

Objekttyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **50 (2008)**

Heft 288

PDF erstellt am: **22.07.2024**

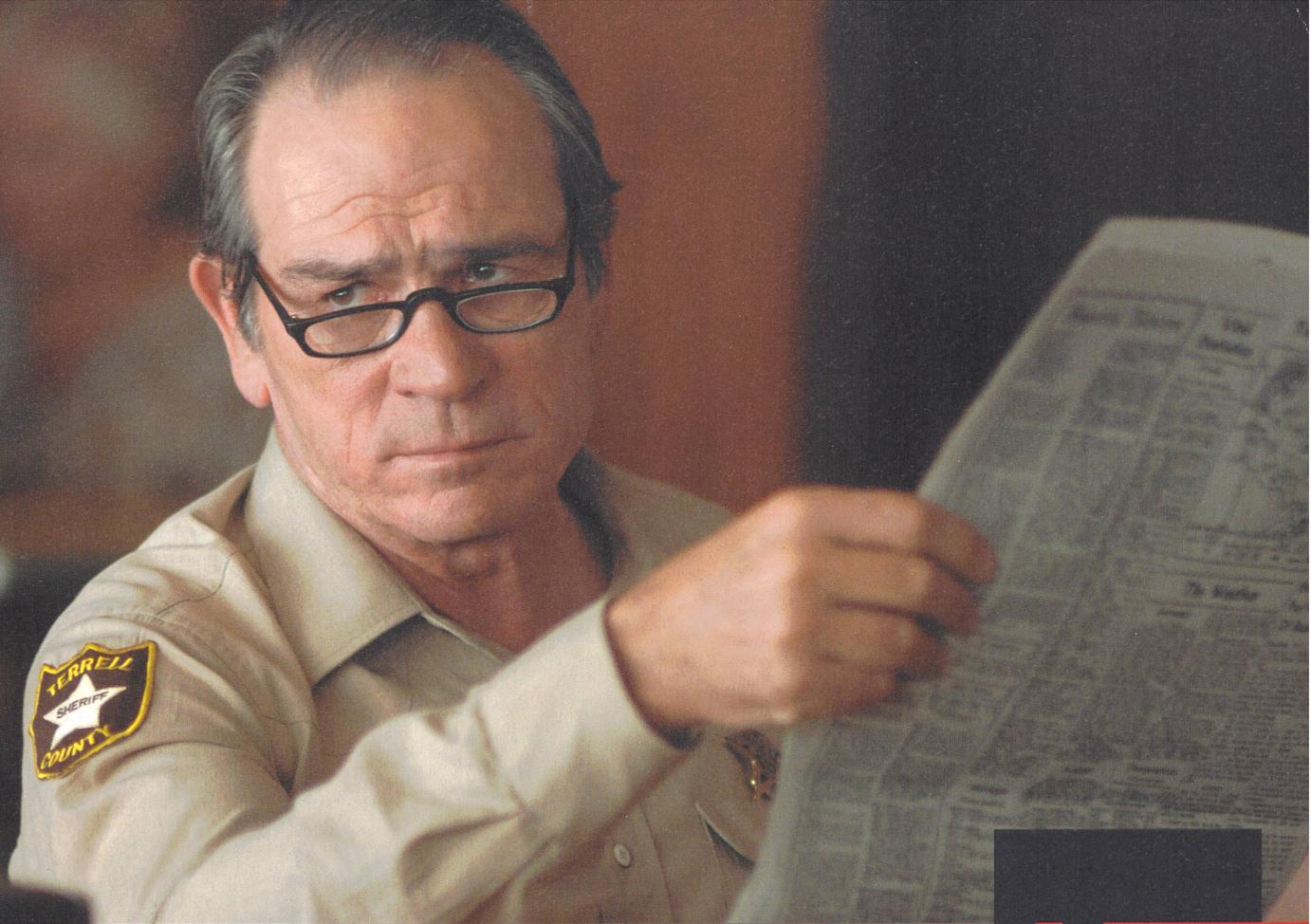
Nutzungsbedingungen

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.

Fr. 9,- € 6,-



2.08

Filmbulletin Kino in Augenhöhe

Zeitlos aktuell:

TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella

Tradition verpflichtet:

Ein Besuch in den Ealing Studios

NO COUNTRY FOR OLD MEN von Joel und Ethan Coen

LOVE AND HONOR von Yoji Yamada

BREATH von Kim Ki-duk

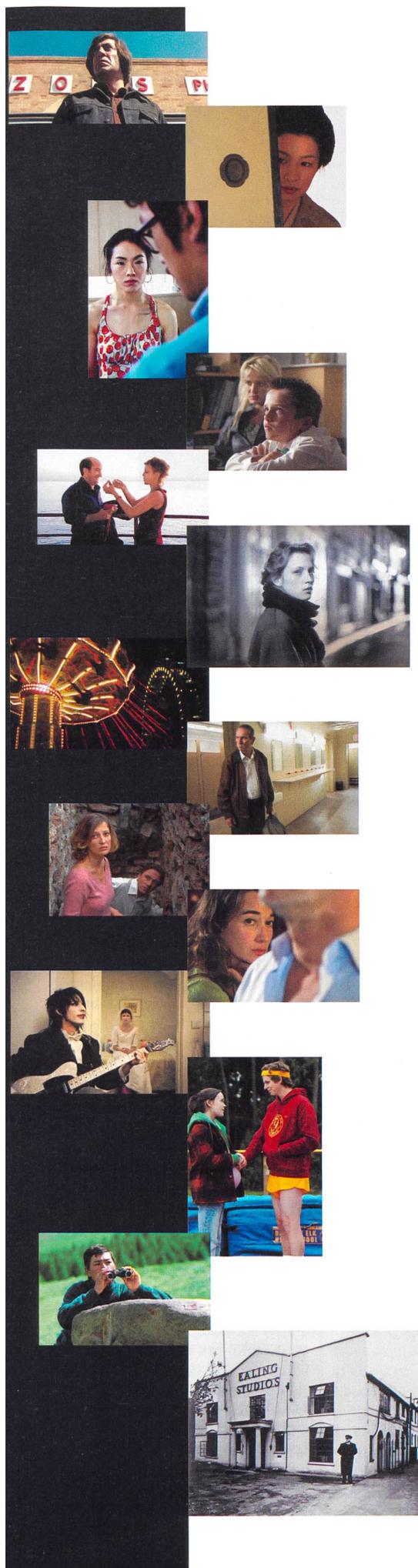
IT'S A FREE WORLD von Ken Loach

GIORNI E NUVOLE von Silvio Soldini



www.filmbulletin.ch

TRAVELLING AVANT
Ealing Studios



KURZ BELICHTET

KINO
IN AUGENHÖHE

ZEITLOS AKTUELL

FILMFORUM

NEU IM KINO

TRAUMFABRIK

PASSENDE
GEDANKEN

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

2.2008

50. Jahrgang

Heft Nummer 288

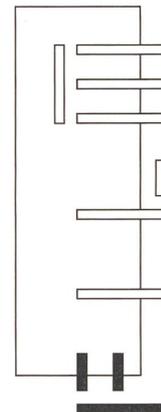
März 2008

Titelblatt:

Tommy Lee Jones

in *NO COUNTRY FOR OLD MEN*

Regie: Joel und Ethan Coen



2

Bücher

10

Ausgedehnte Menschenjagd

NO COUNTRY FOR OLD MEN von Joel und Ethan Coen

12

Parabel über Begreifen und Erkenntnis

LOVE AND HONOR von Yoji Yamada

14

Der Engel mit der Fototapete

BREATH von Kim Ki-duk

16

Die Versuchung, das schnelle Geld zu machen

IT'S A FREE WORLD von Ken Loach

18

Fresko oder der letzte Mann

GIORNI E NUVOLE von Silvio Soldini

20

Menschen, die das Kino lieben

TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella

26

«Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt»

Gespräch mit Jean-Charles Tacchella

30

Visuelle Einverleibung

PRATER von Ulrike Ottinger

32

Gefahren eines Krieges

IN THE VALLEY OF ELAH von Paul Haggis

34

YOUTH WITHOUT YOUTH von Francis Ford Coppola

35

EL OTRO von Ariel Rotter

36

YOU, THE LIVING von Roy Andersson

37

JUNO von Jason Reitman

38

PURE COOLNESS von Ernest Abdyjaparov

39

Tradition verpflichtet

Ein Besuch in den Ealing Studios

48

Was ist Kino?

Von Klaus Eder

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktionelle Mitarbeiter:
Kathrin Halter
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Filmbulletin

**Gestaltung, Layout und
Realisation**
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, Ausrüsten:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 53 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Versand:
Brülisauer Buchbinderei AG,
Wiler Strasse 73
CH-9202 Gossau
Telefon +41 (0) 71 385 05 05
Telefax +41 (0) 71 385 05 04

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Margrit Tröhler, Frank
Arnold, Julia Marx, Gerhard
Midding, Herbert Spaich,
Pierre Lachat, Thomas
Basgier, Erwin Schaar,
Michael Ranze, Stefan Volk,
Sarah Stähli

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden,
20th Century Fox, Genève;
Ascot Elite Entertainment,
Cinémathèque suisse
Dokumentationsstelle
Zürich, docufactory,
Filmcoopi, Look Now!,
Monopole Pathé Films, Uni-
versal Pictures International,
Zürich; Ulrike Ottinger
Filmproduktion, Berlin;
Ealing Studios, London; Jean-
Charles Tacchella, Versailles

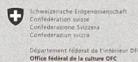
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beiträgen von Franken 20 000.– 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.

© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

In eigener Sache



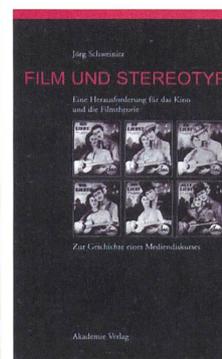
Förderverein Pro Filmbulletin

Am 29. Februar ist in der Hard in Winterthur der «Förderverein profilmbulletin» gegründet worden. Vereinszweck ist die Unterstützung und Förderung der Filmzeitschrift «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe». Rolf Zöllig, Initiator des Vereins, wurde zum Vereinspräsidenten und Kathrin Halter zur Vizepräsidentin gewählt.

Juniormitglieder, Mitglieder, Gönner und institutionelle Mitglieder, die aktiv etwas für Filmbulletin tun wollen, sind willkommen.

Informationen und Mitgliedschaft:
Rolf Zöllig, zoe@rolfzoellig.ch
Kathrin Halter, khalter@dplanet.ch

Film und Stereotyp



Könnten wir Filme wie KILL BILL und DESPERATE HOUSEWIVES und 24 überhaupt ertragen, uns gar an ihnen ergötzen, ohne vertraute Genremuster, Figurentypen, Bildzitate oder musikalische Anleihen darin auszumachen? Könnten wir uns im heutigen Medienschwung ohne solche Stereotype zurechtfinden? Die Antwort lautet eindeutig «nein». Stereotype Muster helfen uns, die alltägliche Flut von Bildern und anderen Informationen aufgrund unserer kulturellen und medialen Sozialisation zu ordnen: Wir haben durch Gewöhnung gelernt, das auszuwählen, was uns interessiert, kritisch zu sein, dort, wo es sich lohnt, und Floskeln oder Spielereien wahrzunehmen, über die wir uns ärgern, über die wir lachen oder in denen wir schwelgen wollen. Voraussetzung ist, dass wir sie wiedererkennen und uns somit auch davon distanzieren oder kreativ mit ihnen umgehen können. Das macht unsere heutige Medienkompetenz aus, die zugegebenermassen nicht immer bewusst funktioniert.

Klischee und Topos

Jörg Schweinitz unterscheidet in seiner Monografie «Film und Stereotyp» zwei Auffassungen, die sich mit dem Begriff des Stereotyps verbinden und oft eng miteinander verwoben sind: die sozialpsychologische Kategorie der kulturellen Bilder des Anderen (Klischees) respektive die ästhetisch-narrative Formelhaftigkeit, wie sie sich in medialen Konventionen (Topoi) niederschlägt. Selbst wenn sich der Autor stärker für den zweiten Typ der Normierung der Ausdrucksseite interessiert, setzt er sich auch eingehend mit dem ersten Konzept auseinander und zeigt, wie Stereotype als Aneignungsweisen der Welt für Gruppen und Individuen auftreten und eine affektive Dimension

generieren. Auf beiden Ebenen sind sie letztlich als Form-Inhalt-Kategorie zu behandeln: Sie transportieren Werte und Weltanschauungen und wandeln sich im historischen Kontext.

So analysiert Schweinitz Varianten der Bildung von und des Umgangs mit Stereotypen, die sich in der audiovisuellen Praxis wie in den sie begleitenden theoretischen Diskursen äussern. Er legt dar, wie sich konventionalisierte Vorstellungen im Medium des Films etablieren, der als Produkt einer sich um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert rasant entwickelnden Unterhaltungsindustrie schon früh der Standardisierung unterworfen ist, und wie diese bereits vor 1910 zur Bildung von Genremustern führen, die sich trotz ihrer grossen Stabilität durch die Zeit hindurch verändern. Die Bildung von Stereotypen gehorcht einem Reduktions- und Wiederholungszwang, benötigt das Zusammenwirken von Produktion und Rezeption in einer bestimmten Kultur, und die Vorstellungen beider Seiten schlagen sich in einem Medium nieder: sei dies der Stein, die Sprache, der Film oder neuere Kommunikations- und Kunstformen. Doch dieses Medium, der Dritte im Bund der kulturellen Verständigung, ist kein Schwamm, der die Intentionen respektive Erwartungen der beiden Pole in sich aufnimmt und kurzschliesst: Es entwickelt eigene Konventionen, die im intermedialen Austausch entstehen und dennoch jeweils spezifisch sind. Über sie vermittelt es Bedeutungen und Emotionen und macht die Muster gleichzeitig als kulturelle «Schlüsselbilder» erkennbar. Auch wenn dies für jede Gesellschaft gilt, ist der Film für Schweinitz das erste audiovisuelle Massenmedium, das als «Schrittmacher» dieser Dynamik funktioniert, die zur umfassenden Konventionalisierung von medialen

Diskursen und der damit verbundenen Derealisierung im Zeichen der Postmoderne führt.

Stereotype setzen aktive ZuschauerInnen voraus

In seinem klar strukturierten Werk, das er 2001 als Habilitationsschrift an der Universität Konstanz vorgelegt hat, widmet sich der Autor zunächst begrifflichen Differenzierungen wie der obgenannten zwischen Klischee und Topos und beleuchtet die Debatten, die das Stereotyp in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen durch das zwanzigste Jahrhundert hindurch angeheizt hat. Sodann geht er auf die verschiedenen Ebenen ein, auf denen Filme sich ideologiekritisch respektive ironisch mit solchen Schemata auseinandersetzen. In *ANGST ESSEN SEELE AUF* (D 1973) etwa hinterfragt Fassbinder die Charaktere und deren Handlungen in Bezug auf soziale Verhaltensmuster gegenüber Ausländern und legt die normativen Bilder des Anderen offen, womit der Film bei den ZuschauerInnen eine veränderte, aufgeklärte Haltung bewirken will. Wenn in den siebziger und achtziger Jahren auch vermehrt filmwissenschaftliche Studien zur ethnischen und geschlechtsspezifischen Figurenkonstruktion als Verkörperung stereotyper Bilder erschienen, ist dies kein Zufall: Filme sind Teil von Diskursen, hier der engagierten kritischen Hinterfragung von kulturellen Normen.

Hingegen lässt sich in *ONE, TWO, THREE* von Billy Wilder (USA 1961) oder *STARDUST MEMORIES* von Woody Allen (USA 1980) ein anderer Umgang mit Stereotypen erkennen: Durch ihre Zuspitzung der Typen des Kapitalisten und des Sowjetfunktionärs respektive des Psychiaters nehmen sie primär Erzählkonventionen aufs Korn, wie sie in Werken der Imagination und deren

intermedialer Beeinflussung entstanden. Auch sie setzen aktive Zuschauer voraus, die Figurentypen, Gestik, Schauspiel und Genre als Norm erkennen, obwohl es hier kaum um lebensweltliche Bezüge geht und darum ein verändertes Alltagsverhalten zu bewirken, sondern um einen «wiederholbaren Lustgewinn in einem ritualisierten Spiel», das manchmal auch eine Differenzierung erfahrung einschliesst.

Das Spiel mit bekannten Mustern

Im zweiten Teil geht es Schweinitz um die Positionen zur Stereotypisierung und Standardisierung, wie sie in der Filmtheorie seit den zehner, zwanziger Jahren (Münsterberg, Balázs, Arnheim) bis heute auftreten. Sie eröffnen das Spannungsfeld, das das Kino als populäres Medium und Industrie oder als Kunst situiert und das auf beiden Seiten positive wie negative Einschätzungen hervorbringt. Eine weitere Dynamik durchzieht die Diskussion: Während die klassische Filmtheorie im Stummfilm vor dem Hintergrund der Sprachskepsis das Spezifische der fotografischen, bewegten Bilder betont, wird zwischen den fünfziger und siebziger Jahren der Film als eine Sprache verteidigt, die zwar anders als die natürliche Sprache, aber gerade aufgrund seiner Konventionalität Bedeutungen konstruiert, die er durch innovative Brüche auch verschieben kann. Bereits ab den sechziger Jahren wird der Film zudem als zu einem postmodernen, hybriden Hypertext gehörig gesehen, der alle kulturellen Produktionen einbindet: Die Originalität wird in die immer wieder neue Kombination von bekannten Mustern verlegt und in das dialektische Spiel, das die Filme und vor allem auch die ZuschauerInnen zum Beispiel in *C'ERA UNA VOLTA IL WEST*

(Sergio Leone, Italien 1968) damit treiben.

Der dritte Teil macht diese Erkenntnisse über das Funktionieren von Stereotypen an drei Fallstudien deutlich: der ideologie- und genrekritischen Reflexion in Robert Altmans *MCCABE AND MRS. MILLER* (USA 1971) und *BUFFALO BILL AND THE INDIANS* (1976) und am Spiel mit der Uneigentlichkeit, wodurch *THE HUDSUCKER PROXY* (USA 1994) der Brüder Coen selbstironisch und nostalgisch-verklärend zugleich mit Stereotypen der Komödie jongliert. Diese feinsinnigen und erhellenden Analysen schliessen die fundierte Studie ab. Sie erforscht durchwegs methodisch transparent und argumentativ flexibel das komplexe Feld der Stereotypenbildung und erweitert das Verständnis für die Medienentwicklungen auch ausserhalb des Kinos beträchtlich: Bei der Lektüre blitzen immer wieder Einsichten auf, die zu den eigenen Bildern und Formeln zurückführen und uns rational und emotional eine Differenzierung bescheren, wenn sie auf Verlustgefühle, Verzerrungsmomente oder den Spass am spielerischen Umgang mit filmischen und anderen Stereotypen aufmerksam machen und man sich selbst als historisches und zugleich postmodernes Subjekt erkennt, das diverse der dargelegten Positionen in sich vereint.

Margrit Tröhler

Jörg Schweinitz: Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin, Akademie Verlag, 2006, 323 S., Fr. 83.90, € 49.80

AB MÄRZ IM KINO

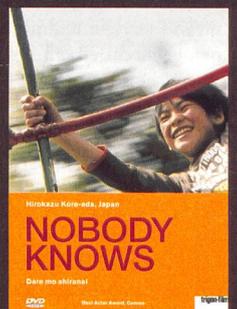
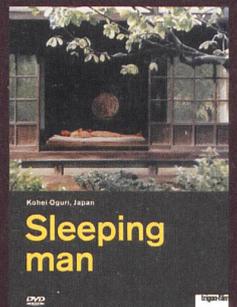
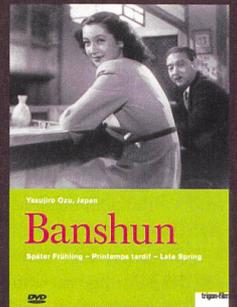
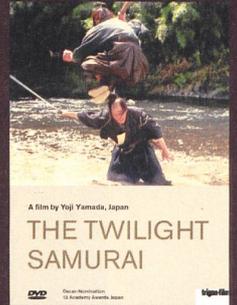
LOVE
AND

HONOR

Yoji Yamada
Japan

Winner of
three Japanese Academy Awards
Blue Ribbon Actors Award, Taiwan

DIE
CINÉPHILE
DVD-
EDITION



*trigon-film gratuliert dem Filmbulletin zu 50 Jahren
kluger und gepflegter Auseinandersetzung mit Film.*

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

trigon-film

Chris Marker – Abschied vom Kino Ausstellung und Filme



Aya (Sechziger Jahre) aus
«Staring Back» von Chris Marker



SANS SOLEIL
Regie: Chris Marker

«Seit seinen Anfängen um 1960 herum gilt Chris Marker im europäischen Kino als der Essayist schlechthin, um nicht zu sagen als der Begründer der Disziplin. (...) Die essayistische Methode nimmt sich stets mehr als einen Gegenstand auf einmal vor und operiert dann (statt längs) quer zu den Sujets. Ihr Augenmerk gilt den Motiven zwischen den Motiven, dem Kontext der Kontexte.» (Pierre Lachat in seiner Besprechung von LEVEL FIVE in Filmbulletin 4.98)

Chris Marker ist nie nur Filmemacher gewesen, sondern auch Fotograf, Publizist, Reisender, Aktivist – und Medienkünstler, der sich immer wieder mit der Frage beschäftigt, was Bilder sind und bewirken. So hat er schon bei SANS SOLEIL (1982) mit digitaler Bildbearbeitung gearbeitet, er baut Multimedia-Installationen oder entwickelt Projekte für CD-Rom und Internet.

Das Museum für Gestaltung in Zürich versammelt nun zum ersten Mal in seiner Ausstellung «Chris Marker – Abschied vom Kino» (Galerie, bis 29. Juni) verschiedenste Arbeiten von Chris Marker. Etwa die Multimedia-Installationen «Silent Movie», eine Hommage an den Stummfilm zum hundertsten Geburtstag des Kinos, und «Owls at Noon Prelude: The Hollow Men», eine Verarbeitung von T. S. Eliots gleichnamigem Gedicht.

Die aktuelle Arbeit «Staring Back» bindet über zweihundert Fotos aus Markers immensem Archiv – Zufälliges, Porträts von auf Reisen getroffenen Menschen, Bilder von zeitgeschichtlichen Ereignissen, Konterfeis von Politikern und Fotos von Filmemachern – durch digitale Bearbeitung und Verzicht auf Farbe zusammen: eine Arbeit am eigenen Gedächtnis und eine Auseinandersetzung mit dem, was zwischen dem Auge des Betrachters und dem des Betrachtenden geschieht.

Die Ausstellung ermöglicht Einblicke in die von Marker herausgegebene Reisebuch-Reihe «Petite Planète», in seine DVD-Sammlung oder seine CD-Rom «Immemory» und verlängert sich ins Internet, wo unter den Plattformen «You tube» oder «Second life» neuste Auseinandersetzungen Markers mit der virtuellen und der realen Welt zu sehen sind.

«Il m'écrivait...» / «Er schrieb mir...» / «He wrote me...» heisst der Vortrag, den Andres Janser, Kurator der Ausstellung, am 8. April, 17 Uhr, über die Stimme im Werk von Chris Marker halten wird.

Ergänzend zur Ausstellung ist im Filmpodium Zürich im April und Mai eine Reihe mit wichtigen Filmen von Chris Marker zu sehen. Zum Auftakt der Filmreihe führt am 3. April Thomas Tode ins filmische Werk von Chris Marker ein, anschliessend wird sein Essayfilm SANS SOLEIL gezeigt (der am 8. 4. um 20.45 Uhr nochmals projiziert wird). Zu sehen sein werden auch LE JOLI MAI (1962), LOIN DU VIET-NAM (1967), LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (1977) und CHATS PERCHÉS (2004), eine Reflexion über die Rolle des politisch engagierten Autors (kombiniert mit UN MAIRE AU KOSOVO von 2000). LE TOMBEAU D'ALEXANDRE (1993), Markers persönliches Porträt des russischen Filmemachers Alexander Medwedkin, wird mit dessen DAS GLÜCK (STSCHASTJE) von 1934 aufgeführt.

Und es wird LA JETÉE von 1962 zu sehen sein (mit weiteren Kurzfilmen, 7. 4., 15. 4.): Science-Fiction-Film, Foto-Roman und Reflexion über Zeit, Erinnerung und Gedächtnis.

Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8031 Zürich, offen: Di-Do 10-20 Uhr, Fr-So 10-17 Uhr; www.museum-gestaltung.ch

Filmpodium, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Kurz belichtet

Catherine Deneuve
in BELLE DE JOUR
Regie: Luis Buñuel



Jeanne Moreau
in JULES ET JIM
Regie: François Truffaut



Hommages

Luis Buñuel

Die diesjährige Retrospektive der Berlinale galt dem grossen spanischen Regisseur Luis Buñuel. Erfreulich ist, dass die breit angelegte Retro auch andernorts zu sehen ist. Im Österreichischen Filmmuseum in Wien ist noch bis zum 6. April sein Spätwerk (ab EL ANGEL EXTERMINADOR) zu sehen. Das Film-museum München zeigt ab 21. März das Gesamtwerk, von den surrealistischen Anfängen UN CHIEN ANDALOU und L'AGE DOR bis zur wunderbaren Alters-trilogie LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE, LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ und CET OBSCUR OBJET DU DÉ-SIR. Gezeigt wird auch Rares und Unbekannteres wie LA CHUTE DE LA MAISON USHER von Jean Epstein, bei dem Luis Buñuel Regieassistent war, oder THE MONK von Ado Kyrou, zu dem Buñuel mit Jean-Claude Carrière nach dem gleichnamigen Horrorklassiker von Matthew Gregory Lewis das Drehbuch verfasst hat.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1, A-1010 Wien, www.filmmuseum.at

Filmmuseum München, St. Jakobs-Platz 1, D-80331 München, www.filmmuseum-muenchen.de

Jeanne Moreau

Aus Anlass des achtzigsten Geburtstags von Jeanne Moreau haben die beiden Spielstellen Stadtkino Basel und Kino Kunstmuseum in Bern gemeinsam eine schöne Filmreihe zusammengestellt. Zu sehen sind etwa noch (zumindest in einem der beiden Kinos) JULES ET JIM und LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR von François Truffaut – Jeanne Moreau einmal als lebensfrohe Frau zwischen zwei Männern, das andere Mal als statuarische Rache-göttin. L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD,

der erste Spielfilm von Louis Malle, ist auch für sie ein Wendepunkt in ihrer Karriere. LA NOTTE von Michelangelo Antonioni, LE PROCÈS von Orson Welles, LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE von Luis Buñuel, LE PAS SUSPENDU DE LA CIGOGNE von Teo Angelopoulos, MONSIEUR KLEIN von Joseph Losey, CET AMOUR-LÀ von Josée Dayan – Jeanne Moreau verkörpert darin die Schriftstellerin Marguerite Duras – und LE TEMPS QUI RESTE von François Ozon zeugen von der Vielfalt ihrer Rollen. In Bern ist ausserdem noch L'ADOLESCENTE, eine der Regiearbeiten von Jeanne Moreau, zu sehen.

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

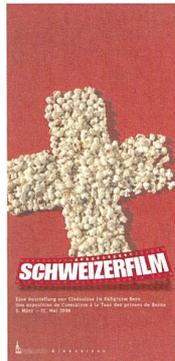
Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern, www.kinokunstmuseum.ch

Agnès Jaoui

Die Schauspielerin, Autorin und Regisseurin Agnès Jaoui gilt zurzeit als eine der erfolgreichsten und vielseitigsten Filmkünstlerinnen Frankreichs. Nach dem Schauspielstudium macht sie sich rasch einen Namen auf dem Theater, im Film und im Fernsehen. 1987 lernt sie den Schauspieler und Autor Jean-Pierre Bacri kennen. Gemeinsam schreiben sie erfolgreiche Theaterstücke und Drehbücher, etwa zu Alain Resnais' SMOKING / NO SMOKING und ON CONNAÎT LA CHANSON. Bei LE GOÛT DES AUTRES und COMME UN IMAGE übernimmt Jaoui zusätzlich die Regie. Ab Mitte März bis Mitte April zeigt das Kino Kunstmuseum in Bern eine kleine Retro mit Arbeiten von und mit Agnès Jaoui. Neben den erwähnten Filmen ist auch LE RÔLE DE SA VIE von François Favrat zu sehen – mit einer fulminanten Agnès Jaoui in der Rolle einer Diva.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3011 Bern, www.kinokunstmuseum.ch

THE LADYKILLERS
Regie: Alexander Mackendrick



light der Produktion der Ealing Studios in der Reihe vertreten. LOCK, STOCK & TWO SMOKING BARRELS von Guy Ritchie spielt im englischen Kleinganovenmilieu und hat trotz Anleihen bei Tarantino und dem Hong-Kong-Actionkino zeitweise durchaus den Charme alter englischer Krimikomödien. In ARSENIC AND OLD LACE von Frank Capra vergiften zwei harmlose alte Damen ihre Besucher mit Arsen – ein Evergreen des Schwarzen Humors. Die Reihe schliesst mit TROUBLE WITH HARRY von Alfred Hitchcock, einem Kabinetstück des Schwarzen Humors, voller absurd-grotesker Wendungen.

Cinématte, Wasserwerkstrasse 7, 3000 Bern 13,
www.cinematte.ch

Auszeichnung

Verleiherin des Jahres

Bea Cuttat, Geschäftsführerin des Filmverleihs Look Now!, wurde zur Verleiherin des Jahres gewählt. Eine Jury der Zeitung «Sonntag» – bestehend aus Ivo Kummer (Direktor Solothurner Filmtage), Madeleine Hirsiger (Leiterin Fernsehfilme SF), Peter Sterk (Kino Sterk Baden) und Christian Jungen (Filmjournalist) – hat sie dazu auserkoren. Vor zwanzig Jahren hat Bea Cuttat den Filmverleih Look Now! gegründet – mit REISEN INS LANDESINNERE von Mathias von Gunten als erstem Schweizer Film im Programm. MAX FRISCH CITOYEN, von Guntens jüngster Film, kommt dieser Tage ins Kino, natürlich betreut von der engagierten Bea Cuttat.
www.looknow.ch

Ausstellung

Schweizerfilm

Die Ausstellung «Schweizerfilm – Träume, Geld und Geist» im Berner Kä-

figurturm (bis 27. Mai) spricht von Freuden und Nöten der Schweizer Filmschaffenden, nimmt die Besucher auf eine Reise durch die jüngste Geschichte des Schweizer Films mit und lässt sie hinter die Kulissen der Produktion von MAX & CO blicken. Nicht zuletzt soll die von Cinésuisse, dem Dachverband der Schweizerischen Film- und Audiovisionsbranche, organisierte Ausstellung einer breiten Öffentlichkeit die soziale und wirtschaftliche Bedeutung der Filmbranche näherbringen.

