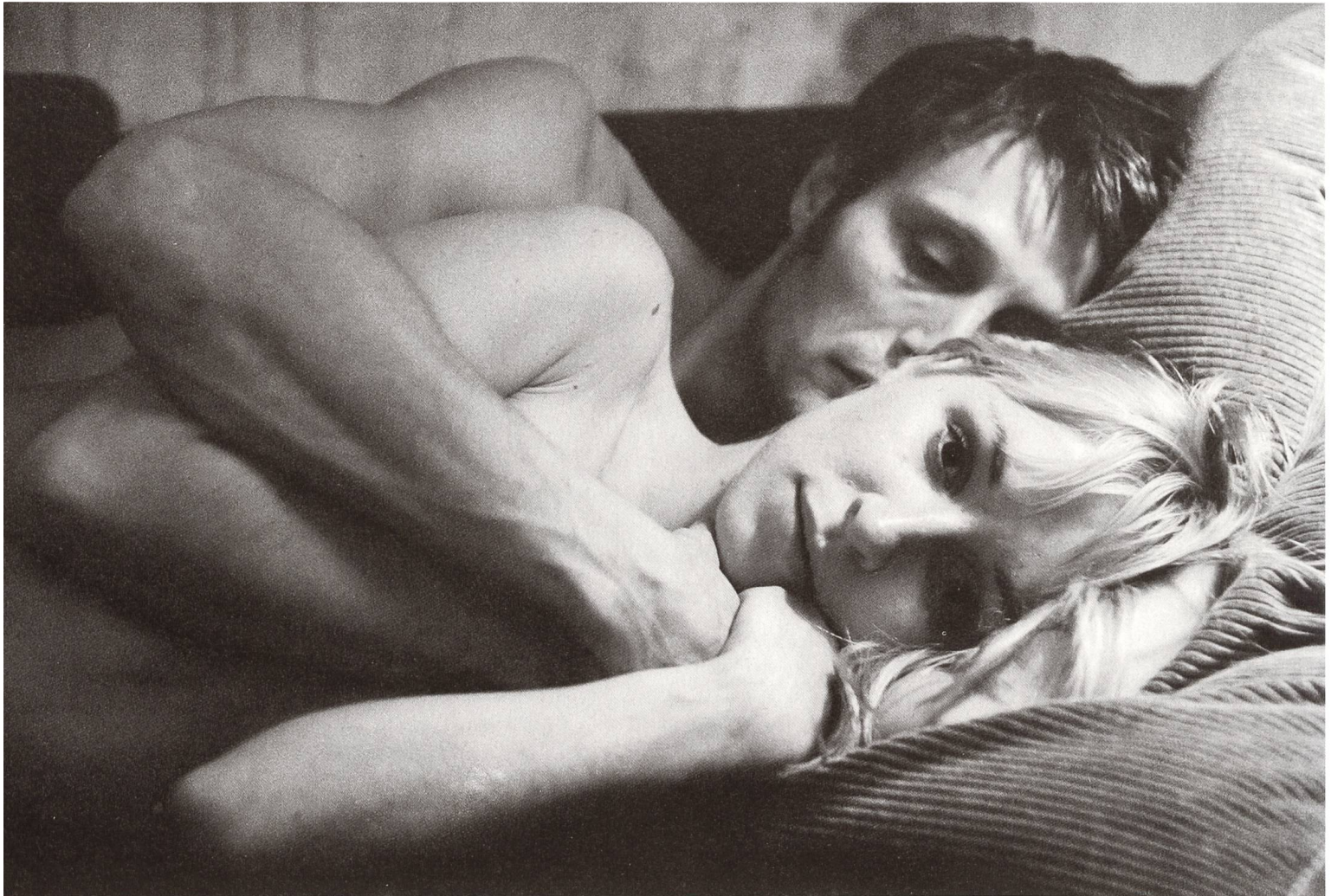
darauf achten, dass über Nacht wenigstens die Batterien geladen werden konnten. Vom Material her waren wir ein echtes Entwicklungsland. Heute ist das Material immens – aber nicht dank des Schweizer Films. Das Geld des Filmmaterial-Leasings wird mit der Werbung gemacht. Vom Film allein könnte das Leasing nie in dieser Potenz daherkommen.

Ausser den Indern kommen kaum mehr Ausländer zu Dreharbeiten in die Schweiz. Zu meiner Assistentenzeit waren sehr viele Ausländer hier, und ich habe oft als zweiter oder erster Assistent in solchen Produktionen gearbeitet. In Bern wurde mal eine TV-Serie mit dem deutschen Chefkameramann Dieter Lohmann gedreht. Die haben die ganze Stadt umgekrempt, nachts ganz Bern eingeleuchtet, da waren zwanzig, dreissig Beleuchter tätig, das waren riesige Crews. Das gibt es heute kaum noch, auch Szenen für amerikanische Filme wurden schon länger nicht mehr in der Schweiz gedreht.

Die Fragen an Pio Corradi stellte Walt R. Vian

Die Zerbrechlichkeit des Lebens

OPEN HEARTS von Susanne Bier



Selten wurde die seelische Befindlichkeit eines Körperbehinderten so authentisch dargestellt. Aber bei aller Nähe und dokumentarisch exakter Rekonstruktion der Verhältnisse wahrt die Regisseurin dennoch Distanz.

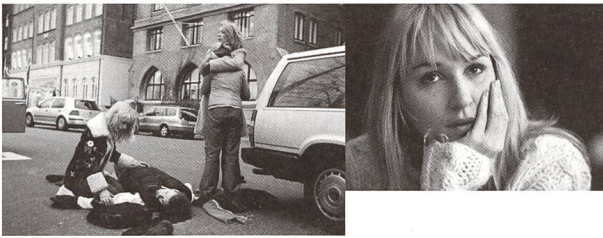
Von einem Moment zum nächsten ist das Leben nicht mehr das, was es gewesen ist. Ein Riss zwischen dem Vorher und Nachher lässt die bisherige Existenz versinken. Nichts ist mehr sicher, gewohnte Muster alltäglicher Verrichtung sind obsolet geworden: eine private, persönliche Katastrophe. Sie kann jedem immer und jederzeit passieren: Cecilie und Joachim sind eines Abends auf der Nachhausefahrt. Beim Aussteigen aus dem Auto wird Joachim von Marie angefahren, stürzt derart unglücklich, dass er sich eine Querschnittslähmung zuzieht. Die Folgen sind nicht nur für den Betroffenen selbst katastrophal, sondern auch für seine Verlobte Cecilie und die Unfallverursacherin Marie. Sie hat zwar an dem Unfall nicht im juristischen Sinn Schuld – Joachim ist ihr in die Fahrbahn gelaufen –, aber moralisch hinterlässt das Ereignis in ihrem Selbstverständnis nie mehr tilgbare Spuren. Dass Maries Mann Niels Joachims behandelnder Arzt ist, erleichtert

die Aufarbeitung der traumatischen Erfahrung für alle Beteiligten nicht.

Die überaus erfolgreiche dänische Regisseurin hat ihren ersten Film nach den 1995 "erlassenen" «Dogma»-Regeln gedreht und sich dafür einen passenden Stoff ausgesucht. OPEN HEARTS bildet mit der analytischen Direktheit, die von den "Vätern" dieses Filmstils postuliert wurde, den Alltag des Quartetts in seiner Krise ab. Bier benutzt zwar auch Handkamera und verzichtet auf filmtechnische Raffinessen, aber sie achtet bei aller Kunstlosigkeit im äusseren Anschein auf eine überaus nuancierte Dramaturgie. Akribisch folgt sie dem Sturz Joachims in den seelischen Abgrund. Mit schmerzlicher Aufmerksamkeit wird sein Entsetzen angesichts der Unabänderlichkeit seines künftigen Daseins als Schwerbehinderter dokumentiert, der vom Hals abwärts gelähmt ist. Das Angewiesensein auf fremde Hilfe, das Gefühl, den Anderen zur Last zu sein, nicht

der Liebe, sondern der Barmherzigkeit wegen versorgt zu werden, lässt ihn auf seine Umgebung mit verletzender Aggressivität reagieren. Den Kontakt zu Cecilie lehnt er rundweg ab. Er brüskiert und demütigt sie, verbietet ihr schliesslich, ihn im Krankenhaus zu besuchen. Selten wurde die seelische Befindlichkeit eines Körperbehinderten so authentisch dargestellt, wie von Susanne Bier in diesem Film. Bei aller Nähe und dokumentarisch exakter Rekonstruktion der Verhältnisse wahrt die Regisseurin dennoch Distanz und verzichtet auf jene rigorose Entblössung der Protagonisten, zu der «Dogma»-Filmer gelegentlich neigen.

Das Bemerkenswerte an der künstlerischen Persönlichkeit der Regisseurin ist ohnehin ihr Umgang mit den semi-dokumentarischen Möglichkeiten des «Dogma»-Films. Sie werden von ihr ohne dogmatische Verpflichtung benutzt. Susanne Bier hat hier ein komplexes Melodram geschaffen: der



Gleichzeitig gelang Susanne Bier ein anrührendes Plädoyer für die Wärme menschlicher Nähe und die Möglichkeit, dadurch die einmal beschädigten Grenzen im Selbstverständnis des Anderen wieder zu reparieren.

Unfall ist passiert und die "Normalität" des Alltäglichen damit fürs Erste gekippt. Leidenerfahrung und Schuldgefühle lassen zwei Paare, die sich bisher nicht kannten, auf eine unerfreulich schmerzliche Weise zusammenrücken. Der notgedrungene Kontakt ist allen Beteiligten zunächst äusserst unangenehm. Susanne Bier inszenierte diese schwierigen Momente mit hervorragenden Schauspielern in beiläufigen Gesten auf den Punkt genau. Ein Schlüsselrolle spielt Niels: er fühlt sich für seinen Patienten Joachim – privat involviert – besonders verantwortlich. Nach seinem Selbstverständnis ist er als Arzt gefordert, etwas "gut" zu machen – schliesslich hat seine Frau, schuldhaft oder nicht, den Mann schwer verletzt.

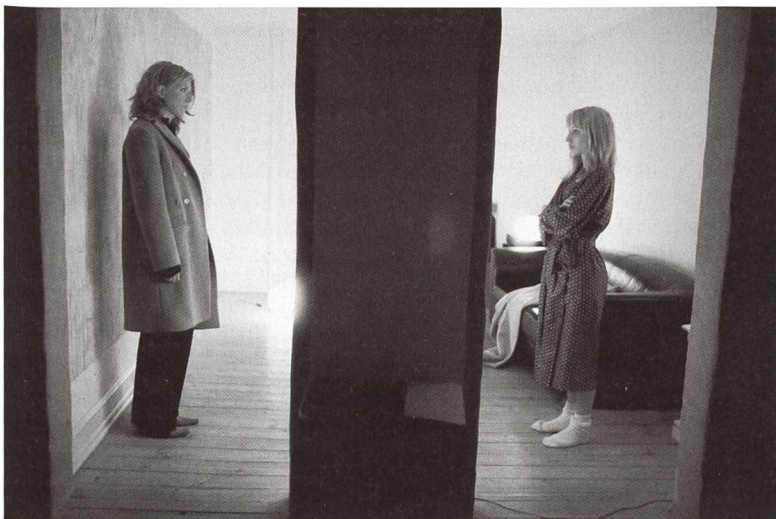
Was sich daraus ergibt, war eine neuerliche Herausforderung für die Regisseurin. Zwischen dem Doktor und Joachims Verlobten Cecilie entwickelt sich eine heftige Liaison. Sie beginnt harmlos mit Niels' Fürsorge: Dem Arzt wie dem gesamten Stationspersonal ist Joachims schwierige seelische Verfassung nicht verborgen geblieben; ebenso wenig wie Cecilies verzweifelte Versuche, dem völlig Verzweifelten zu vermitteln, dass sie ihn immer noch liebt. Niels sucht zunächst den Kontakt zu Cecilie, um ihr seelisch beizustehen. Da er wesentlich älter ist als sie, scheint das auch unproblematisch. Marie erlebt es als Beitrag zur "Wiedergutmachung" und hat gegen die Kontakte nichts einzuwenden. Die pubertierende Tochter argwöhnt jedoch schon bald, dass ihr Vater für die Frau des Unfallopfers mehr als nur ein Seelentröster sein könnte. Immerhin fühlt sich auch das Mädchen in die Angelegenheit involviert. Sie sass an jenem Abend mit im Auto und

hatte ihre Mutter in eine der üblichen Auseinandersetzungen verwickelt und sie damit vom Strassenverkehr abgelenkt. In diesem Moment lief Joachim in die Fahrbahn ... Schuldgefühle also auch bei ihr.

Mit dieser interessanten Konstellation treibt Susanne Bier die durch den Unfall ausgelöste Krise in eine weitere Dimension. Jetzt ist nicht mehr allein Joachim der Beschädigte, sondern auch die Existenz von Cecilie, Niels und Marie beginnt auf mehr oder weniger dramatische Art aufzubrechen. Natürlich bleibt das Verhältnis zwischen Niels und Cecilie nicht unentdeckt. Die Konsequenzen sind weitreichend. *OPEN HEARTS* zeigt stringent im Sinne des ins Wasser fallenden Steins, wie sich die Erschütterungen durch den Unfall immer weiter fortsetzen. Die fatale Zwangsläufigkeit dieser Entwicklung ist von den Beteiligten anscheinend nicht zu stoppen. Angesichts des dramatischen Einbruchs in ihr Leben stellt sich heraus, dass sie bereits vorher ein «Leben ohne Netz» geführt haben. Es steht kein Instrumentarium zur Verfügung, das helfen könnte, mit derlei dramatischen Einbrüchen "vernünftig" umzugehen. Andererseits – und das sagt dieser Film auch ganz deutlich – verlaufen die anschliessenden Beben selten hochdramatisch, sondern ganz klein und banal mit eher subkutanen Folgen. Es ist bekannt, wie sensibel und wenig belastbar Beziehungen in diesem Zusammenhang sind. Joachim ist der Einzige, dem von Anfang an klar war, dass nichts so bleiben wird beziehungsweise bleiben kann wie vor dem Unfall. In seiner Emotionalität erlaubt er sich als unmittelbar Betroffener die Trauer, die sich Cecilie, Niels und Marie versagen.

Die Regisseurin verteilt keine Noten, wer unter ihren Protagonisten seinen Teil des Leids am besten verkraftet. Sie stellt in bewundernswerter Sicherheit in der psychologischen Ausformung der Charaktere die einzelnen Persönlichkeiten in ihrer Eigenart dar. Mit einem sicheren Gespür für dramaturgische Abläufe enthält sie sich selbst in dramatischen Momenten des allzu Emotionalen. *OPEN HEARTS* ist gewiss keine Humoreske. Das Drehbuch über menschliches Leid und die Fragilität unserer Existenz hat *Anders Thomas Jensen* geschrieben, der in der Vergangenheit unter anderem als Autor des «Dogma»-Films *MIFUNE* (Regie: Soren Kragh-Jacobsen) aufgefallen ist und 2000 als Regisseur mit *FLICKERING LIGHTS* debütierte. Seine Handlungsvorgabe wurde von Susanne Bier in unspektakuläre Bilder übersetzt, die das Konstrukt der Handlung geschickt auffangen. Gleichzeitig gelang ihr ein anrührendes Plädoyer für die Wärme menschlicher Nähe und die Möglichkeit, dadurch die einmal beschädigten Grenzen im Selbstverständnis des Anderen wieder zu reparieren. Insofern strahlt *OPEN HEARTS* am Ende ein gutes Stück Hoffnung aus, ohne dass die körperlichen und seelischen Blessuren der Protagonisten dadurch egalisiert würden: Susanne Bier hat einen in jeder Beziehung "beherzten" Film gedreht, der sympathisch ermutigt, miteinander den Weg aus einer Krise zu gehen.

Herbert Spaich



«Das Leben muss nicht immer im alten Trott weitergehen»

Gespräch mit Susanne Bier



Susanne Bier



OPEN HEART / ELSKER DIG FOR EVIGT
Stab

Regie: Susanne Bier; Buch: Anders Thomas Jensen basierend auf einer Idee von Susanne Bier; Kamera: Morten Soborg; Schnitt: Pernille Bech Christensen, Thomas Krag; Musik: Jesper Winge Leisner; Ton: Per Streit

Darsteller (Rolle)

Sonja Richter (Cecilie), Nikolaj Lie Kaas (Joachim), Mads Mikkelsen (Niels), Paprika Steen (Marie), Stine Bjerregaard (Stine), Birthe Neumann (Hanne), Niels Olsen (Finn), Ulf Pilgaard (Thomsen), Ronnie Hiort Lorenzen (Gustav), Pelle Bang Sorensen (Emil), Anders Nyborg (Robert), Ida Dwinger (Sanne), Philip Zandén (Tommy), Michel Castenholz (Möbelverkäufer), Birgitte Prins (Ärztin)

Produktion, Verleih

Zentropa Entertainments 4, in Kooperation mit DR TV-Drama und mit der Unterstützung durch das Dänische Filminstitut und Egmont Entertainments, Nordisk Film Biografdistribution; Produzenten: Vibeke Windelov, Peter Aalbaek Jensen, Karen Bentzhon, Sisse Gram Olsen, Jonas Frederiksen. Dänemark 2002. 35mm, Format: 1:1,37; Farbe, Dolby SR; Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

Die 1960 geborene Regisseurin Susanne Bier hat in Kopenhagen, Jerusalem und London studiert. Sie dreht seit 1987 Filme. Ihr Abschlussfilm *DE SALIGES O* an der dänischen Filmschule gewann den ersten Preis beim Internationalen Festival der Filmhochschulen in München. In Dänemark gehört Susanne Bier zu den populärsten Filmemacherinnen des Landes. Der Thriller *SEKTEN* (1997) hat sie über die nationalen Grenzen hinaus bekannt gemacht. Es folgte 1998 die mit Preisen überhäufte Komödie *DEN ENESTE ENE* (*THE ONE AND ONLY*).

FILMBULLETIN In Ihrem Film geht es um den plötzlichen Zusammenbruch einer «heilen Welt». Bleibt einem also nichts anderes übrig, als mit der Endlichkeit von Glück zu leben?

SUSANNE BIER Ich denke schon. Glück und Unglück bilden eine unlösbare Koexistenz. Je mehr wir uns der Endlichkeit von Glück bewusst sind, desto einfacher gehen wir mit dem Unglück um, wenn es eintritt. Das heisst freilich nicht, dass wir uns von diesem Gedanken tyrannisieren lassen müssen. Es bringt uns nicht weiter. So ganz weit hinten schadet es aber nicht, immer einmal wieder daran zu denken, dass etwas passieren kann, wodurch unser Leben einen anderen Verlauf nimmt, der uns dann nicht besonders angenehm ist.

FILMBULLETIN Sind sie Optimistin?

SUSANNE BIER Ich bin eine ausgesprochene Optimistin, aber auch Realistin. Deshalb bin ich mir im Klaren darüber, dass Optimismus kein Zustand ist, auf dem man sich ausruhen kann. Er beinhaltet Power und die Anstrengung, immer wieder nach neuen Perspektiven zu suchen und die dann auch aktiv für sich selbst und für seine Umgebung umzusetzen. Das ist für mich auch Fortschritt ...

FILMBULLETIN Lernen wir also aus *OPEN HEARTS*, wie sich aus einer Katastrophe durch das Bemühen aller Beteiligten etwas Positives ergeben kann?

SUSANNE BIER Das Leben kann extrem brutal sein in jeder Beziehung. Man kann nur überleben, wenn man es positiv angeht. Nehmen Sie Joachim in meinem Film: ein junger Mann, verliebt, im Begriff, sich zu verheiraten, begeisterter Bergsteiger. Nach dem Unfall kann er all das vergessen. Am Ende des Films weiss er zwar immer noch um seinen Verlust, aber er hat gelernt, ihn zu akzeptieren. Er hat überlegt und fand Äquivalente für das Verlorene. Ich denke, das geht nur, wenn es der Betreffende auch wirklich will und die Chancen eines kompletten Neubeginns auch annimmt.

