Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 290

Heft

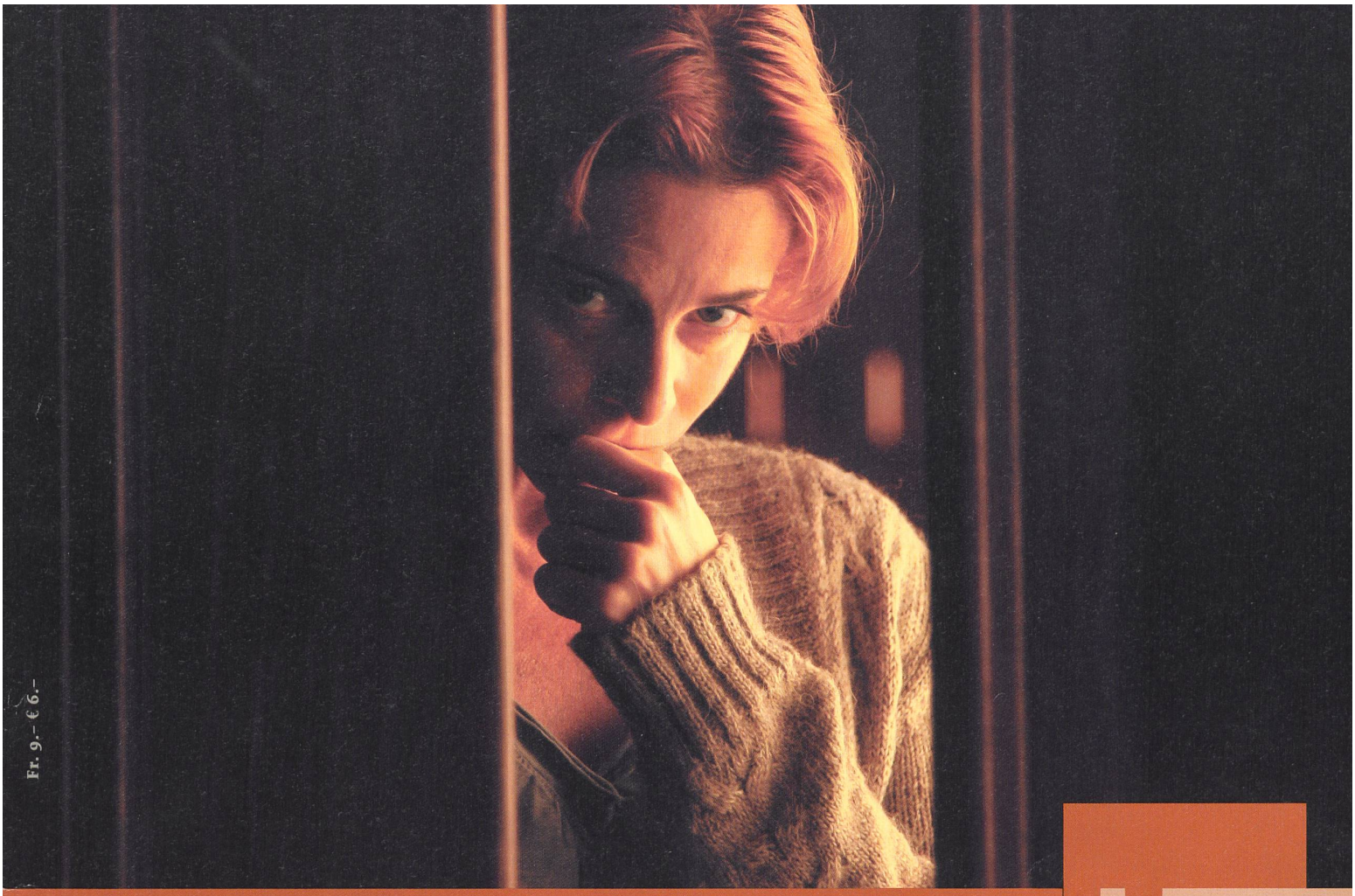
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern.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

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

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

Download PDF: 16.07.2025

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



Fr. 9.– € 6.–

4.08

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Samuel Fuller
> Mai 68 ...

Samuel Fullers düstere Visionen:

HOUSE OF BAMBOO

Rückblick: Mai 68, CH, Film, Folgen

FUORI DALLE CORDE von Fulvio Bernasconi

FUNNY GAMES U.S. von Michael Haneke

L'AVOCAT DE LA TERREUR von Barbet Schroeder

EL ORFANATO von Juan Antonio Bayona

Filmbulletin 50. Jahrgang

www.filmbulletin.ch

Die Verwaltungsräte der GeWeHa,

der Gewerbehaus Hard AG

in Winterthur, freuen sich,

dass Filmbulletin – Kino in Augenhöhe

– das seit mehr als zwanzig Jahren

in Räumen der GeWeHa redigiert,

verwaltet und gestaltet wird –

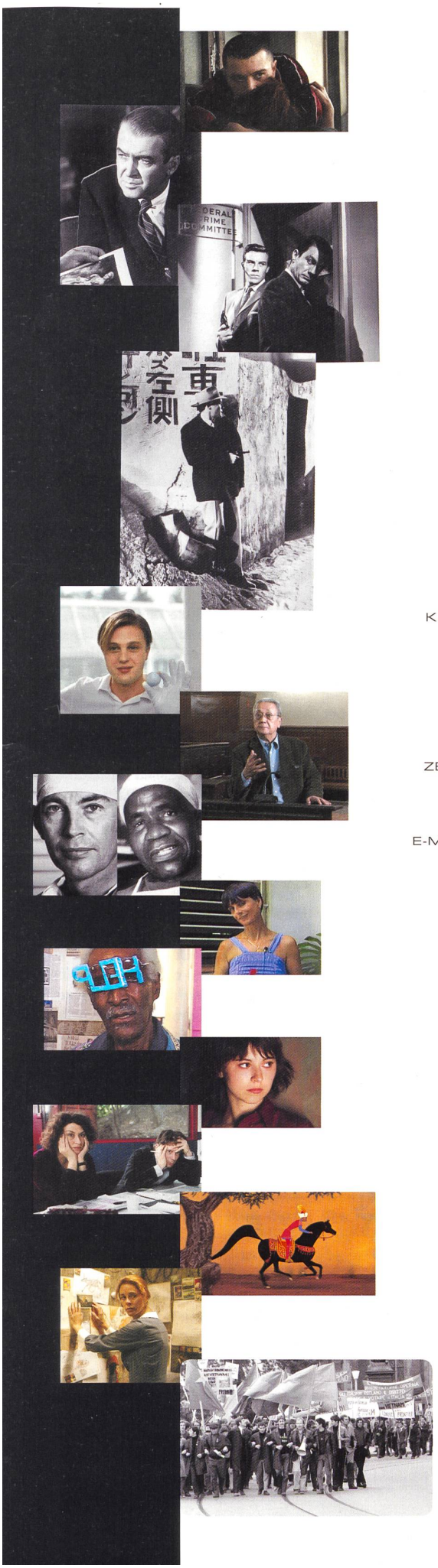
seinen fünfzigsten Jahrgang

bestreiten kann, und gratulieren

herzlich.

. G e W e H a .

design_konzept: www.rolfzoellig.ch



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

4.2008
50. Jahrgang
Heft Nummer 290
Mai 2008

Titelblatt:
Belén Rueda als Laura
in EL ORFANATO
Regie: Juan Antonio Bayona

KURZ BELICHTET
2 *Bücher*
6 *DVD*

CH-KINO
7 **Endrunde**
FUORI DALLE CORDE *von Fulvio Bernasconi*

ZEITLOS AKTUELL
9 **Lucky Jim oder alles eine Frage des Glücks**
Ganz ungewöhnlich gewöhnlich: James Stewart

E-MOTION PICTURE
12 **Immer und überall: nur Krieg**
Samuel Fullers düstere Visionen
beispielsweise: HOUSE OF BAMBOO

FILMFORUM
24 **Das andersartige Remake**
FUNNY GAMES U.S. *von Michael Haneke*
26 **Das Dossier Vergès**
L'AVOCAT DE LA TERREUR *von Barbet Schroeder*

NEU IM KINO
28 HIDDEN HEART *von Cristina Karrer, Werner Schweizer*
29 LA REINA DEL CONDÓN *von Silvana Ceschi, Reto Stamm*
30 SHAKE THE DEVIL OFF *von Peter Entell*
31 LA TRADUCTRICE *von Elena Hazanov*
32 ACTRICES *von Valeria Bruni Tedeschi*
33 AZUR ET ASMAR *von Michel Ocelot*
34 EL ORFANATO *von Juan Antonio Bayona*

RÜCKBLICK
35 **Jener Totalschaden eines Mittelklassewagens**
Mai 68, CH, Film, Folgen

KOLUMNE
40 **Die Schrift zum Film in der Zeit**
Von Walter Ruggle

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

Inserateverwaltung
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 52 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
Erwin Schaar, Johannes Binotto, Pierre Lachat, Pia Horlacher, Norbert Grob, Herbert Spaich, Gerhard Midding, Veronika Rall, Geri Krebs, Michèle Wannaz, Stefan Volk, Oswald Iten

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Show and Tell Films, Founex; Cinémathèque suisse, photothèque, Lausanne; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Zürich; Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek Fotoarchiv, Berlin

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

© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération Suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

förderverein
ProFilmbulletin

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

Rolf Zöllig, Präsident
Kathrin Halter, Vizepräsidentin

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

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

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

In eigener Sache

Nun gut. Es soll konkrete Hinweise darauf geben, dass ich im Mai 68 die Redaktion dieser Zeitschrift übernommen habe, die inzwischen im fünfzigsten Jahrgang erscheint.

Es war nie das Ziel, vierzig Jahre lang Filmbulletin zu machen, aber es war offenkundig ein Weg. Es ging einfach immer weiter, Heft um Heft, Schritt für Schritt. Und in schwierigen Zeiten galt als Devise, was Second Lieutenant Lee Stockton in Samuel Fullers MERRILL'S MARAUDERS seinen zum Umfallen erschöpften Kameraden befiehlt: «Just put one foot in front of the other.»

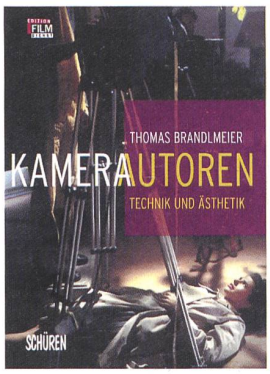
Allen, die mich auf dem meist spannenden und abwechslungsreichen Weg ein Stück weit begleitet, unterstützt, ermuntert oder angetrieben haben, gebührt mein aufrichtiger Dank.

Mal sehen, was die nächste Wegbiegung an Überraschungen noch so alles bereithält.

Walt R. Vian

Filmbulletin 50. Jahrgang

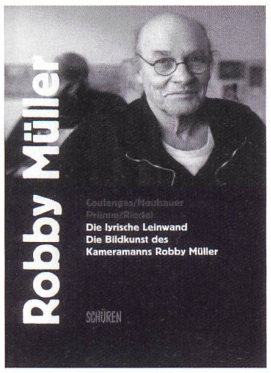
Von den Kameraleuten
oder «Der Apparat ist die Muse» (Béla Balázs)

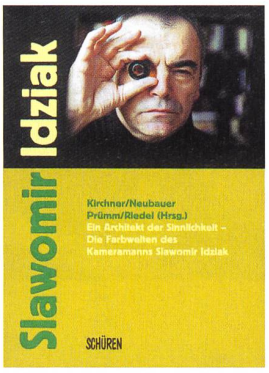


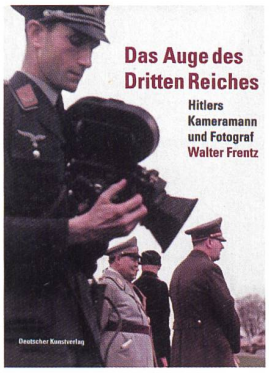
Auch wenn in theoretischen und praktischen Einführungen zum Film betont wird, welch ein Produkt von *vielen* Kreativen diese Kunstform ist, so wird man doch immer wieder feststellen, dass dem Regisseur die Meriten des Gelingens oder die Häme des Verrisses zugeeignet werden. Mit der fortschreitenden wissenschaftlichen Bearbeitung der siebenten Kunst, was ja auch mit der fast schon inflationären Gründung von akademischen Ausbildungsinstitutionen für das Filmische zusammenhängt (die wiederum eine gehörige thematische Auswahl für die schriftlichen Prüfungsarbeiten benötigen), treten nun aber doch auch die Protagonisten ins Blickfeld, ohne die ein Regisseur seine liebe Not als Kreativer hätte, es sei denn, er beherrscht als Allrounder viele dieser Tätigkeiten selbst.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass eine reiche Literatur zu den originärsten Ausübenden des filmischen Geschäfts, den Kameramännern und -frauen, im Entstehen begriffen ist. Natürlich mag das autonome Werk der Konzeption eines selbstbestimmten Regisseurs entsprungen sein, aber wer die Bilderzählung emotional und auch intellektuell dem Zuseher nahe bringt, wem mag das Recht der Erstgeburt zustehen, wenn kreative Kameraleute am Werk sind?

Thomas Brandlmeier zitiert da in seiner Übersicht über berühmte «Kameraautoren» (!) Fassbinder mit seinem Geständnis: «Der Michael Ballhaus reizt mich einfach als Kameramann und zwingt mich sogar dazu, mir komplizierte Dinge auszudenken.» Brandlmeier macht in seiner Kompilation bekannter Kameramänner auf die enge Verbindung vieler berühmter Regisseure der Geschichte mit ihren Kameraleuten aufmerksam, und es erstaunt, wie wenig doch diese in der öffentlichen Aufmerksamkeit von der Berühmt-







heit ihrer Regiekollegen abbekommen haben. Brandlmeier möchte die kreative Arbeit ausgewählter Kameraleute analysieren, um das Spezifische unterschiedlichen filmischen Erzählens auch als ein Verdienst der Operateure zu würdigen. Béla Balázs hat ja nicht nur von der Kamera als Muse gesprochen, er hat die technische Möglichkeit als die wirksamste Inspiration bezeichnet. Folgerichtig benennt Brandlmeier eines seiner theoretischen einführenden Kapitel «Die Geburt des Kinos aus dem Geist der Technik». Nach einem kurzen Überblick über die Entwicklung der Kamera versucht er sich in der Beschreibung eines deutschen Kamerastils bis 1933. Dabei geht er ausführlich auf Karl Freunds entfesselte Kamera in DER LETZTE MANN (1924) und auf VARIETÉ (1925) von Ewald André Dupont ein, in dem das «moderne Sehen» durch den Film evoziert wird: «Die Zersplitterung des Raums und der Verlust eines einheitlichen point of view gehen Hand in Hand. Raum, Zeit und Handlung sind segmentiert.» Nach weiteren historischen Exkursen zur britischen Kameraschule, europäischen Emigranten – auch verantwortlich für die Wanderung ästhetischer Konzeptionen – und die Farbe im Film, die in der Filmgeschichte oft kaum Beachtung fand, werden über vierzig berühmte Kameraleute mit ihren gestalterischen Schwerpunkten vorgestellt. Es ist offensichtlich, dass Brandlmeiers Buch Zeitschriftenaufsätze des Autors zur Grundlage hat, was eine gewisse Schwierigkeit in der analytischen Konzeption eines grundlegenden Werkes zur Kameraästhetik bereitet hat. So mag der Leser diese Zusammenstellung als Anregung für eine Auseinandersetzung mit Filmklassikern benutzen und dabei einmal nicht auf den Stil der Regisseure, sondern auf den der Kameramänner achten und dabei lernen, wie sozial eine ästhetische Konzeption im Zusammenspiel sein kann. Zur fachmännischen Diskussion wird ihm dabei das ausführliche Begriffslexikon von *Rüdiger Laske* im Anhang dienen.

Wer sich intensiver mit dem Werk eines einzelnen Autors befassen möchte, für den bieten die Monographien über Robby Müller und Slawomir Idziak die Gelegenheit, den Gestaltungswillen herausragender Kameramänner multidimensional auf die Spur zu kommen. *Karl Prümm* macht uns gleich einschränkend in seinen Ausführungen zur Schwarz-Weiss-Fotografie von Robby Müller darauf aufmerksam, dass «Kameraarbeit und Bildgestaltung im Spielfilm sehr komplexe, kategorial nur schwer fassbare Prozesse sind – dies erklärt vielleicht ihre notorische Unterschätzung durch das Publikum, durch die Filmkritik und die Filmwissenschaft». Der Niederländer Müller hat mit Wenders, Peter Stein, Wajda, Lars von Trier, Edgar Reitz und und ... gearbeitet. In seinen Interviews und Gesprächen, die im Buch einen grossen Raum einnehmen, verneint er einen Willen zum Stil. Er entwickelt seine Ästhetik jeweils zum Sujet des Films und hat zum Schwarz-Weiss-Film ein poetisches Verhältnis: er ist für ihn «wie ein Gedicht: Du lässt Worte weg, die du sowieso nicht brauchst». Ist für Müller Farbe überflüssige Information, kann der Pole Slawomir Idziak sehr analytisch über sein Verhältnis zur Farbe urteilen, die für ihn ein Konstituens seiner Bildästhetik wird. Er möchte sie aber als Mittel der Gestaltung sehen und nicht als Vermittler von Symbolen. Idziak, der unter anderen viele Filme mit Krzysztof Zanussi und Krzysztof Kieslowski (EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN, 1988) gedreht hat, ist eher der intellektuelle Gestalter, der sich aller technischen Mittel bedienen möchte.

Beide Bücher vermitteln mit ihren ausführlichen Beiträgen zu höchst differenten Gestaltern ein schon fast grundlegendes Wissen über die Möglichkeiten der Filmkamera, das von den dazu abgedruckten Bildern unterstützt wird. Da mag einem die Zusammenstellung der Interviews von *Marko Kregel* mit den Kameraleuten The Chau Ngo, Bernhard Jasper, Jan Fehse, Hagen Bogdanski, Peter Badel und Wolfgang Treu dann doch nicht mehr so fesseln – vielleicht, weil von zu vielen Gestaltern zu viel Anekdotisches über doch nicht so präsente Filme versammelt ist?

Von der konstruierten zur Lebenswirklichkeit geraten wir, wenn der Kameramann Hitlers, Walter Frentz, zum Thema wird. «Kaum eine Filmdokumentation ohne Aufnahmen von Frentz ... Indessen sucht man seinen Namen in der Fachliteratur zum Nationalsozialismus meist vergebens», schreibt *Matthias Struch* in seinem Einführungsbeitrag zu einem Buch, das zwar irritierenderweise wie ein Coffeetable-Book aufgemacht ist, aber dafür ein Kapitel über einen Mann eröffnet, der es anders als seine Lehrmeisterin Riefenstahl verstanden hat, kaum ins Licht der Öffentlichkeit zu geraten, obwohl er erst 2004, im Alter von 97 Jahren, verstorben ist. «Lieber Walter – das waren noch Zeiten – wunderschön» hat Leni Riefenstahl ihm im Jahr 2000 als Gruss auf eine Foto von den Dreharbeiten zum Olympiafilm 1936 geschrieben, die beide bei der Arbeit zeigt. Frentz begleitete Hitler von 1939 bis 1945 mit der Kamera und war für viele Aufnahmen der deutschen Kriegswochenschauen verantwortlich. *Kay Hoffmann*, einer der elf Autoren, die sich mit den Filmen und Fotos von Frentz beschäftigen, gibt in seinem Beitrag eine beachtenswerte Beurteilung, die ganz allgemein über den ideologischen Gehalt der Kameraarbeit nachdenken lässt: «Durch den zunehmend personalisierten und emotionalisierten Stil heutiger zeithistorischer Programme im Fernsehen haben die Bilder von Frentz noch an Bedeutung gewonnen. Sie zeigen uns einen idealisierten Hitler ... Das Bestreben, Berichte über das Dritte Reich mit möglichst viel historischem Bildmaterial auszustatten, führt dazu, dass mangels kritischerer Quellen auf die das Regime verherrlichenden Berichte der Wochenschau zurückgegriffen wird, ohne dass über diese ursprüngliche Funktion der Aufnahmen oder gar über deren konkrete Machart reflektiert würde. Dies hat zur Folge, dass unser Bild von Hitler bis heute stark von den Aufnahmen seines persönlichen Kameramannes Walter Frentz geprägt wird.»

Balázs' Wort vom Kameraapparat als Muse könnte also auch so verstanden werden, dass die Göttin der Künste den Menschen nicht immer gnädig gestimmt ist.

Erwin Schaar

Thomas Brandlmeier: Kameraautoren. Technik und Ästhetik. 2008, 512 S., Fr. 64.–, € 38.–

Rolf Coulanges, Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel (Hrsg.): Die lyrische Leinwand. Die Bildkunst des Kameramanns Robby Müller. 2006, 195 S., Fr. 33.80, € 19.90

Andreas Kirchner, Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel (Hrsg.): Ein Architekt der Sinnlichkeit. Die Farbwelten des Kameramanns Slawomir Idziak. 2007, 188 S., Fr. 33.80, € 19.90

Marko Kregel: Dem Film ein Gesicht geben. Sechs deutsche Kameraleute im Gespräch. 2007, 256 S., Fr. 38.40, € 19.90

Alle Schüren Verlag, Marburg

Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frentz. Herausgegeben von Hans Georg Hiller von Gaertringen. Deutscher Kunstverlag München Berlin, 2007 (2. Auflage), 256 S., Fr. 69.40, € 39.90

PAPERMOON
Regie: Peter Bogdanovich

Katherine Hepburn und James Stewart in THE PHILADELPHIA STORY
Regie: George Cukor

Roadmovies

«Das andere Kino», die Interessengemeinschaft der Berner alternativen Kinos *Cinématte*, *Kino in der Reitschule*, *Kino Kunstmuseum* und *Lichtspiel*, präsentiert bis 12. Juni unter dem Titel «On the Road» Roadmovies – von den Anfängen bis zu den Klassikern. Noch zu sehen sind etwa THE STRAIGHT STORY von *David Lynch*, HANS IM GLÜCK von *Peter Liechti*, GERRY von *Gus Van Sant*, PAPERMOON von *Peter Bogdanovich*, TAN DE REPENTE von *Diego Lerman* und MIDNIGHT RUN von *Martin Brest*.

www.dasanderekino.ch

Made in China

An der *Akademie Arnoldshain* beschäftigt sich unter dem Titel «Made in China» vom 6. bis 8. Juni eine Tagung mit dem «aktuellen chinesischen Kino im Kontext gesellschaftlicher Umbrüche». Seit den achtziger Jahren steht China in einem gigantischen Umwälzungsprozess. Die sogenannte sechste Generation des chinesischen Kinos richtet ihr Augenmerk vermehrt auf diese Umbruchsituation und ihre Begleiterscheinungen. Im Rahmen der Tagung werden exemplarische Filme – BEIJING BICYCLE von *Wang Xiaoshuai*, SUZHOU RIVER von *Lou Ye*, MOUNTAIN PATROL von *Lu Chuan*, STILL LIFE von *Jia Zhang-Ke* und CHEN MO UND MEI TING von *Liu Hao* – gesichtet und diskutiert. Als Referenten sind *Gerhard Midding*, *Andreas Ungerböck* und *Martin Gieselbach* geladen.

Evangelische Akademie Arnoldshain, Im Eichwaldsfeld 3, D-61389 Schmitten/Taunus, www.evangelische-akademie.de

James Stewart

Am 20. Mai wäre James Stewart hundert Jahre alt geworden. Das *Filmpodium Zürich* widmet aus diesem Anlass dem 1997 verstorbenen Schauspieler im Mai-Juni-Programm eine kleine Reihe mit Glanzlichtern seiner Karriere wie YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU von *Frank Capra* (1938), THE PHILADELPHIA STORY von *George Cukor* (1940), den Western THE NAKED SPUR von *Anthony Mann* (1953) und THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE von *John Ford* (1962), REAR WINDOW von *Alfred Hitchcock* (1954) und ANATOMY OF A MURDER von *Otto Preminger* (1959).

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

Videoex

Vom 23. Mai bis 1. Juni findet in Zürich zum zehnten Mal das internationale Experimental Film und Video Festival *Videoex* statt. Ein reich bestückter Programmschwerpunkt gilt der Gästestadt *London*: von frühen Beispielen innovativen Dokumentarfilmschaffens (darunter auch NICE TIME von *Claude Goretta* und *Alain Tanner* von 1957) bis zu Scratch-Videos der achtziger Jahre; von den Experimentalfilmen der London Film Maker's Coop der frühen Siebziger zu den New Romantics um *Derek Jarman* und *John Maybury* der Achtziger bis zu Werken der zeitgenössischen Experimentalfilmszene; es finden sich Animationsfilme und Künstlerporträts; Filme über Londons Swingin' Sixties und über das London der Punk-Ära; ONE PLUS ONE von *Jean-Luc Godard* und JUBILEE von Derek Jarman (auch mit THE GARDEN und GLITTERBUG vertreten) ist zu sehen und und und.

«Videofemmes» heisst der Programmblock über jenes Kapitel der schweizerischen Videoszene, als anfangs der achtziger Jahre ausgehend von der Basler Videoklasse vor allem Frauen (etwa *Pipilotti Rist*, *Muda Mathis*, *Sus Zwick*, *Käthe Walser*) der Videokunst ein neues Gesicht gaben.

THE SERVANT
Regie: Joseph Losey

PIC-NIC
Regie: Georg Radanowicz

Installationen, Beispiele von Expanded Cinema (*Metamkine*, *Greg Pope* und *Norbert Möslang*) und Performances (*Mara Mattuschka*) ergänzen das Programm, das selbstverständlich mit einem Schweizer und einem internationalen Wettbewerb dotiert ist. Und zu guter Letzt wird auch noch *Guy Maddins* MY WINNIPEG zu sehen sein!

www.videoex.ch

Joseph Losey

«Fast immer geht es um die Macht und ihr Spiel.» (Peter W. Jansen in seinem Beitrag zu Joseph Losey in Filmbulletin 1.03) Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt im Juni vier Filme des «linken Ästheten» Losey: THE CRIMINAL und THE SERVANT – die erste Zusammenarbeit von Losey mit Harold Pinter. FIGURES IN A LANDSCAPE, in dem «die Wurzel aus allen Action-Filmen gezogen ist» (Wolfram Schütte), und THE GO-BETWEEN, die Geschichte einer verbotenen Liebe, wo sich Losey «präsentiert, als Souverän über Vergänglichkeit und Erinnerung, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft».

