Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 252

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: 04.08.2025

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

Fr. 3.– € 1.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

FILMFORUM

3 **STRÄHL** ..... *von Manuel Flurin Hendry*

5 **HALLELUJAH! DER HERR IST VERRÜCKT** ..... *von Alfredo Knuchel*

6 *Gespräch mit Alfredo Knuchel*

NEU IM KINO

8 **GORI VATRA** ..... *von Pjer Zalica*

9 **BIG FISH** ..... *von Tim Burton*

11 **MEIN NAME IST BACH** ..... *von Dominique de Rivaz*

12 **MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORANS** ..... *von François Dupeyron*

13 **IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ...** ..... *von Valeria Bruni Tedeschi*

14 **SYLVIA** ..... *von Christine Jeffs*

15 **WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN** ..... *von Achim von Borries*

15 **BROTHER BEAR** ..... *von Aaron Blaise, Bob Walker*

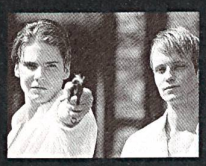
WEITERHIN IM KINO

16 **ÄSSHÄK – GESCHICHEN AUS DER SAHARA** ... *von Ulrike Koch*

KURZ BELICHTET

19 *Bücher*

22 *DVD*



2.04

www.filmbulletin.ch

Pro Filmbulletin
Impressum

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur

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

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Postfach 167, 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:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 2345 252
Telefax +41 (0) 52 2345 253
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

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

© 2004 Filmbulletin
ISSN 0257–7852

Filmbulletin *46. Jahrgang*
Der Filmberater
64. Jahrgang
ZOOM *56. Jahrgang*

Mitarbeiter dieser Nummer
Pierre Lachat, Herbert Spaich, Stefan Volk, Gerhart Waeger, Michael Pekler, Birgit Schmid, Thomas Binotto, Rolf Breiner. Irène Bourquin, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Wettingen; BuenaVista International, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Xenix Filmdistribution, Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
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 2004 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

In eigener Sache

Liebe Abonnentin
Lieber Abonnent

Sie erhalten Heft 2.04 von «Filmbulletin» gleich doppelt*. Das ist kein Versehen, sondern Absicht, denn wir sind – weiterhin – auf Ihre tatkräftige Mithilfe angewiesen. Unsere Bitte lautet heute: Verschenken Sie das zweite Exemplar möglichst sinnvoll an eine potentielle Neu-Abonnentin, einen potentiellen Neu-Abonnenten.

Wie Sie sehen, haben wir diese erste «Zwischenausgabe» des 46. Jahrganges gegenüber den Zwischenausgaben des letzten Jahres leicht angereichert. Ob es gelingt, diese Anreicherung im weiteren Verlauf des Jahres durchzuhalten, wird sich weisen. Wer einigermassen regelmässig verfolgt, was wir in dieser Spalte versprechen, wird zugestehen, dass wir mit unseren Ankündigungen eher vorsichtig sind. Letztes Jahr war es zunächst ungewiss, ob wir neben den fünf Hauptausgaben tatsächlich vier Zwischenausgaben realisieren können. Mit Ihrer tatkräftigen Unterstützung wurde dies dann aber möglich. Nun also wagen wir in einem weiteren Schritt den Versuch, diese «Zwischenausgaben» moderat anzureichern, sie attraktiver zu machen.

Wir sind durchaus zuversichtlich, dass es uns gelingen wird, auch die verbleibenden «Zwischenausgaben» in der vorliegenden Form auszugestalten, weil wir wiederum auf Ihre Mithilfe zählen dürfen: «Filmbulletin» braucht weitere Leserinnen und Leser, zusätzliche Abonnentinnen und Abonnenten. Mundpropaganda, heisst es, sei die erfolgreichste Werbung – für uns aber ist es vor allem die Werbung, die wir uns am ehesten leisten können.

Mit einem herzlichen Dank
Walt R. Vian

*ausgenommen in Deutschland

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

2.04 März 2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 252

Die wahre Belastung ist das Quartier

STRÄHL von Manuel Flurin Hendry

Die bleich zeichnende Kamera von Filip Zumbrunn deutet, nahezu Schwarzweiss, nach einer dunkleren Richtung: wieder mehr zum *noir* hin.

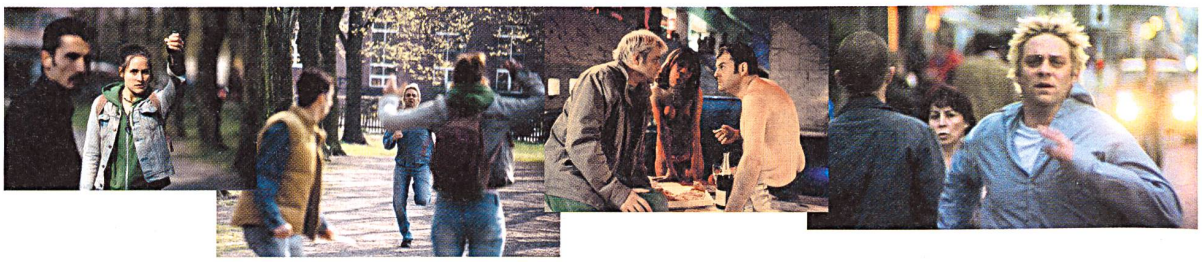
Am Anfang sieht es nach dem hinlänglich Bekannten und resigniert Erwarteten aus, sogar nach dem hundertfach Abgenudelten. Denn da ist ein Fahnder – doch, schon wieder –, zuständig für Drogen, was nur unwesentlich verschieden ist von der gängigen Mordkommission: «Tatort» plus, kurzum. Dieser Strähl, so heisst er vage helvetisch, müsste befähigt sein, jeden Fall zu einem ordentlichen Ende zu führen, worin die Affäre auch bestehen wird. (So viele andere vor ihm haben es schon geschafft.) Unbegradigtes ist da, um erst eine gewisse Verzögerung eintreten zu lassen und dann ausgebügelt zu werden, und zwar von denen, die davon eine Blasse haben, anders, heisst das, als die kommunen Ahnungslosen.

Keine Schmauchspur darf ungetilgt bleiben, wenn's auf die letzte Sendeminute zugeht. *Wrap it up*, sagen die Amerikaner: alles einpacken, offene Rechnungen saldieren, jeder Mitwirkende ist an den passenden Platz geschubst, ob Friedhof, Kittchen oder Bürostuhl. Sollte der Detektiv selber Teil einer lokalen Verkrümmung gewesen sein, wie's ab und zu vorkommt, dann wird auch diese Beule geglättet. Das Genre kennt keine tragische Ausweglosigkeit, nur das Gegenteil davon: das Heil, gefunden in der einzig vorstellbaren, gesetzlichen Lösung. Und so geistert das Ganze praktisch rund um die Uhr durch die Kabel, in einem gigantischen narrativen Karussell ewiger Wiederkehr. Zweihundert Mal wollen Kinder die gleiche Mär erzählt hören. Ihnen ist es noch verwehrt zu regredieren, wie es die Glotzer tun mit ihrem unbegrenzten Aufnahmevermögen.

Jene enge, dichte Meile

Dem Sog des alles zerkleinernden Krimi-Vortex' entzieht sich STRÄHL von Manuel Flurin Hendry (nach einem Drehbuch von *Michael Sauter* und *David Keller*) mit imponierender Entschiedenheit, trotz des einen oder andern lässlichen Ausrutschers. Wenn zum Beispiel der etwas jüngere Kollege freiwillig neu zur Gruppe Gift stösst, weil's bei den Greifern an der Langstrasse spannender zu werden verspricht als auf dem nahen Zürichsee mit seinen zwei, drei Seglern ohne Ausweis, dann entspricht das einer typischen Seite aus einem typischen Szenario. Aber schon die bleich zeichnende Kamera von *Filip Zumbrunn* deutet, nahezu Schwarzweiss, nach einer dunkleren Richtung: wieder mehr zum *noir* hin statt zu dessen illegitimen Nachkommen, den Beamten.

Wenn Strähl zwar selber keinen Stoff von der Gasse nimmt (vorerst), sondern allerlei Rezeptpflichtiges reinzieht, dann kaum gegen den Stress, zeigt sich allmählich, sondern des Milieus wegen. Die wahre Belastung ist das Quartier mit seinem Betrieb. So gerät STRÄHL vorab zu dem einen Film über jene enge, dichte Meile zwischen Limmat- und



STRÄHL franst hinüber in einen Bereich jenseits von bewusst und betäubt, von intakt und kaputt, mit Figuren, an denen vorbei die Welt achtlos ihren Lauf nimmt.

Helvetiaplatz, der etwas höchst Fälliges erbringt: das memorable Bild des Bezirks, das BÄCKEREI ZÜRRER von Kurt Früh 1957 entwarf, wird auf den heutigen Stand gebracht. Ansatzweise und noch etwas zaghaft unternahm schon Markus Imboden 1990 mit BINGO eine ähnliche Aktualisierung.

Finale Verfassung

Im Zug der Geschichte entledigen sich Regie und Schnitt in STRÄHL ihrer Aufgabe nebenhin, ohne einen ausdrücklichen Anspruch, den zu erheben überflüssig wäre. Sei's zufällig, sei's beabsichtigt, vermutlich aber zwangsläufig findet sich die Kamera mehrmals an den praktisch gleichen Stellen wieder wie vor bald fünfzig Jahren: dort, wo die abgewandte Seite der Stadt ihr unbestimmtes Zentrum findet.

Kurt Früh suchte und fand noch das Anheimelnde im bereits Städtischen, einen letzten Hauch von Idylle und kaum etwas, bewahre, was schon in Verruf gekommen wäre. Selbst die Stadtstreicher helfen noch mit, das Romantische zu verstärken. BÄCKEREI ZÜRRER weist den Bewohnern unmissverständlich eine Mission zu. Es gilt, die Integration der Zuwanderer, damals überwiegend Italiener, die bereits einen stattlichen Teil der Bevölkerung stellen, aus einem Geist grossmütiger Toleranz heraus voranzutreiben. In einem Akt beispielhafter ethnischer Verbündung heiratet der Sohn des eingesessenen Bäckers Zürrer (klingt wie Zürcher) die Tochter des frisch niedergelassenen mediterranen Marronibraters. Da wird eine grosse Hoffnung ins Kleinbürgertum gesetzt.

Der Film nimmt die Konventionen der nachmaligen Seifenopern vorweg, eines Genres, das seinerseits keine tragische Ausweglosigkeit zulässt. Und das geschieht umgekehrt ähnlich, wie STRÄHL die Pflichtübungen des TV-Krimis wiederum zu meiden trachtet. Das Motiv der Familie verblasst bei Hendry völlig, während es bei Früh noch alles überstrahlt. Die Langstrasse zerfällt 2004 nicht länger, sondern hat ihre finale Verfassung erreicht, kaum noch als Nachbarschaft wahrgenommen, höchstens als etwas Unabänderliches ertragen – *mean streets* im Sinne von Martin Scorseses klein-italienischem Manhattan.

Ohne Nachhinein

Strähl folgt den Etappen einer Ermittlung, die nominell einem albanischen Schieber gilt. In Tat und Wahrheit verkeilt er sich in ein Dreieck mit den Fixern Carol und René. Jemand ist überzählig in dem Verhältnis, und gerade der Fahnder könnte auf der Strecke bleiben, dem die Tabletten ausgehen und der sich eine Folie aufnötigen lässt. Jämmerlich trabt er neben den Ereignissen her und erinnert zunehmend, statt an die Kommissare der deutschen Programme, an den Michael Douglas von BASIC INSTINCT oder an den Elliott Gould von THE LONG GOODBYE. Doktor, kurier dich selbst – gegen die eigene Person hätten derlei Agenten einzuschreiten, vage suizidal. Niemanden sonst haben sie zu fürchten.

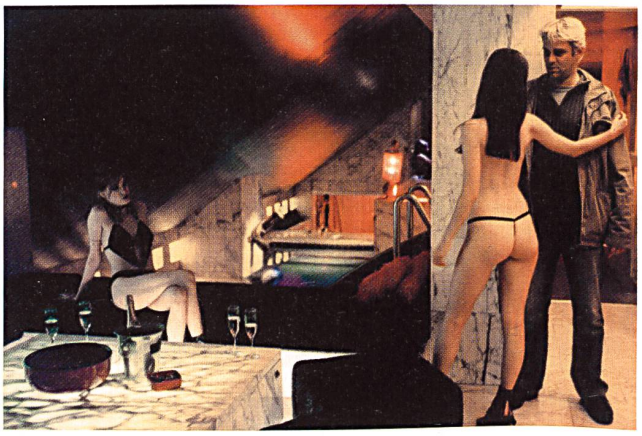
STRÄHL franst hinüber in einen Bereich jenseits von bewusst und betäubt, von intakt und kaputt, mit Figuren, an denen vorbei die Welt achtlos ihren Lauf nimmt. Das frühere Arbeiterquartier, das noch eine Vergangenheit zu haben schien, bis vor ein paar Jahren, entgleitet jetzt seiner Epoche: ohne melancholische Erinnerung und bar eines jeden möglichen Nachhineins. Keine Seele scheint's zu kümmern, sogar die Autoren bleiben ungerührt. *Zurich n'existe pas.*

Pierre Lachat

Stab
Regie: Manuel Flurin Hendry; Buch: Michael Sauter, David Keller; Kamera: Filip Zumbrunn; Licht: Philipp Koller, Gaëtan Varone; Schnitt: Markus Welter; Szenenbild: Georg Bringolf; Kostüme: Carol Luchetta; Musik: Michael Sauter «Air Afrique»; Ton: Ruedi Guyer

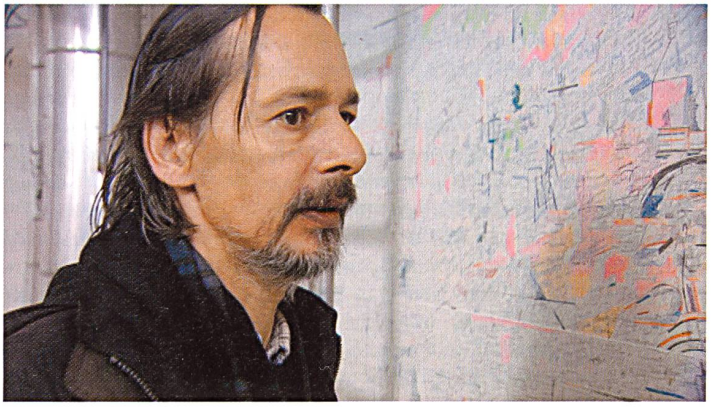
Darsteller (Rolle)
Roeland Wiesnekker (Herbert Strähl), Johanna Bantzer (Carol), Nderim Hajrullahu (Beko Mussafr), Manuel Löwensberg (René Wehrli), Mike Müller (Ruedi), Max Rüdlinger (Brunner), Raphael Clamer (Beat Schuppisser), Elfjat Nuhiji (Hoxha), Martin Hug (Dani), Andrew Mitchell (Marco), Jonas Rüegg (Anz), Dominique Jann (Fritz), Lirie Lushi (Bekos Mutter), Adem Kicai (Berisha), Alice Flotron (Vera)

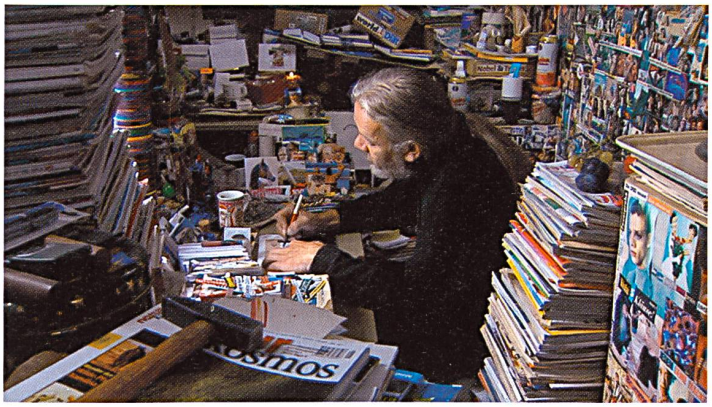
Produktion, Verleih
Dschoint Ventschr Filmproduktion; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen DRS, ZDF Das kleine Fernsehspiel, Arte, Teleclub; Produzenten: Samir, Susann Rüdlinger; Redaktion: Susann Wach, Doris Hepp, Christian Cloos. Schweiz 2004. 35mm, Farbe, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich



Jenseits der Norm

HALLELUJA! DER HERR IST VERRÜCKT von Alfredo Knuchel





Wir erleben Menschen, die ganz und gar in ihrer Kunst aufgehen und daraus ihre eigentliche Lebensqualität beziehen.