Das täglich wechselnde Programm im Lunchkino gleichenorts zeugt von der Vielfalt des schweizerischen Filmschaffens.

Käfigturm, Marktstrasse 67, 3003 Bern,
Mo–Fr 8 bis 18 Uhr, Sa 10 bis 16 Uhr; Gratis-
eintritt, Lunchkino, täglich 12.15 Uhr;
www.kafigturm.admin.ch, www.cinesuisse.ch

Festival

Visions du réel

Das internationale Dokumentarfilmfestival Visions du réel in Nyon findet dieses Jahr vom 17. bis 23. April statt. Das Festival zeichnet sich weiterhin dadurch aus, ein Ort der Begegnung mit Dokumentarfilmschaffenden zu sein. In den «Ateliers» etwa stellen Filmschaffende jeweils ihr Werk vor und geben dem Publikum Auskunft. 2008 kann man Volker Koepp begegnen, dem grossen Schilderer von Gesichtern und Landschaften, dem Memoirenschreiber von Wittstock – für HERR ZWILLING UND FRAU ZUCKERMANN und SÖHNE ist er in Nyon bereits zweimal mit dem Grand Prix ausgezeichnet worden.

Ein zweites Atelier wird von Jean-Louis Comolli bestritten: Filmkritiker, Essayist, Theoretiker («Voir et pouvoir») und Filmemacher, sowohl fiktiver (LA CECILIA, L'OMBRE ROUGE) wie dokumentarischer Filme – etwa

MARSEILLE DE PÈRE EN FILS
Regie: Jean-Louis Comolli



LA VRAIE VIE (DANS LES BUREAUX), MARSEILLE DE PÈRE EN FILS – Zeugnisse einer beispielhaften Wechselbeziehung zwischen Praxis und Theorie.

www.visionsdureel.ch

The Big Sleep

Claude Faraldo

23. 3. 1936–29. 1. 2008

«Faraldo war einer der wenigen nichtbürgerlichen Regisseure Frankreichs, und er hat seine proletarische Herkunft – Arbeit als Telegrammbote, als Auslieferer – ironisch ausgespielt. Zum ersten Mal in BOF, 1971, in dem ein Vater mit Sohn und Schwiegertochter das Zurück zur Natur praktiziert. Noch radikaler im Sinne der 68er wurde THEMROC, 1973, der Film, für den er bis heute berühmt ist.»

Fritz Göttler in «Süddeutsche Zeitung»
vom 7. 2. 2008

Roy Scheider

10. 11. 1932–10. 2. 2008

«Er war auf eine lässige, charismatische Art hervorragend in Rollen, in denen ihm das Kommando zufiel, nicht weil seine Figur ehrgeizig und nach Heroismus süchtig war, sondern einfach weil sie wusste, wie man so etwas macht.»

Christoph Schneider im «Tages-Anzeiger» vom
12. 2. 2008

Claude Vallon

1934–11. 2. 2008

«Passionné de théâtre et de cinéma, titulaire de la première rubrique culturelle de «24 heures», Claude Vallon s'en est allé à 74 ans, au sortir d'une séance ... de cinéma. Cinéphile averti, Claude Vallon arpenteait toujours les salles, suivait toutes les visions de

presse, grosses machines américaines ou modestes productions. Son goût le portait vers les expressions plus fragiles. Il avait ainsi participé à la création de BelEcran, association de soutien au Cinéma Bellevaux et autres cinémas indépendants, dont il était président.»

Cécile Lecoultré in «24 heures» vom 13. 2. 2008

Alain Robbe-Grillet

18. 8. 1922–18. 2. 2008

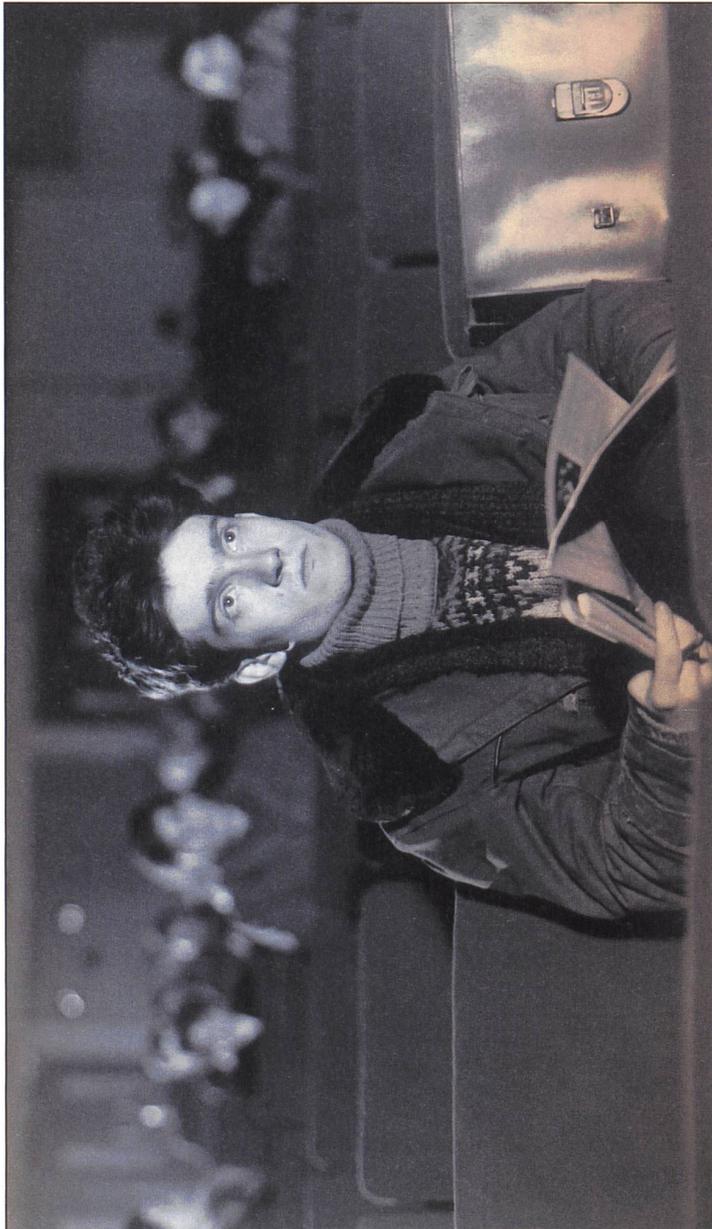
«Stets war Robbe-Grillet dabei an der träumerischen Topographie der Schauplätze interessiert, setzte seine Figuren immer wieder in Hotelzimmer und Zugabteile, in jene Transiträume also, in denen der Mensch offen ist für die erotischen Phantasien, denen der Regisseur, vor allem in den Siebzigern in Filmen wie L'EDEN ET L'APRÈS nachhing.»

Michael Althen in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 20. 2. 2008

Korrigenda

Die junge Frau auf dem Titelblatt von Filmbulletin 1.08 heisst natürlich Rachel Weisz und nicht Norah Jones, wie fälschlicherweise die entsprechende Bildunterschrift lautet. Norah Jones ist etwa auf Seite 13 beziehungsweise Seite 14 unten mit grüner Mütze abgebildet.

In der DVD-Kolumne der gleichen Ausgabe haben sich zwei Fehler eingeschlichen: Jack Arnolds Film mit der Riesentartel heisst TARANTULA!; THEM hat Gordon Douglas inszeniert, und darin flössen Riesennameisen Schrecken ein. THE CREATURE WALKS AMONG US hat Jack Arnold nicht mehr selbst inszeniert (weil ihm das Drehbuch nicht gefiel und er endlich einen A-Film drehen wollte), sondern John Sherwood, sein ehemaliger Regieassistent, den er dafür vorschlug.



Unterirdische Ströme der Filmgeschichte

Kurz vor Weihnachten verkündete die UFA, derzeit im Produktionsbereich fast ausschliesslich für das Fernsehen tätig, sie würde «auf die grosse Leinwand zurückkehren» und unter dem Label «Ufa Cinema» einen «neuen grossen Kino-Player» (O-Ton) gründen. Dazu passt das Buch «Träume Bilder. Bilder Träume. Die Geschichte der UFA von 1917 bis heute», von der Gründung am Ende des Ersten Weltkriegs bis zu Josef Vilsmayers «Event Movie» *DIE GUSTLOFF*. Ihre Geschichte verzeichnet Namen wie Lubitsch, Lang und Murnau ebenso wie die Filmtitel *JUNGE ADLER* und *KOLBERG*, die der Propaganda dienten. Aber auch Filme, die Ende der fünfziger Jahre mit ihrem Realismus eine Gegenposition zu vorherrschenden Zeitströmungen formulierten, Arbeiten wie *ZWEI UNTER MILLIONEN* oder *DAS TOTENSCHIFF*. Fürwahr eine «wechselvolle Geschichte», die *Hans Helmut Prinzler* in seiner Einleitung skizziert und resümierend festhält: «Die alte UFA gab es von 1917 bis 1945, also 28 Jahre. Ihr Mythos ist noch immer präsent. Die neue UFA existiert seit 1956, also seit 51 Jahren. Sie hat ihre Schwierigkeiten, zu einem eigenen Mythos zu finden ...» Was diesen acht Seiten folgt, sind knappe Texte, jeweils eine Doppelseite für jeden der fünf historischen Abschnitte, die sehr allgemein gehalten sind und keinen Platz für Besonderheiten lassen – wie kam es etwa zu der engen Zusammenarbeit mit ehemaligen DEFA-Regisseuren wie Frank Beyer? So ist diese Publikation eher ein Bildband zu Repräsentationszwecken, der neben bekannten Standfotos immerhin auch einige Storyboards, Arbeitsfotos und Plakate enthält.

Um wie viel aufregender liest sich dagegen die Geschichte des Schweizer Filmproduzenten Erwin C. Diet-

rich. Der knallige Titel «Mädchen, Machos und Moneten» ist Programm, denn seinen Namen machte sich Dietrich (Jahrgang 1930) vor allem mit *sexploitation*. Bis er 1968 mit *DIE NICHTEN DER FRAU OBERST* richtig Kasse machte, hatte er aber schon sechzehn andere Filme produziert, angefangen von Heimatfilmen (in *DAS MÄDCHEN VOM PFARRHOF*, seiner ersten Produktion von 1955, treten auch die Wiener Sängerknaben auf) bis zu Wallace-rip-offs. Erst mit *WEISSE HAUT AUF SCHWARZEM MARKT* fand er 1966 die Gattung, die er in den siebziger Jahren bediente wie kein anderer. Das Buch von *Benedikt Eppenberger* und *Daniel Stapfer* (beide Jahrgang 1964) ist reich und farbig illustriert, vor allem mit Plakaten – Fans des (s)exploitation-Kinos kommen hier auf ihre Kosten, aber der Text, «basierend auf ausführlichen Interviews mit dem Porträtierten» ist keine Lobhudelei, sondern eine recht präzise Darstellung der Bedingungen, unter denen kommerzielles Kino gemacht wird. «Erwin C. Dietrich erzählt gern und gut. Zuhören ist nicht seine Stärke. Erwin C. Dietrich erzählt gern von sich und seinen Erfolgen. Unangenehmes zensuriert er bei seinen Erfolgsgeschichten ...». Das tragen dann die Autoren nach.

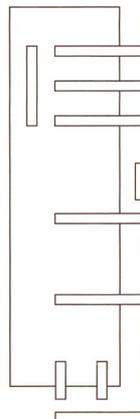
Der Hausregisseur von Erwin C. Dietrich in den siebziger Jahren war übrigens der Spanier Jess Franco, der Dietrich in seinem Vorwort «Effizienz und Engagement» bescheinigt. Franco, so lesen wir an einer Stelle, hatte in den späten siebziger Jahren zusammen mit Jean-Claude Carrière ein Drehbuch geschrieben (das letztlich unverfilmt blieb). Das ergibt einen hübschen unterirdischen Strom zu Francos Landsmann Luis Buñuel, mit dem Carrière ja bekanntlich zwischen 1966 und 1977 wiederholt gearbeitet hat – abgesehen

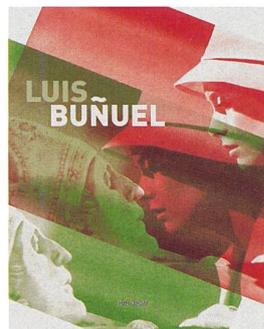
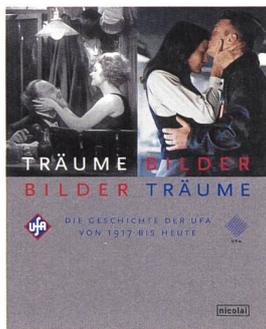


Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert

Filmprogramm 2
TRAVELLING AVANT
von Jean-Charles Tacchella
im Filmpodium Zürich
Mittwoch, 26. März 2008
18 Uhr, Einführung
Gerhard Midding

Filmpodium Nüscherstrasse 11
www.filmpodium.ch





davon, dass Franco sich vermutlich auch auf Buñuel als (ein) Vorbild beruft, worin ihm einige Kritiker durchaus folgen mögen. Vergleicht man allerdings die Fotos barbusiger Nonnen aus Franco-Filmen im Dietrich-Buch mit jenen Bildern im Band, den die Deutsche Kinemathek zur Buñuel-Retrospektive der diesjährigen Berlinale vorgelegt hat, so klaffen dazwischen Welten – man schaue sich nur die Bilder von Frauenbeinen auf S. 69/70 an.

Zwei Aufsätze beschäftigen sich mit Motiven im Werk Buñuels: während Marion Löhndorf sich auf die Frauenbilder in Buñuels Filmen konzentriert und den Gegensatz zwischen «Frauen als Gegenständen der (männlichen) Einbildungskraft» und deren tatsächlicher Stärke herausarbeitet, schlägt Gerhard Midding einen grossen Bogen, von Buñuels Anfängen als Assistent von Jean Epstein (1927/28) zum Spätwerk. Dies ist auch eine Ehrenrettung des Grossteils der immer noch relativ wenig bekannten Filme aus Buñuels mexikanischer Periode, zu denen Midding schreibt: «Dass sich in diesen Genrefilmen kein rabiater Widerspruch zu ihren Konventionen regt, bedeutet nicht, ihnen würde es entschieden am Engagement ihres Regisseurs fehlen.» Nicht zuletzt geht es auch hier um Gegensätze, zwischen der «Ungebundenheit des Erzählens» und dem Respektieren «der geheimen Ordnung ihrer Konstruktion», zwischen «Künstlichkeit und Phantasie einerseits» und der «dokumentarischen Erkundung des Alltäglichen andererseits». Ein dritter Text, von Wolfgang M. Hamdorf, beschäftigt sich mit Buñuel und der spanischen Zensur, vor allem anhand von VIRIDIANA, für den Buñuel 1961 nach Spanien zurückkehrte und der in Spanien «den grössten Filmskandal der Franco-Ära provozierte». Basierend unter anderem auf eigenen Interviews

stellt der Autor die Umstände der Rückkehr Buñuels nach Spanien dar, um die sich zahlreiche Legenden ranken (wie die, er sei von Franco selber eingeladen worden). Den Gegensatz zwischen dem ursprünglich massiven Interesse daran, dass der Film als offizieller spanischer Beitrag im Wettbewerb des Festivals von Cannes lief (wo er die Goldene Palme ex æquo bekam) und seinem anschliessenden Totgeschwiegen werden im Lande, wo er erst 1977, anderthalb Jahre nach dem Tod Francos, freigegeben wurde, verdankt sich dabei der «kaum verdeckten internen Spaltung des Regimes zwischen dem alten falangistischen und dem neuen wirtschaftsliberalen Spanien».

Absgeschlossen wird der Band durch einen Datenteil (von Klaus Höppner), der in den filmografischen Angaben auch die Erstaufführungsdaten in der DDR sowie die dortige Rezeption der Filme in Kritikauszügen berücksichtigt – es wäre sicherlich einmal eine eigenständige Untersuchung wert, wie man dort mit dem antiklerikalen, den sozialkritischen und den surrealistischen Momenten in Buñuels Kino umgegangen ist. Auch andere Fundstücke kann man hier ausmachen, etwa einen Text Arthur Koestlers, der 1929 in der «Vossischen Zeitung» über die Pariser Premiere von UN CHIEN ANDALOU berichtete. Gerne hätte ich mehr erfahren über einen Spielfilm von Carlos Saura über Buñuel, der im Jahre 2001 als deutsche Koproduktion entstand, oder über die von Buñuel und Carrière verfasste Adaption von Matthew Gregory Lewis' gothic novel «The Monk», die 1972 vom Surrealismus-Experten Ado Kyrou inszeniert wurde. Auch sollte man eigentlich von einer solchen Publikation erwarten können, dass das Medium DVD ernst genommen wird – sowohl was die Verfügbarkeit von Buñuel-Filmen anbelaugt als auch das darauf enthaltene Bo-

numaterial, sei es in Form von Dokumentationen oder auch Text-Essays, wie man sie bei Criterion, wo mehrere späte Buñuel-Filme erschienen sind, findet. Im Erwin C. Dietrich-Buch hat man Video- und DVD-Veröffentlichungen jedenfalls penibel aufgelistet – für eine ungleich grössere Anzahl von Filmen, die zudem (gerade bei Jess-Franco-Filmen) oft in verschiedenen Fassungen unter verschiedenen Titeln auf den Markt kamen.

Einige Plakatabbildungen von Buñuel-Filmen finden sich im Band «Film. Kunst. Grafik. Ein Buch zur neuen deutschen Filmgrafik der sechziger Jahre», dem Katalog zur kürzlich zu Ende gegangenen Ausstellung im Frankfurter Filmmuseum. Wer in den sechziger Jahren mit dem Filmkunstangebot der Verleihe Neue Filmkunst und Atlas aufwuchs, dem haben sich deren Plakate eingepägt, die statt der üblichen starzentrierten Motive auf abstrakte grafische Lösungen setzten. «Andere Filme – andere Plakate» lautete die Devise sowohl bei Walter Kirchners 1953 gegründeter «Neue Filmkunst» als auch bei «Atlas Film», die sechs Jahre später von Hanns Eckelkamp aus der Taufe gehoben wurde. Als «Gegenentwurf zum Jahrmarktskino» setzte man auf die klassische Filmkunst, Cocteau und René Clair, auch Keaton, Chaplin und Tati, aber ebenso Reprisen amerikanischer Genrefilme – 12 UHR MITTAGS wurde von Atlas 1959 nicht nur in den Action-Kinos, sondern auch in den Filmkunsttheatern wiederaufgeführt – und brachte in letzteren die grösseren Kasseneinnahmen. «Das Geheimnis dieses Erfolges ist einfach: Es gibt keine oder kaum Einmischung der Verantwortlichen.» So konnten Künstler wie Hans Hillmann (der bald den Gesamtauftrag für alle Werbemittel der Neuen Filmkunst bekam), Jan Lenica oder

Heinz Edelmann ihrer Kreativität freien Lauf lassen. Filme wurden grafisch auf den Punkt gebracht, auf ihren Kern reduziert (bis dahin dass der schlanke Körper, der auf dem Plakat für Raoul Walshs MASCHINENPISTOLEN ein MG hält, ganz gewiss nicht der des Hauptdarstellers James Cagney ist) – der Blickfang sollte klar und übersichtlich, nicht überladen sein. Zwischen den beiden Verleihe bewegte sich die Constantin, deren Angebot auf ein breiteres Publikum zielte, deren Plakate ein Stück weit näher am traditionellen Filmplakat waren und die, wie man hier erfährt, im allgemeinen zwei Motive zu jedem Film anbot – eines, das der Verleih liebte (das eher moderne), und eines, das die Kunden, also die Kinos, bevorzugten. Der Vorstellung der drei Verleihe folgt in diesem Band die Würdigung von zehn Künstlern und abschliessend eine Reihe von Texten – Analysen, Erinnerungen, Thesen.

Frank Arnold

Kristian Müller, André Augustin (Red.): *Träume Bilder. Bilder Träume. Die Geschichte der UFA von 1917 bis heute.* Berlin, Nicolai Verlag, 2007. 167 S., Fr. 50.90, € 29.90

Benedikt Eppenberger und Daniel Stapfer: *Mädchen, Machos und Moneten. Die unglaubliche Geschichte des Schweizer Kinounternehmers Erwin C. Dietrich.* Zürich, Verlag Scharfe Stiefel, 2006. 200 S., Fr. 58.–, € 35.–

Gabriele Jatho (Red.): *Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente.* Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek. Berlin, Bertz + Fischer, 2008. 184 S., Fr. 41.50, € 22.90.

Jens Müller, Karen Weiland (Red.): *Film. Kunst. Grafik. Ein Buch zur neuen deutschen Filmgrafik der sechziger Jahre.* Frankfurt a. M., Deutsches Filmmuseum, 2007. 367 S., € 24.90

Ausgedehnte Menschenjagd

NO COUNTRY FOR OLD MEN von Joel und Ethan Coen



Man muss sich nur an Hitchcocks «grosse Kardinalregel» halten, derzufolge ein Film umso gelungener ist, je gelungener der Schurke ist, um zu dem Schluss zu kommen, dass *NO COUNTRY FOR OLD MEN*, der neue Film der Coen-Brüder, extrem gelungen ist. Selten hat eine Filmfigur in solchem Mass Schrecken und Heiterkeit ausgelöst wie der von *Javier Bardem* gespielte Killer. Die Herkunft dieses Handlungsreisenden in Sachen Tod ist so wenig einzuordnen wie sein Name, welcher Anton Chigurh lautet. Offensichtlich ist dagegen seine Bereitschaft, auch ohne besonderen Grund jedem, der ihm über den Weg läuft, eiskalt das Leben zu nehmen, vorzugsweise mit einem pressluftbetriebenen Bolzenschussgerät, wie es beim Schlachten von Vieh verwendet wird. Chigurh entspricht jener oft so faszinierend wirkenden Personifikation des Bösen, die der Filmwissenschaftler Marcus Stiglegger als «dunklen Souverän» bezeichnet: er handelt nur nach seinen eigenen Regeln, entscheidet über Leben und Tod seiner Mitmenschen (sofern er nicht per Münzwurf den Zufall entscheiden lässt) und foutiert sich um Moral und Gesetz.

Dabei ist er mit einer Frisur geschlagen, auf deren Lächerlichkeit der Oscar-prämierte Haardesigner *Paul LeBlanc* sein ganzes Können verwendet hat.

Chigurhs anvisiertes Ziel ist der Texaner *Llewellyn Moss*, der auf der Jagd die Überbleibsel eines gescheiterten Drogendeals findet: Einige durchlöchernte Geländewagen, an der Sonne verrottende Leichen und ein Koffer voller Geld. Moss ist dumm genug zu glauben, er sei schlau genug, mit dem Geld davonzukommen. Was folgt ist eine ausgedehnte Menschenjagd mit diversen undurchsichtigen Teilnehmern, die sich entlang Motel-gesäumter Highways und quer durch texanische Kleinstädte bis nach Mexiko erstreckt. Die Nachhut bildet der von *Tommy Lee Jones* gespielte Sheriff Bell, der stoisch die angerichteten Blutbäder beschaut und sich zunehmend fragt, was aus der Welt geworden ist. Sein rauhes Voice-over eröffnet den Film, unterlegt mit den Western evolvierenden Aufnahmen der texanischen Landschaft.

Dieser Beginn weckt Erinnerungen an den Neo-Noir-Thriller *BLOOD SIMPLE*, das Erstlingswerk der Coens von 1985, das ebenfalls in diesem Landstrich angesiedelt war und bereits ein stupendes handwerkliches Können verriet. *NO COUNTRY FOR OLD MEN* legt diesbezüglich noch zu. Alles ist von makelloser Perfektion: Die Bilder von Kameramann *Roger Deakins*, mit dem die Coens seit neun Filmen zusammenarbeiten, und der von den Coens (unter ihrem Pseudonym *Roderick Jaynes*, dem sie unter anderem eine Vita als renommierter Sammler von Margaret-Thatcher-Aktbildern angedichtet haben) besorgte Schnitt. Es gibt kaum Musik und sparsamen Dialog, aber viel zu hören. Ganze Tonleitern von Windgeheul und alle Arten von Geräuschen, etwa solche, die man in einem abgedunkelten Hotelzimmer hört, wenn man angestrengt auf die Schritte auf dem Gang lauscht, die sich nähern und wieder entfernen, und dann fällt begleitet von einem kleinen Knirschen das Licht im Flur aus. Und alle Überzeugungen, welch unverzichtbaren Anteil Musik an der Erzeugung von Spannung hat, lösen sich in Luft auf, zusammen mit dem letzten Rest Nerven, den man noch aufbringt.

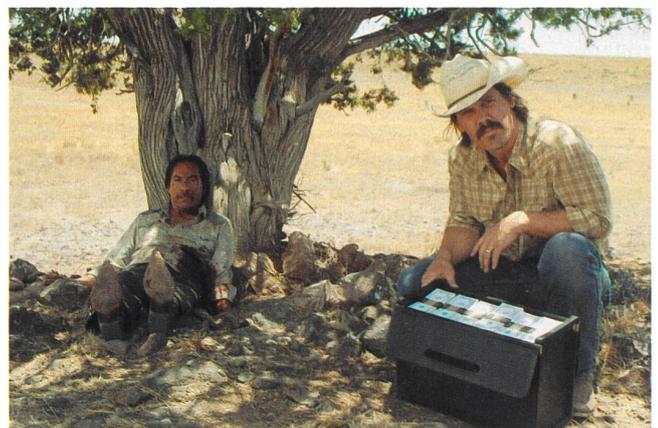
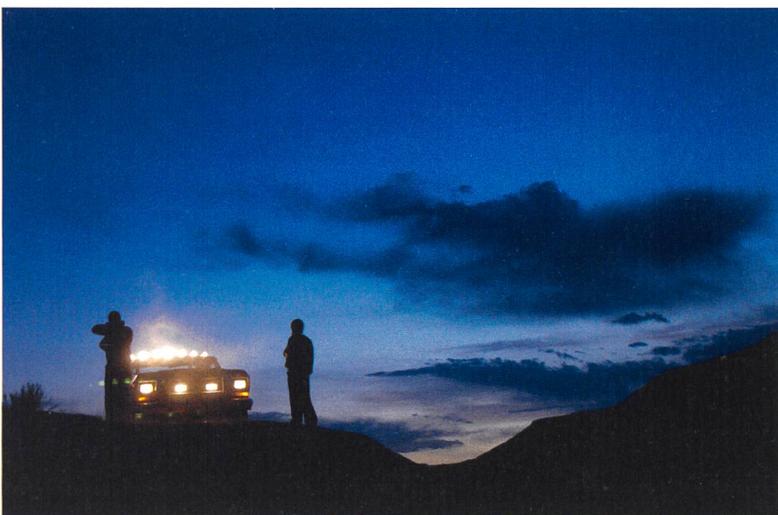
Obwohl einem das Terrain vertraut erscheint – auch zu *FARGO* gibt es manche Ähnlichkeiten – vermeint man doch, einen im Vergleich zu den Vorgängern etwas veränderten Tonfall wahrzunehmen. Bislang waren die Filme von Joel und Ethan Coen noch angesichts der ärgsten Ungeheuerlichkeiten, die ihren Figuren widerfuhren, von ironischer Distanz geprägt, vom Spiel mit Genre-Konventionen. Es wimmelt in ihrem Werk von schrägen Americana und grotesken Details, die selbst in düsteren Momenten die Stimmung ins Komische kippen lassen können. Nun gibt es auch in *NO COUNTRY FOR OLD MEN* durchaus Stellen von dunklem Humor, gerade die Dialoge glänzen mit perfekt getimtem trockenem Witz. Ein wahres Kabinettstückchen ist etwa die Szene, in der ein argloser Tankwart versucht, ausgerechnet mit Anton Chigurh

eine harmlose Plauderei anzufangen. Allmählich schwant dem Alten, dass bei der Wette, zu der dieser unheimliche Kunde ihn verführt, mehr auf dem Spiel stehen könnte, als ihm lieb ist. Als er ihn mit der Behauptung, er schliesse jetzt, loszuwerden sucht, fragt Chigurh, um wie viel Uhr er schliesse. «Jetzt!» lautet die Antwort. «“Jetzt” ist keine Uhrzeit», erwidert Chigurh ungerührt.

Dennoch legt *NO COUNTRY FOR OLD MEN* je länger je mehr eine moralische Ernsthaftigkeit und stimmungs-mässige Konsistenz an den Tag, die man den Coens nach dem entgleisten *LADYKILLERS*-Remake schon fast nicht mehr zuge-
traut hätte. Zurückzuführen ist das wohl auch auf die Romanvorlage, in der *Cormac McCarthy*, der Apokalyptiker unter den grossen amerikanischen Gegenwartsautoren, einen handelsüblichen Plot zum fatalistischen Glanzstück veredelt hat. Es ist das erste Mal, dass die Brüder eine Vorlage adaptiert haben, und sie taten es mit weitgehender Treue zum Text. Auch wenn Sheriff Bells Vorgeschichte und viele seiner philosophischen Abschweifungen gekürzt wurden, bleibt er das moralische Zentrum. Ob er im Jahr 1980, in dem der Film spielt, tatsächlich Zeuge einer nie dagewesenen Auflösung von Normen geworden oder ob es hier immer schon so zugegangen ist, wie die Figur eines alten Onkels nahelegt, bleibt unentschieden. Aber *NO COUNTRY FOR OLD MEN* lässt uns am Ende zusammen mit einem Mann, der plötzlich alt geworden ist, vor der Unbegreiflichkeit des Bösen erschauern.

Julia Marx

R: Joel und Ethan Coen; B: Joel und Ethan Coen, nach dem gleichnamigen Roman von *Cormac McCarthy*; K: *Roger Deakins*; S: *Roderick Jaynes* (= Joel und Ethan Coen); A: *Jess Gonchor*; Ko: *Mary Zophres*; F: *Paul LeBlanc*; M: *Carter Burwell*. D (R): *Tommy Lee Jones* (*Ed Tom Bell*), *Javier Bardem* (*Anton Chigurh*), *Josh Brolin* (*Llewelyn Moss*), *Woody Harrelson* (*Carson Wells*), *Kelly Macdonald* (*Carla Jean Moss*), *Tess Harper* (*Loretta Bell*), *Gene Jones* (*Tankwart*). P: *Paramount Vantage*, *Miramax Films*, *Scott Rudin Productions*, *Mike Zoss Productions*; Joel und Ethan Coen, *Scott Rudin*. USA 2007. 122 Min. V: *Universal Pictures*, Zürich, Frankfurt a. M.