Filmfoyer Winterthur, jeweils dienstags, 20.30 Uhr, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Mai 68

Jubiläen zeugen vielfache Wirkung – Ausstellungen, Filmreihen, Publikationen ... Ein paar Hinweise:

«Une Suisse rebelle. 1968–2008» heisst eine Ausstellung im *Musée historique de Lausanne* (bis 10. 8.). Die *Cinémathèque suisse* zeigt dazu eine Filmreihe. Am 12. Juni findet im Casino de Montbenon die Debatte «Le cinéma engagé: de la caméra Bolex à la vidéo» statt, mit *Jacqueline Veuve*, *Frédéric Gonseth*, *Francis Reusser* und *Alex Mayenfisch*.

In der Ausstellung «68 – Zürich steht Kopf» im *Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon SZ*, die vor allem Werke bildender Künstler aus der Zeit zeigt, sind in permanenter Projektion auch zwei Filme von *Georg Radanowicz* zu sehen. Im gleichnamigen Katalog ist im übrigen auch eine Reflexion von *Francis Reusser* über Mai 68 abgedruckt.

Im Band «Zürich 68. Kollektive Aufbrüche ins Ungewisse» (herausgegeben von Erika Hebeisen, Elisabeth Joris, Angela Zimmermann bei hier+jetzt, Baden) beschreibt der Beitrag «Zwischen Agitation und Avantgarde – Filme als Experimente, Waffen und sozialer Kitt» von *Thomas Schärer* etwa wie aus dem «Wechselspiel von Individuen, Gruppen, Treffpunkten» sich Strukturen wie etwa die Filmcooperative oder das Filmkollektiv formiert haben.

Begleitend zur Ausstellung «Die 68er: Kurzer Sommer – lange Wirkung» im *Historischen Museum Frankfurt am Main* zeigt das *Deutsche Filmmuseum* bis September Filme aus der und über die Zeit Ende der sechziger Jahre.

In *Berlin* steht das *Kino Arsenal* bis zum 31. Juli ganz im Zeichen des Jahres 68 mit einer höchst umfangreichen Retrospektive. Die *Akademie der Künste* beschäftigt sich mit dem Schwerpunkt «Kunst + Revolte» intensiv mit dem künstlerischen Erbe von 68: Materialien aus der Sammlung Staeck, Fotografien von Michael Ruetz, Filmreihen, Literatur, Vorträge ...

Noch immer lesenswert sind die folgenden Publikationen, die zu früheren Jahrestagen von 68 entstanden sind: Werner Petermann, Ralph Thoms: «Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino» und – sehr reichhaltig – «That Magic Moment. 1968 und das Kino», Begleitpublikation zu einer Filmschau der Viennale anno 1998.

50. Jahrgang

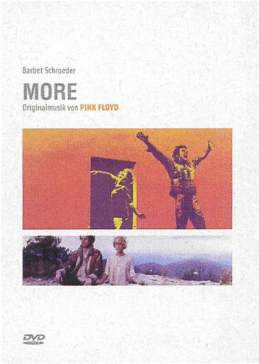
Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert

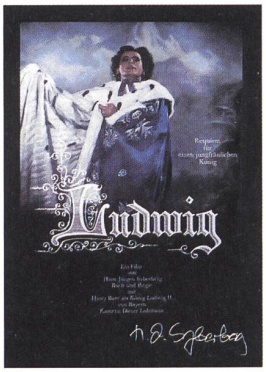
Filmprogramm 4
HOUSE OF BAMBOO
von Samuel Fuller
Einführung
Norbert Grob

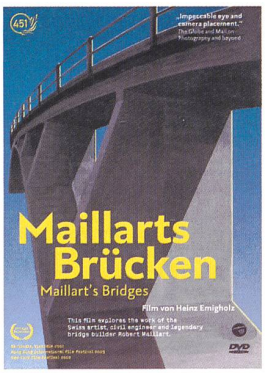
im Filmpodium Zürich
Mittwoch, 28. Mai 2008
20.45 Uhr

Filmpodium Nüschelerstrasse 11
www.filmpodium.ch

DVD







Schroeder und Pink Floyd

Es ist selten, dass eine Filmmusik bekannter ist als der dazugehörige Film. Ein besonders krasser Fall sind die Pink-Floyd-Alben «More» und «Obscured by Clouds», von denen nur die wenigsten Hörer wissen, dass sie eigentlich Soundtracks sind. Dass die dazugehörigen Filme MORE und LA VALLÉE des Regisseurs Barbet Schroeder im Vergleich dazu kaum wahrgenommen werden, ist freilich eine Ungerechtigkeit. 1969 und 1972 entstanden, sind beide Filme Aussteigerfabeln, wie sie zu der Zeit beliebt waren. Die vordergründige Hippie-Romantik vom alternativen Leben im Dschungel Neuguineas (LA VALLÉE) oder am Strand von Ibiza (MORE) wird indes von Schroeder recht schnell demontiert. Aus ironischer Distanz betrachtet Schroeder (durch die von *Nestor Almendros* geführte Kamera) seine Protagonisten. Die idealistischen Aussteiger entpuppen sich dabei als verwöhnte Europäer, die ihre Umgebung – sowohl die Menschen als auch die Natur – nur konsumieren. Das Fremde wird bloss ertragen, wenn es vom Drogenrausch gefiltert oder zum Ethno-Chic domestiziert worden ist. Während momentan überall die Achtundsechziger-Nostalgie grassiert, machen sich diese beiden zeitgenössischen Porträts nur wenig Illusionen. Ob sich die Hippies von Pink Floyd wohl bewusst waren, wie unbestechlich kritisch die Filme sind, zu der sie den Sound lieferten?

MORE *F 1969. Bildformat: 4:3; Sound: DD 5.1; Sprachen: E; Untertitel: D. Vertrieb: Alive*

LA VALLÉE *F 1972. Bildformat: 16:9; Sound: DD 5.1; Sprachen: F; Untertitel: D. Vertrieb: Alive*

Syberberg und Ludwig

Den ins Psychotische übergehenden Willen zum Gesamtkunstwerk macht Ludwig II., König von Bayern, zur idealen Figur für das Kino von Hans Jürgen Syberberg. Noch vor seinen bekannteren Mammutprojekten HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCHLAND oder PARSIFAL gemacht, zieht der Filmemacher in LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG bereits alle Register. Der Wahn des unfähigen Regenten, der sich mit seinem Schloss Neuschwanstein (inklusive künstlicher Grotte und Boot in Schwanenform) eine wagnerianische Kitschwelt gebaut hat, findet in Syberbergs eigenwilligem Stil die perfekte Entsprechung: Inmitten offensichtlicher Kulissen mit Rückprojektion und Schauspielern wie Wachsfiguren werden die Träumereien Ludwigs als (sanft) bewegte Postkarten nachgestellt. Dabei vermischen sich die Hirngespinste der historischen Figur mit denen einer ganzen Gesellschaft. Anstatt einen klinischen Fall erläutert zu bekommen, versumpft der Zuschauer selbst in Ludwigs Wahn. Buchstäblich ein Traum von einem Film.

LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG *D 1972. Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0; Sprachen: D. Vertrieb: Filmgalerie 451*

Emigholz und die Architektur

«Wer ist Heinz Emigholz?» So fragte vor einigen Jahren Ilse Aichinger im österreichischen «Standard» und gab die Antwort gleich selbst: «Ein Augenmensch und Zuhörer.» Wie viel hinter dieser simplen Charakterisierung steckt, das begreift, wer sich die Filme von Heinz Emigholz anschaut. Ob Emigholz vierzig Bauwerke des Architekten Rudolph Schindler aus den Jahren 1921 bis 1952 porträtiert (SCHINDLERS HÄUSER) oder durch die fünfzehn Zimmer in Gabriele d'Annunzios Villa streift (D'ANNUNZIOS HÖHLE), die Brücken des Schweizer Bauingenieurs Robert Maillart untersucht (MAILLARTS BRÜCKEN) oder die Bankgebäude von Louis H. Sullivan (SULLIVANS BANKEN): Unter dem Kamerablick des Regisseurs fangen die Architekturen selbst zu sprechen an, beginnen ihre eigene Autobiographie vorzutragen. Das sieht für den ungeduldigen Zuschauer zunächst unspektakulär, ja langweilig aus. Und wenn man auf der Tonspur (etwa in SCHINDLERS HÄUSER) nur leise Alltagsgeräusche vernimmt, hört sich das nach nichts an. Es braucht einige Zeit, bis man den eigenen Wahrnehmungsapparat auf die Techniken des Filmemachers angepasst hat, so wie auch der Filmemacher eine lange Drehzeit brauchte. Ist es aber soweit, erzeugen die leicht schwankenden Raum-Bilder ein ähnliches Schwindelgefühl, wie man es am Rand eines Abgrundes hat. Die vier Filme, die scheinbar nichts anderes tun, als bestehende Räume abzufotografieren, schaffen in Wahrheit diese Räume erst. Gewiss lassen sich über diese Filme die gefilmten Architekturen studieren, zugleich und vor allem aber sind sie Lektionen über die schöpferische Kraft des Mediums Film. Obwohl die gefilmten Bauten in der Realität tatsächlich existieren, spürt man, dass es diese Brücken, Zimmer, Häuser und Fassaden so nur im Kino geben kann. Als Goethe jene römischen Ruinen besuchte, die er von den Kupferstichen Piranesis kannte, war er von deren realen Anblick enttäuscht. Ähnlich könnte es auch jenem ergehen, der die Bauten aus den Emigholz-Filmen selbst anschauen geht. «Das Kino-Auge ist ein Baumeister», schrieb Dziga Vertov, und Heinz Emigholz beweist, wie wahr diese Worte sind.

SULLIVANS BANKEN *D 1993–2000. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Stereo; Sprachen: D, E. Extras: Bonusfilm* THE WHITMAN PROJECT. *Vertrieb: Filmgalerie 451*

MAILLARTS BRÜCKEN *D 2001. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Stereo; Sprachen: D, E. Extras: Interviews über Robert Maillart. Vertrieb: Filmgalerie 451*

D'ANNUNZIOS HÖHLE *D 2002–2005. Bildformat: 1:1,37; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, E. Extras: filmische Jam-Session; Gespräch mit dem Filmemacher. Vertrieb: Filmgalerie 451*

SCHINDLERS HÄUSER *Österreich 2007. Bildformat: 4:3; Sound: DD 5.1; Sprache: D, E. Vertrieb: Filmgalerie 451*

Stroheim, Knef und Böhm

Als *Arthur Maria Rabenalt* den Roman «Alraune» des Schriftstellers und Filmemachers Hans Heinz Ewers für die Leinwand adaptierte, war es bereits die fünfte und gewiss nicht die beste Adaption. Was diese Adaption von 1952 trotzdem bemerkenswert macht, ist die wunderlich zusammengestellte Besetzung: *Erich von Stroheim* gibt den verrückten Wissenschaftler Jacob Ten Brinken, der in vitro ein Kind erschafft, in das er sich später prompt und fatal verliebt. Die widernatürliche femme fatale wird von der schauspielernden Sängerin *Hildegard Knef* gespielt, ihr Geliebter und zugleich Neffe des Professors wird wiederum von *Karlheinz Böhm* verkörpert. Das Ganze ist ein konfuser Mix aus Grusel-Science-Fiction und traniger Seifenoper. Die schwache Regie indes hat den Vorteil, dass sie den Darstellern die Zügel schiessen lässt. Es ist unterhaltsam genug, dem Trio komplett unterschiedlicher Akteure zuzuschauen, von denen jeder versucht, die beiden andern an die Wand zu spielen.

ALRAUNE *D 1952. Bildformat: 4:3; Sound: DD 1.0; Sprachen: D. Verleih: Arthaus*

Johannes Binotto

Endrunde

FUORI DALLE CORDE von Fulvio Bernasconi

Mit jenen verträumten Disziplinen, die auf Rennstrecke und Tummelfeld die Muskeln messen lassen, ist es nur entfernt zu vergleichen. Denn von den vielen Arten und Abarten des Schausports schleudert das Boxen die grellsten Effekte ins Publikum, um sie noch verstärkt über die Leinwand und durch die Tonsäulen zu jagen. Der Faustkampf ist um Jahrtausende älter als sämtliche Fairness-Illusionen, selbst wenn er inzwischen mit weichen Bandagen ausgetragen wird, und er ist wohl auch dauerhafter. Sein Protagonist verkörpert einen archetypischen Helden von Sagen und Novellen bis Stories, Skripts und Strips.

Aus den Seilen

Athlet, Soldat und Gladiator in einer Gestalt, erscheint der Boxer im Zwielicht und ist von Scheu umkreist. Er bildet die Kontrastfigur zu den ausgekotzten Pedaleuren und weiteren Sprintern, Stramplern und Bleifüssen, die unverdrossen, mit letzter Kraft um Zuspruch strahlen. Einzig und allein die Folklore des Boxens stellt den Sieger so dar, als wäre er ein Geschlagener, im wortwörtlichen Sinn. Ausserstande, die geballte Faust noch eigenhändig im Triumph zu erheben, ist er auf den Schiedsrichter angewiesen, der mit einer drastischen Gebärde nachhelfen muss. Sie will sichtlich den leidensseligen, schmerzensfrohen, halb verkrüppelt grinsenden Meister aller Klassen aus den infernalischen Abgründen herausreissen, in die er hat hinuntersteigen müssen, um seinen Widerpart, den feuerspeienden Drachen, zu erlegen.

«I could have been somebody. I could have been a contender», näselt Marlon Brando 1954 in ON THE WATERFRONT und fügt hinzu: «Instead of a bum. That's what I am.» Ein Herausforderer hätte er werden können, aber es ist nur gerade ein Strolch aus ihm geworden. So gut wie alle Filme zum Thema, bis jüngst zu MILLION DOLLAR BABY, der aus dem Helden eine Heldin macht, zeichnen den Profi-Prügler als hoffnungslosen Fall, geradezu als Todgeweihten. FUORI DALLE CORDE schliesst sich an und tastet weiter.

Nichts geht, erzählerisch, ohne den sagenhaften Abstieg in die Unterwelt: in die Verkommenheit, in Schimpf und Schande, sogar in Formen regelrechter Kriminalität. Umkehr oder Tod sind die Endrunden, über die der Faustkämpfer noch gehen kann. Die gebrochene Nase muss unstillbar bluten, ehe er sie voll hat. Ausgezählt und bewusstlos hat er auf den Brettern zu liegen. Erst dann darf er sich vielleicht wieder erheben, um unter die Lebenden zurückzukehren. AUS DEN SEILEN heisst der Film von Fulvio Bernasconi sehr treffend. Der Ring ist ein Ort, den es lieber früher als später hinter sich zu lassen gilt, und zwar fluchtartig: schneller als alle andern Pisten, auf denen es um die Wette geht.

Das Reich der Schatten

Mike, wie sie ihn nennen, steckt von Anfang an in der verkehrten Rolle fest. Impresarios, Schieber, Prozenthuber aller Risikostufen schätzen ihn als investitionswürdig ein, erwarten aber dementsprechend mehr als das Menschenmögliche, während er selbst die eigene Aggressionshemmung schon lange zu kennen, sogar heimlich zu kultivieren scheint. Und ohne rechte Freude am Blutvergiessen bis hin zum legalen Totschlag kommt in der Branche kein Kämpe vonstatten. Die Schwester, Anna, schwitzt und schuftet, um ihn vorwärts zu drängen. Sie kalkuliert aber Rückfluss, Entschuldung und Aufstieg ein.

Der Wahlbruder, Duilio, sein durchgeknalltes anderes Ich, verdopt und verkokst, schleppt Mike in die unterste Kategorie sogenannt illegaler Partien hinab. In diesem Reich der Schatten schreiben Wetteinsatz samt Wucherzinsen und entsprechender Schiebung alle Regeln, stündlich neu wie an der Börse, und die Faust des Stärkeren, die Herrschaft des Schwindels, die Konvertibilität von Geld und Gewalt amtieren als oberste Instanz. Es sind oftmals Kämpfe, in denen der Gegner erst im letzten Moment aus dem Dunkel tritt, was Überraschungen im engsten Kreis zeitigt, denn es gibt nur ein paar wenige, die da ihre Haut zu Markte tragen, eingeschlossen in Käfigen oder leeren Schwimmbecken. Und alle Spekulation muss versuchen, wie denn anders, ihre Opfer ausweglos aufeinander loszuhetzen, getreu dem Prinzip des lachenden Dritten.

Der Zufall spielt Schicksal

Um die Seile endgültig abzustreifen, hat Mike eine Art Überwindung seines eigenen Selbst zu erbringen. Er muss sich förmlich, mit letzter Energie, aus dem Ring heraus, freiboxen, weil's längst um keine Punkte, Preise oder Titel mehr gehen kann, sondern allein noch um Leben und Tod. Der Zufall spielt Schicksal, was immerhin eine gewisse Chance offen lässt. Denn er ist absolut unbestechlich: entweder glücklich oder unglücklich, nichts Drittes ist möglich. Auf ihn lassen sich keinerlei Wetten schliessen, und jedwede Anteilgabe oder Vorteilnahme kann ihr Ziel nur verfehlen.

Hätte der Teufel seine Hand im Spiel, er führte wohl einen gnädigeren Ausgang herbei. Der Satan weilt im Jenseits, die Hölle aber sind die andern. Reichlich spät kapiert Mike, wieso die Unterscheidung zwischen Sieg und Niederlage gegenstandslos ist, und wer immer boxt, schon verloren hat.

Pierre Lachat

Regie: Fulvio Bernasconi; Buch: Fulvio Bernasconi, Vincenza Consoli; Kamera: Filip Zumbrunn; Schnitt: Milenia Fiedler; Production Design: Fabrizio Nicora; Kostüme: Ornella Campanale; Musik: Alexander Hacke. Darsteller (Rolle): Michele Venitucci (Michele "Mike" Lo Russo), Maya Sansa (Anna Lo Russo), Juan Pablo Ogalde, Vilim Matula, Mauro Serio, Claudio Misculin. Produktion: ventura film; Co-Produktion: itc move, bianca film, TRSI, Arte, Rai Cinema; Produzenten: Elda Guidinetti, Andreas Pfaeffli; Co-Produzenten: Giuseppe Caschetto, Donatella Botti; Luc Toutounghi. Schweiz, Italien 2007. 35mm, Dolby SRDDauer: 86 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

Lucky Jim oder alles eine Frage des Glücks

Ganz ungewöhnlich gewöhnlich: James Stewart

Seinen Namen habe ich als Kind zum erstenmal von meiner Mutter gehört. Er stand auf der Präferenzliste ihrer Stars, mit denen sie mich via Fernsehen bekannt machte, ganz vorne, zusammen mit andern Grössen wie Henry Fonda, Gary Cooper, Clark Gable und Humphrey Bogart. Ich mochte ihn dann auch besonders gern, weil er so gross und schlaksig und lustig war, ungefährlich und meistens lieb mit den Frauen und Kindern, anständig bis ins Mark. Später mochte ich ihn immer noch, obwohl Hollywood und seine Stars mehr und mehr in Verruf kamen – nicht in den Kreisen meiner Mutter natürlich: sie hatte gegen die Produkte der Traumfabrik keinerlei ideologische Einwände. Ich mochte ihn einfach trotzdem, aus Loyalität an die Vergangenheit und überhaupt. Und als die Männlichkeits- und Weiblichkeitsmythen unserer Gesellschaft, an denen Hollywood eifrig mitsponn, allerorten mit roten Köpfen diskutiert wurden – selbst zu diesem Zeitpunkt konnte man James Stewart noch fast reinen Herzens gern haben. Denn ein Abbild des Macho von der klassischen Sorte ist er nie gewesen, weder ein im Umgang mit Frauen verlegen unterspielter wie John Wayne, weder ein bösartig-protziger wie James Cagney noch ein frech-ironischer wie Clark Gable.

Seine ein bisschen biedere Liebenswürdigkeit ist wohl das hervorstechendste Merkmal, das in all seinen Rollen, in allen Genres und Sparten, immer durchschimmerte und zu einer Identität massgebend beitrug, die sich stets und sofort als *James Stewart* zu erkennen gab: eine giraffenhafte, hochaufgeschossene Grazie, eine Scheu ohne jede Koketterie, ein langsamer, zögernder Habitus, unter dem sich potentielle Sturheit vermuten liess, eine linkische Jungenhaftigkeit, die sich in trotzige Hartnäckigkeit verwandeln konnte, ein bedächtiger Humor, eine wortkarge, schleppende Sprache.

Er war *most unusually usual*, «ganz ungewöhnlich gewöhnlich», wie einer seiner Regisseure es einmal ausdrückte; überall einsetzbar also, im Western, in der Komödie, im Thriller, im Musik- oder Familienfilm. Ein Charakteristikum, das ihn auch zum bevorzugten Schauspieler für Regisseure wie *Frank Capra* oder *Alfred Hitchcock* machte: Für den populistisch-romantischen Capra verkörperte er den tapferen, amerikanischen Kleinbürger, der – einmal herausgefordert – ungeahnte Kräfte in sich und seinen Werten entdeckt; für Hitchcock ganz ähnlich den braven Bürger, der plötzlich aus den wohlgeordneten Verhältnissen heraus ins Niemandsland zwischen Zivilisation und Dschungel des Bösen

Filmbulletin 50. Jahrgang

mit Katherine Hepburn in THE PHILADELPHIA STORY *von George Cukor; mit Lee Remick in* ANATOMY OF A MURDER *von Otto Preminger; mit Wendell Corey und Grace Kelly in* REAR WINDOW *von Alfred Hitchcock; mit Shelley Winters in* WINCHESTER 73 *von Anthony Mann*

katapultiert wird. Hitchcock vor allem brach denn auch radikal mit der Eindimensionalität des *good guy*, zu den ihn andere so oft verpflichteten, und verschaffte ihm Rollen (etwa in VERTIGO oder REAR WINDOW), in denen James Stewart Abgründe hinter der Fassade des klassischen Saubermannes ahnen liess – und ein schauspielerisches Spektrum, das er selten genug in seiner ganzen Weite nutzen konnte.

Trotzdem, oder gerade deswegen: ein Star als Durchschnittsmann also, ein säkularisiertes Idol, kein romantischer Mythos vom Typ eines Rodolfo Valentino, der rund zehn Jahre vor Stewarts Anfängen zu Grabe getragen worden war. Auch kein schmallippiger, kompetenter Supermann von der harten Sorte, die – ein halbes Jahrzehnt später – in der *Serie noir* zum Zuge kam.

James Stewarts Gewöhnlichkeit, die ihn zum Vater, Bruder, Ehemann, Freund viel eher prädestinierte als zum feurigen Liebhaber oder zum gefährlichen *tough guy*, durfte, bei Hitchcock eben oder bei Anthony Mann, hie und da ausfransen ins Düstere, Zwiespältige; anderswo auch mal in die Randgebiete des Versponnenen: beispielsweise in *Henry Kosters* HARVEY, der erfolgreichen Filmkomödie nach dem gleichnamigen Bühnenstück, in der Stewart als wunderlicher Alkoholiker sich mit einem 1,88 Meter grossen weissen Hasen befreundet, sehr zum Leidwesen seiner Umwelt, die den unsichtbaren Trinkkumpan gar nicht zu schätzen wusste.

Als den komischen Kaninchenliebhaber Elwood P. Dowd habe ich James Stewart zum erstenmal *live* gesehen, vor ungefähr zehn Jahren auf einer Bühne in London, wo er die Rolle nun als alter, weisshaariger Mann spielte, aber mit dem gleichen hintersinnigen Charme, der die fast dreissig Jahre ältere Filmversion berühmt gemacht hat.

Das zweite Mal sah ich ihn Jahre später, bei einem Interview, diesmal aus nächster Nähe: Ein grosser, magerer, immer noch schöner alter Mann, das Gesicht ohne facelifting, gezeichnet von roten Äderchen, die berühmten blauen Augen vom Alter ein wenig verwässert, hinter dem Ohr ein Hörgerät. Er liess den Ansturm der Journalisten an diesem Morgen gutmütig über sich ergehen, liess sich geduldig von Interview zu Interview schleusen, antwortete langsam und bedächtig auf alle Fragen, kurz: benahm sich weder wie eine lebendige Leiche noch wie ein wandelndes Denkmal seiner selbst. Ein Denkmal möchte er ohnehin nicht sein, sagt er, und wenn man überhaupt einem Schauspieler Bescheidenheit glauben kann, dann diesem liebenswürdigen Mann, der seinen besonderen Status ohne Umstände in die allgemeine Erfahrung des Alterns einbettet: *Ich kann die Leute nicht verstehen, die dauernd der Vergangenheit nachtrauern, sobald sie ein paar Jährchen auf dem Buckel haben. Bei uns zuhause heisst das dann* the good old days *und «früher war alles besser», aber wenn ich zurückschaue, empfinde ich eine gewisse Zufriedenheit und sehe, was für unglaubliches Glück ich in meinem Leben gehabt habe. Wenn man also seine Vergangenheit mag, lässt man sich zufrieden hin und wieder mit ihr ein. Und für die Zukunft ist man in meinem Alter einfach dankbar, jeder Tag ist mehr oder weniger ein Geschenk.*

Arbeiten tut er immer noch gerne, und Rollen werden ihm auch angeboten, aber sie scheinen ihm nicht gerade auf den Leib geschrieben: *Ich mag diese mürrischen Altmänner-Rollen nicht besonders, auch nicht in der Realität. Aus unerfindlichen Gründen jedoch müssen Grossväter offenbar mürrisch sein. Meiner zum Beispiel war nett und witzig, aber wer weiss, vielleicht ist das auch nur meine Einbildung ...*

Seine damals letzte Filmarbeit war eine japanische Produktion; ausser den Japanern hätte sie kein Mensch gesehen, und auch die nur, weil sie solche Wildlife-Fans seien. Aber weder das Wildlife noch er selbst hätten darin viel geboten: *Ich spielte eben einen jener übellaunigen alten Männer, habe aber gar nicht begriffen, worauf der eigentlich immer böse war.*

Von den Werken der zeitgenössischen Regisseure, die er halt nicht mehr so gut kenne, mag er jene am besten, die die visuellen Möglichkeiten des Mediums voll auszuschöpfen wüssten. Aus diesem Grund seien seine Lieblingsregisseure Hitchcock, Capra und Ford schwer zu übertreffen, meint er: *Die Sprache des Films ging für sie über die Augen, nicht über die Ohren. Vor dem gesprochenen Wort hatten sie wenig Respekt. Sie wussten, eine Geschichte muss in Bildern erzählt werden, sonst wird sie ihrem eigentlichen Medium untreu. Daran hat sich das Kino nicht immer gehalten. Der Text gehört auf die Bühne, nicht in den Film.*

Hier spricht ein mächtig Wortkarger – man kann es zwischen den Zeilen lesen, braucht die langen Pausen, den phonetischen Reichtum des Zögerns und Tastens auf der Tonspur nicht zu hören, um zu merken, dass James Stewart sich schwer tut mit dem sprachlichen Ausdruck, geschweige denn ein geschliffener Formulierer ist. Ein Paradox für einen Schauspieler, würde man meinen, zugleich aber eine Bestätigung des Eindrucks, den man bei jedem James-Stewart-Film hat: Hier ist ein *natural*, ein zum Schauspieler geborener, aus dem das Wissen um die Vielfalt menschlichen Ausdrucks spricht «wie von selbst», der also sich selbst sein lässt auf der Leinwand, und dem Jahrzehnte des Startums nichts von seiner schauspielerischen Unschuld genommen haben.

