Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 254

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: 08.07.2025

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

Fr. 3.– · 1.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

FILMFORUM	3	**LA MALA EDUCACIÓN**	*von Pedro Almodóvar*
	5	**LES ÉGARÉS**	*von André Téchiné*
	7	*Gespräch mit André Téchiné*	
NEU IM KINO	9	**NICOTINA**	*von Hugo Rodríguez*
	10	**BEFORE SUNSET**	*von Richard Linklater*
	11	**DEPUIS QU'OTAR EST PARTI**	*von Julie Bertucelli*
	12	**AGATA E LA TEMPESTA**	*von Silvio Soldini*
	12	**COFFEE AND CIGARETTES**	*von Jim Jarmusch*
	14	**TE DOY MIS OJOS**	*von Iciar Bollain*
	14	**THE COOLER**	*von Wayne Kramer*
WEITERHIN IM KINO	16	**KILL BILL VOL. 2**	*von Quentin Tarantino*
	17	**GEGEN DIE WAND**	*von Fatih Akin*
KURZ BELICHTET	19	*Bücher*	
	22	*DVD*	

4.04

www.filmbulletin.ch

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

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
Doris Senn, Gerhard Midding, Gérald Kurth, Herbert Spaich, Gerhart Waeger, Karlheinz Oplustil, Johannes Binotto, Erwin Schaar, Frank Arnold, Thomas Binotto

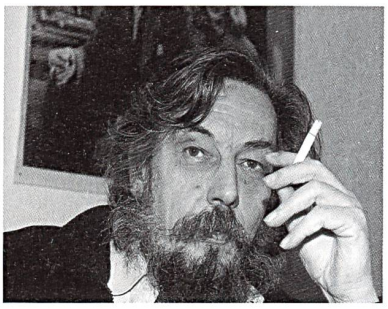
Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Agora Films, Carouge; trigon-film, Wettingen; Heinz Diener, Winterthur; Ascot-Elite Entertainment, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Warner Bros., Zürich

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



Lauf der Zeit

Eine Zwischenausgabe zu realisieren, kommt selbstverständlich «dem Abenteuer einer Reise in den Wilden Westen» (damals als er noch wild und nur mit Postkutschen zu bereisen war) nicht einmal nahe, wäre allenfalls mit «einer Fahrt im Pendlerzug zum Arbeitsort» zu vergleichen (wenn man das im Zitat von Truffaut evozierte Bild im letzten «In eigener Sache» übertragen wollte): bleibt weitgehend Routine.

Routine darf schon mal sein. Routine muss schon mal sein, denn ganz ohne ruhigere Zeiten und Produktionen gingen wir unter.

Die nächste Ausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» wird Ende Juli erscheinen, kurz vor Beginn des Filmfestivals von Locarno.

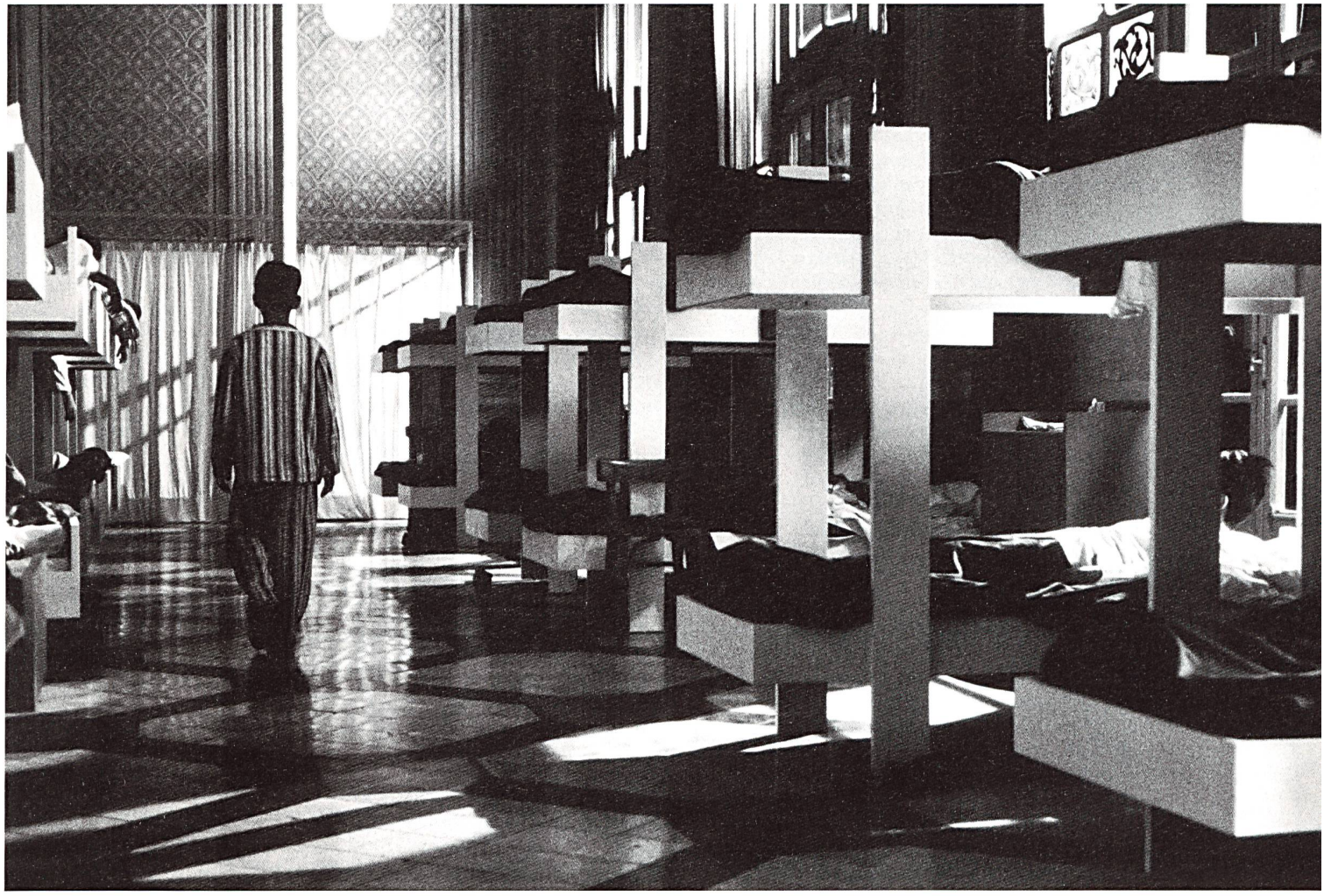
Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

4.04 Mai 2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 254

Film gewordene Sinnlichkeit

LA MALA EDUCACIÓN von Pedro Almodóvar



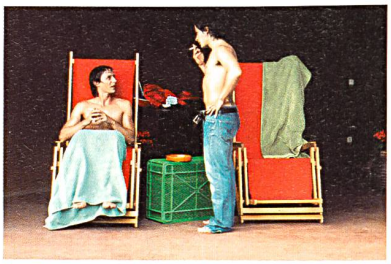
Erzählt wird die Geschichte Ignacios, des Zöglings einer Klosterschule – die Geschichte seines sexuellen Erwachens und seines sexuellen Missbrauchs.

Seine Filme beben vor Emotionalität. Verzehrende Blicke beherrschen die Bilder und lassen die Erregung förmlich mit Händen greifen. Anspannung und Begehren, Schmerz und Erotik, Leidenschaft und Liebe scheinen sich in Pedro Almodóvars Inszenierungen immer von neuem zu materialisieren. Sein neustes Werk, LA MALA EDUCACIÓN, ist ein Musterbeispiel dafür. Erzählt wird die Geschichte Ignacios, des Zöglings einer Klosterschule – die Geschichte seines sexuellen Erwachens und seines sexuellen Missbrauchs. Damit verschränkt sich die Geschichte des Filmemachers Enrique, der ebenso lust- wie glücklos ein Sujet für seinen neuen Film sucht. Die Wege der beiden Hauptfiguren kreuzen sich, als Ignacio – der mittlerweile Schauspieler geworden ist – bei Enrique vorspricht und ihm sein autobiographisches Werk «La visita» («Der Besuch») vorlegt.

Damit haben wir den ersten Schritt in ein erzählerisches Spiegelkabinett getan, das uns in ein Labyrinth der Trugbilder lockt und uns so bald nicht mehr freigeben wird. Die Wege von Ignacio und Enrique kreuzen sich nämlich nicht zum ersten Mal. Sie kennen sich aus der Zeit in der Klosterschule, die beiden verbindet eine leidenschaftliche Jugendliebe. Der gemeinsame Kinobesuch, das aufregende Sich-Befummeln im Dunkeln – im Angesicht der Schönen auf der Leinwand: eine Erinnerung, die sich in beider Gedächtnis tief eingeschrieben hat. Doch auf diese erste unschuldige Liebeserfahrung legt sich ein Schatten: Padre Manolo, einer der Lehrer am Kollegium, vergreift sich an Ignacio und nutzt dessen Abhängigkeit schamlos aus.

Dieser Übergriff prägt Ignacio bis in die Gegenwart. Was damals die kleine Person, die er war, bildlich in zwei Hälften spaltete, lässt ihn bis heute nicht zur Ruhe kommen: Er ist den Drogen verfallen und steht zwischen den Geschlechtern. Nun möchte er sein Leben ändern, und er möchte einen perfekten Körper. Dafür braucht er Geld, weshalb er Padre Manolo aufsucht, um ihn mit den Aufzeichnungen über seine Jugendzeit zu erpressen. Derselbe Text, dasselbe Manuskript, das Enrique zur Verfilmung vorliegt. Enrique wiederum ist eingenommen von der Geschichte und will sie verfilmen. So wird Erzählebene über Erzählebene geschichtet, wird das Geschehen von der gleichen und doch immer wieder leicht veränderten Warte aus weiter rekapituliert.

Ignacio gibt die Filmrechte nur ab, wenn er sich selbst im Film spielen darf. So weit, so gut. Doch immer mehr Zweifel ob seiner "wirklichen" Identität stellen sich ein. Zweifel, die sich bestätigen, als Ignacios Mutter dessen Tod und den Bruder Juan als seinen Stellvertreter enthüllt. Juan tritt als Ignacio auf, als Tunte, als Transvestit – wie es die Rolle seines Bruders war. Identitäten wechseln fliessend, werden mit den Kleidern übergestülpt und abgelegt. Biographien verschränken und



Almodóvar zelebriert den Geist der Postmoderne ebenso hingebungsvoll mit seiner inhaltlichen und stilistischen Liebe zum Zitat: sei es als Echo des Film noir, sei es zur Nouvelle Vague.

durchdringen sich: fiktive wie reale, ersehnte wie unterdrückte, erdachte wie erlebte.

Entsprechend erhält das Kaleidoskop immer zusätzliche Facetten. Etwa wenn Padre Manolo eine neue Existenz findet als Verleger Berenguer und eine leidenschaftliche Affäre mit Ignacios Bruder Juan eingeht. Oder Enrique, der Filmemacher, der sich in Ignacio alias Juan verliebt und so unter anderen Vorzeichen seine Jugendliebe wiederaufleben lässt. Die Episoden wiederholen sich in immer neuen Konstellationen, dabei fügen sich Versatzstücke aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entlang der Zeitachse.

Diese kunstvolle Verspiegelung erinnert nicht zuletzt an David Lynch, und dabei an seinen jüngsten MULHOLLAND DRIVE, in dem die Figuren und die Handlung sich in einem ähnlichen Shifting der Identitäten, in einer ähnlichen Erzählellipse bewegen. Doch nicht nur in der spielerischen Dekonstruktion gibt es viele Parallelen – Almodóvar zelebriert den Geist der Postmoderne ebenso hingebungsvoll mit seiner inhaltlichen und stilistischen Liebe zum Zitat: sei es als Echo des Film noir (etwa die Anlehnung an die Helldunkelkontraste, die Lichtmuster), sei es zur Nouvelle Vague (mit den Anspielungen auf die programmatischen Schriftzüge in Godards Filmen). Kein Farbtupfer, kein Requisit, keine Geste bleibt dem Zufall überlassen. Das Auge darf sich weiden an einer stilisierten Bildästhetik (hier das grell inszenierte, dominierende Achtziger-Jahre-Styling) und überraschenden Bildeffekten: wenn eine lichte, bläulich-monochrome Leinwand sich erst dann als Wasser entpuppt, wenn ein Körper hineinschiesst und grosse Wasserblasen an die Oberfläche sendet; oder wenn der Turnplatz zum choreografierten Arrangement wird, auf dem sich die Kollegiumsschüler nach den Anordnungen des Padres bewegen; oder wenn der Schlafsaal mit den geometrisch angeordneten Doppelkajüten sich im kühlen Nachtlicht wie ein konstruktivistisches Gemälde ausnimmt.

Bei Almodóvar wird die Kamera zum personalisierten Auge, das seine Objekte mit liebevollem, anzüglich-musterndem Blick umfängt. Dabei gilt dieser Blick für einmal nicht einer Frau, sondern einem erotisierten Männerkörper, in einem unmissverständlich homosexuellen Kontext. Doch nicht nur eine ausgesuchte Bildästhetik sorgt für die atmosphärisch aufgeladenen Szenen – wie auch in Almodóvars früheren Filmen spielt die Musik eine tragende Rolle: sei es in den pathosgeladenen Chorgesängen, in den Schmacht-Canzoni aus den fünfziger Jahren (gesungen von Sara Montiel), in der engelhaften Stimme des kleinen Ignacio, die durch den Raum perlt, oder dem Vierziger-Jahre-Schmelz von «Quizás, quizás, quizás», das schon Wong Kar-Wai in seinem IN THE MOOD FOR LOVE verwendete.