Parabel über Begreifen und Erkenntnis

LOVE AND HONOR von Yoji Yamada



Die Würde eines Genres erweist sich auch darin, dass man es wie ein Kaleidoskop betrachten kann: Je nach Blickwinkel lässt es unterschiedliche Brechungen zu. Der japanische Schwertkampffilm ist ein solches Genre, das aus einem begrenzten Themenkatalog grossen erzählerischen Reichtum schöpft, in dem es die Perspektiven weit auffächert.

In seiner Samurai-Trilogie nach Vorlagen des Autors *Shuuhei Fujisawa*, die Yoji Yamada nun mit *LOVE AND HONOR* abschliesst, versenkt er seinen Blick liebevoll in den Alltag, das häusliche Leben dieser Kaste. Wie zuvor in *THE TWILIGHT SAMURAI* und *THE HIDDEN BLADE* dauert es lange Zeit, bis überhaupt einmal ein Schwert gezückt wird. Die Trilogie kreist vielmehr um die Erfahrungen von sozialer Deklassierung und Ungnade, von Verlust und Rehabilitation. Die Filme spielen jeweils in einem Epochenwechsel, sind aber kein sentimentaler Schwanengesang auf eine untergehende Lebensweise und deren Wertvorstellungen. Sie tau-

chen vielmehr die tradierten Gewissheiten des Genres in ein unerwartetes Zwielflicht. Mut und Ehre sind in ihnen vieldeutige Kategorien.

Zu einer solch behutsamen Umwertung eines Genres ist womöglich nur ein Filmemacher fähig, der bislang nie in diesem Genre gearbeitet hat. Die Melancholie, die in ihnen herrscht, verrät indes eine intime Kenntnis seiner Traditionen. Yamada ist in Japan vor allem als Regisseur der *TORASAN*-Serie bekannt, einer Mischung aus Melodram und Schelmenroman, die seit den sechziger Jahren auf rekordverdächtige achtundvierzig Episoden angewachsen ist. (Auch dort hat er die Perspektive einer sozialen Randfigur gewählt, eines freiheitsliebenden Vagabunden, um ein Panorama der japanischen Gesellschaft zu entfalten.)

Auch im martialischen Samurai-Genre filmt Yamada seine Figuren mit der gleichen Höflichkeit, mit der man einem erschöpften, geplagten Gast ein Kissen reicht. Man schaue sich nur einmal die Szene mit den Glühwürmchen an, die in *LOVE AND HONOR* eine Schlüsselstelle markiert. Welch kostbarer Anblick sie sind, wie sie nachts munter durch den Garten vor dem Haus schwirren und wacker ihren aussichtslosen Kampf gegen das Dunkel aufnehmen! Aber der junge Samurai kann sie nicht sehen. Als Vorkoster seines Lehns Herrn hat er Tage zuvor einen giftigen Fisch probiert, der seinen Sehnerv auf ewig zerstört hat. Beginnt jetzt nicht die Zeit der Glühwürmchen, fragt er abends auf der Veranda seine Frau. Nein, erwidert sie, noch nicht. Die Barmherzigkeit ihrer Lüge lässt die Tiefe einer Liebe erahnen, die Zuflucht in Takt und Diskretion suchen muss, weil es Stolz, Erziehung und Ehrenkodex der Gesellschaft nicht zulassen, sie offen einzugestehen.

Vor seiner Erblindung träumte der stolze Samurai, die Sinnleere seiner Existenz zu füllen, indem er eine Fecht- schule für Kinder aus allen Gesellschaftsschichten gründet. Nun fristet er ein demütigendes Dasein. Als er erfährt, dass seine Frau sich einem hohen Beamten hingegeben hat, der ihr eine Leibrente für ihren invaliden Gatten versprach, verstösst er sie. Nachdem er jedoch erfährt, dass das Versprechen eine Lüge war, fordert der Blinde den ruchlosen Beamten, einen gefürchteten Schwertkämpfer, zum Duell, um seine Frau zu rächen.

Yamada entfaltet diese Geschichte als eine Parabel über Begreifen und Erkenntnis, die er als Prozess einbindet in den Wechsel der Jahreszeiten. Behutsam begleitet die Kamera die Figuren auf ihrem moralischen Parcours, greift ihre Bewegungen wie ein sie zärtlich behütender Vertrauter auf. Anfangs überträgt der Mann die Hierarchien des Feudalsystems noch in sein Eheleben, es liegt eine grosse Herablassung darin, wie er mit seiner Frau und seinem treuen Diener umgeht. Yamadas erzählerische Grosszügigkeit besteht darin, uns beide Seiten verstehen zu lassen: den Stolz des Mannes, der sich der Liebe erst öffnen kann, weil sich die Gesellschaftsstrukturen auflösen, und die Demut der Frau, die gleichwohl ihre Bedürfnisse vertreten und mit List durchsetzen kann.

Gerhard Midding

BUSHI NO ICHIBUN (LOVE AND HONOR)

Stab

Regie: Yoji Yamada; Buch: Yoji Yamada, Emiko Hiramatsu, Ichiro Yamamoto nach «Moumokuken Kodamagaeschi» aus «Kakushi Ken Shufusho» von Shuushei Fujisawa; Kamera: Mutsuo Naganuma; Schnitt: Iwao Ishii; Ausstattung: Mitsuo Degawa, Naomi Koike; Kostüme: Kazko Kurosawa; Musik: Isao Tomita; Ton: Kazumi Kishida

Darsteller (Rolle)

Takuya Kimura (Shinnojo Mimura), Rei Dan (Kayo Mimura), Mitsugoro Bando (Toya Shimada), Takashi Sasano (Tokuhei), Karoi Momoi (Ine Hatano), Nenji Kobayashi (Sakunosuke Higuchi), Toshiki Ayata (Kanjuro Takigawa), Nobuto Okamoto (Togo Hatanō), Ken Ogata, Makoto Akathuka, Yasuo Daichi, Tokio Hidari, Koen Kondo

Produktion, Verleih

Shochiku Kinema; Produzenten: Takeo Hisamatsu, Hiroshi Fukazawa, Ichiro Yamamoto; Japan 2006. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 121 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



Der Engel mit der Fototapete

BREATH von Kim Ki-duk



Jang Jin ist Insasse einer Todeszelle. Er hat Frau und Kind umgebracht – wahrscheinlich im Affekt. Ohne sich um seine Mitgefangenen zu kümmern, feilt er das Ende einer Zahnbürste zu einer scharfen Kante. Damit versucht Jang Jin, sich die Halsschlagader aufzuschneiden. Der Suizidversuch misslingt. Es war nicht das erste Mal, dass der Häftling versuchte, sich umzubringen. Der Vorfall kommt sogar in den Nachrichten. Die schöne Yeon, eine unglücklich verheiratete Künstlerin, hört davon. Spontan besucht sie Jang Jin im Gefängnis. Sie sei eine alte Freundin des Häftlings und um seinen Gesundheitszustand besorgt, gibt sie als Besuchsgrund an. So die Ausgangslage von Kim Ki-duks neuem Film *BREATH*, der beim letztjährigen Festival von Cannes für reichlich Verwirrung sorgte. Ohne dass der Regisseur dem Zuschauer auch nur die kleinsten Orientierungshilfen mit auf den Weg gibt, lässt er zwischen Jang Jin und Yeon eine seltsame *amour fou* entstehen. Zu ihren regelmässigen Besuchen

bringt sie nicht nur zu den einzelnen Jahreszeiten passende Fototapeten und Accessoires mit, sondern kleidet sich auch dementsprechend.

Der Mann nimmt es stumm zur Kenntnis, rückt ihr aber von Mal zu Mal näher – bis ein Gongschlag (vom Regisseur selbst betätigt) das Treffen beendet. Unbewegt geht Yeon durch ein winterliches Seoul nach Hause – in eine kühle Designer-Villa am Stadtrand. Schliesslich entdeckt Yeons Mann das Doppelleben seiner Frau. Er wird nichts unversucht lassen, die Liaison zu beenden.

Auf den ersten Blick ist *BREATH* der befremdlichste Film, den Kim Ki-duk bisher gedreht hat. Wenn man jedoch sein bisheriges Œuvre in Betracht zieht, zeigt sich die erstaunliche Konsequenz, mit der dieser Regisseur seinen Stil immer weiter verfeinert. Hier ist er bei der reinen Form angekommen, er verzichtet gänzlich auf traditionelle narrative Strukturen. Kim Ki-duk begann mit brachialen Gewaltorgien, mit denen er seine Traumata als Soldat einer Elite-Einheit der

koreanischen Armee aufgearbeitet hat. Im Mittelpunkt standen Männer mit durchtrainierten Körpern und deformierten Seelen (*BAD GUY*), die sich, verkappt homosexuell, Frauen nur in sadomasochistischer Weise nähern konnten (*THE ISLE*). Dann die Zeit des Übergangs: der Mann (gespielt von Kim Ki-duk) schleppt zwecks Selbstfindung einen Mühlstein auf einen Berg: *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING*. Danach wird es für ihn auch nicht leichter, weder mit der Frau als heiliger Hure (*SAMARIA*) noch als unerreichbarem Objekt der Begierde (*THE BOW*).

In *BREATH* hat die Frau die Führung übernommen. Der Mann ist vollends in seiner Zelle verschwunden. Gefühle kommen nur auf, wenn sie ihn dazu geduldig ermuntert oder wenn ein Rivale auftaucht. Parallel zur inhaltlichen Fokussierung auf männlich-weibliche Beziehungen näherte sich Kim Ki-duk einer Minimalisierung in der Dramaturgie und im formalen Ausdruck. Gesprochen wurde noch nie viel in seinen Filmen, auch die Verortung der Handlung blieb überschaubar. In seinen letzten beiden Filmen hat er sie noch weiter eingeschränkt. In *BREATH* besetzte er die Hauptrolle des Jang Jin mit dem taiwanesischen Schauspieler *Chang Chen*, der kein Koreanisch spricht. Es gab am Set auch keinen Dolmetscher. Kim Ki-duk sagte dazu, damit habe er der Fremdheit zwischen den Protagonisten eine besondere Dimension geben wollen.

THE BOW spielt auf einem kleinen Segelboot, *BREATH* vor allem in einer Gefängniszelle. Aus ihr wird freilich eine Welt für sich: Yeon verwandelt sie von einem Besuch zum anderen. Wobei es der Regisseur provokativ offen lässt, für wen sie die Ausstattung besorgt. Für den hilflosen fremden Mann oder für sich selbst. Yeon leidet an den Verhältnissen, ebenso wie Jang Jin.

Sie hat mit Mann und Kind ebenfalls abgeschlossen. Ohne dass sie sie in der Realität umgebracht hätte, sind die Angehörigen für sie ebenso tot wie für den Mörder, mit dem sie eine magische Seelenverwandtschaft verbindet. Bei *BREATH* handelt es sich um ein glasklares Vexierbild: wenn der Alltag unaufhaltsam entgleitet, dem kurzen Moment zwischen dem letzten Atemholen und dem Ersticken. In dieser formalen Kühnheit hat dem schon lange kein Filmemacher mehr beizukommen versucht. Selten wird man derart irritiert aus dem Kino entlassen wie bei *BREATH* – aber kein anderer Film der letzten Zeit wirkt so lange nach und lässt einen nicht los.

Herbert Spaich

SOOM (*BREATH*)

Stab

Regie, Buch: Kim Ki-duk; Kamera: Sung Jon-moo; Licht: Kang Young-chan; Schnitt: Wang Su-an; Ausstattung: Kwang In-jun; Kostüme: Lee Da-yeon; Musik: Song Myung-chul; Ton: Kim Tan-young, Leem Dae-ji

Darsteller (Rolle)

Chen Chang (Jin Jang), Zia (Yeon), Ha Jung-Woo (Ehemann), Kang In-hyung (junger Gefangener), Kim Ki-duk (Sicherheitschef), Lee Joo-seok (malender Gefangener), Oh Sun-tae (beliebter Gefangener), Kim Eun-seo (Tochter von Yeon), Cho Suck-heun (Wächter im Besuchersaal), Lee Jong-soon (Begleitwächter), So Jae-ick (Gefangenenwärter am Tor), Park Chui-keun (Gefangenenwärter im Wartsaal), Kim Tae-hun (Präsentator), Joungh Eun-young (Präsentatorin), Baek Woon-cheol, Lee Yeon-seon (Journalisten), Shin Taeg-gi, Hwan In-jun, Song Myung-chui (Taxichauffeurs)

Produktion, Verleih

Kim Ki-duk Film, Cineclick Asia, Sponge; Produzent: Kim Ki-duk, Co-Produzenten: Suh Young-joo, Song Myung-chul. Korea 2007. Farbe; Format: 1:1.85; Ton: Dolby SRD; Dauer 84 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



Die Versuchung, das schnelle Geld zu machen

IT'S A FREE WORLD von Ken Loach



Ken Loach besitzt ein fast untrügliches Gespür für vernachlässigte, dabei brisante gesellschaftspolitische Themen. Im besten Falle erzählt er davon so zwingend und dringlich, dass man sich wundert, weshalb der Stoff im Kino nicht häufiger thematisiert wird und nicht alle Welt davon spricht. Das gelingt Loach auch in seinem neuen Film.

Diesmal geht es um die Ausbeutung von Immigranten durch – legale oder illegale – Arbeitsvermittlungsbüros, die von der Not der Zuwanderer und Sans-Papiers profitieren: Denn diese sehen sich oft gezwungen, in Schwarzarbeit und prekären Temporärjobs ohne Anspruch auf Mindestlohn und minimale Rechte zu schuften. Wobei: Was diese zeitgenössischen britischen Tagelöhner erleben, ist eigentlich nur eine – allerdings extrem verschärfte – Form dessen, was vielen einheimischen Arbeitnehmern vertraut sein dürfte: die Entsicherung von Arbeit durch flexibilisierte Jobs auf Abruf und Zeit. Auch dies klingt bei Loach, dem engagierten Linken, immer mit.

Nun macht der Brite kein Agitprop-Kino. Vielmehr packt er sein Thema erzählerisch so geschickt an, dass wohlfeile Entrüstung nicht leichtfällt, da man als Zuschauer durch eine zunehmend beklemmende Komplizenschaft mit der Hauptfigur immer wieder in ein moralisches Dilemma gerät. Das verunsichert. Der entscheidende Kunstgriff des Drehbuchs von *Paul Laverty* besteht nämlich darin, dass die Ausbeutungsmechanismen nicht etwa aus der Perspektive eines Opfers gezeigt werden, sondern aus der – konsequent eingehaltenen – Perspektive einer “Täterin”, die aber weder unsympathisch ist noch unverständlich in ihren Motiven. Angie, so heisst die vife Vermittlungsagentin, ist vielmehr eine jener starken Loachschen Figuren, die sich nur schon durch ihre physische Präsenz und ihr heftiges Temperament einprägen: Wenn die wasserstoff-blondierte Angie auf dem schweren Motorrad in den Hinterhof einfährt, um ihre Männer zusammenzutrommeln, ist sie in ihrer energischen Lebendigkeit fast unwiderstehlich: Man könnte sie gar für die Heldin einer aufmunternden Feelgood-Komödie halten. Doch Ken

Loach ist es todernst zumute und die Identifikation mit der Hauptfigur wird allmählich zweifelhaft, die Komplizenschaft brüchig.

Dabei lernt man Angie zunächst selbst als "Opfer" kennen: Als Angestellte einer Jobvermittlungsagentur wird die alleinerziehende Mutter gefeuert, weil sie sich gegen die Anmache eines Vorgesetzten wehrt. Schliesslich hat es Angie satt, dauernd den Job wechseln zu müssen, und versucht, sich im männerdominierten Business der Agenturen selbstständig zu machen. Angie macht sich mit Schwung und Uner-schrockenheit an die Arbeit, einmal hilft sie einer iranischen Familie, die in einem unbeheizten Schuppen gestrandet ist. Allmählich jedoch beginnt sich ihr Tonfall im Umgang mit den Arbeitern zu verschärfen, und irgendwann rückt sie vom Prinzip «No paper, no work» ab. Zu stark ist die Versuchung, das schnelle Geld zu machen – zumal höchstens mit einer Verwarnung zu rechnen sei, wenn der Staat dahinterkommen sollte.

In dieser Branche, so zeigt Loach schonungslos, lässt sich nicht mit Anstand erfolgreich werden. Es sind also primär die Verhältnisse, die Schuld tragen. Loach selbst bezeichnet seine Protagonistin in Produktionsnotizen als «product of the Thatcher counter-revolution», als «the spirit of the age. She'd be businesswoman of the year in a few year's time.» Gerade deshalb ist es bemerkenswert, wieviel Respekt Loach dieser Figur als Regisseur entgegenbringt, wie genau und einfühlsam er ihre Sicht der Dinge vermittelt. Warum denn sollte sich Angie anders als mit der Kraft ihrer Ellbogen durchsetzen können? Hat sie jemals etwas anderes erlebt? Und gibt sie armen Kerlen nicht eine Chance zum Überleben? Wenn Angie mit ihrem Vater, einem alten Gewerkschafter, über solche Fragen disputiert, ist nicht immer klar, inwiefern aus ihr noch die Realistin spricht, und wo sie anfängt, ihr Handeln schönzureden. *Kierston Wareing* bringt solche Ambivalenzen

genau zum Ausdruck; oft glaubt man in ihren Augen im selben Moment noch Mitgefühl zu entdecken, in dem sie bereits knallhart durchgreift. Wareing gelingt in ihrer ersten Filmrolle ein wirklich prägender Auftritt.

Überhaupt geht einen das Geschehen in seiner schnörkellosen Direktheit ganz unmittelbar an. Unnötig sind nur ein paar wenige Zuspitzungen, die mit didaktischem Fingerzeig unterstreichen, was schon deutlich genug ist: So lässt Angie in einer schockierenden Schlüsselszene ein illegales Wohn-Camp räumen, nur weil sie es gerade selbst für "ihre" Arbeiter benötigt. Dass dort auch noch ausgerechnet jene iranische Familie haust, der Angie selbst einmal geholfen hat, ist ein unnötig melodramatischer Zufall. Und während Loach und sein Kameramann *Nigel Willoughby* sonst einen nüchternen, visuell unaufregenden Realismus pflegen, wird besagte Szene etwas platt symbolisch aufgeladen: Es regnet in Strömen, während in der unmittelbar vorausgehenden Sequenz, einem Glücksmoment für beide Frauen, eine warme Sonne die Szenerie erleuchtet.

Doch das sind Finessen. Die körperliche Intensität, die dramatische Logik, die undogmatische Menschlichkeit und unsentimentale Argumentationskraft dieses Films sind zu stark, als dass solche Details wirklich ins Gewicht fallen könnten. Der alte Brite hat noch einmal bewiesen, wie sehr am Puls der Zeit er sein kann.

Kathrin Halter

Regie: Ken Loach; Buch: Paul Laverty; Kamera: Nigel Willoughby; Schnitt: Jonathan Morris; Setdesign: Fergus Clegg; Kostüme: Ahleen Crawford; Musik: George Fenton; Ton: Ray Beckett. Darsteller (Rolle): Kierston Wareing (Angie), Juliet Ellis (Rose), Leslaw Zurek (Karol), Joe Siffleet (Jamie), Colin Coughlin (Geoff), Maggie Hussey (Cathy), Raymond Mearns (Andy), Davoud Rastgou (Mahmoud), Mahin Aminnia (Mahmouds Frau), Shadeh und Sheeva Kavousian (ihre Kinder). Produktion: Sixteen Films, BIM Distribuzione, EMC Produktion, Tonosol films, Et SPI International; Produzentin: Rebecca O'Brien; ausführender Produzent: Ulrich Felsberg. Grossbritannien, Deutschland, Italien, Spanien 2007. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



Fresko oder der letzte Mann

GIORNI E NUVOLE von Silvio Soldini



Mehr denn je in den vergangenen dreissig Jahren zählt einzig und allein der Zaster. Je reicher gehäuft das fiktive Gut angeblich auf der Strasse liegt, während es sich über Nacht real in Nichts auflösen kann, umso raschere Fortschritte macht die Entwertung aller Werte. In den einstmals materiell gesegneten, scheinbar so seligen Regionen des Planeten hat sich die Mehrheit der Bewohner einer regelrechten Läuterung der Gehirne unterworfen. Gleichsam hinausgespült scheint jeder Gedanke, es wäre denn der eine an die Währung oder ihre Äquivalente.

Kinostücke aus jüngster Zeit, die diese desperate neueste Entwicklung im Westen sozusagen seherisch dramatisieren, sind *CASSANDRA'S DREAM* von Woody Allen und *GIORNI E NUVOLE* von Silvio Soldini. Die Prophetin nahenden Unheils, Cassandra, animiert den einen Titel. Heraufziehende Wolken treiben dräuend durch den andern. «Ich sehe Katastrophen, ich sehe Desaster, schlimmer, ich sehe Anwälte.» Diese kokette Zeile legte der antiken Schwarzseherin schon einer von Woodys früheren Filmen in den Mund.

Das Auskommen oder die Erosion

Silvio Soldini, der Mailänder aus dem Tessin, führt einen Jedermann vor Augen, der sich sein Dasein ganz erträglich eingerichtet hätte, einmal nur von den Bewegungen auf seinen Konten her betrachtet. Wäre da nicht jenes fatale Eigenleben aller Guthaben und Besitztümer, das den Vermögenden, Verdienenden und Verwaltern oft üble Streiche spielt. Indessen kommen Michele seine peinlichst genau abgerechneten und doch imaginären irdischen Schätze nicht etwa sämtliche auf einmal abhandeln. Ein Donnerschlag von solcher Art liesse sich womöglich leichter verkraften als das, was ihm dann tatsächlich unterkommt.

Die Pfeiler seines komfortablen Auskommens brechen einer nach dem andern weg. Es beginnt mit dem Sitz im Aufsichtsrat und reicht über Haus, Boot und Auto bis hin zur Gattin. Elsa macht nach ehelichem Handgemenge Anstalten, einen Schwerenöter vorzulassen. Die schon fast erwachsene Tochter, Alice, zieht endgültig weg, und zwar, begreiflicherweise, unter dem unsanften Antrieb der letzten väterlichen Ohrfeige ihres Lebens. Kraft der nur allmählichen Erosion

der Bestände kann noch eine verderblich lange Weile die Einbildung vorherrschen, es liessen sich sämtliche Rückschläge wieder wettmachen, dank Erspartem, Verkauf, Umzug, Darlehen, Bewerbung, Prekär-Job, Sparprogramm, Verzicht auf das eine oder das andere.

Immerhin ein promovierter Dottore, steht Michele im Supermarkt, wägt eine Flasche Tomatenmark in der Hand und entschliesst sich gegen den Ladendiebstahl, der wohl erstmals überhaupt während mehr als vierzig Jahren seine Erwägungen kreuzt. In den oberen Stockwerken oder auf dem Dach des einen oder andern Hochhauses schwenkt sein Blick mehr als einmal tastend nach den Lücken hin, durch die es sich bequem ins Leere springen liesse. Aber der Gedanke denkt sich vorerst ganz ungewollt in ihm drin. Persönlich sieht sich der Held noch nicht wirklich davon erfasst. Noch fasst er ihn. Die Feinfühligkeit von Soldinis Inszenierung erreicht in solchen Szenen ihre besten Momente. Michele fragt sich, ob er noch zu überblicken vermöge, was getan oder gelassen sein müsste.

What Goes Up oder der Ausverkauf

IN DER LETZTE MANN rettete ein verirrtes Lotterielos den altershalber zum Aufwartemann herabgewürdigten und seiner prächtigen Uniform entkleideten vormaligen Portier eines Berliner Luxushotels. Murnau verstand den ganz und gar schauerhaften, schamlos aufgesetzten Nachschluss jenes Klassikers bewusst als Parodie auf den damals, 1924, schon branchenweit grassierenden Zwang zum Happy End. Die Filmemacher wähten, den Sehnsüchten des Publikums zu entsprechen. Sie taten es unter dem Einfluss einer fixen Idee, die wohl kaum je aus der Welt zu schaffen sein wird.

Auf Michele und die Seinen regnet kein unerwartetes Manna vom Himmel herab. Dass wieder steigen muss, was fällt, ist allenfalls ein verlässlicher Grundsatz der Gewässer-

kunde. Die alltägliche Erfahrung zeigt das Umgekehrte, das auch schon einschlägig besungen worden ist: *what goes up, must come down*. Erst hat die Finanzkrise mit ihrer versiegenden Liquidität den besetzten, in Geiselnhaft genommenen Seelen und Gemütern wieder freien Lauf zu gewähren, damit die ausgetrockneten Gehirne wieder zu Wasser kommen. Der wacklige, illusionäre Charakter zeitlicher Güter muss sich den Okkupierten restlos eröffnen.

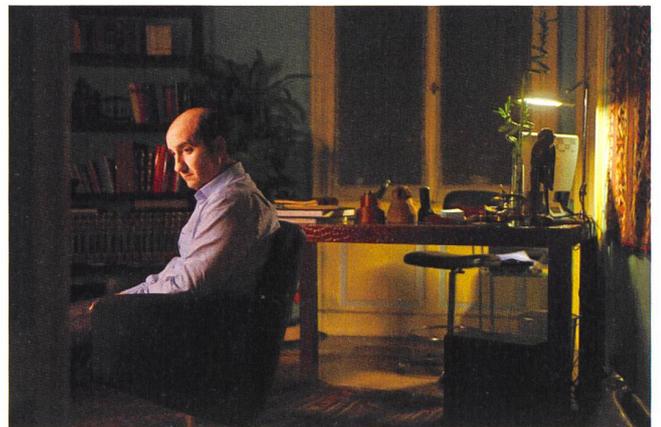
Nichts und niemand ist imstand zu helfen oder zu retten, es wäre denn das Vertrauen in die eigene Überlebenskraft. Es wird nicht länger zugewartet, bis jemand einen ersten Schimmer davon hat, wie denn die Lage zu meistern, der Einbruch aufzufangen wäre. Die sozio-ökonomischen Systeme, seien sie nun vergesellschaftet oder privatisiert, sind ausserstande, auch nur einen einzigen Wert neu aufzuwerten. Sie betreiben und verwalten bloss den Ausverkauf der bestehenden.

Fresko oder die Auffrischung

Michele und Elsa, seine Frau, liegen am Boden, und zwar tun sie es so sehr im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Sie schauen an die Decke empork zu einer soeben aus dem Spätmittelalter in die Gegenwart zurückgeholten Szene. Die Kamera zeigt, hoch über ihnen, mit Bedacht ein Fresko, das über Jahrhunderte verdeckt war und das nun freigelegt worden ist. Um wieder ins Bild zu kommen, heisst das, wäre eine Auffrischung vonnöten.

Pierre Lachat

R: Silvio Soldini; B: Doriana Leondeff, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli, S. Soldini; K: Ramiro Civita; S: Carlotta Cristiani; A: Paola Bizzari; Ko: Silvia Nebiolo, Patrizia Mazzoni; T: François Musy; M: Giovanni Venosta. D (R): Margherita Buy (Elsa), Antonio Albanese (Michele), Alba Rohrwacher (Alice), Giuseppe Battiston (Vito), Fabio Troiano (Riki), Carla Signoris (Nadia), Paolo Sassanelli (Salviati), Antonio Carlo Francini (Luciano). P: Lumière, Amka Films, RTSI; Tiziana Soudani, Lionello Cerri. Italien, Schweiz 2007. 116 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich





Menschen, die das Kino lieben

**Vergnügliche Lektion zum Wesen des Kinos
TRAVELLING AVANT von Jean-Charles Tacchella**

Zur Feier des fünfzigsten Jahrgangs von **Filmbulletin** – Kino in Augenhöhe präsentiert das **Filmpodium** der Stadt Zürich am 26. März 2008 ab 18 Uhr **TRAVELLING AVANT** von Jean-Charles Tacchella. Gerhard Midding wird in den Film einführen. Wir haben dazu die Besprechung des Films und Auszüge aus dem Gespräch mit Jean-Charles Tacchella aus **Filmbulletin** 1.88 neu in Szene gesetzt.



Mit Mädchen, die nicht mindestens zwei Filme von Griffith nennen können, sprechen sie nicht einmal. Aber für das Mädchen, das sich ein Aushangplakat von Otto Premingers **LAURA** mit der amerikanischen Schauspielerin Gene Tierney betrachtet, ist das natürlich kein Problem. Ohne auch nur einen Augenblick nachzudenken, nennt sie lächelnd **INTOLERANCE** und **BROKEN BLOSSOMS**. Nino und Donald sind verblüfft. Und wenn sie nach Flaherty gefragt hätten? «**MAN OF ARAN**, **NANOOK OF THE NORTH**.» Die Herren strahlen, in welchen Cinéclubs sie denn verkehre, wollen die beiden wissen, und wann und wo man sich wiedersehen wird. Doch das Mädchen setzt sich auf ein Velo und entschwindet in der Nacht. Von weitem ruft sie den beiden Kinoverrückten noch zu: «Paris ist klein für alle, die eine so grosse Liebe verbindet.»

Die Szene ist typisch für den (im Jahre 1988) neusten Spielfilm von Jean-Charles Tacchella. **TRAVELLING AVANT** setzt sich zusammen aus solchen scharf beobachteten und amüsant aufbereiteten Nebensächlichkeiten. Keine Geschichte mit Zug, Tempo und absehbaren Höhepunkten, keine Dramatik, die Aufsehen erregen könnte, nichts was von Aussen gesehen spektakulär wäre, nur kleine, fast alltägliche Begebenheiten, dafür klug und mit Bedacht aneinandergereiht – Mosaiksteinchen gewissermassen, die sich zum stimmigen Bild zusammenfügen. Zwischen Oktober 1948 und





Simon de la Brosse als Donald und Thierry Frémont als Nino

August 1949 in Paris angesiedelte Episoden aus dem Leben junger Cinephiler, die fast nur das Kino im Kopf haben: Ein Film, der fast nur vom Kino spricht und deshalb auch «Jean-George Auriol, André Bazin und allen Cinephilen der Welt» gewidmet ist.