Dank Adolf Wölfli (1864–1930) ist das «Irrenhaus Waldau» bei Bern – heute eine moderne psychiatrische Universitätsklinik – in die Kunst- und Kulturgeschichte der Moderne eingegangen. Der psychisch Kranke als Künstler ist seit Wölflis «Kopfwelten» bei Psychiatern und Kulturwissenschaftlern gleichermassen ein gern beschriebenes Thema. Zwischen Rorschachtest und Genialität am Rande schwerer psychischer Krankheiten wird gerne über «Art brut» diskutiert.

Alfre do Knuchel erspart uns derlei in seinem Dokumentarfilm über sechs Künstler, die heute in der Waldau betreut werden. Sie sind Psychiatriepatienten, deren Krankheitsbilder unschwer auszumachen sind. Da braucht es keine weitere Erklärung. Wichtiger ist, wie sie kreativ Kunstwerke von grosser Intensität schaffen. Knuchel beobachtet sie dabei, ohne sie vorzuführen. Selbst in schwierigen Momenten, etwa wenn einer der Protagonisten bei laufender Kamera von seiner Psychose eingeholt wird. HALLELUJA! DER HERR IST VERRÜCKT ist vor allem am Akt der Kreation interessiert, daran, wie jeder künstlerische Ausdruck ein Ringen mit sich und den Umständen ist. Selten wurde das so klar und ohne Attitüde in einem Film beschrieben. So erinnert der Film in seinen stärksten Momenten an Clouzots Picasso-Dokumentation. Wir erleben Menschen, die ganz und gar in ihrer Kunst aufgehen und daraus ihre eigentliche Lebensqualität beziehen.

Ort der Handlung ist häufig die Werkstatt des Klinik-Malermeisters. Ein Mensch, der für die Künstler ein Vertrauter und eine Verbindung zur Welt ausserhalb der Psychiatrie ist. Einer der weiss, was diesen Menschen gut tut, und der gleichzeitig ihre enormen künstlerischen Leistungen einzuschätzen versteht. Knuchels diskretem Umgang mit der Kamera ist es zu verdanken, dass dabei ganz starke Momente zustande gekommen sind. Einen anderen Gegenpol zu den Künstlern gibt ein Schlossermeister ab, der sich nach seiner Pensionierung um die berühmte Kunstsammlung der Waldau und das inzwischen international bekannte Psychiatrie-Museum kümmert. Auch ihm geht es darum, jenen aus der Seelenqual geborenen künstlerischen Ausdruck zu bewahren und zu würdigen.

Die beiden Handwerker und die Kunst tragen entscheidend zur unspektakulär spektakulären Atmosphäre in Knuchels Film bei. Wie bereits bei BESSER UND BESSER und ganz besonders bei seinem aufregenden Portrait eines Boxers in VAGLIETTI ZUM DRITTEN ist die ausserordentliche Qualität auch seines neuen Films das Ergebnis hohen formalen Könnens in Verbindung mit dem Blick eines Humanisten auf das eiserne Bemühen von Menschen, sich und die Welt zu begreifen. Unter dieser Prämisse werden wir Zuschauer Zeuge bei der Entstehung von

«Filmemachen ist kein demokratischer Vorgang»

Gespräch mit Alfredo Knuchel

«Ich zeige nur Leute, die einen eigenständigen künstlerischen Willen haben – die also nicht wegen, sondern trotz Ergotherapie über einen längeren Zeitraum hinweg etwas machen, das als Kunst erkennbar ist.»

Kunstwerken, die ihre Qualität haben und nicht auf den ersten Blick als «Klinik-Kunst» aus der Psychiatrie auszumachen sind. Das ist gut so.

Ganz nebenbei vermittelt diese Dokumentation etwas vom Wesen eines jeden künstlerischen Ausdrucks, von ihrer Alltäglichkeit für den Künstler. Für ihn bedarf es einer mehr oder weniger abgeschlossenen Welt, um zu seiner Kunst zu finden. Ob es sich dabei nun um die hermetisch überschaubare Wirklichkeit einer psychiatrischen Klinik handelt oder die berühmte einsame Insel, bleibt sich letztlich gleich. Was den Weg auf die Leinwand, auf das Papier oder in die Collagen der Künstler findet, das sind die feinen Schwingungen aus der Welt und ihrer manchmal kaum dechiffrierbaren Signale. Dem hat Alfredo Kunchel mit seinem wunderbaren Film HALLELUJA! DER HERR IST VERRÜCKT Ausdruck verliehen. Er macht auch deutlich, dass es das sogenannte "Normale" eben nicht gibt.

Herbert Spaich

Regie und Buch: Alfredo Knuchel; Kamera: Peter Guyer, Norbert Wiedmer; Schnitt: Stefan Kälin; Musik: Mischa Käser; Ton: Balthasar Jucker, Alain Roulet. Mitwirkende: Philippe Saxer, Margrit Roth, Daniel Curty, Jonas Konrad, Gabor Dios, Gordian Hannemann, Heinz Feldmann, Otto Frick, Dr. Richard Steiger. Produktion: Alfredo Knuchel; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen DRS. Schweiz 2004. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe, Dolby Stereo; Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

FILMBULLETIN Der Titel Ihres Films ist ein Zitat Adolf Wölflis, eines Künstlers, auf den gerne in den Feuilletons verwiesen wird, wenn es darum geht, die Affinität von Genie und Wahnsinn zu belegen. Wie sehen Sie das?

ALFREDO KNUCHEL Die Grenzen sind fliessend. Wer definiert die Norm? Gerade in diesem Film stellt man sich die Frage, was ist normal. Aber wenn es eine Wahrheit gibt, liegt sie sicher nicht in der Norm. Die Protagonisten meines Films haben alle eine lange Krankengeschichte hinter sich. Sie sind zwar immer auf ärztliche Behandlung angewiesen, haben aber auch immer lange Phasen, in denen sie ohne diese Unterstützung auskommen können. Für sie ist die Norm die Gewissheit, dass ihre Krankheit jederzeit wieder in ein akutes Stadium treten kann.

FILMBULLETIN Gehört dabei der künstlerische Ausdruck zum Wesen der Krankheit, ist er eine Möglichkeit der Therapie oder ein originärer künstlerischer Ausdruck, der von der Krankheit unabhängig ist?

ALFREDO KNUCHEL Sie haben sicher gemerkt, dass in diesem Film nicht theoretisiert wird: erstens nicht über Psychiatrie – man hört praktisch keine Diagnosen, man sieht keine Ärzte. Das war a priori so festgelegt. Zweitens: ich zeige nur Leute, die einen eigenständigen künstlerischen Willen haben – die also nicht wegen, sondern trotz Ergotherapie über einen längeren Zeitraum hinweg etwas machen, das als Kunst erkennbar ist. Wir erleben in diesem Film Menschen mit einer klaren künstlerischen Identität. Ihre Arbeiten lassen sich künstlerisch unterschiedlich bewerten. Das geht von der klassischen Art Brut bis zu einem Maler, der akademisch vorgebildet ist. Sie verbindet eine lange Krankengeschichte und einen klaren künstlerischen Ausdruckswillen, der sich immer wieder manifestiert.

FILMBULLETIN Es geht in Ihrem Film nicht um krank oder gesund, sondern um künstlerisches Selbstverständnis.

ALFREDO KNUCHEL Zu meinen grundsätzlichen Entscheidungen bei diesem Film gehörte, die Künstler bei der Arbeit zu zeigen, sie über ihre Arbeit reflektieren zu lassen. Daraus ergeben sich Einblicke in das Grundsätzliche eines künstlerischen Ausdruckswillens überhaupt – wie er sich eine Bahn schafft.

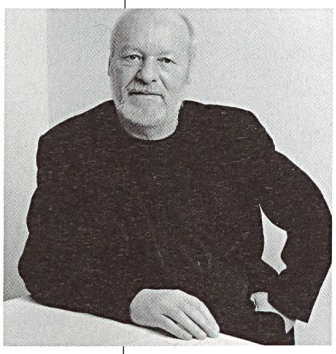
FILMBULLETIN Wie hat sich das auf die Dreharbeiten ausgewirkt – immerhin hatten Sie es mit psychisch Kranken zu tun?

ALFREDO KNUCHEL Dabei musste ich natürlich sehr vorsichtig sein. Es wäre zum Beispiel unmöglich gewesen, einen der Kranken über ein halbes Jahr lang zu filmen, um ihm dann zu sagen, du kommst im Film nicht vor. Deshalb musste ich mir die Protagonisten sehr genau ansehen.

FILMBULLETIN Wie sind Sie bei diesen heiklen Recherchen konkret vorgegangen?

ALFREDO KNUCHEL Der Ausgangspunkt für meine Arbeit war das Psychiatrische Museum in der Waldau in Bern. Darüber ist nämlich noch nie ein Film gemacht worden. In diesem Zusammenhang habe ich Menschen kennen gelernt, die mich dann mehr interessiert haben als das Museum. Deshalb erweiterte ich den Plan zum Film über

Waldau-Künstler der Vergangenheit – wie Wölfli – um Künstler, die heute in der Waldau leben. Im Laufe der Arbeit an diesem Projekt hat sich der Schwerpunkt mehr und mehr auf die Lebenden verlagert, weil man von und mit ihnen besser erzählen kann. Bevor ich mit der Kamera in die Waldau gegangen bin, hatte ich mit den Leuten bereits über ein halbes Jahr Kontakt, und die Dreharbeiten haben sich über ein Jahr hingezogen. Die Befindlichkeit dieser Menschen ist sehr unterschiedlich, mal geht es, mal geht es eben weniger. Darauf musste ich Rücksicht nehmen.



FILMBULLETIN Wie hat die Klinik auf Ihr Projekt reagiert?

ALFREDO KNUCHEL Die Klinik hat mir grünes Licht gegeben – natürlich mit Auflagen. Es durfte selbstverständlich niemand gegen seinen Willen gefilmt werden. Bestimmte Abteilungen waren für uns tabu. Das waren die Abteilungen mit den Schwerkranken. Sie haben mich in diesem Zusammenhang auch nicht interessiert.

FILMBULLETIN Wie haben Ihre Protagonisten auf die Kamera und Ihr Team reagiert?

ALFREDO KNUCHEL Wir haben nie geprobt, wir haben immer das aufgenommen, was möglich war. Mit unterschiedlichen Ergebnissen. Es konnte sein, dass von einem kompletten Drehtag nichts zu verwenden war. Man kann einen solchen Film gar nicht anders machen. Wir haben spontan auf die jeweilige Situation reagiert. Wenn Jonas – der die Collagen macht – nicht wollte, war eben nichts zu machen. Andererseits ist die Sequenz, in der ein grosses Wandgemälde entsteht, in einem Zug gedreht worden.

FILMBULLETIN Bei einem solchen Projekt besteht ja immer die Gefahr des Voyeuristischen ...

ALFREDO KNUCHEL Darauf weiss ich nur eine Antwort: um dies zu verhindern, muss eine gewisse Seelenverwandtschaft zwischen allen Beteiligten hergestellt werden. Das braucht Zeit und eine freundschaftliche Distanz. Vor allem aber darf man sich nichts vormachen. Die Absichten müssen auch für den Anderen transparent sein: ich will einen Film machen und du kommst in diesem Film vor. Ich bin Filmemacher und kein Psychiater oder Sozialarbeiter. Auf dieser Ebene kann man sich verständigen. Sobald man aber falsche Hoffnungen weckt, falsche Freundschaften schliesst, dann funktioniert es nicht.

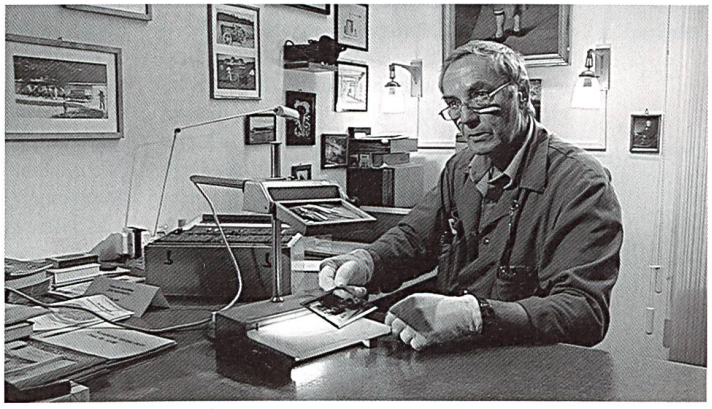
FILMBULLETIN Wie weit kann und darf der Filmemacher also gehen? Wo sind die Grenzen der Kooperation? Immerhin geben die Menschen in Ihrem Film doch eine Menge von sich preis ...

ALFREDO KNUCHEL Der Filmemacher muss sich seine Freiheit immer bewahren und wissen, wie weit er gehen kann, wo die Grenzen sind. Filmemachen ist kein demokratischer Vorgang. Es ist ein Vorgang, bei dem ständig Entscheidungen getroffen werden müssen. Und die sind vom Filmemacher allein und unabhängig zu treffen. Ihm obliegt natürlich auch die Verantwortung darüber, wie er mit dem ihm anvertrauten Material umgeht.

FILMBULLETIN Welchen Kontakt haben Sie jetzt, nachdem Ihr Film fertig ist, noch zu den Protagonisten?

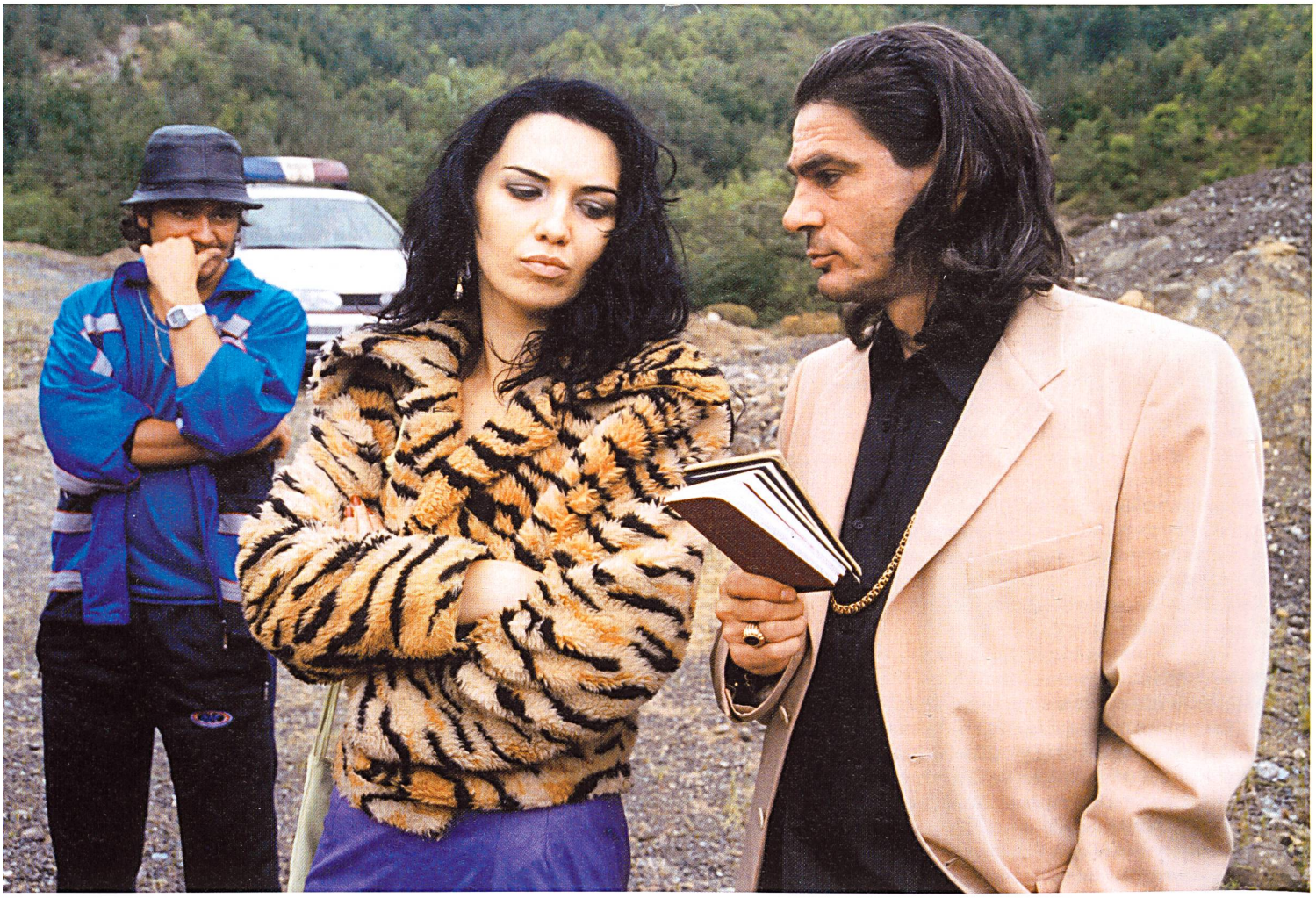
ALFREDO KNUCHEL Ich bewahre die Kontakte. Das war bei allen meinen Filmen so, in denen ich ja immer Leute portraitiert habe, die nicht unbedingt im Scheinwerferlicht stehen. Das heisst natürlich nicht, dass wir jede Woche miteinander telefonieren, aber wenn sie irgendein Problem haben, rufen sie an. Doch auch dabei ist das Verhältnis zwischen uns immer klar: ich bin der Filmemacher und er ist die Person, die ich portraitiert habe.