Vielfalt ist in unserem Gespräch denn auch eines seiner Lieblingsworte – *I feel strongly about this* –, weil nur ein vielfältiges Filmschaffen einem Schauspieler wirklich ermöglicht, sein ganzes Spektrum auszuschöpfen. Darum möchte er auch nicht unterschieden haben zwischen Film als Kunst und Film als Unterhaltung, gemäss europäischem Kulturverständnis. Das Kino sollte dem Schauspieler alle Genres bieten, solche Arbeitsmöglichkeiten, wie er sie hatte. Einmal mehr: *Ich habe grosses Glück gehabt.*

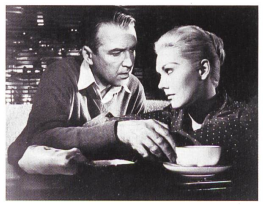
Aber nur Glück macht ja noch keinen grossen Schauspieler, oder? Dass die Studios früher Stars bewusst aufgebaut haben, mit System und Routine, wie er ausführt, ist nicht Erklärung genug. Sein ganz persönlicher Beitrag? Sein Selbstverständnis als Schauspieler? Hat er eine Methode, einen eigenen *approach*? Haben ihn beispielsweise die Theorien des *actor's studio* beeinflusst, damals in den fünfziger Jahren, die die Blütezeit seiner Karriere waren?

Für mich war acting *immer ein Handwerk, das man lernen muss, aber nicht in der Schule, sondern indem man es ausübt. Eine Geschichte erzählen, ein Charakter sein, ohne dass man das «Spielen» merkt – dann schleicht sich auch die Glaubwürdigkeit ein. Soweit ich eine Theorie habe, ist es diese: Man muss sich halt Mühe geben ...*

Alles nur eine Frage des Glücks?

Pia Horlacher

Reprint aus Filmbulletin 2.1988



mit June Allyson in THE GLENN MILLER STORY *von Anthony Mann; mit Edward Arnold in* YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU *von Frank Capra; mit Irving Bacon, Kathleen Lockhart und June Allyson in* THE GLENN MILLER STORY; ANATOMY OF A MURDER *von Otto Preminger; mit Grace Kelly in* REAR WINDOW *von Alfred Hitchcock; mit Kim Novak in* VERTIGO *von Alfred Hitchcock;* REAR WINDOW; *mit Marlene Dietrich in* DESTRY RIDES AGAIN *von George Marshall*

Immer und überall: nur KRIEG

Samuel Fullers düstere Visionen
Beispielsweise: HOUSE OF BAMBOO, USA 1955

Filmbulletin 50. Jahrgang

Zur Feier des fünfzigsten Jahrgangs von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe präsentiert das Filmpodium der Stadt Zürich am 28. Mai 2008 ab 20.45 Uhr HOUSE OF BAMBOO von Samuel Fuller. Norbert Grob wird in den Film einführen.

von links nach rechts und von oben nach unten: THE NAKED KISS; HOUSE OF BAMBOO; FIXED BAYONETS!; SHOCK CORRIDOR; PICKUP ON SOUTH STREET; STEEL HELMET

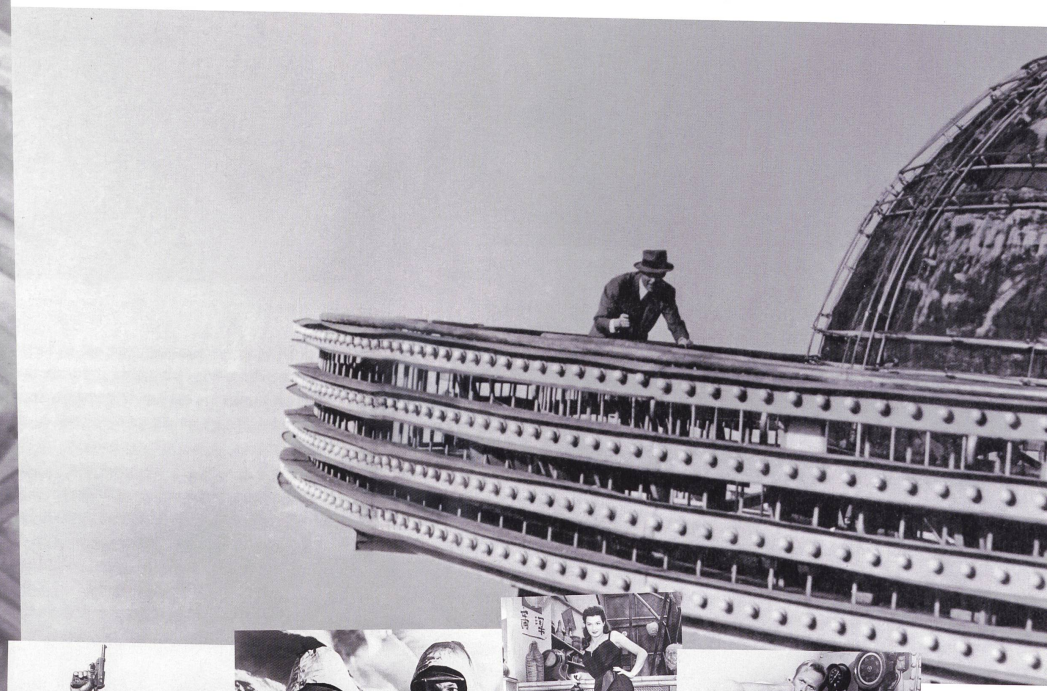
Samuel Fuller war von seinem ersten Film an ein Visionär der Mise en scène: Er dachte und fühlte visuell. Seine Bilder, gleichgültig, von wem er sie fotografieren liess, von *Ernest Miller*, *James Wong Howe* oder *Lucien Ballard*, von *Joe MacDonald*, *Joseph Biroc* oder später von *Stanley Cortez*, seine Bilder bauten Spannung auf, indem er Perspektiven erweiterte, Standpunkte veränderte, Blickrichtungen verschob. Die Dominanz der Halbtotalen etwa in HOUSE OF BAMBOO, innen wie aussen, ist (nicht nur als ästhetische Strategie von Genre-Szenen) geradezu abenteuerlich. Seine Filme sind so immer auch Lehrstücke über das Abenteuer lustvollen Schauens.

Eine wichtige Strategie dabei: Einstellungen in Sequenzlänge drehen und dann, beim Schnitt, in eine neue Form, in einen neuen Rhythmus bringen. Fuller wollte damit das Bühnenhafte der Studio-Ästhetik sprengen, also den Wind zwischen die Blätter der Bäume bringen – und seine Bild-Räume (also auch die Handlungsräume für seine Figuren) öffnen in die Tiefe. Das sollte «ganz unterschiedliche Dinge nebeneinander versammeln.» Und die Charaktere flüchtiger und fragiler, auch peripherer machen.

Eine weitere Strategie: Charakterisierung durch klare, oft sogar überdeutliche äussere Kennzeichnung. Wie er seine Figuren aussehen liess, wie er sie in direktes Handeln verstrickte, wie er sie siegen oder verlieren liess (selten nur kamen sie ungeschoren davon, meistens wurden sie aufs Schwerste verletzt), stellte die Situation auf den ersten Blick klar. Fuller argumentierte und demonstrierte nicht, er zeigte einfach, was ihn bewegte, und setzte dazu seine rabiaten Akzente. Seine Devise, aus THE CRIMSON KIMONO: «Life is like a battle, somebody gets a bloody nose.»

I.

In HOUSE OF BAMBOO erzählt er von einem Mann, der in Tokio die Welt aus den Angeln heben will, jenseits jeder Moral, dann aber einem tumben Polizeispitzel verfällt – und danach kaum fassen kann, dass ihm die eigenen Gefühle zum Verhängnis wurden. Wie ein enttäuschter Liebhaber reagiert er, als er entdeckt, dass der Mann, dem er so sehr vertraute, ein *undercover agent* ist, für ihn ein Verräter.



PICKUP ON SOUTH STREET; HOUSE OF BAMBOO; *Samuel Fuller bei den Dreharbeiten zu* THE BIG RED ONE; FIXED BAYONETS!; CHINA GATE; HELL AND HIGH WATER; HELL AND HIGH WATER; RUN AFTER THE ARROW; MERRILL'S MARAUDERS; HELL AND HIGH WATER

Darryl F. Zanuck, dem übermächtigen Tycoon der Fox seit 1935, habe er erläutert, so Fuller, er wolle einmal schildern (HOUSE OF BAMBOO war seine vierte Fox-Produktion, nach FIXED BAYONETS!, PICKUP ON SOUTH STREET und HELL AND HIGH WATER), dass es mehr gebe als nur Kumpanei zwischen Männern, sogar Liebe – auch unabhängig von Homosexualität. Und wie schon in seinem Debütfilm I SHOT JESSE JAMES zeigt er dann, dass es gerade die *bad guys* sind, die unter ihren Gefühlen besonders zu leiden haben.

Fuller mochte diese Umkehrung: den Bösen mit Sympathie zu charakterisieren und den Guten plump und steif zu präsentieren. Er habe deshalb, so bekannte er, *Robert Ryan* gebeten, den Darsteller des Gangsters, immer wenn er von seinem Vater spreche, «Daddy» zu sagen, nicht «Father». «Wenn man unmittelbar fühlt, dann muss einem jeder Kerl gefallen, der "Daddy" sagt, weil er seinen Vater mag.» Wenn dagegen der Polizist von seiner Familie spreche, sei das blöd, «er ist einfach ein Bulle aus Kalifornien.»

Fuller inszeniert deshalb seinen Antagonisten durchweg als souveränen Fürsten der Düsternis. Als eleganten Strategen des Selbstverständlich-Bösen, der weiss, dass harte Geschäfte eine Variante moderner Kriegsführung sind: Er kontrolliert das Glücksspiel in der Stadt, er hat gute Kontakte zur Polizei, er führt seine Gang wie eine Einheit der Armee, «Organization takes friends», also plant und organisiert er seine Raubzüge, als könne niemand ihm etwas anhaben. Als dann der unbekannte Amerikaner in Tokio auftaucht, in einem schäbigen Trenchcoat, und sich aufführt, als sei Japan bloss eine amerikanische Kolonie, wird er aufmerksam. «Our Chicago mob was coming in to take over Tokyo? Selling Protection? What museum did you crawl out of?» Dabei lacht er voller Wohlwollen. Kurz darauf macht er dem Fremden ein Angebot: «Are you in? Or out?» Und übersieht dabei, dass dieser Mann in Wirklichkeit sein Gegner ist, ein Armee-Polizist, der ihn und seine Männer zu provozieren und zur Strecke zu bringen hofft.

Wie ein Ritter wirkt der Gangsterboss, wie ein Mann von Ehre, der noch Leidenschaft und Loyalität in sich hat. Voller Sympathie ist er für seinen neuen Mann, deshalb auch ein wenig blind vor Zuneigung und Bewunderung. Sogar das Leben rettet er ihm, als der nach einem Coup angeschossen auf dem Boden liegt, obwohl doch seine Maxime bei Coups lautet: «A wounded man, whether on attack or withdrawal, is immediately killed by any of us! If you're hit, you're taken P. W.!» Als er dann am Ende tot am Boden liegt, hoch oben auf dem Dach eines Wolkenkratzers, auf einer sich drehenden Plattform, gewährt Fuller ihm einen langen, nachdrücklichen Blick: Die Kamera erfasst ihn in einer schönen Totalen, vor einer sich drehenden Weltkugel, die seinen toten Körper in Bewegung hält. Was den Effekt hat, als warte die Kamera, bis er langsam in den Himmel schwebt.

Demgegenüber gibt Fullers *good guy* den Gangster als seelenlosen Provokateur, mit knallharten Sprüchen, regungsloser Mimik und schneller Bereitschaft zur Gewalt. Er löst seine Konflikte, indem er ganz stur tut, was er zu tun hat: täuschen, verraten, vernichten. Er ist der obsessive Agent als cooler Jäger. Der Weg bedeutet ihm nichts, das Ziel dagegen alles. Am Ende kriecht er von hinten an seinen Gegner heran, schiesst sofort, trifft und tötet – und geht danach ungerührt davon.

So ist HOUSE OF BAMBOO in doppelter Weise eine Reflexion über den Menschen im Monster und das Monster im Menschen. Der Noir-Charakter des Films ist deswegen eher Resultat einer abgeklärten, schwarzen Figuren-Charakterisierung (und nicht eines expressionistischen Stils). Fuller sucht nicht zu verrätseln, sondern das Gängige nachhaltig zu verstören – jenseits von Glamour und Lack. Seine nüchterne Phantasie romantisiert nicht, sie will vielmehr durch Härte den aufweichenden Grenzen Paroli bieten.

Das Kontradiktorische, das so viele Filme von Fuller durchzieht, weil hinter dem ersten Augenschein immer noch eine weitere Ebene sichtbar werden soll, ist auch in HOUSE OF BAMBOO von Anfang an gegeben. Jedes Ereignis findet seine gegensätzliche Entsprechung, jede Ordnung ihr auflösendes Moment: Rasanz und Ruhe; Gewalt und Friede; Zuneigung und Eifersucht; Verurteilung und Vergebung; Gegebenes und Mögliches, Vergangenes und Gegenwärtiges.

Dass die Intrige des Polizisten anfangs gelingt, ist auch, aber nicht nur Resultat eines strategischen Verhaltens, es ist vor allem – und das ist Fullers bitterböser Kommentar – Folge vorschneller Zugeneigtheit. Das Bornierte und Ruppige gefällt, das betont Ungerührte, Gleichgültige, das als Signum für äusserste Entschlossenheit genommen ist, so wird der Spitzel akzeptiert, nach und nach. Was auf der anderen Seite Eifersucht hervorruft innerhalb der Gang. Und Argwohn. Ohne dass dies zunächst Folgen hat.

FORTY GUNS; HOUSE OF BAMBOO; HOUSE OF BAMBOO; HOUSE OF BAMBOO; CHINA GATE; HOUSE OF BAMBOO; RUN OF THE ARROW; FORTY GUNS; *Dreharbeiten zu* RUN OF THE ARROW; RUN OF THE ARROW

In einer der irritierenderen Szenen wird schliesslich aus einem vagen Verdacht eine vorschnelle Hinrichtung. Einer der Gangster lehnt sich mit der Zeit immer heftiger auf gegen die Akzeptanz des Neuen, das lässt ihn verdächtig werden. Als dann ein Coup misslingt, weil die Polizei bereits am Tatort ist, bevor überhaupt etwas passiert ist, denken alle an Verrat. Der Boss sucht deshalb seinen alten Kumpan auf und erschiesst ihn, ohne ein Wort zu verlieren. Er tritt ein, sieht den Verdächtigen in der Badewanne und schiesst. Und Fuller (und MacDonald) machen das Resultat sichtbar durch die Kugeln, die durch die Körper und die Wanne dringen – und durch das Wasser, das danach langsam, aber stetig aus den Löchern in der Wanne fliesst.

Ein Bild, nicht vorschnell zu einer Metapher, sondern zu einer nachdrücklichen Vision geformt. Fuller wollte stets, wie bereits angedeutet, visuell verdichten, was seine Arbeiten im Innersten zusammenhält: so präzise wie nur möglich zur Sache zu kommen und so direkt wie nur möglich den Kern der Sache zu präsentieren – Gewalt, Verletzung, Schmerz, Tod.

II.

Ein Hinweis auf das «Knüpfwerk darunter»: Die Liebe des eleganten, so überaus souveränen Gangsters zum "einfachen", so überaus tumben Polizeispitzel, sie ist – selbstverständlich – ein dramaturgischer Trick, auf dass die simple *cop & robber-story* tragisch überhöht wird. Es ist schon klar, es geht um den Krieg der guten gegen die bösen Jungs. Aber es geht auch, hinter dieser Geschichte, um Grundlegenderes: um übergrosse Gefühle, die nicht erwidert werden, um aussichtsloses Sinnen, um vergebliches Begehren.

Sam Fuller hat, um diese Tragik noch zu intensivieren, eine zweite Liebesgeschichte "eingewebt". Er macht die Zuneigung des Bösen in vielen Varianten sichtbar, einerseits, lässt aber den Polizisten andererseits in Liebe entflammen zu einem «Kimono-Mädchen». Ein weiterer (dramaturgischer) Trick, den Fuller in vielen Filmen nutzte: die Geschichte vorne durch Geschichten dahinter zu kontrapunktieren. Ganz zart wird der tumbe Polizist plötzlich des Nachts, scheu und sensibel. Ein Hinweis auf die Ambivalenz der Figur. Aber auch, ohne Zweifel, ein Hinweis auf die Schwierigkeiten des amerikanischen Mannes zu Intimität und Nähe.

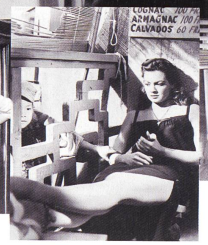
Eine der berührendsten Szenen in dem Zusammenhang: Wie die junge Frau ihm verrät, warum sie stets ihren Nacken bedeckt halte. Es sei früher die Stelle gewesen, in die ein Mann sich zuerst verliebt habe. Woraufhin der Polizist sofort fragt, ob es auch bei ihm eine solche Stelle gebe. Was sie, nach einigem Zögern, bejaht, es seien seine Augenbrauen. Er habe die romantischsten Augenbrauen, die sie bisher gesehen habe.

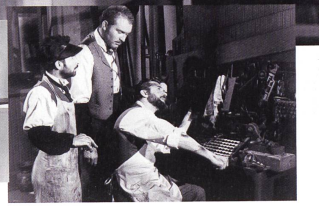
III.

Samuel Fuller selbst: «Der Film war äusserst erfolgreich. (...) Wir drehten mit einem japanischen Team und Amerikanern in den Schlüsselfunktionen. Ein Riesenaufwand für 20th Century-Fox. Ich war dreimal in Japan, zweimal um Drehorte zu finden. Achtzig Prozent des endgültigen Drehbuchs wurden in einem Hotel in Japan geschrieben, damit auch die Atmosphäre stimmte.

Es gab kaum Probleme, ausser, als ich auf einem Kinderspielplatz auf dem Dach eines grossen Kaufhauses drehen wollte. Ein grosser Spielplatz mit vielen Spielgeräten. Ich hatte das zufällig von der Strasse aus entdeckt. Da war auch eine grosse Kugel, die sich drehte, und zwar so, dass sie an einer Stelle über das Dach hinausragte. Ausserdem gab es einen Fahnenmast auf dem Dach. Oben von dem Mast sah man nicht nur auf das Dach, sondern auch über einen Fluss und über Tokio. Sofort sah ich vier Kamerapositionen. (...) Hier wollte ich das Ende drehen. Doch zweimal handelte ich mir Absagen ein (von Nikkatsu, dem Besitzer des Kaufhauses wie des Filmstudios).» Fuller überredete diesen Mann schliesslich, indem er ihm eine kleine Rolle anbot: als «der erste» nach Beginn der Schiesserei zwischen den Gangstern und der Polizei, «der sich ein Kind schnappt und rausläuft» – und sich so als Retter inmitten des Chaos präsentiert.

Dieses Ende ist ein wunderbarer Beleg dafür, wie sehr die Architektur eines Originalschauplatzes die Atmosphäre eines Films verdichten kann. Voraussetzung dafür: die Entdeckung des (möglichst noch "unberührten") Ortes für einen Film; der Verzicht darauf, ihn nur als «touristische Attraktion» zu sehen, als «schönes Motiv»; der Versuch, ihn dramaturgisch einzubinden und die Aktionen mit *mood, flavor and drive* zu intensivieren. Die Elektroeisenbahn, das Karussell, die Schiffschaukel, die Drehkugel mit der Plattform um die Kugel herum, der kleine See mit den Schwänen, die Ess- und Süssigkeitsbuden – und zwischendrin die vielen Kinder «wie Ameisen»: Originalschauplätze sind für Fuller nie nur Selbstzweck. Sie dienen ihm als zusätzlicher Ausdruck, der die inszenierten Ereignisse authentischer macht – authentischer im Sinne von aufregend, lebendig, endgültig. In HOUSE OF BAMBOO nutzt Fuller erstmals (und er wird danach nicht mehr davon abgehen) das real Vorhandene als fiktiven Schein, um damit den filmischen Schein des Realen voll und ganz auszukosten.





HOUSE OF BAMBOO; FORTY GUNS; HELL AND HIGH WATER; CHINA GATE; THE NAKED KISS; PARK ROW

IV.

Samuel Fuller war einer der Hollywood-Giganten der fünfziger Jahre, kein Klassiker, kein Stilist, ein *hardboiled director*, ein wilder Konstrukteur von Effekten und Emotionen, ein kruder Visionär, der immer neue Wege entdeckte, wo andere längst ihre Grenzen gezogen hatten. Seine Filme faszinierten nicht nur durch ihre guten Geschichten, sondern auch, weil sie mit einem wilden, oft sogar barbarischen Zugriff in Kinobilder verwandelt waren. Berühmt seine langen Sequenzeinstellungen, die ins Geschehen hineinzogen, seine gewagten Kamerafahrten, die für Aufmerksamkeit sorgten, sowie seine ungewöhnlichen Bilderrhythmen, die emotionalisierten.

Er wollte nicht Bewährtes noch einmal machen, sondern Neues erproben: andere Geschichten anders erzählen – mit ungewohnten Bildern und ungewohnten Rhythmen. Sein Markenzeichen: einfache, aber rüde Geschichten voller Gewalt und Leidenschaft, sehr physisch, gradlinig, neutral und schnell erzählt. Dass Ideologie etwas Unmenschliches einfasst, dass sie verführt, ohne zur Auflehnung zu führen, das hat er für das Kino entdeckt. Seine Helden sind Verliererytypen, innerlich zerrissen, weil sie immer wieder tun, was sie eigentlich nicht tun dürften.

Fullers eigene Geschichte, er wurde 1912 in Massachusetts geboren, ist schnörkellos. Wie in seinen Filmen kam er auch in seinem Leben schnell zur Sache. Mit Zwölf jobbte er beim «New York Evening Journal». Mit Siebzehn war er Polizeireporter für die «San Diego Sun» und den «San Francisco Chronicle». Mit Dreiundzwanzig publizierte er seinen ersten Roman: «Burn Baby Burn». Ein Jahr danach, 1936, war er in Hollywood, arbeitete an Drehbüchern für James Cruze und Archie Mayo, für Otto Preminger und Douglas Sirk. Während des Zweiten Weltkriegs kämpfte er in Nordafrika und Europa – als Corporal der 1. US-Infanterie Division, der «Big Red One» (wofür er mit dem Silver Star und dem Purple Heart ausgezeichnet wurde). 1948 drehte er seinen ersten Film: I SHOT JESSE JAMES, in dem der Held kein strahlender Westerner ist, sondern ein Gangster, der seinen besten Freund erschiesst, weil er hofft, sich mit dem Kopfgeld ein neues Leben aufzubauen.

Seine Helden, oft egoistisch und brutal, hatten nichts vom *nice american guy*, ihre Erfolge waren stets Resultat von Misstrauen, Skepsis, Vorsicht. Nur jene, die sich doppelt absicherten, konnten letztlich sicher sein, nicht zu verlieren. In seinem Kriegsfilm THE STEEL HELMET (1950) weigert sich der Mann im Zentrum, einem toten Kameraden die letzte Ehre zu erweisen. Er gibt sich pietätslos, da er eine Falle vermutet. Sein Kommentar: «A dead man is just a dead man!» Als die anderen Soldaten seine Haltung nicht akzeptieren und in die Falle tappen, fragt er danach nur knapp (und zynisch), ob sie wenigstens die Zigarren des Toten gesichert hätten.

Dieser direkte, harte Blick provozierte von Anfang an. Deshalb sind auch seine Probleme mit den Studios inzwischen Legende. Wenn Fuller vom Schiessen und Töten erzählte, zeigte er, was dieses Schiessen und Töten an den Körpern anrichtet. Er war 1956 der erste, der, in RUN OF THE ARROW, vorführte, was eine Revolverkugel im Gesicht eines Mannes bewirkt. Sein Thema sei «Menschlichkeit», deshalb erzähle er auch so oft von der «Zerstörung der Menschlichkeit». Die Kompromisslosigkeit, mit der er Gewalt als selbstverständlichen Teil des amerikanischen Lebens zeigte, war dann der Grund dafür, dass er in den Sechzigern immer grössere Probleme in Hollywood bekam. Die Menschen bei ihm, so Freund Göttler 1997 in der Süddeutschen Zeitung, hätten stets «Grenzen überschritten», und «keiner» habe «vorhersehen» können, «wohin das führen würde.»