Almodóvars LA MALA EDUCACIÓN ist Film gewordene Sinnlichkeit. Er ist aber auch eine Verspiegelung und Sichtbarmachung des kreativen Akts, der sich in einer endlosen Erzählschlaufe fortsetzt, über das Filmende hinaus. Vor dem Abspann werden nämlich in Kürze die weiteren Entwicklungen der Figuren skizziert. Das Déjà-vu ist vorprogrammiert, die biographischen Stationen sind wie Fertigbauteile, die – bereits bekannt – sich in immer wieder neuen Figuren wiederholen.

Ein kleiner Wermutstropfen trübt das elektrisierende Filmerlebnis. In der stimmungsvollen Inszenierung bleibt das zentrale Thema ein ernstes: die Pädophilie, die sexuelle Ausbeutung. Auch wenn Almodóvar in seinem Film dies klar als Vergehen anklagt und den Täter als solchen benennt, mag man die Gratwanderung zwischen Darstellung und Verurteilung als heikel beurteilen. Auch wenn explizit das im Film ausgesprochene Verdikt klar ist: «Ein Kind liebt man nicht, man bedrängt es, missbraucht es», meint Ignacio auf die Verteidigung des Paters, dass er ihn als Jungen «geliebt» habe. Doch wirkt dies eher als etwas dünnes Lippenbekenntnis, wenn der Film wiederholt die begehrlichen Blicke des Padre Manolo genüsslich in Szene setzt. Ebenso wie den Liebreiz der Jungen, den verklärten Augenschein auf ein Stück «unbefleckte» Jugend. Die Ambivalenz zwischen der Anklage und der filmischen Erschaffung lustvoller Situationen, von Bildern voll vibrierendem Erotismus, hinterlässt in diesem Zusammenhang hie und da einen etwas zwiespältigen Eindruck.

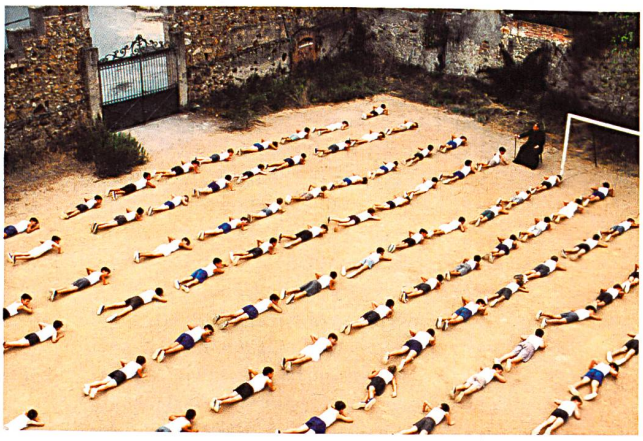
Doris Senn

LA MALA EDUCACIÓN (SCHLECHTE ERZIEHUNG)

Stab
Regie, Buch: Pedro Almodóvar; Kamera: José Luis Alcaine; Schnitt: José Salcedo; Szenenbild: Antxon Gómez; Kostüme: Paco Delgado unter Mitwirkung von Jean-Paul Gaultier; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Miguel Rejas

Darsteller (Rolle)
Gael García Bernal (Angel/Juan/Zahara), Fele Martínez (Enrique Goded), Javier Cámara (Paquito), Daniel Giménez-Cacho (Padre Manolo), Lluis Homar (Herr Berenguer), Francisco Boira (Ignacio), Francisco Maestre (Padre José), Juan Fernández (Martín), Ignacio Pérez (Ignacio als Kind), Raúl García Forneiro (Enrique als Kind), Petra Martínez (Ignacios Mutter)

Produktion, Verleih
El Deseo; Produzent: Agustín Almodóvar; ausführende Produzentin: Esther García. Spanien 2004. Farbe, Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



Familie auf Widerruf

LES ÉGARÉS von André Téchiné

Der altmodische Zopf des kleinen Mädchens und die Baskenmütze des älteren Jungen lassen erahnen, dass diese Szene in der Vergangenheit spielt.

Ein merkwürdiges Gegeneinander von Aufruhr und Idylle herrscht in diesem Bild. Vier Figuren sind darauf zu sehen, die in einer Halbnahen über ein golden schimmerndes Getreidefeld rennen. Ein Junge, fast erwachsen, trägt ein kleines Mädchen auf den Armen, dicht gefolgt von einer Frau, die ihren Sohn an der Hand hält. Grosse Furcht treibt sie zur Eile an, Todesangst womöglich, die nur durch die Gewissheit bezähmt wird, nicht allein zu sein. Der altmodische Zopf des kleinen Mädchens und die Baskenmütze des älteren Jungen lassen erahnen, dass diese Szene in der Vergangenheit spielt.

Es ist ein emblematisches Bild, mit dem André Téchinés neuer Film LES ÉGARÉS beworben wird. Manchmal ist ein Plakatmotiv nicht nur ein Szenenfoto, das unser Interesse wecken und uns vielleicht gar in den Bann des Films schlagen soll. Im besten Fall ist es ein Schlüsselbild, das Spuren auslegt zu den Figuren, der Geschichte und der Stimmung des Films. Was lässt einen am ehesten darauf schliessen, dass dies ein Téchiné-Film ist? Die Unruhe oder die reifen Ähren, die dieser ihren atmosphärischen Hintergrund liefern?

Die Exposition des Films führt uns schon bald zu dieser Szene. Schwarzweisse Dokumentaraufnahmen von einstürzenden Pariser Häuserfassaden und heillos versprengten Soldatentrupps verankern den Film augenblicklich im Zweiten Weltkrieg. Die schleppende Zeitlupe verleiht ihnen indes einen Anschein von Fiktion; wenn Téchiné später im Film nochmals auf historisches Material zurückgreift, wird es deutbar als subjektive Rückblende einzelner Figuren. In einer virtuosen, gelenkigen Bewegung schwenkt die Kamera *Agnès Godards* über das ausgezehrte, erschöpfte Chaos einer Kolonne von Flüchtlingen, die ihr Heil fernab der Metropole, im Süden suchen will, um endlich präzis auf dem Gesicht der jungen Witwe Odile zu landen, die sich die ermüdeten Augen reibt. Seit Tagen kommt sie ohne Schlaf aus, angetrieben von der Sorge, sich und ihre Kinder Philippe und Cathy in Sicherheit zu bringen.

Es ist ihr anzusehen, wieviel Kraft und Beherrschung diese Situation von ihr verlangt. Als sie einem Flüchtling die Mitfahrt verweigert, scheint sie selbst zu spüren, wie kalt, mitleidslos diese Geste ist. «Ich weiss, es ist ungerecht», rechtfertigt sie sich vor ihrem Sohn, «aber nun ist jeder auf sich gestellt.» Ganz nahe bleibt Godards Kamera in diesen ersten Szenen an den Figuren dran, sie muss agil sein, um auf das Durcheinander dieser Massenentwurzelung zu reagieren. Der Bildausschnitt wirkt dabei, nicht trotz, sondern vielmehr wegen des Breitwandformats, viel zu eng, um deren gesamtes Panorama zu erfassen. Diese Konzentration legt den Film sogleich fest auf die Wahrnehmung und die Perspektive der Individuen.

Als deutsche Flieger den Treck angreifen, springt ihnen ein Junge zu Hilfe, der sie

Téchiné beschwört freilich keine triviale Idylle, sondern versucht, jenes atmosphärische Einverständnis zwischen Drama und Ambiente herzustellen, das seinem Kino seit jeher unverzichtbar ist.

hastig in den schützenden, nahe liegenden Wald führt. Diesen Moment nun hat das Plakatmotiv festgehalten, in dem sich eine Familie auf Widerruf bildet. Gemeinsam mit dem ruppigen, verschlossenen Jungen Yvan werden sie die Flucht fortsetzen. Odiles Wagen ist verbrannt und die offenen Strassen sind ohnehin zu gefährlich. Sie schlagen sich in die Wälder, in der Hoffnung, ein Dorf zu finden, das nicht menschenleer ist, und in dem eine Ordnung herrscht, wie sie Odile noch aus Friedenszeiten kennt. Endlich finden sie Unterschlupf in einem verlassenen Haus und richten sich dort ein, bis es ihnen immer weniger wie ein Provisorium vorkommt.

Die französische Kritik fühlte sich bei LES ÉGARÉS an Charles Laughtons THE NIGHT OF THE HUNTER erinnert: auch dies ein filmisches Geleit durch eine unwägbare Landschaft und ein ebensolches Schicksal; freilich ein erstaunlicher Referenzpunkt, um sich dieser Epoche zu nähern. Das *débâcle*, die Kapitulation im Frühjahr 1940, ein verdrängtes nationales Trauma (und zugleich Auftakt zu einem weiteren, dem der Okkupation), hat dem Kino bislang kaum als Stoff gedient. Bei ihrer Adaption der Romanvorlage von Gilles Perrault («Le garçon aux yeux gris») haben Téchiné und sein bewährter Drehbuchautor *Gilles Taurand* erst gar keinen Versuch unternommen, aus dem Intimen der Geschichte die Epoche seismographisch zu erfassen. Sie bildet den erzählerischen Rahmen, im Zentrum spielt sich anderes ab. Mitunter scheint es gar, als interessiere der Regisseur sich mehr für den Wind, der durch die Baumwipfel und die beinahe erntereifen Getreidefelder streicht. Man könnte Téchiné mithin ein frivoles Ausweichen vor der eigentlichen, erzählerischen Herausforderung des Stoffes vorwerfen. Er beschwört freilich keine triviale Idylle, sondern versucht, jenes atmosphärische Einverständnis zwischen Drama und Ambiente herzustellen, das seinem Kino seit jeher unverzichtbar ist.

Unruhe und Getriebensein, eine bange Erwartung klingen in der Partitur *Philippe Sardes* an, die nicht von ungefähr an LE TRAIN erinnert, das Kriegs- und Flüchtlingsdrama, das der Komponist vor rund dreissig Jahren für Pierre Granier-Deferre vertonte. Anfangs stellt er seine Themen nur als Fragment vor, lässt die Melodie jeweils abbrechen, um sie erst später unvermittelt wieder aufzugreifen. Seine Partitur fügt sich der rissigen Montage von Téchinés treuer Cutterin *Martine Giordano*, die das Wechselspiel der Gegensätze akzentuiert, Tag- auf Nachtszenen folgen lässt, Hell auf Dunkel, hastige Bewegung auf Momente der Ruhe. Sie spiegelt den Widerstreit der vier Temperamente. Oft scheint das Ungestüm Yvans die Oberhand zu gewinnen, eine Hast, in der sich Flucht und ein namenloser Lebenshunger mischen. Aber Agnès Godards Kameraführung vermag diese überschüssige Energie immer wieder zu bändigen, ohne sie zu lähmen.

Das Chaos der Flucht begreifen Téchiné und Taurand als dramaturgische Chance. In einer Zeit, in der Kinder zusehen müssen, wie aus Menschen verkohlte, verwesende Kadaver werden, ist die Gabe der moralischen Improvisation gefordert. Die Regeln der Gesellschaft müssen neu ausgehandelt werden, damit familiäre Geborgenheit und menschlicher Zusammenhalt nicht auf der Strecke bleiben. Der Titel lässt sich nicht nur mit «Die Verirrten» übersetzen, er schliesst auch die Nebenbedeutung des Verwirrt- und Verstörtseins ein. Die Rolle Odiles, die als Mutter und Lehrerin zuvor eine doppelte Autorität besass, kehrt sich um. Ihre Führerschaft wird selbst von ihrem Sohn in Frage gestellt, sie ist anfechtbar auch für die ungelenken Avancen Yvans. «Seit ich hier bin», gesteht sie einmal, «geschehen Dinge, die jemand Anderes anzugehen scheinen.» *Emmanuelle Béart* hält sie in einem Schwebezustand zwischen Strenge und Verlorensein. Sie hat starke Mit- und Gegenspieler: ihre Kinder sind keine kleinen, dressierten Erwachsene, sondern eigenständige Persönlichkeiten, die die Umbrüche ihres Lebens parieren müssen. Odile weiss nicht, ob sie Yvan als Bedrohung oder Segen für ihre Familie betrachten soll. Auf sämtliche Fragen reagiert er mit zurechtgelegten oder ausweichenden Antworten. Dass er etwas zu verbergen hat, merkt man spätestens, als er das verlassene Haus durchforscht und alle Mittel zur Kommunikation mit der Aussenwelt, Telefon und Radio, verschwinden lässt.

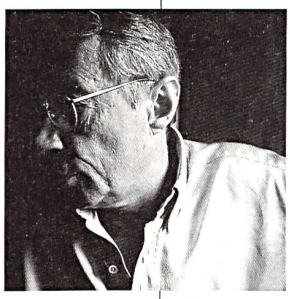
Mit der körperlichen Liebe zu einer Frau ist Yvan nicht vertraut: dieses Liebes- und Familienmelodram wird zur Geschichte des wechselseitigen sich Öffnens. Das widerrufliche Zuhause schlägt sie alle in seinen Bann, eine heikle Geborgenheit, eine stets auf der Kippe stehende Harmonie herrscht dort. Die Ankunft zweier demobilisierter Soldaten kündigt deren Ende mählich an, auch wenn sie wider Erwarten keine marodierende Bedrohung des Refugiums darstellen, sondern als Familienväter vielmehr die Sehnsucht danach bekräftigen. Für eine kurze Frist standen Odile und ihre Schutzbefohlenen ausserhalb der Gesetze. Mit der Kapitulation Frankreichs schliesst sich der historische Rahmen des Films, und er auch das Zeitfenster, in dem eine anarchische Empfindsamkeit existierte.

Gerhard Midding

‹Die Flüchtlingssituation besitzt auch eine grosse Aktualität›

Gespräch mit André Téchiné

FILMBULLETIN Die kurze Zeitspanne des *drôle de guerre*, vom Einmarsch der deutschen Truppen bis zur Kapitulation, beschäftigt momentan viele französische Regisseure: Jean-Paul Rappeneau in BON VOYAGE, Dominique Cabrera in FOLLE EMBELLIE. Was hat Sie an dieser Zeit interessiert?