Das Gespräch mit Alfredo Knuchel führte Herbert Spaich



Improvisierter Illusionsaufbau

GORI VATRA von Pjer Zalica



Dramaturgisch getragen wird dieser Trümmerhumor vom angekündigten Besuch des amerikanischen Präsidenten Bill Clinton.

«Der Krieg ist zu Ende», deklariert der Bürgermeister einer bosnischen Kleinstadt, was die anwesenden Gemeindevertreter eher irritiert zur Kenntnis nehmen. Offiziell liegt das Kriegsende schliesslich schon zwei Jahre zurück. Doch noch ehe der Stadtobere in dieser Szene das Wort ergreift, hat Regisseur und Drehbuchautor Pjer Zalica die naiven Vorstellungen von einer harmonisch geordneten Nachkriegsgesellschaft bereits grundlegend ad absurdum geführt. Der Film beginnt mit einem Blick in den friedlichen Nachthimmel. Gemächlich gleitet die Kamera hinab in den Garten eines idyllisch gelegenen Häuschens. Ein Mann sitzt an einem Holztisch, schenkt sich lächelnd Schnaps nach und unterhält sich gutgelaunt mit seinem Sohn Adnan. Aber schon Adnans soldatisches Aussehen streut Zweifel in die arkadische Szenerie. Und als der Film die Perspektive wechselt, zeigt er Adnans Platz mit einem Mal leer. Ein Vater spricht mit seinem gefallenen, verschollenen Sohn. Wenig später, es ist ein schöner, sonniger Tag, trifft Adnans Bruder vor einer Kriegsruine auf eine Freundin, die erst vor kurzem aus Deutschland zurückgekehrt ist. Anders als in der Eröffnungsszene sind die Spuren des Krieges von Anfang an präsent. Aber die junge Frau träumt vom Wiederaufbau ihres Zuhauses und flirtet unbeschwert mit ihrem Verehrer. Dann, auf dem Weg zurück in das zerbombte Haus, tritt sie auf eine Landmine und verliert beide Beine. Die ernüchternde Terrorsymbolik macht klar: ein Zurück gibt es nicht mehr, nichts ist nach dem Krieg noch wie davor. Kurz darauf folgt die nächste Enttäuschung. Eine intakte rechtsstaatliche Ordnung verspricht bestenfalls die nervöse Reaktion eines der Ganoven, als ein Polizeiwagen auftaucht, während eine Bande von Schmugglern, Menschenhändlern und Zuhältern gerade ihre "Ware" verlädt. Doch auch diese Hoffnung wird zunichte gemacht, als der schmierige Bandenchef und der korrupte Polizist sich überschwänglich begrüssen. Abermals hat sich die szenische Ausgangssituation verschlechtert. Zug um Zug gibt Zalica seinen Traum vom Frieden der Nachkriegswirklichkeit preis, nur um selbst die gesunkenen Erwartungen des Zuschauers sofort wieder als Wunschbilder zu entlarven. Trotz des desillusionierenden Aufbaus mündet GORI VATRA jedoch nicht in Resignation. Zalica, der in mehreren Filmen die Grausamkeiten des Bosnienkrieges dokumentiert hat, weigert sich, in seinem Spielfilmdebüt vor der bedrückenden Realität zu kapitulieren, und wendet sich stattdessen einem «tragikomischen Optimismus» zu, «der dem menschlichen Geist die unerklärliche Kraft verleiht, sich von einem schrecklichen Krieg und einem bitteren Frieden zu erholen.» Dramaturgisch getragen wird dieser Trümmerhumor vom angekündigten Besuch des US-amerikanischen Präsidenten Bill Clinton. Die kleine bosnische Gemeinde hofft, ins Licht der Weltöffentlichkeit geratend kapitalkräftige Investoren an Land zu ziehen. Dafür aber

muss sie sich vor den Augen der eigens angereisten internationalen Beobachter in ein Musterörtchen verwandeln, und das innert sieben Tage. Wenn der Bürgermeister also sagt, dass der Krieg zu Ende sei, meint er das beschwörend: Kriminalität, Korruption und Völkerhass haben von der Bildfläche zu verschwinden.

Mit den geschäftigen Vorbereitungen auf die präsidiale Stippvisite wechselt der Film seine Erzählrichtung. Statt selbsterrichtete Fassaden zu demontieren, beobachtet Zalica von nun an die Dorfnomenklatura beim improvisierten Illusionsaufbau, den er in einer ausgewogenen Mischung aus menschlicher Nähe und feinsinnigem schwarzem Humor als aberwitzig demaskiert. Die Sterne auf der eilends genähten amerikanischen Flagge leuchten versehentlich im sozialistischen Rot; der Oberzuhälter geriert sich kurzerhand als Lokalkünstler; und als Zeichen der Völkerverständigung werden ehemalige serbische Dorfbewohner herangekarrt, um den amerikanischen Abgesandten eine glückliche Heimkehr vorzuspielen, gegen Bares versteht sich und nur nachmittags. Unter der Oberfläche aber brodelt es. Die serbische Freundin Adnans kommt ins Dorf zurück und wird beschimpft, Adnans Vater gräbt sein Gewehr aus und macht sich auf die verzweifelte Suche nach seinem Sohn, und die von den Amerikanern zur Zusammenarbeit verpflichteten bosnischen und serbischen Feuerwehrleute begegnen sich voller Argwohn. Der Leiter der US-amerikanischen Delegation propagiert derweil unverdrossen zupackenden Sportsgeist, tanzt überheblich anbiedernd zu landestypischen Rhythmen und sitzt in neonbunter Joggingkleidung hünenhaft auf einer Bank, direkt neben dem kläglichen Bürgermeister im abgetragenen Anzug und zugleich Welten von ihm getrennt. Mit treffsicherem Gespür für eine liebenswert ironische Darstellung knüpft der einfühlsam gespielte Ensemblefilm an die balkanische Tradition absurder Komik an, unter anderem an die Filme Emir Kusturicas. Zalicas sanfte Satire wird getragen von einer wohlwollenden Grundhaltung, die nur selten Gefahr läuft zu bagatellisieren, wenn etwa die Prostitution zwischenzeitlich als fast beschauliches Gewerbe erscheint. In erster Linie aber ermöglicht sie nach einer dramatischen Eskalation und einer letzten grossen Enttäuschung einen hoffnungsvollen, versöhnlichen Ausklang, der GORI VATRA über die skurril amüsante Ebene hinaus zu einem kleinen, aber wichtigen Film macht.

Stefan Volk

GORI VATRA (ES BRENNT!)
Stab
Regie und Buch: Pjer Zalica; Kamera: Mirsad Herovic; Schnitt: Almir Kenovic; Ausstattung: Kemal Hrustanovic; Kostüme: Amela Vilic; Musik: Sasa Losic; Ton: Marton Jankov, Tomica

Darsteller (Rolle)
Enis Beslagic (Faruk), Bogdan Diklic (Zaim), Sasa Petrovic (Husnija), Izudin Bajrovic (Mugdim), Jasna Zalica (Hitka), Senad Basic (Velija), Admir Glamocak (Hamdo), Emir Hadzihafizbegovic (Stanko), Fedja Stukan (Adnan)

Produktion, Verleih
Refresh Production; Co-Produktion: Novotny & Novotny Filmproduktion, RTV Federacije, Istanbul Film Service, Cine-Sud Promotion; mit Unterstützung von Stiftung MonteCinemaVerità; Produzent: Ademir Kenovic. Bosnien-Herzegowina 2003. Farbe; Format: 1:1.85; Dolby Digital; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen

BIG FISH
Tim Burton

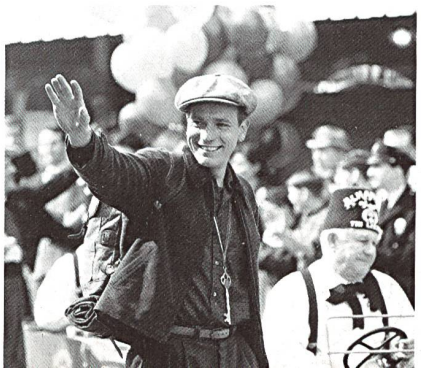
«Ach ja, die Eisberge», improvisiert Bloom, dieser Kerl, der nach den Blüten heisst, und zwar auch einmal sehr passend, besonders dann, wenn der Name an gefälschte Banknoten erinnert. «Habe ich nie erzählt, wie die Texaner zwecks Gewinnung von Trinkwasser einen Eisberg ins Land schleppten, der dann schmolz, und was kam zum Vorschein? Ein gefrorenes Mammut. Alles verbürgt, ich war selber dabei.» So kann er jederzeit loslegen, aus dem Stand, auf ein simples Stichwort hin.

Manches verzapft Bloom in immer neuen Spielarten, anderes tausendmal gleich, sehr zum Verdruss seines Sprösslings. So oft hab' ich deine Fabeln mit anhören müssen, klagt Will, anfänglich unversöhnt, dass ich sie inzwischen besser rezitieren kann als du, bloss macht's *mir* keinerlei Spass. Es stimmt, dem Nachgeborenen geht das Talent des Vaters ab: die Lust am kunstvoll Gelogenen und die getroste Erwartung, dass ein Schwindel einmal wahrer werden wird als alles Wahre. Schliesslich gelten auch die vielen Fälschungen in den Museen der Welt, sofern unentdeckt geblieben, inzwischen als authentisch.

Es dauert eine Lebenszeit, so zu werden wie Bloom. Der Lug hat sich durch eine gesamte Biographie hindurch fortzusetzen (ohne ein wirklicher Trug zu sein). Zudem ist viel farbige Anschaulichkeit erforderlich, um die Fakten dafür zu strafen, dass sie eine andere Sprache sprechen. Dem Objektiven hat eines stets entsprochen bei Bloom und vielleicht nur gerade dieses: dass sich seine Biographie in einem fort selbst kreiert. Es geschieht sozusagen in oraler Realschreibe: indem das, was bei andern in ausgeschmückte Memoiren flösse, die Form von mündlich in Umlauf gesetzten Geschichten annimmt.

Tall Tales

Zum Schluss treten die Gestalten, die Blooms Phantasien bevölkern, aus dem Schattenreich des Fiktionalen heraus und erwachsen in Fleisch und Blut. Riesen, Zwer-



ge und Werwölfe finden sich ein, durchaus fellinesk, um ihrem Schöpfer die letzte Reverenz zu erweisen. Niemand wäre erstaunt, unter den Trauernden ein aufgetautes (und reanimiertes) texanisches Mammut aus dem ewigen Eis anzutreffen. In der Menge steht Will, der Sohn, noch etwas ungefestigt, aber nachsichtiger und klüger geworden, nahezu überzeugt, nur abwegig sei die Attitüde des Verstorbenen nicht gewesen.

Schon Odysseus war nur halbwegs glaubwürdig, und Don Quijote, sein Nachfahre, hat seine sämtlichen Erlebnisse, verblendet von den Ritterromanen, wohl bloss in hellem Wahn halluziniert. (Und mit ihm könnte Bloom behaupten, Leid und Erniedrigung gerächt, Unrecht beseitigt, Überheblichkeit bestraft, Riesen niedergerungen und Ungeheuer mit Füssen getreten zu haben.) Zu schweigen von jenem Baron, der schwadronierte, auf preussischen Kanonenkugeln geflogen zu sein.

Ob Schnurre oder Seemannsgarn, ob das Latein der Jäger oder das der Fischer, eine regelrechte Industrialisierung kommt über die Flunker-Gattung mit den sogenannten *tall tales* des amerikanischen neunzehnten Jahrhunderts, sprich etwa: überhöhten Geschichten. Zwar verfasst Mark Twain keine unvermischt in sich geschlossene Erzählungen des fraglichen Typs, doch sind manche seiner Stories übersät mit entsprechenden Motiven.

Helden und Antihelden von der Grenze lassen sich in schamlos schmeichelnden Dreigroschenheftchen und *biographies romancées* Ruhmestaten zuskribentieren, die andere vollbracht haben oder niemand. Und wenn dabei, wie die deutsche Wendung es verlangt, die Tatsachen auf der Strecke bleiben, dann im vollen Sinn des Ausdrucks, aber auch wieder auf ganz harmlose Weise. Zwischen den Schauplätzen und der Leserschaft machen Tausende von Meilen eine Überprüfung, so denn eine erwünscht wäre, illusorisch.

Poet und Poetaster

Die Übung des Um- und Hinzudichtens folgt den wirklichen Vorfällen auf dem Fuss, oft schon zu Lebzeiten der Calamity Janes, Buffalo Bill Codys oder John Wesley Hardins, und etwas später inspiriert der ökonomische Umgang mit der Wahrheit auch, von deren frühesten Beispielen an, die Drehbücher der Wildwestfilme. Hollywood hat die Heroisierung der Pioniere, notorische Blutvergiesser mitgezählt, bestenfalls perfektioniert, auf keinen Fall erfunden.

Bald ist Tim Burton ein Poet, bald ein hämorrhoidaler Poetaster, in keinem Fall ganz ohne Fehl vor der Allmacht des Marktes (amen). Rhythmisch, als müsste ein Plan dahinter stecken, schwankt er zwischen Gelingen und Fehlschlag, zwischen märchenhaft und trivialmärchenhaft, zwischen originell verkrampft und verkrampft originell. Die Verfilmung von Washington Irvings Novelle «The Legend of Sleepy Hollow» (von 1819), die ebenfalls schon etwas von einem *tall tale* an sich hat, scheitert an der eigenen Überangestrengtheit. ED WOOD erhebt den unbescheidenen Anspruch, einer der schlechtesten Filme aller Zeiten zu sein, und lebt seinem Vorsatz mühelos nach: ein zweischneidiger Triumph, das versteht sich.

Jenseits von einträglichen Abträglichkeiten wie PLANET OF THE APES oder BATMAN schliesst jetzt BIG FISH, die Bloomiade, wieder bei jenem surrealistischen EDWARD SCISSORHANDS an, der 1990 Burtons Ruf als Schrägling begründete. Die Freude am Ungefähren und Halbfertigen, am dauerhaft Provisorischen kennzeichnet seine relativ am wenigsten missratenen Versuche aus: ein Drauflosfabulieren um seiner selbst willen, schnurrig, schrullig und schludrig und unbelastet von Rücksichten auf Herkunft und Bedeutung, Sinnfall und Gebrauchswert. Für sich allein genommen haben die Stories nur wenig zu bestellen, worauf es ankommt, ist ihre blütenreine Erzählbarkeit und Eignung, Perplexität zu erzeugen.

Schall und Wahn

Mit andern Worten, Burton glänzt auch selbst als eine Art Verbreiter von dubiosen Skurrilitäten, ohne weiteres vergleichbar seinem Helden und, wie Bloom, unentwegt von der Hoffnung getragen, zuhanden der Nachwelt wenigstens *eine* feine Spur zu hinterlassen, und wäre es nur ein Quentchen vergnüglichen Schall und Wahns, versehen mit etwas artigem Spott für die Verwalter des Guten, Wahren, Schönen und Verquantbaren.

Pierre Lachat

Stab
Regie: Tim Burton; Buch: John August nach dem gleichnamigen Roman von Daniel Wallace; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: Chris Lebenzon; Production Design: Dennis Gassner; Kostüme: Colleen Atwood; Musik: Danny Elfman

Darsteller (Rolle)
Ewan McGregor (Edward Bloom, jung), Albert Finney (Edward Bloom, alt), Billy Crudup (Will Bloom), Jessica Lange (Sandra Bloom, alt), Helena Bonham Carter (Jenny), Alison Lohman (Sandra Bloom, jung), Robert Guillaume (Dr. Bennett), Marion Cotillard (Josephine Bloom), Matthew McGrory (Karl der Riese), David Denman (Don Price), Missi Pyle (Mildred), Loudon Wainwright (Beamen), Ada Tai (Ping), Arlene Tai (Jing), Steve Buscemi (Norther Winslow), Danny DeVito (Amos Calloway), Deep Roy (Mr. Soggybottom)

Produktion, Verleih
Columbia Pictures, Jinks/Cohen Company, Zanuck Company; Produzenten: Richard D. Zanuck, Bruce Cohen, Dan Jinks; ausführender Produzent: Arne L. Schmidt; assoziierter Produzent: Katterli Frauenfelder. USA 2003. Farbe, Dolby digital, DTS, SDDS-8; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Buena-Vista International, Zürich; D-Verleih: Columbia-Tri-Star Filmgesellschaft, Berlin

MEIN NAME IST BACH
Dominique de Rivaz

Es dürfte für die fünfzigjährige Schweizerin Dominique de Rivaz Unbekümmertheit und einen an Verwegenheit grenzenden Mut gebraucht haben, um für ihre erste abendfüllende Arbeit (nach drei Kurzfilmen und einem Dokumentarfilm) ein Thema aus dem Bereich des Kostümfilms zu wählen. Dies nicht zuletzt auch deshalb, weil ein thematisch mindestens zur Hälfte verwandtes Werk aus dem Jahre 1967 Bestandteil der Filmgeschichte geworden ist: Zwar kleidete auch Jean-Marie Straub in seiner CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH die Musiker in zeitgenössische Kostüme und setzte Bachs schöpferische Genialität in Kontrast zu den belanglosen Sorgen eines bürgerlichen Alltags, doch bemühte er sich durch extrem lange Einstellungen mit einer starren Kamera und eine betont karge Optik, jegliche Fiktionalität zu vermeiden und damit die Musik ins eigentliche Zentrum der Geschichte zu rücken.