FILMBULLETIN Dann würden Sie Joachim als den eigentlichen Gewinner in Ihrem Film bezeichnen?

SUSANNE BIER In meinem Film gibt es weder Gewinner noch Verlierer. Wenn ich eine solche Konstellation angestrebt hätte, wäre *OPEN HEARTS* nach zehn Minuten zu Ende. Es ging mir darum zu zeigen, dass wir nicht nur ein Leben haben. Wir haben die Chancen, immer wieder neu zu beginnen und uns zu verändern. Wir können neue Wege gehen, neue Bindungen eingehen und so neue Erfahrungen machen, die uns weiterbringen. Das Leben muss nicht immer im alten Trott weitergehen. Ich habe grossen Wert darauf gelegt, dass Marie nicht als gebrochene, verbitterte Frau charakterisiert wird. Nach dem ihr Mann sie verlassen hat, nimmt sie das als Herausforderung und Chance an, ihr Leben neu zu ordnen. Ihre Erfahrung lehrt sie, wie vielfältig ihre Existenz sein kann – sie muss es nur zulassen. Ein wichtiger Punkt dabei ist allerdings, Abbitte leisten und vergeben zu können.

FILMBULLETIN So richtig glücklich werden Niels und Cecilie allerdings nicht ...

SUSANNE BIER Das Problem der Beiden besteht darin, dass sie nach dem Unfall merken, wie unbefriedigend sie ihr Leben im Grunde empfunden haben. Sie sind aus schlechtem Gewissen heraus aber nicht mutig genug, sich das auch einzugestehen. Sie sind nicht konsequent, und das ist immer ein Fehler. So bleibt bei den Beiden alles an der Oberfläche und hat wenig innere Grösse. Ein bisschen Flucht vor der Verantwortung.

FILMBULLETIN Was hat Sie veranlasst, *OPEN HEARTS* als «Dogma»-Film zu drehen?

SUSANNE BIER Ich bekam Jensens Drehbuch, und damit war «Dogma» vorgegeben. Da ich noch nie nach dieser Methode gearbeitet hatte, war das eine Herausforderung für mich. Die Geschichte ist so nah an der Realität angesiedelt, dass sich «Dogma» auf jeden Fall angeboten hat. Für mich ist es die Kunst, Wirklichkeit im Spielfilm direkt und ungekünstelt darzustellen. Man kann als Regisseur ohne grosses Equipment völlig frei arbeiten und sich so auf das Wesentliche konzentrieren: Das heisst natürlich nicht, dass ich mich bei *OPEN HEARTS* am «Dogma»-Fundamentalismus orientiert habe. Ich bediente mich der Möglichkeiten und ordnete sie meinem Stil zu. Ich denke, unter solchen Voraussetzungen kann die «Dogma»-Methode sehr nützlich sein ...

Das Gespräch mit Susanne Bier führte Herbert Spaich

Heldentaten in der afrikanischen Wüste

THE FOUR FEATHERS von Shekhar Kapur



«Du lachst wie ein Engländer», sagt der Afrikaner zum Europäer. «Und wie lacht ein Engländer», gibt dieser zurück. Der Afrikaner beginnt seinerseits zu lachen. Beide lachen dasselbe Lachen. Wo ist der Unterschied?

Der britische Offizier hat sich zwar als Araber verkleidet, wird aber vom dunkelhäutigen Krieger, der ihn vor dem Verdursten im Wüstensand gerettet hat, sofort als Christ unter Moslems erkannt. «Du lachst wie ein Engländer», sagt der Afrikaner zum Europäer, der nach seiner wundersamen Rettung auch guten Grund zur Heiterkeit hat. «Und wie lacht ein Engländer», gibt dieser zurück. Der Afrikaner beginnt seinerseits zu lachen, der Engländer stimmt ein. Beide lachen dasselbe Lachen. Wo ist der Unterschied? Das ist die völlig unspektakuläre Schlüsselszene in der bereits siebten Verfilmung des 1902 erschienenen Romans «The Four Feathers» von Alfred Edward Woodley Mason, einem englischen Autor, der sich seinerzeit mit zahlreichen Abenteuer- und Detektivromanen als solider Unterhaltungsschriftsteller profilierte und mit «The Four Feathers» einen aufsehenerregenden Erfolg verbuchen konnte.

Die Geschichte spielt in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, zur Zeit des Mahdi-Aufstandes im Sudan, und beschäftigt sich auf dem Hintergrund des britischen Kolonialismus mit der Denkweise imperialistischer Militärs und dem Heldenmut eines der Feigheit bezichtigten und wegen seines Abschiedes aus der Armee gedemütigten britischen Offiziers. Der Roman überliefert die Traditionen des Kolonialismus. «Grossbritannien beherrscht noch die Meere und trägt, von Sendungsbewusstsein erfüllt, tapfer die "Bürde des weissen Mannes".» (Kindlers Literatur Lexikon) Harry Feversham, Hauptfigur des Buches, gibt in einer Anwendung von Panik sein Offizierspatent gerade in dem Augenblick zurück, als sein Regiment den Befehl erhält, sich nach Nordafrika einzuschiffen, um die sudanesischen Rebellen zurückzuschlagen: Unter dem Kommando von Mohammed Ahmed, der sich für den vom Propheten verheissenen

Mahdi aus gibt, haben die Aufständischen ein Fort der britischen Kolonialmacht angegriffen. Der von Unsicherheit, Selbstzweifeln und Angst überwältigte Harry ist der Spross einer alten Soldatenfamilie, die Feigheit für die schwerste aller Sünden hält. Er muss sich nicht nur den Abscheu seines Vaters gefallen lassen, sondern erhält auch vier weisse Federn, Symbole der Feigheit: drei stammen von Offizierskameraden, die vierte von seiner Braut, die damit die Verlobung auflöst. Entschlossen, alle vier zur Rücknahme ihrer Federn zu zwingen, reist er unerkannt nach Ägypten, erlernt die Landessprache und arbeitet als Geheimagent. In verschiedenen Verkleidungen vollbringt er eine Reihe von nahezu selbstmörderischen Heldentaten. Schliesslich befreit er sogar einen der Offiziere, die ihm eine weisse Feder geschickt hatten, aus dem berüchtigten Gefängnis von Omdurman. Indem er grösseren Mut beweist als seine Verächter, gelingt es ihm auf spekta-



Eine buchstabengetreue Umsetzung des hundert Jahre alten Romans hätte in einer Gegenwart, die kolonialer Arroganz eher kritisch gegenübersteht, wohl kaum viel Sinn ergeben. So liegt die inhaltliche Gewichtung in der jüngsten Adaptation eher auf den Zweifeln des jungen Harry Feversham an der Rechtmässigkeit des Kolonialismus.

kuläre Weise, sich zu rehabilitieren und seine Ehre, seinen guten Ruf wiederherzustellen.

Eine buchstabengetreue Umsetzung des hundert Jahre alten Romans hätte in einer Gegenwart, die kolonialer Arroganz eher kritisch gegenübersteht, wohl kaum viel Sinn ergeben. So liegt die inhaltliche Gewichtung in der jüngsten Adaptation eher auf den Zweifeln des jungen Harry Feversham am Sinn britischen Eingreifens im Sudan und an der Rechtmässigkeit des Kolonialismus. Die Heldentaten vollbringt der um seine Ehre ringende Engländer weniger, um die Achtung der Militärs wieder zu erringen, denn aus Treue zu seinen Kameraden, die von ihrem Auftrag überfordert sind und in der afrikanischen Wüste auf nahezu verlorenem Posten kämpfen. Im Film wird Kameradschaft über Nationalismus und Patriotismus gestellt. Es ist wohl kein Zufall, dass zu einer Zeit, da vielfach vom Krieg der Kulturen die Rede ist, die Freundschaft, auch jene über vermeintliche Rassenschranken hinweg, den Schrecken und Auswirkungen des Krieges trotz. In diesem Sinne mag *THE FOUR FEATHERS* auch als künstlerische Warnung vor allfälligen Versuchen zu kriegerischen Konfliktlösungen verstanden werden.

Der Film beginnt mit einem rauschenden Ball, an dem die Verlobung des jungen Offiziers Feversham mit der schönen Aristokratin Ethne Eustace verkündet wird, und endet mit der Versöhnung des Paares. Dazwischen liegen nicht nur die Irrungen der Liebenden, sondern auch die Wirrungen dramatischer Wüstenabenteuer. Seit Alain Corneaus *FORT SAGANNE* (Frankreich 1983) hat wohl kaum ein Film der jüngsten Zeit in so intensiver Kunst das Erlebnis der Wüste

dargestellt, ihre Schönheit und ihre Faszination der Unendlichkeit, ihre Verführung unter einer Sonne, welche die Vergoldung der Sandflächen aufzehrt, so dass sie leer und weiss wird. Es sind ungewöhnliche Bilder, die der 1945 in Lahore geborene Regisseur Shekhar Kapur, der mit *BANDIT QUEEN* internationale Aufmerksamkeit erregte, von dieser Landschaft beigebracht hat. Bilder einer endlosen Weite des Sandes, der, spiegelnd, die Augen zu verbrennen scheint, auch wenn am Horizont bisweilen erodierte Felsen auftauchen, die Halte setzen und dennoch täuschen, denn gegen den stummen Widerstand der Weite kommt keine Anstrengung auf. Bilder des verwirrenden Ausbruchs des Lichts, das schaubar wird bis hinein in die Zonen des Schattens, der sich über den Sand legt. Gebannt begleitet der Blick die Verwandlung der Farben, die Verwandlung des Sandes vom Gelben ins Ockrige, vom Braunen ins Graue. Und über ihnen brütet die trockene Glut der Hitze, die ihre Geschöpfe ausdörft.

In diesem Wüstensand, der zum Kriegsschauplatz wird, spielt sich auch die Niederlage der englischen Truppen ab, die vom Angriff der rebellischen Wüstensöhne überrascht, ein Karree bilden, gleichsam ein Fort aus Menschenleibern, die von Kugeln und Lanzen zerfetzt werden: Schlachtenbilder, wie sie in dieser wuchtigen Realistik seit Sergej Bondartschuks *WATERLOO* kaum mehr auf der Leinwand zu sehen waren.

Diese Bilder wechseln mit dem Grün englischer Parkanlagen, den stilvollen Interieurs englischer Herrenhäuser, in denen sich, parallel zur Tragödie in der Wüste, das innere Drama der Braut abspielt, die, hin- und hergerissen zwischen Liebe und Verachtung ihren Gefühlen ausgeliefert ist. Die schauspielerischen Leistungen von Heath Ledger, der jüngst in *MONSTER'S BALL* (USA 2001) von Marc Forster zu sehen war, und von Kate Hudson, die für Cameron Crowes *ROCK'N'ROLL-LIEBESERKLÄRUNG ALMOST FAMOUS* (USA 2000) eine Oscar-Nominierung als beste Nebendarstellerin erhalten hat, schützen bei diesem schwierigen Balanceakt vor dem Rettungsschwimmen der emotional derart geprägten Personen im Meer der Sentimentalitäten.

Rolf Niederer

THE FOUR FEATHERS (DIE VIER FEDERN)
Stab

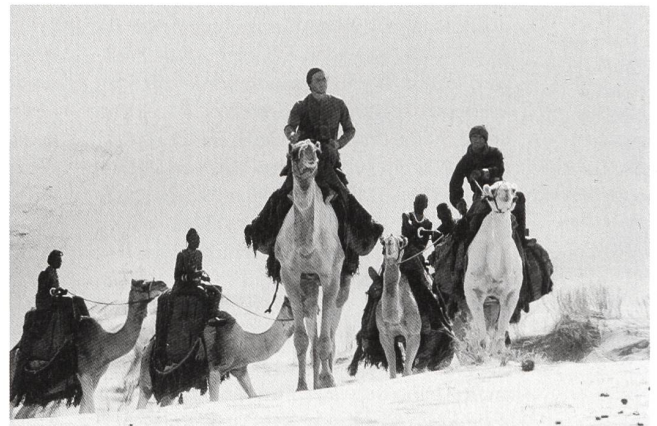
Regie: Shekhar Kapur; Buch: Michael Schiffer, Hossein Amiri nach dem gleichnamigen Roman von A. E. W. Mason; Kamera: Robert Richardson; Schnitt: Steven Rosenblum; Produktionsdesign: Allen Cameron; Kostüme: Ruth Myers; Musik: James Horner

Darsteller (Rolle)

Heath Ledger (Harry Feversham), Wes Bentley (Lt. Jack Durrance), Kate Hudson (Ethne Eustace), Djimon Hounsou (Abou Fatma), Michael Sheen (Trench), Laila Rouass (Medicine Girl), Lucy Gordon (Isabelle), Nick Holder (British Lion), Alex Jennings (Colonel Hamilton), Kris Marshall (Castletown), Rupert Penry-Jones (Willoughby)

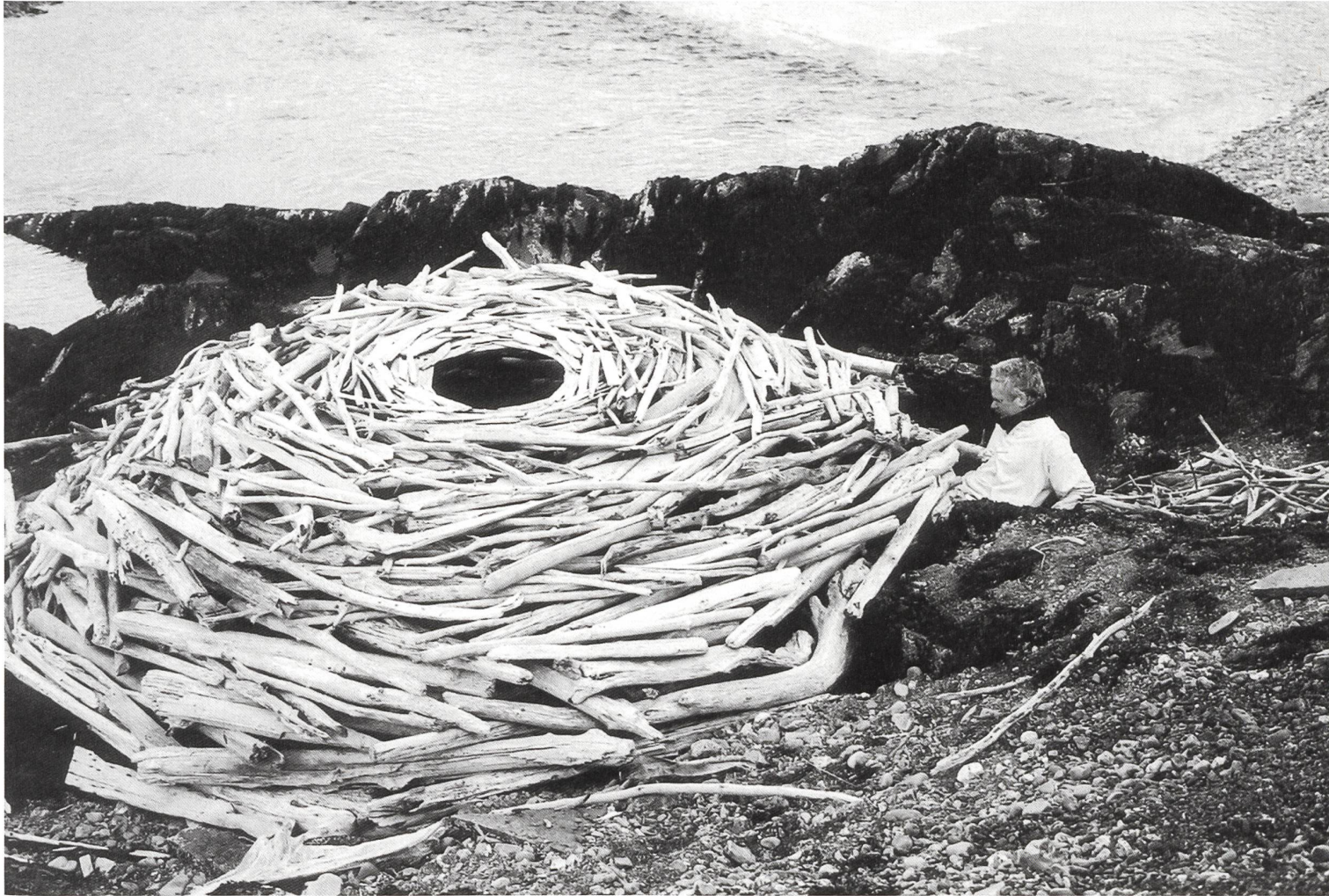
Produktion, Verleih

Produzenten: Stanley R. Jaffe, Robert E. Jaffe, Marty Katz, Paul Feldsher. USA 2002. Farbe, Dolby SR/SRD; Dauer: 130 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Film, Zürich; D-Verleih: Concorde-Film, München



Plastiker der Zeit

RIVERS AND TIDES von Thomas Riedelsheimer



Es zieht alle Kultur dahin zurück, woher sie stammt (und von wo sie nachweislich stiehlt): in die Natur. Und es ist nur billig, ihr von dem Entwendeten etwas zu erstatten.

Von *land art* spricht der Fachjargon, auch von «Exstallationen» könnte etwa die Rede sein (statt von Installationen). Wie immer die Arbeiten von Andy Goldsworthy heissen sollen, einen gewissen bleibenden Bestand erlangen sie nur vereinzelt. Zum Beispiel entsteht im Norden des Staates New York eine Art Bach aus hüfthohen Trockenmauern quer durchs Tal, der sich in Mäandern um die Bäume herum windet und schlängelt. Eine Anzahl Lücken lässt die Strassen des Storm King Parks passieren, die das Fliessgewässer aus Steinen schneidet, statt ihnen zu folgen.

Als könnte es schon morgen verschwinden, wird auch diese Übung in Landschaftsarchitektur von Goldsworthy akribisch fotografiert. So verfährt er mit allen seinen Arrangements, weil sie in ihrer Mehrzahl ausgesprochen vergänglich sind. Es kommt vor, dass eines nicht länger als wenige Stunden hinhält.

Am Foxpoint im kanadischen Neuschottland, wo der Tidenhub gut und gern achtzehn Meter ausmachen kann, schichtet er aus lauter Schwemholz einen Kegel, der die Gestalt eines Wirbels imitiert. Aber das geschieht, mit Vorbedacht, an einer Stelle, wo die aufgeschichteten Äste von der Flut erfasst, herum gedreht und gewirbelt, davon getrieben und auseinander gerissen werden. So zieht es alle Kultur dahin zurück, woher sie stammt (und von wo sie nachweislich stiehlt): in die Natur. Und es ist nur billig, ihr von dem Entwendeten etwas zu erstatten.

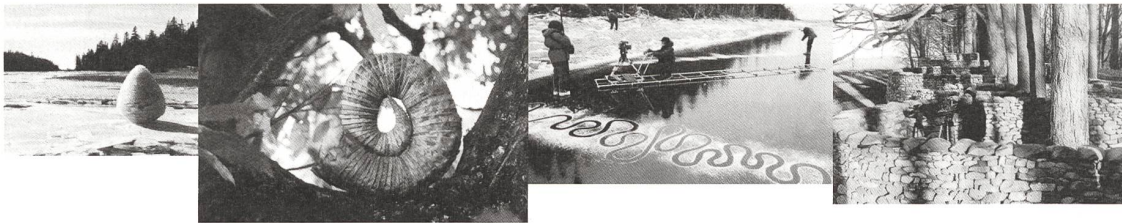
Zeitarbeit

Und da die Aktionen sowieso schon lückenlos abgelichtet werden, lag es nahe, eine Anzahl von ihnen zu filmen, einschliesslich der Vorarbeiten und der laufenden Kommentare des Künstlers. Unter dem Titel RIVERS AND TIDES hat es Thomas Riedels-

heimer mit diskreter Einfühlung getan. Vor allen Dingen hat er es dabei vermieden, einer Natur-Schwärmerei zu erliegen, die auch seinem Darsteller offensichtlich fremd ist.