Nino ist nach Paris gekommen, weil es da mehr Filme zu sehen gibt als anderswo. Er verbringt seine Tage im Kino. Zum ersten Mal sehen wir ihn, wie er gebannt in der ersten Reihe vor der Leinwand sitzt, Stoppuhr in der einen Hand, Bleistift in der anderen, und sich gelegentlich die Längen von Einstellungen in ein Heft notiert. «Eine Minute vierzig, die letzte Kamerafahrt», ist ein denkbarer erster Kommentar von ihm nach einem Film. Donald ist etwas weltmännischer, lockerer, aber kaum weniger angefressen vom Kino. Nach einer Vorstellung von Sidney Gilliat's *THE RAKE'S PROGRESS* (den Nino zum zweiten und Donald zum vierten Mal gesehen hat), dem sie beide applaudieren, kommen sie ins Gespräch und schliessen Freundschaft – wohl fürs Leben. «Heute, am 8. Oktober 1949, schwöre ich, so schnell als möglich die Tür ins Filmbusiness aufzustoßen, und mein Freund Nino soll auch davon profitieren.» Von den Hauptfiguren die dritte im Bunde wurde bereits vorgestellt – Barbara, die eigentlich Jacqueline heisst und sich nur Barbara nennt, in wehmütiger Erinnerung an ihren verstorbenen

Freund Henri, der ihr diesen Namen, wegen Prévert und der Stanwyck, zugeordnet hat.

Dreiecksgeschichten sind Dauerbrenner in der Filmgeschichte. Weshalb sollte da eine wenn auch nur fein angedeutete, sehr im Hintergrund sich abspielende Dreiecksgeschichte nicht das Gerippe eines Films bilden, der fortwährend Kino reflektiert. «Wenn ich mit einem Mädchen schlafe, bin ich ebenso glücklich, wie wenn ich einen guten Film sehe», sagt Donald einmal zu Nino: «Das ist es, was uns zwei unterscheidet.» Worauf Nino kurzangebunden erwidert: «Du hast gestern *VAMPYR* von Dreyer verpasst.» Obwohl Nino als erster bei Barbara einzieht, ist es Donald, der als erster der beiden mit ihr schläft. Eifersüchtig zu sein, weist Nino strikte von sich, doch die Bemerkung, dass der dann, «nur unter uns gesagt», weniger vom Kino verstehe als er, kann er sich Barbara gegenüber doch nicht verkneifen. Nino zieht aus. Donald zieht ein. Donald hat andere Affären. Nino zieht wieder ein. Barbara ist unglücklich. Nino schläft doch mit ihr. Barbara läuft Donald nach und sieht nicht, dass Nino sie liebt, obwohl er das nie aussprechen würde – zum glücklichen Schluss aber finden sich die Richtigen doch, Nino taucht sicherheitshalber seinen Kopf unter Wasser (ein Rezept aus Jean Vigos *L'ATALANTE*, um festzustellen, ob man tatsächlich geliebt wird), und gemeinsam wird man, zufrieden mit sich und



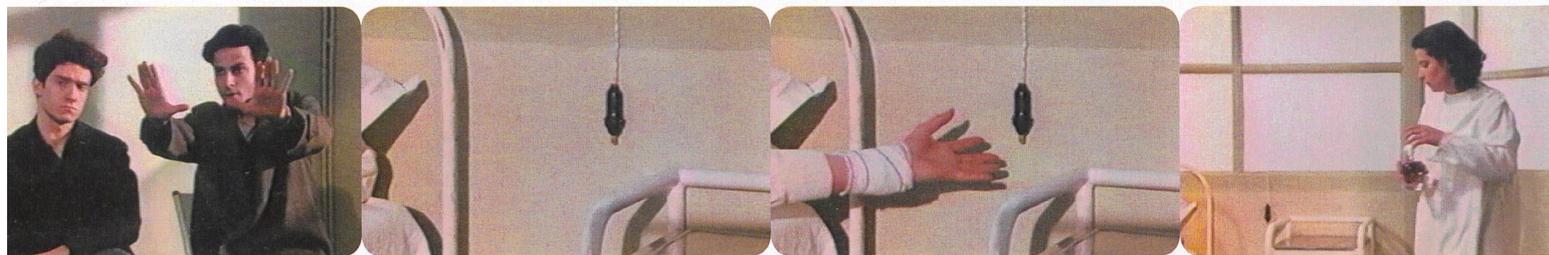


der Welt, nach Biarritz fahren, zum Festival du Film Maudit, wo «Cocteau, Bazin, Grémillon, Queneau, René Clément und vielleicht Orson Welles» anwesend sein werden.

Ein anderer Faden, der die herzerschütternden Leinwand-erlebnisse junger Cinephiler, die vergnüglichen Anmerkungen zum Wesen des Kinos, die vielfältigen Zitate aus der Filmgeschichte und die geistreichen Überlegungen zur Filmsprache, sinnfölig durchzieht, sind die schliesslich erfolgreich verlaufenden, im Grunde aber doch scheiternden Bemühungen dieser Kinonarren, einen eigenen Filmklub auf die Beine zu bringen. Zum einen werden da etwa Filmkopien aus einem auffälligen Depot geklaut, um sie vor Verfall und definitiver Zerstörung zu bewahren. Andererseits gilt es, einen geeigneten Vorführsaal zu finanziell tragbaren Bedingungen zu finden, Aushangplakate zu gestalten und dergleichen mehr. Derweilen trifft man sich im Kino, bei den Vorführungen von Langlois in der Cinémathèque etwa, unterrichtet sich gegenseitig vom Fortgang der Bemühungen, spricht vom Kino und träumt von Filmen, die man selber gerne inszenierte. Nino trifft ein Mädchen, dessen Onkel ein Kino hat, und behauptet, in sie verliebt zu sein, erzählt ihr aber bald schon von den Liebespaaren bei Borzage, «die sich so heftig lieben, dass ihnen die Zeit, in der sie sich nicht sehen, auch nichts voneinander hören, überhaupt nichts anhaben kann:

Stell dir vor, wenn unsere Liebe sich stärker als alles andere erweist, das wär doch wunderbar. Treffen wir uns also in genau zwei Monaten wieder. Geh jetzt – und dreh dich auf gar keinen Fall noch einmal um.» Obwohl Janine nach zwei Monaten überzeugt ist, dass «dein Cineast, wie nennst du ihn?» recht hatte, verliert sich diese Liebesgeschichte im Sand. Der Filmklub dagegen wird eröffnet, ist aber nicht sonderlich erfolgreich, und die Freunde streiten sich, ob man nicht besser gleich Filme als nur einen Cinéclub zu machen versucht. Donald will vorerst wenigstens beim Werbefilm einsteigen. Nino bleibt dabei, dass es nicht darum gehen kann, einfach nur Filmmaterial zu belichten, sondern darum gehen muss: ein Werk wie Dreyer zu hinterlassen.

Nino ist in vielerlei Hinsicht der leidenschaftlichere, vehementere Kinonarr, nicht nur was seine Ansichten und was sein Verhältnis zu Frauen betrifft. Es rührt ihn nicht, aus dem Zimmer geschmissen zu werden, weil er die Miete nicht aufbringen kann. Ärgerlich findet er nur, dass sein Koffer mit Filmzeitschriften und Büchern als Pfand zurückbleiben muss. Er läuft meilenweit für bestimmte Filme, wenn er die Metro nicht vermag – solange sein Geld für die Eintrittskarte reicht, ist er zufrieden. Bei der Heilsarmee zu übernachten stört ihn nicht, dass ihm da aber das einzige Manuskript seines Drehbuches abhanden kommt, kann er kaum verkraf-





links: Simon de la Brosse als Donald, Thierry Frémont als Nino und Laurence Cote als Janine
rechts: Sophie Minet als Angèle, Ann-Gisel Glass als Barbara, Simon de la Brosse und Thierry Frémont

ten. Und als ihn seine Mutter in die Provinz zurückbeordert, weil sie ihm einen Job als Sportjournalist gefunden hat, betrinkt er sich. Nino ist noch nicht einmal in der Lage, sich selbst einen Kaffee zu machen, was Barbara auf den Punkt bringt: «Lern es doch endlich. Das ist nützlicher als Namen von Kameramännern zu kennen.»

Jean-Charles Tacchella geht es allerdings um wesentlich mehr als nur darum, ein paar gefällige Begebenheiten aus dem Leben Cinephiler zu erzählen. TRAVELLING AVANT möchte nicht weniger, als das Verständnis der Zuschauer für die eigentlichen Qualitäten eines hervorragenden Films verbessern. Obwohl die Filme, die sich ums Kino drehen, ein eigenes Genre bilden, Film im Film seit die Bilder laufen lernten immer wieder thematisiert wurde, stand das bewusste, für den Zuschauer nachvollziehbare Nachdenken über das Wesen der Filmsprache noch bei keinem so stark im Vordergrund.

Im Gespräch nennt Jean-Charles Tacchella eine Szene mit einer Kamerafahrt vorwärts – ein travelling avant –, die ihm sehr wichtig ist und die ein Prinzip aufzuzeigen vermag, das er in seinem Film übers Kino häufig anwendet: Nino sitzt mit Barbara auf dem Bett. Beide sind schon etwas betrunken. Barbara fragt, wie Nino diese Situation jetzt filmen würde, und der erläutert, ein Regisseur müsse die Absichten seiner Figuren kennen, um die Kame-

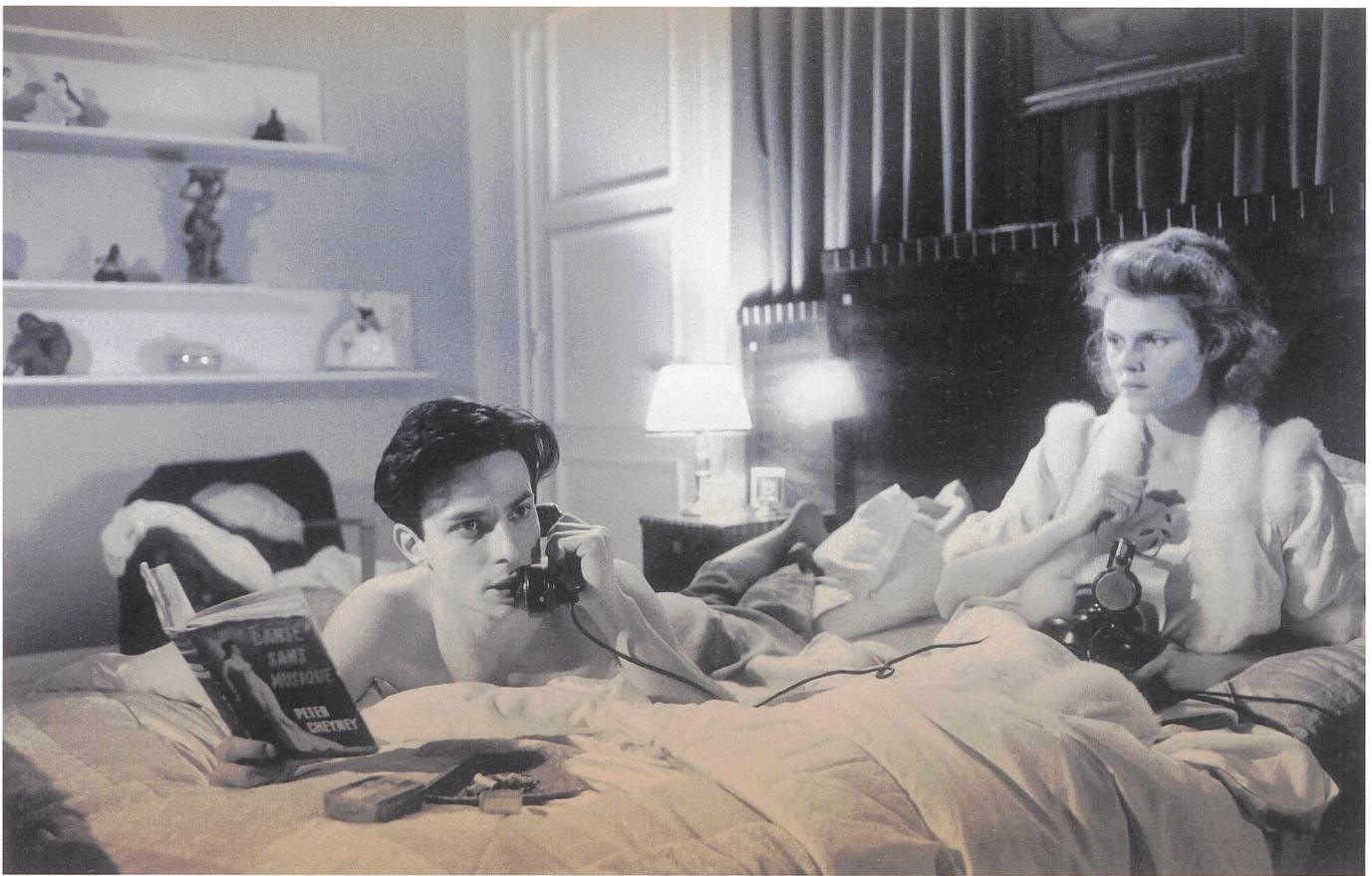
ra am richtigen Ort aufzubauen, er aber kenne weder ihre noch seine eigenen. Klartext: werden sie, oder werden sie nicht miteinander schlafen? Die Figuren, Barbara, Nino, sind sich noch un schlüssig. Das Drehbuch dagegen kennt die Fortsetzung. Tacchellas Kamera fährt langsam auf die beiden zu, die damit näher rücken, schwenkt dann auf Nino, dessen Dialog bei "Absichten" angelangt ist, und weiter auf ein Plakat im Dekor – will heissen: der Zuschauer kann dank filmischer Ausdrucksmittel bereits soviel wissen wie der Regisseur, der seine Figuren noch im unklaren lässt.

Was Filmsprache vermag, zeigt auch das Lubitsch-Zitat, das zu Händen der Zuschauer von Donald kommentiert wird: «Bei Lubitsch wandert die Kamera über die Teller, und man versteht, wer in wen verliebt ist und welche Figur das Feld zu räumen hat.» Tacchellas Kamera zeigt, dass zwei Teller praktisch unberührt blieben, nur Ninos Teller ist leergefegt. Nino will sich noch den Mitternachtsfilm – die Geschichte einer amour fou – ansehen, und Barbara wird ihn gleich bitten, diese Nacht doch anderswo zu schlafen.

Walt R. Vian







.. Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt..

Gespräch mit Jean-Charles Tacchella



Stab

Regie und Drehbuch: Jean Charles Tacchella; Kamera: Jacques Assuerus; Kamera-Assistent: Eric Fauchière; Schnitt: Marie-Aimée Debril; Script: Alice Mironneau-Ziller; Maske: Thierry Lecuyer; Frisur: Fabienne Bressan; Kostime: Dorotheé Nonn; Dekor: Georges Lévy; Casting: Ginette Tacchella; Ton: Pierre Lenoir, Alain Lachassagne

Darsteller (Rolle)

Thierry Frémont (Nino), Ann-Gisel Glass (Barbara), Simon de la Brosse (Donald), Sophie Minet (Angèle), Laurence Cote (Janine), Luc Lavandier (Gilles), Nathalie Mann (Vicky), Jacques Serres (Onkel Roger), Alix de Konopka (Wanda), Jean-Michel Mole (Kinobesitzer), Cathérine Hubeau (Mutter von Donald), Olivier Lebeau (Vater von Donald), Régis Bouquet (Nachtwächter), Julien Philippe Laudenbach (Mann, den man mit Julien Duvi vier verwechselt), Olivier Belle (Regisseur des Studios Eclair), Julia Cordonnier (Heilsarmee-soldatin), Julien Dubois, Franck Beauvais (die ersten Besucher des Cinéclub)

Produktion

ERATO-Films, JCT Productions, La S.E.P.T. mit SOFINERGIE und SOFICA CREATIONS; Produzent: Daniel Toscan du Plantier; ausführender Produzent: Claude Abeille; Aufnahmeleitung: Farid Chaouche. Frankreich 1987. Farbe, Panavision, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 114 Min.

FILMBULLETIN Wann hatten Sie die Idee zu TRAVELLING AVANT?

JEAN-CHARLES TACCHELLA Ich wollte seit mindestens zehn Jahren einen Film über Cinephile drehen – also über jene Enthusiasten, die täglich vier, fünf Filme sehen und deren Leidenschaft fürs Kino soweit geht, dass sie ihr Leben ganz nach dem Kino ausrichten – weil mich intellektuelle Passionen in Bezug auf das Leben interessieren. Wenn man solch eine Leidenschaft für Filme, Gemälde, Bücher hat, lebt man durch diese Werke und mit ihnen anders. Und es ist schwierig, mit dieser Leidenschaft zu leben: Man ist im gewöhnlichen, alltäglichen Leben weitgehend desorientiert, und das normale Leben erscheint einem zu einfach, zu banal oder zu kompliziert. Das Beispiel der Cinephilie habe ich nur deshalb gewählt, weil ich diese Leidenschaft besser kenne als andere, aber ich glaube, dennoch einen Film gemacht zu haben, der für alle intellektuellen Passionen Gültigkeit hat.

Weil ich erst eine Form dafür finden muss, dauert es aber oft noch lang, bis ich die Idee, die ich zu einem Film im Kopf habe, niederschreiben kann. Als ich vor anderthalb Jahren schliesslich begann, die Ideen zu TRAVELLING AVANT aufs Papier zu bringen, war mir der Gedanke, die Handlung in die Vergangenheit zu verlegen, noch nicht gekommen. Je länger ich aber am Stoff arbeitete, desto mehr fragte ich mich, ob ich mich überhaupt in den Kopf eines heute Achtzehnjährigen, der kinoverrückt ist, versetzen kann. Um dennoch ein möglichst wahres Bild von Cinephilen auf die Leinwand zu bringen, wählte ich schliesslich die Zeit zwischen 1949 und 1950, die ich deshalb sehr genau kenne, weil ich damals selbst ein junger Cinephiler war.

FILMBULLETIN Glauben Sie demnach, dass es immer Cinephile geben wird, dass diese Leidenschaft also an keine bestimmte Periode gebunden ist?

JEAN-CHARLES TACCHELLA Nach dem Weltkrieg gab es eine erste grosse Welle der Cinephilie. Damals war das Kino ein Samstagabendvergnü-



links: Simon de la Brosse als Donald und Nathalie Mann als Vicky
rechts: Jean-Charles Tacchella inszeniert Thierry Frémont und Laurence Cote

gen – es gab noch kein Fernsehen, und alle Leute gingen oft ins Kino. Dennoch galt es, dem Kino als Kunstform Anerkennung zu verschaffen. Wir Cinephilen wollten aufzeigen, dass Filmkultur weit mehr beinhalten kann als das, was das Samstagabendpublikum, das vor allem Zerstreuung suchte, darin sah. Heute fällt es schwer, sich das vorzustellen, aber in den Jahren 1945 bis 1948 gab es überhaupt keine Bücher über das Kino. Man fand kein einziges Buch über einen Regisseur, und man studierte auch die Klassiker des Stummfilms nicht. Ohne den Einsatz von Leuten wie André Bazin, Jean George Auriol und Henri Langlois wären diese Filme wohl zerstört worden oder verschwunden. Deshalb kämpften wir dafür, dass die alten Filme studiert werden, und wollten alle Kinogänger für die Filmgeschichte interessieren: Wir haben damals für eine Filmkultur gekämpft.

Heute haben Cinephile andere Kämpfe auszufechten. Ein Kampf muss wohl der Qualität der Bilder gelten – die Bilderflut, die sich über die TV-Kanäle ergiesst und Kinosäle verstopft, ist schrecklich. Die Leute werden durch Moden und die Werbung mehr beeinflusst als durch wirkliche Qualität beeindruckt. Man erzieht die Zuschauer nicht, die Leute finden kaum noch einen Zugang zu den wirklich bedeutenden Filmen. Es fehlt an künstlerischen Leitbildern, an Persönlichkeiten, welche die Zuschauer zur Qualität und zur Schönheit von Filmen führen könnten. Was die Leute am liebsten sehen, bürgt keineswegs für Qualität. Das grosse Publikum täuscht sich sehr oft. Wieviele Klassiker des Kinos wurden doch vom grossen Publikum ignoriert: *LA RÈGLE DU JEU* von Jean Renoir, *BOUDU SAUVÉ DES EAUX* ebenfalls von Renoir, *CASQUE D'OR* von Jacques Becker waren zu ihrer Zeit kommerzielle Misserfolge, und heute sind es grosse Klassiker.

Deshalb finde ich, dass es Leute braucht, die sich für die guten Filme engagieren, solche Zeitschriften machen wie Sie – auch wenn solche Publikationen leider keine sehr grossen Auflagen erzielen.

Gleichzeitig sollte die ernsthafte Filmkritik aber auch in den grossen und auflagenstarken Zeitungen gut vertreten sein. André Bazin, mit dem ich während fünf Jahren zusammengearbeitet habe, hat einerseits bei Filmzeitschriften wie der Ihren gearbeitet, die gleich nach dem Krieg zu erscheinen begannen. Weil Bazin aber gute Filme auch dem breiten Publikum näherbringen und nicht nur über Fachzeitschriften Leute ansprechen wollte, die das Kino bereits lieben, arbeitete er andererseits auch als Filmkritiker grosser Zeitungen wie «Le journal quotidien» oder «Le parisien libéré» – eine Zeitung, die wirklich sehr nahe beim Publikum und sehr beliebt war.

Ich denke, der Kampf ist noch derselbe. Die Cinephilie nimmt nur andere Formen an.

FILMBULLETIN Wie wurden Sie 1945 Mitarbeiter der Zeitschrift «L'Ecran Français»?

JEAN-CHARLES TACCHELLA Ich kam unmittelbar nach der Befreiung nach Paris. Ich wollte Filme machen und war nach Paris gekommen, um herauszufinden, wie ich ins Filmgeschäft einsteigen kann. Ich war damals ziemlich verschlossen, in mich gekehrt und dem Kino vollständig verfallen. Jacques Becker habe ich aufgesucht, weil ich sein Assistent werden wollte, aber der hat sofort begriffen, dass ich nicht dazu geschaffen war, Assistent zu sein. Er hat mir aber freundlich versprochen, dass er mich vielleicht eines Tages nehmen würde.

«L'Ecran Français» wurde aus der Widerstandsbewegung heraus geboren und war die erste Filmzeitschrift, die nach der Befreiung zu erscheinen begann. Ich habe mich da vorgestellt und gesagt, dass ich vom Kino reden wolle. Ich wurde sofort eingestellt und habe mich um die Vorinformation gekümmert, habe Artikel geschrieben, auch die Archive betreut. Ich war neunzehn, also der Jüngste, habe mich für alles interessiert und vieles gemacht – ich habe sogar bei der Zeitschrift geschlafen. Zwar wohnte ich in einem Hotel in Paris, aber oft



bin ich die ganze Nacht nicht in mein Zimmer gekommen, denn ich zog es vor, nach der Abend- oder Nachtvorstellung direkt auf die Redaktion zu gehen, um dort meinen Text zu schreiben – und habe mich dann noch etwas in die Sessel gelegt. Am Morgen blieb ich in der Redaktion, am Nachmittag, ab zwei Uhr, ging ich ins Kino und von Zeit zu Zeit wieder bei der Zeitschrift vorbei, um zu schreiben.

Das Team bei «L'Ecran Français» damals war recht erstklassig. Da waren Bazin, Georges Sadoul, Georges Altmann, Jean Vidal, Nino Frank, Alexandre Astruc, Roger-Marc Therond; es gab Regisseure, die uns ihre Artikel brachten, wie Becker, Grémillon; Renoir hat uns Texte aus Amerika zugestellt, Chaplin ebenfalls.

Ich drängte Bazin immer dazu, eine Geschichte der technischen *Découpage*, der Filmsprache, der *écriture cinématographique* zu schreiben. Ich sagte zu ihm: «Nur du kannst das schreiben.» Das wurde nie gemacht. Die Filmkritik ist immer noch vor allem thematisch orientiert. Man interessiert sich für Inhalte und Themen, aber kaum für die *écriture*. Dabei ist der Stil der wirkliche Ausdruck des Films, und ich verstehe nicht, dass es keine Filmgeschichte quer durch die Geschichte der *Découpage*, die Geschichte der Narration in Bildern, gibt. Niemand schreibt das, obwohl es die Basis des Kinos ist. Man müsste die Wahl der Einstellungen bei Stroheim, Griffith, Welles, Leo McCarey studieren. Den Stil ihrer Filme, in ihrem eigenen Ausdruck in Betracht ziehen, analysieren, wie die einzelnen Filme voranschreiten, wie sie sich entwickeln – oder eben nicht entwickeln. Niemand hat das je untersucht und beschrieben – und ich verstehe nicht: warum?

FILMBULLETIN Die Kirche, die man in *TRAVELLING AVANT* sieht, ist das wirklich die Kirche, vor der Jean Vigo die Anfangsszene zu *L'ATALANTE* gedreht hat?

JEAN-CHARLES TACCHIELLA Jaja, ganz genau. Das ist in Maurecourt im Departement Oise. Vigo hat nach meinen Informationen zwei Tage da gedreht: den Anfang, die Hochzeit, die von einem kleinen Jungen und einem kleinen Mädchen angeführt wird, am Ufer der Oise. Ich habe alle Schauplätze gefunden, ausser dem Standort in einer kleinen Strasse von Maurecourt, wo am ersten Drehtag das berühmte Foto von Jean Vigo und seiner Frau, mit diesen Blumen im Arm, aufgenommen wurde. Und dazu gibt es eine ergreifende Geschichte: Als ich angekommen bin, um diese Szene entlang der Kirche zu drehen – exakt am selben Kamerastandort, mit exakt derselben Musik (Françoise Jaubert, die Tochter von Maurice Jaubert, hat mir die Rechte überlassen, damit ich die selbe Musik aufzeichnen konnte, wie ihr Vater sie damals aufgenommen hat, in der ersten Einstellung von *L'ATALANTE*): zwei Akkordeons und falsche Glocken –, erwartete mich auf dem abgesperrten, leeren Platz vor der Kirche ein kleinerer Mann, der zu mir sagte: «Ich helfe Ihnen, denn ich war der kleine Junge, der die Hochzeit angeführt hat in der Anfangsszene von Vigos Film.»

FILMBULLETIN Messen Sie dem Titel Ihres Filmes besondere Bedeutung bei?

JEAN-CHARLES TACCHIELLA Ich wählte einen Fachausdruck als Titel, weil ich mit dem Film und vor allem mit einzelnen Einstellungen im Film die Filmsprache ein wenig erklären und auf vergnügliche Weise ein wenig ein besseres Verständnis dafür herstellen wollte.

Eine Einstellung in *TRAVELLING AVANT* – ein *travelling avant* eben – ist mir deshalb sehr wichtig, weil da die *mise en scène* ein wenig erklärt wird: Nino und Barbara haben kalt, die beiden sitzen mit Decken über den Schultern vor fast leeren Tellern, und sie sagt, er gleiche Charlie Chaplin in *THE GOLD RUSH*. Er versucht nun, Charlot bewusst etwas zu imitieren. Überblendung. Nun sitzen die beiden auf dem Bett und sind dabei, eine Flasche Whisky zu leeren.



links: Ginette und Jean-Charles Tacchella
rechts: Thierry Frémont als Nino

Ein travelling avant beginnt. Sie sitzen etwas auseinander, und Nino sagt: «Trink noch ein wenig, das wärmt» – und die Kamera bewegt sich langsam vorwärts, ganz leise auf die beiden zu.

Er schwatzt etwas, spricht von filmischer Inszenierung: «La mise en scène c'est tout ce qu'on apporte ou retranche au scénario.» Das ist eine einfache Definition der mise en scène, die einfachste, die man finden kann: filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt – sie ist von Bazin, nicht von mir, aber ich finde sie sehr schön und sehr treffend. Und Barbara antwortet: «Wenn du jetzt eine Kamera hättest, wie würdest du uns aufnehmen?» Die Kamera fährt noch immer auf die beiden zu, ist aber schon ziemlich nah. «Um zu wissen, wo er die Kamera aufstellen soll, muss der Regisseur die Absichten seiner Figuren kennen», meint Nino, «aber ich kenne die deinen nicht.» In diesem Augenblick geht ihr Kopf langsam aus dem Bild, da die Kamera auf Nino schwenkt, der ergänzend hinzufügt: «Was mich betrifft, weiss ich nicht einmal, ob ich welche habe», während die Kamera ihre Bewegung fortführt, aufs Dekor geht und auf einem Plakat vom Cinéclub stehen bleibt.

Das Publikum ist sich im allgemeinen nicht bewusst, was ein Regisseur macht – er dirigiert ein wenig die Darsteller und sagt, wo die Kamera aufgestellt werden soll. Gut, einverstanden. Aber das kann ganz unterschiedlich gemacht werden. Durch meine Découpage möchte ich das Publikum etwas für die Feinheiten sensibilisieren, die bei der mise en scène möglich sind.

Wenn ich davon rede, was Lubitsch gemacht hat, zeigen die Teller, wer sich in wen verliebt hat und welche Figur das Feld räumen muss. Das ist kein exaktes Zitat, aber die Interpretation einer Szene aus Lubitschs ANGEL. Ganz anders die Szene, in der ich Bogart und Bacall zitiere, denn diese Szene habe ich so gefilmt, wie sie in TO HAVE AND HAVE NOT zu sehen ist. Ich habe meinen Schauspielern mehrfach die

Kassette gezeigt, weil ich wollte, dass sie genau so spielen, genau so schauen, wie Bogart und Bacall in der Szene vor der Einstellung, in der Lauren Bacall sagt: «Wenn du mich willst, brauchst du nur zu pfeifen» – und genau so pfeifen. Es gibt Anspielungen in TRAVELLING AVANT, mit denen ich mich amüsiere, und andere, wo ich mehr auf Distanz gehe. Wenn von Hitchcock die Rede ist, entspricht meine Auflösung in Einstellungen keineswegs derjenigen von Hitchcock – die Entsprechung liegt eher in der Ambiance, die ich mit “seiner” Musik schaffe.