ANDRÉ TÉCHINÉ Mich reizte der intimistische Charakter der Geschichte, die Gilles Perrault in der Romanvorlage, «Le garçon aux yeux gris», erzählt. Aber dieses Drama kann sich nur unter den bestimmten historischen Umständen des Frühjahrs 1940 abspielen, vor dem Hintergrund der Massenflucht aus Paris in den Süden und in dem Schwebezustand, als man nicht sicher war, wie sich die Regierung gegenüber den Deutschen verhalten würde.

FILMBULLETIN Der Film beginnt mit historischen Aufnahmen, in der ersten Szene rekonstruieren Sie mit vielen Statisten die Flucht aus Paris. Hatten Sie keine Angst, dass das falsche Erwartungen an ein Fresko weckt?

ANDRÉ TÉCHINÉ Nein, das habe ich nicht als echtes Risiko empfunden. Ich habe nie daran gedacht, mich der Epoche so zu nähern. Perraults Roman bot sich auch gar nicht dazu an, ihn zu einem Zeitpanorama zu öffnen. Ich habe also nicht versucht, einen Ausstattungsfilm zu drehen, der die Epoche rekonstruiert. Nur beim Flugzeugangriff auf die Flüchtlingskolonne zu Anfang und in den Szenen im Flüchtlingslager am Ende des Films habe ich mich um grosse Detailgenauighkeit bemüht. Sie mussten, als Klammer der Geschichte, grosse Authentizität besitzen. Die Situation, in die die Figuren brüsk hineingeworfen werden, sollte historisch realistisch geschildert werden: die bisherige Existenz verloren zu haben, keine moralischen Anhaltspunkte mehr zu besitzen. Sie müssen sich in der Katastrophe einrichten, um zu überleben. In einer solchen Situation will jeder automatisch zunächst für sich und seine Familie sorgen. Man muss sich als Flüchtling selbst treu bleiben, sich zugleich aber auch neu kennenlernen, damit ein Zusammenleben funktioniert.

FILMBULLETIN Das Haus, in dem Odile und ihre Kinder Unterschlupf finden, belegt die besondere Bedeutung, die tiefe Resonanz, die Sie in Ihren Filmen herstellen zwischen den Figuren und der Art, wie sie wohnen.

ANDRÉ TÉCHINÉ Sie haben kein Heimrecht in diesem Haus, sie sind Einbrecher. In diesem heiklen und widerruflichen Zuhause soll aus einer Gemeinschaft ohne Gesetze wieder eine Art Familie werden, wofür die Regeln neu erfunden werden müssen. Darüber hinaus besitzt die Flüchtlingssituation natürlich eine grosse Aktualität. Der Rahmen ist historisch, aber es geht um Dinge, die man sich auch in der Gegenwart vorstellen kann.

FILMBULLETIN Inhaltlich – die vaterlose Familie auf der Flucht – und thematisch ist Ihr Film ein Gegenstück zu Michael Hanekes LE TEMPS DU LOUP, der nach einer nicht näher bestimmten Katastrophe spielt. Ihr Film ist in gewisser Weise die helle Variante von Hanekes Film.

ANDRÉ TÉCHINÉ Ja, darauf hat man mich schon mehrfach hingewiesen. LES ÉGARÉS ist ein Sommerfilm, die Ernte stünde eigentlich bald bevor. Ich wollte einen Kontrast herstellen zwischen der menschlichen Barbarei und der Fruchtbarkeit der Natur.

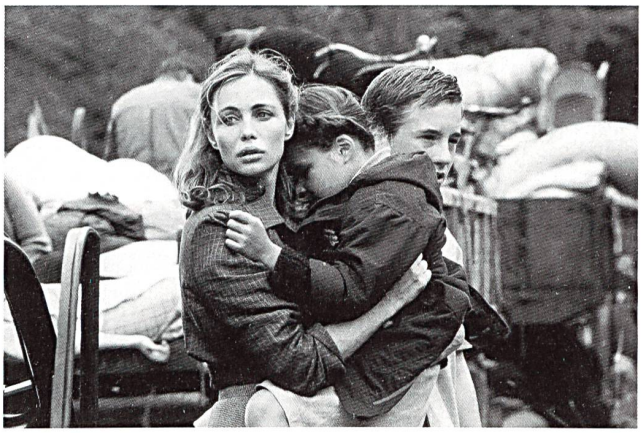
FILMBULLETIN Zur Figur des Yvan, der sich als Einzelkämpfer durchs Chaos schlagen will, gibt es auch ein Pendant bei Haneke. Zugleich fügt er sich ein in eine Reihe von rohen, ungeschliffenen Jünglingen in Ihrem Werk, etwa Martin in ALICE ET MARTIN, die sich in der Natur verlieren wollen.

ANDRÉ TÉCHINÉ Ja, deren Impulse sind einander verwandt: der Wunsch, in der Landschaft aufzugehen, unsichtbar zu werden. Darin ähneln sie ein wenig dem marokkanischen Jungen in LOIN, der sich unsichtbar machen will, um die Grenze nach Europa zu passieren. Aber bei Yvan und Martin gibt es geradezu den Wunsch, animalisch zu werden, nicht mehr zur menschlichen Spezies zu gehören, der Realität und der Gesellschaft keine Rechenschaft mehr ablegen zu müssen. Am Ende erfährt man, dass Yvan aus einem Erziehungsheim geflohen ist und der Krieg der einzige Moment war, in dem er Freiheit erleben konnte.

FILMBULLETIN Ich möchte noch eine andere Verbindung zu Ihren letzten Filmen knüpfen: die Kameraarbeit.

In den letzten Jahren haben Sie fast ausschliesslich mit Kamerafrauen gearbeitet, zunächst mit *Jeanne Laporie* bei LES ROSEAUX SAUVAGES und LES VOLEURS, dann mit *Caroline Champetier*, nun mit *Agnès Godard*. Was zeichnet jeweils diese Zusammenarbeit aus?

ANDRÉ TÉCHINÉ Ihr Stil unterscheidet sich zunächst einmal sehr. Caroline interes-



siert sich stärker für die Lichtsetzung, während Agnès sich mehr auf die Kadrierung konzentriert. Für Caroline war die Arbeit an ALICE ET MARTIN sehr schwierig, denn wir haben fast jede Szene mit zwei Kameras gedreht, haben oft zwei Plansequenzen aus zwei verschiedenen Perspektiven gedreht. Sie musste also jedesmal Licht setzen, das gleichermassen zu den zwei unterschiedlichen Kameraachsen passt. Das wurde noch dadurch erschwert, dass die Szenen oft sehr lang waren und die Figuren und die Kamera sich viel bewegten. Da Caroline sehr akribisch, fast manisch ist, was die Lichtführung angeht, wurde das eine geradezu akrobatische Arbeit.

Bei LES ÉGARÉS war das Budget zu gering, um sich den Luxus einer zweiten Kamera leisten zu können. Auch hier wollte ich viel in ununterbrochenen Plansequenzen drehen. Dafür konnte ich wirklich von dem Einfallsreichtum profitieren, mit dem Agnès Godard kadriert. Ich wollte eine sehr bewegte Kameraführung, die den Eindruck von grosser Flüssigkeit und zugleich Stabilität erweckt. Bei den Travellings sollte es keine verwackelte Handkamera geben. Das waren gegensätzliche Erfahrungen, die beide für mich sehr bereichernd waren. Ich versuche eigentlich immer, einen Film gegen den vorangegangenen zu drehen. Ich habe mich noch nicht entschieden, mit wem ich meinen nächsten Film drehe. Ich muss mich allerdings beeilen, denn ich fange schon in drei Monaten an zu drehen.

FILMBULLETIN Visuell unterscheidet sich Ihr vorheriger Film, LOIN, sehr von den anderen. Ich muss Ihnen gestehen, dass ich mit der visuellen Gestaltung nicht sehr glücklich war. Er wurde mit einer Digitalkamera gedreht, weshalb vielen Bildern eine entscheidende Dimension fehlt, die Ihre Filme sonst auszeichnet: die Tiefenschärfe.

ANDRÉ TÉCHINÉ Wir mussten auf Video drehen, weil der Film sonst zu teuer geworden wäre. Die Dreharbeiten wären zu aufwendig geworden. Die Mobilität bei den Strassenszenen in Tanger, die Logistik der Lastwagensequenzen hätte ich mit einem normalen Team und der üblichen Maschinerie bei unserem kleinen Budget nicht bewältigen können. Das war ein sehr unkommerzielles Projekt, auch erzählerisch ja fast ein Experiment: es gibt keine Stars, es ist kein Genrefilm, das Drehbuch entwickelt sich anders als vorhergesehen. Ich stimme Ihnen zu, was das Resultat angeht. Das Fehlen von Tiefenschärfe und Hintergrund stören auch mich sehr. Das einzige, was mir gefällt, ist die Arbeit mit den Farben. Die Digitalkamera bietet interessante Möglichkeiten für einen Koloristen.

FILMBULLETIN Der kommende Film, von dem Sie eben sprachen: ist das die angekündigte Verfilmung des Simenon-Romans «Chemin sans issue» nach einem Drehbuch von Jacques Fieschi?

ANDRÉ TÉCHINÉ Nein, das Projekt habe ich vorerst aufgegeben. Sein Universum ist mir einfach zu düster, zu depressiv. Die Figuren sind mir zu zerstört, die Weltsicht zu pessimistisch. In der Phase, in der ich mich momentan als Filmemacher befinde, habe ich Lust auf einen weniger dunklen Film. Ich habe Lust auf Licht und Helligkeit.

FILMBULLETIN Aber Ihre letzten Filme, seit MA SAISON PREFÉRÉE, sind doch fast ausnahmslos hell und sonnendurchflutet! Ehrlich gesagt, bin ich etwas enttäuscht: Simenon ist auf seine Weise ein ebensolcher Meister der Atmosphäre wie Sie. Auf dieses Zusammentreffen war ich gespannt.

ANDRÉ TÉCHINÉ Glauben Sie mir, es ist schwierig, Licht ins Universum Simenons zu bringen! Gewiss, auch meine Figuren haben immer mit ihren Dämonen zu kämpfen. Aber in LES ÉGARÉS beispielsweise erzähle ich eine tragische Geschichte, die während des Krieges spielt, vor einem idyllischen Hintergrund. Das fand ich einen reizvollen Gegensatz. Ausserdem hat es mich gestört, zwei Romanadaptionen in Folge zu drehen. Nach LES ÉGARÉS eine weitere Adaption eines fremden romanesken Universums – ich hatte einfach wieder Lust auf ein Originaldrehbuch, auf eine Geschichte und Charaktere, die auf meine eigene Rechnung gehen.

Das Gespräch mit André Téchiné führte Gerhard Midding

Stab
Regie: André Téchiné; Buch: André Téchiné, Gilles Taurand nach dem Roman «Le garçon aux yeux gris» von Gilles Perrault; Kamera: Agnès Godard; Schnitt: Martine Giordano; Kostüme: Christian Casc; Szenenbild: Zé Branco; Musik: Philippe Sarde; Ton: Jean-Paul Mugel

Darsteller (Rolle)
Enmanuelle Béart (Odile), Gaspard Ulliel (Yvan), Grégoire Leprince-Ringuet (Philippe), Clémence Meyer (Cathy), Jean Fornerod (Georges), Samuel Labarthe (Robert), Eric Krekenmayer (Chargierter), Nicholas Mead (verwundeter Soldat), Robert Eliott (junger Gendarm), Nigel Hollidge (Flüchtling)

Produktion, Verleih
FIT Production; Co-Produktion: France 2 Cinéma, Spice Factory; Produzent: Daniel Szuster; Co-Produzenten: Pierre Heros, Michael Cowan, Jason Piette. Frankreich 2003. Farbe, Format: 1:1.66; Dolby DTS; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

NICOTINA
Hugo Rodríguez

Wenn ein bekennender Unterhalter wie der *telenovelista* Hugo Rodríguez aus den schwierigen Produktionsbedingungen in seiner Heimat eine Tugend macht und einen Low-Budget-Film realisiert, lässt das kaum jemanden aufhorchen. Dass aber der Mexikaner nach seinem zweiten Spielfilm NICOTINA noch ein Geheimtip bleibt, ist unwahrscheinlich. Rodríguez liefert eine süffige schwarze Komödie in Echtzeit ab, die ihre dramaturgischen und thematischen Anleihen bei Wayne Wangs SMOKE (1995), Quentin Tarantinos PULP FICTION (1994) und Alain Resnais' SMOKING/NO SMOKING (1993) nicht leugnet. Dennoch erschöpft sie sich nie in ehrfürchtiger Zitathaftigkeit. Im Gegenteil: NICOTINA ist der aktuellste in einer Reihe von südamerikanischen Filmen, die, mit dem Mainstream kokettierend, Lust am formalen Experiment entwickeln und sich so nachdrücklich vom Anspruch des oft metaphysisch überfrachteten, wenn auch persiflierten Politkinos argentinischer Provenienz lösen.