Im Gegensatz dazu scheut sich Dominique de Rivaz nicht, Elemente des Kostümfilms zum Einsatz zu bringen. Um die Klippen des klassischen «Musikerfilms» dennoch zu vermeiden, hatte sie den Einfall, die Handlung auf die historisch verbürgte Begegnung des alt gewordenen und fast erblindeten Johann Sebastian Bach mit dem jungen Friedrich II., König von Preussen, vom Mai 1747 in Potsdam zu konzentrieren, wohin sich der Musiker auf einer beschwerlichen Kutschenfahrt begeben hatte, um durch seine Anwesenheit die Geburt eines Enkelkindes zu feiern. Zwar steht auch hier die Musik im Zentrum des Werks, doch sah sich die Filmautorin veranlasst, im Bild soviel Anekdotisches aus dem Leben am Hof des Preussenkönigs und aus dessen nicht mehr zur Handlung gehörenden Jugendzeit anzutippen, dass der ganze Film, jedenfalls vordergründig, zur Anekdote gerät – ein Eindruck, der durch die ausführlich geschilderte Fast-Liebesbeziehung zwischen Friedrichs temperamentvoller Schwester Amalie und Bachs ältestem Sohn Friedemann noch verstärkt wird.

Anekdotisch ist letztlich auch die Art und Weise, mit der Musik in die Geschichte eingebracht wird. Um es mit den Worten der Filmautorin zu sagen: In der Woche, während der der Film spielt, «wird sowohl im Hause Bach als auch im königlichen Schloss Musik eher erschaffen als ausgeführt». Konkret ergibt sich dies aus der Vorgabe der Handlung: Friedrich fordert Bach auf, aus einer kleinen Melodie, die er mit Hilfe seines Hofkomponisten Quantz selber erfunden hat, eine Fuge zu drei, wenn möglich eine solche bis zu sechs Stimmen zu improvisieren. Im Film weigert sich Bach zunächst, doch die Melodie verfolgt ihn, und er lässt daraus später, wieder in Leipzig, seine Komposition «Das musikalische Opfer» entstehen.

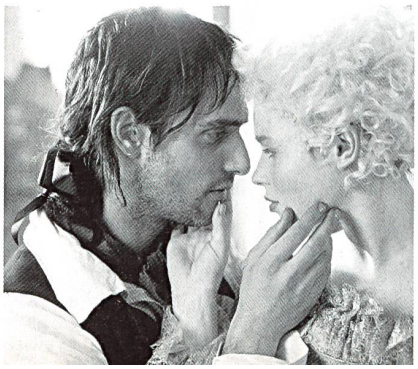
Die konsequent durchgeführte Konzeption, zu der sich Dominique de Rivaz entschloss, hat sich gelohnt: MEIN NAME IST BACH wurde als bester Film und für die beste Nebenrolle (*Gilles Tschudi* als Sekretär Goltz) mit dem Schweizer Filmpreis 2004 ausgezeichnet. Zu dieser Auszeichnung dürften auch jene Qualitäten des Films beigetragen haben, die sich erst bei bei genauerem Hinsehen und aufmerksamerem Hinhören erschliessen. Hierzu gehören die subtil eingebrachten anachronistischen Bezüge zur Gegenwart, wenn etwa zur Handlung nur indirekt in Bezug stehende Gemälde von Warhol und Menzel durchs Bild getragen werden oder die originale Filmmusik des belgischen Komponisten *Frédéric Devreese* die Musik der damaligen Zeit paraphrasiert.

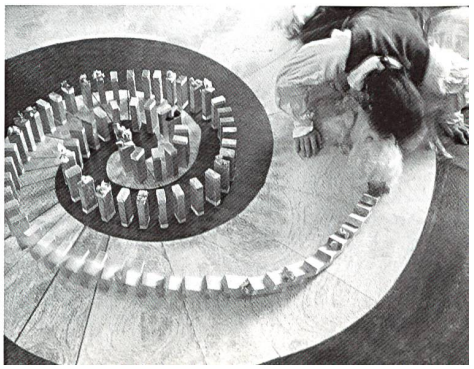
Zu den besonderen Qualitäten des Films gehört nicht zuletzt das erstaunliche psychologische Einfühlungsvermögen, mit dem die Filmautorin (die gemeinsam mit *Jean-Luc Bourgeois* und *Leo Raat* auch das Drehbuch verfasste) aus dem vorgegebenen historischen Raster glaubwürdige Verhaltensweisen zu entwickeln weiss. Um es mit den Worten von Dominique de Rivaz zu sagen: «Langsam lösen sich Bach und Friedrich von ihren Masken und vom Gewicht ihrer Berühmtheit und werden zu Menschen, die zu leben beginnen, um schliesslich auch die Attribute ihrer Macht abzustreifen.» Die anekdotischen Einblendungen aus Friedrichs unerfreulicher Jugend (sein Vater, Friedrich Wilhelm I., wollte ihn mit Gewalt zur soldatischen Härte erziehen und zwang ihn schliesslich, der Exekution seines Freundes Leutnant Katte zuzuschauen) werden zur Legitimation der dichterischen Freiheit, mit der sein zwiespältiges Verhalten im Film thematisiert wird. Über einen historischen Film hinaus sei ihre Arbeit «vor allem eine Familiengeschichte», sagt Dominique de Rivaz. Und sie präzisiert: «So kann Friedrich in Bach vorübergehend einen idealen Vater finden. Bach wiederum findet in Friedrich den idealen Sohn, der entschlossen und mächtig ist.»

MEIN NAME IST BACH erweist sich in den Erläuterungen, die die Filmautorin zu ihrer Arbeit gemacht hat, als ein Film, der bis in die letzten Details durchdacht, wenn man will: "konstruiert" ist. Die sich allenfalls aufdrängende Frage, warum es für diese in sich selbst stimmige "Familiengeschichte" überhaupt einen historischen Rahmen gebraucht hat, könnte man mit dem Hinweis auf den Charakter der Bachschen Musik und deren mathematisch fundierte Regeln beantworten, deren "Konstruktion" ja ihrerseits zeitlos geblieben ist.

Gerhart Waeger

Regie: Dominique de Rivaz; Buch: Dominique de Rivaz, Jean-Luc Bourgeois, Leo Raat; Kamera: Ciro Cappellari; Schnitt: Isabel Meier; Ausstattung: Lothar Holler; Kostüme: Britta Krähe, Regina Tiedeken, Friederike von Wedel-Parlow, Supervision: Vivienne Westwood; Ton: Ingrid Städeli, Hugo Poletti; Musik: Frédéric Devreese. Darsteller (Rolle): Vadim Glowna (Johann Sebastian Bach), Jürgen Vogel (Friedrich II. von Preussen), Anatole Taubman (Friedemann Bach), Paul Herwig (Emanuel Bach), Karoline Herfurth (Prinzessin Amalie), Antje Westermann (Johanna Bach), Gilles Tschudi (Sekretär Goltz), Philippe Vuilleumier (Professor Quantz), Bernard Liègme (Lakai Stumm), Detlev Buck (Zollbeamter), Michel Cassagne (Voltaire). Produktion: CAB Productions, Twenty Twenty Vision; Co-Produktion: Télévision Suisse Romande (TSR), SRG SSR idée suisse, ARTE, Westdeutscher Rundfunk (WDR); Produzenten: Gérard Ruey, Jean-Louis Porchet, Thanassis Karathanos, Karl Baumgartner, Uta Ganschow. Deutschland, Schweiz 2003; 35mm, Farbe, 1:1.85, Dolby SRD; 97 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Pegasos Film, Köln





MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORAN

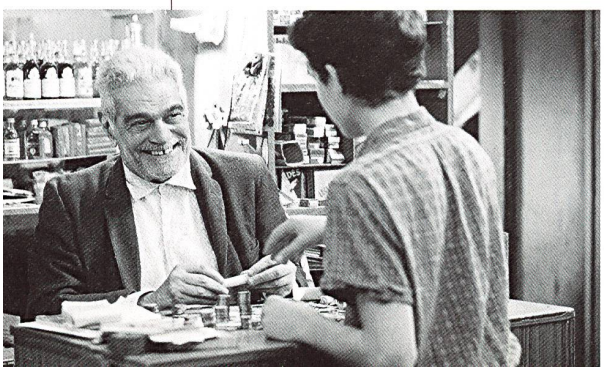
François Dupeyron

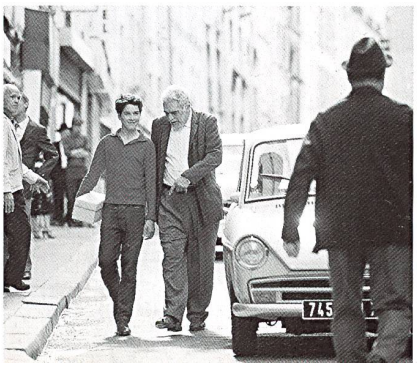
Auf die Frage, was ihn dazu veranlasste Schriftsteller zu werden, hat sich Eric-Emmanuel Schmitt eine nette Antwort zurechtgelegt. Als achtjähriges Bürschchen habe ihn seine Mutter zum erstenmal mit ins Theater genommen. Gespielt wurde «Cyrano de Bergerac», und der kleine Eric-Emmanuel war zu Tränen gerührt. «Das will ich später auch mal machen», soll er hinterher gesagt haben. Wenn dem so war, dann hat er allerdings Wort gehalten. Seine Erzählung «Monsieur Ibrahim und die Blumen des Koran» nämlich berührt mit märchenhafter Leichtigkeit, öffnet Herzen wie Stubenfenster in einer lauen Sommernacht. In François Dupeyrons Kinoadaption korrespondiert diese innere, emotionale Bewegung mit einer räumlichen Entwicklung. Aus der väterlichen Wohnung beobachtet der pubertierende Moses die unter ihm flanierenden Prostituierten der Pariser Rue Bleue. Die ganze Sehnsucht des zwölfjährigen, jüdischen Jungen bündelt sich in dieser Aussicht. Andere Perspektiven hat ihm das Leben nicht zu bieten. Die kleine Wohnung, in der er alleine mit seinem verbitterten Vater lebt, ist vollgestopft mit angestaubten Büchern, die ihm nur Platz rauben und das Licht aussperren. Nicht einmal die Vorhänge darf er aufziehen, damit keine Sonnenstrahlen die Bucheinbände beschädigen. Durch die tapetenbraune Enge zwängt sich *Rémy Chevrins* Handkamera; eine ungesunde, giftige Atmosphäre offenbarend. Jeden Abend, wenn der darmkranke Vater mit aschfahlem Gesicht nach Hause kommt, schaltet er – pars pro toto – Moses' Transistorradio ab. Statt der beschwingten Rockmusik der sechziger Jahre, in denen der Film spielt, füllt beklemmendes Schweigen den Raum. Schwer hängt die väterliche Lieblosigkeit zwischen den Wänden. Bei jedem Wort, das folgt, klingt ein Vorwurf mit, aus Enttäuschung über den falsch geratenen Sohn. Eng zu geht es auch im Krämerladen nebenan. Aber hier stapeln sich Lebensmittel zu einem kunterbunten Wirrwarr aus sinnlichem Genuss. In schlichter, würdevoller Haltung thront der alte Ladenbesitzer Ibrahim auf seinem Schemel hinter dem Verkaufstisch, gütig lächelnd, mit blitzenden Augen; ein orientalischer Weiser. Für die meisten aber ist er bloss der "Araber" um die Ecke. "Araber" sein, klärt Ibrahim Moses auf, das bedeutet in Paris, von morgens um neun bis Mitternacht geöffnet zu haben, plus sonntags. Abgesehen davon aber ist Ibrahim kein Araber, sondern Türke und vor allem Gutmensch. Grosszügig übersieht er, dass Moses bei seinen Einkäufen regelmässig etwas mitgehen lässt. Strasse, Krämerladen, Wohnung; die Koordinaten von Moses' Welt sind schnell abgeschritten. Erst als Ibrahim sich seiner annimmt, tun sich neue Erfahrungsräume auf. Die Schauplätze weiten sich aus: die Ufer der Seine, Rummelplätze, Strassencafés. «Es muss schön sein, in Paris zu leben», schwärmt Moses, als wohne er woanders. Auf die Stadtspaziergänge folgt eine Reise in Ibrahims Heimat. Der alte Mann hat sich ein Auto gekauft, das in Form und Farbe die neugewonnene Freiheit versinnbildlicht: ein rotes Sportcabriolet. In den Weiten türkischer Wüstenlandschaft eröffnen sich nicht nur dem Jungen neue Horizonte; auch die Kamera schwelgt in ausgedehnten, jetzt goldbraunen Panoramasichten.

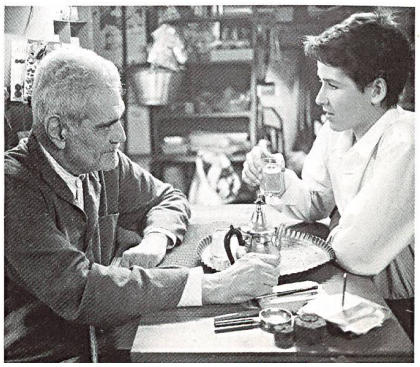
Regisseur Dupeyron nennt MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORAN die im Grunde «logische Fortsetzung» seines Antikriegsdramas LA CHAMBRE DES OFFICIERS. Hier wie dort folgt einer Katastrophe «die langwierige Arbeit des Wiederaufbaus». Für Moses birgt die Katastrophe zugleich eine Chance: Sein Vater begeht Selbstmord; mit der Freundschaft zu Ibrahim aber beginnt ein neues, fröhlicheres Leben. Der alte Mann befreit den Jungen von der Last seines Namens, nennt ihn Momo statt Moses und serviert ihm seinen inneren «Koran» in schmackhaften Wortbonbons: Lächeln macht glücklich, ebenso Langsamkeit. Selbst als Momo wütend ist, weil das pferdeschwänzige Nachbarsmädchen ihn nach einer kurzen Romanze wieder verlassen hat, weiss Ibrahim Rat: Er solle ihr weiter seine Liebe schenken, auch wenn sie diese nicht erwidere; denn nur was man gebe, bleibe einem; alles, was man für sich behalte, sei für immer verloren. Es ist erstaunlich, wie selbstverständlich die Schauspiellegende *Omar Sharif* und der debütierende *Pierre Boulanger* harmonieren. Momo, der kleine Junge, der nie den Lebensmut verliert, und Ibrahim, der schelmische alte Mann, der vor Güte geradezu überfliesst, zwei einsame, übergangene Menschen finden so zu einer vollkommenen Freundschaft. Wie einen still Erleuchteten, einen bescheidenen Propheten lässt Omar Sharif seinen Ibrahim den Film durchwandeln – obwohl er dabei ein bisschen häufig milde lächelt. Trotz seiner etwas simplen Poesiealbumsphilosophie macht MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORAN Mut – ein Werk, dessen naive Gutgläubigkeit sich wie Balsam auf die von Blockbusterzynismen verletzten Seelen legt. Sein Glaube an Fürsorge und Liebe entspringt einem träumerischen Heilsversprechen, für das Religionen nur vordergründig von Belang sind. Kaum eine Rolle spielen allerdings auch Frauen. Lapidar abgehandelt als muntere Freudenmädchen, niedliche Gören oder lieblose Mütter, werden sie nur skizzenhaft gezeichnet. Dies tut der universellen Lebensbotschaft insgesamt jedoch kaum einen Abbruch. Dupeyrons Film bleibt eine beglückende Huldigung menschlicher Nächstenliebe, von wunderbar sanftmütiger Poesie.