Fast immer ist es der Knackpunkt zwischen Werden und Vergehen, der Goldsworthy bannt: der Augenblick, heisst das, in dem alles, was mühsam beigebracht und «exstalliert» worden ist, wieder auseinander zu brechen hat und in die ursprüngliche zufällige Verstretheit zurück sinkt. Was immer er deshalb sammelt aus Feld, Wald und Wiese, um es zu verbauen – möglichst Gelb, Rot und Braun, nebst Schwarz und Grau –, meistens muss es ohne festere Bindung oder Verwebung auskommen, jedenfalls ohne jeden Mörtel oder Unterbau.

Alles ist im Fluss, auch in der wörtlichen Bedeutung dieses Ausdrucks, und verlangt entsprechend einen steten Kampf mit der Kurzlebigkeit des Materials. Jede Art und Weise, auf etwas einzuwirken, nennt Golds-



Andy Goldsworthy praktiziert handwerklich und handgreiflich eine Kunst, die sich im übertragenen Sinn als «dialektischer Materialismus» bezeichnen liesse: Das Vor und Zurück, das Verebben und Aufluten in jedem Ding, das Entstehen von etwas Drittem aus den zwei Polen eines Gegensatzes.

worthy *working with time*. Die Zeitarbeit übt sich an Eis, Steinen, Halmen, Ästen, Blättern, Blüten, Kräutern, Schafwolle oder sonstigen Fundstücken.

Die Spanne, die einer Substanz zusteht, ehe sie sich verändert, zersetzt oder abhanden kommt, definiert erst ihre Eigentümlichkeit. Flüsse, Mündungen, Brandungen, Gezeiten, aber auch die Vorgänge des Vereisens oder des Verdampfens, des Oxydierens, des Aufleuchtens oder Erlöschens erzeugen die expressivsten Übergänge. Die laufende Modifikation bleibt jederzeit erkennbar, ja sie wird zur einzigen wirklichen Konstante. Ganz ewig ist wohl nur die Entropie.

Dialektischer Materialismus

So bedingen Zeit und Materie einander, und es gibt keine Wahrnehmung der einen ohne Wahrnehmung der andern. Im deutschen *Gezeiten* steckt die Idee der Dauer so sehr wie im englischen *tides*. Mit andern Worten: Andy Goldsworthy praktiziert handwerklich und handgreiflich eine Kunst, die sich im übertragenen Sinn als «dialektischer Materialismus» bezeichnen liesse. Das Vor und Zurück, das Verebben und Aufluten in jedem Ding, das Entstehen von etwas Drittem aus den zwei Polen eines Gegensatzes – das sind die Bewegungen, denen seine Methode folgt.

Es gilt, heisst das, des Materials habhaft zu werden, wie es ein Bildhauer tut, doch nur, um die Zeitlichkeit, das innere Fliessen aufzuspüren, denen es unterworfen ist: den spontanen Zerfall, der ihm sowieso schon inne wohnt, und mehr noch die wahrscheinlichen Wirkungen einer Metamorphose oder

Vernichtung, die erst der Plastiker der Zeit sichtbar macht: mit seinem skulpturierenden Eingriff.

Die Hügel rund um seinen schottischen Wohnort Penpont bezeichnet Goldsworthy – in nichts ein Intellektueller – als «Landschaft der Schafe», geformt durch Jahrhunderte der Tierzucht. Und er widmet den Hügeln mit ihrem abgegrasten Grün einen seiner symbolischen Akte, dank deren die Natur von dem Entwendeten etwas zurück ergattert. Er kann dann sogar von einem «Fluss von Schafen» reden. Und prompt kräuselt sich rauhe ungerereinigte Wolle über vermoosten Mauern und zeichnet in strahlendem Weiss die zackigen Umrisse der aufgeschichteten Brocken nach. Spätestens diese Aktion illustriert, welch untergeordnete Rolle das Licht bei Goldsworthy spielt. Es entfaltet seine Wirkung erst dann, wenn es durch einen Stoff hindurch dringt, zwecks Verwandlung in einen Leuchtkörper, statt von ihm abzupralen.

Metallenes Rot

Mit keinem Wort und mit keiner Geste betreibt Goldsworthy etwas anderes als Kunst, wäre es nun Philosophie oder Naturkunde. Und doch geraten seine Arbeiten, ob aus Naivität oder uneingestandener Absicht, zu einer Art und Weise, über der Beschaffenheit der Welt zu brüten und über dem, was sie im Innersten zusammen hält. (Solange das noch geschieht.)

Wenn er die Energie anspricht, die sich aus einer Landschaft praktisch abzapfen lasse – auch aus dem einen oder andern Stoff oder aus dem notorisch aggressiven Rot –,

dann ist das Wort im Sinne Einsteins zu verstehen: zuvorderst dann, wenn es sich auf die Farbe bezieht. Sie macht das Licht erst sichtbar: durch Brechung gibt sie ihm gleichsam Körper.

An einer Stelle fallen Wasser, Strahlen, Gestein und Erosion sozusagen in der Einheit des Purpurs zusammen und gelangen damit zu jener Reinheit, die schon in der ursprünglichen Bedeutung des Wortes steckt. Eisenhaltige Einschlüsse werden aus dem Fels gebrochen, um den Bach in ein frisches, blutiges Kleid zu kleiden. Doch muss sich der Künstler erst durch den Rost hindurch meiseln und alles zu Pulver schlagen, um das metallene Rot in seiner alten Vollkommenheit wieder zu finden.

Goldsworthy tut es im Wissen: mit diesem Stoff kann nur eines geschehen: er wird wieder oxydieren.

Pierre Lachat

RIVERS AND TIDES
ANDY GOLDSWORTHY WORKING WITH TIME
Stab

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Thomas Riedelsheimer; Kamera-Assistenz: Dieter Stürmer; Musik: Fred Frith; Ton: Jane Porter, Colin Hod, Brian Howell, Pepe Kristl, Thomas Schwarz; Tonbearbeitung: Marilyn Jansen; Tonmischung: Tom Dokoupil

Produktion, Verleih
Mediopolis Film- und Fernsehproduktion mit Skyline Productions in Zusammenarbeit mit WDR/arte und YLE The Finnish Broadcasting Company; Produzentin: Annedore von Donop; Ko-Produzenten: Trevor Davies, Leslie Hills; Redaktion: Sabine Rollberg, Ute Casper, Elina Paloheimo, Ulla Salonen. Deutschland 2001. Farbe, 35mm, Format: 1:1,66; CH-Verleih: Look Now!, Zürich



BLUE MOON

Andrea Maria Dusl

BLUE MOON beginnt an einem der berühmtesten Handlungsschauplätze der Filmgeschichte: Eine elegant gekleidete junge Frau steigt die Hafentreppe von Odessa hinunter, hinter sich her zieht sie einen Reisekoffer. Dieser holpert mehr über die Stufen, als dass er rollt – eine vage Reminiszenz an Eisensteins Kinderwagen in PANZERKREUZER POTESKIN. Jana, so der Name der Frau, trägt ein Schiffsticket nach Amerika bei sich. Endlich bietet sich für sie die Gelegenheit, auszusteigen aus der persönlichen Geschichte und die längst – buchstäblich – untergegangene Welt zurückzulassen: Janas Familie kam bei einem Fährunglück 1989, zeitgleich mit dem Fall der Berliner Mauer, ums Leben, ein bleibendes Trauma. Zurück lässt Jana auch ihr Geburtshaus, in dem es ein Zimmer gab, das mit roten Fahnen, einer Leninbüste und einem Raketenmodell an der Wand ausgestattet war. Der Eisernen Vorhang ist endgültig gefallen. Die Treppe bietet freie Sicht aufs Schwarze Meer und neue Horizonte.

Initiiert hat diesen Akt der Befreiung im Leben Janas der österreichische Geldbote Johnny Pichler. Doch alles der Reihe nach: Pichler begegnet an der österreichisch-slowakischen Grenze zufällig Shirley, als er deren kriminellen Begleiter einen Koffer überbringen soll und sich verspätet. Weil der erzürnte Mafioso darauf mit Gewalt droht, ergreifen Pichler und Shirley in seinem Cadillac die Flucht. Es braucht nicht viele Seitenblicke (durch eine im Auto vorgefundene Videokamera) auf die Schöne am Steuer, und Pichler schickt sich in seine sanfte Entführung gen Osten. Obwohl sich beide in der unfreiwilligen Schicksalsgemeinschaft wohl fühlen, lässt ihn die rätselhafte Frau in einem slowakischen Hotel zurück. Dort trifft Pichler den Ostdeutschen Ignaz Springer, einen kleinen Gauner, der sich über Wasser hält, indem er in den postkommunistischen Ländern mit Schuhen geschäftet. Ignaz, der jeden Hergereisten der Ostalgie verdächtig macht, den Touristen gleich blöd an: Auf Pichlers Stirn stehe «Ich will was erleben» ge-

schrieben. Pichlers Anpassungsleistung äussert sich fortan darin, dass er im Restaurant auf slowakisch bestellt – was dabei rauskommt sind «Amateur-Pilze»; und, um den Service nicht zu brüskieren, trinkt er Wein statt Wasser.

Wenn Pichler sich im Folgenden auf die Suche nach Shirley macht, scheint er ihr, der fernen Fremden, nicht nur mit jedem Kilometer zurückgelegten Weges, sondern auch mit der Adaption fremder Sitten ein Stück näher zu kommen. Ein stoischer Kerl ist dieser Pichler, lässt die Dinge scheinbar gleichmütig geschehen, ohne das Ziel aus den Augen zu verlieren. Der österreichische Kabarettist Josef Hader spielt den Sprachlosen minimalistisch und in seiner Körpersprache wunderbar beredt; wieviel Melancholie in seinem Schauen, wieviel österreichische Schwermut in diesen leicht gebeugten Schultern! Und doch versieht er die Figur mit unvermittelt auftretendem Humor, muss Pichler doch dem grossspurigen Verlierer Ignaz, einem schrägen Detlef W. Buck im Schmutzlook, dauernd den Ball zurückspielen. BLUE MOON wird hier zum abenteuerlichen Kumpelfilm, wozu gehören: Frauen, Wodka, Gefängnis, von allem ein bisschen, unter Gefahren und grotesken Umständen. Ansonsten verfolgt das Roadmovie konsequent die Ostblock-Romanze: In der Ukraine verliert Pichler seinen Reisegefährten, dafür findet er Jana, eine Taxifahrerin, die sich als Zwillingsschwester von Shirley ausgibt. Der Österreicher quartiert sich in Janas Haus, in ihrer Zuneigung und bei ihren Schafen ein. Letztere testet er einmal in einem aberwitzigen Experiment auf ihren Freiheitswillen – eine köstliche, wohl von Hader improvisierte Szene; quasi eine Feuerwehrrübung im Hinblick auf Janas Befreiung aus dem Gefängnis ihres unsteten Lebens, dessen Geheimnis Pichler nach und nach auf die Spur kommt.

Die junge ukrainische Schauspielerinnen Viktoria Malektorovych als verletzte und arrogante Shirley / Jana macht die schizophrene Existenz glaubhaft, durch die die Zäsur zweier historischer Epochen verläuft.

Jana fühlt sich als Teil der heruntergekommenen Welt, die den Geruch von billigem Plastik, vergilbten Zeitungen und Hochprozentigem auszuströmen scheint. Die stämmige Frau in Gummistiefeln mit Kopftuch, die Tag und Nacht vor dem Schwimmbad steht, wo ihr Mann ertrunken ist, ist für sie zwar «eine Verrückte»; als verrückt bezeichnet sie sich einmal selbst und formuliert damit gleichsam die gesellschaftliche Befindlichkeit in den «verlorenen», einst in den Warschauer Pakt eingebundenen Ländern.

Pichler hält die Alltagsszenen auf der Strasse mit seiner Videokamera fest; diese Aufnahmen sind neben jenen von Shirley / Jana integrierter Bestandteil von BLUE MOON und setzen eine prägnant subjektive Perspektive, wie etwa auch Pichlers kurze, atmosphärische Erzählungen aus dem Off, die immer mit «Die Pichler-Oma hat g'sagt» beginnen. Mit poetischen Einfällen und einer feinen Symbolsprache, wozu auch die sorgfältig abgestimmten Songs gehören, gibt Andrea Maria Dusl ihrer Geschichte schliesslich ein Happyend. Die Odyssee des Liebespaars endet in der Hafenstadt Odessa, womit der formale Bogen zum Anfang gemacht ist. Und wieder steht ein Vollmond am Himmel, der zweite im selben Monat – «Blue Moon» genannt.

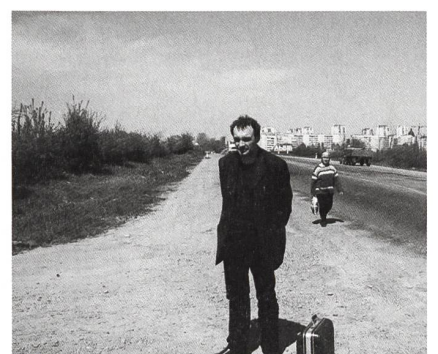
Birgit Schmid

BLUE MOON
Stab

Regie und Buch: Andrea Maria Dusl; Kamera: Wolfgang Thaler; Montage: Karina Ressler, Andrea Wagner; Dekor: Hannes Salat, Mihal Skrak, Svetlana Filahotova; Kostüme und Makeup: Silvia Pernegger; Musik: Christian Fennesz, Peter Dusl, Yuri Naumov; Ton: Ekkehart Baumung
Darsteller (Rolle)

Josef Hader (Johnny Pichler), Viktoria Malektorovych (Shirley / Jana Pieta), Detlev W. Buck (Ignaz Springer), Ivan Laca (Kovacic), Peter Aczel (Autohändler), Andrea Karnasova (Vlasta), Emöke Vinczeova (Ludmila), Orest Ogorodnik (Jewgenij Pazukin), Sergey Romaniuk (Lastwagenfahrer), Alla Maslenikova (Lehrerin)
Produktion, Verleih

Lotus-Film, Wien. Produzenten: Erich Lackner, Klaus Pridnig. Österreich 2002. 35mm, Farbe, Format 1:1.66, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



FEMME FATALE Brian De Palma

Von lästigen Problemen wie Plausibilität, innere Logik oder psychologische Glaubwürdigkeit hat sich Brian De Palma noch nie gerne aufhalten lassen. In *FEMME FATALE* erreicht er – dank sei dem selbstverfassten Drehbuch – einen erstaunlichen Reinheitsgrad an totaler Inhalts- und Sinnleere und findet damit zu alter Form zurück, zu Filmen wie *DRESSED TO KILL*, *BODY DOUBLE* oder *RAISING CAIN*. Dem inszenatorischen Mätzchen, dem leichtverdaulichen Filmzitat und dem symbolistischen Tiefenschwindel ordnet De Palma alles unter, selbst die Story degradiert er zur überflüssigsten und störendsten Sache der Filmwelt.

Lauter Nebensächlichkeiten

Worum es in *FEMME FATALE* nicht geht: Es geht nicht um einen spektakulär raffinierten Diamantenraub bei den Filmfestspielen in Cannes. Es geht nicht um Laura, die noch raffinierter ist als ihre Auftraggeber und deshalb alle aufs Kreuz legt. Es spielt auch keine Rolle, dass sie von einem Komplizen erwischt wird und als direkte Folge davon einem alten Ehepaar buchstäblich in die Arme fällt. Nichts könnte nebensächlicher sein, als dass dieses Ehepaar sie für Lily hält, die Tochter, welche nach dem Tod von Mann und Kind verschwunden ist. Auch dass Laura nach Lilys Selbstmord deren Platz einnimmt und in die USA entwischt, ist einerlei. Wenn Laura sieben Jahre später als Frau des amerikanischen Botschafters nach Paris zurückkehrt – wen kümmerts. Und dass der Paparazzo Nicolas mit dem Titelbild einer Boulevardzeitung ein mörderisches Katz-und-Maus-Spiel in Gang setzt, ist nichts als ein netter Zufall. *FEMME FATALE* ist ein Abzählreim ohne Sinn und Verstand – ene, mene, muh und raus bist du.

Höchst unterhaltsames Machwerk

Dass die Charaktere nulldimensional gezeichnet sind, dass De Palma bei sich und seinen Kollegen billigst abkupfert, dass er

uns mit einer der schamlosesten Rückblenden aller Zeiten verarscht und dass das gestylte Dekor aussieht, als hätte De Palma das Set von *EMANUELLE 69* mitbenutzt – all diese Hingabe zum Schund kann über eines nicht hinwegtäuschen: Diese Soft-Porno-Thriller-Farce ist ein höchst unterhaltsames Machwerk geworden.

Lustvolle Publikumsbeschimpfung

Es macht einfach Spass, von De Palma als Kritiker und Zuschauer für blöd verkauft zu werden und seinem Way of Publikumsbeschimpfung zum Opfer zu fallen. De Palmas Zwang zur Überraschung ist lachhaft amüsant: Eine Hebebühne mit vielsagend drohenden Spiessen ist schon wieder vergessen, wenn ihr eine Stunde später dann doch noch jemand zum Opfer fällt. Ein Aquariumbecken schwappt tiefenpsychologisch dräuend über – ein Rätsel, das niemanden interessiert und zum Schluss doch aufgeklärt wird. All unsere Erwartungen werden ad absurdum erfüllt, und vor uns steht nackt und bloss ein Thriller. So gesehen ist De Palma ein ausserordentlich ökonomischer Film gelungen – kein Motiv bleibt unverwertet, keine Fahrt ungenutzt und zwecks Originalität werden auch nicht unnötig Hirnzellen gemartert.

Plagiator aus Selbstverständlichkeit

Seine lustvollste Frechheit begeht De Palma dann aber doch nahezu unbemerkt, wenn er eine zahm-bürgerliche, aber unzweideutig männliche Schlüpfer-Phantasie dem Hirn einer Frau unterjubelt. Antonio Banderas wird damit zum Alter ego De Palmas, und *FEMME FATALE* schwingt sich fast schon zu autobiographischer Wahrhaftigkeit auf: Ein heruntergekommener Spanner, der vorgibt, Fotograf zu sein, tapeziert seine Wohnung mit Bildern, um einen filmtheoretischen Diskurs vorzuschwindeln, nur um sich umso entspannter ein paar Altherren-Phantasien hinzugeben.

«Ich habe das Gefühl, Sie zu kennen», sagt Nicolas zu Laura, was unverschämt paradox ist, weil er ja angeblich Teil ihrer Phantasie ist. Damit besetzt er ganz selbstverständlich ihre Gedankenwelt und macht sich zum eigentlichen Urheber aller Träume – ein Plagiator aus Selbstverständlichkeit.

Ich habe das Gefühl, Sie zu kennen, Mr. De Palma – und ich kann beim kritischsten Willen nicht umhin, es zu geniessen, von Ihnen, Sie alter Schmierennimitator, aufs Kreuz gelegt zu werden.