In NICOTINA mimt Shooting-Star *Diego Luna* (Y TU MAMÁ TAMBIÉN, FRIDA) den zweiundzwanzigjährigen Hacker Lolo, der in die Cellistin Andrea von gegenüber verliebt ist. Er installiert Web-Cams in ihrem Schlafzimmer und zeichnet Telefonate auf, um so die idealen Bedingungen zur Eroberung der Angebeteten zu schaffen. Sie hingegen liebt ihn bloss wie ihren kleinen Bruder. Am Abend, da das Unheil seinen Lauf nimmt, will Lolo Andreas irrlichterndes Liebesleben endlich beenden, indem er durch fingierte Telefonanrufe die grosse Konfrontation ihrer beiden Liebhaber provoziert. Das Chaos gipfelt darin, dass die aufgelöste Andrea Lolos Discs abfackelt. Dumm nur, dass sie dabei die gehackten Daten zu Schweizer Bankkonten erwischt, die Lolo für seinen Kumpel, den Ganoven Nene, beschafft hat. Und so erscheint bei der Übergabe an die Russen-Mafia statt der Codes plötzlich Andrea im zarten Dessous auf dem Bildschirm, und das endet in einem Blutbad. Nene wird dabei ebenso angeschossen wie Svoboda, der den Deal eingefädelt hatte und sich nun mit den Diamanten in einen Friseursalon flüchtet.

Das ursprünglich enge Konzept eines Films über das Rauchen, das der Titel suggeriert, wird spätestens von da an immer stärker von einer Krimihandlung überlagert. Relikt dieser szenaristischen Anfänge sind die schrägen philosophischen Dialoge zwischen Kettenraucher Nene und seinem Compañero, dem fanatischen Nichtraucher Tomson. Im Streit über Nikotinabhängigkeit stossen sie zu letzten Fragen vor: Ist das menschliche Glück oder Unglück Fügung und somit unbeeinflussbar? Oder haben wir einen Willen, der immer dann das Prinzip von Ursache und Wirkung auslöst, wenn wir eine Entscheidung fällen?

Und so sehen sich die Coiffeuse Carmen, auf deren Stuhl Svoboda verblutet, oder die Apothekersfrau Clara, die Nene verarztet, plötzlich vor schicksalhafte Entscheidungen gestellt: Den Polizisten, der unverhofft zum Zeugen wird, erschiessen und dem Russen die Diamanten aus den Därmen holen, um sich endlich neues Haushaltsgerät und Ferien in Acapúlco leisten zu können? Oder den nervtötenden Gemahl auf Nikotinentzug sitzen lassen und mit dem Ganoven durchbrennen?

Der mitunter krude Realismus in NICOTINA wird zwar immer wieder verfremdet. Dennoch stellt sich die Frage, ob die Ironisierung von Morden, die Ästhetisierung ihrer Beiläufigkeit, in jedem Fall dramaturgisch notwendig ist. (Ein Prinzip, das Tarantino in PULP FICTION "perfektioniert" hat.) Denn Rodríguez hat auch ohne dieses Element einen sicheren Instinkt für Tempo und visuelle Mittel. Er übernimmt von seinem Protagonisten Versatzstücke der Cyber-Realität und lässt sie konsequent in die Bildgestaltung einfliessen. Die Sequenzen in Lolos Wohnung werden fast ausschliesslich in Anlehnung an Computer-Ikonographie vermittelt: Beamer, "windows-ähnliche" Splitscreens und Parallelmontagen. Kleine Bildfenster ahmen Autofokus-Elektronik nach, der Schnitt wiederum ist akustisch der Bildauslösung einer Fotokamera nachempfunden. Regie und bildtechnische Mittel entziehen den Stoff der gewohnten Wahrnehmung und ermöglichen unverbrauchte, wenn auch kaum tiefschürfende neue Sichtweisen.

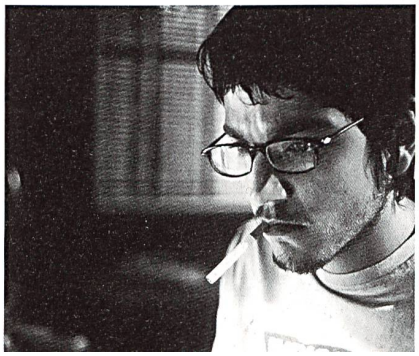
Dramaturgisch überzeugend ist hingegen, dass Rodríguez die Ingredienzen *Sex and Crime* in einem betonten Ungleichgewicht belässt: Die durch eine Verwechslung ausgelöste eigentliche Krimihandlung wird nicht mit einer Lovestory abgerundet. Vielmehr werden knisternde Erotik (Nene, Clara) oder die mögliche Eruption von Liebe hinter der Abscheu (Lolo und Andrea) nur für Augenblicke angedeutet, aber nie aufgelöst. Dadurch erhält der Regisseur eine Spannung aufrecht, die ihm mit der eigentlichen Krimihandlung scheinbar nicht gelingt. Rodríguez will aber auch gar keinen authentischen Suspense-Thriller. Ihn interessiert die Groteske, die absurde Komik in den Handlungen von Figuren, die in Situationen hineingeraten, die sie überfordern. Dass bei der Bevorzugung von Szenenhumor und Ironie psychologisches Profil – die russischen Mafiosi sind wahre Holzschnitte! – und geographische Verortung zu kurz kommen, ist verzeihlich. Der Film bietet temporeiche Unterhaltung mit ausgezeichneten Akteuren. Vor allem aber gaukelt er nicht vor, mehr zu sein, als er tatsächlich ist.

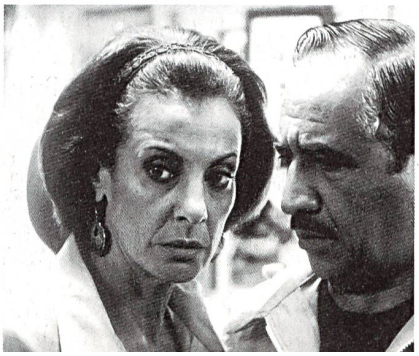
Gérald Kurth

Stab
Regie: Hugo Rodríguez; Buch: Martín Salinas; Kamera: Marcelo Iaccarino a.d.f.; Schnitt: Alberto de Toro; Kostüme: Alejandra Dorantes; Musik: Fernando Corona «Terrestre»

Darsteller (Rolle)
Diego Luna (Lolo), Marta Beláustegui (Andrea), Lucas Crespi (El Nene), Jesús Ochoa (Tomson), Carmen Madrid (Clara), Daniel Giménez Cacho (Beto), Rosa María Bianchi (Carmen), Rafael Inclán (Goyo), Norman Sotolongo (Svoboda), José María Yazpik (Joaquín), Eugenio Montessoro (Carlos)

Produktion, Verleih
Produktion: Cacerola Films, Altavista Films, Videocine; Produzentinnen: Laura Imperiale, Martha Sosa. Mexiko, Argentinien, Spanien 2003. Farbe, Dauer: 92 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen





BEFORE SUNSET
Richard Linklater

Die Leichtigkeit einer unverhofften Begegnung hat Richard Linklater 1995 auf bemerkenswerte Weise in BEFORE SUNRISE, einem Zweipersonenstück, beschrieben, das sich ganz fein dem Lebensgefühl einer Generation nähert. Zwei junge Leute – sie Französin, er Amerikaner – begegnen sich auf einer Urlaubsreise auf dem Weg nach Wien. Die Stimmung des Flüchtigen, die besondere, sommerlich akzentuierte Atmosphäre der Stadt, lassen die beiden über die spontane Gemeinsamkeit hinaus einen Anflug von Liebe erleben. Am Morgen trennen sich ihre Wege – man verspricht, sich im nächsten Jahr am selben Ort wieder zu treffen. Leider haben Jesse und Celine versäumt, ihre Adressen auszutauschen.

An der Qualität dieses Films hatten die beiden Hauptdarsteller *Julie Delpy* und *Ethan Hawke* wesentlichen Anteil. Zwei hochbegabte Schauspieler mit einer ganz eigenen Ausstrahlung am Anfang ihrer Karriere. Für Regisseur Linklater war BEFORE SUNRISE nach DAZED AND CONFUSED der Aufbruch zur internationalen Bekanntheit. Da war einer, der es verstand, poetische Filme über junge Leute zu machen. Das ist inzwischen fast zehn Jahre her. Ethan Hawke gehört mittlerweile zu den markantesten amerikanischen Charakterschauspielern, Julie Delpy hat sich als Schauspielerin im Kino rar gemacht. Sie begann damit, selbst Filme zu machen, und produzierte ihre erste CD als Sängerin. Richard Linklater blieb sich als unkonventioneller Filmemacher treu. Sein innovativer Animationsfilm WAKING LIFE führte 2001 eine frappierende Verbindung aus Computeranimation und Realfilm vor. Selbst der konventionell angelegte SCHOOL OF ROCK (2003) zeigte, wie ein kreativer Regisseur selbst das abgestandene Genre des Teeny-Highschool-Films beleben kann.

Jetzt sind die drei das Wagnis eingegangen, die Geschichte einer Nacht mit BEFORE SUNSET fortzuschreiben: «Wenn man mit Freunden ein neues Projekt anpackt, dann deswegen, weil man gern zusammenarbeitet. Das macht immer Spass, auch wenn es wirklich kompliziert wird. Man kommt sich vor wie im Kreise einer Familie. Dennoch trieben wir uns zu Höchstleistungen an, weil wir sehr hohe Ansprüche haben», sagte Richard Linklater nach der Premiere von BEFORE SUNSET bei den diesjährigen Berliner Filmfestspielen.

Das Drehbuch hat Linklater zusammen mit Julie Delpy und Ethan Hawke geschrieben. Wobei autobiographische Anklänge nicht zu übersehen sind. Hawke hat sich über die Schauspielerei hinaus als einer der begabtesten jüngeren amerikanischen Schriftsteller profiliert – in seinem Erstling von 1996 «The hottest State» («Hin und weg») geht es um die flüchtigen Begegnungen und die Frage der Tragfähigkeit einer Beziehung zwischen zwei Zwanzigjährigen. Die beiden haben grosse Ähnlichkeit mit Jesse und Celine aus BEFORE SUNRISE. Im Schlusskapitel – die Beziehung endet in Paris – lässt Ethan Hawke seinen Ich-Erzähler berichten: «Der eigentliche Abschied war schwierig. Eine Umarmung oder ein Händedruck wären albern gewesen, also küsste ich sie auf die Wange. Ihre Haut war weich, und eine Sekunde lang erinnerte ich mich daran, wie es roch und schmeckte. Doch darüber wollte ich nicht länger nachdenken. Irgendwann drehte ich mich um und sah ihr nach. Sie hielt ihren Rock noch immer mit beiden Händen fest, und ihr Haar tanzte über ihrem Kopf ...»

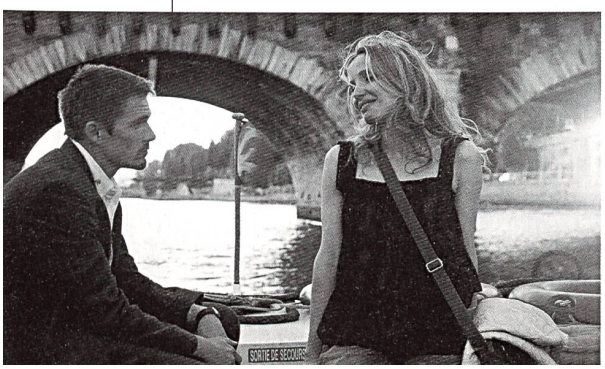
Am Ende des Buches, bei den «Danksagungen», hat Ethan Hawke auch an Richard Linklater gedacht: «Richard Linklater – für Dich kein netter Spruch – einfach nur danke.» So ist Hawkes Buch «The hottest state» durchaus als literarisches Bindeglied zwischen BEFORE SUNRISE und BEFORE SUNSET zu verstehen: Jesse ist zwar ein Jahr später zum verabredeten Treffpunkt nach Wien gekommen, Celine jedoch nicht. Inzwischen ist Jesse ein bekannter Autor. Die letzte Station seiner Lesereise ist Paris. Unter den Besuchern in der Buchhandlung «Shakespeare & Co.» – einem Mekka der literarischen Avantgarde der Stadt – ist auch Celine. Eine überraschende Wiederbegegnung, ein Moment der Freude und des Bedauerns. Nur anderthalb Stunden bleiben bis zu Jesses Rückflug in die USA. Jesse und Celine nutzen die kurze Zeit, um zumindest für einen Moment da anzuschliessen, wo sie vor neun Jahren aufgehört haben. Bei einem langen Spaziergang durch das abendliche Paris. Dabei unterhalten sie sich über die möglicherweise verpasste Chance einer grossen Liebe – oder wäre aus der Beziehung das Desaster so vieler Ehen geworden? Hat die Erinnerung ihr Leben bestimmt? Eines ist klar, die Vergangenheit lässt sich nicht rückgängig machen.

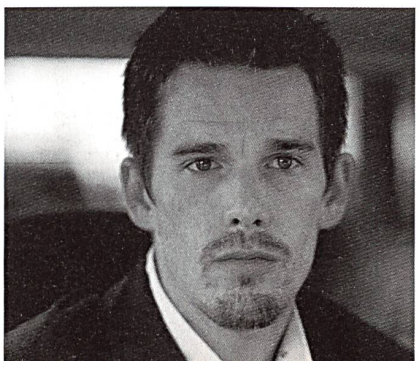
BEFORE SUNSET versucht nicht, den Vorläufer zu kopieren. Er reflektiert aber in genau derselben poetischen Dichte ein Lebensgefühl. Diesmal das von Menschen Anfang Dreissig. Jener Zeit einer anderen Unsicherheit, des Übergangs zum spürbaren Älterwerden. Linklater kann es sich leisten, die Gespräche zwischen seinen beiden Protagonisten über sich, Gott und die Welt allein mit sorgsam komponierten Kamerafahrten zu begleiten. Dabei gehört die Magie des Augenblicks und das Wunder des Zufalls zu den entscheidenden Augenblicken – auf die Julie und Jesse immer wieder zurückkommen.

BEFORE SUNSET ist ein Film des Atemholens und des Innehaltens. Unversehens ist es dem Paar gegeben worden, Bilanz zu ziehen, das bisherige Leben Revue passieren zu lassen. Derlei Glücksmomente können in ihrer Fragilität nicht von Dauer sein – das ist beiden klar. Ohne einen Moment des Peinlichen oder Unpräzisen ist Richard Linklater zusammen mit Julie Delpy und Ethan Hawke ein weiterer wunderschöner Film über das "Traumpaar" Jesse und Celine gelungen. Ob wir ihnen wohl in zehn Jahren wieder begegnen? Linklater schliesst das nicht aus ...