In einigen Szenen wird die Découpage auch unmittelbar reflektiert. Etwa im Spital, gegen Ende des Films, wo Nino und Donald sich vorstellen, wie sie die Situation, in der sie sich befinden, dramatisieren würden. Donald beginnt: «Einstellung von der Klingel. Eine Hand, die von Barbara. Sie versucht, die Klingel zu erreichen. Eine Krankenschwester. Sie kommt herein, schenkt ihr aber keine Beachtung. Die Spannung steigt.» Die Kamera zeigt, was Donald erklärt, dann eine Einstellung auf Barbara, die unbemerkt den beiden zuhört. Nino: «Damit bin ich nicht einverstanden.» Schnitt auf Nino. «Der wahre Suspens ist schlicht. Zeig das Gesicht von Barbara, ihren Blick ...», Schnitt auf Barbara, Nino im off: «... wenn sie ihre Augen zum ersten Mal öffnet» – und die Einstellung zeigt, wie Barbara die Augen öffnet.

All das habe ich erfunden und dann gedreht, um das Verständnis für die mise en scène ein bisschen zu fördern – obwohl es illusorisch sein könnte. Vielen Leuten, die Filme sehen, ist nicht einmal bewusst, dass es Einstellungen gibt, Schnitte, dass die Kamera sich bewegt – und dass das Kino ist, dass diese écriture Kino ausmacht und den Wert der Filme bestimmt: die guten von den gewöhnlichen unterscheidet.

Mit Jean-Charles Tacchella unterhielt sich Walt R. Vian

Visuelle Einverleibung

PRATER von Ulrike Ottinger



Es beginnt mit einem Augenzwinkern. Allerdings ist es eine Marionette, die uns hier zublinzelt. Bereits in dieser ersten Einstellung von Ulrike Ottingers Dokumentarfilm PRATER klingen Grundmotive an, welche den visuellen Streifzug durch Wiens Erlebnispark – den ältesten der Welt – fortan dominieren: Vergnügen, Stilisierung, Imitation und Überraschung.

Vielleicht erscheint die Behauptung abwegig, in jenem kurzen vertikalen Öffnungsschwenk von den Füßen der Puppe zu ihrem Kopf sei schon der gesamte Film präsent. Andererseits würde dies genau der Intention der Regisseurin entsprechen: Für sie ist das Objekt ihrer optisch-narrativen Begehrlichkeit, der Prater also, nämlich ebenfalls ein Modell en miniature, der menschliche Kosmos gebannt in einer Nussschale. Dass Ottinger sich von solchen Orten magisch angezogen fühlt, hat sie 1997 mit EXIL SHANGHAI bewiesen, in dem sie die chinesische Metropole zu

Zeiten des Zweiten Weltkriegs als Schmelztiegel sämtlicher geopolitischer Interessen porträtiert. Die Stellvertreterfunktion des Praters, sein exterritorialer Charakter, bedingt eine Annäherung, die sich zwangsläufig auf mehreren Ebenen abspielen muss. Folglich kombiniert Ulrike Ottinger wie in früheren Arbeiten Literarisches mit Kulturhistorischem, Fiktionales mit Dokumentarischem und Ethnologischem. Wie meist lässt sie dabei zusammenwachsen, was selbst auf den zweiten Blick nicht unbedingt zusammengehört, getreu dem Credo, dass alles mit allem in Verbindung steht, dass aber keiner dieser unendlichen Verknüpfungsvarianten ein Anspruch auf Wahrhaftigkeit zu gebilligt werden kann. Denn: «Die Realität ist eine Konstruktion, manchmal eine Illusion.»

Derart subtil und zugleich so wohltdoziert wie in PRATER hat die gebürtige Konstanzerin ihren künstlerischen Ansatz freilich noch in keinem ihrer Filme vertreten. In einer Schlüsselszene erklimmt Veruschka von Lehn-

dorff, die schon in DORIAN GRAY IM SPIEGEL DER BOULEVARDPRESSE (1984) in der Hauptrolle agierte, die Fassade einer Geisterbahn. Auf ihrem Kopf prangt die opulenteste blonde Perücke aller Zeiten, sie trägt ein eng anliegendes Barbarella-Kostüm, über ihr thront ein mechanisch etwas eingerostet wirkender, grimmig-grummelnder Riesenaffe. Während sich bezüglich der Frauenfigur Assoziationen aufdrängen zu den Amazonen aus MADAME X (1977), wird gleichzeitig klar: kürzer und bündiger kann ein Trivialmythos à la die Schöne und das Biest nicht demontiert werden. Wenig später folgt diese Sequenz: Veruschka, ein Plüschfäffchen im Arm, gerät in ein Spiegelkabinett und verliert sich völlig in den verzerrten und verschrobenen Abbildern ihrer selbst – im Handumdrehen ist aus der Demonteurin eine Demontierte geworden. Der Verweis auf KING KONG taucht mehrmals auf und gipfelt in einer Einstellung von vollendeter Ironie. Auf einer grossformatigen Darstellung



des Gorillas und der weissen Frau befindet sich an Stelle des Konterfeis der holden Maid ein Loch. In jene Ausparung zwängt sich das Gesicht der Elfriede Jelinek hinein, die einen Text über eigene frühe Erinnerungen an den Prater beigesteuert hat: «Der Prater (...) ist mir, als ich Kind war, von meiner Mutter weggenommen worden (...). Das Ziel war: Ich sollte gemeistert werden. Ich sollte nicht Maschinen mit mir bestücken und damit eine Art Herrschaft über sie erlangen. Da hätte ich ja etwas über Herrschaft lernen können, und das war nicht erlaubt.»

Das Ausüben von Herrschaft gehörte immer wieder zu den unrühmlichen Kapiteln des Parks. Und auch innerhalb dieses Kontextes macht der Bezug auf KING KONG Sinn. Ottinger dokumentiert das sogenannte «Aschantifieber», das 1896 in Wien grassierte. So wie der Riesenaffe als Verkörperung animalischen Triebes von seiner Insel verschleppt wurde, um in New York zur Schau gestellt zu werden (mit den hinlänglich bekannten Folgen), so verpflanzte man in besagtem Jahr ein komplettes afrikanisches Dorf mit über einhundert Personen in die Grünanlage der Kaiserstadt – Zutritt für das honorige k&k-Publikum rund um die Uhr. Kein Einzelfall: In der Kolonialzeit wurden neben den Aschanti auch Fidschi-Insulaner, Kabylen, Hottentotten oder sogenannte Zulukaffer auf den Alten Kontinent expediert, damit sich die Europäer in einer Mischung aus Lust und Schrecken am Reiz des Exotischen “ergötzen” konnten.

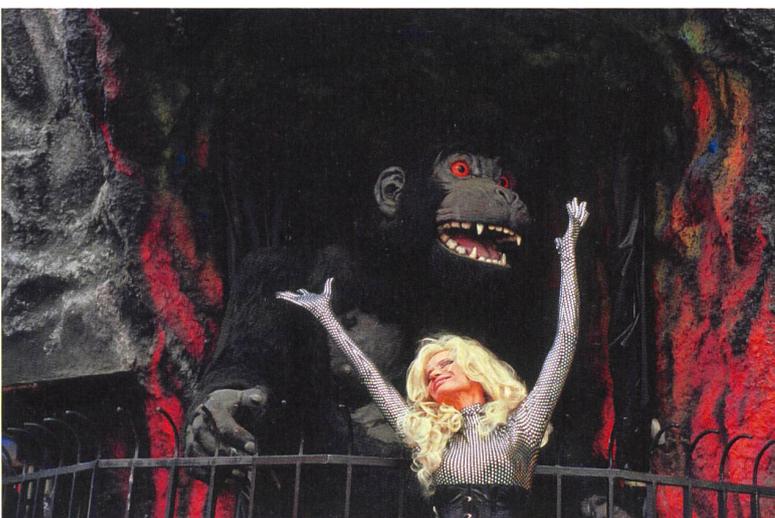
Mit Produktionen wie CHINA. DIE KÜNSTE – DER ALLTAG (1985), JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA (1989) und TAIGA (1992) hat Ulrike Ottinger jahrelang gegen die eurozentrische Verrohung des Blicks angefilmt und dabei nahezu monolithische Bilderge-

birge aufgetürmt – allein in TAIGA dauert die Attacke auf die vom Mainstream verseuchten Sehnerven achteinhalb Stunden. Dennoch erscheint manche Gegenüberstellung in PRATER zunächst gewagt. Etwa wenn im dramaturgischen Vorfeld der Aschanti-Episode eine indische Grossfamilie der Gegenwart auftritt, die lässig zum Fotografen schlendert, um sich in Pseudo-Klamotten aus der amerikanischen Bürgerkriegszeit ablichten zu lassen. Gerade solche Momente vermitteln jedoch die Könnerschaft der Wahl-Berlinerin: Trotz der Absurdität der Situation schleicht sich nie auch nur der Hauch eines Zweifels ein an dem Respekt, den sie den Menschen vor dem Objektiv entgegenbringt. Überhaupt, die Kameraarbeit: Ihr verdankt der Film – bei aller Wertschätzung des intellektuellen Über- und Unterbaus – seinen speziellen Reiz. Ottinger schreckt nicht zurück vor all dem Kitsch, den Nippes, den Pappmachéfiguren, Aufziehpüppchen sowie den bunten Lichterkaskaden und schon gar nicht vor den Attraktionen. Nein, sie verleiht sie sich visuell ein. Neben einigen Schwenks mit der Handkamera existiert nur eine einzige Form der Kamerabewegung: Resultat des Hineinbegebens in die Vergnügungsmaschinen selbst. Die Mitfahrten in der Geister- und Achterbahn oder im Riesenrad nehmen sich aber harmlos aus im Vergleich zu einem Spektakel, das sich Ejection Seat nennt. Eine Art runde Käfigkonstruktion, konzipiert für zwei Personen, wird mit extremer Beschleunigung in die Höhe katapultiert, um dann zwischen zwei Bungee-Seilen hin- und herzuwirbeln wie ein Tischtennisball im Luftkanal. In dem Höllenapparat ist eine Kamera fix installiert, über einen Monitor können die am Boden Verbliebenen den Kampf der Insassen gegen den Brechreiz beobachten – Found Footage at it's best.

Auch davon handelt PRATER: Das Gelände ist eben nicht nur ein gigantischer Maschinenpark, es ist von aussen betrachtet eine teils gefräßige, teils betörende Wunscherfüllungs-, Entertainment- und Zeitmaschine, innerhalb derer permanent an der Mensch-Maschine-Synthese gewerkelt wird. Nicht zuletzt um das zu gewährleisten, was man als Reisen im Kopf bezeichnet. Schon im neunzehnten Jahrhundert war das Areal bestens bestückt mit diversen Panoramen, Fahrdioramen sowie einer verkleinerten Rekonstruktion Venedigs. All diese angedeutete Themenfülle hat Ottinger in eine fast klassische, ökonomisch durchkomponierte Erzählform gegossen. Bemerkenswert für eine Regisseurin, die ansonsten eher einen non-linearen Duktus favorisiert. Aber mehr noch: Mit PRATER kehrt die Fünfundsechzigjährige, wie indirekt schon in FREAK ORLANDO (1981), an die Geburtsstätte des Kinos zurück – zum Jahrmarkt. Bereits 1905 (nach anderen Quellen 1903) eröffnete die einstige Karussellbesitzerfamilie Kern im Park das erste Lichtspieltheater. «Für Ulrike Ottingers Kinokonzeption ist entscheidend, dass Film alle Vorstellungen, alle Wünsche, Ängste, Träume mit der Aura des Realen ausstatten kann. Man kann mit dem Kino beweisen, um es bildlich auszudrücken, dass der Mythos eine Dame ohne Unterleib ist.» Dies schrieb einst Frieda Grafe, und es gilt für PRATER erneut.

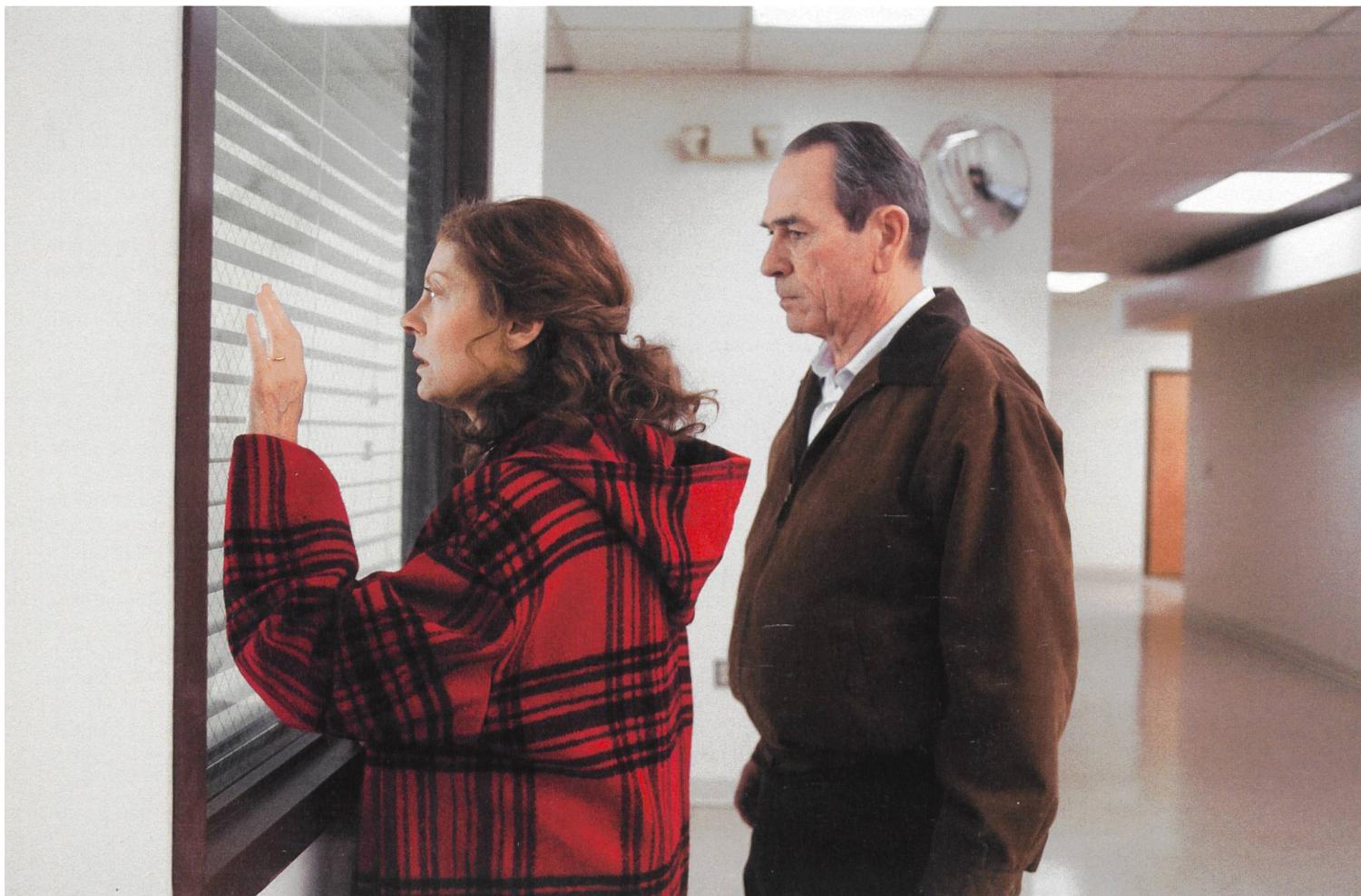
Thomas Basgier

Regie, Buch, Kamera: Ulrike Ottinger; Schnitt: Bettina Blickwede; Kostüm: Annette Beaufays. Mit Peter Fitz, Veruschka von Lehdorff, Robert Kaldy-Karo, Barbara Prewein, Georg Albert, Evelyn Sulzbacher. Produktion: Kurt Mayer Film, Ulrike Ottinger Filmproduktion. Österreich, Deutschland 2007. 107 Min. CH-Verleih: docufactory, Zürich



Gefahren eines Krieges

IN THE VALLEY OF ELAH von Paul Haggis



Warum schauen wir uns Filme an, die sich Begebenheiten annehmen, die durch die Berichterstattung in den Nachrichtenmedien doch bekannt sind? Filme über Kriege oder Katastrophen zum Beispiel. Es wird kaum das Verlangen nach Aufklärung sein, das die Menschen in die Kinos zieht. Meist sind die gezeigten Geschehnisse mehr die Folie für das Miterleben individueller Schicksale, die in einen zeitlich bestimmbareren historischen Rahmen eingebunden sind. Je aktueller dieser ist, desto besser kommt die Geschichte dem empathischen Bedürfnis entgegen. Das Mitfühlen oder gar Mitleiden wird an den wirklichen Schicksalen nichts verändern, kaum Hilfe zeitigen, aber die mediale Schilderung kann kathartisch wirken, die emotionale Ausgleichen befördern, womit wir fast beim antiken Trauerspiel gelandet wären.

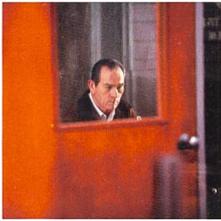
Diese Einsicht kann uns trotzdem nicht der kritischen Prüfung der imaginierten und doch wieder realen Geschichten entheben, de-

ren Wirkung auf unsere Gefühle von unseren sozialen und mitmenschlichen Qualitäten abhängt.

«Death and Dishonor» war der Titel des Artikels von Mark Boal, den er im Playboy veröffentlicht hatte: Eine detaillierte journalistische Darstellung der Ermordung eines Soldaten, der nach seiner Rückkehr vom Irak-Krieg in Fort Benning, Georgia stationiert war. Und der Drehbuchautor Paul Haggis fand darin die Idee für sein Buch und seinen Film. Haggis ist ein versierter Autor, der für Clint Eastwood die Skripts zu *MILLION DOLLAR BABY* (2004), *FLAGS OF OUR FATHERS* (2006) verfasst und auch bei dessen *LETTERS FROM IWO JIMA* (2006) mitgearbeitet hat. Bei seinem von ihm selbst inszenierten Film *CRASH* (2004) konnte er diese Begabung erfolgreich einbringen. Auch die kommerzielle Ader lässt Haggis nicht im Stich, was er als Co-Autor beim James-Bond-Film *CASINO ROYALE* (2007) und bei *QUANTUM OF SOLACE*, dem zweiund-

zwanzigsten Abenteuer des Geheimagenten, der (inszeniert von Marc Forster) im Herbst anlaufen wird, zeigen konnte.

«Ich wollte die Geschichte guter Menschen erzählen, die schreckliche Entscheidungen treffen müssen», begründet Haggis seine Wahl der Story von der Suche von Hank Deerfield nach seinem verschollenen Sohn Mike. Der ist von seinem achtzehnmonatigen Militäreinsatz im Irak zu seinem Stützpunkt in Fort Rudd, New Mexico zurückgekehrt und plötzlich verschwunden. Vietnamveteran Hank, der als Sergeant entlassen wurde, wird von der Einheit seines Sohnes angerufen und darüber informiert, dass Mike wegen Fahnenflucht angeklagt wird, wenn er nicht in wenigen Tagen auftaucht. Ohne mit seiner Frau Joan die Lage gross zu besprechen, fährt Hank mit seinem Truck von Tennessee los, um die Angelegenheit zu klären. Seine Vergangenheit als Soldat macht es ihm möglich, sich auf dem militärischen Gelände zu bewegen und Infor-



mationen einzufordern. So gelangt er auch an das Mobiltelefon seines Sohnes, auf dem kurze Tapes des kämpferischen Einsatzes im Irak gespeichert sind, die Mike und seine Kriegskameraden zeigen, wie sie mit Gefahren umgehen, um sich selbst zu schützen. Gefahren eines Krieges, der alle moralischen Massstäbe des zivilisierten Lebens ausser Kraft setzt. Haggis kündigt diese Illustrationen aus der Hölle, die sich Hank wieder und wieder vorspielt, um Aufschluss über das Geschehen um das Verschwinden seines Sohne zu bekommen, immer mit dem Zeichen «Downloading File» an, was wie eine Warnung vor den Bildern mit den aggressiven Farben wirkt. Wir werfen verbotene Blicke in eine Hieronymus-Bosch-Welt, die sich mit Wertbegriffen wie Helden-tum, Vaterland oder Disziplin zu tarnen versucht. Manchmal wird man stutzig, warum Hank, der von einem überaus grossartigen *Tommy Lee Jones* verkörpert wird, das patriotische Ehrgefühl nicht verloren und aus Vietnam nicht gelernt hat, dass Kriege vernichtend sind. Er muss doch ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Es kann ihm doch nicht erst der Irak-Krieg ein Licht aufsetzen. Aber sein unkompliziertes Denken, seine tadellose korrekte Haltung gegenüber anderen Menschen mögen der Psyche derjenigen entsprechen, die Grausames gesehen haben, nicht darüber sprechen wollen, im zivilen Leben unaufgeregt handeln, ihr Vaterland achten. *Tommy Lee Jones* gibt einer solchen Figur eine solche überzeugende Lebenskraft und spielt mit einer Natürlichkeit, dass man diesen Hank fast als dokumentarisch betrachten möchte. Er muss erleben, dass sein Sohn in Stücke zerhackt und verbrannt aufgefunden wird, und er beginnt mit Hilfe von Detective Emile Sanders nach den Tätern zu forschen. Sanders muss

mit ignoranten, auf sexistische Witze erpichteten Kollegen auskommen, die wenig Lust verspüren, den Fall aufzuklären, weil ihrer Meinung und Beweisführung nach dies Sache der Militärbehörden sei. Auch Sanders spürt zu erst wenig Lust, sich dieses Verbrechens anzunehmen, wird aber von Hank darauf aufmerksam gemacht, dass Mike «has been bringing democracy to a shithole» und dass ihre Bemühungen daher wohl mehr als angebracht wären.

Aus dem Kriegsgeschehen entlassen, wird es für viele Soldaten schwer, die psychischen Deformationen zu überwinden. Die jungen Männer werden ihr weiteres Leben lang nun mit Traumata zu kämpfen haben. Und diese psychischen Verletzungen von Mikes Kameraden, die sich Hank gegenüber so akkurat benehmen, werden der Grund für eine Tat sein, deren grausige Planung auch ihre Voraussetzung in der Alltäglichkeit des schmutzigen Kampfes im Irak hat.

Diese Geschichte der Erniedrigung, sozialen Verelendung und auch selbstbestimmten Handelns wird durch die Präsenz der Schauspieler und durch das Timing der visuellen Erzählung bestimmt, durch sie wird das emotionale und intellektuelle Interesse geweckt. *Tommy Lee Jones*, *Charlize Theron* als Detective und *Susan Sarandon* als *Joan Deerfield*, eigentlich alle mehr oder minder tragenden Darsteller geben ihre Rollen als Studien von Charakteren. Keine Spur von outriertem Acting. Dafür hat Haggis einen ebensolchen visuellen Stil, der Landschaften und Handlungen ihre Bedeutung lässt und auf das Verständnis für Bilder vertraut. Nachdem Hank Klarheit hat über den Tod seines Sohnes, ruft er *Joan* an, deren Schmerz ergreifend wirkt. Sie wird sofort nach Fort Rudd fliegen.

Kein rührseliger Empfang. Der rote Knopf des Telefons in Hanks Hotelzimmer leuchtet auf und kündigt eine Nachricht an. *Schnitt*. *Joan* sitzt verlassen auf einer Bank des kleinen Flughafens, wo sie von Hank abgeholt wird. Wenige Bilder, prägnant geschnitten, lassen Tragisches ästhetisch erleben.

Die alleinerziehende *Emily Sanders* bittet Hank, ihrem Sohn eine Gutenachtgeschichte vorzulesen. Nein, vorlesen kann er nicht, diese kommunikative Form hat der Sergeant nicht gelernt, aber erzählen kann er eine Geschichte aus der Bibel, diejenige von David und Goliath und ihrem Kampf im Tal von Elah. Überzeugt von dieser tapferen und listigen Tat Davids trifft er mit seiner Erzählweise das Verständnis des kleinen Jungen und unser Verständnis für seine Haltung. Wenn Hank sich auf seine zweitägige Reise in den Süden begibt, zeigt er erst einem jungen Einwanderer, dass man die amerikanische Flagge nicht verkehrt herum aufhängen darf, weil das bedeuten würde, das Land wäre in Not. Bei seiner Rückkehr hängt er die Fahne selbst in diese prekäre Position und fixiert sie wie für immer.

Haggis stürzt uns mit seinem Schlussgag in Nachdenklichkeit, wir werden so schnell keine eindeutige Erklärung für dessen plakative Aussagen finden. Aber sind wir das in der Beurteilung von Amerika nicht schon immer gewohnt?

Erwin Schaar

R: Paul Haggis; B: P. Haggis, Mark Boal; K: Roger Deakins; S: Jo Francis; A: Laurence Bennett; Ko: Lisa Jensen; M: Mark Isham. D (R): *Tommy Lee Jones* (Hank Deerfield), *Charlize Theron* (Det. *Emily Sanders*), *Jason Patric* (Lt *Kirklander*), *Susan Sarandon* (*Joan Deerfield*), *James Franco* (Sgt. *Dan Carnelli*). P: *Blackfriars Bridge Films*, *NALA Films*, *Samuels Media*, *Summit*. USA 2007. 124 Min. CH-V: *Ascot-Elite Entertainment*, Zürich; D-V: *Concorde Filmverleih*, München



YOUTH WITHOUT YOUTH

Francis Ford Coppola

Zehn Jahre lang, seit *THE RAINMAKER*, hat Francis Ford Coppola, dieser Grossmogul des unabhängigen Kinos, keinen Film inszeniert. Eine viel zu lange Zeit, und so macht man sich gespannt auf den Weg ins Kino. Doch das Ergebnis ist, um es gleich vorwegzunehmen, eine Enttäuschung. Zu sehr verliert sich Coppola in einem metaphysischen Durcheinander voller Mythen und Symbole, das gleich mehrere Geschichten erzählt und die Genres durcheinanderwirbelt. Vielleicht war der Regisseur in die Geschichte des rumänischstämmigen Autors und Philosophen Mircea Eliade zu sehr verliebt, die Geschichte eines siebzehnjährigen Mannes, der noch einmal die Chance erhält, seine Arbeit zu vollenden. Coppola wird im nächsten Jahr auch siebzig – die Parallele, das gibt der Regisseur im Presseheft zu, ist offensichtlich. Eliades Novelle über die Grenzen der Zeit ist ihm wie Balsam für seine Frustration erschienen, lange gehegte Projekte (wie zum Beispiel «Megalopolis») nicht verwirklicht zu haben.

Bukarest 1938. Dominic Matei, ein brillanter Linguist, will sich das Leben nehmen – aus Angst, seine Arbeit über die Ursprünge der Sprache nicht fertigstellen zu können, aber auch aus Einsamkeit: Nie hat er verwunden, dass seine Verlobte Laura ihn vor über vierzig Jahren verliess. Doch bevor der alte Mann zur Tat schreiten kann, wird er auf der Strasse von einem Blitz getroffen. Am ganzen Körper verbrannt, überlebt er wie durch ein Wunder. Damit aber nicht genug: Während Dominic im Krankenhaus liegt, wird er immer jünger: Das Haar verliert sein Grau, die Zähne fallen aus, weil neue nachrücken, die Libido kehrt zurück. Professor Stanculescu studiert die Transformation mit Interesse. Aber auch die Nazis sind aufmerksam geworden: Unsterblichkeit, ewige Jugend, ein unverwundbarer Körper. Kurzum: der perfekte Mensch. Wenn Dr. Josef Rudolf in seinem riesigen Labor die Stromaggregate blitzen lässt, wähnt man sich in Universals *FRANKENSTEIN*.

Doch da hat Coppola schon längst einen anderen Horror-Mythos eingeführt: «Dr. Jekyll and Mr. Hyde». Dominic hat einen Doppelgänger, der sich in Spiegeln materialisiert, aber auch gelegentlich wie ein Zwilingsbruder neben ihm steht. Ein grausames und kaltblütiges Alter ego, das Dominic Rat erteilt und ihn wie Mephisto an einen Faustischen Pakt gemahnt: Wissen zu erlangen.

Dominic flüchtet vor der Gestapo in die Schweiz. Coppola schreckt vor keinem Agentenfilm-Klischee zurück und hat es plötzlich sehr eilig: Ganz klassisch lässt er mit einer raschen Folge von Zeitungsschlagzeilen über die wichtigsten Kriegs- und Nachkriegsereignisse die Zeit dahinfliegen – bis ins Jahr 1955, als Dominic in den Bergen Veronica kennenlernt. In einer eigenwilligen Doppelung der Geschichte wird auch sie vom Blitz getroffen. Während Veronica allerdings – Robin Williams in Coppolas *JACK* vergleichbar – rasch altert, reichen ihre Sprachkenntnisse auf wundersame Weise immer weiter zurück: erst Sanskrit, dann Babylonisch. Dominic steht als Wissenschaftler vor dem Triumph. Doch die Geliebte droht ihm ein zweites Mal zu entgleiten.

Liebesgeschichte, Horrorfilm, Agententhriller, Nazi-Drama, Literaturverfilmung – Coppola bewegt sich mit seinem neuen Film irgendwo zwischen Oscar Wildes Roman «The picture of Dorian Gray» und Leos Janáceks Oper «Die Sache Makropulos», in der Unsterblichkeit, ewige Jugend und anhaltende erotische Anziehung einen hohen Preis haben: abgestumpfte Gefühle, Lebensmüdigkeit, Überdross. Allerdings spürten Wilde und Janáček der Grausamkeit der Zeit sehr viel analytischer nach als Coppola. Selten gelingt es ihm, die Last der Jahre und der Erinnerung deutlich zu machen. Nur einmal, als Dominic ein vierundvierzig Jahre altes Foto von sich und Laura sieht, wird so etwas wie Schmerz spürbar. Coppola leistet sich noch einen Abstecher nach Indien, wo esoterische Themen wie Seelenwanderung und frühere Leben verhandelt werden. Plötzlich driftet der Film in eigenwillige Obskurität ab.

Den Schauspielern kann man keinen Vorwurf machen. *Bruno Ganz* und *André M. Hennicke* verschwinden viel zu früh aus dem Film, *Alexandra Maria Lara* kämpft tapfer dagegen an, bei Veronicas Rückfall in altertümliche Sprachen allzu lächerlich zu wirken. Und *Tim Roth* ist einfach perfekt, wenn sich im Krankenhaus beim Abrollen der Verbände der Körper eines Vierzigjährigen herauschält, während die Augen die Müdigkeit eines Siebzehnjährigen ausstrahlen. Mehr noch: Mit nur wenigen Gesten setzt Roth die Figur des Dominic von dessen Alter ego ab.