Bis Mitte der sechziger Jahre drehte er immerhin noch sechzehn Filme, die zu den wichtigeren Arbeiten des amerikanischen Autoren-Kinos zählen. THE STEEL HELMET war der erste Film aus den USA, der einen realistischen Blick auf den Korea-Krieg wagte, die einen nannten ihn zynisch, die anderen überkritisch. PARK ROW (1952) bot eine berührende Hommage an den amerikanischen Journalismus: an den Mythos von Faktizität und Verständlichkeit. Der Spy-Thriller PICKUP ON SOUTH STREET (1953) feiert die Würde am Rande der Gesellschaft, den grossen Stolz der kleinen Gauner. Und der radikale Western FORTY GUNS (1957) spürt – jenseits von Moral und Ideologie – der Macht der Gewalt nach. In dem späten Film noir UNDERWORLD U.S.A. (1960) folgt ein Mann sein Leben lang den Schatten und Schemen seiner Kinderzeit. Der hyperrealistische

CHINA GATE; SHOCK CORRIDOR; *Samuel Fuller und Jean-Paul Belmondo in* PIERROT LE FOU, *Regie: Jean-Luc Godard; Samuel Fuller bei den Dreharbeiten zu* THE BIG RED ONE; SHOCK CORRIDOR

Kriegsfilm MERRILL'S MARAUDERS (1962) zeigt den Krieg als einzige Qual, in dem die physische Strapaze alles dominiert – Ehre und Ethos, Idee und Ideologie.

Nach SHOCK CORRIDOR (1963) und THE NAKED KISS (1964), in denen er die soziale Situation der USA äusserst kritisch zeichnete, fand er keine Produzenten mehr. Erst 1969 konnte er wieder einen kleinen Actionfilm inszenieren: SHARK. Danach wurden die Pausen wieder länger. 1972 drehte er (für die ARD) den Tatort TOTE TAUBE IN DER BEETHOVENSTRASSE; 1979 (in Europa): THE BIG RED ONE; 1981: WHITE DOG; 1983 (in Frankreich): LES VOLEURS DE LA NUIT; 1988 schliesslich: STREET OF NO RETURN. Danach konnte er nur noch (1990 fürs Fernsehen): THE MADONNA AND THE DRAGON drehen.

Kriegs- und Gangsterfilme, Western, Melos und Krimis: Auf den ersten Blick hat Fuller ausschliesslich Genrefilme gedreht. Doch die Regeln der Genres hat er immer gesprengt. Wobei er weder Klischee noch Phrase scheute, weil er die seriellen Muster nutzte als bekannte Bausteine, die ihm helfen, seine innovativen Werke zu errichten. Seine Filme sind rüde und einfach, instinktiv und direkt, rabiat und sehr physisch. Es sind Filme, in denen die Verstörung triumphiert – auch, weil sie die Spuren der Kämpfe um ihre Entstehung nie verwischten. Geradezu legendär das Credo, von Fuller selbst in Godards PIERROT LE FOU ausgesprochen: «A film is like a battleground – love, hate, action, violence and death. In one word: emotion.»

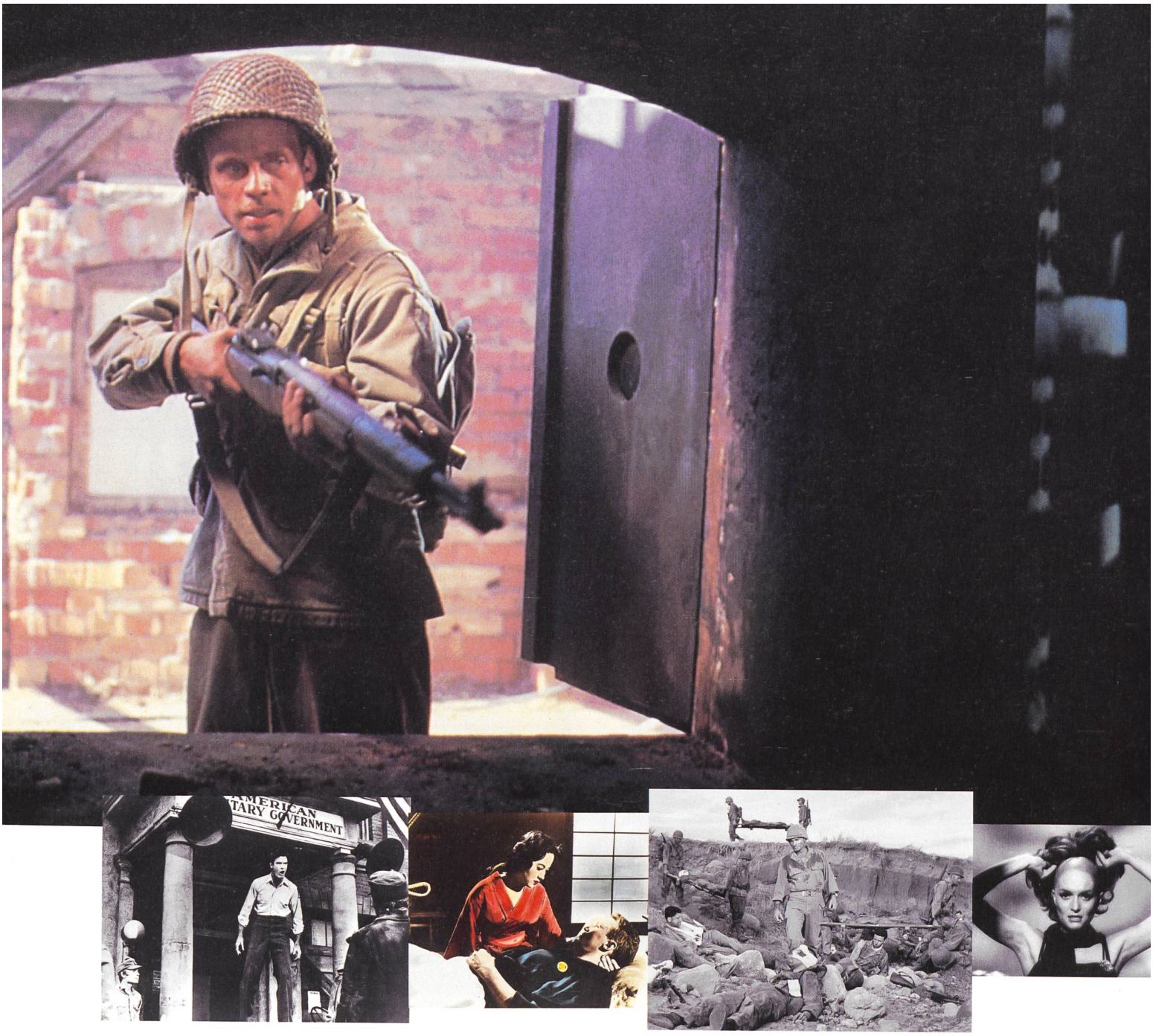
Fullers Vision von der Welt war die des rüden Skeptikers. Die Regeln der Genres hat er vor allem verletzt, um die Emotionen zu vertiefen. Seine Filme waren auf den äussersten Punkt aus: wo das Triviale umschlug in irritierende Wahrhaftigkeit. Er erzählte gradlinig, aber emotional, vom tagtäglichen "Schlachtfeld" Amerika: von Liebe und Hass, Gewalt und Tod. Ob nun auf den Strassen der Grossstädte oder den Prärien des Wilden Westens, ob zwischen den Redaktionsstuben der Park Row oder hinter den Gittern einer Nervenheilanstalt – in seinen Filmen herrschte immer und überall Krieg. Streiten, kämpfen, Widerstand leisten: das war für Fuller ein menschlicher Grundwert. Wobei Waffen ganz selbstverständlich zur Ausstattung gehörten. Wie bei Lubitsch die Türen, bei Lang die Treppen, bei Ozu die Züge.

Fuller war immer darum bemüht, seine Geschichten durch authentisches Material zu verdichten. Dokumentarbilder, Zeitungsausschnitte, Landkarten, historische Dokumente und Urkunden, alles wurde eingeblendet, was den faktischen Gestus stärkt. Wann genau etwas wo stattgefunden hatte, war ihm so wichtig wie das Geschehen selbst. Dass auch solche Arrangements eher fiktiv wirken, wies er stets mit Vehemenz von sich. Tatsachen sind Tatsachen, darin war er Amerikaner. Er war der erste, der in HOUSE OF BAMBOO einen weissen Amerikaner mit einer Asiatin zusammenleben und in RUN FOR THE ARROW die Indianer noch am Ende siegen liess, der in FORTY GUNS die Eroberung des Westens ganz beiläufig als Geschichte gewalttätiger, auch illegaler Machenschaften zeigte und in seinen Kriegsfilmen, vor allem in MERRILL'S MARAUDERS, den Alltag der Soldaten in all seinem physischen Elend vorführte. Ihm war es wichtig, seinen Filmen den üblichen Hollywood-Glamour des Märchenhaften zu nehmen und sie stattdessen mit dem Schock des Faktischen zu schmücken. Wobei er stets darauf bedacht war, diesen Schock in den Kinosaal zu verlängern. Am Ende von RUN FOR THE ARROW heisst es deshalb auch: «The end of this story can only be written by you.»

V.

Noch einmal zurück zu HOUSE OF BAMBOO: Der Film sollte ursprünglich TOKYO STORY heissen (so war dann auch der Titel hier in Europa), *Tokyo Monogatari* also im Japanischen. Das wäre eine schöne Entsprechung gewesen zu Yasujiro Ozus Film zwei Jahre zuvor, wo ein älteres Ehepaar aufbricht, um die Kinder in der grossen Stadt zu besuchen, ohne dort wirklich willkommen zu sein.

Fullers ästhetische Konzeption steht der von Ozu (selbstverständlich) diametral gegenüber. Dennoch: Auch HOUSE OF BAMBOO handelt vom Aufsuchen der grossen Stadt Tokio, ohne dass Ankommen und Wirken wirklich willkommen sind. Noch im Sieg des Guten über das Böse (wie bei Ozu im Wirken der Empfindsamen über all die Gleichgültigen) liegt der Schatten des Vergeblichen, der Wahn des Anrennens gegen die Götter, die aber – allesamt schweigen.



VI.

Keine Conclusio, eher eine Vermutung: 1955 war das erste Jahr in Hollywood, in dem es, von heute aus gesehen, mit den Films noirs langsam zu Ende ging (auch wenn einige der berühmten Nachzügler, wie Kubricks THE KILLING, Langs WHILE THE CITY SLEEPS oder Welles' TOUCH OF EVIL, Wises ODDS AGAINST TOMORROW, Barons BLAST OF SILENCE oder Fullers eigener UNDERWORLD U.S.A. noch ausstanden). Fuller spielt deshalb zu Beginn von HOUSE OF BAMBOO, als Hinweis und Kommentar zugleich, mit dem Wechsel von Schwarzweiss in Farbe. Er habe anfangs, so erklärte er selbst einmal, «den Berg Fuji nicht zeigen» wollen, «wie man ihn immer sieht, mit diesen Kirschblüten.» Deshalb habe er ihn «weiss gegen weiss gegen weiss» fotografieren lassen, mit «diesem schwarzen Zug» im Vordergrund. «Ich wollte eine Atmosphäre von grimmiger, düsterer Kahlheit. Dann, wenn wir vom Tod weggehen, der Ermordung der Soldaten, sieht man eine Frau rennen. Der Titelvorspann kommt, und wir beginnen, saftig und üppig mit den Farben zu werden. Stück für Stück. Wenn sie dann die Polizei anruft, von dieser wahnsinnig roten Telefonzelle aus, sind wir in der Farbe.»

So abenteuerlich, wie Fuller mit dem Aufkommen der Farbe umgeht, so abenteuerlich nutzt er in HOUSE OF BAMBOO auch den filmischen Raum. Seine Scope-Bilder sind nicht auf akzentuierende Effekte aus, sie suchen – oft durch bedächtige Schwenks oder langsame Rückfahrten – die Figuren in immer andere Umgebungen zu bringen, geradezu beispielhaft in der Sequenz, in der der Polizist die junge Japanerin verfolgt, vom Badehaus durch den Park bis zu ihrem Haus. Fuller (und MacDonald) bleiben zwischen halbtotal und halbnah – und öffnen so die Aufmerksamkeit für die sichtbare Rede jenseits der Story, für Körper und Dinge, für Strassen, Häuser, Bäume.

Fuller scheute – wie zuvor schon und danach noch – auch in HOUSE OF BAMBOO weder das Klischee noch die Phrase, weder das Stereotyp noch das Zitat. Mit seinen Bildern und Rhythmen aber schaffte er ein ganz eigenes Universum. Damit reagierte er auf das, was andere in der Zeit versuchten, Robert Aldrich oder Anthony Mann, Nicholas Ray oder Don Siegel. Im Grunde nutzte er die altbekannten, seriellen Muster als Bausteine, mit denen er seine ureigene, innovative Architektur errichtete.

THE BIG RED ONE; HOUSE OF BAMBOO; VERBOTEN; HOUSE OF BAMBOO; MERRILL'S MARAUDERS; THE NAKED KISS

VII.

Eine letzte These: Heutzutage, wo kaum noch einer die Kraft und Phantasie für physisches Kino hat, wirken Fullers Filme wie Lehrstücke eines innovativen Kämpfers inmitten eines produktiven Umfelds, das zu nutzen war (die Autoren, die Kameramänner, die Beleuchter, die Ausstatter, die Cutter, die Musiker, auch die Produzenten, wie *Buddy Adler* für HOUSE OF BAMBOO).

Deshalb noch eine notwendige Nachbemerkung: HOUSE OF BAMBOO steht für ein radikales Kinokonzept der fünfziger Jahre. Reibung zu dem, was inzwischen im Kino zu sehen ist, entsteht da allein noch für die, die ein Gedächtnis haben. Und die Erinnerung daran, was direktes, unmittelbares, einfaches Erzählen im Kino auszulösen vermag. Wo «die Dinge sind, was sie sind, so gefilmt, wie es sein muss: (...) gegebenes Kino und nicht angeeignetes, verdautes, reflektiertes» (wie das François Truffaut einmal definierte). Und die Abenteuer so, wie sie sein müssen: Ein Mann geht los, sucht seinen Job so gut wie nur möglich zu erledigen, und gerät in einen unlösbaren Konflikt (den er, um zu überleben, aber ignorieren muss). Er bringt alle vorgegebenen Ordnungen durcheinander, auch die Konventionen unter seinen Gegnern. Aber, und das macht HOUSE OF BAMBOO so bemerkenswert, auch die moralischen Kodices zwischen diesen Männern, von denen er nur wenig begreift. Am Ende kann er nur so darauf hoffen, einiges zu verändern – auch die eigene Gegenwart, auch die eigene Zukunft.

Norbert Grob

Stab
Regie: Samuel Fuller; B: Harry Kleiner; zusätzliche Dialoge: Sam Fuller; Kamera: Joe MacDonald; Farbberater: Leonard Doss; Spezialeffekte: Ray Kellogg; Schnitt: James B. Clark; Ausstattung: Walter M. Scott, Stuart A. Reiss; Kostüme: Charles Le Maire; Maske: Ben Nye; Musik: Leigh Harline; Ton: John D. Stack, Harry M. Leonard

Darsteller (Rolle)
Robert Ryan (Sandy Dawson), Robert Stack (Eddie Spanier/Sergeant Kenner), Cameron Mitchell (Griff), Shirley Yamaguchi (Mariko), Brad Dexter (Captain Hanson), Sessue Hayakawa (Inspektor Kita), Biff Elliott (Webber), Sandro Giglio (Ceran), Elko Hayakawa (schreiende japanische Frau), Harry Carey (John), Peter Gray (Willy), Robert Quarry (Phil), DeForest Kelley (Charlie), John Doucette (Skipper), Teru Shimada (Nagaya), Robert Hosoi (Arzt)

Produktion
20th Century-Fox; Produzent: Buddy Adler. USA 1955. Format: 35 mm, Cinemascope; Farbe: Deluxe; Dauer: 102 Min. Uraufführung: 1. 7. 1955.

Das andersartige Remake

FUNNY GAMES U.S. von Michael Haneke

Ein Ehepaar, wohlhabend und gebildet – Ann und George. Sie sind mit Kind Georgie und Hund auf der Fahrt in die Ferien ins schicke Domizil am See. Man vertreibt sich die Fahrzeit mit artifiziellem Opernraten. Dann erste Irritation durch die merkwürdig distanzierte Begrüssung durch die Nachbarn, mit denen das Ehepaar nicht nur Golf spielt, sondern eng befreundet zu sein scheint. Kaum angekommen, steht ein junger Mann, adrett im makellos weissen Tennisdress, vor der Hintertür und möchte Eier für die Nachbarn ausborgen. Wenig später ist er wieder da – zusammen mit einem Altersgenossen, ebenfalls in weiss. Leider habe er die Eier zerbrochen und benötige deshalb noch einmal welche. Der impertinente Tonfall missfällt Ann. Vergeblich fordert sie die beiden jungen Männer auf zu gehen. Vergebens. Die Lage eskaliert, als George hinzukommt. Einer von beiden zertrümmert ihm mit einem Golfschläger die Kniescheibe. Wehrlos sind Vater, Mutter, Kind dem weiteren Terror der Eindringlinge ausgeliefert, die ein sadistisches Spiel mit ihnen treiben und sie schliesslich nacheinander umbringen ...

Wir kennen das – seit Michael Haneke mit FUNNY GAMES 1997 zuerst die Premierengäste der Filmfestspiele von Cannes, dann die europäischen Feuilletonisten schockierte. Sie sorgten zusammen mit Medienwissenschaftlern dafür, dass das provokante Werk zu den am meisten beschriebenen Filmen des letzten Jahrzehnts gehört. Ein Film, der ohne explizite Gewaltdarstellung auskommt und trotzdem schwer zu verkraften ist.

Einstellung für Einstellung

Jetzt hat Michael Haneke FUNNY GAMES noch einmal gedreht und zwar *shot-by-shot*. Also keine Variation desselben Stoffes, wie man es aus der Filmgeschichte zum Beispiel von Alfred Hitchcock und THE MAN WHO KNEW TOO MUCH her kennt. Wort für Wort, Einstellung für Einstellung entspricht FUNNY GAMES U.S. dem Ur-FUNNY GAMES – zumindest theoretisch. Praktisch spielt der Film nicht im österreichischen Burgenland, sondern in den Hamptons auf Long Island in Amerika. Anstelle von Susanne Lothar und Ulrich Mühe als Anna und Georg spielen diesmal *Naomi Watts* und *Tim Roth* Ann und George; Arno Frisch und Frank Giering als Serienkiller wurden durch *Michael Pitt* und *Brady Corbet* ersetzt. Gedreht wurde in Englisch.

War FUNNY GAMES bereits ein aufregendes wirkungspsychologisches Experiment über die Gewalt im Kino, das zutiefst betroffen machte, so wird diese Erfahrung mit FUNNY GAMES U.S. durch eine weitere Dimension ergänzt. Haneke zeigt hier – als einer der ersten Filmemacher überhaupt –, wie sich dasselbe Drehbuch durch eine andere Sprache, andere Darsteller und Nuancen der Bildinhalte wesentlich verändert. So wird FUNNY GAMES U.S. nebenbei zu einem denkwürdigen Traktat im

Hinblick auf die in der Bundesrepublik besonders intensiv betriebene Praxis der Synchronisation fremdsprachiger Filme.

Versank das Grauen im ersten Film dank der Lichtsetzung durch *Jürgen Jürges* in einem diffusen Halbdunkel, leuchtete *Darius Khondji* – er hat zuletzt MY BLUEBERRY NIGHTS von Wong Kar-wai fotografiert – FUNNY GAMES U.S. wie eine amerikanische Familienserie bis in alle Ecken aus. Das gibt besonders der Foltersequenz nach der Ermordung von Georgie (Schorschi) eine noch erbarmungslosere Dimension. Obwohl auch hier das Grauen allein auf der Tonebene stattfindet, ruft Haneke heute die entsprechenden Sequenzen aus den amerikanischen Splatterfilmen der letzten Zeit ab – von SAW bis HOSTEL –, die keine Hemmungen mehr kennen und deren Hyperrealismus 1997 unvorstellbar war. Die *funny games* werden nicht im *off*, sondern im *on* gespielt.

Der Moralist Haneke ist in den letzten elf Jahren vom medialen Umgang mit der Gewalt überrollt worden. Er schrieb 1998 anlässlich der deutschen Erstaufführung von FUNNY GAMES in einem Artikel für die «Frankfurter Allgemeine Zeitung»: «Ich habe es immer als obszön empfunden, einem mit darstellerischem Furor gestalteten Leiden oder Sterben zuzusehen – es stahl den tatsächlich Leidenden und Sterbenden ihr letztes Gut: die Wahrheit. Und es stahl den Betrachtenden dieser professionellen Reproduktionen ihr kostbarstes Gut als Betrachter: ihre Phantasie. Sie wurden in die beschämende Schlüssellochperspektive des Voyeurs gedrängt, dem nichts übrig blieb, als Vorgefühltes nachzufühlen, Vorgedachtes nachzudenken.»

Teil der Barbarei

Der Regisseur ist der Obszönität des Herzeigens auch diesmal nicht erlegen. Im helleren Licht von FUNNY GAMES U.S. ist der Zuschauer nicht Voyeur, sondern ebenfalls Opfer, das gezwungen ist, dem unheilvollen Gang der Dinge in erzwungener Tatenlosigkeit zuzusehen. Dabei funktioniert auch diesmal die Koketterie der Täter-Darsteller, die uns zwischendurch zuzwinkern oder sich direkt aus der Szene an uns wenden («Sie wollen doch wissen, wie es ausgeht?»). Das heisst: wir sind Teil der Barbarei, des Terrors.

Zumal wir heute noch ganz andere Bilder im Kopf haben als damals, als FUNNY GAMES Nummer Eins in die Kinos kam. Obwohl man die Geschichte kennt, halten erneut Betroffenheit und das schwer zu beschreibende Gefühl der Verlorenheit am Ende an. Das gibt es so bei keinem anderen Film. Deshalb fällt die Entscheidung schwer, welche der beiden Fassungen die bessere ist.

Mediale Gewalt

In manchen Momenten scheint es, dass die Handlung in Amerika eher verortet ist als in Österreich. Das hängt vor allem mit Michael Pitt und Brady Corbet zusammen, die jene bösen Buben verkörpern, die man aus dem amerikanischen Action-Kino kennt. Dann rückt wieder der morbide spezifisch österreichische Umgang mit den Abgründen der menschlichen Seele ins Blickfeld: Der blasierte Paul und der ungerührt über Cyberspace philosophierende Peter der deutschen Version sind nach wie vor Unikate.

Im Verbund ergibt FUNNY GAMES (inzwischen auf DVD zu haben) und FUNNY GAMES U.S. nicht nur die epochale Reflexion über die Mechanismen medialer Gewalt, sondern auch über Bilder im Kontext ihrer Entstehung. Danach scheint es unmöglich, zweimal denselben Film zu drehen. Wobei sich Michael Haneke dank seines kompromisslosen Stilwillens den Gesetzmässigkeiten eines Remakes widersetzte – vor allem wenn es darum geht, europäische Stoffe einem amerikanischen Publikum schmackhaft zu machen. Das wird von FUNNY GAMES U.S. nicht weniger verstört sein als vor elf Jahren europäische Kinogänger von FUNNY GAMES.

Herbert Spaich

Stab
Regie, Buch: Michael Haneke; Kamera: Darius Khondji; Schnitt: Monika Willi; Produktionsdesign: Kevin Thompson; Kostüme: David Robinson

Darsteller (Rolle)
Naomi Watts (Ann), Tim Roth (George), Michael Pitt (Paul), Brady Corbet (Peter), Devon Gearhart (Georgie), Boyd Gaines (Fred), Siobhan Fallon Hogan (Betsy), Robert LuPone (Robert), Susanne Haneke (Betsys Schwägerin), Linda Moran (Eve)

Produktion, Verleih
Celluloid Dreams, Celluloid Nightmares, Dreamachine, Halcyon Pictures, Kinematograf, Tartan Films, X-Filme; Produzenten: Chris Coen, Hamish McAlpine, Hengameh Panahi, Christian Baute, Andro Steinbom; ausführende Produzenten: Naomi Watts, Philippe Aigle, Carol Siller, Douglas Steiner; Co-Produzenten: Andrea Occhipinti, René Bastian, Linda Moran, Adam Brightman, Jonathan Schwartz. USA, Frankreich, Grossbritannien, Österreich, Deutschland 2007. 35 mm, Format 1:1.85; Dolby SR-D; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin

Das Dossier Vergès

L'AVOCAT DE LA TERREUR von Barbet Schroeder

Der Interviewer hakt selten nach, spart sich bohrende Fragen. Er weiss, wem er gegenüber sitzt. Geniesserisch düpiert sein Gesprächspartner alle Versuche, ihn aus der Reserve zu locken. Einem erfahrenen Schauspieler gleich kennt er seine Rolle genau. Er stellt sich in einer Mischung aus Prahlerei und Dementi dar, ohne sich je wirklich zu erkennen zu geben. Ein Filmemacher, der Antworten erhalten will, muss raffiniert, vielleicht sogar verschlagen sein.