Thomas Binotto

FEMME FATALE

Stab

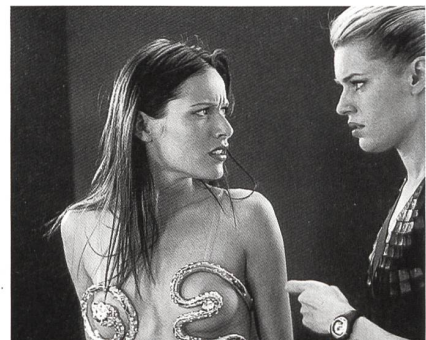
Regie und Buch: Brian De Palma; Kamera: Thierry Arbogast; Schnitt: Bill Pankow; Production Design: Anne Pritchard; Art Direction: Denis Renault; Kostüme: Olivier Bériot; Musik: Ryuichi Sakamoto; Ton: Jean-Paul Mugel; Ton-Schnitt: Laurent Quaglio

Darsteller (Rolle)

Rebecca Romijn-Stamos (Laure / Lily), Antonio Banderas (Nicolas Bardo), Peter Coyote (Watts), Eriq Ebouaney (Black Tie), Edouard Montoute (Racine), Rie Rasmussen (Veronica), Thierry Frémont (Serra), Gregg Henry (Shiff), Fiona Curzon (Stanfield Phillips), Daniel Milgram (Pierre, Barman)

Produktion, Verleih

Quinta Communications Production; Produzenten: Tarak Ben Ammar, Marina Gefter; ausführender Produzent: Mark Lombardo. Frankreich 2001. Farbe; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich



LES PETITES COULEURS Patricia Plattner

Der neue Film der Westschweizer Regisseurin Patricia Plattner ist nicht leicht einzuordnen, weder in ein Genre noch in ihr bisheriges Werk, das sowohl aus Dokumentarfilmen (*HOTEL ABYSSINIE*, *MADE IN INDIA*) wie Spielfilmen (*LE LIVRE DE CRISTAL*) besteht. Wenn man in diesem Schaffen von einer Konstante sprechen will, so wäre hier als einigende Klammer die Neugier auf fremde Kulturen und die Faszination des Reisens zu nennen. *LES PETITES COULEURS* geht eigene Wege. Der Film liebäugelt erst etwas mit der Tragödie, streift immer wieder einmal das Drama und wechselt dann ins Komödienfach. Erzählt wird die Geschichte der Coiffeuse Christelle, die eines Tages von ihrem rabiaten Gatten genug hat und nach einer erneuten Prügelei die Kampfzone Ehe verlässt. Aktueller Streitgegenstand ist die Maschine «Belles Boucles», eine Erfindung, die mit neuartiger Kapillartechnologie dauerwährende Lockenpracht verspricht. Schon dieser bizarre Zauberapparat, ein (Alp-)Traum in Rosaviolett aus mancherlei Behältern und Schälchen, Knöpfen und Kabeln, steht eigenartig quer in dieser zu Beginn doch sehr ernsthaft exponierten Eskalation häuslicher Gewalt. Hier nimmt *LES PETITES COULEURS* Züge einer Soap Opera an, zumal der Gatte mit einem einzigen Strich gezeichnet – sprich karikiert – ist, als einer, der befiehlt, wann das Essen auf dem Tisch zu stehen hat, und der seiner Frau, da sie zu dumm dafür sei, die Lockenmaschine vergönnt.

In der Tat wirkt diese Christelle reichlich naiv, gibt das «verschupfte Huscheli», eine hübsche graue Maus, die Unrecht mit Tränen, aber stumm erduldet. In der duftenden Wolke und dem Spiegelganz ihres Coiffeursalons scheint sie der kruden Wirklichkeit etwas entschweben zu können. Noch mehr Traumflucht bietet ihr die Seifenoper «Die Liebesranche», in der bis zum garantierten Happyend aus tiefstem Herzen geschmachtet, intrigiert, gelitten und geliebt wird. Eigenartig von gestern also wirkt diese Christelle, eine Figur wie aus den Sechzigerjahren und vom Zuschnitt der Heldinnen

Marlene Haushofers, der österreichischen Autorin: emanzipationsunwillig, nur in ihrer kleinen, selbst geschaffenen Utopie still vor sich hin rebellierend. Die Frau Mitte dreissig geht im Verlaufe der Geschichte dann auch nicht den Weg radikaler Selbstverwirklichung; eine geschlechtspolitische Aussage steht hier nicht im Vordergrund.

Mit blauem Auge findet Christelle Unterschlupf im Galaxy Motel, einer Absteige an einer Schnellstrasse in der Provinz, wo Lastwagenfahrer auf der Durchreise einkehren, Handelsvertreter temporär ein Domizil finden oder einsam Herumstreunende dauerhaft Asyl erhalten. Die Verlorene strandet nun förmlich am Busen der Besitzerin des Hauses, der mittelalterlichen Mona, eine Art Übermutter mit seelsorgerischem Flair – und, zur Freude von Christelle, ebenfalls nicht Kitsch-resistent und ein Fan der Sendung «Die Liebesranche». Die pragmatische und unzimerliche Mona hilft der geschundenen Christelle schnell wieder auf die Beine. Nicht dass diese also keine Entwicklung durchmachen würde: in der lebhaften Welt des Motels, das mit seinem Restaurant und Dancing selten zur Ruhe kommt, entfaltet sie sich wie eine Blume; trägt alsbald Pastellfarben und verhilft auch den schäbigen Räumen zu mehr Farbe; macht sich nützlich, putzt, wäscht und beginnt mit der Zeit, die Leute zu frisieren.

Bei aller Überzeichnung, ob unfreiwillig oder bewusst, wird man irgendwie warm für diese Figur, zumal *Anouk Grinberg* die sanfte Metamorphose mit der passenden Zurückhaltung vornimmt. Recht abgefahren wirkt Christelle gerade in ihrer unzeitgemässen Bravheit und Biederkeit. In ihrer lieblichen Unschuld ähnelt sie ein bisschen der *Amélie Poulain*; Anklänge an das «fabuleux destin» finden sich auch in der Bonbon-Poesie mancher Bilder, die *Matthias Kälin* fotografiert hat. *LES PETITES COULEURS*, sollte er dieses Ziel haben, ist definitiv kein «Frauenfilm» – trotz der Frauenpower im Motel Galaxy, die vor allem von Mona ausgeht, verkörpert vom französischen Schauspielstar

Bernadette Lafont, die man aus Filmen von Chabrol oder Rivette kennt.

Recht abgefahren ist überhaupt die ganze Komödie. Es passiert wenig, im Mittelpunkt stehen die Figuren und das Actionpotential, das in ihnen liegt. Für Christelle werden Männerbekanntschaften wieder wichtig: Im Kosmos des Hotels gibt es die schräge Figur eines affektierten Polen, der Damendessous verkauft und auf Verführungskurs geht – *Gilles Tschudi* aus «Lüthi und Blanc» hinterlässt eine beachtliche Schleimspur. Mit ihm rivalisiert ein junger Fernfahrer und Mann für alle Fälle. Diese Beziehungen provozieren nun kleine Veränderungen in der Heldin und befördern sie auf ihrem Weg weiter. Patricia Plattners *LES PETITES COULEURS* erinnert darin und in manch anderem an Filme ihres welschen Kollegen Alain Tanner: im beobachtenden Fokus auf die Figuren, in der Vitalität des Gemeinschaftslebens, den pfiifigen Dialogen, dem Charme der Provinz als Handlungsort. Eine Ahnung von idealer Welt ist in der unperfekten immer spürbar. Und sei es durch die Hinzugabe von ein bisschen Farbe.

Birgit Schmid

LES PETITES COULEURS
Stab

Regie: Patricia Plattner; Buch: Sarah Gabay; Adaptation: Jean Bobby, Patricia Plattner; Dialoge: Jean Bobby; Kamera: Matthias Kälin; Schnitt: Jeanetta Ionesco, Maya Schmid; Dekor: René Lang; Kostüme: Florence Buholzer-Jöhr, Valerie de Buck; Musik: Jacques Robellaz; Ton: Henri Maikoff; Tonmischung: Denis Séchard

Darsteller (Rolle)

Anouk Grinberg (Christelle), Bernadette Lafont (Mona), Philippe Bas (Lucien), Gilles Tschudi (Vladimir), Jean-Pierre Gos (Robert), Christian Gregori (Francis), Nalini Salvadoray (Fanny), Thierry Jorand (Max), François Berte (Marcel), Antonio Buil (Manuel), Frédéric Polier (Babar)

Produktion, Verleih

Light Night Production, Carouge, Gemini Films, Paris, TSR; Produzenten: Patricia Plattner, Paolo Branco; Co-Produzent: Philippe Berthet. Schweiz 2002. Farbe, 35mm, Format: 1:1,85; Dolby SRD, Dauer: 96 min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



ALL OR NOTHING Mike Leigh

Ein Junge frisst und langweilt sich vor dem Fernseher schier zu Tode, eine allein-erziehende Mutter bügelt sich mit flott angestremtem Galgenhumor durchs Leben, eine Ehefrau säuft bis zur Besinnungslosigkeit und darüber hinaus und ein Taxifahrer stiert ins blanke Nichts – willkommen in der Welt von Mike Leigh. Einer Welt, in der das Leben scheinbar nichts ausser Elend bereithält, in der es den Menschen so absurd dreckig geht, dass es schon wieder zum Lachen ist, und wo man zärtliche Gefühle für Gestalten entwickelt, die als Mischung aus Depression und Hoffnungslosigkeit kaum Liebe auf den ersten Blick versprechen.

Nach *TOPSY-TURVY*, einem hierzulande kaum zur Kenntnis genommenen Ausflug in den Kostümfilm, ist Leigh wieder in sein Stammquartier zurückgekehrt – in die Welt der kleinen Leute, der jämmerlichen Versager, der hoffnungslos Zukurzkommenen, der sozialstaatlichen Inexistenz. Entstanden ist ein Film, in dem Leigh seine alten Stärken ausspielt, aber vielleicht gerade deshalb auch ein paar Schwächen verrät.

Wie üblich breitet Leigh vor uns ein gesellschaftskritisches Puzzle aus – diesmal fügt es sich zum Panorama eines trostlosen Wochenendes in einer trostlosen Wohngegend mit trostlosen Bewohnern: Phil fährt Taxi, kommt aber erst aus den Federn, wenn die Rush-Hour und damit das gute Geschäft vorbei ist, und muss also bei seiner Familie um Kleingeld schnorren, damit er der Leitzentrale wenigstens die wöchentliche Gebühr abliefern kann. Ob im Taxi oder zu Hause, immer stiert Phil mit leerem Blick in eine Zukunft, die er längst hinter sich gelassen hat. Seine Lebensgefährtin Penny scheint auf den ersten Blick das pure Gegenteil – immer auf Draht, ob im Supermarkt an der Kasse oder zu Hause in der Küche – sie schuftet ohne Unterlass, achtet sorgsam auf ein gepflegt dezentes Äusseres und wirkt doch unübersehbar verhärtet, ausgetrocknet, mutlos und bitter. Wenn Phil und Penny wenigstens nebeneinanderher leben würden – es wäre schon ein Fortschritt.

Um dieses Paar herum gruppiert Leigh – auch das wie gehabt – ein ganzes Arsenal von ebenso sorgsam wie plakativ gezeichneten Figuren: Maureen ist immer aufgekratzt, fröhlich, geradeheraus; kurz: eine grosse Verdrängerin am Rande der Hysterie. Ihre Tochter Donna wird von Jason bestiegen und geschlagen – was in etwa auf dasselbe rauskommt. Als Donna schwanger wird und bleiben will, sucht und findet Jason bei der sexhungrigen Samantha neuen Abrieb. Deren Eltern wiederum – ganz und gar hoffnungslose Fälle: Carol und Ron sind dem Alkohol und der Lebenslüge so widerstandlos verfallen, dass nicht einmal mehr der menschenfreundliche Pessimist Mike Leigh einen Hoffnungsschimmer ausmachen kann. Rory und Rachel schliesslich, die Kinder von Phil und Penny, sind fett. Während sich die introvertierte und still leidende Rachel von einem widerlichen Arbeitskollegen anmachen lassen muss, geht Rory an seiner Fressglotz-Sucht fast zugrunde und sorgt mit einem Herzanfall für den traurigen Höhepunkt des Wochenendes. Immerhin, genau dieser Schock provoziert bei Phil und Penny die erste Begegnung seit Jahren und sorgt, wenn nicht gerade für Tauwetter, so doch wenigstens für bröckelndes Eis.

Mike Leigh bietet uns alles, was wir an ihm schätzen, aber gleichzeitig auch nichts wirklich Neues. Ein bisschen Melodramatik à la *SECRETS AND LIES*, etwas Familienfrust in der Art von *LIFE IS SWEET* und eine Prise Hoffnungslosigkeit wie in *NAKED*, dazu die melancholischen Quartettklänge von *Andrew Dickson*. Das ist beileibe nicht langweilig oder oberflächlich, aber auch nicht mit der letzten Konsequenz durchgeführt. *ALL OR NOTHING* bleibt getreu seinem Titel immer irgendwo mittendrin stecken. *Marion Bailey* schlüpft als Trunksüchtige in eine kaum zu ertragende Karikatur, während *Lesley Manville* eine subtile Charakterstudie zeichnet. Die Quengelattitüde von *Helen Coker* wirkt aufgesetzt, aber die leise Verzweiflung von *Alison Garland* geht zu Herzen. Sie ganz besonders ragt unauffällig heraus, weil sie bis

zum Schluss ihr ureigenes Geheimnis bewahrt.

Insgesamt also ein uneinheitlicher, etwas disparater Film, der zwar gut und besser als das meiste ist, was uns sonst vorgesetzt wird, aber doch nicht so herausragend, wie wir das von Leigh erwarten.

Aber ausgerechnet dann, wenn man schon geneigt ist, leise enttäuscht auf den Nachspann zu warten, gelingt Leigh dann doch noch diese phänomenale Szene, die ihn als einzigartigen Schauspielmeister offenbart: «Ich bin ein Stück Scheisse, das niemand liebt» bricht es aus Phil heraus. In einem erschütternd intensiven und gleichzeitig zurückhaltenden Moment der Offenbarung gibt Phil endlich jene Tränen preis, dank der die verdorrte Penny vielleicht weiter existieren kann.

Thomas Binotto

ALL OR NOTHING

Stab

Regie und Buch: Mike Leigh; Kamera: Dick Pope; Schnitt: Lesley Walker; Ausstattung: Eve Stewart; Kostüme: Jacqueline Durran; Make-up und Frisuren: Christine Blundell; Musik: Andrew Dickson; Ton: Malcolm Hearst

Darsteller (Rolle)

Timothy Spall (Phil), Lesley Manville (Penny), Alison Garland (Rachel), James Corden (Rory), Ruth Sheen (Maureen), Marion Bailey (Carol), Paul Jesson (Ron), Sam Kelly (Sid), Kathryn Hunter (Cécile), Sally Hawkins (Samantha), Helen Coker (Donna), Daniel Mays (Jason), Ben Crompton (Craig), Robert Wilfort (Arzt), Gary McDonald (Neville), Diveen Henry (Dinah)

Produktion, Verleih

Thin Man Films; Produzenten: Simon Channing Williams, Alain Sarde; ausführender Produzent: Pierre Edelman. Grossbritannien, Frankreich 2002. 35mm, Format: 1:1,85; Dolby SR; Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Studio Canal, Berlin



OLTRE IL CONFINE Rolando Colla

Kann denn soviel Engagement, die idealistische Haltung und das Postulat der Menschlichkeit, die diesen Film tragen, Schiffbruch erleiden? Anders gefragt: Darf die Kritikerin dieses unzweifelhaft gut gemeinte Werk, das in eine Zeit hitziger Grenzen-Diskussionen fällt, auf Grund laufen lassen? Ungern. Und doch gilt für *OLTRE IL CONFINE*: hehre Absicht und ihr gelungener kreativer Niederschlag sind zwei verschiedene Dinge. Was dem Italo-Schweizer Rolando Colla in seiner Kurzfilmserie *EINSPRUCH I-II* (Teil drei ist in Produktion) sehr schön gelingt, scheitert im Langspielfilm; wird dort in vier bis neun Minuten eine kleine individuelle Flüchtlingstragödie mit wenigen Mitteln eindringlich verdichtet, überbietet hier das knapp zweistündige Drama um eine gut situierte Turiner Architektin, die sich in einen papierlosen Bosnier verliebt und sich für ihn und seine Kinder einzusetzen beginnt. Die attraktive Agnese, viel beschäftigte Businessfrau, Mitte vierzig, hielt sich bisher, psychischer Schutzwall sei Dank, Probleme solcher Art vom Hals. So glänzt sie auch am Sterbebett ihres Vaters, der in einem Kriegsveteranenheim dahinvegetiert, durch Abwesenheit. Nachtwache schiebt an ihrer Stelle Reuf, der aus Ex-Yugoslawien nach Italien geflüchtet ist. Als sein illegales Dasein auffliegt, hilft ihm Agnese spontan unterzutauchen; Solidarität aus Dank. In der Folge macht die Protagonistin – mit einer Wendung aus der Drehbuchpraxis ausgedrückt – die Entwicklung zum Gutmenschen durch. Diese wird tüchtig angetrieben durch Agneses Feuerfangen für den gut aussehenden Mann; als sie mit ihrem forschen, irgendwie inadäquat wirkenden Begehren Reufs Leiden nicht durchbrechen kann, beschliesst sie, ins kriegsversehrte Bosnien zu reisen, um die jüngste Tochter des Witwers aus einer Kinderheimruine nach Italien zu holen. Die traurige Reise in ein traumatisiertes Land mündet ins kleine Happyend; in der Fiktion wird das Engagement verdankt.

Doch das ist noch nicht alles. Auch Agnese hat ein Trauma aus ihrer Vergangen-

heit aufzuarbeiten, und hier schlägt *OLTRE IL CONFINE* den Bogen vom Balkankrieg (der Film spielt 1993) zum Zweiten Weltkrieg. Angekurbelt durch die Begegnung mit dem bosnischen Flüchtling, erinnert sie sich an die eigene Familiengeschichte. In verwischten Rückblenden sieht man, wie sie als kleines Mädchen von ihrem seit dem Russlandeneinsatz psychotischen Vater drangsaliert wird. Die Zeitgeschichte wiederholt sich und schlägt sich, zwar durch unterschiedliche Erfahrungen, aber doch immer gleich präkar, in der persönlichen Geschichte nieder.

Dieser Film macht etwas unglücklich. Nicht nur der erzählten tragischen Schicksale wegen, die zuweilen wie eine Kumulation von Fallbeispielen anmuten, die der Regisseur eingehend studiert und an den Originalschauplätzen gesehen und überliefert bekommen hat. Sondern Colla hat mit *OLTRE IL CONFINE* schlicht zuviel gewollt. Resultat ist eine Überdosis an Dramatik und der Hang zum Sentimentalen. Die Liebesgeschichte unter schwierigen, von der Politik vorgegebenen Bedingungen und als interkultureller Clash erlangt in der Fülle des tragischen Materials keine Tiefe. Reuf, der Flüchtling, bleibt (als Figur) flüchtig. Aber auch sein Fluchtversuch (sinnbildlich: aus der Geschichte, aus dem Liebesverhältnis) in der Mitte des Films endet am Maschendrahtzaun an der italienisch-schweizerischen Grenze.

Birgit Schmid

OLTRE IL CONFINE
Stab

Regie: Rolando Colla; Buch: Rolando Colla, Luca Rastello; Kamera: Peter Indergand (S.C.S.); Montage: Rainer M. Trinkler; Ausstattung: Andy Schräml; Kostüme: Daniela Verdenelli; Original-Musik: Bernd Schurer; Ton: Marco Fiumara (A.I.T.S.)