Natürlich ist *YOUTH WITHOUT YOUTH* immer noch ein Film von Francis Ford Coppola. Akribisch komponierte Bilder, von *Mihai Malaimare jr.* mit statischer Kamera aufgenommen (Coppola beruft sich im Presseheft sogar auf Ozu) und in goldgelbe bis hellbraune Farben getaucht, laden mit Hilfe von Spiegeln und perfekter Tiefenschärfe das Auge zum Verweilen und Flanieren ein. *Walter Murch* sorgt mit eleganten Überblendungen und gelegentlichen Doppelbelichtungen für eine sanfte Montage. Manchmal stehen die Bilder – will sagen: die Welt – auch Kopf, ohne dass man als Zuschauer gleich wüsste, warum. Coppola beherrscht die filmischen Mittel immer noch wie nur wenige andere. Darüber hinaus hat er *YOUTH WITHOUT YOUTH* mit wenig Geld in Rumänien, ohne Hilfe aus Hollywood, selbst auf die Beine gestellt. Fast könnte man behaupten, er sei zu seinen Anfängen als unabhängiger Filmemacher zurückgekehrt. Und doch überkommt den Zuschauer so etwas wie Bedauern, dass er keinen stimmigeren Film gedreht hat.

Michael Ranze

R: Francis Ford Coppola; B: Francis Ford Coppola nach dem gleichnamigen Roman von Mircea Eliade; K: Mihai Malaimare jr.; S: Walter Murch; A: Calin Papura; Ko: Gloria Papura; M: Osvaldo Golijov. D (R): Tim Roth (Dominic Matei), Alexandra Maria Lara (Laura, Veronica, Rupini), Bruno Ganz (Prof. Stanculescu), André M. Hennicke (Dr. Josef Rudolf), Adrian Pintea (Pandit). P: American Zoetrope, SRG Atelier, Pricel, BIM Distribuzione. 124 Min. USA 2006. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-V: Sony Pictures, Berlin



EL OTRO Ariel Rotter

Der Andere, nach dem der argentinische Drehbuchautor und Regisseur Ariel Rotter seinen Film benannt hat, sitzt gleich am Anfang tot im Bus. Sein Platznachbar, der erfolgreiche Anwalt Juan Desouza, bemerkt das erst spät. Und, als hätte die Zeit, die er unbemerkt neben dem Toten verbracht, ihn auf geheimnisvolle Weise mit ihm verbunden, entschliesst er sich, in dessen Identität zu schlüpfen. Er bricht seine Dienstreise ab, nimmt den Namen des Verstorbenen an, denkt sich einen neuen Beruf aus, sucht sich einen neuen Wohnort. Was wie ein Spiel beginnt, wird zur unverhofften Chance, plötzlich ein ganz neues Leben zu führen. Der Andere, von dem Rotter jetzt erzählt, ist nicht mehr tot. Er erwacht vielmehr in Juans Seele aus einem tiefen Schlummer und voller Sehnsucht nach seinem, dem anderen Leben. In diesem Anderen beginnt Juan sich neu kennenzulernen, indem er sich erst einmal fremd wird und auf die Suche nach sich selbst begibt.

«Wer bin ich?», stellt sich Juan die uralte Frage nach dem eigenen Ich, die Rotter in seinem zweiten Spielfilm nach *SOLO POR HOY* zur Frage nach der menschlichen Identität erweitert. Sind es nur die paar Daten, die Juan im Hotel angeben muss, um sich zu identifizieren: Name, Wohnort, Beruf, Ausweisnummer und Alter? Juan genügt das nicht. Schweigsam, ernst, mit tiefgründigem Blick, ist er nicht der Typ für postmoderne Rollenwechselfelchen. Aus tiefsster, romantischer Seele sucht er nach einer «echten», inneren Identität, einem Leben, das ihm Halt gibt und seinem Wesenskern entspricht. *Julio Chávez* verkörpert diesen stillen Melancholiker mit traurigem, sehnsuchtsvollem Blick und einer feinfühligem Körpersprache, für die es keiner Worte Bedarf. Mit seiner starken, zärtlichen Darstellung hat sich Chávez auf der letztjährigen Berlinale den «Silbernen Bären» als Bester Hauptdarsteller verdient.

Juan ist Ende vierzig, in einem Alter also, in dem viele Männer wie er eine Zwischenbilanz ziehen, die, gemessen an den

einstigen Jugendträumen, so ernüchternd ausfällt, dass sie in eine «Midlifecrisis» führt. Juans Leben in Buenos Aires verläuft nicht so, wie er sich das wohl einmal vorgestellt hat. Sein alter Vater ist pflegebedürftig, seine Frau schwanger. Seine Zukunft scheint unausweichlich vorbestimmt. Erst als er den Toten neben sich im Bus entdeckt, wird ihm bewusst, dass es auch anders sein könnte. Und ganz zögerlich, versuchsweise nimmt er den Namen des Fremden an und verwandelt sich in Doktor Manuel Salazar. Dann besucht er die Trauerfeier seines Alter ego und begegnet einer jungen Frau, die ihm bereits am Tag zuvor in einer Bar aufgefallen war. Der Ort, an dem er sie jetzt wieder trifft, ist bezeichnend für die Affäre, die sich zwischen den beiden entspinnt. Sie wissen, dass sie nicht von Dauer sein wird, und lieben sich in einer intensiven Leidenschaftlichkeit, die wie der gesamte Film nicht laut und polternd daherkommt, sondern sanft, ungeheuer intensiv und doch nie vollkommen erfüllend. Das Begehren wird hier nicht gestillt. Unterschwellig zehrend bleibt es vorhanden und treibt Juan weiter: von Identität zu Identität, dunkle Landstrassen entlang, in märchenhaft schöne Wälder, zu Bächen, in denen nackte Mädchen baden. Schwerelos träge durchwandelt Juan seine nach aussen gespiegelte Seelenlandschaft. Und dieses surreal ambivalente Gefühl eines sehnsuchtsvoll-leidenden Genusses bestimmt auch die filmische Atmosphäre.

In langen, starren Aufnahmen nähert sich Kameramann *Marcelo Lavintman* den Protagonisten an; nicht auf herkömmliche Weise, indem er zeigt, was sie tun, sondern indem er Bilder sucht und findet, die indirekt etwas über ihr Leben und Empfinden verraten. Statt die Gefühle seiner Figuren zu Close-ups aufzublähen, fängt er die emotionalen Spuren ein, die sie in ihrer Umgebung hinterlassen. Ins Innere seiner Charaktere dringt er vor, indem er ihr Äusseres immer wieder aus dem Blick verliert. Als Juan von zuhause aufricht, zeigt eine lange Naheinstellung nur den Wecker auf seinem Nachttischchen.

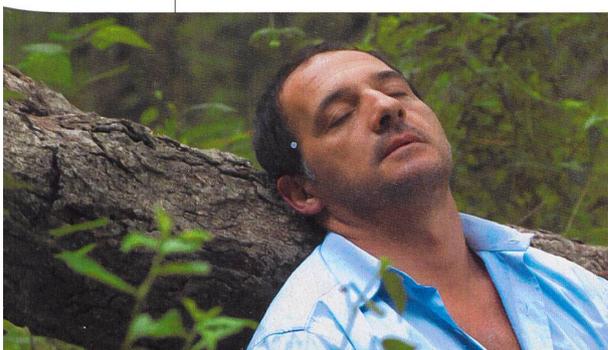
Man sieht nur kurz Juans Hände, die den Wecker abstellen, dann ertönt aus dem Off das Geräusch einer Schublade, und für einen Moment beginnen Wecker und Nachtschränken kaum merklich zu zittern. In diesem wunderbar einfachen Bild nimmt Rotter vorweg, wovon der Film erzählen wird: Der rituelle, alltägliche Ablauf in Juans Leben ist ins Wanken geraten. Der Wecker symbolisiert hier die ablaufende Zeit ebenso wie die Chance auf einen Neuanfang.

Die Handlung als «Plot» gerät in einer derart poetischen Perspektive zwangsläufig in den Hintergrund. Statt auf Movement wie etwa *Anthony Minghella* in *THE TALENTED MR. RIPLEY* setzt Rotter auf *Movens*. Verborgenen Beweggründen folgt seine Dramaturgie, nicht rasanten Bewegungen. Deshalb schlägt Juan auch keine Haken und bleibt stattdessen auf der Suche nach einem klaren Weg, dem er folgen kann – wie der Landstrasse, die er eines Nachts im Licht der vorbeifahrenden Lastwagen entlanggeht, bis er von der Dunkelheit verschluckt wird. Mit Juan verliert hier auch der Zuschauer vorübergehend die Orientierung.

Am Ende aber schliesst sich der Kreis, als der vermeintliche Doktor Salazar zu einer alten Dame gerufen wird, die mit dem Tod ringt. Im langen Schlussbild, aus dem Juan abermals entschwindet, nähert sich der leise, gemächliche und traumhaft schön erzählte Film noch einmal dem Rätsel der menschlichen Seele an, wenn er andeutet, dass eine Reise nicht nur darin besteht, wegzufahren. Juan kehrt in sein altes Leben zurück, als der, der er war, und doch als ein Anderer.

Stefan Volk

R, B: Ariel Rotter; K: Marcelo Lavintman; S: Eliane Katz; Ko: Roberta Pesci; T: Martin Litmanovich. D (R): Julio Chávez (Juan Desouza), Osvaldo Bonet (Vater), Maria Oneto (Frau im Hotel), Inés Molina (Ehefrau), Arturo Goetz (Notar), Mariá Ucedo (Frau). P: Airecine, Aquafilms, Celluloid Dreams, Selavy; A Rotter, Veronica Cura, Christian Baute, Dagmar Jacobsen. Frankreich, Grossbritannien, Argentinien, Deutschland 2007. 183 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



YOU, THE LIVING / DU LEVANDE Roy Andersson

Ein trauriges Mädchen, das von der Hochzeit mit einem unerreichbaren Rockstar träumt, eine Alkoholikerin, die sich von niemandem verstanden fühlt und im Park einen rotzigen Blues anstimmt, und eine Lehrerin, die vor ihrer versammelten Klasse in Tränen ausbricht. Die Stadt ist in ein fahles Licht gehüllt, hier herrscht immer Morgen- oder Abenddämmerung. Willkommen in der trostlosen und phantastischen Welt von Roy Andersson.

Eine Inhaltsangabe erübrigt sich bei den Filmen des eigenwilligen schwedischen Regisseurs. Er erzählt keine durchgehende Geschichte, sondern werbet kurze Episoden – in langen Einstellungen – miteinander. Wie bereits in seinem letzten Langspielfilm *SONGS FROM THE SECOND FLOOR* erlaubt sein neuestes Werk erneut wundersame Einblicke in den Alltag gewöhnlicher Menschen.

Der vierundsechzigjährige Regisseur ist ursprünglich Werbefilmer. Doch wer jetzt an Hochglanzbilder und träge Pointen denkt, liegt völlig falsch. Andersson kreiert sowohl in seinen Werbe- wie auch in seinen Kino-filmen obskure Parallelwelten und rückt die Skurrilitäten des täglichen Lebens in den Vordergrund.

Am Anfang des visuell grandiosen Filmes steht ein Zitat von Goethe: «Erfreue dich, o Lebender, dieses Ortes, noch liebes-trunken ... ehe Lethe, der Fluss der Toten, deinen fliehenden Fuss benetzt!» Lethe ist in der griechischen Mythologie ein Fluss in der Unterwelt, der Fluss des Vergessens. Anderssons Werk erzählt von den Lebenden, die sich mit aller Kraft an ihrem Leben festhalten, wie an einem Glas Wodka, sei es noch so leer und voller unerfüllter Erwartungen. Obwohl "lebendig" eigentlich die falsche Bezeichnung für die bleichen, grauen Gestalten ist, die sich durch den Film schleppen. Wie blutleere Zombies wandeln sie durch die Strassen und sind in ihrer Verzweiflung doch sehr menschlich.

Er stütze sich bei seiner Arbeit nie auf ein Drehbuch im klassischen Sinne, sondern nutze eine thematische Linie, ein philo-

sophisches Konzept oder eine besondere Atmosphäre als Grundlage, erklärt der Regisseur. *YOU, THE LIVING* erzähle vom Menschen, sagt er weiter «von seiner Grossartigkeit und seinem Elend, von seinen Freuden und Lasten, von seiner Zuversicht und seinen Ängsten. Ein Mensch, über den wir uns lustig machen und der uns gleichzeitig auch zum Weinen bringt. Es ist dies eine tragische Komödie oder eine komische Tragödie, dessen Subjekt wir selbst sind.»

Tatsächlich sind bei Andersson Humor und Melancholie unglaublich nahe beieinander. Absurde Situationskomik löst sich ab mit Bildern von grosser Einsamkeit. Und gerade in seiner Traurigkeit ist der Film oftmals ausgesprochen witzig. Ein Feierabendgespräch zwischen einem Ehepaar verläuft dann in etwa so: «Was machst du?» – «Ich stehe auf dem Balkon.» – «An was denkst du?» – «An nichts.» – «Denkst du an mich?» – «Nein.» – «Du denkst nie an mich.» Und ein überarbeiteter, desillusionierter Psychiater mit einem überfüllten Wartezimmer voller hilfsbedürftiger Patienten, sagt verzweifelt in die Kamera: «Die Menschen sind böse und sie wollen, dass ich sie glücklich mache.» In der lokalen Bar, in der die Säufer und die Verlassenen am Tresen hängen, ist immer letzte Runde. «Heute ist nicht mein Tag», meint ein unfähiger Teppichhändler einmal kleinlaut zu seinen Kunden. Dieses Gefühl scheint in dieser Stadt jeder zu kennen: «Heute ist nicht mein Tag». «Keiner versteht mich», klagen die Bewohner immer wieder. Andersson zeigt eine Gesellschaft, in der das gegenseitige Verständnis fehlt. Alles ist irgendwie kaputt oder zumindest leicht beschädigt. Im Gerichtssaal trinken die Richter, die ein Urteil fällen sollten, Bier aus riesigen Gläsern, und nicht einmal der elektrische Stuhl funktioniert im entscheidenden Moment.

Für die stille Melancholie des Alltags und die Sehnsüchte der Menschen findet der Regisseur einprägsame Wunder-Bilder. Die schönste Szene gehört dem Rockstar-Mädchen. Im Traum stellt sie sich vor, wie die Leute auf der Strasse ihr durchs Fenster zu

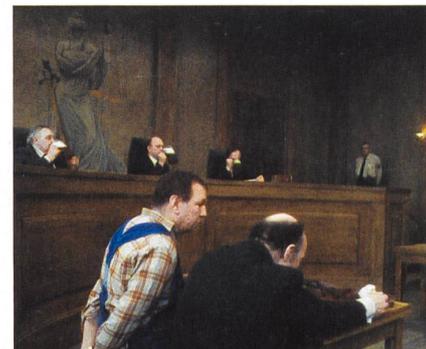
ihrer Hochzeit mit Micke Larsson, dem Sänger ihrer Lieblingsband, gratulieren. Und Larsson stimmt auf seiner Gitarre eine Ballade an. In ihrem Traum sind die Menschen gut, und die Reise des jungen Paares scheint in eine vielversprechende Zukunft zu gehen, hinaus aus der Stadt, über die sich eine tonnen-schwere Melancholie gelegt hat. Aber eben, es ist nur ein Traum. Immer wieder erzählen Figuren in Anderssons Film ihre Träume, direkt in die Kamera. Doch die Vermutung, der ganze Film, mit seiner seltsamen, welt-fremden Atmosphäre, sei ein Traum, wäre zu einfach. Die Welt in *YOU, THE LIVING* ist oft geradezu schmerzhaft real, die Träume nur ein Versuch, ihr zu entfliehen.

In dem bis auf eine Aufnahme in einem Studio in Stockholm gedrehten Film ist jede Einstellung ein surreales Gemälde. Die Bilder sind häufig in Totalen, mit nur minimalen Kamerabewegungen, aufgenommen und mit einer monochromen Farbgebung versehen. Besetzt ist der Film grösstenteils mit Laien, die der Regisseur auf der Strasse ausgesucht hat. Das abgegriffene Set-Design erinnert an die Kreationen von Anna Viebrock, der Bühnenbildnerin von Christoph Marthaler. Und überhaupt ist die Nähe zu einer Theaterinszenierung von der ersten Einstellung an sichtbar.

Am Ende dieses mühseligen, verlorenen Tages (oder ist es eine Woche, ein Jahr?) lichten sich endlich die Wolken. Doch mit der Sonne kommt die Bedrohung. Hoch oben am Himmel über der Stadt ist sie mit Düsenantrieb im Anmarsch. Hier endet der Film und überlässt die Bewohner ihrem Schicksal.

Sarah Stähli

R, B: Roy Andersson; K: Gustav Danielsson; S: Anna Märta Waern; Ko: Sofia Frykstam; M: Benny Andersson. D (R): Jessika Lundberg (Anna), Elisabeth Helander (Mia), Björn Englund (Tubaspieler), Leif Larsson (Zimmermann), Olle Olson (Berater), Birgitta Persson (Frau des Tubaspielers), Kemal Sener (Coiffeur), Håkan Angser (Psychiater), Gunnar Ivarsson (Geschäftsmann), Eric Backman (Micke Larsson), Lennart Eriksson (Mann auf dem Balkon). P: Roy Andersson Filmproduktion, Posthus Teatret, Studio 24, Thermidor; Schweden 2007. 94 Min. CH-V: Look Now!, Zürich



JUNO Jason Reitman

Ein einziges Mal nur, doch mehr braucht es manchmal nicht. Dabei hatten sich die sechzehnjährige Juno und ihr Freund Bleeker nur einen schönen Fernsehnachmittag machen und noch einmal *BLAIR WITCH PROJECT* anschauen wollen, den sie seit dem Kinostart nicht mehr gesehen hatten. Stattdessen schlafen sie miteinander – mit ungewollten Folgen: Juno erwartet ein Baby. Sie absolviert gleich drei Schwangerschaftstests. Doch am Resultat ist nicht zu rütteln. Bleeker trägt's mit Fassung. Und sogar Junos Vater und Stiefmutter zeigen Verständnis: Kann ja mal vorkommen. Trotzdem denkt Juno an eine Abtreibung. Doch irgendwie gefallen ihr die Schwingungen im Wartezimmer der Klinik nicht. Unverrichteter Dinge zieht das junge Mädchen von dannen. Und dann steht Junos Entschluss fest: Sie will das Baby austragen und zur Adoption freigeben.

So beginnt eine der besten Komödien, die im letzten Jahr in den USA starteten: witzig, intelligent, anrührend, schnell, anspruchsvoll. *LITTLE MISS SUNSHINE* (2006) kommt einem gleich in den Sinn: Beides sind Independent-Filme, die (fast) ohne Stars und Special Effects auskommen und den Zuschauer mit originellem Humor überraschen. Wie aus dem Nichts tauchte *JUNO* im letzten September beim Filmfestival in Telluride auf und trat durch Mund-zu-Mund-Propaganda seinen Siegeszug in Nordamerika an. Einige US-Filmkritiker nahmen *JUNO* sogar in ihre Top Ten 2007 auf. Viel Lob für eine Komödie, die – wenn man sie denn in eine Schublade stecken wollte – als Coming-of-Age-Geschichte oder, nicht ganz so elegant, als Teenager-Romanze durchginge.

So einfach ist es natürlich nicht. Nach flottem, quirligem Beginn begibt sich *JUNO* in ersteres Gewässer und führt neue Charaktere ein. Auf der Suche nach einer Lösung schaut die werdende Mutter ins wöchentliche Anzeigenblatt unter der Rubrik «Desperately Seeking Spawn» – gleich neben den «Exotic Birds». Und schon sind die neuen Eltern gefunden: Mark und Vanessa. Er: ein erfolgreicher Komponist von Werbe-Jingles,

der nicht erwachsen werden will und noch immer davon träumt, Rock-Star zu werden. Sie: eine attraktive, etwas unsichere und ängstliche junge Frau, die sich verzweifelt ein Baby wünscht und diesem Ziel alles unterordnet. Man ahnt, dass das nicht gut gehen kann.

In der Folge begleitet Regisseur Jason Reitman (*THANK YOU FOR SMOKING*) die neun Monate der Schwangerschaft Junos, von Herbst bis Sommer, und ihren Kontakt zu den Adoptiveltern, Mark vor allem. Dabei profitiert Reitman von dem geschickt und feinfühlig aufgebauten Drehbuch von *Diablo Cody* – für das sie mit einem Oscar ausgezeichnet wurde –, das hinter den witzigen One-linern, den geschliffenen Dialogen und absurden Situationen immer auch die Verletzlichkeit und Sensibilität der Figuren spürbar macht. Je mehr Juno ihre Mitmenschen mit frecher Lakonie und ironischem Humor voller kultureller und politischer Anspielungen auf Distanz hält, desto mehr erfahren wir über ihren Charakter. Die darstellerische Leistung von *Ellen Page* (*HARD CANDY*) ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Ihre blitzschnelle Schlagfertigkeit, ihr ruppiges Selbstbewusstsein und ihre unbekümmerte Abgeklärtheit, verbunden mit der Fähigkeit, nie zu weit zu gehen, zeugen von perfektem Timing und grosser Präsenz. Gerade mal einundzwanzig Jahre alt, erweist sich *Ellen Page* hier als vollendete Komikerin.

Cody, die früher als Stripperin und Telefonsexarbeiterin ihr Geld verdiente, bevor sie mit dem Drehbuch für *JUNO* als Autorin debütierte, unterläuft immer auch die Erwartungen des Zuschauers. Wann hat man zuletzt solch verständnisvolle Eltern gesehen, die mit soviel Gleichmut auf die ungewollte Schwangerschaft ihrer minderjährigen Tochter reagieren? «Wir hatten schon Angst, du wärst von der Schule geflogen», bemerken sie lakonisch, als sie endlich den Grund für die abendliche Aussprache erfahren. Nicht einmal dem angehenden Vater wollen sie einen Vorwurf machen: «Natürlich war es nicht seine Idee!» Liebenswerte Figuren,

von Cody einfallsreich und originell gegen den Strich gebürstet. Zum Prinzip ihres Humors gehört die Überraschung, das Unerwartete. Nie sollte man sich sicher sein, was als nächstes passieren wird.

Sorgsam aufgebaut ist auch die moralische Ambivalenz von Mark und Vanessa. Erst erscheinen sie als ideales Paar. Doch mit der Zeit schält sich heraus, dass Mark von dem Kinderwunsch seiner Frau überfordert ist. Unmerklich lässt er eine gewisse Reserviertheit spüren und vermeidet es, sich mit Vanessa auszusprechen. Die hingegen hat ihren Mann mit all seinen Jugendsachen, Les-Paul-Gitarre inbegriffen, in ein eigenes Zimmer abgeschoben, damit sie das Gesamtbild des kalt, aber perfekt eingerichteten Wohnzimmers nicht stören. Ob ein Kind für sie beide das Richtige ist – darüber hat sie nie nachgedacht. Es sind solche schleichenden, genau beobachteten Veränderungen, die die Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit der Figuren ausmachen.

Einer der schönsten Running Gags fällt dem schüchternen, stets ein wenig tollpatschigen Bleeker zu. Mit Stirnband und unvorteilhaft sitzendem Sport-Outfit hechelt er immer mal wieder einer Crosslauf-Mannschaft hinterher. Bis er am Schluss einfach abbiegt, dem Kreissaal entgegen. Er weiss, dass Juno die richtige Entscheidung getroffen hat.

Michael Ranze

Regie: Jason Reitman; Buch: *Diablo Cody*; Kamera: *Eric Steelberg*; Schnitt: *Dana E. Glauber*; Produktion Design: *Steve Saklad*; Kostüme: *Monique Prudhomme*; Musik: *Matt Messina*. Darsteller (Rolle): *Ellen Page* (*Juno MacGuff*), *Michael Cera* (*Paulie Bleeker*), *Jennifer Garner* (*Vanessa Loring*), *Jason Bateman* (*Mark Loring*), *Allison Janney*, *J. K. Simmons* (*Junos Eltern*), *Olivia Thirlby* (*Leah*), *Eileen Pedde* (*Gerta Rauss*), *Rainn Wilson* (*Rollo*), *Daniel Clark* (*Steve Rendazo*), *Daria Vandenbossche* (*Bleekers Mutter*), *Valerie Tian* (*Su-chin*), *Sierra Pitkin* (*Liberty Bell*). Produktion: *Fox Searchlight Pictures*, *Mandate Pictures*, *Mr. Mudd*; *Lianne Halfon*, *John Malkovich*, *Mason Novick*, *Russell Smith*; Co-Produzenten: *Kelli Konop*, *Jim Miller*, *Brad Van Arragon*. USA 2007. Format: 1:1.85; 96 Min. Verleih: 20th Century Fox, Genf, Frankfurt a. M.



PURE COOLNESS / BOZ SALKYN

Ernest Abdyjaparov

Nach seinem tragikomischen Spielfilmdebüt *SARATAN*, das von einem kleinen kirgisischen Dorf erzählt, welches auf verzeifelt absurde Weise den Zusammenbruch der Sowjetunion zu verarbeiten versucht, wirft Regisseur Ernest Abdyjaparov nun abermals einen ebenso ernsthaften wie komischen Blick auf sein Heimatland Kirgistan. Im Mittelpunkt steht diesmal der Brautraub, ein uralter kirgisischer Brauch, der nach Berichten von Amnesty International seit Ende der Sowjetherrschaft wieder vermehrt praktiziert wird. Das Prinzip dieser patriarchalen Tradition ist schnell erklärt. Ein Mann entführt mit Hilfe von Freunden und Verwandten eine junge Frau, die ihm gefällt, und zwingt sie, ihn zu heiraten. Im Haus des Entführers wartet bereits die versammelte Hochzeitsgesellschaft. Die Entführte wird eingesperrt, bis ein Mullah die religiöse Heirat vollzieht. In *PURE COOLNESS* ist es ausgerechnet ein Mädchen aus der Stadt, dessen Eltern es eigentlich davor bewahren wollten, geraubt zu werden, das diesem überwiegend ländlichen Brauch zum Opfer fällt.

Die selbstbewusste, moderne Asema lässt ihren Eltern keine Wahl, als sie ihnen eines Tages kurzerhand ihren Verlobten Murat vorstellt und ankündigt, ihn in einigen Monaten heiraten zu wollen. Vorher aber möchte sie erst einmal Murats Familie kennenlernen. Also fährt sie mit ihm aufs Land, wo sie sich mit allerlei seltsamen Ritualen konfrontiert sieht, die sie nur widerstrebend über sich ergehen lässt. So versucht Murats Mutter beharrlich als Zeichen der Jungfräulichkeit ihr ein weisses Kopftuch überzuziehen, das Asema aber gleich wieder herunterzieht. Aus Liebe zu Murat wäre sie je doch bereit, das Spiel mitzuspielen. Doch dann erwischt sie ihren Verlobten auf einem Fest bei einem Schäferstündchen mit einer ehemaligen Geliebten. Entsetzt eilt sie davon und fällt wenig später Brautraubern in die Hände. Die hatten es zwar eigentlich auf ein anderes Mädchen abgesehen, aber, als sie die Verwechslung bemerken, ist es zu spät. «Das ist Schicksal», stellt das Familienober-

haupt lakonisch fest. Und so gibt es kein Zurück mehr.

Die jungen Frauen, die heute nach diesem in der Republik Kirgistan formal zwar verbotenen, aber kaum je verurteilten Brauch verheiratet werden, können Glück haben und an einen angenehmen Mann geraten, an den sie sich mit der Zeit gewöhnen und den sie im besten aller Fälle sogar lieben lernen. Oder sie haben Pech, werden vergewaltigt, geschlagen, misshandelt. Asema hat Glück, was Abdyjaparovs Film einerseits problematisch, andererseits aber auch liebenswert macht.

Für einen europäisch aufgeklärten Filmemacher wäre es einfach, die frauenfeindliche Tradition und alle diejenigen, die sich in ihren Dienst stellen, zu verteufeln. Abdyjaparov aber kann es sich nicht so leicht machen. Für ihn bedeutet Kirgistan Heimat, und die Menschen, die dort leben, sind ihm ans Herz gewachsen. Das spürt man seinen Filmen an. Abdyjaparov gelingt es wunderbar, sich einerseits auf liebevolle Weise über seine Charaktere lustig zu machen, andererseits aber auch die Absurdität des Brautraubs offen zu legen. Wenn er zeigt, wie beiläufig die Familie des (nicht gerade begeisterten) Bräutigams bei einer Tasse Tee die Entführung plant und wie der Familienoberste die Brautverwechslung achselzuckend zur Kenntnis nimmt, offenbart er damit, wie grotesk und absurd ihr Handeln eigentlich ist. Doch, so treffend und komisch eine derartige Figurenzeichnung ist, sie hinterlässt dennoch einen faden Beigeschmack. Die Nebencharaktere als bäurische Trottel zu karikieren und sich über die Clan-Chefs lustig zu machen, indem man sie unter die Fuchtel rabiatere Ehefrauen stellt, genügt nicht, um die Dimensionen des hier verhandelten menschlichen Dramas herauszuarbeiten.