Schillernder Selbstdarsteller

Der Strafverteidiger Jacques Vergès ist unfasslich. Seine Karriere vereint in sich mehr Widersprüche, als die französische Politik der Nachkriegszeit aushalten kann. Sein Berufsethos ist von staunenswert elastischer Integrität. In jungen Jahren hat er die algerische Freiheitskämpferin Djamila Bouherid vertreten (die er nach ihrer Begnadigung heiratete), später den Terroristen Carlos und Slobodan Milosevic. Mit jugendlich glühender Begeisterung ist er einst der französischen Armee im Kampf gegen die deutschen Besatzer beigetreten, später sollte sein berühmtester und berüchtigtster Mandant Klaus Barbie werden, der «Schlächter von Lyon». Patrice Lumumba war eines seiner Idole, was ihn nicht davon abhielt, mit dessen möglichem Mörder Geschäftsbeziehungen zu unterhalten. Zeitlebens hat er die Meinungen polarisiert. Solch eine Figur müsste einen Regisseur eigentlich nötigen, unmissverständlich Position zu beziehen.

Ein vorhersehbarer Vorwurf gegen Barbet Schroeders dokumentarisches Porträt ist, er habe Vergès zu viel Freiraum zur Selbstdarstellung gelassen. Dessen Schillern lässt er unangetastet. Der Anwalt hatte nicht ganz unrecht, als er den Regisseur nach der Premiere wissen liess: «Ce film est très bon, et d'ailleurs c'est à cause de moi.» Schroeder gesteht seinem Gegenstand eine beträchtliche, prekäre Souveränität zu. Vergès bestimmt das Bild, das der Film von ihm zeichnet, massgeblich mit. Er buhlt nicht um die Sympathie der Zuschauer. Seine Arroganz ist immer auch Taktik, Prozesse hat er als Konfrontation geführt, hat die *rupture défensive* erfunden und als Methode perfektioniert, die einen Dialog zwischen den Parteien unmöglich macht. Seine Strategie zielt – vor Gericht ebenso wie vor der Kamera – nicht auf Klärung, sondern auf das Verdunkeln, Verbergen, steckt voller geschickter Ablenkungsmanöver, die mitunter indes eine andere, bezwingende Perspektive auf Sachverhalte eröffnen.

Schroeder durchkreuzt diese Strategie, indem er wie ein gewissenhafter Untersuchungsrichter vorgeht, der akribisch Dokumente, Hintergründe und Zusammenhänge recherchiert und eine imposante Menge von Zeugenaussagen präsentiert. Der Regisseur hat sich bewusst der Möglichkeit begeben, Vergès' Äusserungen durch einen Erzählkom-

mentar zu konterkarieren; was eine gewisse Objektivität suggeriert. Deren Wertung trägt er in Montage von Dokumentaraufnahmen und Gegenstimmen nach, die den Anwalt oft genug der Lüge überführen.

Ungeläufiges Zeitpanorama

Gleich zu Beginn bürdet Schroeder seinem Protagonisten eine schwere Hypothek auf: Während Vergès die Verheerungen des Regimes der Roten Khmer herunterspielt, schneidet er Einstellungen dazwischen von einem ganzen Feld von Gebeinen sowie von Schildern, die mitten im alltäglichen Lebensraum der Kambodschaner vor Landminen warnen. Aber Schroeder treibt weder simples Spiel mit Entlarvung und Ironie, noch droht er je rückhaltlos dem Charisma seiner Figur zu erliegen. Als Dokumentarist ist er ein listiger Treuhänder dieser einzigartigen Biographie: Nie verliert er ihren Kontext aus den Augen. Er öffnet den Blick für ihre Hintergründe, was sich als Kompositionsprinzip luzide in die Kadrage überträgt: Oft blendet Schroeder neben den *talking heads* Aufnahmen der Hintermänner ein.

Natürlich stellt Schroeder Spekulationen an über das grosse Rätsel in Vergès' Biographie – sein acht Jahre andauerndes, unerklärtes Verschwinden in den siebziger Jahren –, er nutzt es aber vor allem als Parenthese, um die Entwicklung des internationalen Terrorismus nachzuzeichnen. Es ist ein ungeläufiges Zeitpanorama, das er hier entfaltet, vom algerischen Freiheitskampf über die Flugzeugentführungen der Palästinenser und die Aktionen der Carlos-Gruppe bis zu den Anfängen des islamistisch motivierten Terrors nach der Revolution im Iran. So erstaunliche wie schockierende Kontinuitäten werden sichtbar. Der schweizerische Nazi François Genoud etwa war schon in Vergès' Aktivitäten verstrickt, lange bevor er dessen Honorar für die Verteidigung von Klaus Barbie bezahlte.

Philippe Azoury schrieb in «Libération» über Vergès, er sei die «faszinierendste fiktive Figur, die uns die Realität beschert hat.» Der Film greift dieses Schillern zwischen den Wirklichkeitsebenen auf. L'AVOCAT DE LA TERREUR ist spannend wie ein Spionagefilm – die Musik *Jorge Arriagadas* ist so argwöhnisch und hellsichtig, als würde sie einen Thriller untermalen –, ist aber vor allem ein filmisches Glanzstück des investigativen Journalismus (auch wenn die meisten Fakten und Zusammenhänge Historikern gewiss längst bekannt sein werden), dessen Erzählrhythmus gelassen sein kann, da er eine übergreifende historische und biographische Perspektive wagt. Schroeder gewährt Innenansichten des internationalen Terrors, interessiert sich nachdrücklich für die menschlichen Leidenschaften, die diese Maschinerie vorantreiben. Von Djamila Bouherid bis Magdalena Kopp, der Gefährtin von Carlos, war Vergès fasziniert von kämpferischen, risikofreudigen Frauen.

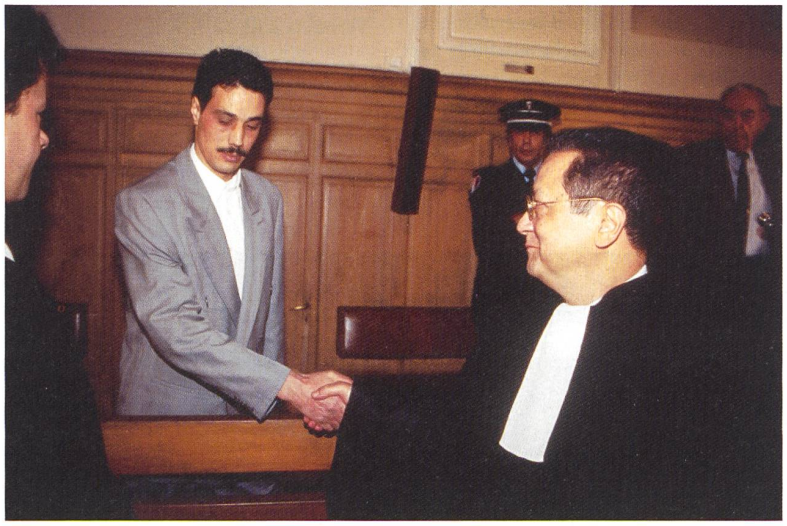
Anti-kolonialistischer Furor

Schroeders Film löst die Widersprüche der Figur nicht auf, offenbart jedoch eine gewisse Logik, die ihrer Karriere innewohnt. Die Wahl seiner Mandate, die auf den ersten Blick unvereinbar scheinen, verdankt sich einerseits einer beachtlichen Eitelkeit, die die eigene Ehre an der Anzahl der Gegner bemisst. Auch in dieser Hinsicht stellt die Verteidigung Barbies einen Gipfel seiner Laufbahn dar: Beim Prozess sah er sich neunundreissig Anwälten auf der Anklagebank gegenüber.

Falls Vergès je eine Sinnkrise durchlebt haben sollte, sein Selbstverständnis je erschüttert wurde oder sein Gewissen unruhig – anmerken lässt er es sich nicht. Überdies ist er seinen Feindbildern stets treu geblieben. Ein tiefempfundener anti-kolonialistischer Furor zieht sich durch die Karriere des als Sohn eines französischen Diplomaten und einer Vietnamesin geborenen Anwalts. In Vergès' Augen begann die französische Nachkriegsgeschichte nicht mit den Siegesfeiern des 8. Mai 1945, sondern mit dem Massaker von Sétif, durch das die Kolonialmacht am gleichen Tag ihren Anspruch auf Algerien blutig bekräftigte. Vergès ist stolz darauf, die Verfehlungen der französischen Kolonialpolitik – der Verweis auf die Folter in Algerien war seine zentrale Verteidigungsstrategie im Fall Barbie – vor französischen Gerichten bekämpfen zu können. Es steckt nicht bloss Selbstgefälligkeit darin, wenn er sich rühmt, die Grande Nation, die Montaigne, Diderot und die Revolution hervorgebracht hat, nur an ihren eigenen Idealen und Werten zu messen.

Gerhard Midding

Regie, Buch: Barbet Schroeder; Kamera: Caroline Champetier, Jean-Luc Perreard; Schnitt: Nelly Quettier; Musik: Jorge Arriagada; Ton: Yves Coméliau, Béatrice Wick, Dominique Hennequin. Produktion: Wild Bunch, Yalla Films, mit der Mitarbeit von Canal Plus, Centre national de la Cinémathographie, Sovica Uni Etoile 3; Produzentin: Rita Dagher; Co-Produzenten: Brahim Chiqua, Vincent Maraval. Frankreich 2007. Dauer: 135 Min.; CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



HIDDEN HEART
Cristina Karrer und Werner Schweizer

Parallelmontagen sieht man im Kino immer gerne: Zu beobachten, was eine Person tut, Schnitt, einer anderen zu folgen, die an einem anderen Ort weilt, einen zweiten Handlungsstrang zu beobachten – das hat viel mit einer Lust zu tun, die im Kopf des Publikums entsteht, wo beide Handlungen zusammengeschmiedet werden. Die Parallelmontage kokettiert nicht selten mit unserem Wissensvorsprung (wir wissen, was auf beiden Handlungsebenen geschieht, während die Heldinnen und Helden auf der Leinwand auf ihren Gesichtskreis eingeschränkt sind), kann aber auch das Material dramatisieren, beschleunigen, zuspitzen. Im Dokumentarfilm ist die Parallelmontage deshalb meist mit Vorsicht zu geniessen, zu wenig entspricht sie dem Gebot der Sachlichkeit, der Abbildung der Wirklichkeit.

Was aber, wenn Geschichte tatsächlich parallel verläuft? Wenn zwei Geschichten, die unterschiedlicher nicht sein könnten, sich in einer Parallelgesellschaft ereignen und plötzlich sogar einen Berührungspunkt finden? Eine solche Parallelgeschichte ist die des weltweit berühmten Herzchirurgen Dr. Christiaan Barnard und die des weniger berühmten Herzchirurgen Hamilton Naki. Der eine weiss, der andere schwarz, das musste in der von Apartheid geprägten Gesellschaft Südafrikas der sechziger Jahre den ganzen Unterschied machen. Barnard, 1922 als Sohn eines Pfarrers geboren, kann in den vierziger Jahren Medizin studieren, er erwirbt in den USA weitere Qualifikationen als Chirurg und eine Herz-Lungen-Maschine, die sich von unschätzbarem Wert erweisen wird: Dank ihr wird Barnard in der Lage sein, Herztransplantationen zunächst an Tieren zu üben und am 3. Dezember 1967 die erste Herztransplantation am Menschen durchzuführen. Der gut aussehende Mittvierziger wird zum Medienstar, zum Aushängeschild eines Landes, das weltweit wegen seiner Apartheid politisch geächtet und ökonomisch isoliert ist.

Anders Hamilton Naki: Nur vier Jahre nach Barnard in armen, ländlichen Verhältnissen geboren, findet er Anfang der vierziger Jahre an der University of Cape Town Medical School eine Anstellung: als Gärtner. Ein Studium kommt für den Mann ohne Schulabschluss und mit der falschen Hautfarbe nicht in Frage, bald aber darf er im Tierlabor assistieren und beweist chirurgisches Geschick. Nun ist das Labor sein Arbeitsplatz, doch der Operationssaal für die Menschen bleibt ihm weiterhin verschlossen. Das ist die offizielle Version im von Rassentrennung geprägten Südafrika. Doch das Ende der Apartheid 1994 lässt die Umschreibung der Parallelgeschichte zu und der Berührungspunkt zwischen dem Weissen und dem Schwarzen kristallisiert sich heraus: Naki hat ebenfalls Menschen operiert oder zumindest bei den Operationen assistiert. Ganz lässt sich die Geschichte nicht rekonstruieren, die Aussagen der (meist weissen) Zeitzeugen bleiben widersprüchlich: Während einige Nakis Mithilfe auch an der ersten Transplantation eines menschlichen Herzens bezeugen, meinen andere, er sei nicht zugegen gewesen. Sicher ist: Im Tierlabor wie im Operationssaal des Groote Schuur Krankenhauses begegnen sich Barnard und Naki, Naki ist auf den Fotos nach der ersten gelungenen Transplantation im Hintergrund zu sehen (auf Nachfrage wird er als Putzhilfe vorgestellt), Naki unterrichtet später junge Ärzte in der Transplantationstechnik.

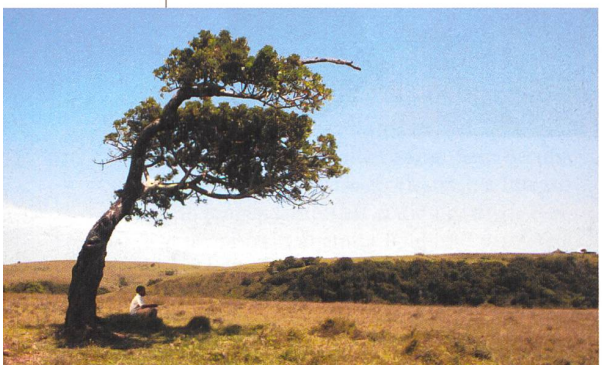
Diese Lebensläufe erzählt HIDDEN HEART mit einem Interesse für die Konstruktion von Geschichte als einer Fabrikation von Fiktionen und Interpretation von Fakten. Cristina Karrer ist Fernsehjournalistin und arbeitet als Afrika-Korrespondentin für SF DRS, Werner Schweizer ist Mitinhaber der Zürcher Filmtalentschmiede Dschoint Ventschr, zuletzt hat man im Kino HÖLLENTOUR gesehen, seine Zusammenarbeit mit dem deutschen Dokumentarfilmer Pepe Dankquart, die die Tour de France aus nächster Nähe und bis in den Muskelschmerz fühlbar schilderte. In HIDDEN HEART kann man diese Mischung aus konsumierbarer Fernsehreportage und komplexem Dokumentarfilm spüren: Wo jene die Zuspitzung der Parallelmontage forciert – wo war Naki in dem entscheidenden Augenblick der humanen Herztransplantation? –, interessiert sich der komplexe Dokumentarfilm eher für die medialen Auswirkungen der medizinischen Leistung.

Wie wird Barnard dargestellt? Wie wird dieser Mediziner zum Star und zum Aushängeschild des Apartheidstaats, wie zum internationalen Playboy? Wenig bekannt ist beispielsweise, dass Barnard an einer Arthritis litt: Er konnte schlicht nicht mehr als Chirurg arbeiten und musste deshalb vielleicht auf der Bühne mit den Reichen und Schönen kompensieren, was er im Operationssaal nicht mehr leisten konnte. Über Naki liegt weit weniger Material vor als über Barnard, das gleicht der Film durch einige gestellte Szenen von der Kindheit aus. Erst die Rehabilitation des Mannes nach 1994 produziert auch Fernsehbilder, so die Verleihung der Ehrendoktorwürde der University of Cape Town und eines Verdienstordens der Republik Südafrika durch Nelson Mandela.

Die Parallelmontage funktioniert so bis ans Ende des Films, das die Protagonisten wieder in verschiedene Realitäten entlässt: Naki, der all seiner Leistungen zum Trotz nie mehr als den Lohn eines Gärtners bekommt, Barnard, der sein kostspieliges Leben nicht zuletzt mit Promotionsgagen aus der Staatskasse bestreitet. Dieser Unterschied setzt sich auch in der nächsten Generation noch fort: Traurig zu hören, wie Nakis Tochter Yanda, heute Krankenschwester im berühmten Groote Schuur Spital, die Auszeichnung ihres Vaters nur am Fernseher verfolgen konnte und dass sie bis heute in der ehemaligen Township lebt. Barnards dritte Frau hingegen, etwa die gleiche Generation wie Nakis Tochter, wohnt in einem Villenviertel von Kapstadt.

Veronika Rall

R, B: Cristina Karrer, Werner Schweizer; K: Michael Hammon; S: Patricia Wagner. P: Dschoint Ventschr, Lichtblick Film, Big World Cinema. CH 2008. HD, 35mm; 1:1.85; 97 Min. CH-V: Look Now!, Zürich



LA REINA DEL CONDÓN
Silvana Ceschi, Reto Stamm

Totalitäre Regimes jeglicher Couleur lassen Aussteiger und Abtrünnige ihren Weggang mit Auslöschung bezahlen. Bei Hitler und Stalin war dies wörtlich zu verstehen, wer als Verräter gebrandmarkt war, wurde überall aufgespürt und umgebracht, aber auch die DDR war wenig zimperlich, die Stasi entführte Leute aus dem Ausland, brachte sie zurück, liess sie für Jahre im Gefängnis verschwinden. Verglichen mit solchen Praktiken, ist Kubas Castro-Regime human, ein Totalitarismus light. Niemand wird entführt, die Todesstrafe wird seit einigen Jahren nicht mehr angewendet, doch wer sich als Person des öffentlichen Lebens ins Ausland absetzt, wird aus dem kollektiven Gedächtnis getilgt. Einstige Funktionsträger des Regimes, die im Ausland leben, existieren nicht, haben nie existiert, mögen sie dem System noch so lange gedient haben.

Monika Krause, Kubas erste staatliche Sexualaufklärerin, erlebte diese Praxis nachhaltig. 1941 in Rostock geboren, in der jungen DDR eine der ersten Studentinnen des neuen Fachs Lateinamerika-Wissenschaften, verliebte sie sich 1961 in den kubanischen Kapitän Jesús Jiménez. 1962 heiratete sie ihn, folgte ihm nach Kuba. Dank Beziehungen ihres Mannes zur Staatsführung wurde sie 1970 Übersetzerin und persönliche Assistentin von Raúl Castros Ehefrau Vilma Espín, der Präsidentin der Frauenföderation. Espín beauftragte Krause dann, ein Sexualerziehungs- und Aufklärungsprogramm zu realisieren, weil Teenager-Schwangerschaften Besorgnis erregende Ausmasse angenommen hatten. Monika Krause realisierte jedoch, dass dieses beunruhigende Phänomen nicht isoliert betrachtet werden konnte, sondern Folge eines Machismo war, der offiziellerseits zwar lauwarm angeprangert, in Wirklichkeit aber als systemkompatibel gefördert wurde. Die gesellschaftliche Ächtung Homosexueller war dabei eine Seite, eine andere war, dass noch bis in die achtziger Jahre Spitäler einiger Provinzen auf Wunsch besorgter Eltern an Mädchen im heiratsfähigen Alter Jungfrauentests durchführten.

Monika Krause kämpfte mit grossem Einsatz an vielen Fronten, gab Aufklärungsbücher heraus, reiste an Fachkongresse in aller Welt und hatte ab 1985 eine eigene TV-Sendung zu Fragen der Sexualität. Hier fiel sie durch ungewohnte Offenheit in der Propagierung von Verhütungsmitteln auf, was ihr den Spitznamen «Königin des Kondoms» einbrachte. Einigen Gewaltigen in Staat und Partei passte ihre Arbeit aber nicht, und so wurde die Zerreissprobe zwischen Systemloyalität und der Einsicht, dass man sie aus dem System heraus sabotierte, immer stärker. Am Ende des Jahrzehnts wurde ihre Arbeit gestoppt, mit der Wirtschaftskrise im Gefolge der Entwicklungen im Ostblock wurde ihre TV-Sendung abgesetzt, gleichzeitig zerbrach ihre Ehe. Beide Söhne entschlossen sich zur Ausreise nach Deutschland, sie selber folgte ihnen im November 1990 – in der Gewissheit, nie mehr nach Kuba zurückzukönnen.

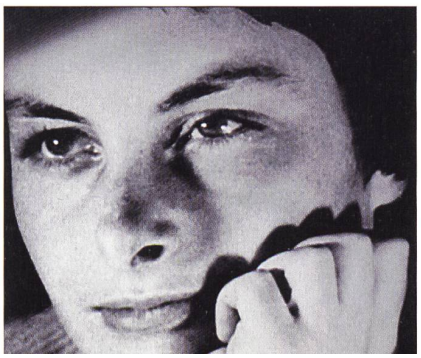
Wie die eingangs erwähnte Praxis funktioniert, das haben Silvana Ceschi und Reto Stamm bei den Recherchen in Kuba hautnah erlebt. Nicht, dass man Monika Krause verleugnet hätte, man lobte sie sogar. Das von ihr begründete Institut für Sexualerziehung besteht weiter, wird heute von Mariela Castro geleitet, der Tochter von Vilma Espín und Raúl Castro, doch auf der Institutshomepage wird Krause mit keinem Wort erwähnt. Und als Ceschi und Stamm in Kuba Archivaufnahmen von Krauses TV-Sendungen suchten, hiess es, sie seien verloren gegangen. Dank Glück und Beziehungen kamen sie schliesslich doch noch an das Material, mussten aber ihren Dreh 2005 auf Kuba ohne Genehmigung realisieren und konnten auch mit keinem jener Funktionsträger sprechen, die einst mit Monika Krause zusammengearbeitet hatten. «Ein Wunder, dass es den Film überhaupt gibt», kommentierte Monika Krause, die heute als Rentnerin in Norddeutschland lebt, im August 2007 in Locarno diese Tatsache.

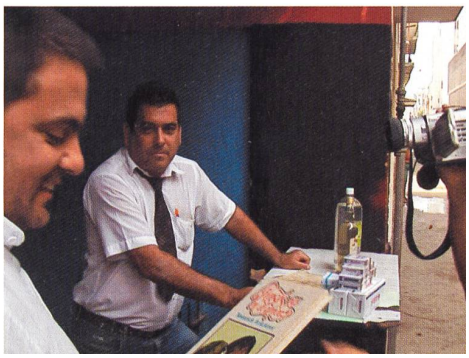
Porträts bedeutender Persönlichkeiten sind im gegenwärtigen Schweizer Dokumentarfilmschaffen en vogue, dazu zählt auch die ambitionierte Produktion aus dem Hause Dschoint Ventschr. Aber LA REINA DEL CONDÓN ist mehr, ist nicht nur die Geschichte einer Frau, die ihre besten Lebensjahre für ein utopisches Projekt hergab, von dem sie eine zwiespältige Bilanz zieht, sondern ist auch eine Familiengeschichte zwischen Deutschland und Kuba. Und der Film verdeutlicht auch den Untergang einer Utopie, indem er etwas zusammenzubringen versucht, das nicht mehr zusammenpasst.

Es sind Monika Krauses Söhne, die das in einer Reise zum Vater nach Kuba veranschaulichen, dabei geht Daniel, der jüngere, auf Spurensuche. So befragt er etwa, mit einem Aufklärungsbuch seiner Mutter bewaffnet, Passanten in Havanna zu ihren Erinnerungen und erhält erstaunlich offenherzige Antworten – die Tätigkeit der Mutter hinterliess Spuren. Als er im Elternhaus Zuschriften an seine Mutter von damals sichtet, ruft er aus: Es ist echt unglaublich. Dabei sieht es aus, als befände er sich im Archiv einer Verstorbenen, und in der Tat ist die Person der Monika Krause von heute bisweilen schwer mit der realsozialistischen Kaderfrau zusammenzubringen, die da in einigen frühen Archivbildern erscheint – die Spaltung in dieser Biografie hat etwas Tragisches an sich. Doch das wird nur angetippt, LA REINA DEL CONDÓN ist kein Lebensdrama. Vielmehr erlebt der Film stärkste Momente dort, wo beiläufig Aspekte vom Alltagsleben in Kuba erscheinen. Dabei bleibt er sachlich und unpolemisch, zeigt die sprichwörtliche Lebensfreude der Leute, die das Beste aus ihrer Situation zu machen versuchen, ebenso aber auch die Bilder von Verfall und Dekadenz eines Systems, das den Untertanen vor allem ein ruiniertes Land hinterlassen hat.

Geri Krebs

R, B: Silvana Ceschi, Reto Stamm; K: Enzo Brandner; S: Una Ni Dhonghaile; M: Roberto Ceschi, Tobias Schweizer. Mit Monika Krause-Fuchs, Dictys Jiménez Krause, Daniel Jiménez Krause, Jesus Jiménez Escobar. P: Dschoint Ventschr. Schweiz, Irland 2007. 75 Min. CH-V: Look Now!, Zürich





SHAKE THE DEVIL OFF
Peter Entell

«Wie sollte eine Predigt sein? Wie das Kleid einer Frau: lange genug, um das Wichtige abzudecken, und kurz genug, um interessant zu sein!» Das Gelächter, das Pater Jerome LeDoux mit diesem Bonmot während einer seiner Predigten erntet, ist warm, zutraulich, selbstverständlich. Wenn der Achtundsiebzigjährige zu seinen Schäfchen spricht, wenn er tröstet und Konflikte in seiner Kirchgemeinde offen anspricht, wirkt das im besten Sinne väterlich. Die mehrheitlich schwarzen Gemeindemitglieder der St. Augustine Church in New Orleans wissen offensichtlich, was sie an ihrem Pater besitzen: eine charismatische, warmherzige und dabei stets bescheidene Persönlichkeit.

Das Charisma von LeDoux überträgt sich schnell auf die Zuschauer des Films; es fällt geradezu schwer, nicht bewegt zu sein angesichts dieses ungewöhnlichen Mannes. Doch es gibt auch rationale Erklärungen für das scheinbar bedingungslose Zutrauen der Bevölkerung in "ihren" Pater: Als im August 2005 Katrina tobte, die verheerende Jahrhundertkatastrophe für New Orleans, war die Kirche St. Augustine ein wichtiger Zufluchtsort; auf Pater LeDoux konnte man sich jederzeit verlassen, wie verschiedene Protagonisten im Dokumentarfilm von Peter Entell beteuern. Dies im Gegensatz zum Erzbischof und anderen Kirchenoberen, die nichts von sich hören liessen, und auch im Gegensatz zur Regierung, von der sich die in New Orleans verbleibende Bevölkerung lange Zeit im Stich gelassen fühlte. Zudem gilt St. Augustine und ihre Umgebung vielen als eine Wiege des Jazz, und mit ihrem «Grab des unbekannten Sklaven» besitzt die Kirche zudem ein überregional wichtiges Symbol (nicht nur) für die afroamerikanische Bevölkerung.