Herbert Spaich

R: Richard Linklater; B: R. Linklater, Ethan Hawke, Julie Delpy; K: Lee Daniel; S: Sandra Adair; A: Marie Trimouille; Ko: Thierry Delettre; M: Julie Delpy. D (R): Ethan Hawke (Jesse), Julie Delpy (Celine), Vernon Dobtcheff (Manager), Louise Lemoine Torres, Rodolphe Pauly (Journalisten), Mariane Plasteig (Serviererin), Diabolo (Philippe), Albert Delpy (Mann am Grill), Marie Pillet (Frau im Hof). P: Detour, R. Linklater, Anne Walker-McBay. USA 2003. 35mm, 1:1.85; Farbe, 80 Min. V: Warner Bros. Zürich, Hamburg





DEPUIS QU'OTAR EST PARTI
Julie Bertucelli

Wenn man einem Buchtitel der französischen Psychologin Caroline Eliacheff folgt, dann ist das Verhältnis zwischen Müttern und Töchtern eine Dreiecksbeziehung. Aber wie potenziert sich diese, wenn noch ein Bruder und eine Enkelin hinzukommen? Selbst als gestandene, wenn auch arbeitslose Ingenieurin und Witwe kränkt es Marina noch immer, dass Otar in der Gunst ihrer Mutter Eka stets Vorrang hatte.

Selbst in der Ferne ist er noch das Zentrum ihres Zusammenlebens. Sehnsüchtig wartet die agile Greisin auf die Briefe, die er aus Paris ins heimatliche Tiflis schickt. Das Geld, das er ihnen beifügt, können sie zwar gut gebrauchen, aber für die Mutter zählt es vor allem als Liebesbeweis. In dieser Gemengelage aus Eifersucht und Fernweh versucht die Enkelin Ada, ihren eigenen Weg zu finden. Sie scheint sich besser mit der Grossmutter zu verstehen, einer liebenswürdig tyrannischen Kosmopolitin, die vorzugsweise Französisch spricht und denkt und zugleich dem Gedenken Stalins die Treue hält. Der Generationenvertrag in diesem Frauenhaushalt beruht auf widerspenstiger Zärtlichkeit, das Erbe besteht in Stolz und Dickköpfigkeit. Eine pragmatische, fürsorgliche Nähe herrscht hier – man massiert einander die Füsse, wäscht sich die Haare – und zugleich ein notwendiger, heilsamer Eigensinn. Eines Tages erfahren Tochter und Enkelin, dass Otar bei einem Unfall ums Leben gekommen ist. Sie bringen es nicht übers Herz, der Grossmutter die Wahrheit zu offenbaren, und führen kurzerhand die Korrespondenz fort, fälschen seine Schrift und erfüllen Ekas Sehnsüchte. Immer einfallsreicher müssen sie werden, um die Täuschung aufrechtzuerhalten, bedienen sich gar einer Fotomontage, die Otar als artigen Wahlpariser vor dem Moulin Rouge zeigt. Mit der Schwindelei setzen sie freilich seine Gepflogenheiten nur posthum fort, denn sein Alltag wies immerhin auch Korrekturbedarf auf: der diplomierte Arzt hat es nur zum Schwarzarbeiter auf dem Bau gebracht.

Die familiäre Lüge deutet Julie Bertucelli in ihrem liebevollen Schauspielerinnenfilm DEPUIS QU'OTAR EST PARTI als ein Echo der grossen, historischen: in der ehemaligen Sowjetrepublik Georgien war sie gleichermassen Strategie des Überlebens wie der Unterdrückung. Aber die Lüge bleibt nicht Metapher, sondern wird zu einem Gefäss, um Träume zu verwahren. So ahnt man bald, dass die Lüge für die Schwindlerinnen längst wichtiger geworden ist als für die Betrogene. Denn insgeheim hat der Film beharrlich an der Initiation der Enkeltochter gearbeitet, die beim Erfinden der Briefe die eigenen Sehnsüchte schärft.

So lässt es Julie Bertucelli (die selbst Filmemacherin in der dritten Generation ist: ihr Grossvater debütierte noch in der Stummfilmära, ihr Vater Jean-Louis drehte mit PAULINA 1880 und DOCTEUR FRANÇOISE GAILLAND einige der bedeutendsten Melodramen im französischen Kino der siebziger Jahre) in der Schwebe, ob sie diese Lüge für eine lässliche hält; segensreich ist sie fraglos. Wir dürfen uns die Regisseurin als eine höfliche Zweiflerin vorstellen. Ihr Erzähltemperament hat sie als Regieassistentin entwickelt, zwischen dem bürgerlichen Realisten *Bertrand Tavernier* und dem aristokratischen Tagträumer *Otar Iosseliani*. (Letzterer wird zweifellos Pate gestanden haben für den Titelhelden; womöglich eine kleine Dankesgeste dafür, dass Bertucelli bei den Dreharbeiten zu BRIGANDS, CHAPITRE VII Georgien kennenlernte.) Als Dokumentarfilmerin ist sie in Frankreich bekannt geworden; in DEPUIS QU'OTAR EST PARTI verschmelzt sie nun zum ersten Mal das Vorgefundene mit dem Erfundenen. Beiläufig erzählt sie von den Umbrüchen nach dem Ende der Sowjetunion, ihr achtsamer Blick gehorcht indes keinem romantischen Sozialrealismus, der es sich in Tristesse und Schäbigkeit behaglich macht. Der Strom fällt manchmal eben aus, aber dafür gibt es genug Kerzen im Haus. Und dass der Kardiologe die Grossmutter erst weiterbehandelt, wenn er Bargeld bekommt, nimmt man als Indiz der neuen Zeitläufte hin, die gemeistert werden wollen.

Den Alltag in Tiflis erkundet Bertucelli als nicht exotischen, sondern selbstverständlichen Lebensraum ihrer Charaktere, und sie profitiert dabei von ihrem Talent, Figuren in Beziehung zueinander und zum Raum zu stellen. Konzentriert erforscht die Kamera von *Christophe Pollock* die drangvolle Enge des Frauenhaushalts, ist fasziniert von den Grenzlinien und Schneisen, die sie für das Zusammenleben geschaffen haben. Seine Kameraführung bleibt stets der Grosszügigkeit eines Ensemblefilms verpflichtet; selbst wenn sie sich auf ein oder zwei Mitglieder des Trios konzentriert, bleibt die Präsenz des dritten spürbar. Kaum je braucht es den Nachdruck einer Grossaufnahme, um zu zeigen, wieviel diese drei Frauen einander bedeuten.

So wird einem ein wenig bang bei dem Gedanken, der Film würde irgendwann diese Idylle des Matriarchats verlassen und Eka auf ihrem zu Beginn angekündigten Umzug nach Paris begleiten. Das Frauenhaus und seine männlichen Satelliten sind zu einem filmischen Universum geworden, in den man sich als Zuschauer bald heimisch einrichtet. Dass man den drei Frauen am Ende dann doch mit äusserster Neugier auf ihre Expedition an die Seine folgen mag, verdankt sich dem Umstand, dass der Film mit gleicher Leidenschaft auf die Kraft der Lüge wie der Wahrheit vertraut.

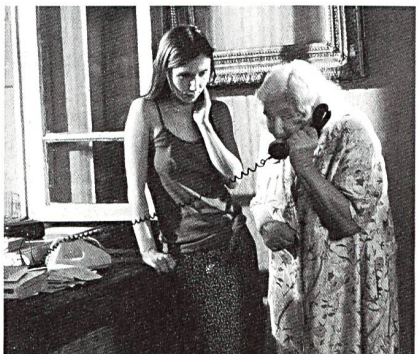
Gerhard Midding

DEPUIS QU'OTAR EST PARTI (SEIT OTAR FORT IST ...)

Stab
Regie: Julie Bertucelli; Buch: Julie Bertucelli, Bernard Renucci, Roger Bohbot; Kamera Christophe Pollock; Schnitt: Emmanuelle Castro; Szenenbild: Emmanuel de Chauvigny; Kostüme: Nathalie Raoul; Ton: Henri Morelle

Darsteller (Rolle)
Esther Gorintin (Eka), Nino Khomassouridze (Marina), Dinara Droukarova (Ada), Temour Kalandadze (Tenguiz), Roussoudan Bolkvadze (Roussiko), Sacha Sarichvili (Alexi), Douta Skhirtladze (Niko)

Produktion, Verleih
Les Films du poisson unter Beteiligung von Canal Plus; Produzenten: Mat Troi Day, Yael Fogiel; assoziierte Produzentin: Lætitia Gonzalez. Frankreich 2003. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dolby SRD, Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Agora Films, Carouge; D-Verleih: Movienet Film, München



AGATA E LA TEMPESTA
Silvio Soldini

Der neue Film des italienisch-schweizerischen Doppelbürgers Silvio Soldini folgt einer ausgesprochen offenen Dramaturgie. Dies unterscheidet ihn von der erfolgreichen Seniorenkomödie PANE E TULIPANI (2000), in deren Windschatten er insofern steht, als dort ebenfalls *Licia Maglietta* die Hauptrolle und *Giuseppe Battiston* eine wichtige Nebenrolle innegehabt hatten. Während sich die Heldin von PANE E TULIPANI aus familiären Zwängen aber erst lösen musste, besitzt die temperamentvolle Agata im neuen Film von allem Anfang an jene Qualitäten einer emanzipierten Frau, die ihre Vorgängerin im Verlauf eines Abenteuers erst erwerben musste.

Die offene Dramaturgie geht zwar auf Kosten der Stringenz und der dramatischen Spannung, von der PANE E TULIPANI zum guten Teil lebte, erlaubt aber das Einbringen spontaner Einfälle und ephemerer Themen sowie das komödiantische Spiel mit ihnen. «Ich hatte von Anfang an die Absicht, mich vom Erzählerischen zu entfernen und mich in eine eher surreale Welt zu begeben», erklärte Soldini in einem Gespräch über seine neue Arbeit. Entscheidend für AGATA E LA TEMPESTA ist die Selbstverständlichkeit, mit der Soldini surreale Elemente in die Handlung einfügt, ohne sie dominieren zu lassen. So verleiht er seiner weiblichen Hauptfigur die manchmal lästige Eigenschaft, in erregtem Zustand Glühbirnen zum Durchbrennen zu bringen, wenn sie in deren Nähe kommt. So kommt einmal durch Agatas blosse Anwesenheit eine Verkehrsampel zum Erlöschen, was einen Unfall zur Folge hat, für den sie sich in der Folge verantwortlich fühlt. Doch solche Szenen bleiben launiges Beiwerk. AGATA E LA TEMPESTA ist in erster Linie eine unterhaltsame Charakterkomödie.

Agata ist Leiterin einer Buchhandlung, in der sich ein wichtiger Teil der Handlung abspielt. Witzige Details und gelegentliche Irrtümer ergeben sich aus den Verkaufsgesprächen, denn Agata liebt die Bücher, die sie verkauft. Weitere amüsante Missverständnisse entstehen durch tatsächliche oder eingebildete verwandtschaftliche Beziehungen. So glaubt etwa der in Agata verliebte Gustavo, sie sei seine Schwester. Und der mit einem Auto voller Kleider durch die Gegend fahrende Romeo, der seine Frau verehrt, aber immer wieder betrügt, ist der Meinung, er habe überhaupt keine Geschwister, was sich als Irrtum herausstellt. Nebensächlichkeiten werden vorübergehend zur Hauptsache, und ein verwirrendes Quiproquo lässt sogar den Zuschauer daran zweifeln, ob er sich jeweils auf der richtigen Fährte befindet. Dies spielt letztlich aber auch keine Rolle, denn was zählt, sind die Reaktionen der beteiligten Figuren.

In einem unkonventionellen Sinn ist AGATA E LA TEMPESTA ein «Beziehungsfilm» wie schon Soldinis dritter Spielfilm, LE ACROBATE, aus dem Jahr 1997, in dem es um die Beziehung zwischen vier Frauen unterschiedlichen Alters ging. Bereits im Zusammenhang mit jenem Film (in dem übrigens Licia Maglietta ebenfalls mitspielte) hatte Soldini von seiner «Offenheit für das Magische» gesprochen. Diese hat Soldini auch in seinen weiteren Filmen beibehalten. In PANE E TULIPANI vielleicht nur am Rande, in BRUCIO NEL VENTO (2002), einer Verfilmung von Agota Kristofs schwerblütigem Roman «Hier», in Form surrealer Traumsequenzen. Und nun in AGATA E LA TEMPESTA als wahrnehmbares Element der äusseren Realität.