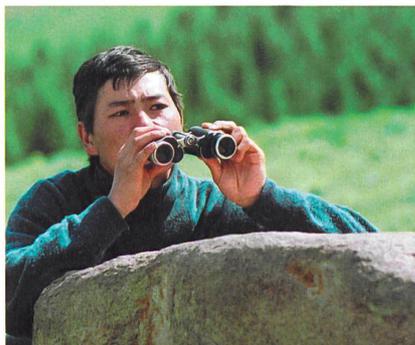
Es ist nicht so sehr das Verständnis für die Täter, das an *PURE COOLNESS* irritiert, sondern das fehlende Leid der Opfer. Sicher, die eine oder andere Träne wird Asema noch vergossen. Im Grunde aber fügt sie sich bereitwillig in das, was ihr als "Schicksal" auf-

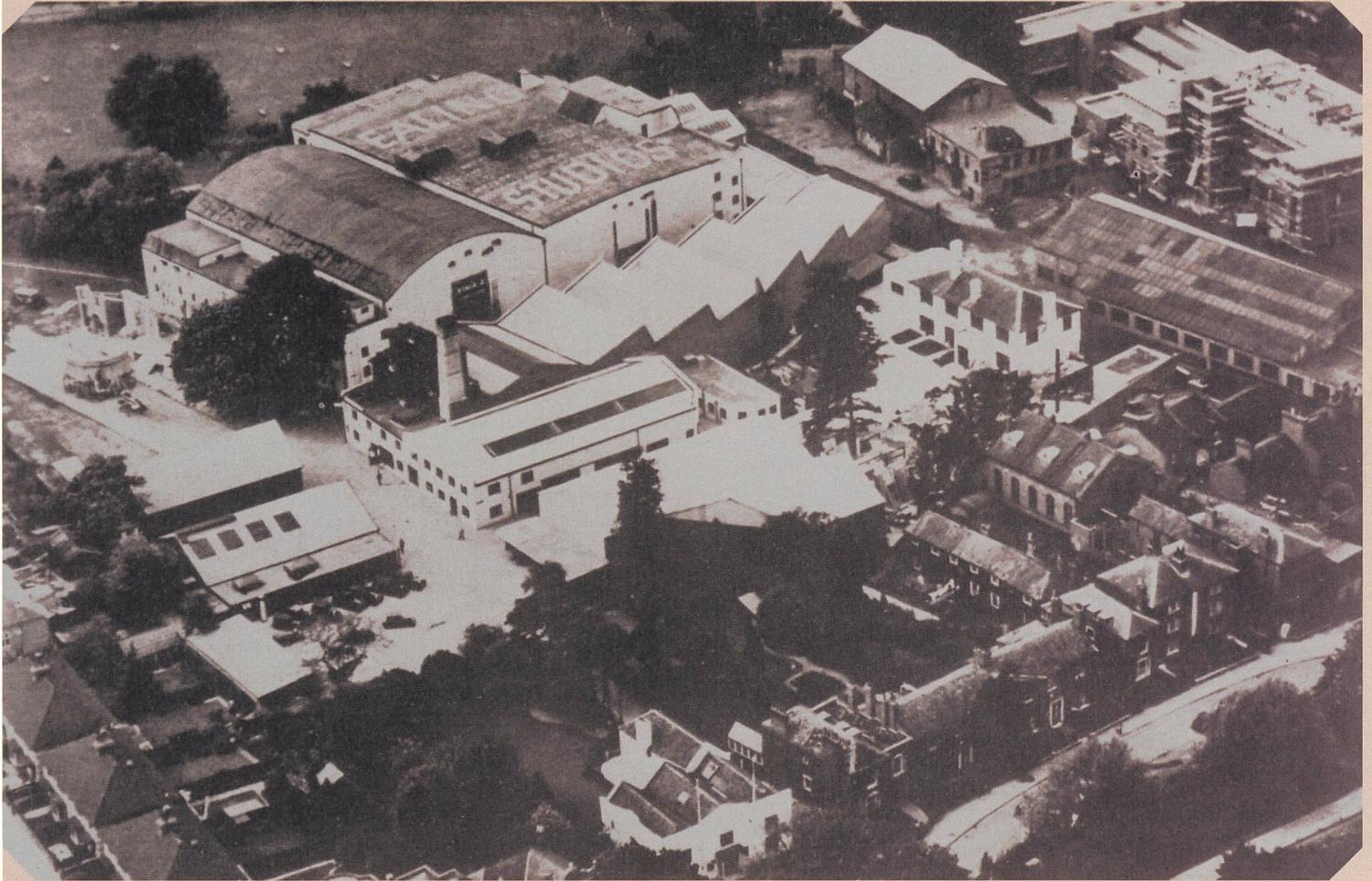
gebürdet wird. Nicht einen Gedanken verschwendet sie an Flucht. Im Gegenteil, als sie mit ihrem neuen Mann Sagyn zum Schafehüten in die Berge geschickt wird, blüht sie geradezu auf. Die Landschaftsaufnahmen, in denen Kameramann *Aibek Djangaziev* die weite Natur abbildet, sind tatsächlich wunderschön und dürfen wohl auch als Liebeserklärung an Land und Menschen verstanden werden. Dieser lyrisch erhabene Blickwinkel droht jedoch bald ins Verklärende abzurufen.

Wenigstens Asemas Eltern hadern anfangs damit, dass ihre Tochter zur Ehe mit einem Fremden gezwungen wurde, als Sagyns männliche Verwandtschaft plötzlich vor der Tür steht und sie vor vollendete Tatsachen stellt. Doch kurz darauf sitzen sie trinkend und scherzend mit den Entführern zusammen und feiern die neuen Familienbände. Zu glatt läuft auch die Annäherung zwischen Asema und Sagyn. Ritterlich schneidet der Bräutigam sich in der Hochzeitsnacht selbst in den Arm, um mit seinem Blut auf dem jungfräulich weissen Laken die Familie zufriedener zu stellen. Auch danach erweist er sich als geduldiger Kavalier, und Asema findet bei ihm schon bald eine Schulter zum Anlehnen. Die Liebe, darauf kann man hier vertrauen, wird mit den Jahren schon kommen. Damit verteidigt Abdyjaparov den von ihm an anderer Stelle erkennbar der Lächerlichkeit preisgegebenen Brautraub zwar nicht. Dem milden, wunderbar humorvoll und anmutig erzählten Film fehlt es aber an – einer vielleicht nötigen – Schärfe. *PURE COOLNESS* ist, im Gegensatz zu dem, was sein Titel erwarten lässt, möglicherweise eine ganze Spur zu warmherzig, zu schön geraten für den hässlichen Brauch, den er sich zum Thema gewählt hat.

Stefan Volk

R, B, S: Ernest Abdyjaparov; K: Aibek Djangaziev; S: George Kolotov; A: Sharip Jaiobaev; M: E. Abdyjaparov, Murzali Jenbaev; T: George Kolotov, Antonina Balashova. D (R): Asem Toktobekova (Asema), Siezdbek Iskenaliev (Murat), Tynchtyk Abdylkasymov (Sagyn). P: Oy Art; Altynai Koichumanova. Kirgistan 2007. 95 Min. CH-V: trigon-film





TRADITION VERPFLICHTET

EIN BESUCH IN DEN EALING STUDIOS

Als wir an diesem bedeckten Julimorgen in den Londoner Westen aufbrechen, sind wir darauf eingestimmt, eine kleine Zeitreise zu unternehmen. Insgeheim hegen wir vielleicht Zweifel, ob diese Hoffnung nicht ein wenig zu naiv ist. Denn nicht einmal die traditionsreichsten Filmstudios bieten eine Gewissheit dafür, dass man bei ihrem Besuch tatsächlich irgendwann einmal die magische Schwelle in die Vergangenheit überschreiten wird. Ihre Existenzberechtigung liegt schliesslich in der Gegenwart und Zukunft.

Aber der Ort, den wir aufsuchen wollen, scheint dennoch eine Verheissung für Nostalgiker zu sein, denn die Filme, die einst dort

entstanden sind und noch heute produziert werden, besitzen ein Flair von stolzer Rückständigkeit. Warum sollte es also nicht auch den Genius des Ortes bestimmen?

Beim Verlassen der U-Bahn-Station South Ealing weist uns ein Schild den Weg zu den Studios. Der Fussmarsch dauert knapp fünfzehn Minuten und führt uns durch ein Viertel, das wie eine beschauliche Kleinstadt fernab des atemlosen Trubels der Metropole anmutet. Das Erste, was wir vom Studio erspähen, ist eine weisse Villa. Sie ist ein kleines Monument der Filmgeschichte, auf dem eine Plakette angebracht ist, auf der zu lesen steht: «Sir Michael Balcon, Film Producer, worked here.»

Das legendäre White House, in dem Balcon residierte, hatten wir uns eigentlich unbescheidener vorgestellt. Später werden wir erfahren, dass die dortigen Büroräume die begehrtesten des ganzen Studios sind; Balcons Name hat auch heute noch im Filmgeschäft einen guten Klang.

Das Studiogelände selbst liegt verborgen hinter einer Reihe leicht heruntergekommenen Häuser im Cottage-Stil. In dem Verwaltungsgebäude, wo wir mit John Abbott verabredet sind, herrscht gelassene Geschäftigkeit. Die Einrichtung der Lobby und der Bürotage ist dezent modern. An den Wänden hängen zahlreiche Filmplakate, in einem genau aus-



tarierten Arrangement von klassischen (WHISKY GALORE!, THE MAN IN THE WHITE SUIT, THE LAVENDER HILL MOB) und neuen Ealing-Produktionen (THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST, VALIANT). John ist eigentlich für die Buchung von Studios und Produktionsbüros zuständig, normalerweise führt er mögliche Investoren, Mieter und Produzenten über das Gelände. Er besitzt einen reichen Schatz an historischen Hintergründen und Anekdoten; offenbar sind seine üblichen Kunden durchaus an der Geschichtsträchtigkeit dieses Ortes interessiert.

Ein Gutteil des Geländes ist eine Baustelle: Neben den alten Ateliers entstehen neue Bürokomplexe. Unser Weg führt an einer Gruppe von Studenten der Metropolitan Film School vorbei, die in einem bereits fertiggestellten Neubau Unterricht haben und im Studio Praxiserfahrung sammeln. Vielleicht ist mein Blick zu sehr darauf fixiert, wie die Gegenwart die Filmgeschichte überlagert. Die Atmosphäre in Ealing belehrt mich jedenfalls eines Besseren: Sie ist geprägt von ihrer Vereinbarkeit. Es herrscht eine Stimmung von Aufbruch und Erwartung auf dem Gelände, die sich nicht vom Geschichtsbewusstsein lähmen lassen will.

Als wir das Innere der ersten Studiohalle betreten, stellt sich die erhoffte Magie ein: Augenblicklich fühlen wir uns in die Vergangenheit zurückversetzt. Ein leicht muffiger, aber angenehmer Geruch liegt in der Luft. Die Wände wurden einst mit Heu isoliert, um die Ateliers schalldicht zu machen. Die ausgetretenen Holzdielen scheinen seit den Tagen, als hier Joan Greenwood, Alec Guinness, Jack Hawkins, Stanley Holloway, Margaret Rutherford und die ganz junge Audrey Hepburn arbeiteten, nicht erneuert worden zu sein. Die Ateliers stehen im Augenblick leer, aber die hohen Wände, die zum letzten Mal wohl vor einigen Jahrzehnten gestrichen wurden, wirken keineswegs kahl und nüchtern. Man hat ihnen Zeit gelassen, Patina anzulegen, die Ablagerungen einer bewegten, exklusiv britischen Filmgeschichte. Die Stage Two, durch die uns John führt, ist das älteste Filmatelier der Welt, das noch in Betrieb ist. Es wurde 1932 erbaut und steht, wie zahlreiche Gebäude auf dem Studiogelände, unter Denkmalschutz. Die Garderoben, räumt John ein, müssten dringend renoviert werden. Einige fungieren heute als Schneideraum; in einem von ihnen wird gerade eine Neufilmung von «Oliver Twist» für die BBC geschnitten.

GLÜCKSPRECHEN IM LORBEERKRANZ

Kein Studio der Welt kann es sich leisten, den Eindruck zu erwecken, hier sei die Zeit stehen geblieben. Aber in Ealing atmet alles Tradition. Das berühmte Logo hat sich nur geringfügig verändert seit der grossen, heroischen Epoche der vierziger und fünfziger Jahre. Noch immer wird der Studioname eingerahmt von zwei Lorbeerzweigen. Die Rückbesinnung auf klassische Markenzeichen hat im britischen Kino ohnehin gerade Konjunktur. Der James-Bond-Serie ist ein erfolgreiches Comeback gelungen, seit sie sich auf ihre Anfänge besonnen und dadurch verjüngt hat. Die Science-Fiction-Figur «Doctor Who» erlebt gerade im Fernsehen eine Reinkarnation. Und die legendären Hammer Studios nehmen die Produktion von Horror-Filmen wieder auf; vorerst allerdings nur für den DVD-Markt. In Ealing ist in diesem Sommer das Remake einer Erfolgsserie aus den fünfziger Jahren abgedreht worden, auf das man im Studio grosse Hoffnungen setzt: ST. TRINIAN'S erzählt, frei nach den Cartoons von Ronald Searle, von den Abenteuern der renitenten Schülerinnen eines Mädcheninternats und ihren exzentrischen Lehrern.

Kaum einem der britischen Filmjournalisten, die vorab über das Projekt berichteten (nicht einmal dem Rezensenten der «Times») war aufgefallen, dass die originalen Filme gar nicht zum Kanon der klassischen Ealing-Filme gehörten, sondern von «British Lion» produziert worden waren. Im Studio sieht man jedoch wenig Anlass, diesen Fehler zu korrigieren, denn die heutige Politik ist darauf ausgerichtet, an bewährte Traditionen anzuknüpfen; sei die Verbindung auch noch so vage.

Ealing ist eines der wenigen britischen Filmstudios, mit dem man einen fest konturierten Stil verbindet – sonst fallen einem nur noch die Horror-Schmiede Hammer und Gainsborough Pictures, die auf Melodramen spezialisiert waren, ein. Obwohl nur rund ein Drittel der im Studio produzierten Filme dem Genre angehören, ist der Name Ealing zu einem Synonym geworden für einen gehobenen, auf den ersten Blick unverfänglichen Komödienstil, der nationale Eigenheiten mit milder Ironie verspottet und bei dem der Slapstick eine humane Note besitzt. Selbst die Boshaftigkeit und Schwärze des Humors in KIND HEARTS AND CORONETS und THE LADYKILLERS überschreitet letztlich nie die Grenzen des Behaglichen. Die klassischen Ealing-Ko-

mödien entwerfen ein gleichsam staatstragendes Bild von England. Es ist so sprichwörtlich geworden, dass es heutzutage noch in Parlamentsdebatten zitiert wird. Dieses England ist von stolzer, idyllischer Provinzialität (selbst, wenn die Filme in der Metropole London spielen), gleichwohl aber zu einer gesunden Selbstironie fähig. Es wird bevölkert von gutmütigen Sonderlingen, in denen sich die meisten Zuschauer gern wiedererkennen mögen. Dort herrscht ein Geist massvoller Unabhängigkeit, der Traditionsgläubigkeit und Patriotismus mit einer sachten Lust an der Anarchie vermählt. Die Komödien sind sentimentale Beschwörungen der Unverwundlichkeit der kleinen Leute, die mit den grossen Erschütterungen ihrer Zeit souverän fertig werden. Nach dem Krieg waren sie Labsal für ein Land, das den Verlust seiner Kolonien und seines weltumspannenden Empire verwinden musste. Ihre Botschaft ist so tröstlich, dass sie zeitweilig gar von höchstem nationalem Interesse war. Nach dem Ende des Kalten Kriegs wurden Geheimdokumente veröffentlicht, in denen die Regierung genaue Vorkehrungen für den Fall eines Atomschlages traf: Als letztes Programm, das die BBC ausstrahlen sollte, war eine Ealing-Komödie vorgesehen.

EIN GANZES JAHRHUNDERT

Wenn man die Vorläufer der heutigen Ateliers mitrechnet, darf sich Ealing rühmen, das älteste Filmstudio der Welt zu sein. 1902 erwarb der Filmpionier William Barker bei einer Auktion zwei Häuser auf dem Ealing Green. Zunächst nutzte er den umliegenden Apfelhain und den Walpole-Park direkt vor seiner Haustür für Aussenaufnahmen, später errichtete er dann drei Glasateliers. Der Park diente ihm bei historischen Epen wie HENRY VIII (1911) und THE BATTLE OF WATERLOO (1913) als Drehort für Schlacht- und andere Massenszenen. Nach dem Ersten Weltkrieg zog Barker sich allmählich aus dem Filmgeschäft zurück. 1920 erwarb die Firma «General Film Renters» die Liegenschaften und vermietete sie an unabhängige Produzenten. Der 1927 als Reaktion auf die britische Filmkrise verabschiedete «Cinematograph Act» löste die Welle der berüchtigten «Quota Quickies» aus, rasch und billig produzierter Filme, die den eigenen Marktanteil erhöhen sollten.

1929 erwarb der Theaterimpresario Basil Dean das Studio, nachdem er ein Co-Produktionsabkommen mit der amerikanischen RKO unter-

1



1 Stanley Holloway und Alec Guinness in THE LAVENDER HILL MOB Regie: Charles Crichton

2 Alec Guinness und Danny Green in THE LADYKILLERS Regie: Alexander Mackendrick

3 Minnie Driver und Rupert Everett in AN IDEAL HUSBAND, Regie: Oliver Parker

4 Alec Guinness und Audrey Hepburn in THE LAVENDER HILL MOB

5 Marjorie Fielding und Alec Guinness in THE LAVENDER HILL MOB

6 Dennis Price und Alec Guinness in KIND HEARTS AND CORONETS Regie: Robert Hamer



2



3



4



5



6



zeichnet und die Firma «Associated Talking-Pictures» gegründet hatte. Aber weder das Prestige-Projekt einer Verfilmung von John Galsworthys «Escape» (1930) noch aufwendige Produktionen wie *PERFECT UNDERSTANDING* (1933, mit dem US-Star *Gloria Swanson* und dem jungen *Laurence Olivier*, nach einem Drehbuch von *Michael Powell*) stiessen in den USA auf nennenswerte Resonanz. Auf dem einheimischen Markt feierte Dean jedoch grosse Erfolge mit Musikkomödien um *Gracie Fields* und Star-Vehikeln für Komiker wie *George Formby*, *Will Hay* und *Jack Hulbert*. *Carol Reed* drehte in Ealing 1935 seinen ersten langen Spielfilm, *MIDSHIPMAN EASY*. Rechtliche und finanzielle Streitigkeiten veranlassten Dean, 1938 die Studioleitung an den Produzenten *Michael Balcon* zu übergeben.

Mit Balcon, der zuvor als Studiochef die Geschicke von Gainsborough, Gaumont-British und der britischen Filiale von MGM gelenkt hatte, begann die grosse Zeit der Ealing Studios. Zunächst unterschieden sich seine Produktionen nicht wesentlich von denen Deans – sein erster Film war *THE GAUNT STRANGER*, eine Edgar-Wallace-Verfilmung –, aber er begann, das Studio nach amerikanischem Vorbild umzustrukturieren und Regisseure, Autoren, Techniker und Schauspieler fest unter Vertrag zu nehmen. Zur *stock company* zählten bald *Googie Withers*, *Stanley Holloway*, *Jack Warren* und der Komiker *Tommy Trinder*. Während des Krieges entging Ealing dem Schicksal, requiriert zu werden, weil man die Studios an eine für den *war effort* wichtige Produktion, *Gabriel Pascals* Adaption der George-Bernard-Shaw-Komödie «Major Barbara», vermietet hatte. Balcons eigene Produktionen dieser Zeit waren eine recht heterogene Mischung aus Komödien, Dramen und Propagandafilmen. Bei Gaumont-British hatte er noch stark den amerikanischen Markt ins Auge gefasst. Aber anders als *Alexander Korda*, der mit London Films ein zweites Hollywood in England errichten wollte, konzentrierte sich Balcon auf den einheimischen Markt. Die Budgets waren so kalkuliert, dass die Filme dort ihre Kosten einspielen konnten. Die Finanzierung garantierte die mächtige Rank Organisation.

OFFENE HIERARCHIEN

Balcons Erscheinung und Habitus erinnerten Filmleute eher an einen leitenden Angestellten als an einen Mogul. Er war kein Autokrat – der Regisseur *Alexander Mackendrick* beschrieb ihn als eine Vaterfigur, die man gleichzeitig respektieren und hassen konnte –, sondern begriff das Filmemachen als eine Gemein-

schaftsarbeit. «The Studio with the Team Spirit» stand auf einer Tafel, die er an seinem Bürogebäude anbringen liess.

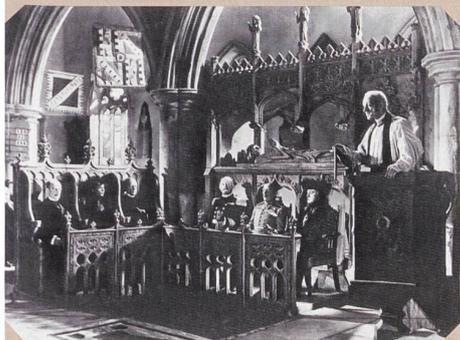
Er umgab sich einerseits mit einem loyalen Stab von Mitarbeitern, die er zum Teil noch aus seiner Zeit bei Gainsborough und Gaumont-British kannte. *Angus McPhail*, dem Co-Autor einiger Hitchcock-Filme, vertraute er die Drehbuchabteilung an. Ihm wurde ein enzyklopädisches Gedächtnis für Filmplots nachgesagt, zugleich hatte er jedoch ein gespaltenes Verhältnis zum Filmgeschäft, beklagte sich darüber, Burlesken für den Komiker *Tommy Trinder* schreiben zu müssen, während er doch viel lieber russische und französische Literatur übersetzt hätte. Unter seiner Ägide entstanden zumeist Originaldrehbücher; der Anteil von Adaptionen ist erstaunlich gering. Der ehemalige Polizist *T. E. B. Clarke* wurde mit *HUE AND CRY* und *PASSPORT TO PIMLICO* zum stilbildenden Komödienautor des Studios; in den fünfziger Jahren trat der Amerikaner *William Rose* seine Nachfolge an. Andererseits war Balcon ein Förderer junger Talente; wohl auch deshalb, weil er von ihnen wenig Widerspruch erwarten durfte. Er verfolgte eine kostengünstige Politik des *learning by doing*: Regiedebütanten mussten sich zuvor in diversen Metiers bewähren, als Cutter, Drehbuchautor oder ausführender Produzent, um auf diese Weise mit den vielfältigen Aspekten der Produktion vertraut zu werden. Wichtige Entscheidungen wurden von allen federführend Beteiligten gemeinsam getroffen, auch die Muster wurden meist dem gesamten Team vorgeführt. Dieses Einvernehmen über den Charakter eines Projektes führt der Gruselfilm *DEAD OF NIGHT*, obwohl er einem für Ealing eher untypischen Genre angehört, mustergültig vor: Jede der einzelnen Episoden verrät die Handschrift der jeweiligen Autoren und Regisseure, die gleichwohl in einem ästhetischen Gesamtkonzept aufgehen. Auf diesem Umschlagplatz der Ideen blieben bestimmte Hierarchien gewahrt: Es galt, Balcon zu überzeugen, gegen seinen Willen konnte man ein Projekt nicht durchsetzen. Dabei waren die Grenzen gar nicht einmal so eng gesteckt – der Studiochef soll zeitweilig sogar ernsthaft erwogen haben, *Robert Bresson* eine Verfilmung der *Artus-Sage* anzutragen.

Balcon besetzte wichtige Positionen mit eigensinnigen künstlerischen Temperamenten. 1940 verpflichtete er den gebürtigen Brasilianer *Alberto Cavalcanti*, einen wahren Kosmopoliten des Kinos, der sich in den zwanziger Jahren in Frankreich einen Namen als Avantgarderegisseur gemacht hatte und in den dreissiger Jahren zu einem Protagonisten der

englischen Dokumentarfilmbewegung wurde. Während des Krieges war Cavalcanti zunächst für die Produktion von Propagandafilmen zuständig, er lieferte dem Studio aber darüber hinaus entscheidende Impulse und galt inoffiziell als dessen künstlerischer Leiter. Als Regisseur bereicherte er das Propaganda-Genre mit *WENT THE DAY WELL?* um eine subversive Variante. Basierend auf einer Vorlage von *Graham Greene* erzählt der Film vom Widerstand eines Dorfes gegen eine (als Manöver britischer Truppen getarnte) deutsche Invasion, bei dem die Wehrhaftigkeit der unbescholtenen Dorfbewohner in eine verstörende Mordlust umschlägt. Mit *CHAMPAGNE CHARLIE* inszenierte Cavalcanti eines der wenigen Musicals der Balcon-Ära. Er verdichtete die Rivalität zweier populärer Sänger (*Tommy Trinder* und *Stanley Holloway*) zu einer veritablen, detailfreudigen Kulturgeschichte der Music Hall im viktorianischen England.

Ein Beleg für Balcons zögerliche Politik des Gewährenlassens sind die Karrieren der zwei bedeutendsten Ealing-Regisseure, dem in Boston geborenen und in Schottland aufgewachsenen *Alexander Mackendrick* und *Robert Hamer*. Ihre ambivalente Weltsicht wich entschieden von der Balcons ab. In Mackendricks Filmen verwandelt sich seine Vision des Nachkriegs-Englands nicht selten in einen Albtraum. Das Lachen über *Alec Guinness'* explosive Experimente und die wie Luftschutzbunker befestigten Labors in *THE MAN IN THE WHITE SUIT* wird vielen Zuschauern nur wenige Jahre nach Kriegsende womöglich im Halstecken geblieben sein. Ein sarkastischer, grausamer Zug eignet Mackendricks Komödien, der sich in der fortdauernden Demütigung des britischen Heimschutz-Offiziers in *WHISKY GALORE!* und des amerikanischen Industriellen in *THE MAGGIE* zeigt. Auch *Robert Hamer* ist ein Regisseur der vom Leben verratenen Illusionen und gescheiterten Ambitionen. *IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY* bescherte dem Studio in der Saison 1947/48 zwar seinen grössten Kassenerfolg, Hamers düsteres Porträt des Londons der unmittelbaren Nachkriegszeit war Balcon jedoch nicht geheuer. In «The Finest Years», seiner Chronik des englischen Kinos der vierziger Jahre, schreibt *Charles Drazin*, Hamers Zeit bei Ealing sei fast noch bemerkenswerter wegen seiner nicht realisierten Projekte. Seine schwarze Komödie *KIND HEARTS AND CORONETS* ging hervor aus dem ursprünglichen Plan, einen dramatischen Film über den Frauenmörder *Landru* zu drehen. Ohnehin verraten Hamers Filme den grossen Einfluss, den das französische Kino auf ihn ausübte: sein Film noir *IT ALWAYS RAINS ON SUNDAY* gemahnt an den

1



2



3



4



5



6



7



8

Seite 42 oben:
Michael Balcon
Alberto Cavalcanti

1 Robert Hamer (vorne
rechts) bei den Dreh-
arbeiten zu IT ALWAYS
RAINS ON SUNDAY

2 Valerie Hobson und
sechsmal Alec Guinness in
KIND HEARTS AND
CORONETS Regie: Robert
Hamer

3 Ralph Michael und Googie
Withers in der Episode THE
HAUNTED MIRROR, Regie:

Robert Hamer,
des Ommibusfilms DEAD OF
NIGHT; weitere Regisseure:
Alberto Cavalcanti, Charles
Crichton, Basil Dearden

4 WHISKY GALORE! Regie:
Alexander Mackendrick

5 John McCallum und Googie
Withers in IT ALWAYS
RAINS ON SUNDAY Regie:
Robert Hamer

6 Tommy Trinder
in CHAMPAGNE CHARLIE
Regie: Alberto Cavalcanti

7 Arthur Lowe und Dennis
Price in KIND HEARTS AND
CORONETS

8 Valerie Taylor
in WENT THE DAY WELL?
Regie: Alberto Cavalcanti

Poetischen Realismus und die Zusammenarbeit von Marcel Carné und Jacques Prévert, *KIND HEARTS AND CORONETS* hat Sacha Guitry's *LE ROMAN D'UN TRICHEUR* einiges zu verdanken.

IT'S A STRICTLY DOMESTIC PICTURE

Zu Beginn seines Buches über die Geschichte des Studios imaginiert Charles Barr den prototypischen Plot einer Ealing-Komödie: Ein grosser Brauerei-Konzern will einen kleinen Familienbetrieb aufkaufen, in dem schon seit hundertfünfzig Jahren Bier hergestellt wird. Doch der Sohn des Konzernchefs erliegt dem Charme des kleinen Konkurrenzbetriebes, verliebt sich in die Tochter des Hauses und rettet das Unternehmen vor dem Konkurs. Darin kann man mühelos ein Gleichnis auf Ealing erblicken: ein Studio, das Peter Ustinov einmal als *defiantly small* bezeichnete, das den übermächtigen Rivalen wacker trotzt, weil es zu klein ist, um seine Seele zu verlieren.

Die Pointe von Barrs Geschichte liegt darin, dass es den Film tatsächlich gibt. Er heisst *CHEER BOYS CHEER* und ist 1939 entstanden. Darin erprobt Balcon ein Erzählmodell, das er gut ein Jahrzehnt später, in der Spanne zwischen *HUE AND CRY* (1947) und *THE LADYKILLERS* (1955) vollenden wird. Nach dem Krieg erwarb sich Ealing den Ruf, das unternehmungslustigste aller britischen Filmstudios zu sein. Die Jahre zwischen 1945 und 1948 verraten indes noch die Suche nach einem Studiostil. Balcon gab grünes Licht für ein weitgespanntes Spektrum der Stoffe und Stilrichtungen: *PINK STRING AND SEALING WAX* war ein Thriller aus der viktorianischen Epoche; *THE OVERLANDERS* ein australischer Western; *NICHOLAS NICKLEBY* sollte an den Erfolg von David Leans Dickens-Verfilmungen anknüpfen; *SARABAND FOR DEAD LOVERS*, der erste Farbfilm des Studios, war ein Kostümfilm à la Gainsborough; *SCOTT OF THE ANTARCTIC* ein patriotisches Epos.

Aber der komödiantische Tonfall ist eine Erzählhaltung, die von Anfang an latent in Balcons Produktionen enthalten ist. Das gilt auch für Propagandafilme wie *THE FOREMAN WENT TO FRANCE*, der zwar die zeitgemässen Tugenden der Wachsamkeit und der demokratischen Opferbereitschaft und Solidarität feiert, die gemeinschaftlichen Anstrengungen von Engländern und Franzosen gegen die deutsche Besatzung jedoch vor allem als heiteren Kulturschock inszeniert. Die typischen Ealing-Komödien sind keine Star-Vehikel, son-

dern Ensemble-Filme. Daraus erklärt sich ihr anfangs meist gemächlicher Erzählrhythmus: Autoren und Regisseure nehmen sich ausgiebig Zeit für Exposition der Milieus und Charaktere.

Es sind Komödien der Stammeszugehörigkeit. Die Umbrüche der Nachkriegszeit erschliessen sie ihrem Publikum als ein Erzählterrain von überschaubarer sozialer und moralischer Reichweite. Im Zentrum steht meist eine eigensinnige, verschworene Gemeinschaft, die ihre Identität misstrauisch gegen äussere Einflüsse behaupten will: die jugendlichen Pagen aus *HUE AND CRY*, die einer Bande von Betrügern das Handwerk legen; die Inselbewohner in *WHIKY GALORE!*, die Schiffsbesatzung in *THE MAGGIE*, die Armeepatrouille in *NINE MEN ... IN THE SECRET PEOPLE* ist diese Konstellation aufgespalten in die Nachbarschaft der Exilanten und den Geheimbund der Attentäter.