Man kann sich also leicht vorstellen, welch ungläubige Reaktion die Ankündigung des Erzbischofs hervorruft, Pater LeDoux solle entlassen, St. Augustine geschlossen respektive der benachbarten Kirchgemeinde St. Peter Claver zugeführt werden. Peter Entell, der in der Westschweiz lebende, amerikanische Dokumentarist, erfuhr vom sich abzeichnenden Konflikt mit der Kirchenhierarchie durch eine Freundin aus New Orleans Anfang 2006, sechs Monate nach dem Wirbelsturm Katrina. Kurzentschlossen reiste er, zusammen mit einem Kameramann, aber ohne weitere Crew, ohne Budget oder längere Vorbereitungen nach New Orleans, die Gunst der Stunde nutzend. Der Film zeichnet die sich überstürzenden Ereignisse auf, die Sit-Ins und Protestaktionen von Bewohnern, Studenten und angereisten Aktivisten sowie die verlegen-ignorante Haltung des neu eingesetzten – weissen – Pfarrers. Es gelingen Entell aber auch intimere Momentaufnahmen und kleine anrührende Porträts. Besonders bewegend ist etwa der Auftritt von Mama D, einer über siebzigjährigen Bürgerrechts-Aktivistin, die mit bebender Stimme vor einem Ausschuss der Stadtregierung gegen die Kirchenschliessung protestiert. Wiederkehrendes und tragendes Motiv des Films ist die Musik, die die aufbrausenden Gefühle prächtig orchestriert und zugleich etwas vom lebendigen Geist jener schwarzen Gospel- und Jazzkultur vermittelt, für die New Orleans weltberühmt ist: So gibt es Sessions in der Kirche, in Hinterzimmern und auf Plätzen, mit unbekannten und berühmten Musikern wie Brandon, Delfeayo und Ellis Marsalis oder Mother Tongue.

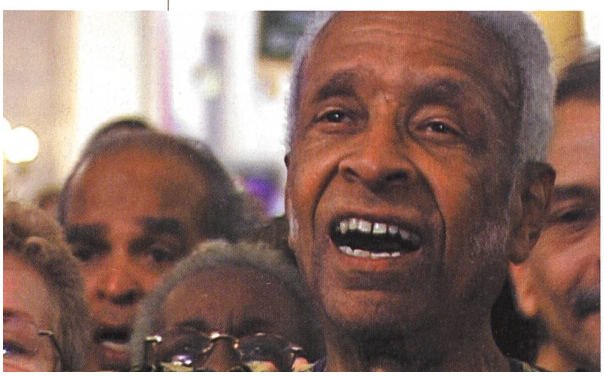
Unbefriedigend ist hingegen der Schluss des Films: Es scheint fast, als hätte Entell die Dreharbeiten frühzeitig abgebrochen – vermutlich hätte es sich ausbezahlt, die Entwicklung über eine längere Zeit weiterzuverfolgen und nicht nur, wie nun geschehen, in einen kurzen Abspann zu zwängen. Dort erfährt man nun vom beschämenden – aber eben auch vorläufigen – Ausgang des Dramas. Da wird auch deutlich, dass die Geschichte noch nicht ausgestanden ist, auch wenn der alte Priester in die Wüste – genauer: nach Texas – verbannt wurde.

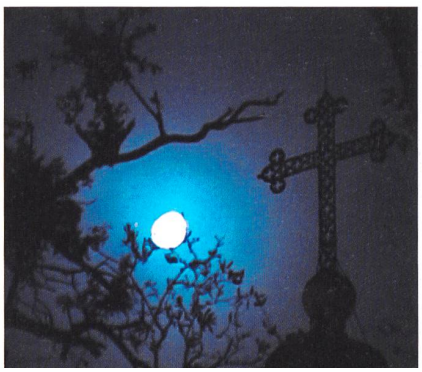
Und erst recht gerne hätte man gewusst, was es nun mit den genauen Ursachen des Konflikts auf sich hat: Davon bekommt man hauptsächlich Vermutungen zu hören, so plausibel diese klingen mögen. Nämlich: dass der Vertreibung des Paters versteckter Rassismus zugrunde liege, eine Immobilienspekulation zudem (die Kirche ist mit ihrem Symbolwert nicht zuletzt touristisch vermarktbar) oder zumindest die Absicht, die nach Katrina lädierten Kirchgemeinde-Kassen wieder aufzufüllen.

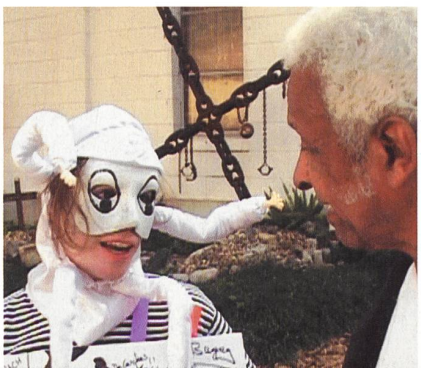
Die Verantwortlichen bekommt Entell jedoch nicht direkt vor die Kamera. Einzig Pater Michael Jacques, der selbst ernannte Nachfolger von LeDoux, sieht man einmal beim unbeholfenen Gespräch mit der Vorsteherin der Kirchgemeinde sowie Kirchensprecher William Maestri, der jedoch jede Aussage verweigert. So fehlt dem Film nun eine wichtige Auseinandersetzung – jene mit der Gegenseite nämlich. Pater LeDoux allerdings hat sich längst seine eigene Meinung gemacht über die Gründe für die demütigende Art und Weise, wie er da aus Amt und Würden vertrieben werden soll: In seiner letzten Messe spricht LeDoux über die Geldwechsler und Händler im Tempel Gottes und von Jesus, der ihnen entgegentritt, indem er ihre Tische umwirft und ihnen zuruft – und nun hebt LeDoux, im Gospel-Chor mit der Gemeinde und in weit ausholender Geste, zu singen an: «Shake, Shake, Shake! Shake the Devil off!» Und da Film eher das Medium von Bewegung, Gesang und Emotionen denn von nüchternen Verhandlungen ist, nehmen wir das für einmal gerne als Schlusswort.

Kathrin Halter

Regie: Peter Entell; Buch: Peter Entell, Lydia Breen; Kamera: Jón Björgvinsson; Schnitt: Peter Entell; Musik: Treme Brass Band, Marsalis Family, Esquizite, Mother Tongue, Michael White, Deacon John Moore, St. Augustine Church Choir; Ton: Bendikt Fruttiger. Mitwirkende: Father Jerome LeDoux, Al Harris, Sandra Gordon, Glen David Andrews, Carole Dolliole LeBlanc, Cecelia Galle, Father Michael Jacques, Curtis Muhammed, Donald Harrison, Mama D, Alison McCrary. Produktion: Show and Tell Films. Schweiz 2007. 35 mm, Farbe, 99 Min. CH-Verleih: Show and Tell Films, Founex







LA TRADUCTRICE
Elena Hazanov

Es muss Liebe auf den ersten Blick gewesen sein. Elena Hazanov wusste sofort: Dieser Mann ist es. Und damit ist nicht etwa die Liebe ihres Lebens gemeint, sondern der Stoff. Der Stoff für ihren ersten Langspielfilm.

Vor ein paar Jahren wurde ihr ein Job angeboten. Nichts Aufregendes eigentlich. Sie sollte bloss übersetzen, vom Französischen ins Russische und umgekehrt. Für sie, die mit zwölf von Moskau nach Genf gekommen war, kein Problem. Dennoch war die ganze Familie dagegen. Denn der Mann, für den sie übersetzen sollte, war Serguei Mikhailov, soeben verhaftet unter dem schweren Verdacht, ein nicht ganz kleiner Fisch der russischen Mafia zu sein. Mit klopfendem Herzen begab sich Hazanov zur Arbeit. Und entgegen ihren Erwartungen fand sie einen Mann vor, der sie vollkommen in seinen Bann zog. «Intelligent, stark, beeindruckend, ruhig», so beschreibt sie Mikhailov im nachhinein.

Die Schöne und der Pate – eine verlockende Ausgangsidee. Und doch sollte es beinahe zehn Jahre dauern, bis Hazanov – einen TV- und ein paar Kurzspielfilme später – den Stoff tatsächlich auf die Leinwand brachte, als eine Art Coming-of-Age-Thriller, angesiedelt zwischen Moskau und dem Matterhorn.

Erzählt wird konsequent aus der Perspektive Iras, dem Alter ego der Regisseurin. Bis vor kurzem noch Übersetzerin unbedeutender Zeitungsartikel, wird sie von einem alten Liebhaber der Mutter plötzlich für einen hoch dotierten Job angeheuert. Sie soll dem Schweizer Anwalt Mayard dienen – bei seinen Unterhaltungen mit dem Mafia-Boss Ivan Tashkov, der soeben in Genf festgenommen worden ist. Der Vorwurf: illegaler Medikamentenhandel im grossen Stil.

Schon beim ersten Zusammentreffen ist Ira beeindruckt von dem charismatischen Mann, seiner stoischen Miene und den kaltblauen Augen zum Trotz. Umso mehr noch, als dieser Tashkov imstande ist, ihre Gedanken zu lesen: dass ihr ihre Heimat fehlt, dass sie ohne Vater aufgewachsen ist, dass sie heute noch darunter leidet. Zunächst zündet Ira in der Kirche bloss eine Kerze für ihn an – vielleicht hilft das ja, denkt sie. Doch schon bald will sie auf seine Bitte hin in ihr altes Heimatland reisen, um ein entlastendes Beweismittel zu besorgen. Erst viel zu spät merkt sie, dass sie Opfer einer Intrige wurde, eiskalt und raffiniert benutzt.

Bei ihrer eigenen Erfahrung mit der russischen Unterwelt hatte Hazanov das unbehagliche Gefühl, als Übersetzerin alles andere als ein neutraler Bestandteil der Konversation zu sein. Ein einziges Wort nicht ganz richtig verstanden, es ungenau übertragen – und die Unschuld ist dahin. Diesen Gedanken entwickelte sie in ihrem Drehbuch konsequent weiter, bis hin zu Iras bewusster Tat. Um diese ausreichend zu motivieren, brauchte sie natürlich einen starken psychologischen Antrieb. Und sie entschied sich für den Klassiker: den fehlenden Vater. Ira wird als junge Frau gezeichnet, die auf der Suche nach Identität all ihre Zweifel, ihre Orientierungslosigkeit und emotionale Rastlosigkeit der Abwesenheit des Vaters und der kulturellen Heimat zuschreibt. Zwischen Zerbrechlichkeit und jugendlichem Wagemut schwankend will sie diese Lücke füllen. Da wird das eigentliche Ziel – Tashkov einen Gefallen zu tun – bald schon zum blossen Vorwand.

Das ist an sich geschickt gebaut. Ein Glücksfall auch die Hauptdarstellerin *Julia Batinova* in ihrer erst zweiten Kinorolle. Sie spielt erfrischend direkt. Dennoch fällt es zuweilen schwer, sich mit der jungen Frau zu identifizieren. Mit solch kindlicher Freude stürzt sie sich ins Abenteuer, ohne sich je zu fragen, ob man sie wohl instrumentalisieren könnte. Das ist der Empathie und somit letztlich der Spannung genauso abträglich wie der Umstand, dass die Dringlichkeit der Selbstfindung über weite Strecken bloss behauptet wirkt.

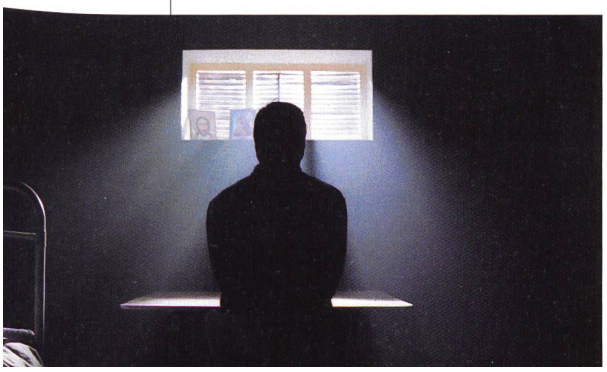
Das fiele weiter kaum ins Gewicht, wenn das Gefühlsdrama bloss Vorwand wäre, um eine packende Mafiageschichte in der Schweiz zu erzählen. Doch gerade in ihrem Haupthandlungsstrang driftet Hazanov immer wieder ins Plakative ab. Beinahe alle Szenen, in denen die Mafia ins Bild gerückt wird – sei es durch eine an Kinderspiele mahnende Verfolgungsjagd, sei es durch einen düsteren Paten, der (sein Hobby!) maliziös lächelnd Skarabäen aufspiesst – wirken reichlich unbeholfen inszeniert. So ist der an sich reizvolle Genre-Mix letztlich weder Fisch noch Fleisch. Oder besser: Fisch und Fleisch, aber eben beides halbgar.

Trotz all dieser Schönheitsfehler: Für einen Kinoerstling ist Hazanovs Leistung dennoch beachtlich. Die Schauspielführung ist souverän, der Spannungsbogen raffiniert gebaut. Und die leicht unterkühlte Stimmung, die dem Ganzen unterliegt, evoziert in ihren besten Momenten einen richtig harten russischen Winter.

In die Reihe der aufregenden jungen Autorenfilmer rund um Lionel Baier, Ursula Meier, Vincent Pluss oder auch Jeanne Waltz lässt Hazanov sich zwar schwer einreihen. Zu undeutlich ist eine eigene Handschrift erkennbar, und zu offensichtlich ihr Anspruch, trotz semi-autobiografischem Ansatz primär zu unterhalten. Sehr wohl kann sie aber als weitere Hoffnung der neuen Schweizer Frauengeneration gelten. LA TRADUCTRICE feierte vor zwei Jahren in Locarno Première, zeitgleich mit Andrea Stakas DAS FRÄULEIN und Bettina Oberlis DIE HERBSTZEITLOSEN. Und auch wenn Hazanovs Film etwas länger brauchte, um auch in der Deutschschweiz in ein Verleihprogramm aufgenommen zu werden, so heisst das noch lange nicht, dass die Regisseurin inzwischen untätig war. Wir dürfen also gespannt sein.

Michèle Wannaz

R: Elena Hazanov; B: Elena Hazanov, Gaia Guasti, Mikael Brashinsky; K: Igor Kozhevnikov; S: Pauline Gaillard, Marina Vasilieva; A: Masha Schmidt; Ko: Nicole Ferrari; T: Eric Ghersinu. D (R): Julia Batinova (Ira), Bruno Todeschini (Rechtsanwalt Mayard), Alexander Baluev (Ivan Tashkov), Sergei Garmash (Oleg), Elena Safonova (Marina), Nina Ruslanova (Tante Nina), Alexander Adabachian (Vater von Ira). P: Ventura Film, Filmocom, TSR. Schweiz, Russland 2006. 95 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

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

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

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

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

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

design_konzept: www.rolfzoellig.ch

ACTRICES
Valeria Bruni Tedeschi

«Geh zu ihm! Schlaf mit ihm! Im Bett werden die Dinge klar.» Diesen Rat bekommt Marcelline von ihrer Mutter. Damit hat sie das Problem ihrer Tochter auf den Punkt gebracht: als Schauspielerin erfolgreich, hapert es im Privatleben. Mit vierzig immer noch Single ereilt Marcelline die Torschlusspanik. Nicht erst nachdem ihr eine wohlmeinende Gynäkologin eröffnet hat, dass es mit dem Kinderwunsch demnächst rein biologisch ein Ende habe. Das Klimakterium droht. Auf der Theaterbühne muss Marcelline Turgenjews «Ein Monat auf dem Lande» unter einem jungen Regisseur – der fast ihr Sohn sein könnte – einstudieren, der sie frech in sein unorthodoxes Regiekonzept zwängen will. Es ist ein Kreuz – im Privaten wie im Beruf. Hilfe ist nicht in Sicht. So irrlichtert die sensible Künstlerin durch das Leben und durch diesen Film – nach IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ... (2003) die zweite Regiearbeit von Valeria Bruni Tedeschi. Sie spielt die Hauptrolle der Marcelline, gewissermassen als ihr alter ego. Den Part hat sie sich auf den Leib geschrieben. Eine Frau in der Lebensmitte, die von dem klammen Gefühl heimgesucht wird, sie könnte etwas verpasst haben – jenseits der Karriere. Mit bisweilen kokettem Hang zur Selbstironie gibt sie Marcelline als Hysterikerin, die ihre Umgebung zur Verzweiflung treibt.

Sich dessen bewusst, flieht sie in Wunschträume, die natürlich nur bedingten Halt auf ihrem steinigen Weg zur Selbstfindung bieten können. Für ihre ACTRICES fand Valeria Bruni Tedeschi reichliche Vorbilder in der Filmgeschichte, bei denen sie sich ebenso reichlich bediente. Almodovars Einfluss ist nicht zu übersehen. Dazu ein Hauch Cassavetes und Duras, geläutert durch Woody Allen. Verbunden mit einem diesmal unübersehbaren egomanischen Hang der Regisseurin zur Selbstkasteiung vor der Kamera, verfügt ACTRICES gleichwohl über eine beachtliche Bandbreite aparter Momente – mal komisch, mehr eher verhalten tragisch. Dazwischen gähnen leider dramaturgische Abgründe. Wobei nicht in Abrede gestellt wird, dass Valeria Bruni Tedeschi eine grossartige Schauspielerin ist. Leider hat sie sich diesmal mit der gefilmten Selbsttherapie etwas zuviel zugemutet.

Wer schon immer ahnte, dass Frauen und in besonderem Masse Schauspielerinnen sensible und deshalb höchst irritable Geschöpfe sind, zumal an der Schwelle zum Klimakterium, findet dafür in Bruni Tedeschis Film eine verhuschte Bestätigung. Aber vielleicht will man es ja so genau und gegen zwei Stunden lang auch gar nicht wissen. Je länger Marcelline nämlich mit dem Schicksal hadert, desto mehr schwindet beim Zuschauer das Interesse, dem weiter beizuwohnen.

Was bleibt, ist die nur bedingt abendfüllende Pose der in einer Woge des Weltschmerzes badenden Regisseurin. So hat das Erlebnis ihres Films etwas von einem Heimvideo-Abend, den man peinlich berührt so schnell wie möglich verlassen möchte. Vor allem gegen Ende gefällt sich ACTRICES in einer Larmoyanz, die die Protagonisten vollends jedes Charmes beraubt und sie zu einer Galerie unsympathischer Ekel macht, die von einer verheulten Marcelline angeführt wird. Als Schauspielerin hat Valeria Bruni Tedeschi von jeher eine Neigung zu verschreckten Charakteren, aber da sorgten Regisseure wie François Ozon (5x2) dafür, dass sich ihr Gefühlsüberschwang im Zaum hielt. Bei ACTRICES fehlte dieses Korrektiv, und so strapaziert die Regisseurin Bruni Tedeschi ungebremst die Frustrationstoleranz des Zuschauers.

Herbert Spaich

R: Valeria Bruni Tedeschi; B: Valeria Bruni Tedeschi, Noémie Lvovsky, Agnès de Sacy; K: Jeanne Lapoirie; S: Anne Weil; A: Emmanuelle Duplay; Ko: Caroline de Vivaise; T: François Waldedischi, Fabien Adelin. D (R): Valeria Bruni Tedeschi (Marcelline), Noémie Lvovsky (Nathalie), Mathieu Amalric (Denis), Louis Garrel (Eric), Marisa Borini (Mutter), Valeria Golino (Nathalia Petrovna), Maurice Garrel (Vater), Simona Marchini (Tante), Bernard Nissille (Jean-Paul), Olivier Rabourdin (Marc). P: Fidélité Films, Canal Plus, Centre national de la cinématographie; Produzenten: Olivier Delbosc, Marc Missonnier. Frankreich 2007. 107 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich, D-V: Piffl Medien, Berlin

AZUR ET ASMAR
(1001 NACHT – DIE GESCHICHTE VON AZUR UND ASMAR)
Michel Ocelot

Die Geschichte von Azur und Asmar, die Michel Ocelots Animationsfilm erzählt, ist – auch wenn der deutschsprachige Verleihtitel so heisst – kein Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Ocelot hat sie frei erfunden. Allerdings, und darin behält der Titel Recht: für den westlichen Kinozuschauer klingt sie, als wäre sie eins. Und mehr noch, dieses grosse Versprechen, eine Geschichte wie aus Tausendundeiner Nacht zu erzählen, so gar nicht disneymässig und trotzdem schön, phantasievoll und tiefgründig, löst der Film tatsächlich ein.

Wie Brüder wachsen Azur und Asmar auf, in einem nicht näher bezeichneten Land in einer mittelalterlichen Welt. Eigentlich ist der hellhäutige, blauäugige Azur der Sohn eines Fürsten und der dunkelhäutige Asmar das Kind von Azurs Amme Jenane. Die aber macht zwischen den beiden Jungen keine Unterschiede. Sie werden an derselben Brust gestillt. Und als Jenane den brabbelnden Säuglingen beibringen möchte, «Mamma» beziehungsweise «Amme» zu sagen, vertauschen sie die Wörter. Genauso wechseln sie später zwischen den Sprachen ihrer Eltern, dem Französisch von Azurs Vater und dem Arabisch von Jenane, hin und her. Ideal scheinen sich der vater- und der mutterlose Junge zu ergänzen. Dass der eine arm und der andere reich geboren wurde, spielt in ihrem Miteinander ebenso wenig eine Rolle wie in ihrer Rivalität. Wenn es Kuchen gibt, muss Jenane peinlich darauf achten, dass die Stücke, die sie ihnen abschneidet, gleich gross sind. Sonst gibt es Geschrei. Doch während Jenane sich redlich bemüht, die beiden gleich zu behandeln, ist gerade das Azurs Vater ein Dorn im Auge. Früh sorgt er dafür, dass sein Nachkomme im eigenen, standesgemässen Schlafgemach übernachtet. Und als die beiden Buben weiterhin miteinander spielen, schickt er Azur an einen anderen Fürstenhof und wirft das Kindermädchen mit ihrem Sohn aus dem Haus.

Viele Jahre später kehrt Azur als Erwachsener wieder ins Vaterhaus zurück. Nur, um es gleich darauf wieder zu verlassen. Er begibt sich auf die Suche nach der sagenumwobenen Fee der Dschinns, von der ihm Jenane früher erzählt hat. Die abenteuerliche Reise führt ihn in ein fernes Land im Orient, in die Heimat von Jenane und Asmar. Auf der Suche nach seiner Wahlfamilie wird Azur, der kaum noch Arabisch spricht, wegen seiner blauen Augen, die – so der dortige Aberglaube – Unglück bringen sollen, von den Einheimischen schikaniert. Endlich findet er seine Ziehmutter, die mittlerweile eine mächtige Händlerin geworden ist. Während sie ihn überschwänglich empfängt, verhält sich Asmar Azur gegenüber zunächst feindselig. Nachdem sie gemeinsam aufgebrochen sind, um die Fee der Dschinns zu suchen, wird ihre Kindheitsfreundschaft schliesslich auf die entscheidende Probe gestellt.

Wie schon in KIRIKOU ET LA SORCIÈRE oder zuletzt in KIRIKOU ET LES BÊTES SAUVAGES gestaltet Ocelot in AZUR ET ASMAR mit wunderschönen, behutsam animierten Bildern eine kinderleicht verständliche Geschichte über Freundschaft und Liebe, die Grenzen und Hass überwindet. Eine naive Utopie, die im kulturellen Spannungsfeld von Okzident und Orient, das der Film durchstreift, jedoch gewiss nicht nur Kinder angeht. Als "modernes" Märchen richtet sich AZUR ET ASMAR an Kinder und Erwachsene gleichermassen. Aus Azurs und damit einer westlichen Perspektive erzählt (konsequenterweise werden die arabisch gesprochenen Dialoge nicht untertitelt), beleuchtet der Film das Wesen des Fremden aus beiden Richtungen: der, in der man das Fremde sieht, und der, aus der man selbst als fremd wahrgenommen wird.

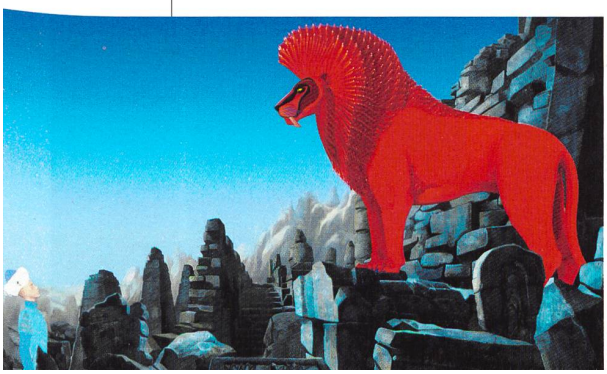
Ocelot, der das Gefühl des Fremdseins am eigenen Leib erfahren hat, als seine Familie nach Frankreich zurückkehrte, nachdem er die Kindheit in Afrika verbracht hatte, führt mit diesem simplen narrativen Kniff die Austauschbarkeit von Vertrautem und Fremdem exemplarisch vor Augen. Eine Vorgehensweise, die das dramaturgische Konzept des Filmes insgesamt kennzeichnet. Seine einfache Struktur überwindet psychologische Klischees, indem sie auf entindividualisierte, beispielhafte Charaktere abzielt. Verbunden mit einem moralischen Anspruch steht AZUR ET ASMAR als lehrreiche Kinofabel in unverkennbar aufklärerischer Tradition.