Darsteller (Rolle)

Anna Galiena (Agnese), Senad Basic (Reuf), Giuliano Persico (Carlo), Gianluca Gobbi (Nardelli), Ajla Frljuckic (Mima), Arnaldo Ninchi (Kommandant), Sara Capreti (Giuliana), Bojana Sljivic (Ada)

Produktion, Verleih

Peacock Film, Zürich, Micla Film, Rom; Produzenten: Elena Pedrazzoli, Mino Barbera. Schweiz, Italien 2002. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

IRRÉVERSIBLE Gaspar Noé

IRRÉVERSIBLE, das ist Behauptung, Programm und Paradox zugleich. Und daran krankt der ganze Film. In Cannes wurde *IRRÉVERSIBLE* als «Skandalfilm» vermarktet, wahrscheinlich nicht einmal von den Produzenten, eher schon von den Medien, denen die Idee einer neun Minuten langen analen Vergewaltigung der *Monica Bellucci* etliche Titelstories und Titelblätter wert war.

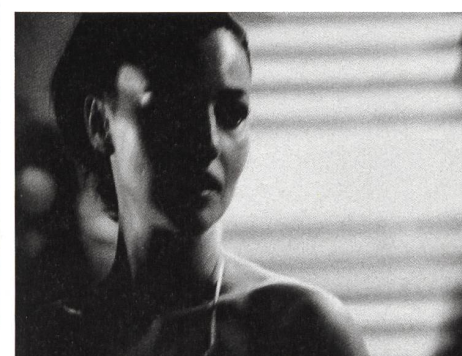
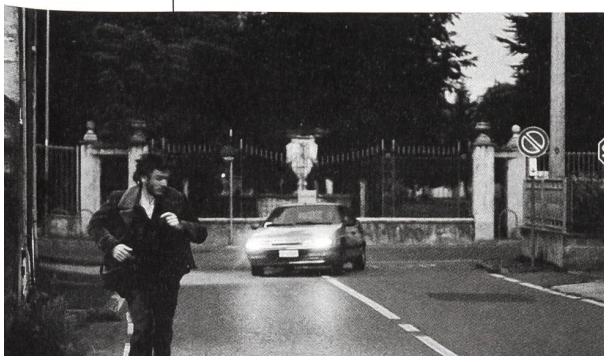
Lauter Jungstars! Das hippe Glamour-Ehepaar *Vincent Cassel* und *Monica Bellucci* und *Gaspar Noé*, dieser geschmeidige Ikoneklast aus Argentinien (Preis der Kritikerwoche in Cannes 1991 und 1998) – genügend Material für die Gesellschaftsspalten. Und dann noch all diese kleinen Appetithäppchen in den Vorabinterviews. Die Geschichte, wie *Noé* *Monsieur Cassel* und *Madame Bellucci* aufgefordert habe, mit ihm den Film zu drehen, den *Kubrick* mit *Tom Cruise* und *Nicole Kidman* statt *EYES WIDE SHUT* eigentlich hätte machen sollen ...

Tatsächlich merkt man *IRRÉVERSIBLE* in jeder Einstellung an, dass *Noé* seinem grossen Vorbild *Kubrick* in Hassliebe verbunden ist. Vatermörderisch wirkt die Art, wie *Noé* *Kubricks* Gewaltbilder steigert, sie mit höllischer Hitze unterfüttert und dabei ganz kühl sein Konstruktionsprinzip durchzieht.

IRRÉVERSIBLE erzählt die Geschichte einer Vergewaltigung und der darauffolgenden blutigen Rache. Aber die Geschichte wird – ähnlich, aber einfacher – rückwärts erzählt, wie in *Christopher Nolans* bejubeltem *MENTEMO* (2000).

In fünfzehn Sequenzen führt *Noé* sein Publikum von der Hölle der unauslöschlichen, der *irreversiblen* Taten, zurück ins Paradies der Hoffnung, der Möglichkeiten, des werdenden Lebens. Dabei ist allerdings jede einzelne Station dieses umgekehrten Kreuzweges dermassen plakativ und schreiend gestaltet, dass ich mich als Zuschauer zuweilen richtiggehend beleidigt fühle.

Das fängt an mit der grafisch verblüffenden Titelsequenz, die nicht nur als Abspann gestaltet ist, sondern in der auch sämtliche N, R and E spiegelverkehrt gesetzt sind.



An der Pressevorführung in Cannes waren viele der anwesenden Profis zuerst überzeugt, die Filmrolle sei verkehrt herum eingelegt und laufe rückwärts durch den Projektor. Nach der beschämenden Erkenntnis, einem cleveren Trick aufgesessen zu sein, wird man in einer Art Epilog, der tatsächlich natürlich als Prolog fungiert, in einen düsteren, gefängnisartigen Raum gepfercht mit zwei Männern, von denen der Ältere die unbestreitbare Wahrheit verkündet, dass «Zeit alles zerstört». Dazu fallen ein paar scheussliche schwulenfeindliche Sprüche, und dann taucht die Kamera einige Stockwerke tiefer in einen «Rectum» genannten schwulen Sodomasochisten-Club.

Dafür, dass einem schon in diesen ersten Minuten übel wird, sorgt neben der Atmosphäre und der rüden Sprache vor allem die spastisch taumelnde Kamera, welche die zwei Männer Marcus und Pierre auf ihrem Einstieg in den Orcus des «Rectum» begleitet. Die beiden sind, soviel wird schnell klar, auf der Suche nach einem Mann. Und als er ihn schliesslich findet, schlägt Pierre seinem am Boden liegenden Opfer mit einem Feuerlöscher den Kopf zu Brei, immer und immer wieder saust der rote Zylinder nieder, eine fast endlose Reproduktion der Einstellung, in welcher Kubricks Antiheld Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) die Cat-Lady mit einem riesenhaften Keramikphallus erschlägt.

Jede weitere der insgesamt fünfzehn Sequenzen erzählt einen Vorgang, der dem zuletzt gesehenen vorangegangen war. Die Übergänge zwischen den ersten, ohne jede räumliche Orientierungshilfe gefilmten Einstellungen und den folgenden, beziehungsweise eben vorangegangenen, sind als ruhige Kamerafahrten entlang einer Wand oder der Decke gestaltet. Die zentrale Sequenz, die anale Vergewaltigung und bestialische Misshandlung von Marcus' Freundin Alex in einer Unterführung durch einen unbekanntem Mann endet in einer einzigen fixen, neun Minuten langen Einstellung auf *Bodenhöhe*. Das ist einerseits eine eindruckliche gestalte-

rische Volte nach der Kamerataumel der vorangegangenen Szenen: Man muss als Kinogänger den Vorgängen sozusagen mit fixiertem Blick zusehen, mit jenem fixierten Blick, mit dem Alex in *A CLOCKWORK ORANGE* der Ludovico-Behandlung unterzogen wird – Augen auf und durch. Gleichzeitig ist es aber auch die Umkehrung der berühmtesten Vergewaltigung der Frau des Schriftstellers in *A CLOCKWORK ORANGE*, welche Kubrick zum Entsetzen der damaligen Zuschauer mit der Handkamera, beweglich und extrem subjektiv gefilmt hat. Dass bei Noé das Opfer Alex heisst, ist natürlich ebenfalls kein Zufall.

Die weiteren Sequenzen zeigen einen Partyabend, der aufgrund zunehmender Trunkenheit von Marcus dazu führt, dass Alex in ihrer sexy Aufmachung frühzeitig und alleine weggeht. Und dann, immer weiter in die unmittelbare Vergangenheit zurückblendend, die guten Tage des Liebespaares und schliesslich Alex' glückliches Gesicht, als sie herausfindet, und damit auch wir – noch nicht aber ihr Freund –, dass sie schwanger ist.

Nun fällt es wohl keinem Kritiker schwer zuzugeben, dass dieser Film von Cleverheiten nur so strotzt, dass Noé nicht nur sein Handwerk beherrscht, sondern auch souverän mit überkommenen cineastischen Erzählformen zu spielen vermag. Wenn dann doch vor allem Ärger entsteht beim Betrachten, beziehungsweise Erleiden dieser gewalttätigen cineastischen Übung, dann liegt es wohl vor allem daran, dass Noé uns dauernd für dumme verkauft. Dass er seiner Cleverness so wenig traut, dass er sie ständig annonciieren muss. Dabei bedürfte es nicht einmal der Kubrick-Plakate in der Wohnung des jungen Paares, um den meisten regelmässigen Kinogängern die Bezüge zum Œuvre des Meisters auf die Nase zu binden.

Bei weitem das Unangenehmste an der ganzen tour de force ist allerdings einmal mehr die Vermischung von «skandalisierender» Gewalt mit souveräner Gestaltung. Wenn bloss didaktisch auf einen eingepre-

gelt wird, wie bei Michael Hanekes *FUNNY GAMES* (1997), oder naiv-wütend, wie bei *BAISE MOI* (2000), dann mag man der Redlichkeit der Absicht noch etwas Raum gewähren und hält den eigenen Degout im Zaum. Aber die Demonstration eines «dekonstruktivistischen» Erzählverfahrens, wie sie Noé hier gibt, hätte mit einem weniger drastischen Plot besser funktioniert. Ganz abgesehen von der Höllendarstellung der ersten Filmminuten, die dermassen unsouverän mit Homophobie operiert, dass einem das zum Schluss angedeutete, so grausam zerstörte Kleinfamilienglück nur noch zynisch erscheinen kann.

Wirklich zynisch ist aber die Behauptung Noés, dass es sich bei *IRRÉVERSIBLE* keineswegs um einen Rache film im Stile der *DEATHWISH*-Serie handeln könne, weil Marcus nicht den wirklichen Täter, sondern einen Unschuldigen zu Brei schlägt. Schliesslich verhindert ja gerade Noés Erzählstruktur erfolgreich, dass ein Kinozuschauer beim ersten Betrachten des Films zu einem anderen als dem naheliegendsten Schluss kommen kann. Und das ist genau der, dass das Opfer im Schwulenclub mit dem späteren / früheren Täter aus der Unterführung identisch sei. Um diesen Irrtum aufzuklären, müsste man sich zumindest eine zweite Vorführung des Films antun. Das Erlebnis des Films an und für sich ist zwar irreversibel. Aber durchaus wiederhol- und damit wohl auch korrigierbar. Falls das kein echtes Paradox ist, dann ist es, so gesehen, doch zumindest verkaufsfördernd. Und das wäre dann, eingedenk der unangenehmen Natur dieses Filmes, das tatsächliche Paradox, das programmatische.

Michael Sennhauser

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Gaspard Noé; Dekor: Alain Juteau; Kostüme: Laure Culkovic; Musik: Thomas Bangalter; Ton: Jean-Luc Audy, Marc Boucrot, Valerie Deloof, Cyril Holtz. Darsteller (Rolle): Monica Bellucci (Alex), Vincent Cassel (Marcus), Albert Dupontel (Pierre), Philippe Nahon (Philippe). Produktion: Nord-Ouest Production, Eskwad, Studio Canal, 120 Films, les Cinémas de la Zone; Produzenten: Christophe Rossignon, Richard Grandpierre. Frankreich 2002. Farbe, Dauer: 94 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



1



2



1 ROMA CITTÀ
APERTA
Regie:
Roberto Rossellini

2 L'ASSEDIO DEL
ALCAZAR
Regie: Augusto Genina

Der Neorealismus als Reaktion auf den Faschismus

Betrachtungen zur Prägung des realistischen Blickes durch das Kino des Faschismus

Nachdem auf den italienischen Leinwänden jahrelang die Heilewelt flimmerte, richteten die Neorealisten den Blick auf Kleinigkeiten wie etwa einen Fahrrad-diebstahl, was man als reaktive Abkehr vom neoklassischen Protzen des Faschismus interpretieren kann.

Der Neorealismus war eine Erneuerungsbewegung im italienischen Kino der vierziger Jahre, welche primär das Ziel hatte, eine realistische Darstellung des italienischen Alltagslebens zu vermitteln. In der Filmgeschichtsschreibung wird der Neorealismus traditionell als Nachkriegsbewegung bezeichnet, als auslösendes Element erachtet die Forschung die Kriegserfahrung. Diese weitverbreitete Definition birgt eine gewisse Ungenauigkeit in sich. Die Bewegung hatte ihre Wurzeln nämlich im Faschismus, und ihre ersten Werke entstanden nicht *nach*, sondern *während* des Krieges: *OSSESSIONE* von Luchino Visconti wurde 1942 und 1943 gedreht, *ROMA CITTÀ APERTA* von Roberto

Rossellini 1943 und 1944. Andere Filme, wie etwa *IL SOLE SORGE ANCORA* (1946) von Aldo Vergano und *PAISÀ* (1946) von Roberto Rossellini, spielen während des Kriegs und stellen folglich kaum das Nachkriegsitalien dar. Sollte zudem tatsächlich die Kriegserfahrung und nicht der Faschismus das auslösende Moment für die Bewegung gewesen sein, muss man sich fragen, weshalb in anderen am Krieg beteiligten Ländern wie Frankreich oder Deutschland keine ähnliche Bewegung entstand.

In den zehner Jahren gehörte Italien zu den weltweit führenden Filmnationen. Als 1921 die Rezession einsetzte, brach die heimi-

1 L'ASSEDIO DEL
ALCAZAR
Regie: Augusto Genina

2 Benito Mussolini
bei der Einweihung
von Cinecittà

3 BALLERINE
Regie: Gustav Machaty

4 QUADRANTE
DELLA FORTUNA
Regie: Camillo
Mastroianni

5 SCIPIONE
L'AFRICANO
Regie: Carmine Gallone

Vor dem Kriegseintritt gab Mussolini eine ganze Staffel Filme in Auftrag. Die grössten- teils von der Armee finanzierten Filme illustrierten die Unschlagbarkeit der einzelnen Waffeneinheiten und demonstrierten die unübertreffliche Tapferkeit italienischer Soldaten.



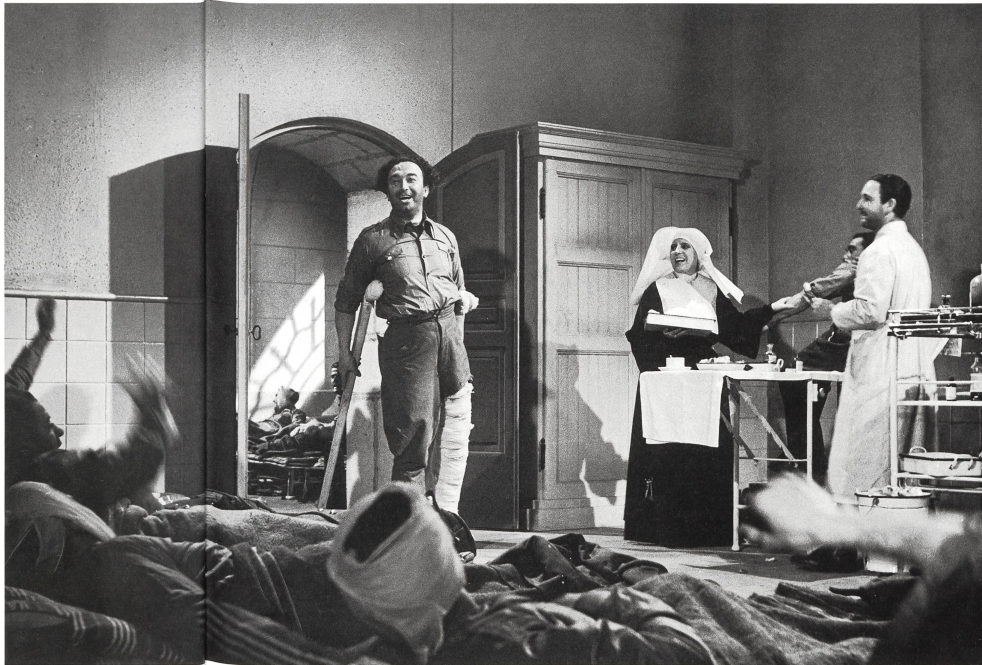
CINECITTÀ

sche Filmindustrie zusammen. Wurden im Jahre 1921 noch 36 Spielfilme produziert, so waren es im Jahre 1926 noch ganze fünf. Viele Faschisten drängten Mussolini, er solle der angeschlagenen Branche unter die Arme greifen. Doch der Duce interessierte sich zunächst lediglich für die Wochenschau. Erst 1930, mit dem Durchbruch des Tonfilms, begann er, sich für das Kino, das bei den thea- terliebenden Eliten als Kunst des kleinen Mannes verkannt war, zu interessieren. Nun, da es möglich war, das Publikum direkt anzusprechen, sah Mussolini im Film ein Propagandainstrument, mit dem er auch jene 21 Prozent der Bevölkerung erreichen konnte, die damals Analphabeten waren. Innerhalb von fünf Jahren verstaatlichte Mussolini fast die gesamte italienische Filmindustrie und schuf eine Infrastruktur, wie sie seither kein europäisches Land mehr gekannt hat. Als erstes erliess er ein Gesetz, welches Gesellschaf- ten, die Filme produzierten, die das italienische Leben positiv darstellten, finanzielle Unterstützung zusicherte. Es folgten weitere Gesetze, welche die Vorführung ausländischer Filme in der Originalsprache verboten und die Kinos verpflichteten, mindestens zu einem Drittel italienische Filme zu program- mieren. 1934 rief Mussolini die «Direzione Generale per la Cinematografia» ins Leben. Diese eröffnete eine Filmschule, gründete universitäre Filmclubs und übernahm 1934 das Filmfestival Venedig. Der zuvor privat geführte Anlass wurde zur Vitrine des faschisti- schen Filmschaffens um- funktioniert. Zwar waren am Lido auch weiterhin ausländische Filme zugelassen, prä- miert wurden aber eigene Filme mit nationalistischem Charakter wie SCIPIONE L'AFRICANO (1937) von Carmine Gallone oder L'ASSEDIO DELL'ALCAZAR (1940) von Augusto Genina. Ausdruck fand die faschistische Film- politik insbesondere im vom Ausland mit Neid verfolgten Bau des Produktionsgelän- des Cinecittà. Bei der Eröff- nung am 28. April 1937 betonte Mussolini, die hier entstandenen Filme sollten in der Welt Zeugnis von der superioren Kultur und der wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit Italiens ablegen.

Die enormen Investitionen machten sich für das Regime bezahlt, Italien avancierte innerhalb kürzester Zeit zum führenden europäischen Filmland. 1942 wurde in Italien die europäische Rekordzahl von 119 Filmen

produziert. Dabei kontrollierte das Regime sämtliche Stufen des Filmschaffens, von der Ausbildung der Künstler über die Produktion und den Verleih bis hin zu den Kinos. Das effizienteste Instrument, um Einfluss auf die Inhalte zu gewinnen, war allerdings die Zensur. Das Zensurgesetz von 1923 schrieb eine Kontrolle der Drehbücher und der fertigen Filme vor. Eine Kommission aus Parteifunk- tionären prüfte die Projekte auf ihre «moralische» und «politische» Integrität. Verboten war alles, was die faschistische Lüge des problemfreien Italiens hätte entlarven oder die italienische Gesellschaft im Ausland in Ver- ruf bringen können: Armut, Klassenkampf, Kriminalität, Ehebruch, Selbstmord, Drogen und so weiter. Zur Doppelpensur kam noch eine dritte hinzu, die persönliche des Duce. Mussolini liess sich in seiner Villa fast jeden Abend einen fürs Kino bereiten Film vor- führen und ordnete im Nachhinein häufig Änderungen an. In anderen Ländern führten solch rigide Auflagen eines Regimes zu ei- nem Exodus der Filmschaffenden (Deutsch- land) oder zu einem Widerstandskino (Spanien). In Italien arrangierte sich die Filme- maker, «geködert» von der tollen Infra- struktur, mit dem Regime. Aus Dank, über- haupt Filme machen zu können, steckten viele ihre wahren Anliegen zurück. Drehbuch- autor Cesare Zavattini schrieb 1973 über diese Zeit: «Wir hatten uns damals eine Selbstzen- sur auferlegt. Themen, die man nicht an- schneiden durfte, behielten wir in unserem Inneren.»