Gerhart Waeger

Regie: Silvio Soldini; Buch: Doriana Leondeff, Francesco Piccolo, Silvio Soldini; Kamera: Arnaldo Catinari; Schnitt: Carlotta Cristiani; Ausstattung: Paola Bizzarri; Kostüme: Silvia Nebiolo; Musik: Giovanni Venosta; Ton: François Musy. Darsteller (Rolle): Licia Maglietta (Agata), Giuseppe Battiston (Romeo), Emilio Solfrizzi (Gustavo), Claudio Santamaria (Nico), Marina Massironi (Ines Silvestri), Giselda Volodi (Maria Libera), Monica Nappo (Daria), Ann Eleonora Jorgensen (Pernille Margrethe Kierkegaard), Remo Remotti (Generoso Rambone), Carla Astolfi (Geometra Mirabassi), Elena Nicastro (Iole/hostess), Mauro Marino (Dottore), Silvana Bosi (Madre Romeo), Andrea Gussoni (Benedetto). Produktion: Albachiara, Amka Films Productions, Radiotelevisione Svizzera di Lingua Italiana, Mercury Film Productions (Regno Unito) in Verbindung mit Lumière, in Zusammenarbeit mit Eurimages; Produzenten: Luigi Musini, Roberto Cicutto, Tiziana Soudani. Italien, Schweiz 2004. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin

COFFEE AND CIGARETTES
Jim Jarmusch

Im Café. Zwei Männer sitzen an einem Tisch und unterhalten sich. Sie haben sich gerade kennengelernt und versichern einander, wie sehr sie Kaffee und Zigaretten schätzen. Der eine spricht mit einem kuriosen italienischen Akzent, er zündet sich eine Zigarette nach der anderen an und trinkt seinen Espresso gleich aus mehreren Tassen. Er scheint nicht alles zu verstehen, was der andere sagt, doch er ist sehr beflissen und hilfsbereit. Um sich gefällig zu sein, tauschen die beiden ihre Plätze, aber dann tauschen sie sie sofort wieder zurück. Als der andere klagt, dass er zum Zahnarzt müsse, bietet er freundlich an, an seiner Stelle zu gehen, und macht sich sogleich auf den Weg.

Kurzweiliger Minimalismus

Mit diesem kurzen improvisierten Sketch «Strange to meet you» beginnt Jim Jarmuschs Film, der aus einem knappen Dutzend ähnlicher Episoden besteht. Die erste Episode gibt ein Muster vor, dem die anderen mit nur geringfügigen Abweichungen folgen. Es geht meist nur um zwei Personen, Kaffee und Zigaretten dienen als Requisiten, die es ermöglichen, dass für ein paar Minuten ein Gespräch geführt wird. Eigentlich aber sind sie nur der erzählerische Vorwand dafür, die jeweils beteiligten Leute zu beobachten und ihre Temperamente, ihre unterschiedlichen Rede- und Reaktionsweisen, ihre Eigenheiten und manchmal absonderlichen Ideen zu studieren. Das Vorgehen ist ähnlich wie bei den aus der Malerei bekannten Porträts von Freunden des Künstlers. Wenn in der letzten Folge *Bill Rice* und *Taylor Mead* auftreten, dann ist das in erster Linie ein Dokument dieser beiden Underground-Legenden und eine Hommage an sie.

Auf sehr kurzweilige und amüsante Weise treibt Jim Jarmusch mit diesen kleinen Arbeiten einen Minimalismus auf die Spitze, der seine Filme immer geprägt hat. Alle Episoden sind auf Schwarzweissmaterial und filmisch auf denkbar einfache Weise aufgenommen, es gibt nur einen Schauplatz, wenige Personen

und eine beschränkte Zahl von Einstellungsarten: Halbtotale, Schuss und Gegenschuss, gelegentlich einmal eine Aufsicht. Meist ist im Hintergrund Musik zu hören, in den Dialogen kommen etliche Querverweise zwischen den einzelnen Episoden vor. So kommt in mehreren Teilen die Rede auf die wundersamen Leistungen des vergessenen Erfinders Nikola Tesla (wobei anzumerken ist, dass dieser tatsächlich existiert hat und durchaus ernst zu nehmen ist).

Vom Nebenprodukt zum Episodenfilm

Die Entstehungsgeschichte des Films ist ziemlich ungewöhnlich. Zunächst hatte Jarmusch nicht vor, einen langen Film zu machen, sondern er drehte 1986 den ursprünglichen COFFEE AND CIGARETTES – das Gespräch zwischen *Roberto Benigni* und *Steven Wright* – als kleines Nebenprodukt von DOWN BY LAW, mit dem Roberto Benigni seinerzeit international bekannt wurde.

Im Sommer 1988 entstand im Zusammenhang mit den Dreharbeiten von MYSTERY TRAIN die «Memphis Version» von COFFEE AND CIGARETTES, die jetzt den Episodentitel «Twins» hat. Darin rätselt *Steve Buscemi* als Kellner, der die Geschwister *Joie* und *Cinqué Lee* bedient, ob sie Zwillinge sind, worauf Cinqué «nein» sagt und Joie «ja». Buscemi war einer der Schauspieler in MYSTERY TRAIN, ebenso wie Cinqué Lee, den man dort mit keckem Käppi als Hotelpagen sieht. Gegenüber den Geschwistern entwickelt Buscemi dann seine Theorie über einen unbekannten Zwillingsbruder von Elvis Presley, dessen Existenz alle Rätsel der unglücklichen letzten Jahre des Rockidols lösen würde. In dieser Zeit, so die Theorie, war der missratene Zwilling an die Stelle des wahren Elvis getreten, so dass dessen Verfettung und andere Entgleisungen und schliesslich sein Tod Sache des Zwillings waren, während der wirkliche Elvis von allem Elend unberührt blieb.

1993 schliesslich drehte Jarmusch mit den Musik-Grössen *Iggy Pop* und *Tom Waits* und mit *Frederick Elmes* an der Kamera COFFEE AND CIGARETTES III, die Episode «Somewhere in California».

Zu diesem Zeitpunkt war der Plan entstanden, mit mehreren noch zu drehenden Teilen der Reihe einen Film mit Spielfilmlänge zusammenzustellen. Aber in der Zeit von 1995 bis 2000 stagnierte das Vorhaben. Erst danach drehte Jarmusch weitere Folgen, die bei jeweils nur ein oder zwei Drehtagen meist mit befreundeten Schauspielern entstanden. Der gesamte Film hat also eine Drehzeit von über fünfzehn Jahren, den langen Zeitablauf sieht man sowohl an der Qualität des Filmmaterials wie am Aussehen und am Verhalten der Personen.

Cooler Charme

COFFEE AND CIGARETTES hat zahlreiche Berührungspunkte mit dem gesamten Werk von Jim Jarmusch. Die episodische Struktur kennt man aus allen seinen Filmen, besonders deutlich wird sie in MYSTERY TRAIN (1989) mit seinen drei Geschichten aus Memphis und NIGHT ON EARTH (1991) mit den fünf Taxifahrten in fünf verschiedenen Städten. Die Episoden «Cousins» und «Cousins?» mit ihren etwas undurchsichtigen Verwandtschaftsbeziehungen erinnern untergründig an STRANGER THAN PARADISE (1982), wo sich Eszter Balint als Flüchtling aus Ungarn an ihren Cousin John Lurie wendet.

Die in COFFEE AND CIGARETTES versammelten Miniaturen haben einen skurrilen Humor und grossen Charme. Bei den Figuren herrscht wie in anderen Filmen von Jarmusch eine Haltung absoluter Coolness, die aber in mehreren Episoden kritisch unter die Lupe genommen wird. Da tun sich dann plötzlich geradezu kleinbürgerliche Abgründe auf. So freuen sich Iggy Pop und Tom Waits insgeheim diebisch darüber, dass in der Juke Box der Bar keine Platten des anderen sind.

In «Cousins», einem der Höhepunkte, tritt eine brillante *Cate Blanchett* mit unterschiedlichem Aussehen in einer witzigen Doppelrolle auf. Als gefeierte Schauspielerin wird sie von ihrer Cousine aus der Musik-Szene besucht, die zwar ständig davon redet, wie froh sie ist, nicht berühmt zu sein, die aber sichtlich gerade darüber verbittert ist.

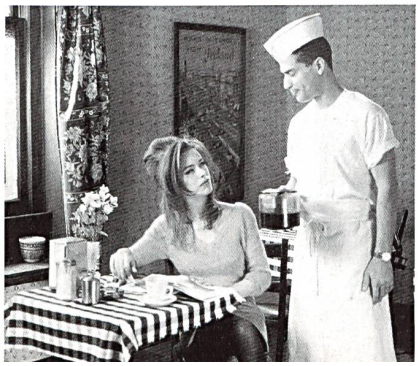
Um Ruhm und Erfolg geht es auch in «Cousins?», der am längsten ausgearbeiteten Folge. Der Schauspieler *Alfred Molina* gibt sich dem gerade erfolgreichen *Steve Cooper* als Cousin zu erkennen. Der ist nicht sonderlich interessiert, weil er ihn für unbedeutsam hält. Das ändert sich dann aber schlagartig, als sich herausstellt, dass Molina doch mit berühmten Leuten zu tun hat (er telefoniert sogar mit Spike Jonze!). Was diese Episode auch auszeichnet und von allen anderen unterscheidet: in ihr wird nur Tee getrunken.

Karlheinz Oplustil

Stab
Regie und Buch: Jim Jarmusch; Kamera: Frederick Elmes, ASC, Ellen Kuras ASC, Robby Müller, Tom DiCillo; Schnitt: Jay Rabinowitz ACE, Melody London, Terry Katz, Jim Jarmusch; Szenenbild: Mark Friedberg, Tom Jarmusch, Dan Bishop

Darsteller
Roberto Benigni, Steven Wright, Joie Lee, Cinqué Lee, Steve Buscemi, Iggy Pop, Tom Waits, Joe Rigano, Vinny Vella, Vinny Vella jr., Renée French, E. J. Rodriguez, Alex Descas, Isaach De Bankolé, Cate Blanchett, Meg White, Jack White, Alfred Molina, Steve Coogan, GZA, RZA, Bill Murray, Bill Rice, Taylor Mead

Produktion, Verleih
Smokescreen, in Zusammenarbeit mit Asmik ACE, Bim Distribution; Produzenten: Joana Vicente, Jason Kliot; Co-Produzenten: Stacey Smith, Gretchen McGowan. USA 2003. Schwarzweiss, Dolby, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



TE DOY MIS OJOS
Iciar Bollain

In ihrem dritten Spielfilm zeichnet die 1967 in Madrid geborene Iciar Bollain zermürbende Szenen einer gescheiterten Ehe. Sie bekennt sich dabei zu einer explizit weiblichen Optik, bemüht sich aber, auch der «männlichen Seite» Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die in Toledo spielende Geschichte beginnt und endet mit dem Entschluss einer jungen Frau, ihren gewalttätigen Ehemann zu verlassen. Gleicht die Trennung zu Beginn des Films eher einer planlosen Flucht ins Ungewisse, so lässt die zweite am Ende keinen Zweifel daran, dass sie eine endgültige sein wird. Was zwischen den beiden Szenen geschieht, macht die auf drei Ebenen spielende Handlung des Filmes aus: Sie zeigt die Selbstfindung und innere Emanzipation der jungen Mutter Pilar, die ehrlich gemeinten Versuche ihres Gatten Antonio, sich mit Hilfe einer Gruppen- und Einzeltherapie zu ändern, um damit seine Frau zurückzugewinnen, sowie schliesslich die Reaktionen einer meist eigenen Wertvorstellungen verhafteten Umwelt. Da ist Pilars feministisch gesinnte Schwester Ana, zu der sich die misshandelte Frau zunächst flüchtet, ihre an überlieferten Traditionen hängende Mutter Aurora und schliesslich ihr kleiner Sohn Juan, der sich zwischen der Zuneigung zum Vater und der Liebe zur Mutter hin- und hergerissen fühlt.

Das von Iciar Bollain in Zusammenarbeit mit *Alicia Luna* selbst verfasste Drehbuch wollte zweifellos über den Einzelfall hinaus ein Gesellschaftsbild des heutigen Spanien geben. Dies lässt jedenfalls der dokumentarische Charakter des Films vermuten. Nicht nur wird die Stadt Toledo liebevoll in die Handlung einbezogen, auch die Szenen, in denen Antonio als Teilnehmer einer Gruppentherapie gezeigt wird, könnten einem Dokumentarfilm entstammen – dies umso eher, als die übrigen Therapieteilnehmer keine Funktion in der Geschichte haben. Und da Antonio sich äusserst willig zeigt und die Therapieziele zu übernehmen scheint, erwartet der Zuschauer nach der vorübergehenden Aussöhnung des Paares ein versöhnliches Ende. Wenn dieses nicht eintrifft, so weil Pilar (ohne Therapie) eine viel grössere Entwicklung durchläuft als ihr Mann und dieser angesichts der unerwarteten Überlegenheit seiner Frau schliesslich in seine alten Verhaltensmuster zurückfällt.

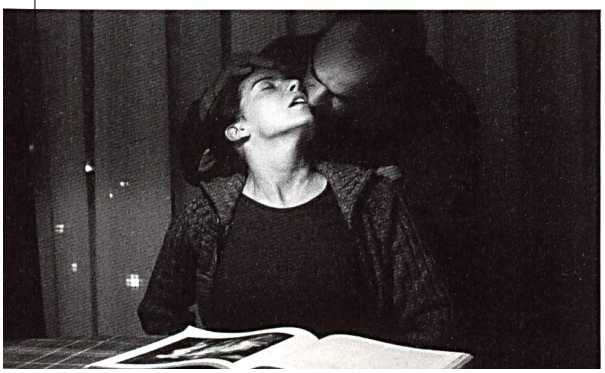
Was von der äusseren Sachlage her als eher unwahrscheinlich scheinen mag, wird durch die innere Präsenz und Ausstrahlungskraft der beiden Hauptdarsteller durchaus glaubwürdig. Nicht von ungefähr erhielt TE DOY MIS OJOS sowohl letztes Jahr in San Sebastian als auch dieses Jahr bei der Vergabe des spanischen Filmpreises (der «Goyas») neben den Auszeichnungen als bester Film auch diejenigen für die beste Hauptdarstellerin und den besten Hauptdarsteller. Pilars Weg von der misshandelten Hausfrau zur selbstsicheren Leiterin von Führungen in einem Kunstmuseum, die nicht zuletzt auch erotische Szenen auf den Gemälden alter Meister zu deuten vermag, ist ebenso nachvollziehbar wie die latente Gewalttätigkeit Antonios bei all seinen Versuchen, sich zu ändern. Iciar Bollain, die im Kino immer wieder auch als Schauspielerin zu sehen war (etwa 1983 in Victor Erices EL SUR und 1995 in Ken Loachs LAND AND FREEDOM), erweist sich damit nicht nur als intelligente Filmgestalterin, sondern auch als begabte Führerin der Interpreten.