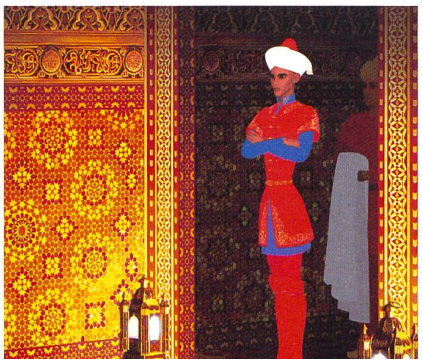
Um zur Fee der Dschinn zu gelangen, muss man zwischen zwei Türen wählen. Während die eine ins Dunkel führt, erstrahlt hinter der anderen – dort, wo die Fee wohnt – klares, reines Licht. Es ist offenkundig das Licht der Aufklärung. Und unausgesprochen sind Toleranz und Solidarität die Schlüssel zu dieser Tür. Wenn Azur von einem Hügel aus auf die orientalische Stadt herabblickt, in der Kirche, Moschee und Synagoge Seite an Seite stehen, lässt sich leicht an Lessings Jerusalem denken und die Parabel von den drei Ringen seines «Nathan». Zumal Ocelot an anderer Stelle Gellerts Fabel «Der Blinde und der Lahme» fast wörtlich ins Bild setzt: Um nicht länger wegen seiner Augenfarbe diskriminiert zu werden, gibt sich Azur eine zeitlang als Blinder aus. Unterwegs begegnet er einem kleinen, schmächtigen Landsmann, der ihm vorschlägt, ihm den Weg zu weisen, wenn Azur ihn dafür auf seinen Schultern trägt. Gemeinsam kommen so beide an ihr Ziel.

«Vereint wirkt also dieses Paar / Was einzeln keinem möglich war», heisst es dazu bei Gellert. Ocelot braucht diese Worte nicht. Er setzt sie in Szene. Und er tut dies in einfachen, anmutigen, bezaubernden Bildern. Seine Vorliebe für Schattenrisse, Profile, Frontal- und Dreiviertelansichten sowie die eckigen Bewegungsabläufe erinnern stark an die Silhouettenfilme Lotte Reinigers. Wie schön, dass mit den scheinbar unbegrenzten Mitteln und Möglichkeiten digitaler Animation auch noch solch zart-zurückhaltende Filme gemacht werden!

Stefan Volk

R, B: Michel Ocelot; Grafik: M. Ocelot; M: Gabriel Yared; T: Thomas Desjonqueres, Cyril Holtz. P: Nord-Quest Production, Mac Guff Ligne Studio O, Artemis Productions, Lucky Red Zahorimedia, Intuitions Films.. Spanien, Italien, Belgien, Frankreich 2006. 99 Min. CH-V: Frenetic Films





EL ORFANATO
Juan Antonio Bayona

Dreissig Jahre, nachdem Laura adoptiert worden ist, kehrt sie in das praktisch unveränderte Waisenhaus ihrer Kindheit zurück. Zusammen mit ihrem Mann Carlos will sie ein Heim für geistig behinderte Kinder eröffnen. Laura wird als fürsorgliche Mutter eingeführt, die ihrem HIV-positiven Adoptivsohn Simon ein sorgloses Aufwachsen garantieren möchte. Sie hofft, Simon werde nach der Ankunft realer Spielkameraden nicht mehr länger an seinen imaginären Freunden festhalten. Vorerst erzählt er jedoch von immer neuen unsichtbaren Kindern, die in Laura diffuse Erinnerungen an die eigene Kindheit in eben diesem Haus wecken.

Als Laura eines regnerischen Tages allein zu Hause ist, taucht eine alte Frau auf, die sich als Sozialarbeiterin ausgibt und sich nach Simon erkundigt. Sie übergibt Laura eine Akte mit dessen Krankheitsgeschichte. Weil Laura verhindern will, dass der Junge etwas über seine Herkunft und Krankheit erfährt, wirft sie die unheimliche Alte hinaus. Doch als Laura in der Nacht von lautem Poltern geweckt wird und zusammen mit Carlos den Geräuschen in den Garten folgt, steht sie unverhofft derselben alten Frau gegenüber. Diese flieht jedoch, bevor Carlos sie zu Gesicht bekommt.

Nun beginnt die sensible Laura, jede Ungereimtheit als Alarmzeichen zu deuten. Als Simon ihr erklärt, er werde nie alt, denkt sie sofort an seine Krankheit und befürchtet im ersten Augenblick, er habe die Akte entdeckt. Erst als sie realisiert, dass er J. M. Barries «Peter Pan» aufgeschlagen hat und in kindlichem Ernst beschlossen hat, nicht älter zu werden, ist sie erleichtert. Später werden wir erfahren, dass Simon die Akte tatsächlich gelesen hat und Laura sich ihrerseits mit Wendy identifiziert. Sie möchte ihren Freunden, die in der Erinnerung jung geblieben sind, eine Geschichtenerzählerin und Ersatzmutter sein. Noch weiss sie nicht, dass diese Kinder auch in der Realität nie älter geworden sind.

Passend dazu scheint am Ort ihrer Kindheitserinnerungen – einem «Neverland» gleich – die Zeit stehen geblieben zu sein, zumal sich kaum mehr Menschen zum abgelegenen Anwesen an der spanischen Küste verirren. Der rauhe Küstenwind sorgt mit Hilfe auf- und zugehender Türen sowie differenziertem Knarren und Pfeifen im Gebälk für eine grossartig abstrakte Tonkulisse. Das zeitlose Setting erlaubt den Machern, die Geschichte in der heutigen Realität anzusiedeln, ohne auf eine *gothic horror* Atmosphäre verzichten zu müssen. Fast schon altmodisch schafft die sorgfältige Orchestrierung filmischer Mittel ein Gewebe aus Andeutungen und Vorahnungen.

Juan Antonio Bayona und sein Drehbuchautor *Sergio G. Sánchez* vermitteln uns unbemerkt die Spielregeln ihres Films und streuen genügend subtile Hinweise auf kommende Ereignisse ein, dass wir der gleichen Interpretationslogik folgen wie Laura. Wenn Simon beispielsweise mit seiner Mutter eine Schnitzeljagd spielt, bei der ein falsch plazierter Gegenstand auf den nächsten Fundort hinweist, erfahren wir vorerst einiges über Simons Denkweise und Wissensstand. Als der Junge kurz darauf aber spurlos verschwindet, beginnen auch wir als Zuschauer plötzlich, überall Zeichen zu sehen und jeder Unordnung Bedeutung beizumessen.

EL ORFANATO ist in erster Linie ein mit den Mitteln des Horrorfilms erzähltes Drama um eine Mutter, die mit Trennung und Verlust nicht umgehen kann. Dank eines sorgsam konstruierten Drehbuchs und einer überzeugenden *Belén Rueda* funktioniert Laura nicht bloss als Projektionsfläche für existentielle Ängste, sondern besteht als differenziertes Individuum. Da sie den Kontakt mit den imaginären Freunden ihres Sohnes aktiv sucht, kann EL ORFANATO ein entscheidendes Problem des Horrorfilms erfolgreich umgehen: Schliesslich ist für jeden Zuschauer nachvollziehbar, dass eine Mutter für ihr Kind bis zum Äussersten geht. Somit hat sie eine echte Motivation, sich ins Dunkle vorzuwagen.

Die Bereitschaft des Publikums, Glaubwürdigkeitszweifel zu Gunsten der Unterhaltung aufzugeben, wird in Filmen mit übersinnlichen Elementen normalerweise arg strapaziert. In Glücksfällen wie THE SIXTH SENSE stellen wir die Existenz einer Parallelwelt nie in Frage, weil wir als Zuschauer den Blickwinkel der Identifikationsfigur als objektive Filmrealität akzeptieren.

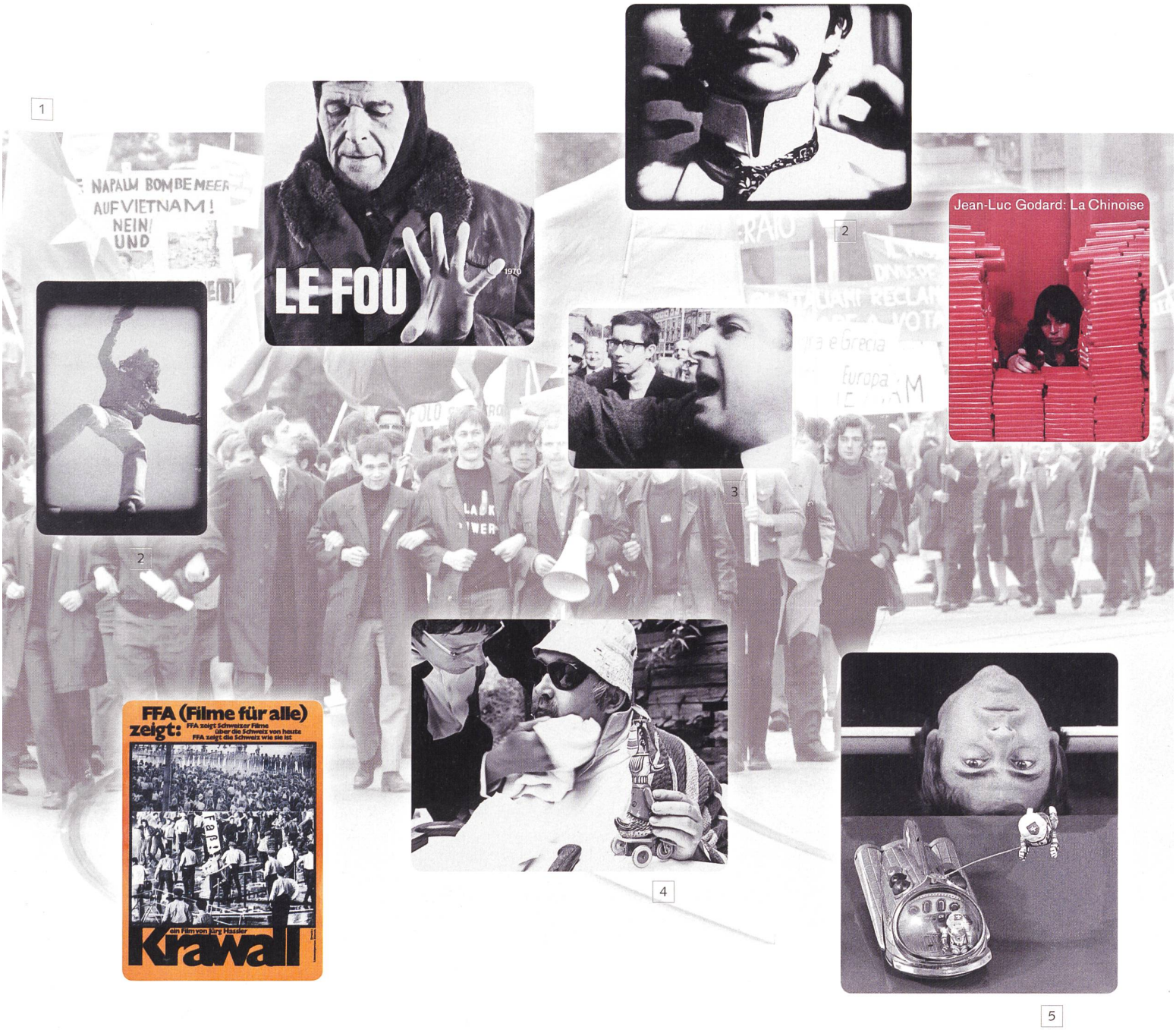
Bayona und Sánchez spielen geschickt mit dieser Problematik. Nur in wenigen Momenten höchster physischer Erregung suggeriert eine Handkamera Lauras subjektive Wahrnehmung. Im Gegensatz dazu zeigen kunstvoll arrangierte Einstellungen immer wieder, was die Protagonistin selbst nicht sehen kann, sich aber vorstellt. Dennoch werden diese Aufnahmen im Kontext des Filmes nicht als objektiv gelesen. Denn jedesmal, wenn eine Szene ins Übersinnliche zu entgleiten droht, wird der Zuschauer damit beruhigt, dass es für alles eine natürliche Erklärung geben muss. Meist fällt diese Aufgabe dem rationalen Carlos zu, dessen Einwände diejenigen der Zuschauer vorwegnehmen.

Entgegen gängiger Genrekonventionen holen sich Laura und Carlos nach dem Verschwinden Simons jede erdenkliche Hilfe von aussen. So wird Lauras Wahrnehmung ständig in Relation zu derjenigen ihres Umfelds gesetzt. Erst als Polizei, Psychologie und selbst ein Medium Simon nicht zurückbringen können, entscheidet sich Laura für den Alleingang. Anders als in M. Night Shyamalans Film muss sich der Zuschauer der Sichtweise der Protagonistin aber nicht unterwerfen, um den Film zu geniessen.

Wie das von *Geraldine Chaplin* wunderbar exzentrisch verkörperte Medium prophezeit, glaubt Laura nicht, was sie sieht, sondern sieht, was sie glaubt. Selbst im Moment der bitteren Erkenntnis weigert sie sich noch, die Realität zu akzeptieren.

Oswald Iten

R: Juan Antonio Bayona; B: Sergio G. Sánchez; K: Oscar Faura; S: Elena Ruiz; M: Fernando Velázquez. D (R): Belén Rueda (Laura), Fernando Cayo (Carlos), Roger Princep (Simon), Mabel Rivera (Pilar), Geraldine Chaplin (Aurora). P: Guillermo del Toro, Mar Taragona, Alvaro Augustin. Mexiko, Spanien 2007. 106 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Senator



Mai 68, CH, Film, Folgen

Jener Totalschaden eines Mittelklassewagens

Lenin erklärte den Film zur politischen Waffe, und Entsprechendes brachte die Sowjetunion der zwanziger Jahre zustande. Den Russen ahmte prompt Mussolini nach und liess über die Eröffnungszeremonie der Römer Cinecittà den drohenden Schriftzug spannen: «La cinematografia è l'arma più forte». Freilich, der Ankündigung folgten nur bescheidene Taten. Hitler nahm die deutsche Filmindustrie behende in Gewahrsam, zwecks "Arisierung", legte dann aber, Wochenschau ausgenommen, wenig Wert auf Propaganda in den Sälen. Spätestens mit dem Zweiten Weltkrieg gingen auch England und die USA dazu über, die Bilder für politische Zwecke zu mobilisieren. Selbst die Schweiz reglementierte und zensurierte zaghaft mit, fast ausschliesslich defensiv.

Bei jedem Schritt dieser Art ging das Politische voran. Mehr oder weniger ausdrücklich gelenkt, hatten Kunst und Medium auf dem Fuss zu folgen. Und kaum anders, als es bis gegen 1960 hin die Regel war, haben sich die Dinge auch seither verhalten. Allerdings waren da zwei Ausnahmen, die eine Umkehrung der eingeübten Prioritäten bedeuteten, womit sich wohl auch Ursache und Wirkung in einem gewissen Mass vertauschten. Es war, mit einem Wort, nicht immer und überall so, dass die Siebte Kunst einzig und allein die überwiegend begleitende, kommentierende Aufgabe versah, die ihr gemäss landläufigem Verständnis zustand. In so unterschiedlichen Ländern wie Frankreich und der damaligen Tschechoslowakei gebärdete sich der Film, zwischen 1960 und 1970, als Avantgarde im wörtlichen Sinn: Er preschte vor, die Politik hatte zuzusehen, wo sie blieb.

«Le cinéma est dans la rue»

Die Nouvelle vague so sehr wie die Gruppe von Filmautoren um Milos Forman, Vera Chytilova und Jiri Menzel griffen unmittelbar ins Geschehen ein, ja sie schubsten es wiederholt voran. Der historische Zeitpunkt, der am besten verdeutlicht,

1 KRAWALL, *Regie: Jürg Hassler*; 2 CHICORÉE, *Regie: Fredi M. Murer*; 3 BRACCIA SÌ, UOMINI NO, *Regie: Peter Ammann*; 4 PIC-NIC, *Regie: Georg Radanowicz*; 5 SWISSMADE: *Episode* ALARM, *Regie Fritz E. Maeder*; 6 WEEKEND, *Regie: Jean-Luc Godard*; 7 LE GRAND SOIR, *Regie: Francis Reusser*; 8 SWISSMADE: *Episode* 2069, *Regie: Fredi M. Murer*; 9 *Dreharbeiten zu* ALARM; 10 SIAMO ITALIANI, *Regie: Alexander J. Seiler*; 11 LE FOU, *Regie: Claude Goretta*

wie das Kino, selten genug, auf die Politik einzuwirken vermag, ist in den Demonstrationen zu finden, die im Februar 1968 gegen die Absetzung des Begründers der «Cinémathèque française», Henri Langlois, Paris erschüttern. Einer der Wortführer ist *Jean-Luc Godard*, so sehr Schweizer wie Franzose, nach eigenem Bekunden aber eher ein Bürger des Weltfilms. Von LA CHINOISE über WEEKEND bis zu manchen andern widerspiegeln etliche seiner Arbeiten beispielhaft die Einstellung, aus der heraus der Widerstand sich gruppiert. Ein Übriges steuern seine vielzitierten Aphorismen bei, etwas der hinterhältige «La photographie, c'est la vérité. Le cinéma, c'est la vérité vingt-quatre fois par seconde.» Der Satz fragt, ob die Wahrheit, in Sekundenbruchteile zerlegt, noch als eine und einzige, *une et indivisible* gelten kann. Tatsächlich scheinen Techniken der Automation wie gerade der Film imstande, mit jeder Sekunde vierundzwanzig neue Wahrheiten auszustossen.

So widersinnig es klingt, in diesen Tagen laufen die eigentlichen Kinostücke neben den Vorgängen her. Den Ausschlag gibt ein anderer Umstand: der Film ist auf der Strasse. «Le cinéma est dans la rue», so lautet zwar keiner der damals im Sprechchor vorgetragenen Slogans, aber er wäre bestens geeignet, die entstandene Lage zu beschreiben. Der Protest jener Wochen gibt den unmittelbaren Anstoss zu den nachfolgenden Aufständen des Mai. Nach dem Roman «The Holy Innocents» von Gilbert Adair hat *Bernardo Bertolucci* 2003 in THE DREAMERS die Vorfälle gleichsam von den Boulevards auf die Leinwand zurückgeholt.

Ohne sich den Zusammenprall von Kultur und Politik im Paris und Prag jener Jahre zu vergegenwärtigen, ist die Bedeutung des Films für sämtliche Vorgänge, die mit der Bewegung von 68 zu tun haben, nur halbwegs zu ermessen. Und nur, wer sich von der Heftigkeit der Auseinandersetzungen in West und Ost eine Vorstellung macht, wo mit Aufruhr anfing, was an mehr als einem Ort um Haaresbreite zum Sturz der Regierungen geführt hätte, kann verstehen, wie nahe an der Sache dran auch die Cineasten der Schweiz die Umwälzungen mitverfolgt und -vollzogen haben.

Weltheimat Schweiz

Französische oder tschechoslowakische Zustände bleiben hierzulande aus. Das Kino hält sich die Strasse weitgehend vom Leib. Aber das heisst keineswegs, dass im helvetischen Umfeld die Filme wenig Wirkung zeigen oder dass da nichts Ausreichendes wäre, was sie widerspiegeln könnten. Im Gegenteil, was von 1962 an bis gegen 1980 entsteht, hebt das Tempo und die Intensität der Veränderungen im In- und Ausland deutlicher hervor, als es jede der andern Künste zur fraglichen Zeit tut.

Zumal für Dokumentaristen wie *Alexander J. Seiler* oder *Richard Dindo*, für Spielfilmautoren wie *Alain Tanner*, *Claude Goretta* oder *Francis Reusser* oder noch für den lebenslang experimentierfreudigen *Fredi M. Murer* fügen sich die Vorgänge im In- und Ausland bis über das Jahr 1980 hinaus zu einem festen Bezugsrahmen. Noch dort, wo die Filmemacher, sei's bedauernd, sei's bekräftigend, darauf beharren, sie lebten in einem provinziellen, übersiedelten Land, das kaum je die Welt noch werde bewegen können, gewinnt der internationalistische Geist der Bewegung immer wieder die Oberhand. Die Eidgenossenschaft ist Heimat oder müsste es sein oder werden. Doch gilt das für die Welt nicht minder.

Ganz der vorausschauende Pionier, geht Seiler mit seinem Klassiker SIAMO ITALIANI eine der Grundfragen der Bewegung, die Naturalisierung der Ausländer, schon 1964 exemplarisch an. Das Land wird in der Folge, bis gegen 2000 hin, nur wenige Filme hervorbringen, in denen die Fremden auf ihrer Suche nach einem Zuhause oder wenigstens nach einer einstweiligen Bleibe nicht prominent oder doch am Rande vorkommen. Und sollte ihnen daselbst, ausser der Achtlosigkeit aller Orte und aller Zeiten, auch ein Mass an Toleranz, Fairness und sogar Freundschaft widerfahren sein, dann hat das Kino davon einiges reflektiert, vielleicht sogar inspiriert.

Von SIAMO ITALIANI ausgehend über BRACCIA SÌ, UOMINI NO von *Peter Ammann*, DIE SCHWEIZERMACHER von *Rolf Lyssy*, REISE DER HOFFUNG von *Xavier Koller* und noch bis 1992 und BABYLON 2 von *Samir* behandeln die Cineasten die Integration der Migranten statt als ungelöstes Problem als überlebenswichtig, und zwar für die Beteiligten samt und sonders, ob zugewandert oder eingesessen. Als das wahre politische Ungemach wird allein die Frage empfunden, mit welchen Mitteln jedermann von der Notwendigkeit zu überzeugen wäre.

Tot oder lebendig

Vergleichbar und nahezu gleichzeitig wie Seiler verfährt Fredi M. Murer in PAZIFIK ODER DIE ZUFRIEDENEN mit den eben neu hervortretenden opponierenden Künstlern. Sie rechnen sich der lockeren Gruppierung der Nonkonformisten zu, wie sie provisorisch heissen, und gewärtigen davon eine weitergehende Freiheit. Eine lange Reihe von Reportagen und Essays wird künftig den Künstlern und Intellektuellen des Landes gelten. Nebst etlichen weiteren provisorischen Arbeiten Murers wie CHICORÉE oder PIC-NIC von *Georg Radanowicz* geraten JOSEPHSON, STEIN DES ANSTOSSES von *Jürg Hassler* oder MAX FRISCH, JOURNAL I–III von Richard Dindo zu ausgereiften Beispielen. Aber die Serie liesse sich auch auf RAMUZ, PASSAGE D'UN POÈTE zurückführen, den Alain Tanner schon 1960 realisiert hat. Oft erscheinen die Porträtierten in ihrer provozierenden schöpferischen Kraft als Wegbereiter und -gefährten: als Zeugen, auf die der Widerstand sich beruft. Kultur und Politik bildeten zwei Seiten derselben Sache; diese Auffassung beginnt sich durchzusetzen.

Indessen, erstmals ganz auf den Punkt bringt Tanner die neuen Formen der Auflehnung in CHARLES MORT OU VIF, hart gefolgt von Francis Reusser mit dem noch recht provisorischen und etwas gar feuerköpfisch-aufgeregten VIVE LA MORT. Zu einem beträchtlichen Teil sind von 1969 an die einschlägigen Arbeiten der entscheidenden Zeit französisch gesprochen, was sich wohl nur damit erklären lässt, dass die Romandie über drei Jahrzehnte lang, seit den Anfängen des Tonfilms, einen Rückstand ertragen hat, den sie jetzt, die Gunst der Stunde nutzend, stürmisch wettmacht. Hinzu kommt, dass in Genf neue Formen kollektiver Zusammenarbeit unter den Filmemachern erprobt werden, die den Einklang mit den sozialen Forderungen der Zeit suchen. Das Autorenprinzip wird sozusagen vergesellschaftet. Urheber kann jeder werden, der das nötige Talent mit einer egalitären Einstellung verbindet. Im Übrigen sind in den Reihen der Renitenten die Sprachregionen gleichmässig vertreten.

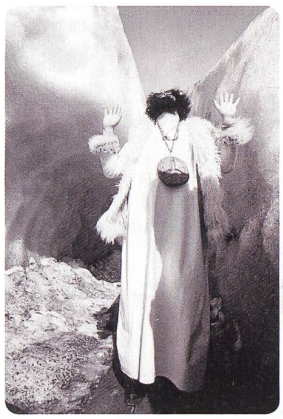
«Ich filmte während des ganzen Monats Mai in Paris.» Im kürzlich erschienenen Buch «Ciné-Mélanges» erinnert sich Alain Tanner, der damals für das Genfer Fernsehen berichtete, an die heikelsten Momente. «Viele von den Studenten wähnten, sie vollzögen die Revolution. Ich war 38, das liess mir etwas Abstand. Der Mai war ein grosses Happening, ein grosses Strassentheater, verspielt, eine Befreiung des Wortes. Barrikaden errichten war spektakulär, aber kaum sinnvoll, höchstens als Symbol für die Kommune von Paris und als Erinnerung an sie, doch ohne Blutvergiessen. Meine beiden ersten Kinofilme, CHARLES MORT OU VIF und LA SALAMANDRE, widerspiegeln die Ereignisse aus der Distanz und verdanken ihnen auch den Erfolg.»

Die Verrückten

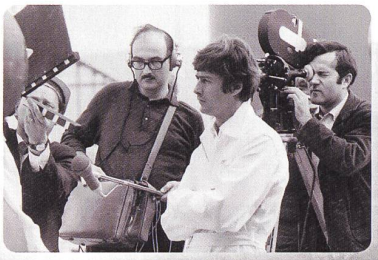
Tanners Titelheld, der spät von anarchistischen Vorstellungen heimgesuchte Industrielle Charles Dée, hat eine Tochter, die sich in verschiedenen Städten unmittelbar an den Aktionen der Studenten beteiligt. Sie ersucht gar, mit Erfolg, ihren Vater um Unterstützung für die Rebellen. Ihr Bruder, sein Sohn, ein Schwachkopf, der alles nachbetet, was die Unternehmensberater vorschwatzen, betreibt so schamlos wie tapsig die Entmachtung des Patriarchen, etwa mittels eines Privatdetektivs, der dem Alten hinterherschleicht.