Die Auflagen an die Filmemacher wa- ren zweifelsohne enorm einschränkend. Dennoch gilt es, eine weit verbreitete Fehl- einschätzung zu widerlegen, wonach die ge- samte Filmproduktion der Jahre 1930 bis 1943 propagandistisch gewesen sei. Propaganda- filme sind per Definition Filme, welche dem Zuschauer eine politische Haltung einzu- schen versuchen. Von den siebenhundert un- ter dem Faschismus entstandenen Filmen trifft dies schätzungsweise auf dreissig zu. Bei den meisten handelt es sich um Kriegs- filme, dem Lieblingsgenre von Mussolini. Vor dem Kriegseintritt gab er eine ganze Staf- fel solcher Filme in Auftrag. Die grösstenteils von der Armee finanzierten Filme illustrier- ten die Unschlagbarkeit der einzelnen Waf- feinheiten und demonstrierten die un- übertreffliche Tapferkeit italienischer Solda- ten. Die meisten Propagandafilme spielten im Ausland (Libyen, Äthiopien, Spanien, Russland), nur wenige befassten sich mit der Situation im Inland. Einer davon war VECCHIA GUARDIA (1934) von Alessandro Blasetti. Der Film spielt im Rom des Herbstes



1



2



3



4



5

In den Filmen des Neorealismus dagegen kommt Ehebruch fast in jedem zweiten Film vor Auch OSSESSIONE schildert den Zerfall einer Ehe. Hier trifft der Tagelöhner Gino auf die Wirtsfrau Giovanna. Die beiden schauen einander hinter dem Rücken ihres Mannes mit begehrenden Blicken in die Augen ...

1922. Gezeigt wird eine Stadt im Chaos, die streikenden Arbeiter legen den Verkehr, die Schulen und Spitäler lahm. Die liberale Regierung ist von der Situation überfordert. Erst mit dem Marsch auf Rom bringen die Faschisten der Stadt wieder Stabilität und Ruhe. Der Grund dafür, dass das Regime relativ wenig solcher Filme produzierte, war der mangelnde Erfolg an der Kinokasse, wo sich die allzu offensichtlich vorgetragene Ideologie kontraproduktiv auswirkte. Die Direzione Generale versuchte deshalb, die Zustimmung zum Regime mit zwei anderen Arten von Filmen zu erreichen: Einerseits mit einem apolitischen Zerstreuungskino, welches dem Zuschauer eine harmonische und gesunde Nation zeigen sollte. Andererseits mit revisionistischen Historienfilmen, welche das faschistische Regime als Fortführerin der grossen italienischen Geschichte darstellten. Besonders im Kontext der Imperialpolitik verglich sich Mussolini gerne mit den Kaisern des antiken Roms. Der von ihm am Vorbild des Afrikafeldzuges in Auftrag gegebene *SCIPIONE L'AFRICANO* handelt von der Eroberung Karthagos durch die Römer und transportiert die Botschaft, dass der Angriff die beste Verteidigung sei. Der heroische römische Feldherr wurde in der Charakterzeichnung mit Wesenszügen Mussolinis ausgestattet. Die Historienfilme spielten zwar in der Vergangenheit, verherrlichten aber faschistische Tugenden wie Führerkult, Nationalismus, Imperialismus und Militarismus. Die Historienfilme stellten den Faschismus als natürlichen Erben der italienischen Geschichte dar: Ob altes Rom, Renaissance oder Risorgimento – alle grossen Momente der italienischen Geschichte trugen den Keim des Faschismus bereits in sich. 1940 waren rund die Hälfte aller italienischen Produktionen Historienfilme, was beim Publikum zu einem gewissen Überdruß führte. Diesen versuchte der Vorsteher des «Ministero per la Cultura Popolare» (Volkskulturministerium), Alessandro Pavolini, mit der Bemerkung zu überspielen, im Unterschied zu den Amerikanern hätten die Italiener die Geschichte eben im Blut.

Das beliebteste Genre des faschistischen Kinos war aber die Komödie. Zwischen 1930 und 1942 wurden in Italien 355 Komödien produziert – dies entsprach etwas mehr als der Hälfte der Gesamtproduktion. Im Unterschied zu anderen Epochen (etwa zur «Commedia all'italiana» der sechziger Jahre) waren die Komödien damals weitgehend apolitisch und ohne Bezug zur sozialen Realität. Das Gros des Genres bildeten die sogenannten «telefoni bianchi»-Filme. Dabei handelt

es sich um rund hundert Filme, die im «Bel Mondo» der Luxushotels, Schlösser und Botschaften spielten. Ihren Namen verdanken die Filme einem besonders häufig vorkommenden Luxusrequisit, dem weissen Telefon. In diesen Filmen wurden im Verlauf der Geschichte die Träume des damaligen Kleinbürgertums wahr. Die Männer erreichen im Beruf eine gute Stellung (meist werden sie Ärzte, Ingenieure oder Diplomaten) und sichern damit ihrer Partnerin (oft eine Sekretärin) einen kleinen sozialen Aufstieg. Die Filme transportieren die Botschaft, jeder könne etwas aus sich machen, wenn er nur mit Freude an die Arbeit gehe. Das Regime förderte dieses Heileweltkino aktiv. Einerseits weil es im Inland der wirtschaftlich verunsicherten Mittelschicht stabile Werte propagierte, andererseits weil es im Ausland ein Italien des Wohlstands und der sozialen Eintracht zeigte.

Angesicht der vorherrschenden Genres stellt sich die Frage, wie das italienische Kino der Jahre 1930 bis 1943 die Gegenwart darstellte. Die Antwort lautet: Gar nicht. Das wichtigste Charakteristikum dieses Kinos ist die totale Absenz der italienischen Alltagsrealität. Der Historienfilm kann per Definition keine Realität darstellen, die Kriegsfilme spielten vornehmlich im Ausland, und die «telefoni bianchi»-Filme zeigten ein Schönwetter-Italien, das in keiner Weise der Realität entsprach. Der Filmhistoriker Jean A. Gili hat das italienische Kino dieser Zeit in «L'Italie de Mussolini et son cinéma» deshalb zu Recht als «Ort der sozialen Irrealität» bezeichnet. Gegen dieses realitätsferne Kino begannen sich ab Mitte der dreissiger Jahre junge Filmkritiker, Filmemacher und Drehbuchautoren aufzulehnen, die ihre Ausbildung an der staatlichen Filmschule «Centro Sperimentale di Cinematografia» bekamen. In einer regelrechten Kampagne in den staatlichen Filmzeitschriften kritisierten sie die Auflagen der faschistischen Filmindustrie sowie die formal wie inhaltlich standardisierten Zerstreuungsfilme. Das Vorbild des literarischen Verismus Giovanni Vergas vor Augen forderten sie Filme, die sich mit der konkreten, alltäglichen Wirklichkeit Italiens befassen und somit zum Spiegel der Gesellschaft würden. «Mehr Realität» lautete der Slogan. Antonio Pietrangeli schrieb dazu: «Die Bestimmung, der natürliche Ursprung des Films liegt ausschliesslich in der Realität und in ihrer fühlbarsten Ebene, der Wahrheit.» In einem Bericht vom Filmfestival Venedig hielt Luigi Comencini 1938 fest: «Mir fehlt das Italien, das mich umgibt. Das Italien der Kaffeebars und der Plätze.» Die Zerstreu-

ungskomödien bezeichnete Comencini wegen ihrer Schönfärberei als «sozial und politisch unmoralisch und idiotisch.» Giuseppe De Santis schrieb im gleichen Jahr, die in den Filmen gezeigte Gesellschaft sei derart vereinheitlicht, dass man einen sizilianischen Bauern nicht mehr von einem Alpinisten aus dem Veneto unterscheiden könne.

Bis 1940 argumentierten die Kritiker vor allem mit kulturellen und sozialpolitischen Bedenken, nach Italiens Kriegseintritt und der Zunahme propagandistischer Kriegsfilme schlug die Kritik in unverhüllten Hass gegenüber dem Regime um. So bezeichnete *Luchino Visconti* 1941 in der staatlichen Zeitschrift «Cinema» die faschistischen Filmfunktionäre als «Leichen, die eigentlich längst entsorgt gehörten». Sein Freund Pietrangeli kündigte als programmatisches Exempel für ein neues Kino den Film *OSSESSIONE AN*: «*OSSESSIONE* wird ein Film, in dem man keine Müssiggänger, Prinzen, Millionäre und wohlhabenden Rentner sehen wird, sondern Menschen, die vom täglichen Existenzkampf gezeichnet sind.» Ein Teil der faschistischen Kulturfunktionäre unterstützte die Forderungen nach Realismus, jedoch mit Einschränkungen. «Wir sind für Realismus, was aber nicht heissen darf, die rückständigen Seiten unserer Gesellschaft seien zu thematisieren», meinte Pavolini 1943. Zu dieser Art selektiver Realitätswahrnehmung kehrte das italienische Kino allerdings nicht mehr zurück. Der Grundstein für den Neorealismus war gelegt. 1943 tauchte in Kritiken zu *OSSESSIONE* zum ersten Mal der Begriff «Neorealismus» auf, und im Juli desselben Jahres erschien im Editorial der Zeitschrift «Cinema» das eigentliche Manifest der Bewegung. Darin heisst es unter anderem: «Nieder mit der naiven Konventionalität unserer Produktion. Nieder mit den Verfertigungen, die menschliche Probleme ausschliessen. Nieder mit jener Rhetorik, nach der alle Italiener aus dem gleichen menschlichen Teig bestehen.» Die Ablehnung der faschistischen Rhetorik kam auch immer häufiger in den Filmen zum Ausdruck. Ab 1939 entstanden vermehrt Filme, die mit thematischen Tabus brachen: *LA PECCATRICE* (1940) von *Amleto Palermi* erzählte von einem unehelich schwangeren Mädchen, das in die Prostitution getrieben wird, *SISSIGNORA* (1941) von *Ferdinando Maria Poggioli* von einer jungen Bediensteten, die eine verbotene Affäre mit dem Neffen der Chefin hat. Auch *FARI NELLA NEBBIA* (1942) von *Gianni Franciolini* wurde zu einem Vorläufer des Neorealismus, weil er mit den Lastwagenchauffeuren kleine Leute aus dem Proletariat, welches vom faschistischen Film-

1 Juan de Landa
und Clara Calamai
in OSSESSIONE
Regie: Luchino Visconti

2 Clara Calamai
und Massimo Girotti
in OSSESSIONE

schaffen konsequent ignoriert wurde, ins Zentrum rückte. Die von diesen Filmen sozialpolitisch eingeschlagene Entwicklungslinie fand ihre volle Ausprägung zum ersten Mal in drei Werken der Jahre 1942 und 1943: QUATRO PASSI FRA LE NUVOLE von Alessandro Blasetti, I BAMBINI CI GUARDANO von Vittorio De Sica und OSSESSIONE von Luchino Visconti enthielten jene inhaltlichen Erneuerungen, welche (neben den ästhetischen Neuerungen, auf die hier nicht eingegangen wird) den Neorealismus begründeten. Sie werden deshalb in der Filmgeschichte als «trilogia della rottura» bezeichnet. QUATRO PASSI FRA LE NUVOLE erzählt von einem Handelsvertreter, der sich auf ein schwangeres Mädchen einlässt. Mit der Darstellung der ledigen Mutter und des Lebens in den Sozialwohnungen sowie der Verhältnisse in Zügen und Bussen zeigte Blasetti Dinge, die nicht im Sinne der faschistischen Verdrängungspolitik waren. Noch einen Schritt weiter geht I BAMBINI CI GUARDANO. Er zeigt offen Ehebruch und Selbstmord – zwei absolute Tabuthemen des Faschismus. Der Film wird traditionell als Übergangsfilm bezeichnet, man könnte ihn aber aufgrund seines sozialkritischen Blicks auch als neorealistischen Film ante litteram sehen. Der erste neorealistische Film war schliesslich OSSESSIONE. Er spielt in einer vom faschistischen Kino völlig ignorierten Region (der öden Poebene und im "roten" Ancona) und zeigt soziale Probleme, die jahrelang tabu waren, wie Arbeitslosigkeit, Kriminalität, Ehebruch und Mord. Welch reaktiven Charakter der vom beschwichtigenden Heilweltkino provozierte Sozialrealismus des Neorealismus hatte, erschliesst sich einem, wenn man Art und Häufigkeit der Darstellung sozialer Themen im Kino des Faschismus und jenem des Neorealismus direkt miteinander vergleicht. Zum Beispiel an Hand der ehemaligen Tabuthemen Sexualität, Kriminalität und Selbstmord.

Sexualität: Der Faschismus formulierte eine Sexualpolitik, welche die beiden Geschlechter ungleich behandelte. Während dem Mann das Ausleben seiner Sexualität geradezu empfohlen wurde, war es der Frau verboten, Lust zu verspüren. Sie hatte ausschliesslich Mutter und Gebärerin zu sein. Das sakrosankte Haupt jeder Familie war der Mann. Er repräsentierte in der kleinsten Zelle des Staates jene Position, welche der Duce für die Nation hatte. Aufgrund der starken Identifikation des Ehemannes mit dem Führer war der Ehebruch der Frau die ungeheuerlichste Verfehlung. Eine Frau, welche ihrem Mann untreu ist, verspottete das autoritäre

Machtsystem, nach welchem der Faschismus funktionierte. Es erstaunt daher nicht, dass der Ehebruch im Zensurgesetz gleich im ersten Paragraphen verboten wurde. In den siebenhundert Filmen des faschistischen Kinos kommt Ehebruch lediglich einmal vor, in CAVALLERIA RUSTICANA (1942) von Amleto Palermi. Der Film konnte die Zensur lediglich passieren, weil die Geschichte dank der gleichnamigen Oper von Pietro Mascagni zu einem populären Stück Volkskultur geworden war, und weil die Vorlage von Giovanni Verga stammte, einem Säulenheiligen der italienischen Literatur, den zu zensurieren einen Feuilleton-Skandal produziert hätte. Volkskulturminister Pavolini begründete die fast totale Absenz des Ehebruchs im Kino damit, dass im faschistischen Italien die ethischen Familienwerte eben noch eingehalten würden. (Er selber hätte allerdings am besten wissen müssen, dass dies nicht stimmte, betrog er doch seine Frau mit der Schauspielerin Doris Durante.) Richtig ist vielmehr, dass das Thema der Selbstzensur zum Opfer fiel, wie Schauspielerin Assia Noris 1969 festhielt: «Das Thema kam nicht vor, weil es damals in Italien offiziell nicht vorkommen durfte.»

In den vierzig Filmen des Neorealismus dagegen kommt Ehebruch fast in jedem zweiten Film vor. Und es erstaunt wenig, dass sich der kulturpolitische Protest der Neorealistin in seinem stärksten und revolutionärsten Moment zuerst gegen die rigide Sexualmoral richtete. Die ersten beiden Filme der Bewegung, I BAMBINI CI GUARDANO und OSSESSIONE, erzählen eigentliche Ehebruchgeschichten. I BAMBINI CI GUARDANO handelt von der etwa dreissigjährigen Nina, die seit zehn Jahren mit dem Ingenieur Giovanni verheiratet ist, mit dem sie einen siebenjährigen Sohn hat. Aus der Sicht des Jungen schildert der Film, wie Nina ihren Ehemann mit einem Geliebten betrügt. Auch andere Frauen aus ihrem Umfeld hintergehen ihre Männer. Auch OSSESSIONE schildert den Zerfall einer Ehe. Hier trifft der Tagelöhner Gino auf die Wirtsfrau Giovanna. Die beiden schauen einander hinter dem Rücken ihres Mannes mit begehrenden Blicken in die Augen. Während Giovanna ihre Hände in einem Korb voll Eier hat, mit denen sie lustvoll spielt, fragt sie Gino mit verführerischer Stimme: «Hast du schon wieder Hunger bekommen?», worauf dieser mit «ja» antwortet. Regisseur Visconti etabliert den leiblichen Hunger als Metapher für die sexuelle Lust. Giovannas laszives Spiel mit den Eiern lässt sich als sexuelle Einladung lesen, die um so gewagter erscheint, als im Hintergrund abwechselnd ihr Mann und ein Priester zu

1



2



2

1 RISO AMARO
Regie: Giuseppe De Santis

4 Lamberto Maggierani
in LADRI DI BICICLETTE
Regie: Vittorio De Sica

2 L'AMERÒ SEMPRE
Regie: Mario Camerini

5 Gina Cervi und
Adriano Biondi in
QUATTRO PASSI FRA
LE NUVOLE
Regie:
Alessandro Blasetti

RISO AMARO erzählt anhand einer Eifersuchts-geschichte zwischen zwei Frauen von den unwürdigen Arbeitsbedingungen der Arbeiterinnen auf den norditalienischen Reisplantagen. Im Lager erzählt das ehemalige Dienstmädchen Francesca ihrer Nebenbuhlerin Silvana, sie sei auf den Reisfeldern gelandet, weil sie von ihrem Dienstherrn geschwängert und dann vertrieben worden sei.

sehen sind. Der Film denunziert Giovannas Seitensprung nicht, er weckt eher Verständnis für ihr Fremdgehen. Denn ihr Mann ist ein wichtigerer Despot, der unfähig ist, auf ihre Bedürfnisse einzugehen. Seine Figur ist eine zynische Karikatur des faschistischen Mannes und letztlich Mussolinis. Für diese Lesart gibt es verschiedene Anhaltspunkte: Seine opportunistische Nähe zur Kirche, das Hochhalten militärischer Kameradschaft und das penetrante Betonen, er sei Herr im Haus. Zudem spricht sich der Wirt – wie Mussolini – dagegen aus, dass sich Frauen schminken, und er prahlt gerne ganz der Duce – mit seiner sexuellen Leistungsfähigkeit. Es erstaunt daher nicht, dass OSSessione nach der Premiere umgehend verboten wurde.

Eine andere Thematik aus dem Bereich der Sexualität, die im Neorealismus auffallend häufig vorkommt, sind unehelich schwanger gewordene Mädchen. Mussolini versuchte, das Vorkommen schwangerer Mädchen im Kino mit allen Mitteln zu verhindern, einerseits aus Angst vor Negativwerbung (die hohe Zahl verlassener Mädchen und ihrer Kinder war eines der grössten Sozialprobleme), andererseits um im Ausland den Schein des katholisch-moralischen Musterknaben zu wahren. In den dreissiger Jahren gab es nur einen Film, in dem ein schwangeres Mädchen vorkommt: L'AMERÒ SEMPRE (1932) von Mario Camerini erzählt die Geschichte eines Mädchens, das nach einer schweren Jugend in die Stadt zieht und dort von einem Grafen geschwängert und sitzen gelassen wird. Danach taucht die Thematik erst zu Beginn der vierziger Jahre wieder auf, im Kontext des sich herausbildenden Neorealismus. In È CADUTA UNA DONNA (1941) wollte Alfredo Guarini das Schicksal eines schwangeren Mädchens erzählen, das ihr Kind abtreiben wollte. Er wurde allerdings von der Zensur gezwungen, alle Szenen herauszuschneiden, in denen von Abtreibung oder ungewollter Schwangerschaft die Rede war. So blieb es schliesslich dem Übergangsfilm QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE des ehemals strammen Faschisten Blasetti vorbehalten, zum ersten Mal nach zehn Jahren wieder ein schwangeres Mädchen als Hauptperson zu zeigen.