Stefan Volk

MONSIEUR IBRAHIM ET LES FLEURS DU CORAN (MONSIEUR IBRAHIM UND DIE BLUMEN DES KORAN) *Regie: François Dupeyron; Buch: François Dupeyron nach der gleichnamigen Erzählung von Eric-Emmanuel Schmitt; Kamera: Rémy Chevrin; Schnitt: Dominique Faysse; Ausstattung: Katia Wyszkop; Kostüme: Catherine Bouchard; Musik: Valérie Lindon. Darsteller (Rolle): Omar Sharif (Monsieur Ibrahim), Pierre Boulanger (Momo), Gilbert Melki (Momos Vater), Isabelle Renauld (Momos Mutter), Lola Naymark (Myriam), Anne Suarez (Sylvie), Mata Gabin (Fatou), Céline Samie (Eva), Isabelle Adjani (Filmstar), Guillaume Gallienne (Autoverkäufer), Manuel Lelièvre (Fahrschullehrer). Produktion: ARP; Co-Produktion: France 3 Cinéma, Canal Plus; Produzenten: Michèle Pétin, Laurent Pétin. Frankreich 2003. Farbe, Format: 1:1.66; Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Central Film, Berlin*







IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ...
Valeria Bruni Tedeschi

«Wenn du vollkommen sein willst, geh, verkauf deinen Besitz und gib das Geld den Armen; so wirst du einen bleibenden Schatz im Himmel haben.» Dem Reichen, der das ewige Leben gewinnen möchte, bleibt also nichts anderes übrig, als traurig von dannen zu ziehen. Denn wie meinte Gottes Sohn zu seinen Jüngern: «Nochmals sage ich euch: Eher geht ein Kamel durch ein Nadelöhr, als dass ein Reicher in das Reich Gottes gelangt.»

So weiss das Matthäusevangelium von einer Begegnung zwischen Jesus und einem Reichen zu berichten, doch zum Glück ist in der ersten Regiearbeit von Valeria Bruni Tedeschi Bibelfestigkeit für den Zuschauer nicht unbedingt von Nöten. Dass die Schauspielerin und Neo-Regisseurin es mit dem Bibelvers entgegen dem Filmtitel keineswegs tierisch ernst meint, wird ebenfalls bald ersichtlich. Bekommt man doch bereits nach wenigen Minuten anhand einer Zeichentricksequenz veranschaulicht, wie ein derartiger Versuch aussehen könnte und gemäss irdischen Gesetzen scheitert. Aber stellt Reichtum tatsächlich eine Sünde dar? Die Frau Mitte Dreissig, die gerade aus dem Haus tritt, in schnellem Schritt die Strasse entlang eilt, in einen silberfarbenen Jaguar einsteigt und durch das sommerliche Paris fährt, um schliesslich diese Frage bei der Beichte einem jungen Priester zu stellen, wird von dieser Ungewissheit nahezu gequält. Und des Priesters Antwort mit den Versen Matthäus' ist nicht gerade dazu angetan, diesen unbändigen Geist zu beruhigen.

Federica ist das, was man als schwierigen Charakter beschreiben würde. Mit gestreiftem Pullover und gepunktetem Rock scheint sie sich nicht einmal einem Modediktat zu unterwerfen, die Haare, die ihr strähnig ins Gesicht fallen, unterstreichen ihre Unangepasstheit. Ihr äusseres Erscheinungsbild liesse nicht vermuten, dass diese Frau Erbin eines Millionenvermögens ist, dessen Grössenordnung nur noch insofern eine Rolle spielt, als man daran scheitert, es wieder loswerden zu können. «Ich habe das Recht, nicht reich zu sein», erklärt sie, doch alles, was sie tut, erscheint von Selbstzweifel überdeckt. Sie hätte kein Recht zu weinen, bekam sie als Mädchen von den reichen Eltern gesagt, als diese aus Angst vor Kidnapping durch die Roten Brigaden von Italien nach Frankreich übersiedelten. Nicht nur hier liegen die Anspielungen der in Paris lebenden Schauspielerin Tedeschi auf der Hand: der politisch motivierte Umzug der reichen Industriellenfamilie Tedeschi nach Frankreich bildet nur die auffälligste Parallele eines autobiographischen Rückgrats, das Federica das Leben so schwer macht.

Heute besichtigt Federica Wohnungen, ohne übersiedeln zu wollen, schreibt Theaterstücke, ohne vom Verkauf dieser leben zu müssen, unterhält wie zum Trotz eine Beziehung zu einem proletarischen und trifft einen ehemaligen und nunmehr verheirateten Liebhaber, ohne sich mit dem einen oder anderen einlassen zu können. Federica hat keine Probleme, also schafft sie sich welche. Federica trifft keine Schuld, also sucht sie welche. Federica sucht die Ordnung in einem System, das ihr fremd bleibt, das sie nicht durchschaut wie die Menschen, die sie stets leicht schräg betrachtet, um rechtzeitig den Blick wieder abwenden zu können. Eher geht ein Kamel durchs Nadelöhr, möchte man meinen, als dass diese Frau festen Boden unter die Füsse bekommt, und wie zum Beweis dafür geht Federica zum Ballett. Hier wird ihr Alltagsmanko zum Gewinn: Wie Nijinsky könne sie im Sprung mitten in der Luft kurz innehalten, meint die Tanzlehrerin. Was diese nicht wissen kann: weil Federica gerade hier im Moment des scheinbaren Stillstands frei schwebend für einen kurzen Augenblick alle Schwere vergessen kann.

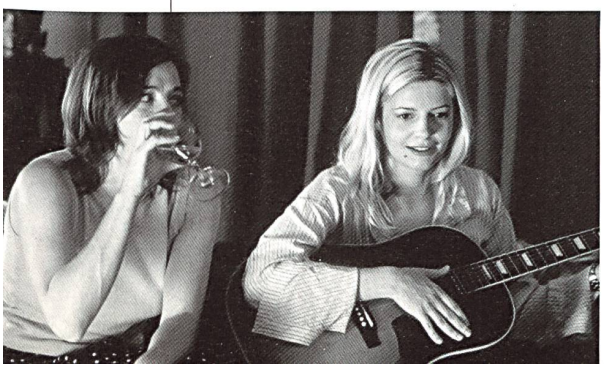
IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ... ist eine Tragikomödie, die Momente wie diesen atmosphärisch verdichtet, viele herausgehobene Augenblicke – in Form von Tagträumen oder Kindheitserinnerungen – zu einem grossen Ganzen verknüpft. Denn das Drehbuch, das Bruni Tedeschi gemeinsam mit *Noémie Lvovsky* und *Agnès de Sacy* geschrieben hat, deutet vieles nur an, lässt sowohl dem Zuschauer Freiräume der Interpretation als auch den Darstellern Möglichkeiten offen. Bruni Tedeschi, im Zuge ihrer Zusammenarbeit mit Regisseuren wie Doillon, Chéreau, Calopresti, Denis, Chabrol oder Bonitzer längst eine der bedeutendsten Schauspielerinnen des italienischen und französischen Autorenkinos, untersucht den von ihr entwickelten Frauentypus einmal mehr in all seinen Facetten: unbändig und beharrlich, heftig und leicht hysterisch und vor allem radikal körperlich. Nicht zuletzt deshalb rückt auch in ihrem Regiedebüt die Schauspielerin Tedeschi vor die Regisseurin Tedeschi, wird IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ... in erster Linie getragen von den darstellerischen Leistungen Tedeschis und *Chiara Mastroiannis* als ihre jüngere und nicht weniger nervöse Schwester, die immer wieder ins Italienische zurückfallen, wenn die Familienangelegenheiten eine emotionale Obergrenze erreichen. Doch wie im Gegensatz dazu wahrt der Film in seiner Leichtigkeit selbst die Ruhe, und wenn es am Ende gilt, das Erbe anzutreten, scheint es gerade so, als ob der kurze Augenblick des Stillstands in der Luft vielleicht doch zu einem Dauerzustand werden könnte.

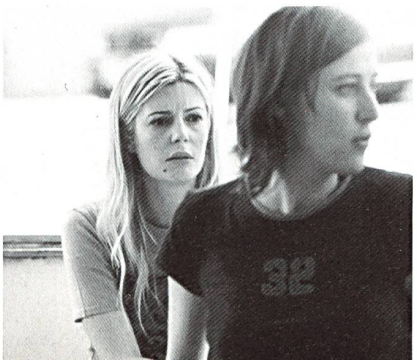
Michael Pekler

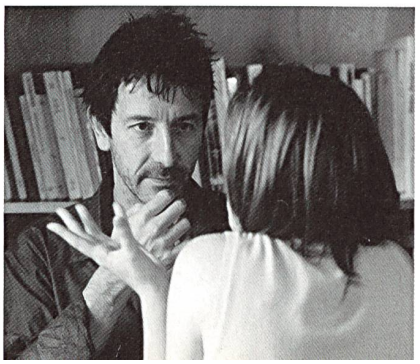
IL EST PLUS FACILE POUR UN CHAMEAU ...
(EHER GEHT EIN KAMEL DURCHS NADELÖHR ...)
Stab
Regie: Valeria Bruni Tedeschi; Buch: Valeria Bruni Tedeschi, Noémie Lvovsky, Agnès de Sacy; Kamera: Jeanne Lapoirie; Schnitt: Anne Weil; Ausstattung: Emmanuelle Duplay; Kostüme: Claire Fraisse; Ton: François Waledish

Darsteller (Rolle)
Valeria Bruni Tedeschi (Federica), Chiara Mastroianni (Bianca), Jean-Hugues Anglade (Pierre), Denis Podalydès (Philippe), Emmanuelle Devos (Philippes Frau), Marysa Borini (Mutter), Roberto Herlitzka (Vater), Lambert Wilson (Aurelio)

Produktion, Verleih
Produktion: Gemini Films; ausführender Produzent: Paulo Branco; Produktionsleitung: Sylvain Monid. Frankreich, Italien 2003. Farbe, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Movienet Verleih, München; A-Verleih: Polyfilm, Wien







SYLVIA
Christine Jeffs

Das erste Bild, der vorweggenommene Schluss, erzählt die Erlösung vom Martyrium: Die tote Dichterin liegt wie aufgebahrt am unteren Bildrand, von transparenter Blässe ist ihr Gesicht gross im Profil. Aus dem Off rezitiert Gwyneth Paltrow, die im Film von Christine Jeffs die amerikanische Schriftstellerin Sylvia Plath (1932–1963) verkörpert, aus Plaths Gedicht «Lady Lazarus»: «Dying is an art, like everything else / I do it exceptionally well.» Bei Plath, die Zeit ihres Lebens an schweren Depressionen litt, waren Leben, Tod und Schaffen untrennbar miteinander verknüpft. Die seelische Not war zentraler Gegenstand ihrer Bücher, von denen man bei uns vor allem den autobiographischen Roman «Die Glasglocke» und den Gedichtband «Ariel» kennt. Das visuelle Epitaph zu Beginn von SYLVIA trägt dieser Berufung hin zum Tode Rechnung. Augenaufschlag der Dichterin – und Lady Lazarus, es liegt in der Natur der mythischen Figur, erhebt sich noch einmal aus dem Grabe.

Die fahlen Farben der Eingangssequenz werden nun von sattem Technicolor abgelöst. Herbst in Cambridge 1954: Die junge amerikanische Studentin Sylvia Plath, die für ein Stipendiat in England weilt, lernt Ted Hughes kennen, der soeben eine Literaturzeitschrift gegründet hat, selbst Gedichte schreibt und rezensiert – unter anderem jene von Sylvia. Die erste Begegnung findet an einem Fest statt, es ist eine beide elektrisierende Begegnung, ein klassischer Coup de foudre, die Details, etwa dass sie ihm in die Wange beisst, in Plaths Tagebüchern überliefert. Chronologisch folgt der Film den weiteren Stationen: Heirat nach vier Monaten, Umzug in die USA, wo Plath an einem College unterrichtet und beide ihrem Schreiben nachgehen, er erfolgreich, sie mit grossen Blockaden; Rückkehr nach England, Geburt ihrer zwei Kinder, Hughes Untreue, Plaths zunehmende emotionale Isolation, die Trennung, ihr Suizid.

Eine der Literatur verschriebene Biographie zu verfilmen ist ambitiös, vor allem wenn sich Leben und Werk so stark durchdringen wie im vorliegenden Fall: Wie bildet man den kreativen Prozess ab, wie dramatisiert man dessen Auswirkungen auf die schreibende Person? Die neuseeländische Regisseurin Christine Jeffs macht von Anfang an klar, dass SYLVIA kein literarisches Biopic ist, sondern konzentriert sich auf die «leidenschaftliche und tragische Liebesgeschichte» (Presseheft) zwischen dem Dichterpaar. Sie hebt kaum mit literarischen Zitaten ab, unter anderem auch darum, weil es ihr die Erben sowohl von Sylvia Plath wie von Ted Hughes (1930–1998) verboten. Die Empfindlichkeiten machen nur deutlich, dass das Interesse an der Schmerzikone Sylvia Plath nach wie vor ungebrochen ist, die Mythenbildung auch vierzig Jahre nach ihrem Tod noch nicht abgeschlossen. Als Hughes – Plaths umstrittener Nachlassverwalter, seinerseits in England zum «Poet Laureate» gekürt – 1998 das Buch «Birthday Letters» mit Gedichten über seine Beziehung zu Plath veröffentlichte, wurden wieder jene Stimmen laut, die den Mann am Tod der Dichterin mitverantwortlich machten und ihn der Unterdrückung und Ausbeutung (eines weiblichen Genies) bezichtigten.

Christine Jeffs und Drehbuchautor *John Brownlow* sehen sich vor, in SYLVIA zu solchen Kurzschlüssen Anlass zu geben. Zwar kann man den Film dahingehend interpretieren, dass Plaths quälende Schreibhemmungen teilweise dem Zusammenleben mit einem produktiven Dichtergatten zuzuschreiben und ihre psychischen Zusammenbrüche eine Folge seiner Frauengeschichten sind. Es wird aber auch deutlich, dass eine existenzielle Verzweiflung in Plaths Wesen angelegt ist. Anspielungen auf die von Selbstzerstörungsgedanken und -versuchen geprägte Kindheit und Jugend machen das deutlich; wenn auch vielleicht etwas zu wenig stark. Hinweise gibt jene Szene, in der das frisch vermählte Paar Sylvias Mutter besucht (gespielt von Paltrows Mutter *Blythe Danner*) und eine spürbare Spannung in der Luft liegt; oder als Ted bei der ersten Liebesbegegnung seine Geliebte auf eine Narbe anspricht, worauf diese antwortet: «Ich war tot. Ich stand nur wieder auf. Lady Lazarus, das bin ich.»

SYLVIA will die Tragödie der Dichterin nicht erklären. Wenn, dann versucht Jeffs (und mit ihr die Hauptdarstellerin) eine Art intuitives Verstehen. Subtil die Psychologie, die auf eine Innenschau aus dem Off verzichtet, sorgfältig die Visualisierung des Dramas: Naturlicht löst die Farben ab, es wird dunkel in den Räumen, und zunehmend wird die Schriftstellerin, die auf die Katastrophe zudriftet, von *John Toons* Kamera buchstäblich an den Rand gedrängt und marginalisiert. *Gwyneth Paltrow*, rein äusserlich die passende Besetzung, überzeugt als Mensch gewordene Traurigkeit und als vor Eifersucht bebende Hysterikerin, auch wenn ihre lebendige Sinnlichkeit die Depressionshölle zuweilen Lügen straft.

Daniel Craig hingegen scheint mit Ted Hughes weniger warm zu werden; die Figur wirkt kalt in einer Weise, wie es kaum Christine Jeffs' Absicht gewesen ist. Einige sentimentale Szenen sollen gerade unterstreichen, so die implizite Botschaft von SYLVIA, dass das Paar eine unzerstörbare und fatale Liebe über den Tod hinaus verband. Das bleibt dann doch eher Behauptung, und auch die melodramatische und exzessiv eingesetzte Musik von *Gabriel Yared* kann da nicht nachhelfen. Wenn SYLVIA trotzdem berührt, dann darum, weil der Film das Leben einer Person in Erinnerung ruft, für die das Schreiben eine existenzielle Notwendigkeit war – und der die ersehnte Anerkennung erst nach ihrem Tod zuteil wurde.

Birgit Schmid

R: Christine Jeffs; B: John Brownlow; K: John Toon; S: Tariq Anwar; A: Maria Djurkovic; Ko: Sandy Powell; M: Gabriel Yared. D (R): Gwyneth Paltrow (Sylvia Plath), Daniel Craig (Ted Hughes), Jared Harris (Al Alvarez), Blythe Danner (Aurelia Plath), Amira Casar (Assia Wevill), Andrew Havill (David Wevill), Michael Gambon (Professor Thomas). P: BBC Films, Capitol Films, UK Film Council; Alison Owen. England 2003. Farbe, 35mm, 110 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN
Achim von Borries

Das Schlagen der Flügel eines Schmetterlings, unvergleichlich zart und doch alles übertönend, eines Schmetterlings, der sich auf dem Abzug eines Revolvers niedergelassen hat, als wäre das sein natürlicher Lebensraum – in diesem unmöglichen Bild steckt ein ganzes Lebensgefühl, und dieses wiederum durchdringt WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN vom ersten bis zum letzten Bild.