Ihn selber, Charles, der allmählich von allein ans Aussteigen denkt, aber noch keineswegs ans Aufgeben, verschlägt es, aus dem hassgeliebten, scheinweltoffenen Genf heraus, zu einem typisch alternativen Pärchen auf dem Lande, das ein Dasein quer zu den geltenden Normen und Werten fristet. Die beiden führen dem ungerufenen Gast

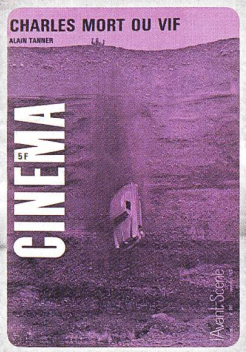
6

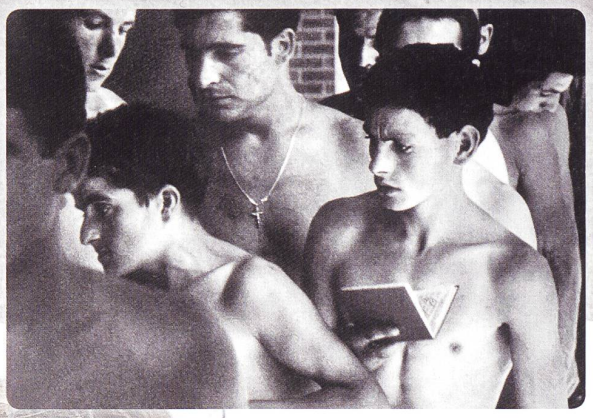


8



9



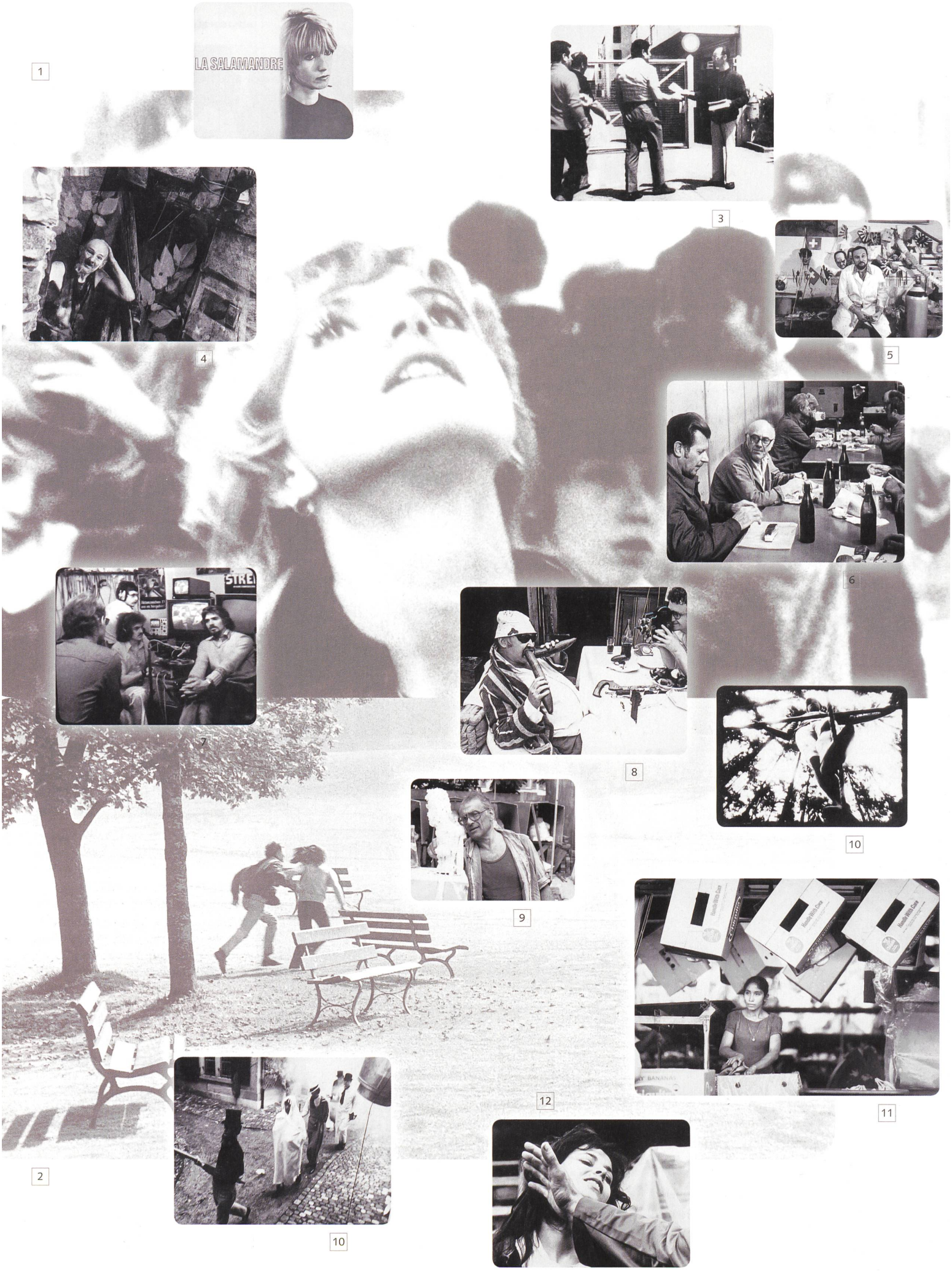


10

7

11

CHARLES
MORT
OU
VIF



1

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

2

10

1 LA SALAMANDRE, *Regie: Alain Tanner*; 2 SWISSMADE: *Episode* ALARM, *Regie: Fritz E. Maeder*; 3 EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSSCHULE, *Regie: Hans Stürm, Nina Stürm, Mathias Knauer*; 4 ARMAND SCHULTHESS, J'AI LE TÉLÉPHONE, *Regie: Hans-Ulrich Schlumpf*; 5 VIVE LA MORT, *Regie: Francis Reusser*; 6 DIE FRÜCHTE DER ARBEIT, *Regie: Alexander J. Seiler*; 7 KOLLEGEN, *Regie: Urs Graf*; 8 *Dreharbeiten zu* PIC-NIC, *Regie: Georg Radanowicz*; 9 JOSEPHSON, STEIN DES ANSTOSSES, *Regie: Jürg Hassler*; 10 PAZIFIK ODER DIE ZUFRIEDENEN, *Regie: Fredi M. Murer*; 11 BANANERA LIBERTAD, *Regie: Peter von Gunten*; 12 LE GRAND SOIR, *Regie: Francis Reusser*

Nachdruck aus: 68 – Zürich steht Kopf. Herausgegeben von Fritz Billeter und Peter Killer. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess, 2008. 256 Seiten, ISBN 978-3-85881-220-9, Fr. 78.–

Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon SZ, die dort noch bis zum 22. Juni zu sehen ist.

aus der Stadt vor, wie es sich auch ohne den standesobligaten Mittelklassewagen auskommen lasse. Das Vehikel landet mit Getöse und unter Triumphgeheul in einer Kiesgrube, total beschädigt. Der Besitzer sieht sich so gut wie immobilisiert. Sollte aus sämtlichen Schweizer Filmen ein einzelnes Bild für den Geist von 68 stehen, dann wäre dieses wohl eine vertretbare Wahl. Reform heisst voraus bedenken, wie etwas besser zu machen sei, ehe es ab- und aufgelöst wird. Revolution bedeutet das Gegenteil: einen wahren Neubeginn lasse allein der irreversible Ruin des Bestehenden zu.

Den scheintoten, in seiner souveränen Ironie höchst robusten Charles verkörpert der führende Schweizer Schauspieler des Augenblicks. *François Simon* ist der Sohn des kindlich polternden, bauernschlauen Alt-Anarchisten *Michel Simon*, der in Frankreich viele illustre Hauptrollen vor der Kamera interpretiert hat. Nur ein Jahr später verkörpert der Nachgeborene den Titelhelden von LE FOU. Der Film von Claude Goretta schickt einen Protagonisten vor, der sich in der «reprise individuelle» übt. So heisst, in den Theorien der Herrschaftslosigkeit, jene Kunst und Pflicht des Einzelnen, alles, was ihm ganz legal abgenommen oder vorenthalten worden ist, höchst illegal, aber unter Berufung auf eine persönlich umschriebene Legitimität sich anzueignen oder zurückzubeschaffen.

Der Gedanke, wer selbst in einem so satten Land noch glaube, von der Mittellinie idealer Rechtschaffenheit abweichen zu müssen, bei dem sitze doch gewiss eine Schraube locker, zieht sich in der Folge, begleitet von einem unverhüllten Stolz auf die ganz ohne fremde Hilfe entwickelte Verrücktheit, durch mehr als einen weiteren Film, etwa Murers Episode 2069 in SWISSMADE oder, etwas später, ARMAND SCHULTHESS, J'AI LE TÉLÉPHONE von *Hans-Ulrich Schlumpf*.

Revolution for the Hell of it

Nachdem er die Frage zunächst in die männliche Perspektive gerückt hat, wendet sich Tanner in LA SALAMANDRE der andern Seite des Spektrums zu, nämlich der, die von den Geschlechtern her gesehen vis-à-vis liegt. Rosemonde ist keine Feministin in dem eindeutigen Sinne des Begriffs, wie er sich gegen 1970 hin festigt, sondern sie ist es «avant la lettre»: im Vorgriff darauf. Wer immer die Bewegung der Frauen mitträgt oder bejaht, findet in der Heldin eine Figur, von der sich behaupten lässt: Schaut her, ohne es zu wollen oder zu begreifen, waren sie alle sozusagen naturwüchsig schon immer Rechtlerinnen, auch sie, diese *rose du monde* oder Rose des Erdkreises, die freilich auf etlichen maskulinen Flankenschutz angewiesen ist.

Ausdrücklicher denn je fällt den Weiberscharen nunmehr die Aufgabe zu, die Ordnung der Geschlechter und damit die männlich bestimmten Realitäten durcheinanderzuwirbeln. «Elle ne pouvait éternellement ne pas être dans sa peau.» So wird von der impulsiven Rosemonde gesagt. Der Satz, der da meint, sie hätte nicht ewig nicht in ihrer Haut stecken können, lässt sich wohl auf alle anwenden, auch Männer, denen ein gewisses physisches Wohlbehagen abgeht an den Zuständen in der Welt von 1968: mit den Massakern in Vietnam und dem schmählich niedergeschlagenen Prager Aufstand.

Das feuerfeste Weibchen des Salamanders ist von allen Heroen und Heroinnen auf den helvetischen Leinwänden der Zeit zweifellos die eine, die es weniger als sämtliche andern und bestimmt weniger als Charles Dée schert, was denn künftig an die Stelle der zu überwindenden Verhältnisse treten soll. Rebellion ist nicht Mittel, sondern ihr eigener Zweck. «Revolution for the Hell of it.» In ihr drückt sich mehr Vitalität als Weltanschauung aus, mehr Energie als Methode, mehr Notwehr als Voraussicht, mehr Instinkt als Gewähr.

Aus dem Lot

Für die psychische Ausstattung des Widerstands spielen die Qualitäten des Weiblichen eine hervorragende Rolle: eine grössere vielleicht als die von den Frauen selbst organisiert übernommene. Tanner gehört zu den ersten überhaupt, die das Thema auf der Leinwand einer Deutung von solcher Art unterziehen. UNE FLAMME DANS MON CŒUR, den er fünfzehn Jahre danach zusammen mit der Hauptdarstellerin *Myriam Mézières* realisiert, wird einen Nachgedanken zu jener spontan drauflos handelnden Rosemonde fassen. Aus den gemachten Erfahrungen versucht der Film zu ergründen, warum sich Männlein und Weiblein auf eine praktikable Teilung der Kompetenzen selbst dann so schwer einigen können, wenn es immerhin, gewichtig genug, eine bessere Welt zu entwerfen oder zumindest die bestehende zu vernichten gilt.

Bis dahin freilich haben die Cineasten der deutschen Schweiz nachgezogen. KRAWALL von Jürg Hassler dokumentiert 1969 die Zürcher Ereignisse des vorangegangenen Juni mit einem noch ganz jungenhaften Erstaunen über die eigene Tollkühnheit. Es ist, als wären die Filmemacher selber nur halbwegs imstand, alles zu kapieren oder zu verkraften, was da binnen weniger Monate ihre so trefflich verwaltete Stadt aus dem Lot gebracht hat. In einem gewissen Mass geht für einmal das Kino, Kamera in der Hand, wahrhaftig auf die Strasse, ein Stück weit nur, um symbolisch Prügel zu beziehen. Murer wiederum weist mit seinem skurrilen Beitrag 2069 zum Episodenfilm SWISSMADE auch in eine andere Richtung. Nach hundert Jahren, prophezeit diese Fiction, werden sämtliche Querköpfe, wie einst die Indianer Nordamerikas, in eigens eingerichteten Reservaten interniert sein. Jenseits von Gut und Böse heisst bekanntlich: unbelehrbar.

Häufiger mit den Mitteln der Reportage, wo Tanner oder Goretta die Fiktion bevorzugen, begleiten nun die Deutschschweizer den Fortgang der Dinge landauf, landab, etwa mit DIE FRÜCHTE DER ARBEIT von Seiler, KOLLEGEN von *Urs Graf* oder EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSSCHULE von *Hans Stürm, Nina Stürm* und *Mathias Knauer*. Eine zweite Wegmarke erreicht die Kollektivarbeit ZÜRI BRÄNNT. Auf ähnliche Weise, wie Hassler es mit denen von 1968 tut, rekapituliert dieses vorlauteste Stück dadaistischen Agitprops, das die Schweiz produziert hat, die Unruhen von 1980 und tut es gerade auch in dem Mass, als es sich um eine Neuauflage der älteren handelt.

Ici et ailleurs

Nach 1970 erweitern die Autoren ihre Themen und Horizonte in einem Mass, das dem internationalistischen Eifer der Bewegung nachzuleben versucht und teilhaben möchte am kulturellen Reichtum der Völker und an ihrem politischen Fortschritt. Francis Reusser besucht für BILADI, UNE RÉVOLUTION gelinde gesagt waghalsig die Trainingslager des palästinensischen Widerstands, dessen blutige Überfälle zum Teil auf wenig Verständnis in der Welt stossen. LE GRAND SOIR gar erwartet mit ungeduldiger Bestimmtheit den nahenden Niedergang der herrschenden Weltordnung und tut es unter einer Überschrift, die im Verständnis der Französischen Revolution die Dämmerstunde des Ancien Régime bezeichnete: dessen «grossen Abend».

Peter von Gunten eröffnet mit BANANERA LIBERTAD eine stattliche Reihe von kritischen Berichten aus der, wie sie noch länger heissen soll, Dritten Welt. Das Ausschwärmen über den weiten Erdkreis versteht sich auch als Gegengewicht zu einer Nabelschau, von der es rasch einmal spöttisch heisst: Vor lauter Schweiz sehen die bald keine Welt mehr.

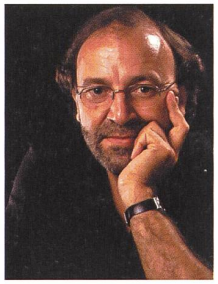
Ab 1970 wird es von allen Autoren Richard Dindo am besten gelingen, die über Kreuz geratenen Perspektiven, das *ici et ailleurs*, in eine breite kosmopolitische Sicht zu rücken, die auch den alten Gegensatz zwischen Kultur und Politik ohne viel Aufhebens ausser Kraft setzt. Ob er im Rheintal dreht oder im Libanon, in Südafrika, Prag, Mexiko-Stadt oder um die Ecke auf der Rathausbrücke über der Limmat, wird keinen wirklichen Unterschied mehr machen. Entsprechend zählt kaum noch, wie nahe er dem Geist von 68 bleiben oder wie weit er über ihn hinausgehen mag.

Oder auch, anders gesagt: wie lange jemand noch so ganz genau weiss, wie es war. Sprich: wie wir waren, was wir dachten, zwischen kühnen Entwürfen und ernüchternden Resultaten. Die Welt hat uns verändert, wir sie auch.

And we're history; which we made.

Pierre Lachat

Die Schrift zum Film in der Zeit



Fünfzig Jahre ist es alt, seit vierzig Jahren wird es von Walt R. Vian gemacht, fünfundzwanzig Jahre ist es her, dass das Heft im heutigen Format erscheint, fast zwanzig Jahre lang durfte sich der Schreibende aktiv daran beteiligen. Er hat den Ausbruch miterlebt aus der Zeit, da man alle Lesenden persönlich kannte, und weiss, wovon er berichtet: Vom Filmbulletin, einer der dienstältesten Filmzeitschriften. Er könnte jetzt zu einem historischen Exkurs ausholen und erläutern, dass Filmzeitschriften in den fünfziger Jahren mitunter mit kirchlichem Segen entstanden sind. Aber er will da nicht zu weit zurückblenden. Schliesslich emanzipierten sich die Verantwortlichen von ihrer Dachorganisation und machten sich unabhängig für das stark, was sich unter dem Begriff Autorenkino etablierte.

Walt R. Vian hat gar eine «Politique des collaborateurs» postuliert und alle Mitwirkenden an einem Filmprojekt gleichwertig genommen: Kameramänner, Cutterinnen, Drehbuchschreibende, Komponierende, Sets Entwerfende, Schauspielerinnen, Schauspieler. Ihrer Arbeit widmet die Zeitschrift genauso ihr Interesse wie derjenigen der Regie. Durch Filmbulletin konnte man im Lauf der Jahre vieles erfahren darüber, wie ein Film ganz konkret entsteht, was einen Film ausmacht und wie sehr sein Entstehen von den Einzelbeiträgen geprägt ist. Auseinandersetzung hat immer auch mit Sachkenntnis zu tun, diese mit Interesse am Wahrnehmen und Verstehen.

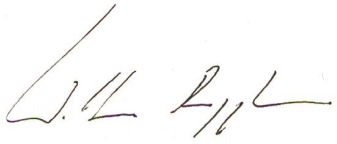
Bis in die achtziger Jahre hinein waren die Hefte im A5-Format "billig" gedruckt und handgeheftet. Man war stolz, als die Bildqualität mit dem Heft 115 verbessert werden konnte. Fortan musste man sich nicht mehr selber ausdenken, was auf einer Foto zu sehen sein könnte, nun erkannte man es fast sicher. Die eigentliche Revolution war dann 1983 die Umstellung aufs Grossformat, an das man sich bis heute hält. Die Filmbulletin-Hefte bieten seither nicht nur Lesestoff zum Kino, sie befriedigen mindestens so sehr die Sehfreude dank Rolf Zölligs liebevollem Umgang mit Bildern, seiner *Mise-en-évidence*.

War es für Walt R. Vian früher schwierig, Leute zum Schreiben für ein paar Almosen zu finden, da viele in festen Anstellungen bei grösseren Medien arbeiteten, ist es heute einfacher geworden. Viele Medien leisten sich kaum noch Kompetenz, also sind Schreibende dankbar, sich im Filmbulletin entfalten zu können. Der Raum zwischen den Inseraten in den Tagesmedien ist geschrumpft, der Gehalt soll nach ihren kulturlosen Chefs bunt, knallig, laut, aber nur ja nicht anspruchsvoll sein. Am liebsten ist den Verlegern von Neuigkeiten komischerweise das, was eh schon alle kennen. Da hat das Filmbulletin natürlich an Bedeutung gewonnen, denn wo kann man noch einen Text lesen, bei dem der Journalist nach dem Einstiegssatz nicht bereits wieder an den Schlusssatz denken muss? Wo kann man noch öffentlich übers Kino sinnieren und so, dass man in den Referenzen weiter zurückgreifen kann als auf die letzten zehn Jahre? Wo hält ein Verlag seine LeserInnen noch für denkfähig? Vom Online-Jekami ganz zu schweigen. Das Filmbulletin ist eine Film-Zeit-Schrift: Da setzen sich Betrachtende mit Betrachtetem auseinander, nehmen sich Zeit und machen das schreibend.

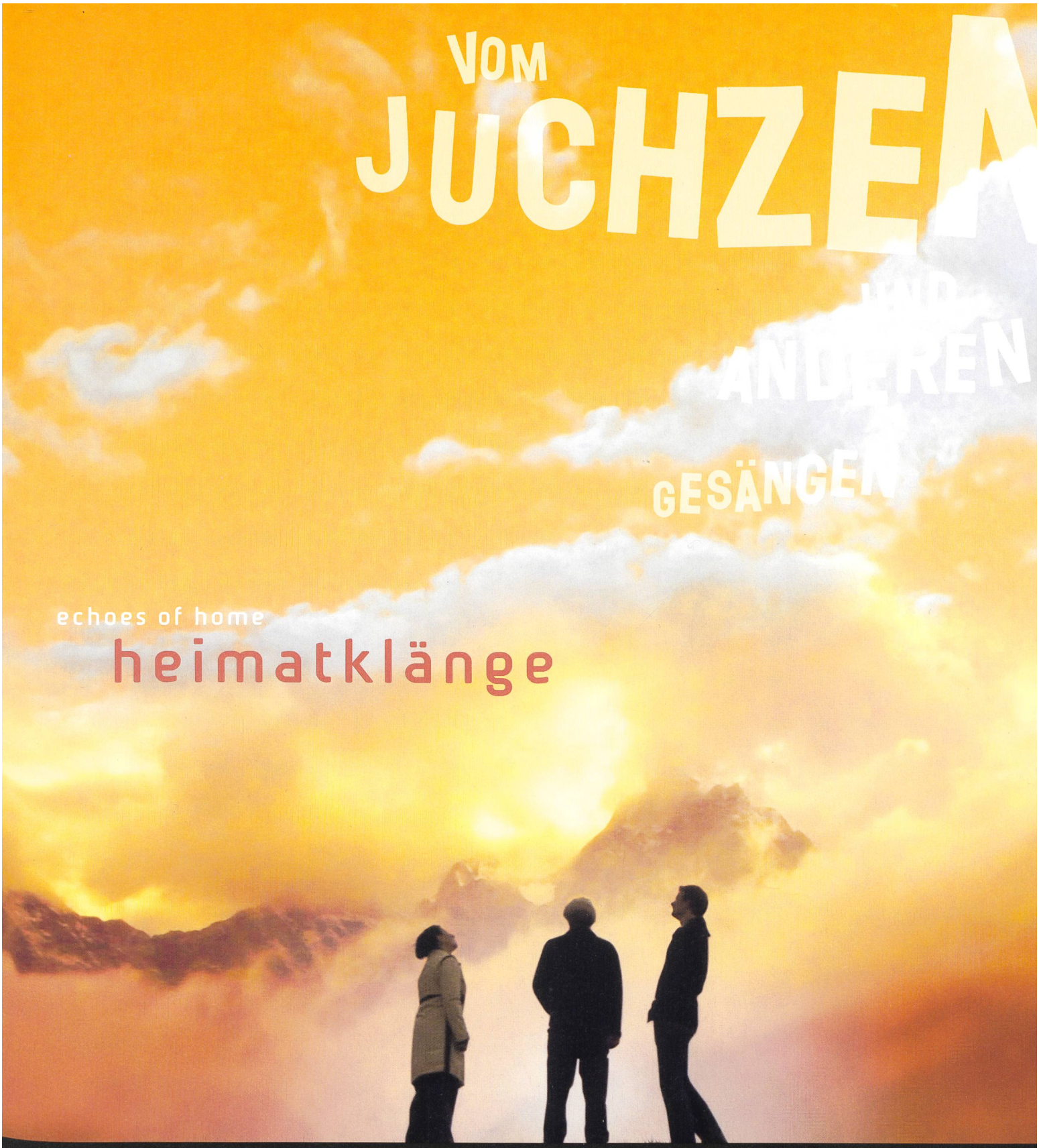
Wenn man fünfzig Jahre alt wird, dann muss man gehörig aufpassen, dass man die Vergangenheit nicht verklärt. Früher war nicht alles besser, aber früher war vieles anders. Beim Filmbulletin kann man sagen, dass es dank Walt R. Vian standgehalten hat. Der stille Einzelkämpfer war nie für laute Töne zu haben, hat nie gehastet, auch nicht aus Angst, den Anschluss an irgendetwas zu verpassen. Auch das hat die Zeitschrift überleben lassen. Sie hat sich entwickelt und dabei ihre Ziele nicht verleugnet. Im Filmbulletin finden sich neben alltäglichen Filmbesprechungen vertiefende Auseinandersetzungen mit dem gestalterischen Prozess im Kino. Wenn draussen in der medialen Welt etwas verloren ging, dann ist es die Liebe zum Kino und die Lust am Entdecken von Dingen, die nicht eh schon bekannt sind und über die nicht ohnehin alle plaudern. Man fragt sich beim Rumlesen manchmal, was denn daran so aufregend sein kann, das zusammenzufassen, was alle zusammenfassen. Wo bleibt die eigene Begegnung mit einem filmischen Werk? Wo bleibt das Sperrige, das Unerwartete, das Überraschende? Wo bleibt die Freude an der Entdeckung, an der Vermittlung, wo die Lust, ins Unbekannte vorzudringen, selbst dort, wo dieses irritierend sein mag?

Filme nicht werten, Seherfahrungen teilen. Das öffentliche Nachdenken über das, was man in den Kinos sehen kann, pflegt das Filmbulletin frei von denkfaulen Verlagsstrategen, und so bleibt dem Gratulierenden eigentlich nur noch das eine: Der Zeitschrift gegen die Verseich(t)ung weiterhin jene Widerstandskraft zu wünschen, die es braucht, wenn man ernst genommen werden will. Wer denken und lesen kann, möchte von einem gedruckten Medium Denk- und Lesestoff erwarten. Im Übrigen: Herzliche Gratulation, Dir Walt, und Dir: *Filmbulletin*.

Walter Ruggle



Filmpublizist, Kinomacher und Direktor der Stiftung trigon-film



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

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

«Einfühlsam, leichtfüssig und bildstark.»
art-tv

LA REINA DEL CONDON

EIN FILM VON
SILVANA CESCHI
UND
RETO STAMM

«Un excelente y emotivo film documental. Me gustó. Me gustó muchísimo.» Fernando Pérez, Regisseur («La vida es silbar»; «Suite Habana»)

WWW.LAREINADELCONDON.COM