Im Neorealismus dagegen kommt das Thema häufig und mit grosser Selbstverständlichkeit vor. Am meisten Raum erhält es in RISO AMARO (1948) von Giuseppe De Santis. Der Film erzählt anhand einer Eifersuchts-geschichte zwischen zwei Frauen von den unwürdigen Arbeitsbedingungen der

Arbeiterinnen auf den norditalienischen Reisplantagen. Eine dieser Frauen ist das ehemalige Dienstmädchen Francesca. Im Lager erzählt sie ihrer Nebenbuhlerin Silvana, sie sei auf den Reisfeldern gelandet, weil sie von ihrem Dienstherrn geschwängert und dann vertrieben worden sei. Ein ähnliches Schicksal erlebte auch die Protagonistin von SENZA PIETÀ (1948) von Alberto Lattuada. In einer der Schlüssel-szenen des Films erzählt Angela einer Prostituierten, sie sei ungewollt schwanger geworden und dann von zu Hause vertrieben worden. Ihr Baby sei nach zwölf Tagen gestorben. Unter dem Faschismus wären diese zwei Frauen geächtet worden, die beiden Filme wecken allerdings Mitleid und Verständnis für ihre Situation. Sie sind in der dargestellten Gesellschaft zwar Opferfiguren, in den Filmen aber Protagonistinnen und als solche das moralische Zentrum der Geschichte. In OSSessione und ROMA CITTÀ APERTA (1944) geniessen unehelich schwangere Frauen sogar das Wohlwollen der Kritiker, was im faschistischen Kino absolut undenkbar gewesen wäre.

Am eindrücklichsten lässt sich der Bruch des Neorealismus mit der Sexualmoral des Faschismus anhand der Darstellung von Prostituierten illustrieren. Die Prostitution war unter dem Faschismus nicht verboten, im Gegenteil: Das Regime betrieb selber Bordelle. Diese sollten es dem potenten Mann erlauben, seine Virilität auszuleben, ohne die eigene Familie zu kompromittieren. In krassem Widerspruch zu dieser Toleranz stand die soziale Ächtung der Frauen, die in diesen Bordellen arbeiteten. Das "Vorkommen" von Prostituierten wurde vom Regime übers Zensurgesetz unterbunden. Die Prostitution war zwar toleriert, sie sollte aber dem Erfahrungshorizont des Mannes angehören und keinesfalls öffentlich werden. Im Kino des Faschismus kommt die Prostitution praktisch nicht vor. Es gibt nur drei Filme, in denen eine Figur klar als Prostituierte zu erkennen ist. L'ULTIMA NEMICA (1937) von Umberto Barbaro und LA PECCATRICE (1940) von Amleto Palermi erzählen, wie sich ein Mädchen aus seiner misslichen Situation als Dirne zu befreien sucht, und LA BELLA ADDORMENTATA (1942) von Luigi Chiarini schildert, wie ein Mädchen aufgrund ihrer schwierigen Lebenssituation in die Prostitution hineingerät. In allen drei Filmen wird die Prostitution als Leidensphase dargestellt, was auch der Grund gewesen sein dürfte, weshalb die Filme die Zensur ungeschnitten passieren konnten.

Die Filme des Neorealismus dagegen entwerfen das Bild einer Gesellschaft, in wel-



1



2



3



4



5



1



1

2



cher der Bordellbesuch des Mannes zum Alltag gehört. Die Prostituierten und ihre Bordelle sind fest im Alltagsbild der Städte und Dörfer verankert und sind sogar zentraler Bestandteil der Gesellschafts- und Milieuschilderung. Sie kommen fast in allen Filmen vor und werden mit der gleichen Selbstverständlichkeit gezeigt wie etwa Kaffeebars und Serviertöchter. Das Ausmass der Prostitution wird in mehreren Filmen thematisiert, zum Beispiel in der dritten Episode von *PAISÀ* (1946) von *Roberto Rossellini*. Sie schildert die Begegnung zwischen dem US-Soldaten Fred und der Prostituierten Francesca. Als die beiden miteinander im Bett liegen, sagt er: «Rom ist voller Mädchen wie du», worauf sie antwortet: «Ja, Rom ist voller Mädchen wie ich.» Die Prostitution war derart alltäglich, dass selbst minderjährige Kinder davon wussten. In *LADRI DI BICICLETTA* (1948) von *Vittorio De Sica* folgt Antonio dem vermeintlichen Dieb seines Fahrrades in ein Bordell und macht keinerlei Anstalten zu verhindern, dass auch sein minderjähriger Sohn Bruno ins Freudenhaus eintritt. Lediglich die Puffmutter meint einigermaßen erstaunt: «Was denn! Auch noch die Familie mitbringen?» Das Bordell erscheint in gut zwei von fünf Filmen als Handlungsort. Entsprechend sind Prostituierte nicht nur Nebenfiguren. Die Filme rücken sie vielmehr ins Zentrum und versuchen, Verständnis für ihre Situation zu wecken. In *OSSESSIONE, ROMA CITTÀ APERTA, PAISÀ, SENZA PIETÀ* und *RISO AMARO* erklären die Frauen, weshalb sie sich als Prostituierte verdingen. In *OSSESSIONE* und *ROMA CITTÀ APERTA* bringen *Giovanna* und *Marina* deutlich zum Ausdruck, dass sie sich aus wirtschaftlicher Not Männern hingeben. Da beide Filme zur Zeit des Faschismus spielen, kann man diese Aussagen als Bankrotterklärung von Mussolinis «Frauen-an-den-Herd»-Politik interpretieren.

Die in der Filmgeschichte wohl einmalig hohe Frequenz des Vorkommens von Prostituierten – Prostituierte erscheinen in vier von fünf Filmen – erklärt sich mit der symbolischen Bedeutung der Prostituierten. Sie steht, wie die vom Schicksal gebeutelten Protagonisten in den Büchern *Giovanni Vergas*, exemplarisch für all jene, welche durch ihre schwierige wirtschaftliche Situation gemühtigt und an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. Andererseits ist sie aber auch die Symbolfigur des kämpferischen Überlebenswillens der einfachen Leute. Gerade in jenen Filmen, die wie *IL SOLE SORGE ANCORA* von der Resistenza erzählen, erscheinen die Prostituierten als heroische Verbündete, die den Partisanen im Kampf gegen die Faschisten beistehen.

1 *Aldo Fabrizi*
in *IL DELITTO DI*
GIOVANNI EPISCOPO
Regie: *Alberto Lattuada*

2 *SCIUSCIÀ*
Regie: *Vittorio De Sica*

3 *RISO AMARO*
Regie:
Giuseppe De Santis

4 *Lamberto*
Maggiorani und
Enzo Staiola in *LADRI*
DI BICICLETTA
Regie: *Vittorio De Sica*

Kriminalität: Die Bekämpfung der Kriminalität war eines der vordringlichsten Ziele Mussolinis. Sie war für sein Regime mit hohem Prestige verbunden. Schaffte er es, die Zahl der Verbrechen zu senken, konnte er bei der Bevölkerung Akzeptanz gewinnen und im Ausland die totalitären Massnahmen seiner Diktatur rechtfertigen. 1932 erklärte Mussolini in bewusster Verknennung der Realität die Kriminalität für ausgerottet. Bereits 1928 verbot er den Zeitungen die «Cronaca Nera», jene Seiten, auf denen über Verbrechen und Familientragödien berichtet wurde. Mit noch grösserer Strenge als bei der Presse achtete Mussolini darauf, dass im italienischen Film keine Kriminalität vorkam. Im Unterschied zu den Zeitungen erreichten Filme im Ausland nicht nur die Eliten, sondern ein Millionenpublikum. Mit Artikel 3d des Zensurgesetzes untersagte er die Darstellung von «Delikten sowie Szenen und Geschichten, die zur Kriminalität anstiften könnten». Das Gesetz verfehlte seine Wirkung nicht: Kriminalität kommt im Kino des Faschismus nicht vor, das Genre des Gangsterfilms existierte nicht. Wie sensibel Mussolini auf Kriminalität im Kino reagierte, beweist das Beispiel von *Ivo Perillis* Film *RAGAZZO* (1933). Dieser erzählt das tragische Schicksal eines Römer Vorstadtjünglings, der nach dem Tod seines Vaters einen Einbruch verübt, um sich und seine Mutter über Wasser zu halten. Obwohl er sich zum Schluss im Schoss einer faschistischen Jugendgruppe zu einem tugendhaften Leben entschliesst, liess Mussolini den von der Zensur freigegebenen Film kurz vor der Premiere verbieten. Mussolini soll nach der Privatvisionierung in seiner Villa ausgerufen haben: «Solche Jungen gibt es bei uns nicht.» *RAGAZZO* war der einzige Film, der unter dem Faschismus ganz verboten wurde. Ein Projekt von *Luchino Visconti* wurde zudem bereits von der Drehbuchzensur verhindert. *Visconti* wollte 1940 nach *Vergas* Novelle «L'amante di Gramigna» die Geschichte eines Bauern aus dem neunzehnten Jahrhundert erzählen, der aus Armut zum Banditen wird. Volkskulturminister *Pavolini* war darüber derart echauffiert, dass er mit rotem Filzstift auf das Drehbuch schrieb: «Basta con i banditi!» Dass die Darstellung von Kriminalität selbst in Filmen, welche in ferner Vergangenheit gespielt hätten und auf einer Vorlage *Vergas* basierten, unterdrückt wurde, beweist, welch grosses Tabu die Kriminalität darstellte. Mussolini selber rechtfertigte das Darstellungsverbot der Kriminalität auch damit, dass das Publikum kein Interesse habe, solche Dinge zu sehen. Das Argument überzeugt wenig: Der Gangster-

Im Neorealismus kommt die Kriminalität in all jenen Ausprägungen vor, wie sie der Faschismus zu bekämpfen versuchte: Mord, Schmuggel, Schwarzmarkt,

Beamtenkorruption, Drogenhandel, Erpressung, Diebstahl, illegale Prostitution. Am häufigsten gezeigt werden Diebstähle und Einbrüche.

3



4



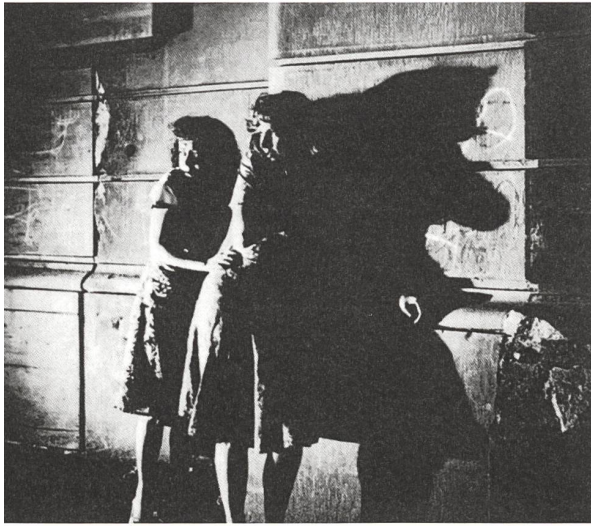
film war in den dreissiger Jahren das beliebteste Genre Hollywoods; Filme wie *THE PUBLIC ENEMY* (1931) oder *SCARFACE* (1932) gehörten zu den grössten internationalen Kassenschlagern.

Im Neorealismus war die Kriminalität dagegen omnipräsent und bei vielen Filmen – *LADRI DI BICICLETTA*, *IL BANDITO*, *IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO*, *ACHTUNG! BANDITI!* – bereits im Titel enthalten. Kriminalität ist in den neorealistischen Filmen eine alltägliche Begebenheit. In *OSSESSIONE* berichtet der Wirt Bragana gleich zu Beginn des Filmes von zwei Verbrechen in der Region. 1965 sagte Luchino Visconti in einem Interview, er habe den Film ursprünglich nach einer Verbrechensmeldung in einer Zeitung konzipieren wollen, weil dies aufgrund der Zensur aber nicht möglich gewesen sei, habe er auf den Roman «The Postman Always Rings Twice» zurückgegriffen. Aufgrund dieser Äusserung kann man davon ausgehen, dass er bewusst ein Italien zeigte, in dem es Kriminalität gab – ein Vorhaben, mit dem er zuvor anlässlich von «L'amante di Gramigna» an der Zensur scheiterte. Dass Verbrechen in Italien an der Tagesordnung waren, bringen auch andere Filme zum Ausdruck. In *SENZA PIETÀ* meint ein Passant zur Prostituierten Angela: «Ihr Frauen geht auf die Strasse. Wo sind wir hingekommen? Raub und Mord sind ja völlig normal geworden. Keiner tut etwas, keiner erhebt sich dagegen.» Selbst die Behörden scheinen vor dem Problem kapituliert zu haben. Als Antonio in *LADRI DI BICICLETTA* den Diebstahl seines Fahrrades bei der Polizei meldet, schnauzt ihn der Wachmeister an, er solle doch sein Rad selber suchen, es gäbe sowieso kaum Hoffnung, dass die Polizei den Dieb schnappe, denn es würden Tausende von Fahrrädern gestohlen. Am deutlichsten thematisiert wird das Ausmass der Kriminalität in *SCIUSCIÀ* (1946) von Vittorio De Sica, der grösstenteils in einem Römer Jugendgefängnis spielt. Der Direktor ruft ob der hohen Zahl von Neueinlieferungen resigniert aus: «Hier steckt ja alles voll. Seit 1936 ist die Zahl der jugendlichen Gangster um sechzig Prozent gestiegen!» Diese Aussage ist besonders signifikant: Da der Film am Ende des Faschismus spielt, kann man sie als kritischen, in dieser Deutlichkeit mit Sicherheit bewusst gesetzten Seitenhieb an die faschistische Schönfärberei verstehen. Mussolini dürfte sich im Grab umgedreht haben. In *SCIUSCIÀ* macht die Kriminalität auch vor den Beamten nicht halt. Die Wärter des Gefängnisses unterhalten als Komplizen der Insassen einen Schwarzmarkt für Zigaretten. Als der Direk-

tor der Anstalt dahinter kommt, meint er zum ermittelnden Kommissar frustriert, es sei heute schwierig, noch saubere Beamten zu finden.

Im Neorealismus kommt die Kriminalität in all jenen Ausprägungen vor, wie sie der Faschismus zu bekämpfen versuchte: Mord, Schmuggel, Schwarzmarkt, Beamtenkorruption, Drogenhandel, Erpressung, Diebstahl, illegale Prostitution. Am häufigsten gezeigt werden Diebstähle und Einbrüche. *RISO AMARO* (1948) beginnt mit einem Juwelendiebstahl. Ein Zeitungverkäufer ruft lauthals die Schlagzeile seines Blattes aus: «Fünfmillionen-Juwelendiebstahl im Grand Hotel!». Die Schlagzeile hat eine heute nicht mehr auf den ersten Blick erkennbare politische Bedeutung. Das Grand Hotel war im Kino des Faschismus, vor allem in den «telefoni bianchi»-Filmen, einer der häufigsten Handlungsorte. Als solcher wurde es zur Metapher für das Heilewelt-Italien des Faschismus. In diesen Kosmos kleinbürgerlicher Wunschträume brechen im Neorealismus, sozusagen als Kehrseite der propagierten Wohlstandsgesellschaft, soziale Probleme herein. In *I BAMBINI CI GUARDANO* beschliesst Giovanna beim Seitensprung im Grand Hotel, ihre Familie zu verlassen, und in *RISO AMARO* brechen Vertreter der unteren Schichten in den Hort des unbegrenzten Reichtums ein, um sich mit den Juwelen einen Teil jener Begehrlichkeiten zu stillen, welche der ostentativ zur Schau gestellte Luxus beim ausgeschlossenen Fussvolk weckte. Diese politische Leseart wird von zwei Faktoren gestützt. Zum einen wird die Empfängerin der Beute, die mittellose Reisarbeiterin Francesca, nicht der Polizei übergeben. Als ein mit Silvana befreundeter Soldat von der Herkunft des Schmucks erfährt, könnte er Francesca der Polizei ausliefern. Doch er lässt sie mit folgender Begründung laufen: «Das Gefängnis ist von denen erfunden worden, die nie hineingehen. Es werden immer wieder neue gebaut, aber geholfen haben sie noch keinem.» Zum anderen handelt es sich bei Regisseur Giuseppe De Santis um einen Mann, der aktives Mitglied der Kommunistischen Partei war, sich stets für den Klassenkampf aussprach und den Film auch politisch verstanden wissen wollte. Im Zusammenhang mit dem Film sagte De Santis, er habe den Mythos des Grand Hotels demonstrieren wollen, weil der die Kriminalität geradezu provoziere. Die Aussage ist typisch für die Haltung der Neorealisten. Sie zeigen in ihren Filmen die Kriminellen nicht als Täter, sondern als Opfer der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ordnung. *ROMA CITTÀ*

1



APERTA, PAISÀ, LADRI DI BICICLETTA oder RISO AMARO wecken für ihre delinquenten Protagonisten eher Mitleid als Verachtung, entsprechend werden die Kleinkriminellen auch nicht der Justiz zugeführt. Hält man sich vor Augen, dass unter dem Faschismus ein Film bereits wegen eines kleinen Handtaschendiebstahls im Drehbuch scheitern konnte, so kommt man zum Schluss, dass der Neorealismus mit der auffällig häufigen Darstellung von Delinquenz dieses Tabu mit intentionaler Lust brach. Der Umstand, dass viele Filme, in denen Kriminalität zentral vorkommt, zur Zeit des Faschismus spielen, lässt den Schluss zu, es handle sich um eine Abrechnung mit dem beschönigenden Italienbild des Faschismus.

Selbstmord: Der Faschismus lehnte den Selbstmord kategorisch ab, weil er ihn als Tat von Schwächlingen taxierte und den Negativeffekt fürchtete, den eine Darstellung im Kino hätte haben können. In den Augen Mussolinis gab es nur zwei Möglichkeiten, würdevoll aus dem Leben zu scheiden: Als aufopfernder Held im Krieg oder in Folge natürlicher Ursachen wie Krankheit oder Altersschwäche. Das Zensurgesetz von 1923 verbot die Darstellung oder Thematisierung des Suizides ausdrücklich. Selbstmord kommt in den unter dem Faschismus entstandenen Filmen nur viermal vor. Zwei Filme, *ROTAIE* (1931) von Mario Camerini und *O LA BORSA O LA VITA* (1933) von Carlo Ludovico Bragaglia, erzählen Geschichten, in denen leidgeprüfte Protagonisten Selbstmord aus Verzweiflung in Betracht ziehen, sich aber auffangen und zu einem ehrenwerten und glücklichen Leben zurückfinden. Beide Filme konnten die Zensur nur passieren, weil die Thematisierung des Selbstmordes mit der faschistischen Ideologie der Tapferkeit und Stärke in Einklang stand. Lediglich in zwei Filmen wird ein Selbstmord auch wirklich vollzogen. *LA SIGNORA DI TUTTI* von Max Ophüls (1934) erzählt die tragische Geschichte einer Schauspielerinnen, die sich wegen mangelnden Erfolgs das Leben nimmt, und Alberto Lattuada's *LA FRECCIA NEL FIANCO*, der unter dem Faschismus entstand, aber erst 1945 in die Kinos kam, zeigte ebenfalls einen Selbstmord eines Verzweifelten. Beide Projekte wurden zunächst von der Drehbuchzensur verboten, konnten aber realisiert werden, weil sich aufgrund amouröser Verbandlungen mit Schauspielerinnen und Produzenten einflussreiche Faschisten für die Projekte einsetzten.