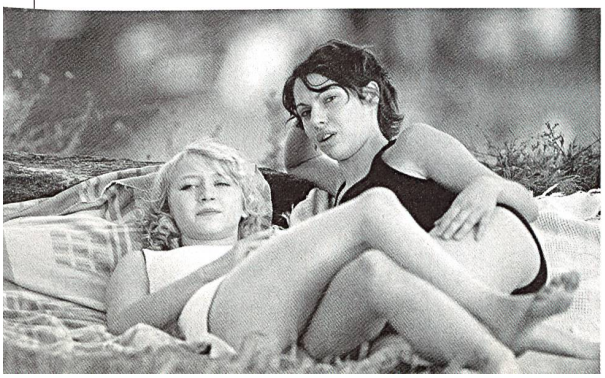
Paul Krantz und Günther Scheller stehen kurz vor dem Abitur, der eine, weil er als «begabtes Proletarierkind» gefördert wird, der andere, weil es sich als Sohn wohlhabender Eltern so gehört. Beide träumen sie von der wahren Liebe, von jenem Gipfelpunkt im Leben, der sich nicht übertreffen lässt und der deshalb fast zwangsläufig in den Abgrund grösster Enttäuschung führt. Also heisst es in den Statuten ihres Selbstmörderclubs: «Wir verpflichten uns daher, unser Leben in dem Augenblick zu beenden, in dem wir keine Liebe mehr empfinden. Und wir werden all diejenigen mit in den Tod nehmen, die uns unserer Liebe beraubt haben.»

Aus dem Spiel mit Gedanken wird im Laufe eines sommerlichen Wochenendes auf dem Lande ein rauschhafter Reigen mit tatsächlich tödlichem Ausgang. Günthers Schwester Hilde kokettiert mit dem schüchternen Paul. Der Kochlehrling Hans schmust mit Hilde. Günther liebt eifersüchtig beide: Hans und Hilde. Hans verschmäht Günther. Hildes Freundin Elli hat nur Augen für Paul. Und Paul? Paul himmelt Hilde an, verbringt aber seine erste Liebesnacht mit Elli. Umspielt von einer Klassenfete versinkt das Hochgefühl der Gipfelstürmer immer mehr im Taumel ihrer widerstreitenden Gefühle. Die grüne Fee geht rum, die Zukunft wird gedeutet, Liebe und Verlangen strecken ihre Fühler aus – Schmetterlinge im Bauch und überall. Und wo der Revolver? Fast schon vergessen, taucht er wieder auf, aus dem Sand am Ufer des Sees, am Rand der Idylle. Und diesmal ist kein Schmetterling da, der den Abzug blockiert. Von der unsterblichen Liebe bleibt nur grenzenloser Schmerz – und zwei Menschen tot.

WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN beruht auf einer wahren Geschichte, der so genannten Steglitzer Schülertragödie von 1927. Es war damals – und wäre noch heute – Stoff für pikante Kolportage. Aber obwohl Achim von Borries seinen Film in den zwanziger Jahren ansiedelt, ist er an Sensation und Nostalgie nicht im mindesten interessiert. Er will nichts weniger als ein authentisches, zeitlos gültiges Jugenddrama erzählen – und genau das tut er mit buchstäblich traumwandlerischer Sicherheit. Riskant balanciert er seinen Film auf der Kante zur Kitschfalle – ohne je hineinzufallen. Die unwirklich schönen Bilder, die akustischen Grossaufnahmen, der einschmeichelnde Soundtrack, das träge Tempo des Deliriums – alles zusammen wird zu einem Sommernachtstraum von Jugend, der jenseits der Fakten wahrer als wahr ist – und wunderbarerweise immer spannendes Erzählkino bleibt. Bei alledem spielt das Ensemble brillant mit, bis in die kleinsten Rollen hinein präzise besetzt und von der Regie konsequent geführt. *Daniel Brühl*, *August Diehl*, *Anna Maria Mühe*, *Jana Pallaske* und *Thure Lindhardt* agieren mit einer natürlichen und unmittelbaren Leichtigkeit, die im deutschen Film ihresgleichen sucht. Kein angestrengtes Thesenkino also, keine schauspielerischen Kraftakte, nichts von «guckmal-ich-mach-kunst» – als wäre WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN selbst ein Schmetterling, der mehr aus Versehen ins Drama kippt und damit alles zusammenbringt, was in der Jugend zusammengehört: Glück und Leid, Verstehen und Sprachlosigkeit, Erstarren und Ekstase, Vertrauen und Verlorenheit, Lebenslust und Todeswunsch.

Thomas Binotto

R: Achim von Borries; B: A. von Borries, Hendrik Handloegten nach Anette Hess und Alexander Pfeuffer; K: Jutta Pohlmann; S: Gergana Voigt, Antje Zynga; M: Thomas Feiner, Ingo L. Frenzel. D (R): Daniel Brühl (Paul), August Diehl (Günther), Anna Maria Mühe (Hilde), Thure Lindhardt (Hans), Jana Pallaske (Elli). P: X Filme; Stefan Arndt, Christophe Mazodier, Manuela Stehr. Deutschland 2004. Farbe, 90 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: X Verleih, Berlin



BROTHER BEAR
Aaron Blaise, Bob Walker

Gegen den Clownfisch Nemo hatte Meister Petz beim Oscar-Rennen 2004 keine Chance. Hollywoods Schwertträger begab sich unter Wasser, die Bärenfamilie hatte das Nachsehen. Es bleibt eine Shownotiz am Rande: nominiert, aber nicht prämiert. Dem 44. Zeichentrickfilmwerk aus der Disney-Factory tut das keinen Abbruch. Ging es beim Animationsstreich FINDING NEMO aus den Pixar Studios um Vater und Söhnlein, Fischcourage und Partnerschaft, so erzählt BROTHER BEAR von einer Verwandlung, von Toleranz, Verständnis und Liebe – zwischen Mensch und Tier.

Die Verwandlung

Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung, als die letzte Eiszeit abflachte, die Erde blühte und gedeihte, als Menschen noch eine Minderheit auf dem nordamerikanischen Kontinent waren, beginnt diese indianische Fabel. Es sollte der grosse Tag für den Indianerjungen Kenai werden. Tanana, die Schamanin seines Stammes, würde ihm sein Totem überantworten, jenes Symbol, das, nach dem Willen der Grossen Geister, sein Schicksal bestimmen und prägen wird. Doch Kenai ist enttäuscht, kein Wolf-Totem (Weisheit) wie bei Denahi, keine Adler-Figur (Führersymbol), wie sie sein ältester Bruder Sitka trägt, sondern ein Bären-Anhänger. Das bedeutet: Liebe. Von seinen Brüdern Sitka und Denahi geneckt, weist der jüngste im Trio sein Totem erbost zurück – und jagt wutentbrannt einen Bären, der sich am Fischfang gütlich tat. Der mächtige Meister Petz jedoch bedroht Kenais Leben, in letzter Sekunde tritt Sitka dazwischen, stürzt aber bei seiner Rettungstat vom Gletscher ab. Kenai lässt nicht locker und will seinen Bruder rächen. Er stellt den "Täter", der Sitkas Tod verursacht hat, bezwingt den Grizzly. In diesem Moment schreiten die Grossen Geister ein. Kenai wird von einer Art Nordlichtspirale erfasst und in einen Bären verwandelt.

Er kanns nicht fassen: Er sieht nicht nur wie der verhasste animalische Feind aus,

sondern versteht auch die anderen Tiere, die kecken Eichhörnchen, hoppelnden Hasen, gemächlichen Mammuts und nicht zuletzt den vorwitzigen Bärenboy Koda, der seine Mutter verloren hat. Bär Kenai will gar nichts vom kleinen Gefährten wissen. Doch allein kommt der Menschenjunge im Bärenpelz nicht klar. Also schliessen die beiden einen Deal: Kenai begleitet Koda auf der Suche nach dessen Mutter, und der Youngster soll seinerseits den verunsicherten Kenai zu dem Berg führen, wo das Licht die Erde berührt. Hier hofft er auf Rückverwandlung.

Bärenstark und weise

Auf der abenteuerlichen Reise der beiden trotz äusserlich gleicher Gestalt so unähnlichen Gesellen zu den Laichgewässern der Lachse, kommen sich Jüngling Kenai und Knirps Koda näher. Der Fremdling im Pelz sieht nun die Welt, sprich Natur und Tiere, aus ganz anderer Sicht. Die Bären sind nicht a priori Menschenfeinde, und Elche haben mehr drauf, als stur vor sich hin zu trotten. Herrlich. Das ulkige Moose-Duo Tuke und Rutt amüsiert nicht nur durch Nonsense-Smalltalk, sondern auch mit ironischen Kommentaren und Stretchübungen. Und merke: Die Bären haben ebenso ausgeprägten Familien-(Herden-)sinn wie Menschen.

Die beiden schrägen Vögel Tuke und Rutt mit Elchgeweih sind die heimlichen Stars in diesem Disney-Zeichentrickfilm, der nach bewährter Methode funktioniert. Eine herzige (sentimentale) Geschichte, ein Freund, der zu sich selbst finden muss, eine Schar netter Naturgesellen und eine schier unberührte Natur – das spricht grosse und kleine Herzen an. Fast paradiesisch, bös gesagt, wenn der Mensch nicht wär. Für einmal fehlt gar ein eigentlicher Bösewicht. Brüderschaft, Toleranz, Verantwortung und Nächstenliebe werden grossgeschrieben, und der Tod wird verklärt. Das alles erzählt ein alter Mann: Denahi, der seine Brüder verlor, aber Bären und Weisheit gewann. Es ist die Geschichte, wie es so schön heisst, von einem Jungen, der ein Mann wurde, indem er ein Bär wurde.

Das Ende der Zeichner?

Diese Fabel haben die Regisseure Aaron Blaise und Bob Walker konsequent und stilsicher umgesetzt. Die Gesichter der Bärenkumpane mögen farblich etwas platt wirken, doch die Naturkulisse ist majestätisch, die galoppierende Karibu-Herde perfekt und das tierische Ensemble witzig und putzig. Dieses Schauspiel kann man – trotz einiger dramatischer und mythischer Szenen – auch jüngsten Kinobesuchern zumuten. BROTHER BEAR ist nicht so frech wie LILO & STITCH, erreicht aber annähernd die Qualität von THE LION KING. Phil Collins lieferte eingängiges Songmaterial, Tina Turner singt nicht nur den Titelsong, sondern leiht ihre Stimme auch der Schamanin. Aufmerksamen Zuschauern wird nicht entgehen, dass die Menschenszenen anfangs im normalen Kinoformat gedreht sind, nach der Metamorphose des Indianerjungen sich das Bild aber zur Cinemascope-Breite erweitert.

BROTHER BEAR gehört zur aussterbenden Kinogattung der traditionellen, das heisst gezeichneten Disney-Trickfilme. Die Hollywood-Mär von der Schliessung dieser Zeichentrickabteilung ist Tatsache. Disney-Konzernchef Michael Eisner kippt die herkömmlichen Kino-Cartoons und setzt wie die Konkurrenz auf Computeranimation. Der herkömmliche Stil zahlte sich nicht mehr aus. «Schneewittchen» scheint wieder in einen Tiefschlaf zu sinken.

Rolf Breiner

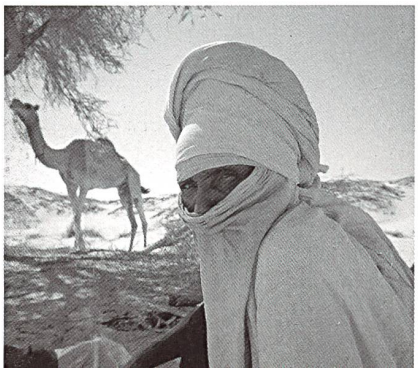
BROTHER BEAR (BÄRENBRÜDER)
Regie: Aaron Blaise, Bob Walker; Buch: Tab Murphy, Lorne Cameron, David Hoselton, Steve Bencich, Ron J. Friedman; Schnitt: Tim Mertens; Musik: Mark Mancina, Phil Collins. Stimmen: Joaquin Phoenix (Kenai), Jeremy Suarez (Koda), Tina Turner (Tanana), Jason Raize (Denahi), Rick Moranis & Dave Thomas (Tuke & Rutt). Produzent: Chuck Williams. USA 2003. Farbe. Dauer: 85 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München

ÄSSHÄK – GESCHICHTEN AUS DER SAHARA
Ulrike Koch

«Gesichter der Wüste» könnte, doppeldeutig, als Titel über diesem Beitrag stehen. Ulrike Kochs Film ÄSSHÄK – GESCHICHTEN AUS DER SAHARA führt in ruhigem Rhythmus tief hinein in die südliche Sahara – Aïr-Gebirge, Ténéré, beides im Staat Niger – und macht uns bekannt mit den Tuareg-Stämmen dieser Regionen, deren nomadische Lebensweise, vom Praktischen hin zu Sitte und Moral, durch ihre karge Umwelt geprägt ist. Wuchtige Felsformationen und spärliches Grün im Aïr-Gebirge; die gelbe Endlosigkeit der gerillten Dünen im Ténéré; weite Himmel, ein klares Firmament, das es den Karawanenführern erlaubt, nach den Sternen zu «navigieren». Die Macht der Elemente: Sandsturm, Donner und Regen, der ein trockenes Wadi im Nu mit braunem Gestrudel füllt, ein flaches Tal teilweise unter Wasser setzt.

Wie schon in ihrem Dokumentarfilm DIE SALZMÄNNER VON TIBET (1996/97) ist Ulrike Kochs Filmarbeit ein respektvolles Mit-Leben, ein Sich-Einlassen auf den Rhythmus, die Werte einer fremden Kultur. Hier wie dort, in der Wüste wie auf dem Dach der Welt, beobachtet sie – durch die Kamera von *Pio Corradi* – die ruhige Selbstverständlichkeit, die Gelassenheit eines Lebens in traditionellen Mustern, angepasst einer extremen Natur. Koch zeigte den Tuareg den Film DIE SALZMÄNNER VON TIBET, um ihr Sahara-Projekt zu erläutern. Die Wüstennomaden verstanden: «Ja, das sind unsere Brüder und Schwestern in Tibet.» Der Film über die Tuareg ist das Resultat einer langsamen Annäherung im Laufe dreier Reisen. Die gesamte Arbeit am Film dauerte vier Jahre.

ÄSSHÄK zeigt das Leben der Tuareg sozusagen von innen, aus ihrer Sicht, obwohl die Leute direkt in die Kamera blicken, wenn sie etwas erzählen oder erklären, wie den für sie zentralen Begriff Ässhäk: «Ässhäk heisst, den guten Prinzipien, den Regeln des Wohlverhaltens und Gott zu folgen. [...] Es bedeutet, alle Lebewesen zu achten. Es ist das Ässhäk, das die einsaitige Geige, den Imzâd, geschaffen hat. Daher kommt auch



das den Mund verhüllende Gesichtstuch der Männer. Doch die Frauen, obwohl sie keinen Turban tragen, tragen das Ässhäk im Herzen.» Dies sind die Worte des Geschichtenerzählers El Hadj Ibrahim Tshibrit, der die mündliche Überlieferung seines Stammes bewahrt. Seine Nichte Schilen Rabidin, die Imzâd-Spielerin, sagt: «Das Imzâd-Spiel verstärkt Ässhäk und damit den Respekt vor anderen Menschen. Es verleiht Mut im Herzen, so dass du gar nichts Böses tun kannst.» Ässhäk: Das Wirken dieses Werte- und Verhaltenskodex wird im Film immer wieder deutlich. Auffallend ist der respektvolle Umgang der Menschen miteinander, auch wenn Reisende zusammentreffen: stets erfolgt, nach Fühlungnahme durch wiederholtes Übereinanderstreichen der Handflächen, eine rituelle Erkundigung, ob alles gut geht, ob niemand in der Familie krank ist. Schön ist die Sitte, sich an einem bestimmten Feiertag allgemein zu verzeihen – selbst wenn nichts vorgefallen ist. Achtsamkeit auch in Alltagsdingen, im Besorgen des Kleinviehs oder beim höchst komplizierten Wickeln des traditionellen Turbans. Ein spezielles Merkmal der Tuareg ist der Gesichtsschleier der Männer. Er soll helfen, Distanz zu anderen Menschen zu schaffen: die vom Ässhäk geforderte vornehme Zurückhaltung. Das Bedecken des Mundes soll zudem böse Geister fernhalten. Der Tuareg-Mann (Targi) bedeckt seinen Mund, wenn er mit Fremden spricht, und er isst nicht in Anwesenheit von Frauen. Vor der Kamera essen Männer hinter dem Schleier.