In *PASSPORT TO PIMLICO* wird nach einer Sprengung ein altes Dokument gefunden, welches belegt, dass der Londoner Stadtteil ein rechtmässiges Lehen des Herzogtums Burgund ist. Kurzerhand erklären die Einwohner ihre Unabhängigkeit von Grossbritannien. Die bislang von Entbehrungen und Rationierung geplagte Enklave verwandelt sich fortan in ein blühendes, kontinentales Gemeinwesen, dessen Läden überquellen von Exportgütern und das die Sperrstunde in den Pubs abschafft. Derlei Anarchie bleibt in den Ealing-Komödien jedoch vorbehalten. Die Macht der Behörden mag zeitweilig überlistet werden, aber am Ende wird die gesellschaftliche Ordnung unweigerlich wieder hergestellt.

Dieser konservative Zug geht einher mit der Skepsis gegenüber gesellschaftlichem und technologischem Fortschritt. Eine liebgewonnene, aber veraltete Lebensweise wird hartnäckig verteidigt. In *THE TITFIELD THUNDERBOLT* nehmen einige verschrobene Eisenbahn-Liebhaber eine ausgediente Strecke wieder in Betrieb (und entwenden zu diesem Zweck eine antike Dampflokomotive aus dem Museum); ein Unternehmen, das jeder ökonomischen Logik spottet. Der altersschwache Flussdampfer *THE MAGGIE* liefert sich ein Wettrennen mit der modernen Zeit, an dessen Ende sich sogar der US-Industrielle von der altmodischen Lebensart seiner Widersacher verführen lässt.

Ideologisch nimmt *THE MAN IN THE WHITE SUIT* hier eine Sonderrolle ein. Sidney Stratton (Alec Guinness), dessen Erfindung einer unzerstörbaren Kunstfaser katastrophale Folgen

für die Textilindustrie hätte, steht zwischen zwei Gemeinschaften: dem Club der Industriekapitäne und den Fabrikarbeitern, die um ihren Broterwerb bangen. Der Film feiert einerseits die sozialen Errungenschaften, die die Gewerkschaften erstritten haben. Der mulmigen Solidargemeinschaft von Arbeitern und Industriellen misstraut er zwar, aber die Fortschrittsfeindlichkeit hat gute Gründe und entspringt einem Gefühl der sozialen Verantwortung. Obwohl der David-gegen-Goliath-Kampf dem Aussenseiter Stratton nach dem vertrauten Ealing-Prinzip eigentlich die Sympathie des Publikums eintragen müsste, erscheint Stratton nicht als ein durchweg positiver Held. Er wirkt geradezu autistisch in seiner Fixierung auf seine Erfindung und ignoriert ihre Auswirkungen. Mitunter verleiht ihm das Unterlicht eine dämonische, wahnhaftige Aura. Das expressive Helldunkel lässt Mackendricks Komödie zeitweilig wie einen Film noir erscheinen. Das England-Bild, das Balcon propagieren wollte, ist keineswegs nur in ein heiteres, kontrastarmes Schwarzweiss getaucht.

WIEDERGÄNGER

1955 geriet das Studio in eine tiefe Krise. Balcon musste es an die BBC verkaufen und produzierte bis 1959 noch zehn Filme unter dem Ealing-Siegel in den Studios von MGM nahe Elstree, die auch den Verleih übernahmen. Das Ende des Studios ging einher mit einem generellen Rückgang der Zuschauerzahlen in Grossbritannien, die sich zwischen 1946 und 1955 fast halbierten. Dabei hatte sich das ealingsche Erzählmodell nicht unbedingt erschöpft, fand vielmehr zahlreiche Nachahmer. Schon 1953 hatten ein Ealing-Regisseur (*Henry Cornelius*) und -Autor (*William Rose*) mit *GENEVIEVE* einen typischen Ealing-Stoff für ein anderes Studio realisiert. In den Peter Sellers-Komödien *THE BATTLE OF THE SEXES* und *THE MOUSE THAT ROARED* setzte sich diese Tradition fort. Besonders *THE LADYKILLERS* erwies sich als stilbildend und beeinflusste komödiantische Big-Caper-Filme wie *THE LEAGUE OF GENTLEMEN*, *LAW AND DISORDER* und *NOTHING BUT THE BEST*, die zum Teil von ehemaligen Ealing-Regisseuren wie *Basil Dearden* und *Charles Crichton* inszeniert wurden. In den letzten Jahrzehnten hat sich das englische Kino zusehends auf die Erzähltugenden der alten Komödien besonnen. In den Filmen von Bill Forsyth (*LOCAL HERO* ist beinahe ein Remake von *THE MAGGIE*) und in *BRASSED OFF*, *THE FULL MONTY* und *THE ENGLISHMAN WHO WENT UP A*

1



1 PASSPORT TO PIMLICO
Regie: Henry Cornelius

2 SCOTT OF THE ANTARCTIC
Regie: Charles Frend

3 THE TITFIELD THUNDERBOLT
Regie: Charles Crichton

4 THE MAN IN THE WHITE SUIT
Regie: Alexander Mackendrick

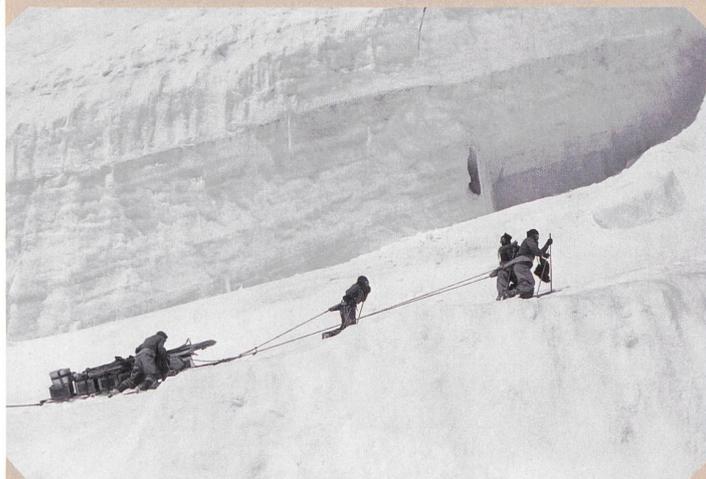
5 Frederick Piper, Hermione
Baddeley, Philip Stanton
und Raymond Huntley in PASS-
PORT TO PIMLICO

6 Peter Sellers, Katie Johnson,
Danny Green, Cecil Parker, Alec
Guinness und Herbert Lom
in THE LADYKILLERS Regie:
Alexander Mackendrick

7 Constance Cummings und
Tommy Trinder in THE FOREMAN
WENT TO FRANCE Regie:
Charles Frend

8 Grant Sutherland und
Jack Lambert in NINE MEN
Regie: Harry Watt

9 Gordon Jackson, Bill Blewitt,
Jack Lambert und Eric Micklewood
in NINE MEN



2



3



4



5



6



7



8



9

1

1 Julianne Moore, Minnie Driver, Rupert Everett in AN IDEAL HUSBAND Regie: Oliver Parker

2 Woody Allen in SCOOP Regie: Woody Allen

3 Hugh Grant in NOTTING HILL Regie: Roger Michell

4 Rupert Everett und Colin Firth in THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST Regie: Oliver Parker

5 Donald Sinden und Jack Hawkins in THE CRUEL SEA Regie: Charles Frend

6 MATCH POINT Regie: Woody Allen

7 STAR WARS: EPISODE II Regie: George Lucas

8 Minnie Driver und Julianne Moore in AN IDEAL HUSBAND Regie: Oliver Parker

9 Woody Allen und Scarlett Johansson in SCOOP Regie: Woody Allen



2



3



4



5



6



3



7



8



9



HILL BUT CAME DOWN A MOUNTAIN feiert bodenständige Exzentrik burleske Triumphe.

Unterdessen stand der Betrieb in den alten Studios keineswegs still. Die BBC produzierte in ihnen Serien wie die eingangs erwähnte DOCTOR WHO und den Mehrteiler THE SINGING DETECTIVE nach Dennis Potter. 1995 erwarb die National Film and Television School das Studio; neben der Lehrtätigkeit wurden hier sporadisch Kinofilme gedreht (etwa THE SECRET AGENT nach Joseph Conrad). Aber erst als eine Investorengruppe um den Produzenten Barnaby Thompson im Jahre 2000 das Studio übernahm, erlebte es ein nachhaltiges Comeback.

Zwei Jahre später, rechtzeitig zum Jubiläum der ersten Dreharbeiten auf dem Ealing Green vor hundert Jahren, kam die Oscar-Wilde-Adaption THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST als erster Film seit mehr als vier Jahrzehnten in die Kinos, dessen Vorspann das Ealing-Logo zierte. Thompsons Firma Fragile Films ging dafür eine Partnerschaft mit Miramax ein. Mit der nächsten Wilde-Verfilmung, AN IDEAL HUSBAND, schien sich bereits so etwas wie ein neuer Studiostil abzuzeichnen: Oliver Parker wurde zum Hausregisseur, Rupert Everett und Colin Firth gehörten zu den Stars, deren Namen man von nun an mit Ealing assoziierte. Beide spielen auch Hauptrollen in ST. TRINIAN'S, dessen grosser Kassenerfolg (zwischen Dezember 2007 und Anfang Februar 2008 hat er bereits über zwölf Millionen Pfund eingespielt) das Konzept des Studios bestätigt und zum Auftakt einer neuerlichen Serie werden könnte.

«Ealing hat eine ruhmreiche Tradition als Komödienproduzent, die wir gern fortsetzen», erklärt der Studio Director Jeremy Pelzer. «Aber wir wollen uns nicht darauf beschränken. Denn das Bild dessen, was typisch britisch ist, hat sich auf dem Kinomarkt weltweit sehr gewandelt. Noch immer assoziiert man damit Kostümfilm, aber aus amerikanischer Sicht ist es vor allem ein Synonym für Fantasy-Filme wie HARRY POTTER, THE CHRONICLES OF NARNIA und THE GOLDEN COMPASS geworden. Unsere Entwicklungsabteilung ist offen für alle möglichen Genres.»

POSITIONSBESTIMMUNG ZWISCHEN OST UND WEST

Seit den neunziger Jahren haben die Hollywoodmajors und unabhängige Produzenten aus Kostengründen immer mehr Produktionen ins Ausland verlagert, nach Kanada, Australien und Südafrika. Den etablierten westeuropäischen Studios wie Babelsberg, Pi-

newood und Ealing ist in den letzten Jahren aus Osteuropa eine starke Konkurrenz zuge wachsen. Der Drang der Produzenten nach Osten folgt zunächst einmal einem einfachen Rechenexempel: Die Barrandov-Studios in Prag sind zurzeit um etwa zwanzig Prozent billiger als Pinewood, dabei aber noch um dreissig Prozent teurer als die noch weiter östlich liegenden Studios in Budapest, Bukarest und Sofia. Die Investoren um Barnaby Thompson trugen sich 2004 mit dem Plan, die bulgarischen Boyana-Studios zu kaufen. Jeremy Pelzer bestätigt, dass sich die Infrastruktur dort beachtlich entwickelt, obwohl Fachleute und Werkstätten momentan noch weitgehend unterbeschäftigt sind. «Was wir hingegen in London einem Produzenten anbieten können, ist ein verlässliches, sicheres Umfeld», erklärt er. «Ob ein Studio kostengünstig oder nicht ist, hängt massgeblich vom Wechselkurs ab. Der ist beim Euro und dem Pfund Sterling über einen durchschnittlichen Produktionszeitraum von acht Monaten relativ stabil. Hinzu kommt, dass unsere Kosten transparent sind, während an vielen Drehorten, die auf den ersten Blick billig erscheinen, lauter versteckte Kosten anfallen können.»

Das ist auch eine Frage der zentralen Lage und kurzen Wege. Filmstudios sind historisch stets an geeigneten Orten, mit einer direkten Anbindung an eine Grossstadt und deren Reservoir an Dienstleistungen entstanden. Das Spektrum der Firmen, die auf dem kleinen Studiogelände von Ealing ansässig sind, ist staunenswert gross: Spezialisten für visuelle Effekte und digitale Nachbearbeitung, ein Kameraverleih, Werkstätten für Modelle und Requisiten, mehrere Agenturen, ein Musik-Label sowie das West London Film Office, das bei der Schauplatzsuche und Organisation von Ausendreharbeiten in der Gegend behilflich ist. Auch an ein Fitness-Studio hat man gedacht. Entsprechend beeindruckend ist die Liste der Kinofilme, deren Innenaufnahmen seit 2000 in Ealing entstanden: Neben mehrheitlich britischen Produktionen wie NOTTING HILL, BRIDGET JONES: THE EDGE OF REASON, SHAUN OF THE DEAD und THE QUEEN finden sich Woody Allens MATCH POINT ebenso darunter wie THE UPSIDE OF ANGER und die schwarze Komödie DEATH AT A FUNERAL; LucasFilm hat die Ateliers für einen Nachdreh bei STAR WARS: EPISODE 2 angemietet.

«Ein Produzent, der sich für Ealing entscheidet, lässt sich auch davon beeinflussen, dass wir hier über eine hundertjährige Erfahrung verfügen», sagt Jeremy Pelzer. Darin sieht er eine Chance für die Renaissance der klassischen westeuropäischen Studios. «Einerseits muss man technisch stets auf der Höhe der Zeit bleiben. Aber im Filmgeschäft haben auch senti-

mentale Erwägungen ein Gewicht. Babelsberg, Pinewood und Ealing sind Namen, mit denen ganze Generationen von Kinogängern und Filmemachern aufgewachsen sind. Filmstudios sind nicht nur Orte, an denen Filme gedreht werden. Sie sind auch die Heimat von Technikern, Handwerkern, Autoren und Regisseuren. In Ealing hat es Tradition, sich als eine kreative Gemeinschaft zu betrachten.»

GERÜSTET FÜR DIE ZUKUNFT

Dieser Mythos des einvernehmlichen Zusammenrückens hat wohl auch damit zu tun, dass man sich in Ealing schwerlich aus dem Weg gehen kann. Alles ist hier eng und kompakt. Für die Renovierung und Entwicklung des Studiokomplexes, die auf zehn Jahre angelegt ist, wurde eine Summe von fünfzig Millionen Pfund veranschlagt. Der Betrag veranschaulicht, wie sich die Dimensionen dieses Studios von denen in Pinewood unterscheidet: Für die Erweiterung der dortigen Studiokapazitäten hat das Management kürzlich zweihundert Millionen Pfund bewilligt bekommen.

Ealing verfügt über einen Bruchteil der Fläche des Konkurrenten in Buckinghamshire. Während Pinewood einen grossen Aussenpark besitzt, ist er in Ealing unter dem Fussboden von Stage Three untergebracht. Dort wurden einst der drollige Schiffsuntergang in KIND HEARTS AND CORONETS sowie die Studioaufnahmen der Seeschlachten in THE CRUEL SEA gedreht. In den letzten Jahren nutzen Warner Bros. den Tank unter anderem für HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS.

Barnaby Thompson und seine Partner haben langjährige Erfahrung im Immobiliengeschäft. Den teuren Grund im Londoner Westen wollen sie deshalb maximal nutzen. Der Parkplatz etwa soll durch eine unterirdische Garage ersetzt werden. Immerhin kann das Studio bereits jetzt vier grosse Produktionen gleichzeitig aufnehmen. Die vergleichsweise kleinen Studiohallen, durch die John Abbott uns führt, erscheinen uns wie ein Labyrinth, in dem sich hinter jeder Ecke eine Werkstatt, ein Büro oder ein Schneiderraum verbergen kann. Nichts wirkt in dieser Traumfabrik überlebensgross und einschüchternd. Unsere Führung endet in den Synchronstudios von Stage Five, wo an jedem Freitagabend ein «Comedy Club» veranstaltet wird, bei dem Nachwuchstalente auftreten. Auch dies hat eine lange Tradition in Ealing, wie John uns versichert. Im Mythos des trotzig kleinen Studios, das seine Seele nicht verloren hat, scheint auch heute noch ein Körnchen Wahrheit zu stecken.

Gerhard Midding

Was ist Kino?



Eine so einfache wie gescheiterte Frage an das Kino hatte vor fünfzig Jahren André Bazin gestellt, der französische Kritiker: «*Qu'est-ce que le cinéma?*», Was ist Kino? In vier Bänden gesammelter Essays hatte Bazin ebenso kluge wie einleuchtende Antworten versucht, die bis heute als Bausteine zu einer Theorie des Films gelten dürfen. Das war 1958. Das

Kino war damals überschaubar, die neue Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Es spielte sich in dunklen Räumen ab, in denen ein magischer Strahl bewegte Bilder auf eine Leinwand zauberte.

Und heute? Was ist Kino heute? Dass es Kunst sein kann, wirkt ja eher geschäftsschädigend.

Für Filme gibt es fünfzig Jahre nach Bazin bequemere und billigere Wege, sie zu sehen, als der Kauf einer relativ teuren Eintrittskarte: DVDs (ob legal oder nicht), das Fernsehen, das Internet. Digitale Kameras und Computer haben zudem den Amateuren Tür und Tor geöffnet, das Internet (Youtube und andere) bietet den Vertrieb. Ist das nicht auch Kino?

Was in den Filmtheatern, was bei den Festivals zu sehen ist, ist nunmehr ein kleiner Ausschnitt der tatsächlichen Produktion. Diese tatsächliche Produktion wiederum wird nunmehr zu einem Teil von den Studios hergestellt. Es kann gut sein, wir spekulieren, dass sich die klassische Film-Industrie angesichts dieser Veränderungen einer veritablen Krise gegenüber sieht. Es kann auch sein, dass das Kino zum Museum wird, während sich die Unterhaltung der Massen anderswo abspielt. Wer die Massenabfütterungsanlagen namens Multiplex nicht mag, wird schon heute gut bedient: vom Österreichischen Filmmuseum in Wien, vom Zürcher Filmpodium, vom Arsenal in Berlin, von zahlreichen Festivals und Filmwochen. Da hat sich parallel zu den kommerziellen Filmtheatern eine Gegenbewegung etabliert.

Hinzu kommt eine Diktatur der Statistik. Die Mentalität grassiert, die Qualität eines Films sei an der Zahl der verkauften Eintrittskarten zu messen. Was für ein Unsinn. Der nun aber mal, nennen wir es Zeitgeist, in der Welt ist und selbst das Denken kleiner Verleiher oder Festivals beeinflusst. Der Traum vom grossen Publikum, nie wurde er so intensiv geträumt. Der rote Teppich, nie war er begehrter. Der Oscar ist selbst für viele, deren filmische Konzeption ganz anders sind, das höchste Glück auf Erden.

Diese Veränderungen wirken sich selbstverständlich auf die Filmkritik aus. Geschrieben wird über die Filme, die in den Kinos anlaufen. Das heisst, geschrieben wird nur über einen winzigen Teil der Produktion. Besonders krass ist die Situation in London. Ehrenwerte Kollegen, auch der grossen Tageszeitungen, sitzen Anfang der Woche eine Pressevorführung nach der andern ab, um dann gegen Wochenende in einer Kolumne über alle neuen Filme zu berichten, wie gut, mittelmässig oder miserabel sie auch sein mögen. Aus Italien ist Ähnliches zu hören. Kritik wird zur Service-Funktion degradiert. Von ihren Redaktionen werden Kritiker beauftragt, bei den grossen Festivals in Cannes, Berlin oder Venedig vom Wettbewerb zu berichten, vor allem über die Star-Filme, auch wenn die besseren,

interessanteren Filme oft in den Nebensektionen zu entdecken sind. Die Feuilleton-Chefs haben erkannt, dass der Film einen Unterhaltungs-Charakter hat, den sie für die Attraktivität ihrer Seiten ausnützen können – zu Gunsten von Interviews, Porträts, Klatsch, und zu Lasten einer seriösen Kritik.

Kritik wird stückchenweise abgeschafft. Wir sterben aus. Wir werden marginalisiert. Keiner braucht uns.

Keiner braucht uns? Erstaunlicherweise werden Diskussionen über Filmkritik gut besucht, von einem kenntnisreichen Publikum. Erstaunlicherweise finden nicht nur die neuesten Hollywood-Bestseller auf DVD raschen Absatz, gekauft werden auch klassische Filme und Editionen (wie anders lässt sich der Erfolg des amerikanischen DVD-Verlags Criterion und anderer erklären). Noch nie war es so einfach, sich die Klassik des Films in die eigene Bibliothek zu stellen (besonders, wenn man illegalen Kopien gegenüber keine allzu grossen Bedenken hat). Selbst die berühmten Schwarzmärkte in zahlreichen Ländern der Dritten Welt haben ein beachtliches Angebot an klassischen Filmen. Es gibt, so ist das zu interpretieren, ein Interesse am Kino und seiner Geschichte, das weit über das aktuelle Angebot in den Theatern hinausreicht.

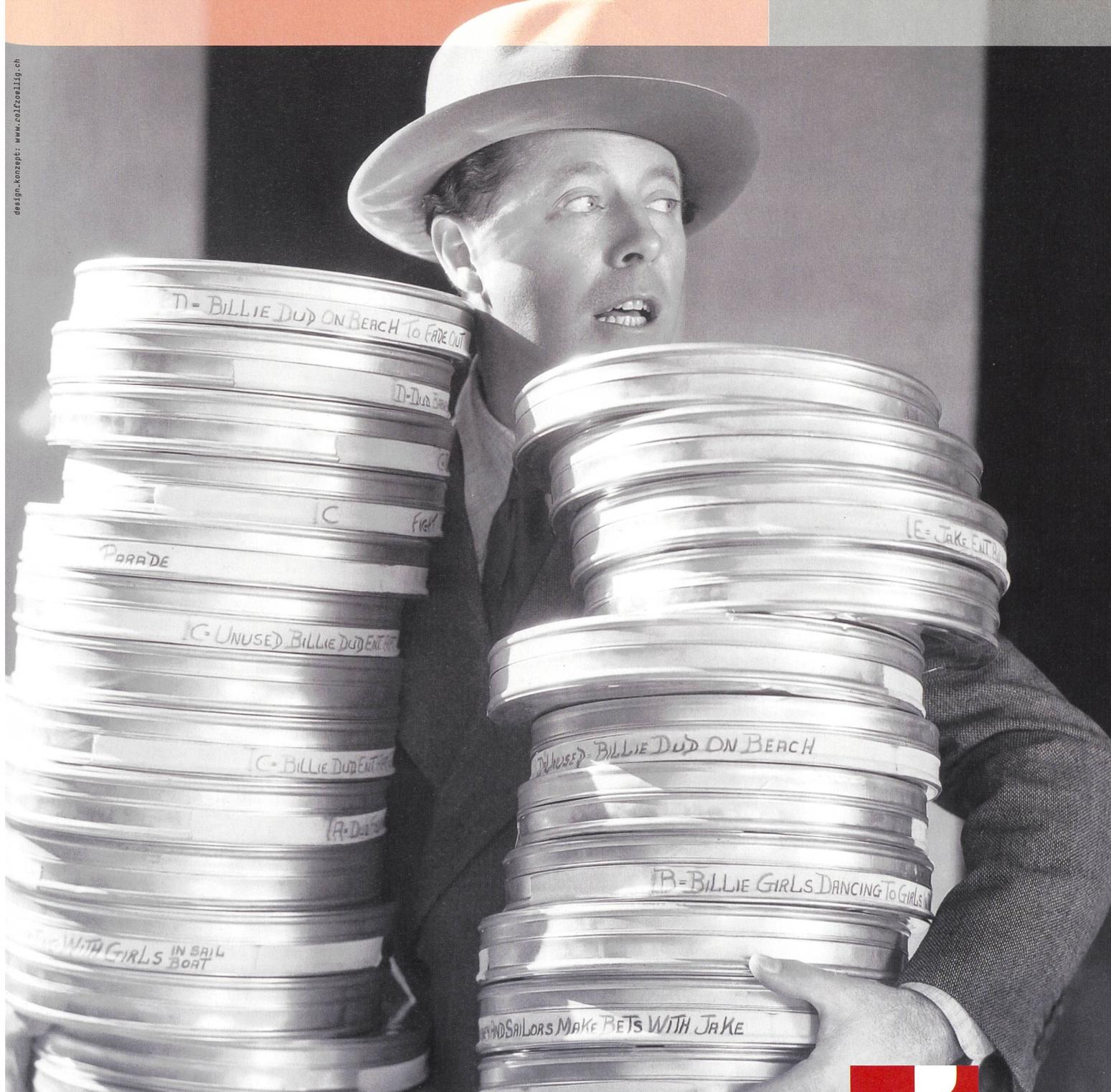
In Peru gibt es eine Film-Zeitschrift, die von jungen Enthusiasten gemacht wird, «godard!», in der man beispielsweise über Béla Tarr lesen kann, den ungarischen Avantgardisten. In der Türkei wendet sich die Zeitschrift «Altiyazi» an ein junges Publikum. Wenn mich nicht alles täuscht, gibt es dieses neue, junge Publikum, das das Kino für sich entdeckt, abseits allen Mainstreams, nicht mehr im magischen Strahl des Projektors, sondern zuhause, auf einer DVD.

Es ist dasselbe junge Publikum, das die seriöse Filmkritik ernst und als Teil einer Film-Kultur nimmt. Diese Filmkritik findet in den kleinen Auflagen statt, in Zeitschriften (alten wie dem «Filmbulletin», das wunderbarerweise ein halbes Jahrhundert überleben konnte, und neuen, die überall publiziert werden), und im Internet, in speziellen Sites, die von verblüffend vielen Lesern besucht werden.

In dieser «Gegen-Kultur» ist Kino nicht die grosse, populäre Unterhaltungsmaschine, zu der sie die grossen Medien machen. Es ist, und da kommen wir auf André Bazin zurück, eine Sprache, eine Erzählform, «*die alles ausdrücken kann*». So paradox das auch klingen mag: die Zukunft des Kinos liegt in seiner Vergangenheit. Der Unterschied? Der magische Strahl kommt nicht mehr von einem 35mm-Projektor auf eine grosse Leinwand, er kommt von einem Beamer quer durch unser Wohnzimmer auf ein Bettlaken. Aber das ist noch immer Kino.

Klaus Eder

Generalsekretär des internationalen Filmkritikerverbandes
FIPRESCI



**Die Cinémathèque suisse gratuliert
dem Filmbulletin zum 50. Geburtstag.**

**La Cinémathèque suisse félicite
le Filmbulletin pour son 50ème anniversaire.**

La Cinémathèque suisse
Swiss Film Archive
Schweizer Filmarchiv



Cinémathèque suisse
Casino de Montbenon
Lausanne

Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle
Zürich

Cinémathèque suisse
Centre d'archivage/
Archivzentrum
Penthaz

www.cinematheque.ch

Nach **SONGS FROM THE SECOND FLOOR** das neue Meisterwerk des schwedischen Ausnahmeregisseurs.

«Brüllend komische Szenen. Ein Projekt, das man „Kafka on Acid“ nennen könnte, weil die entsprechenden Situationen mit einer Akribie auf die Spitze getrieben werden, dass man nur noch lachen kann.»

Frankfurter Allgemeine Zeitung



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD

YOUTH LIVING

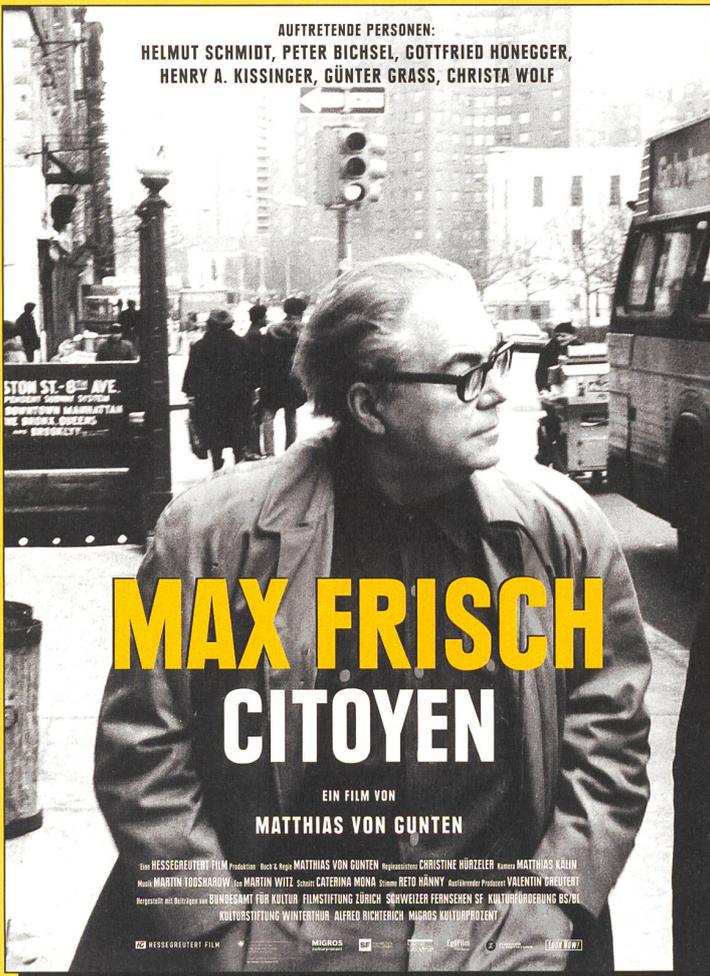
A FILM BY ROY ANDERSSON



mit
JESSIKA LUNDBERG
ELISABET HELANDER
BJÖRN ENGLUND

MEDIA LOOK NOW!

ab Mitte März im Kino



«Wenn einer etwas zu sagen hatte, dann er.»

Ralf Rothmann in: Dankesrede zum Max-Frisch-Preis 2006

Max Frisch: der letzte grosse Schweizer Intellektuelle, der über das eigene Land hinaus als «Stimme» breit wahrgenommen worden ist – eine Figur, wie es sie heute kaum mehr gibt.

Vor dem Hintergrund des vergehenden 20. Jahrhunderts spürt der Film Max Frisch als wachem und neugierigem Zeitgenossen nach. Er nimmt uns mit auf eine Reise durch Frischs Texte und Reden, die zwischen Poesie und Politik immer nach der eigenen Haltung, nach dem eigenen Urteil suchen.

«Der Film stellt nicht den Privatmann Frisch ins Zentrum, sondern den kritischen Denker, der mit seinen Schriften und Reden immer wieder ins politische Geschehen eingriff. (...) Ein gelungenes und anregendes Porträt nicht nur eines kritischen Geists und intellektuellen Helden, sondern eines Jahrhunderts.»

ab Mitte März im Kino