Gerhart Waeger

Stab
Regie: Iciar Bollain; Buch: Iciar Bollain, Alicia Luna; Kamera: Carles Gusi; Schnitt: Ángel Hernández Zoido; Ausstattung: Victor Molero; Kostüme: Estibaliz Markiegi; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Alfonso Pino

Darsteller (Rolle)
Laia Marull (Pilar), Luis Tosar (Antonio), Candela Peña (Ana), Rosa María Sardá (Aurora), Kiti Manver (Rosa), Sergi Calleja (Therapeut), Elisabet Gelabert (Lola), Nicolás Fernández Luna (Juan), Dave Mooney (John), Chus Gutiérrez (Raquel), Elena Irureta (Carmen)

Produktion, Verleih
Alta Producción, Producciones La Iguana, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha; Produzenten: Santiago García de Leániz, Enrique González Macho; Co-Produktion: Televisión Española, Canal+, mit Unterstützung von City Government of Toledo und Instituto de Crédito Oficial (ICO). Spanien 2003. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 107 Min.(in Spanien 116 Min.); CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



THE COOLER
Wayne Kramer

Die Selbstverständlichkeit, mit der in diesem Film geraucht wird, lässt schon erahnen, dass er uns auf eine Zeitinsel versetzen wird, in ein vergangenes Amerika der politischen und sittlichen Unkorrektheit. Er entführt uns in ein Refugium, wo Aschenbecher sich im Zeitraffer füllen und die Kippe im Mundwinkel unverzichtbar zur Uniform der Kellnerinnen gehört. In dieser Exklave darf man den eigenen Lastern noch so ungeniert nachgeben, als sei man einem Ideal unbefleckter Verworfenheit verpflichtet.

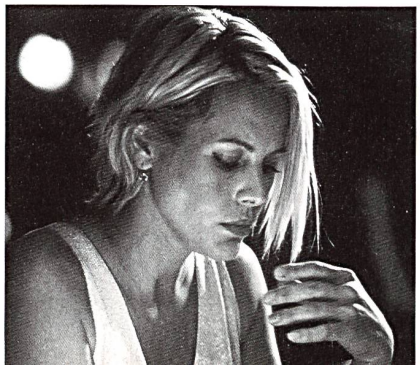
Königreich mit Verfalltermin

Die Aura wehmütiger Pracht, die *Mark Ishams* Jazzscore im Vorspann beschwört, schürt in THE COOLER eine widersinnige Nostalgie nach einem zwielichtigen Las Vegas, das so viel Klasse wie ein Luxus-Callgirl besitzt und in dem Spielschulden noch mit Baseballschlägern angemahnt werden. Die inbrünstige Lässigkeit, mit der Shelly sich eine Zigarette anzündet, verrät, wie souverän er über dieses Reich gebietet: das Shangri-La ist das letzte Casino alten Stils, eine wackere Bastion gegen familienfreundliches Entertainment, ein Ort, an dem sich jede Begierde erfüllen lässt, so lange man ihren Preis respektiert.

Indes, Shellys Königreich hat einen Verfallstermin, seine Vorstellung vom weltlichen Paradies ist längst zum Anachronismus geworden. Der Ring an seinem Finger, der allenfalls auf eine längst erbittert gescheiterte Ehe schliessen lässt, bezeichnet in THE COOLER präzis den Rahmen erzählerischer Auswegslosigkeit.

Verkehrter Midas

Eine der unablässigen Konstanten in seiner Welt ist Bernie Lootz, den er als «Cooler» seit Jahren in Lohn und auch moralischer Abhängigkeit hält. Die blosse Präsenz dieses professionellen Pechvogels hat bislang noch jeder Glückssträhne am Würfeltisch ein abruptes Ende gesetzt, als verkehrter Midas verkörpert er das Prinzip des ansteckenden



Unglücks. Von dessen profitabel negativer Aura ist Wayne Kramers Film fasziniert. Er lotet zugleich dessen schlechtes Gewissen aus, ein miserabler Ehemann und Vater gewesen zu sein. Bernie hat das eigene Glück fahrlässig vernachlässigt. *William H. Macy* leiht ihm seine traurigen Augen und die Mundwinkel, denen ein Lächeln nur mit Mühen gelingt; ein Antlitz, für das das Glück erst einmal nur ein ungekannter Schmerz ist.

Bernie ist davon überzeugt, nichts Besseres verdient zu haben, als hintergangen und übervorteilt zu werden. Welche Existenz er sich jenseits von Las Vegas, der Stadt, in der Tag und Nacht nicht zu unterscheiden sind, überhaupt erträumen könnte, mag der Film erst gar nicht erzählen. Er wohnt dem eigenen Leben nurmehr bei, bis ihm die Kellnerin Natalie, die ihn zuvor keines Blickes würdigte, eine unverhoffte Chance auf das Glück eröffnet. Mit einem Mal erscheint seine Genügsamkeit als Tugend, seine Verletzbarkeit gewährt dem verschubsten Unglücksraben ein Anrecht auf Liebe.

Volten des Zufalls

Aus jedem der hartgesottenen Dialoge, die Regisseur Kramer und sein Co-Autor *Frank Hannah* für THE COOLER geschrieben haben, ist der Wunsch herauszuhören, etwas einzuholen vom erhabenen Pessimismus des Film noir. Erstaunlich bleibt indes, dass sie sich als Gewährsmann ihrer Fabel ausgerechnet den Utopisten des guten Willens, Frank Capra, erkoren haben, dessen LOST HORIZON sie unablässig und einfallsreich zitieren. Die Zuversicht soll mithin einen Kampf austragen gegen eine düstere Erkenntnis der menschlichen Natur.

Kramer und Hannah kennen keine Scheu, die Wendungen des Plots regelmässig dem Zufall anzuvertrauen; dessen überschüssige Volten dienen ihnen dazu, die Figuren in einem veränderten Licht erscheinen zu lassen. Natürlich ist es ein Hasardspiel, deren Wandlung und Entpuppung als Würfelwurf zu inszenieren. Aber es hat zugleich seinen Reiz, das Liebesglück als eine siegreiche Augenkombination zu deuten.

Das Glück ist nicht kleinmütig in diesem Film; es kennt allenfalls Variationen, aber keine Abstufungen. Dass Bernies Verliebtsein zeitweilig eine Glückssträhne der Casinogäste nach sich zieht, ist eine Gratwanderung entlang des Tragikomischen, die durchaus hätte schief gehen können. Das Glück als Berufsrisiko eines professionellen Verlierers ist indes eine Erzählvariante, die das Kino bislang noch nicht ausgeschöpft hat. So gewinnt es ein unerwartetes Gewicht, wenn wir die erotischen Entdeckungsreisen von Bernie und Natalie begleiten. Es ist schön, ihnen zuzuschauen, wie sie den Körper des Anderen kennenlernen, wobei Schüchternheit nicht etwa das Scheitern besiegelt, sondern vielmehr eine ungekannte Feinfühligkeit gebiert.

Wandlung als Würfelspiel

Zwar hat man längst durchschaut, dass Shelly sie engagiert hat, um seinen Talisman Bernie in der Stadt zu halten. Aber alsbald spürt man, dass aus der eingefädelten Liebe eine unbedingte geworden ist. Der Film verstrickt sie in eine rechtschaffen altmodische Liebesgeschichte, in der beide durch den Blick des Gegenübers erlöst werden. Aber er hat zugleich Mühe, sie gegen das Charisma des gebrochen machiavellistischen Casinobesitzers abzuschirmen.

Alec Baldwin erlebt hier seine glorreichsten Leinwandminuten seit seinem epochalen Kurzauftritt in der David-Mamet-Verfilmung GLENGARRY GLEN ROSS. Auf eine Art, die einem kalt den Rücken herunterläuft, ist er zu Gesten fähig, die gleichermassen sentimental wie unbarmherzig sind. Er besitzt eine brutale Noblesse, eine verwitterte Virilität, die zum unausweichlichen Widerstand wird, gegen den die Liebenden sich behaupten müssen.

Kramer schöpft die wenigen, unentdeckten Erzählpotentiale der Talmistadt Las Vegas aus, die Mike Figgis, Martin Scorsese und Paul Verhoeven letzthin übriggelassen haben. Den hastigen Gezeitenschlag von Gewinn und Verlust erschliesst er sich im Rhythmus von Zeitlupe und -raffer, wagt nur gelegentlich ungekannte Perspektiven. Er verlässt sich vielmehr ganz auf seine drei Hauptfiguren als Vektoren, die seinen Film antreiben im Widerstreit von Verharren und Aufbruch. Er geht das Risiko ein, deren Wandlung als Würfelspiel zu inszenieren. Das tut er mit einer funkelnden Evidenz, die vor allzu naheliegenden Metaphern nicht zurückschreckt (die Motivkette des Blickes in den Spiegel als melancholischer Bestandsaufnahme reizt er bis zum Äussersten aus), aber zugleich den Hintergrund mit einem Reichtum der Details auszukleiden versteht.

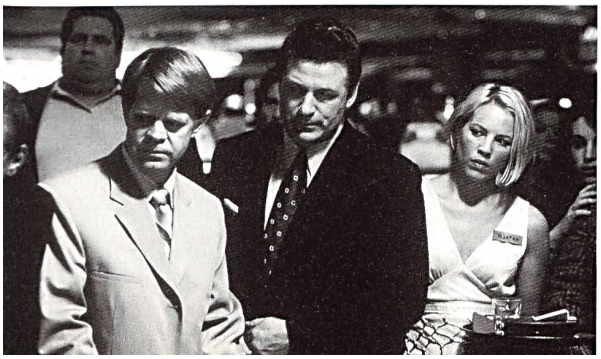
Gerhard Midding

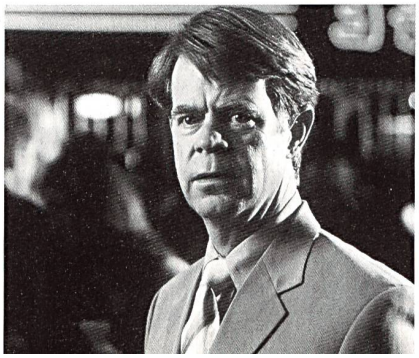
THE COOLER (ALLES AUF LIEBE)

Stab
Regie: Wayne Kramer; Buch: Frank Hannah, Wayne Kramer; Kamera: James Withaker; Schnitt: Arthur Coburn; Szenenbild: Toby Corbett; Kostüme: Kristen M. Burke; Musik: Mark Isham; Ton: Stephen Halbert

Darsteller (Rolle)
William H. Macy (Bernie Lootz), Alec Baldwin (Shelly Kaplow), Maria Bello (Natalie Belisario), Shawn Hatosy (Mikey), Ron Livingston (Larry Sokolov), Paul Sorvino (Buddy Stafford), Estella Warren (Charlene), Arthus J. Nascarella (Nicky "Fingers" Bonnatto), Joey Fatone (Johnny Capella)

Produktion, Verleih
Lions Gate, Content, Gryphon, Dog Pond; Produzenten: Sean Furst, Michael Pierce. USA 2003. Format: 1:2.35 CS; Dolby SR; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München





KILL BILL VOL. 2
Quentin Tarantino

Der Tod ist nie das Ende des Kinos, sondern sein Anfang. Aus der Leichenstarre der Fotografien macht der Projektor tanzende Gespenster. Die Gestalten auf der Leinwand sind Untote allesamt, und zwischen den Bildern des Filmstreifens lauert die Dunkelheit, 24 mal in der Sekunde.

Die Eröffnungsszene des Films kennen wir bereits aus seinem Vorgänger. Verwundet liegt *Uma Thurman* auf den Dielen ihrer Hochzeitskirche und hat als namenlose Braut gerade noch so viel Zeit, um ihrem Mörder Bill zu sagen, dass das Kind in ihrem Bauch von ihm ist. Da schiesst dessen Colt auch schon die Leinwand schwarz. «Ich sah ganz schön tot aus, nicht wahr?» sagt darauf die Stimme aus dem Off, und dann ist das Bild wieder da, jenseits des Todes sozusagen, schwarz-weiss und strahlend.

In Richtung der Zuschauer zwinkernd, fährt die Braut im offenen Kabrio vor der offensichtlichen Rückprojektion und fasst zusammen: ihr Koma, ihre Wiederauferstehung und ihr Rachefeldzug, der es sogar auf die Kinoplakate geschafft habe. Willkommen in Quentin Tarantinos Kinouniversum. Hier wissen selbst die Figuren, dass sie im Kino sind.

Überrascht ist von solcher Selbstbezüglichkeit niemand. Und auch, dass diese Autofahrt eine Anleihe beim Bildarsenal des *Film noir* ist, verwundert nicht. Man hat sich an Tarantinos Zitatenhuberei schon viel zu gut gewöhnt, als dass sie noch verfremdend wirken könnte, und blasiert wartet der Kinofreak auf jeden neuen Happen aus dem Fundus der Filmgeschichte.

So zumindest funktionierte es im ersten Teil dieses Spaghetti-Western-Kung-Fu-Blaxploitation-Thriller-Romantic-Comedy-Melodrams. Ein knallbuntes Gemisch aus lauter coolen Gesten war das gewesen – mit dem Nährwert von Zuckerwatte. Entsprechend schnell liess sich KILL BILL denn auch als wahnwitzigen Eklektizismus abtun, brillant, aber selbstzweckhaft.

Ein voreiliges Verdikt, wie sich erweisen sollte. Denn dieser zweite Teil nun passt von Minute zu Minute weniger ins Schema vom blutrünstigen *grand guignol*. Anstatt weiterhin Abziehbildchen gegeneinander zu halten, provoziert Tarantino sein Publikum damit, dass er zu erzählen beginnt, und aus den Imitationen werden Personen mit Fleisch und Psyche.