Auffallend sind die starken, selbstbewussten Frauen – ihre hohe Stellung ist atypisch für den Islam, doch ziehen sie ihre Kraft und Zuversicht aus dem Gefühl, im Einklang mit Gottes Gesetz zu leben. Die Frauen, Besitzerinnen der Zelte, sind zuständig für deren Aufbau und Abbruch (fast jeden Monat), für Esel und Ziegen, für die Kinder, für das oft beschwerliche Wasserholen. Beim Singen und Trommeln der Frauen und Mädchen wird die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik deutlich. Es scheint, als kämen die Frauen in dieser matriarchalisch geprägten Struktur auch ohne Männer ganz gut zurecht: «Der Mann ist wie der Schatten des Baumes am Morgen ...» Eine alte Frau, die neben den eigenen Enkeln mehrere Waisenkinder aufzieht, sagt: «Die Männer betrachten einzig ihre Handelskarawanen als Arbeit; dabei ziehen sie nur einige Monate im Jahr durch die Wüste, unsere Arbeit aber dauert das ganze Jahr.» Die Karawanen durch den Ténéré sind gefährlich, aber auch der Frieden des Lagerlebens trügt: Eines der im Film gezeigten jungen Mädchen ist inzwischen an einem Skorpionbiss gestorben.

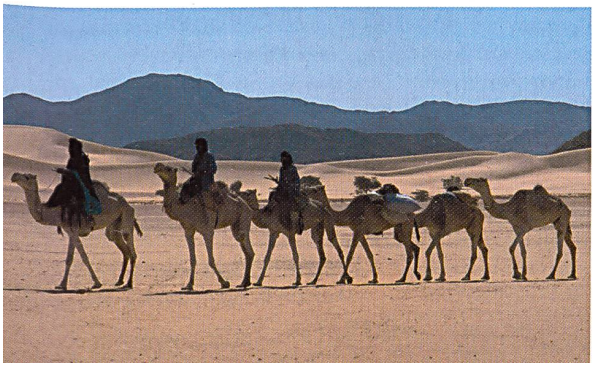
Eine ehrwürdige Figur ist der Marabut Ejambo, Hüter einer Moschee im Sand sowie vorislamischer Bräuche. Für eine Wöchnerin, die eine schwere Geburt hatte, bereitet er vor laufender Kamera einen magischen Trank aus Koranversen. Hier verwischen sich die Rituale: Magie ist eigentlich im Islam nicht erlaubt. Auch die Heiltrommeln, mit deren Hilfe Frauen eine vom Wüstengeist Besessene heilen, sind vorislamisch. In die Tiefe der Geschichte führen Felszeichnungen, die den Tuareg viel bedeuten. Sie zeigen Tiere, die es hier nicht mehr gibt, so Strausse, evoziert in einer verwunschen wirkenden Traumszene. Die wilden Tiere gelten auch als Geistwesen oder deren Verkörperung: Respektvoll weist der Marabut auf einen Hasen, der in der Moschee sitzt. Auch altlybische Schriftzeichen sind auf Felsen zu finden: das Tifinagh, von den Tuareg heute noch verwendet zum Schreiben in den Sand oder, beim Flirt, in die Handfläche des Partners.

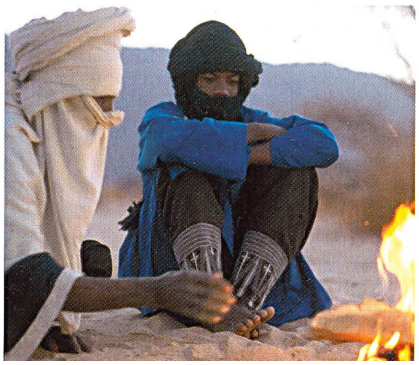
Die Tuareg haben eine reiche orale Kultur. Der Geschichtenerzähler berichtet: wie die Wahrheit eingefangen und zur Frau gemacht wurde; wie alle Versuche scheiterten, die «versunkene Oase» Gewas wiederzufinden, die ein Kamelreiter zufällig entdeckt hatte; wie die Kamele, Wesen des Himmels, lächelnd den Propheten Mohammed begrüssten, weshalb nun ihre Oberlippe gespalten ist. Wie seine Erzählungen heben manche Filmsequenzen ab ins Mythische und Legendenhafte. Auch das entlaufene Kamel, das als roter Faden die Schauplätze verbindet, wird so fast surreal. Das Begleitkamel des Suchenden hingegen wird zu einem Protagonisten und erscheint sogar mit Namen im Abspann: es heisst Aurach.

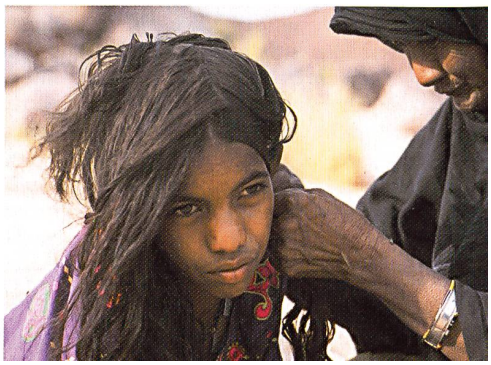
Aufhorchen lässt ein kurzer Dialog auf dem Markt von Arlit, wo ein nach dem gesuchten Kamel Gefragter antwortet: «Wir sind Autoleute.» Tatsächlich verdrängen Autotransporte mehr und mehr die Karawanen. Auch die Wüstennomaden tragen heute Gummisandalen, kennen Nescafé und trommeln gelegentlich auf leeren Kanistern. Der Schmied, der den Namen des Neugeborenen ausruft, trägt zum Turban eine Sonnenbrille. Dies alles lässt sich im Kino beobachten. Ethnologisch Interessierte hätten freilich noch Fragen, zum Beispiel im Zusammenhang mit der Taufe, vor der das Kind geschoren und "geschminkt" wird. Aber belehrende Wissenschaft ist nicht das Ziel dieses schönen Films. Zeigen will Ulrike Koch den Einklang von Mensch und Natur in der für diese Umgebung geschaffenen Kultur. Der ruhige Rhythmus des Films entspricht dem aufrecht-eleganten Gang der Tuareg und ihrer Tiere im Sand.

Irène Bourquin

Regie und Buch: Ulrike Koch; Kamera: Pio Corradi; Kamera-Assistenz: Ueli Nüesch; Musik: Harry de Wit; Ton: Dieter Meier, Pepijn Aben. Mitwirkende: El Hadj Ibrahim Tshibrit (Geschichtenerzähler), Schilen Rabidin (Imzâd-Spielerin), Azahra (kleine Sängerin), Nohi Alutinine (Suchender), Aurach (sein Begleitkamel); Zagado: Ahmed Kenam (Nomadenchef), Brahim und Rhissa (seine Söhne); Tedek: Azahra Ihelu (das Mädchen), Nikka (Grossmutter), Mömme (Grossvater), Fenna, Raishita, Mödi (die andern Mädchen), Tamumint, Anagar, Brahim; Takriza: Ejambo Ahmed Annor (der Marabut), Teira (seine Frau), Azahra (Ejambos Tochter). Produktion: Catpics Coproductions; Co-Produktion: Pegasos Film, Art Cam the Netherlands; Produzent: Alfi Sinniger; Co-Produzenten: Karl Baumgartner, Ernst Szebedits, Gerard Heuisman. Schweiz 2003. Farbe, Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich; D-Verleih: Pegasos Film, Köln

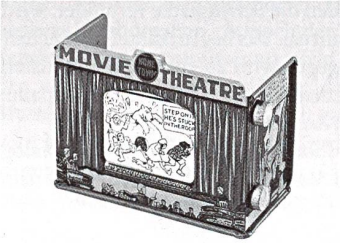






Kurz belichtet

Movie-Theatre
von Louis Marx Co., um 1920



PANZERKREUZER POTEMKIN
Regie: Sergej Eisenstein

UNFORGIVEN
Regie: Clint Eastwood

Jean Rouch
bei Dreharbeiten

Ausstellungen

Halleluja!

Der Kinostart von HALLELUJA! DER HERR IST VERRÜCKT von Alfredo Knuchel wird in Bern von einer Ausstellung der Werke von im Film mitwirkenden Künstlerinnen und Künstlern in der Galerie Artdirekt (12. 3. bis 10. 4.) begleitet.
Galerie Artdirekt, Herrengasse 4, 3011 Bern, www.artdirekt.ch

Optische Spielsachen

Eine Sonderausstellung im *Museum Neuhaus Biel* (18. 3.–20. 6.) illustriert mit zahlreichen Beispielen die Entwicklung zum bewegten Bild, wie sie sich auch in optischen Spielzeugen wie Wunderscheibe, Lebensrad, Wundertrommel, Guckkasten und Schattentheater wiederspiegelt. Kinderbelustigungen wie Stereoskope, Daumenkino oder Kinder-Kinos machen den Charme der bewegten Bilder aus der Vor-Kino-Ära deutlich.
Museum Neuhaus Biel, Schüsspromenade 26, 2501 Biel, Di–So 11–17 Uhr, Mi 11–19 Uhr, www.mn-biel.ch

Hommage

Francis Bacons Kino

Die *Fondation Beyeler* in Riehen, Basel zeigt bis zum 20. Juni die Ausstellung «Francis Bacon und die Bildtradition», die neben rund vierzig Bildern des Malers (1909–1992) auch ausgewählte Vorbilder (etwa von Tizian, Velázquez, Rembrandt, Ingrès oder Van Gogh) für sein Werk im Original zeigt. Der Künstler hat sich auch intensiv mit dem bewegten Bild auseinandergesetzt, etwa mit den fotografischen Bewegungsstudien von Muybridge oder mit Sequenzen oder Einzelaufnahmen aus Filmen von Buñuel, Resnais oder Eisenstein: das Bild der schreienden Kinderfrau auf der Treppe von Odessa aus PANZERKREUZER POTEMKIN hat Bacon explizit als nicht zu übertreffende Inspirationsquelle für seine Bilder mit schreienden Mündern genannt.

Das *Stadtkino Basel* zeigt im März als Begleitprogramm zur Ausstellung neben UN CHIEN ANDALOU und L'AGE D'OR von *Luis Buñuel*, PANZERKREUZER POTEMKIN von *Sergej M. Eisenstein* und HIROSHIMA MON AMOUR von *Alain Resnais* auch LAST TANGO IN PARIS von *Bernardo Bertolucci* und ELEPHANT MAN von *David Lynch*, zwei vom Werk Bacons inspirierte Filme. Selbstverständlich gehört auch LOVE IS THE DEVIL von *John Maybury*, in dem die Liebesgeschichte von Francis Bacon mit John Dyer im Zentrum steht, zum Programm.
Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch
Ausstellung: Fondation Beyeler, Baselstrasse 101, 4125 Riehen, täglich von 10–18 Uhr www.beyeler.com

Clint Eastwood

Das *Xenix* in Zürich richtet in seinem Aprilprogramm das Augenmerk auf Breitwandformat und Technicolor. Anhand von Filmen mit und von *Clint Eastwood* (etwa der DOLLARI-Trilogie von Sergio Leone oder PALE RIDER, UNFORGIVEN, SPACE COWBOYS, MYSTIC RIVER unter vielen anderen) demonstriert es die Opulenz und die dramaturgischen Möglichkeiten dieser technischen Verfahren.
Xenix, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich, www.xenix.ch

Francis Ford Coppola

Zum 65. Geburtstag von Francis Ford Coppola (7. 4. 1939) zeigt *SF DRS* eine kleine Reihe von acht Filmen. Sie nimmt ihren Auftakt mit THE CONVERSATION (29.3.), einem Klassiker des Paranoia-Kinos, und findet ihr Ende mit COTTON CLUB (30.4.), einer Hommage an den Jazz der dreissiger Jahre. Im Zentrum der Reihe steht die GODFATHER-Trilogie, das grossartige Mafia-Epos mit Marlon Brando und Al Pacino (9.4., 16.4., 23.4.). Dazu kommen noch GARDENS OF STONE (5.4.), THE RAINMAKER (19.4.) und NEW YORK STORIES (22.4.), die gemeinsam mit Woody Allen und Martin Scorsese produzierte Liebeserklärung an Gotham City.

Musik und Film

Schostakowitsch

Zu den frühesten Filmkompositionen von *Dimitri Schostakowitsch* gehört seine Arbeit zu ALLEIN (ODNA) von Grigori Kosintsev und Leonid Trauberg. Die Geschichte um eine junge Lehrerin, die sich, verschlagen ins Altai-Gebirge, mit Armut und arroganten Grossbauern herumschlagen muss, kommt nun zu schweizerischer Erstaufführung. Unter der Leitung von *Mark Fitz-Gerald*, der die Partitur von 1931 rekonstruiert hat, begleitet die *basel sinfonietta* live diese Aufführungen in Freiburg (31.3.), Bern (1.4.), Zürich (3.4.), Basel (4.4.) und Zug (6.4.).
www.baselsinfonietta.ch

Werkstattgespräch

Der Filmproduzent *André Amsler* unterhält sich mit *Bruno Spoerri*, Jazzmusiker und Filmkomponist (etwa bei VAGLIETTI ZUM DRITTEN, KONGRESS DER PINGUINE, DER SCHUH DES PATRIARCHEN, TEDDY BÄR), in der Lebewohlfabrik in Zürich (25.3., 20 Uhr) anhand zahlreicher Beispiele zum Thema Musik und Film.
Lebewohlfabrik, Fröhlichstrasse 23, 8008 Zürich, www.lebewohlfabrik.ch

Festivals

Stuttgart

Vom 1. bis 6. April findet zum zwölften Mal das *Internationale Trickfilm Festival Stuttgart* statt. Im internationalen Wettbewerb konkurrieren fünfzig Kurzfilme. Auszeichnungen gibt es auch in den Sektionen «Young Animation», «Tricks for Kids» und «Feature Animation». Im Rahmenprogramm stellen *Janet Perlman*, *Jerzy Kucia* und *Jochen Kuhn* ihre Arbeiten vor, ebenso die Studios «Nukufilms» (Tallin), «Pilot Animation Studio» (Moskau), «ACME Filmworks» (Hollywood) und «Film Bilder» (Stuttgart). Eine Retrospektive gilt dem «Lego-Film».
Internationales Trickfilm Festival Stuttgart, Breitscheidstrasse 4, D-70174 Stuttgart, www.itfs.de

Venedig

Zum neuen Leiter der «Mostra internazionale d'Arte Cinematografica Venezia» ist *Marco Müller* gewählt worden. Der ehemalige Leiter des Festivals von Locarno (1991–2000) löst Moritz de Hadeln ab, der den Posten in den letzten zwei Jahren inne hatte.

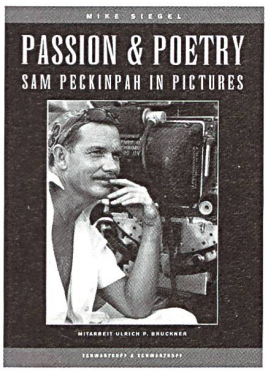
The Big Sleep

Jean Rouch

31. 5. 1917–19. 2. 2004

«Es gibt in MOI, UN NOIR ein paar Kranfahrten, die Anthony Mann zur Ehre gereichen würden. Das Schöne an ihnen ist aber, dass sie mit der Hand gemacht sind.»
Jean-Luc Godard zu MOI, UN NOIR *in Arts Nr. 716, 11. 3. 1959*

Zum Lesen
Mavericks



Als mich im Januar 1985 ein Verlagslektor anrief, der meinen Nachruf auf Sam Peckinpah gelesen hatte und fragte, ob ich nicht Lust hätte, ein Buch über diesen kontroversen Regisseur zu schreiben, bedurfte es keiner langen Überlegungen zuzusagen, hatte Peckinpah damals doch eine treue Fangemeinde, aber nicht gerade eine massenhafte: Also wann, wenn nicht jetzt. Dass knapp zwanzig Jahre später noch einmal ein deutscher Verlag das Wagnis eingehen würde, ein Peckinpah-Buch zu veröffentlichen, war seinerzeit nicht zu erwarten. Nun liegt es vor, und allein seine Existenz bietet Anlass zu der Hoffnung, dass auf dem einheimischen Filmbuchmarkt noch Platz ist für die Ränder der Filmgeschichte. Zwar hat Peckinpah eher im Zentrum der amerikanischen Filmindustrie operiert, aber die Produktions- (und Rezeptions-)geschichten vieler seiner Filme sprechen doch auch von den Widerständen, mit denen dieser Outlaw in Hollywood zu kämpfen hatte. Mit THE WILD BUNCH hat er 1969 Filmgeschichte geschrieben, aber die brillante Montage des finalen Todesballetts hat eigentlich sein gesamtes restliches Œuvre überlagert.