Im Neorealismus werden Selbstmorde sehr häufig gezeigt. In zwei Dritteln der Filme kommen Selbstmorde vor, rund die

1 SENZA PIETÀ
Regie: Alberto Lattuada

2 I BAMBINI
CI GUARDANO
Regie: Vittorio De Sica

3 PAISÀ
Regie:
Roberto Rossellini

Hälfte der Filme endet mit dem Selbstmord eines der Protagonisten. Der finale Sprung in den Tod, wie er in *GERMANIA, ANNO ZERO* (1947) von Roberto Rossellini oder in *RISO AMARO* vorkommt, gehört zu den Topoi des neorealistischen Kinos. Selbstmorde werden mit grosser Selbstverständlichkeit thematisiert und gezeigt. In *LADRI DI BICICLETTA* meint der arbeitslose Antonio zu Beginn: «Ich habe das Leben satt, am liebsten würde ich einen Strick nehmen und mich aufhängen.» Was Antonio unterlässt, hat in einem früheren Film De Sicas ein anderer Familienvater vollzogen. In *I BAMBINI CI GUARDANO* erhängt sich zum Schluss der gehörnte Familienvater, nachdem er seinen Sohn in die Obhut der Kirche gebracht hat. Am meisten Raum erhält das Thema Selbstmord in *SENZA PIETÀ*, in dem sich gleich drei Hauptpersonen das Leben nehmen, der Versuch einer vierten Person scheitert. Nachdem Angelas Suizidversuch fehlgeschlagen ist, diskutieren zwei Prostituierte miteinander über das Ereignis. Die eine meint: «Ich habe es auch schon ein paar Mal versucht. Mir fehlte nur der Mut. Wenn ich's nur könnte!», worauf die andere meint: «Sicher, ich habe auch schon ein paar Mal daran gedacht.» In *IL SOLE SORGE ANCORA* von Aldo Vergano nimmt sich Matilde aus moralischen Gründen das Leben. Die Industriellengattin hat mit den Faschisten kollaboriert. Als sie beobachtet, mit welcher heroischem Einsatz die Arbeiter auf Seiten der Partisanen kämpfen, bekommt sie Gewissensbisse. Deshalb tritt sie mit ausgestreckten Armen ans Fenster, um sich von den Kämpfenden erschiessen zu lassen. Die bildhafte Analogie zum Kreuzestod Jesu symbolisiert, dass Matilde für ihre Schuld büßen will. Meistens allerdings zeigt der Neorealismus die Selbstmörder als Opfer sozialer, ökonomischer oder militärischer Umstände und ruft somit beim Zuschauer Mitleid für sie hervor. Tina und Jerry aus *SENZA PIETÀ* oder Silvana aus *RISO AMARO* zum Beispiel sind als Sympathieträger angelegte Opferfiguren. Sie sind Spielball der Mächtigen und zerbrechen erst nach vergeblichem Aufmucken an ihrer aussichtslosen Situation. Ihr Selbstmord erscheint aber nicht als fatalistisches Kapitulationen, sondern durchaus auch als heldenhafter, couragierter Schritt. In *SENZA PIETÀ* wird Jerrys finale Fahrt in den Freitod vom erklärenden Negro Spiritual «Nobody knows the Troubles I've seen» begleitet. Damit unterscheidet sich der Neorealismus in seiner moralischen Position gegenüber dem Selbstmord deutlich vom Faschismus. Besonders deutlich kommt dies auch bei den Selbstmorden der Soldaten und Partisanen in *ROMA CITTÀ APERTA* und

2



3



Meistens zeigt der Neorealismus die Selbstmörder als Opfer sozialer, ökonomischer oder militärischer Umstände und ruft somit beim Zuschauer Mitleid für sie hervor. Ihr Selbstmord erscheint aber nicht als fatalistisches Kapitulieren, sondern durchaus auch als heldenhafte, couragiertere Schritt.

PAISÀ zum Ausdruck. Den Szenen haftet etwas Heroisches, Widerständlerisches an. Der Faschismus dagegen hat Soldaten, die sich in ausweglosen Situationen das Leben nehmen, als Schwächlinge und Landesverräter abgekanzelt.

Die obigen Vergleiche zeigen, dass der Neorealismus vornehmlich soziale Themen fokussierte, die unter dem Faschismus tabuisiert und verboten waren. Errechnet man nun anhand der Vorkommensfrequenzen einzelner Themen den Mehrvorkommenswert für den Neorealismus (Basis: vierzig Filme gegenüber den dreihundert noch erhaltenen Filmen des Faschismus), so erhält man eindeutige Werte: Kriminalität kommt im Neorealismus rund 120 Mal häufiger vor als im faschistischen Kino, Selbstmord 90 Mal, Prostitution 80 Mal und Ehebruch 60 Mal. Der Paradigmenwechsel bei der Themen- und Motivwahl ist derart stark, dass man davon ausgehen darf, dass er im Sinne einer Reaktion auf das vorangehende Kino des Faschismus erfolgte, wie dies bereits die Interpretation einzelner Szenen verdeutlichte.

Grundsätzlich gibt es für die Heftigkeit des Bruches zwei Erklärungsmodelle. Das erste geht von einer intentionalen Reaktion aus. Tabus des faschistischen Kinos sind demnach bewusst gebrochen worden, um die im faschistischen Kino verbreitete Lüge des in sozialen Belangen problem- und sorgenlosen Italiens zu entlarven. Bei der Analyse der Filme fällt auf, dass vor allem jene Werke, für die bekennende Antifaschisten und Kommunisten verantwortlich zeichneten, etwa Viscontis *OSSESSIONE*, Verganos *IL SOLE SORGE ANCORA* oder De Santis *RISO AMARO*, ein Gesellschaftsbild zeichneten, das jenem des Faschismus diametral entgegensteht. Die genannten Regisseure erklärten denn auch, ihre Filme seien Ausdruck ihrer antifaschistischen Haltung. *Pietro Ingrao*, der an *OSSESSIONE* mitwirkte, meinte: «Wir verstanden den Film als Akt des politischen Antifaschismus. Wir waren die ersten, welche ein Bild der italienischen Gesellschaft entwarfen, das jenem des Faschismus widersprach.» Für *Luchino Visconti* und seinen Co-Drehbuchautor *Mario Alicata* verkörperte die Figur des homosexuellen Spagnolo den personifizierten Antifaschisten. *Giuseppe De Santis*, der als Drehbuchautor an *OSSESSIONE* mitwirkte und bei *RISO AMARO* selber Regie führte, erklärte in einem Interview: «Der Neorealismus hätte nicht ohne den Befreiungskampf gegen die faschistische Diktatur entstehen können. Den Film *OSSESSIONE* betrachteten wir immer als unser Manifest.» Ebenfalls als poli-

tisch motiviert erachtete *Aldo Vergano* den Neorealismus, ein Antifaschist der ersten Stunde, der 1925 bei einem Attentat auf *Mussolini* beteiligt war. Er drehte *IL SOLE SORGE ANCORA*, um mit dem Faschismus abzurechnen und den Partisanenkämpfern ein Denkmal zu setzen. Und Drehbuchautor *Cesare Zavattini* meinte, der Neorealismus sei als politische Haltung gegen das Regime entstanden: «Wir kämpften mit unseren Filmen gegen die Rhetorik und Verlogenheit des Faschismus.» Natürlich wäre es erklärend, allen Neorealisten antifaschistische Absichten zu attestieren. *Blasetti* war einst strammer Faschist, *Rossellini* ein Kollaborateur und *De Sica* hat stets betont, er sei unpolitisch. Dennoch ist auch bei ihren Filmen nicht zu übersehen, dass sie vorwiegend soziale Missstände fokussierten, welche der Faschismus totschwieg. Diese Art des Verhaltens lässt sich mit dem zweiten Erklärungsmodell beschreiben, das von einer unbewussten Reaktion ausgeht. Demnach haben die Neorealisten mit der Themenwahl ihrer Filme all das nachgeholt, was ihnen zuvor verboten war. Die auf Freud zurückgehende Psychoanalyse hält fest, dass mittels Zensur unterdrückte Wünsche niemals verschwinden, sondern sich im Gegenteil im Unterbewusstsein verfestigen und danach trachten, wieder zu erscheinen. Die Wiederkehr tritt dann ein, wenn die repressive Instanz (in diesem Fall der Faschismus und seine Filmzensur) geschwächt wird oder wegfällt. Die Wiederkehr erfolgt dann unter Verdichtung und Verschiebung auf scheinbar Kleinstes. Zunächst muss einmal festgehalten werden, dass diese in der Neorealismusforschung neue Theorie nur angewendet werden kann, weil es sich bei den Neorealisten um Filmemacher handelt, die bereits unter dem Faschismus aktiv waren und von diesen Einschränkungen in ihrer Arbeit erfuhren. Nachdem auf den italienischen Leinwänden jahrelang die Heilewelt flimmerte, richteten die Neorealisten den Blick auf Kleinigkeiten wie etwa einen Fahrraddiebstahl, was man als reaktive Abkehr vom neoklassischen Protzen des Faschismus interpretieren kann, der vor allem in seinen Kriegs- und Historienfilmen das Grosse und Heroische fokussierte. Obwohl die Neorealisten betonten, die Dinge so zu zeigen, wie sie eben seien, fokussierten sie schwerpunktmässig Alltagsfacetten, die auch damals Extremsituationen darstellten. Die Filme sind voller krimineller Handlungen, Prostituierten und Selbstmord. Daraus zu schliessen, damals sei eben jeder Dritte kriminell gewesen und jede zweite Frau habe sich prostituiert, wäre jedoch falsch. Die sozialen Probleme erhalten im Neorealismus

viel mehr Raum, als sie damals in der Realität tatsächlich hatten. Realistisch war die Darstellung sozialer Probleme damals weniger im Verhältnis zur vorherrschenden Realität als vielmehr im Verhältnis zur Verklärung derselben im vorangehenden faschistischen Kino. Der Neorealismus gibt deshalb weniger stark ein Abbild der damals vorherrschenden Realität als vielmehr der Wahrnehmung derselben. Wenn das Politische des faschistischen Kinos im Verschweigen der realen Lebensumstände und dem beschönigenden Italienbild liegt, so liegt analog dazu das politische Moment des Neorealismus in der vielleicht allzu pessimistischen Wahrnehmung und Darstellung sozialer Probleme. Etwas überspitzt gesagt, könnte man festhalten, dass der Neorealismus nicht minder phantastisch war als die «*telefoni bianchi*»-Filme. Fest steht jedenfalls, dass der sozialkritische Blick des Neorealismus massgeblich als Reaktion auf den Faschismus, vor allem auf dessen Filmpolitik und das durch sie geförderte Italienbild in den Filmen, entstanden ist. Ohne den Faschismus hätte es den Neorealismus wohl gar nicht gegeben. Dieser entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnis hat die Filmgeschichtsschreibung mit ihrer «Nachkriegsbewegungs-Definition» bislang zu wenig Rechnung getragen.

Christian Jungen



Der Traum vom guten Produzenten

Exemplare (4) – die wir nicht missen mögen

Alle reden gerne mit ihm. Die Produzentenkollegen beneiden ihn um seine interessanten Projekte, lassen sich gerne von ihm beraten und trösten, wenn einer ihrer Filme an der Kasse schon wieder ein Flop war. Zwar weiss niemand von einem erfolgreichen Film unseres Produzenten, aber es ist auch kein Kassenflop bekannt, den er produziert hätte.

Bevor ich ihn kennen lernte, fragte ich mich oft, warum es bestimmte Arten von Filmen überhaupt nicht gibt: solche mit einem Mops als Hauptfigur beispielsweise. Doch eines Tages hatte ich die Antwort auf meine – zugegeben etwas abstruse – Frage direkt vor mir. Der Mann ist Produzent, aber kein gewöhnlicher. Er ist ein Produzent *ohne Projekt*. Das merkt man nicht gleich, denn äusserlich unterscheidet er sich überhaupt nicht von einem gewöhnlichen Produzenten. «Ich weiss gar nicht, wo mir der Kopf steht vor lauter Arbeit», jammert er immer gleich zur Begrüssung und blättert mit gespielter Entrüstung in seinem Terminkalender. Wenn er den leicht schief hält, dann purzeln jede Menge Visitenkarten heraus. «Ich brauche endlich eine Sekretärin», sagt er dann, während er die diversen Kärtchen mit wichtigen Firmensymbolen und noch wichtigeren Namen aufammelt. Das macht er gerade so langsam, dass alle Zuschauer dieser Szene ausgiebig Gelegenheit haben, die Aufschriften zu studieren. Dann muss er rasch zu einem «Meeting» mit einem französischen Co-Produzenten: «Tolles Projekt», raunt er noch und ist wieder verschwunden. Wenn ich ihn als «Produzenten ohne Projekt» bezeichne habe, so muss ich einräumen, dass das nicht ganz richtig ist. Er hat im Gegenteil viele Projekte und ist eigentlich unablässig mit neuen Filmideen beschäftigt. Bis jetzt ist aber noch nie ein Film daraus entstanden. Dabei steht er immer kurz vor dem Abschluss von Verhandlungen. Einige Monate später danach befragt, wiegt er bekümmert sein Haupt. Nein, nein, das sei jetzt erst einmal auf Eis gelegt. Das Angebot war unseriös, die Zu-

sicherung von Förder- oder Finanzfonds-Mitteln schlicht gelogen. Das ganze Metier gleiche schliesslich einem Haifischbecken. «Ich muss das neu durchdenken.» Dieses «Durchdenken» scheint seine eigentliche Hauptbeschäftigung zu sein. Stundenlang kann der Mann über die Fördersysteme Europas referieren, über die Marotten sämtlicher Stars und das empfindliche Ego von Filmregisseuren. Er steckt voller Geschichten und Anekdoten. Sein Lieblingsthema ist aber *creative budgeting*, kurz gesagt, die hohe Kunst, Gewinne in Kalkulationen so gut zu verstecken, dass die Finanziere sie nicht finden. Diese Fähigkeit ist, so mag man auf den ersten Blick glauben, allerdings eine brotlose Kunst, wenn nie ein Projekt zustande kommt. Doch offenbar kann man auch mit gescheiterten Projekten Geld verdienen. Der Mann wirkt jedenfalls wohlhabend. Er kleidet sich in erlesene Tücher

und raucht nur echte Havanna-Zigarren, kennt alle Feinschmeckerrestaurants von Paris bis Los Angeles und fährt einen Porsche. Aber vielleicht ist er auch reicher Erbe, und die ganze Sache ist sein Hobby, oder seine Frau ist Schönheitschirurgin und froh, wenn er nicht zu Hau-

se sitzt und sich langweilt. Seltsam ist bei alledem: er hat einen ausgesprochen guten Ruf in der Branche. Alle reden gerne mit ihm. Die Produzentenkollegen beneiden ihn um seine interessanten Projekte, lassen sich gerne von ihm beraten und trösten, wenn einer ihrer Filme an der Kasse schon wieder ein Flop war. Zwar weiss niemand von einem erfolgreichen Film unseres Produzenten, aber es ist auch kein Kassenflop bekannt, den er produziert hätte. Journalisten mögen ihn, weil er gut gelaunt stets ein paar Geheimnisse aus der Branche parat hat. Filmemacher lassen sich von ihm zur Entspannung von Gesprächen mit anderen, den sogenannten «hässlichen» Produzenten, das Blaue vom Himmel versprechen. Das wäre doch mal was: keine aufgeschwatzten Schlusszenen mehr und keine Blitzbesuche am Set. Jeder würde gerne einmal mit ihm arbeiten. Schauspieler rühmen seine Bereitschaft, ihre kreativen Fähigkeiten anzuerkennen, und seine perfekten Manieren, bezeichnen ihn als «Glücksfall» eines *kreativen Produzenten*. Drehbuchautoren berichten von postwendender, meist begeisterter Rückmeldung eine Woche nach Zusendung des Skripts. Filmförderer loben seine makellosen Anträge und seine Angewohnheit, nicht in Anspruch genommene Zuschüsse pünktlich und ohne Ausrede zurück zu überweisen. Und dass er noch keinen Preis als «bester Produzent» bekommen hat, liegt nur daran, dass dazu dummerweise immer ein konkreter Film benötigt würde. Das bedauern viele. Denn im Vergleich zu all diesen Preisdrückern und Cholerikern des Gewerbes ist er der Traum vom guten Produzenten. Er geht auch gerne ins Kino, kennt sich sogar aus in der Filmgeschichte bis hin zum Stummfilm. Natürlich ist er wie alle anderen im Augenblick mit der Krise beschäftigt. «Alles ist sehr schwierig geworden», meinte er kürzlich auf einem der jetzt so beliebten Projektmärkte, die Festivals veranstalten, die sich keine echte Messe leisten können. Auge in Auge sitzt er da anderen Produzenten gegenüber und verhandelt über Restfinanzierungen. Nachher gibt's Gänsebraten mit Klössen auf Kosten des MEDIA-Programms. Der Produzent ist auch hier beliebt, weil er einfach gerne über Filmprojekte redet und noch für abstruse Ideen ein offenes Ohr hat. Nur einmal hab ich ihn, glaube ich, erwischt. Nach einem solchen Treffen entglitt ihm nämlich – ganz kurz nur – jegliche Freundlichkeit und ein diabolischer Zug umspielte seine Mundwinkel. Doch welche Mission er auch immer hat, was auch immer er tatsächlich im Schilde führt. Ob er nun tatsächlich zu Belzebubs Chaotentruppe oder zu den himmlischen Heerscharen gehört: Wir danken ihm viel. Zum Beispiel, dass viele schlechte Filme nie gedreht werden. Und dabei hält er auch noch die Utopie vom guten Produzenten aufrecht. Ein äusserst nützlichem Mitglied der Filmgemeinde also – den Illusionisten vom Film dürfte doch wohl gleichgültig sein, dass er vorgibt, etwas zu sein, das er nicht ist.

Josef Schnelle





DER HERR DER RINGE

DIE ZWEI TÜRME

NEW LINE CINEMA PRESENTS A WINGNUT FILMS PRODUCTION "THE LORD OF THE RINGS: THE TWO TOWERS" ELIJAH WOOD IAN MCKELLEN LIV TYLER VIGGO MORTENSEN SEAN ASTIN CATE BLANCHETT JOHN RHYS-DAVIES
BERNARD HILL CHRISTOPHER LEE BILLY BOYD DOMINIC MONAGHAN ORLANDO BLOOM HUGO WEAVING MIRANDA OTTO DAVID WENHAM BRAD DOURIF KARL URBAN FEATURING ANDY SERKIS AS GOLLUM
EXECUTIVE PRODUCERS JOHN HUBBARD AND AMY MACLEAN PRODUCED BY VICTORIA BURROWS DIRECTED BY ANGILO DICKSON COSTUME DESIGNER RICHARD TAYLOR EDITOR ANDREW AINSWORTH EXECUTIVE PRODUCERS WETA LTD, NZ EXECUTIVE PRODUCERS JIM RIGHEL EXECUTIVE PRODUCERS HOWARD SHORE EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL HORTON EXECUTIVE PRODUCERS GRANT MAJOR
EXECUTIVE PRODUCERS ANDREW LESNIE, A.C.S. EXECUTIVE PRODUCERS RICK PORRAS EXECUTIVE PRODUCERS JAMIE SELKIRK EXECUTIVE PRODUCERS MARK ORDESKY EXECUTIVE PRODUCERS BOB WEINSTEIN EXECUTIVE PRODUCERS HARVEY WEINSTEIN EXECUTIVE PRODUCERS ROBERT SHAYE EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL LYNNE EXECUTIVE PRODUCERS BARRIE M. OSBORNE EXECUTIVE PRODUCERS FRAN WALSH EXECUTIVE PRODUCERS PETER JACKSON EXECUTIVE PRODUCERS J.R.R. TOLKIEN
SCREENPLAY BY FRAN WALSH & PHILIPPA BOYENS & STEPHEN SINCLAIR & PETER JACKSON DIRECTED BY PETER JACKSON
The Lord of the Rings, The Two Towers, and the names of the characters, events, places and places herein are trademarks of The Saul Zaentz Company d/b/a Tolkien Enterprises under license to New Line Productions, Inc. All Rights Reserved.
NEW LINE CINEMA
AOL Keyword: Lord of the Rings www.lordoftherings.net

JETZT IM KINO!
www.lordoftherings-themovie.ch

«höchst interessant»

«nobell!»

«weisch wie heiss»

«schampar gärn»

«läck bobby»

cyrill trifft

anne-marie blanc

gardi hutter

moritz leuenberger

reto pavoni

martin schenkel

abt martin werlen

ein film von
stefan und peter jäger
mit cyrill gehriger



www.filmcoopi.ch

demnächst nur im kino!

FILM COOPI