Anders als die nicht wenigen im angelsächsischen Sprachraum in den letzten Jahren erschienenen Peckinpah-Bücher ist dies in erster Linie ein Fanbuch (und setzt damit die Verlagslinie fort, wo vor kurzem ein ähnlich gelagertes Werk über Lex Barker publiziert wurde). Der Verfasser *Mike Siegel* (Jahrgang 1967) ist ein Sammler – zunächst von Filmfotos und -plakaten, später von Geschichten über Peckinpah, wobei er gleich zum Auftakt konstatiert: «Es gibt keine "Wahrheiten" über Sam Peckinpah. Zumindest nicht die Wahrheit.» Greift er bei den frühen Passagen seines Textes vor allem auf die Biographien von Fine (1991) und Waddell (1994) zurück, so werden die späteren sehr viel plastischer durch seine eigenen Interviews, wobei sich die Liste seiner Gesprächspartner ziemlich beeindruckend liest. Über die Bedeutung der Filme für die Geschichte des Westerns und des Kinos überhaupt kann man anderswo analytischeres lesen, Siegels Interesse liegt eindeutig bei den Geschichten ihres Zustandekommens, gespickt mit Anekdoten, vor allem aber mit einem Reichtum an bisher nicht gesehenen Abbildungen. Gekrönt werden diese durch einen fast hundert Seiten langen Teil mit farbigen Abbildungen: Aushangfotos und Plakate, darunter auch solche aus Polen, der Türkei und Finnland. Andererseits ist auch die 45seitige Filmografie nicht zu verachten – mit umfangreichen Angaben zu Peckinpahs Fernseharbeiten und einer umfassenden Auflistung und Bewertung, was in welchen Fassungen auf dem Heimkinomarkt (Video, Laserdisc, DVD) vorliegt.

Ein Maverick war auch Edgar G. Ulmer (1904–1972). Allerdings wählte er nicht den Weg des lautstarken Protestes wie Peckinpah. Sonst hätte er wohl kaum im Lauf von dreieinhalb Jahrzehnten fast fünfzig Filme inszenieren können. No-budget-Filme an den Rändern der Industrie, die fehlendes Budget durch Imagination ersetzten, angefangen mit MENSCHEN AM SONNTAG, der wegweisenden Gemeinschaftsarbeit, die die jungen Filmenthusiasten Billy Wilder, Fred Zinnemann und Robert Siodmak 1929 in Berlin ausserhalb der Filmateliers realisierten. Später drehte er Filme in Jiddisch und Ukrainisch ebenso wie solche mit rein farbiger Besetzung, den stilvollen Horrorfilm THE BLACK CAT (mit einem zurückhaltend agierenden Bela Lugosi), das fatalistische Meisterwerk des B-noir, DETOUR, und den lyrischen Western THE NAKED DAWN, der nicht enttäuschte, nachdem wir jahrelang nur die enthusiastischen, schwärmerischen Worte von François Truffaut dazu kannten. Ulmer-Filme konnte man in den letzten Jahren immer mal wieder sehen (eine amerikanische DVD-Edition macht allerdings nur schleppende Fortschritte) und damit die visuellen Qualitäten dieses Regisseurs würdigen – was ein Buch mit sieben Siegeln blieb, war seine Biographie. Denn Ulmer hatte wiederholt erklärt, bei einigen Klassikern der Filmgeschichte mitgewirkt zu haben, obwohl er zur fraglichen Zeit nachweislich an einem ganz anderen Ort war. Diese Rätsel löst nun die Biographie, die der österreichische Filmpublizist *Stefan Grissemann* nach mehrjährigen Recherchen verfasst hat. Er charakterisiert Ulmer als einen, «der oft in seinem Leben am Erfolg nur haarscharf vorbeigeschlittert ist». Der Filmtitel DETOUR (Umleitung) wird zum Programm: «Ein Künstler des Abwegigen, ein Skeptiker des Unterhaltungsfilms ... ein Underground-Filmemacher, noch ehe dieser Begriff überhaupt existiert.» Zugleich jemand, bei dem sich die «Lust an der Legendenbildung» verdichtet zu einem System des «lustvollen Lügens»: «er belügt seine Biographen, seine Familie, sich selbst, als gehöre zur Anmassung auch zwingend der Betrug.» Das fängt gleich an beim Geburtsort Wien, den Ulmer für sich reklamiert, obwohl er in Olmütz, «gleichweit von Wien und Prag entfernt», geboren wurde. Schon in der Darstellung der frühen Jahre Ulmers, in dessen Prägung durch den frühen Tod des Vaters und durch die strenge Mutter, zeigt sich die Qualität von Grissemanns Buch, der die Fakten in einen interpretierenden Zusammenhang bringt, statt den Leser mit einer Anhäufung von anekdotischen Details zu langweilen. Dadurch bekommt das Buch eine Spannung, die es bis zum Ende durchhält, wo es noch einen Paukenschlag gibt, wenn von Ulmers Beziehung zu einer jungen Frau die Rede ist, mit der er eine Tochter zeugt (die erst im Alter von fünfzehn Jahren diese Zusammenhänge erfährt) und eine Zeit lang eine Art Parallelleben führt, seiner Familie unbekannt.

Hat jemand wie Ulmer bei Cineasten automatisch einen Stein im Brett durch seine Bereitschaft, mit niedrigsten Budgets zu arbeiten, um sich dadurch seine Unabhängigkeit zu bewahren, so geht Grissemann einen Schritt weiter und hinterfragt diese in gewisser Weise romantische Vorstellung vom Künstler: «Ulmers Kino fasziniert nicht seiner offensichtlichen budgetären Grenzen wegen, sondern durch seine Bereitschaft zum (filmischen, nicht finanziellen) Risiko, zur formalen und kulturellen Grenzüberschreitung». Bleibt zu hoffen, dass Ulmers hundertster Geburtstag in diesem Herbst den Anlass bietet, seine Filme zu zeigen.

Frank Arnold

Mike Siegel: Passion & Poetry. Sam Peckinpah in Pictures. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2003. 576 S., Fr. 50.50, € 29.95

Stefan Grissemann: Mann im Schatten. Der Filmemacher Edgar G. Ulmer. Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2003. 395 S., Fr. 42.80, € 24.90

Wir freuen uns sehr, Ihnen mit unseren Fernsehfilmen faszinierende Geschichten über die Schweiz erzählen zu dürfen – romantische, lustige und spannende Geschichten...

SRG SSR idée suisse

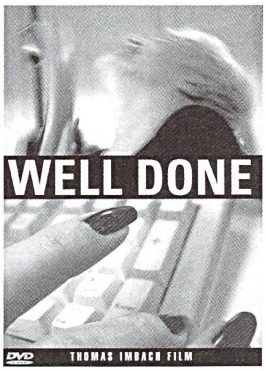
DVD

Jacques-Tati-Collection

Minimale Ausstattung – maximaler Inhalt: Vom billigen Schuber der Box über das fehlende Booklet bis zu den nicht vorhandenen Extras ist die Tati-Collection puritanisch nüchtern ausgefallen – und dennoch ein Juwel. Alles konzentriert sich auf die vier Meisterwerke JOUR DE FÊTE, LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT, MON ONCLE und PLAYTIME sowie die beiden Fingerübungen ECOLE DES FACTEURS und SOIGNE TON GAUCHE. Die Werke strahlen, nicht zuletzt dank herausragender Restaurationsarbeit bei drei von vier Filmen, eine Frische aus, die auch ohne Beigemüse unsere Sinne durchlüftet. Tatis minutiöse Beobachtungen der Menschen und ihres oft absurden Tuns sind unvergänglich komisch – und sein Plädoyer für den Wert des Unvollkommenen bleibt zeitlos gültig. Sogar PLAYTIME, jenes monströse Projekt, das Tati in den finanziellen Ruin getrieben hat und immer noch wenig bekannt ist, erstrahlt jetzt endlich als künstlerischer Triumph. Wer es ohne Beilagen dennoch nicht aushält, kann sich in www.tativille.com umsehen, einer Website, die mit ihrer Eleganz und Raffinesse dem technikbegeisterten Stilisten Tati bestimmt Freude gemacht hätte.

Thomas Binotto

Jacques-Tati-Collection: JOUR DE FÊTE *(1949),* LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT *(1953),* MON ONCLE *(1958),* PLAYTIME *(1967) sowie die Kurzfilme* ECOLE DES FACTEURS *(1947) und* SOIGNE TON GAUCHE *(1936). Impuls Home Entertainment. Region 2; Format: 1:1.33; 1:2.35; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, F, Untertitel: D; Vertrieb: Impuls-Home Entertainment*



Thomas Imbach Film

Dokument, Inszenierung, Experiment – Thomas Imbach jongliert in seinen Filmen stets lustvoll mit diesen Polen, sei es in der High-Tech-Arbeitswelt von WELL DONE, in GHETTO mit den Porträts von Zürcher Jugendlichen oder im experimentellen Bildersturm HAPPINESS IS A WARM GUN. Selbst in HAPPY TOO, offiziell als Blick hinter die Kulissen der Dreharbeiten zu HAPPINESS IS A WARM GUN beworben, werden die Grenzen zwischen Dokumentation und Inszenierung mutwillig verwischt. Thomas Imbach auf die Spur zu kommen, ist deshalb nicht ganz leicht, aber gerade deshalb reizvoll. Deshalb sind die DVD-Editionen seiner Filme besonders dankbare Hilfsmittel für den hartnäckigen "Schnüffler", der zudem mit mehreren Imbach-Interviews (ursprünglich entstanden für SF DRS und 3sat) scheinbar Navigationshilfe, vor allem aber zusätzlichen Stoff erhält. Weil Imbach zudem einer der grossen Stilisten des Schweizer Films ist, bleibt die Recherche auch bei mehrmaliger Quellensichtung ein cineastischer Genuss und wird mit Sicherheit nicht langweilig.

Thomas Binotto

Folgende Imbach-Filme sind einzeln auf DVD erhältlich:

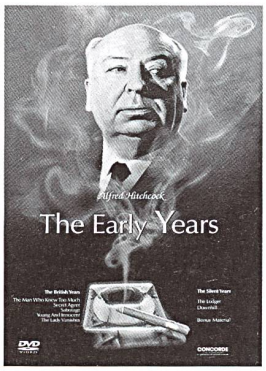
WELL DONE *(1994) Sound: Mono, Originalton; Sprachen: Schweizerdeutsch; Untertitel: D/E/F/P; Extras: «Die Kamera als Sonde», Interview mit Christoph Hübner (3sat);* SHOPVILLE-PLATZSPITZ *Videoinstallation von Thomas Imbach*

GHETTO *(1997) Sound: Dolby Surround, Stereo; Sprachen: Schweizerdeutsch; Untertitel: D, E, F; Extras: Interview mit Christoph Hübner (3sat)*

HAPPINESS IS A WARM GUN *(2001) Sound: DD 6.1 EX, DD 2.0; Sprachen: Deutsch; Untertitel: E/D; Extras: Interviews mit Thomas Imbach (SF DRS, 3sat)*

HAPPY TOO *(2002) Sound: Stereo; Sprachen: Deutsch; Untertitel: E/D; Extras: Interview mit Thomas Imbach (SF DRS)*

Vertrieb: Warner Home Video



Alfred Hitchcock – The Early Years

Genau wie die Tati-Collection vertraut auch diese Hitchcock-Box ganz auf ihr Hauptprogramm: Es gibt – abgesehen von einer ziemlich oberflächlichen Dokumentation – nur Filme zu sehen. Nicht einmal eine deutsche Synchronfassung wird geboten. Zu Recht, denn die Werke, die Hitchcock in England gedreht hat, sind nicht nur unübersehbar das Fundament für seine amerikanische Karriere, sie bereiten auch heute noch grösstes Vergnügen, weil sie unter anderem einen frech frivolen Witz und eine unbekümmerte Leichtigkeit ausstrahlen, die Hitchcocks späterem Werk weitgehend fehlen. THE LADY VANISHES, YOUNG AND INNOCENT und THE MAN WHO KNEW TOO MUCH haben nichts von ihrem Esprit eingebüsst und zeigen Hitchcock bereits auf der Höhe seines Könnens – auch wenn die Filmtechnik in den englischen Filmstudios damit nicht immer Schritt halten konnte. Neben diesen Bonbons bietet die Box mit DOWNHILL eine veritable Rarität, ein Melodrama, das Hitchcock nicht sonderlich mochte, das ihn aber dennoch als faszinierten und faszinierenden Filmtüftler zeigt. Dasselbe gilt für den Stummfilm THE LODGER, den «the master himself» als ersten richtigen Hitchcock qualifizierte und der inzwischen dank mehrfacher Fernsehausstrahlung ziemlich bekannt ist und in jede sorgfältig assortierte Videothek gehört. SECRET AGENT und SABOTAGE, zwei weniger bekannte – und auch weniger gelungene – Filme, runden die Box ab. Eine Empfehlung für aussergewöhnlich genusssüchtige (mit viel freier Zeit): Zunächst die Filme unvoreingenommen geniessen – dann die entsprechenden Kapitel bei «Truffaut/Hitchcock» lesen – danach gleich nochmals ins Heimkino gehen – und schliesslich bei Filmen wie THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1956), NORTH BY NORTHWEST, SABOTEUR oder TO CATCH A THIEF zuschauen, wie sich der Meister selbst beklaut.

Thomas Binotto

«Alfred Hitchcock – The Early Years» enthält THE LODGER *(1926),* DOWNHILL *(1927),* THE MAN WHO KNEW TOO MUCH *(1934),* SECRET AGENT *(1936),* SABOTAGE *(1936),* YOUNG AND INNOCENT *(1937),* THE LADY VANISHES *(1938). Bildformat: 4:3; Sound: DD 1.0 Mono; Sprachen: E; Untertitel: D; Extras: Dokumentation «The Early Years», Bildergalerien, Texttafeln zur Biographie Hitchcocks. Vertrieb: Concorde/Carlton International*

Dem Himmel so fern

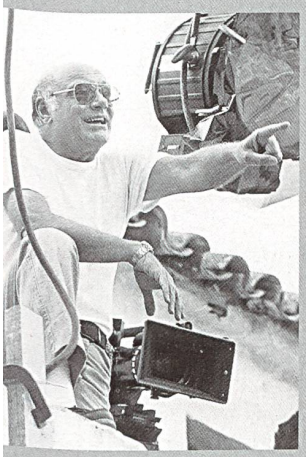
Der hervorragende Film FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes, das Melodrama um Kälte und Wärme, in der sich der schwarze Gärtner – glaubwürdig verkörpert von Dennis Haysbert – gegen alle gesellschaftlichen Regeln in die aparte Hausfrau – wunderbar: Julianne Moore – verliebt, liegt inzwischen auch als DVD vor.

Die Zugaben zum Film sind nicht sehr opulent ausgefallen: Schnipsel von den Dreharbeiten, deutscher und US-Kinotrailer, eine Fotogalerie mit zwölf Beispielen, Kurzstatements der Hauptdarsteller Julianne Moore, Dennis Quaid – zu ihnen gibt es immerhin eine Filmographie –, Dennis Haysbert und Patricia Clarkson werden ergänzt mit kaum längeren Interviewschnipseln mit dem Regisseur Todd Haynes und dem Filmkomponisten Elmer Bernstein.

Positiv gesprochen: Der Film FAR FROM HEAVEN ist und bleibt die Hauptsache dieser DVD-Edition.

FAR FROM HEAVEN *USA 2002. Region 2; Sprachen: D/E; Untertitel: D; Format: 1:1.85; (16:9 anamorph); Ton: DTS/DD 5.1/DD2.0 Dauer: 102 Min. Concorde Home Entertainment; Vertrieb: Warner Home Video*

> zum Beispiel: Francesco Rosi Demokratischer Realismus



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Filmbulletin – die kritische Filmzeitschrift mit Format – thematisiert in der Ausgabe 1.04 das Werk von Francesco Rosi ...

... und berichtet 9 mal jährlich von neuen und alten Filmen, stellt Zusammenhänge her, leuchtet Hintergründe aus und bringt auch ausführliche Werkstattgespräche mit prominenten Filmschaffenden. *Gönnen Sie sich und Ihren Lieben regelmässig eine anspruchsvolle Filmzeitschrift. Leisten Sie einen Beitrag zur Filmkultur.*

Bestellung:
mit der nebenstehenden Abo-Karte oder auf

www.filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe überzeugt mich.
Senden Sie mir die Hefte im Abonnement.

Jahresabo (5 Ausgaben und 4 Zwischenausgaben)
Fr. 69.–, € 45.–
SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt zu Fr. 46.–, € 30.–
Beginnend ab Heft
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
CH

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

www.filmbulletin.ch

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!

OLÉ BAR
ROLAND
HOTEL
Roeland Wiesnekker ist
STRÄHL
Johanna Bantzer
Mike Müller
WOTSCH EIFACH CHLI FISCHE
ODER WOTSCH MAL EINE FANGE?
Dschoint Ventschr Filmproduktion zeigt einen Film von Manuel Flurin Hendry
nach einem Drehbuch von Michael Sauter und David Keller
JETZT IM KINO
DOLBY STEREO
IN SELECTED THEATRES
LOOK NOW!