Dieser Umschwung wird denn auch ausgerechnet – gleichsam ein letztes Mal – durch ein Filmzitat angezeigt: In einer Reminiszenz sehen wir Uma Thurman aus dem Türrahmen jener Kirche treten, in dem sie ihren Tod finden sollte. Die Szene ist eine exakte Kopie jener berühmten Schlusssequenz aus John Fords THE SEARCHERS, in welcher ein heimatloser John Wayne hinaus in die Prärie geht, ein einsamer Wanderer zwischen den Winden. Wie dort ist es auch hier das Sinnbild zerbrochener Hoffnungen: Denn das glückliche Leben, das die namenlose Braut führen möchte, nachdem sie sich von ihrem Chef und Liebhaber Bill sowie dessen Killerorganisation losgesagt hat, ist nicht so einfach, wie sie es sich wünscht.

Und überhaupt sind die Verhältnisse keineswegs mehr so eindeutig, wie sie noch im ersten Teil schienen: Das nächste Opfer der Vergeltung, der von *Michael Madsen* gespielte Budd, ist ein gebrochener Verlierer, der alleine in seinem Wohnwagen haust und – den melancholischen Johnny Cash im Ohr – jeglichen Anspruch auf Glück aufgegeben hat; denn, so sagt er an einer Stelle: «Wir sind die Bösen. Wir verdienen es zu sterben. Nicht sie.»

Was ihn freilich nicht davon abhält, dass er seine Verfolgerin gnadenlos und bei lebendigem Leib unter die Erde zu bringen versucht. Und wieder wird hier die Leinwand schwarz. Minuten, die zum Beklemmendsten, zum Beängstigendsten gehören, das seit langem im Kino zu sehen, vor allem aber zu hören war.

Wiederum ist das nicht das Ende, sondern ein neuer Beginn, eine bekräftigte Wiederauferstehung, bevor es zur letzten Konfrontation kommen kann, der Abrechnung mit Bill, die schon im Titel als Telos über dem ganzen Film thront.

David Carradine spielt Bill, jener Schauspieler, der die Genres mit definierte, denen hier nachgeeifert wird. Und er tut es mit der Gelassenheit eines Titanen, der weiss, dass seine Zeit schon lange abgelaufen ist.

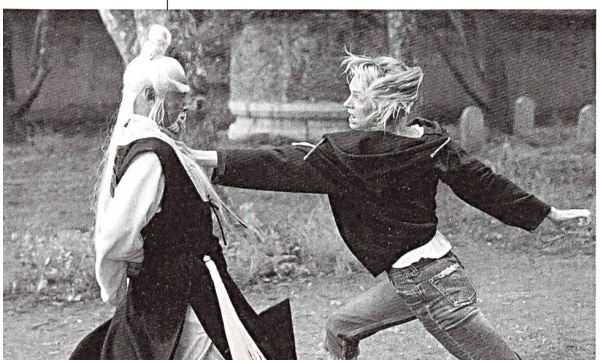
Doch was der erste Teil als gewaltigen Showdown angekündigt hat, löst der zweite Teil auf so überraschende Weise ein, dass er damit jede Erwartung übertrifft.

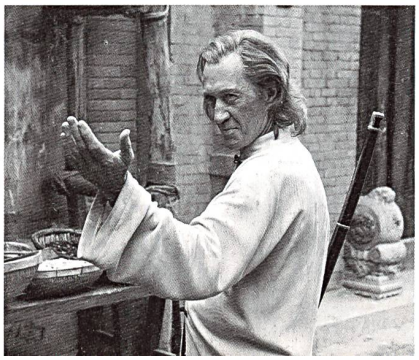
Anstatt die Energie in einen ebenso obligaten wie absehbaren Schwertkampf explodieren zu lassen, implodiert der ganze Film in einem atemberaubenden Gespräch zwischen dem Tod und dem Mädchen. Während Bill in den zwangsläufig unmenschlichen Kategorien des übermenschlichen Superhelden denkt, plädiert die Braut für den Mut zum Alltäglichen. Ihre Ethik, die sie einer Antigone so hat ähneln lassen, ist nicht die Ethik des heldenhaften Todes, sondern des unspektakulären und gerade darum so schwer erträglichen Lebens. Bill wählt den theatralischen, zwischen Kinderspiel und Nostalgie verlaufenden Abgang – seine Gegenspielerin, halb Tochter, halb Geliebte, geht weiter. Damit gibt der Film in einer gewaltigen Geste all das preis, was er vorgab zu feiern: Die Repetition der Kinomythen, die einer Zelebrierung von Sterben und untoter Wiederkehr gleicht, wird endgültig angehalten.

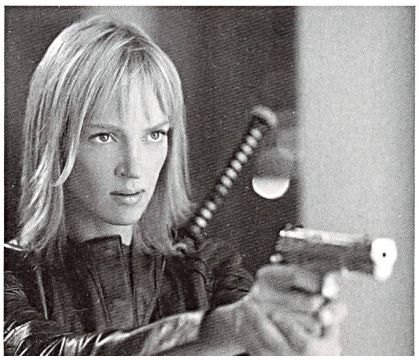
Am Ende des Films wartet das Leben selbst.

Johannes Binotto

Regie und Buch: Quentin Tarantino; Kamera: Robert Richardson; Schnitt: Sally Menke; Szenenbild: Yohei Taneda, David Wasco; Musik: The RZA, Robert Rodriguez. Darsteller (Rolle): Uma Thurman (The Bride, Black Mamba), David Carradine (Bill), Gordon Liu (Pei Mai), Daryl Hannah (Elle Driver, California Mountain Snake), Michael Madsen (Budd), Michael Parks (Sheriff Earl McGraw), Bo Svenson (Reverend Harmony). Produktion: Miramax, A Band Apart, Super Cool ManChu; Produzenten: Lawrence Bender, Quentin Tarantino. USA 2004. Farbe, Dauer: 136 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Buena Vista International, München







GEGEN DIE WAND
Fatih Akin

Missverständnisse

Umberto Eco beantwortete in einem Interview zu seiner neu erschienenen «Geschichte der Schönheit» die Frage nach seinen sexuellen Vorlieben: «Die ästhetische Erfahrung hat nichts mit sexuellem Verlangen zu tun, sonst dürfte mir die Laokoon-Gruppe nicht gefallen, nur weil ich heterosexuell bin. Sie bringen sexuelle Vorlieben und ästhetische durcheinander, und ich würde nur ungern in Ihren Lesern diese gefährliche Verwechslung hervorrufen. Die Büste des Sokrates zeigt einen hässlichen Menschen, aber sie ist ein herrliches Porträt.» (SZ-Magazin Nr. 16/2004)

Die Vermengung von emotionalen Vorlieben, eigenen Gestimmtheiten oder sozialen Wunschvorstellungen mit ästhetischer Erfahrung hat auch in der Filmkritik ihre Tradition. Sie macht blind für die Analyse und gebiert meist nur volkspädagogisch verwertbare "Einsichten". Das heisst, das, was man gemeinhin als Propaganda bezeichnet, lugt buchstäblich hinter allen Ecken dieser Aussagen hervor. Der Film GEGEN DIE WAND des türkischstämmigen Deutschen Fatih Akin lädt mit der Nähe der erzählten Geschichte zum alltäglichen Leben der eingewanderten und noch keineswegs assimilierten Türken zu solchen Missverständnissen ein. Da gerät der durch den «Goldenen Bären» der Berlinale 2004 ins Rampenlicht beförderte Film zur Auseinandersetzung um gesellschaftliche Tabus einer Bevölkerungsgruppe, deren Sitten und Gebräuche immer noch den Ruch des Exotischen verbreiten, und die Tätigkeit der Hauptdarstellerin *Sibel Kekilli* als Pornofilm-Akteurin wird zur Schlagzeile der Boulevard-Presse.

Eine wachsende Liebe

«Ficken» möchte die Film-Sibel und zwar «nicht nur mit einem Typen». Das ist wie der Aufstand gegen eine Moral, die ihre türkischen Eltern in Mitteleuropa nicht abgelegt haben. Ihr anderer Ausweg ist der Versuch eines Selbstmords, der sie in der Klinik einen Mann kennen lernen lässt, der auch diese Selbstzerstörung gewählt hat und mit seinem Auto gegen eine Mauer gerast ist. Sie drängt sich diesem Cahit auf, lauert auf ihn, um ihn zur Heirat zu bewegen, die die Freiheit bringen könnte, die ihr die Familie beschneidet. Der um vieles ältere Versager willigt schliesslich in eine Art Josephs-Ehe ein, die ihr sexuelles Laisser-faire nicht stört. Aber Cahits Liebe zu Sibel wächst, und er begeht durch den Spott eines Nebenbuhlers herausgefordert einen Totschlag. Sibel flieht in ihrer Einsamkeit nach Istanbul, wo Cahit sie nach seiner Strafverbüssung suchen und finden wird. Nach einem Leben in der Gosse hat sie eine bürgerliche Zweisamkeit gefunden, die zudem mit einer Tochter gesegnet ist. Die bis ins Ideale gesteigerte Zuneigung beider treibt Sibel und Cahit in eine Vereinigung, deren Tiefe nichts mehr mit dem Ficken der Entwurzelten zu tun hat. Aber Cahit wird in Zukunft trotzdem ohne Sibel leben müssen.

Am Ende Melancholie

Dieser Film, der Hamburg und Istanbul zu Handlungsorten wählt, «war lange in mir drin. Ich musste ihn ausdrücken wie einen Pickel.» Akins Versuch einer Erklärung gleicht der Verlautbarung einer Ästhetik des Hässlichen. Die Verlierer finden sich zu einer Liebe, die nur in kurzen Momenten erfüllend ist, die aber in keiner Dauer denkbar wäre. Sonst müsste dem Kino-Kitsch Tribut gezollt werden. Und alle gewählten Bilder ständiger Gewalt hätten uns auf die falsche Spur gelockt. Den Film als Anklage sozialer Verhältnisse zu verstehen – die erniedrigende Arbeit Cahits, das Rauschgift, die atavistischen Ehrbegriffe in türkischen Familien, die männliche Vorherrschaft bei jeglichen Entscheidungen, die Selbstmordversuche – würde ihm die Sichtweise missionarischer Plattheit zuschreiben. Dass er visuelle Kommunikation studiert und seine Filmgeschichte gelernt hat, beweist Akin mit seiner Umsetzung der angesprochenen Sozialingredienzen in eine Kinogeschichte, für die adäquate Bilder gefunden werden. *Birol Ünel* gibt die tragische Figur des Cahit manchmal mit dem watschelnden Gang eines Charlie Chaplin, und Sibel gewinnt im Verlauf der Ereignisse ein Selbstbewusstsein, das zwar auch ihr die tragische Dimension nicht abspricht, aber sie zu einer theaterhaft geläuterten Figur werden lässt. Die blutigen Gewaltexzesse und das Herumficken werden am Ende einer Melancholie Platz machen.

Musikalischer Kommentar

Der punkige Film mit seinen kruden Bildern, die im Detail und im Close up schlaglichtartig Entwicklungen von Handlungen zusammenfassen – dem russischen Revolutionsfilm oft nicht unähnlich –, erzählt auf einer zweiten Ebene, das Visuelle unterstützend, die Geschichte mit der Musik von vierzig Songs, die sentimental und soulig das Kunstprodukt abrunden. Ein kurzer Einschub einer Jazzcombo mit dem Saxophonisten *Maceo Parker* verweist auch auf die improvisatorische Stilistik der Inszenierung: «Ich wusste schon während des Schreibens, welchen Song ich zu welcher Szene haben möchte. Für die Schauspieler gab es später den Soundtrack zum Drehbuch. Bei den Dreharbeiten habe ich die Szene der Musik angeglichen.»

Um den Eindruck einer Sozialschmonzette selbst bei den treuesten Anhängern des «Ein Film wie das wirkliche Leben»-Dogmas nicht entstehen zu lassen, hat Fatih Akin zwischen den Akten die Roma-Gypsy-Kapelle des *Selim Sesler* mit der Sängerin *Idil Üner* vor dem Panorama Istanbuls mit der blauen Moschee postiert, die die Filmhandlung mit folkloristischen Klängen und Texten wie ein griechischer Chor kommentieren. Am Ende verneigen sich die Musiker und beenden den Plot.

Erwin Schaar

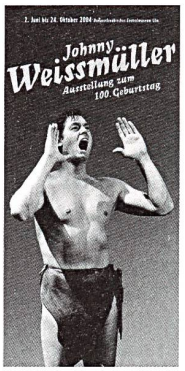
R, B: Fatih Akin; K: Rainer Klausmann; S: Andrew Bird; A: Tamo Kunz; Ko: Katrin Aschendorf; T: Kai Lüde. D (R): Sibel Kekilli (Sibel), Birol Ünel (Cahit), Catrin Striebeck (Maren), Güven Kiraç (Seref), Meltem Cumbul (Selma). P: Wüste Filmproduktion; Ralph Schwingel, Stefan Schubert. Deutschland 2003. Farbe, 121 Min. CH-V: Cineworx, Basel; D-V: timebandits films, Potsdam

KURZ BELICHTET

CASA DE LOS BABYS
Regie: John Sayles

SAMMA NO AJI
Regie: Yasujiro Ozu

Peter Lorre
in M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER
Regie: Fritz Lang.



Hommages

John Sayles

In Co-Produktion zeigen *Xenix*, Zürich, die *Cinémathèque suisse*, Lausanne, und das *Kino Kunstmuseum*, Bern, ab Ende Mai das Gesamtwerk eines der spannendsten Regisseure des jüngeren amerikanischen Kinos. «*John Sayles – Virtuose des unabhängigen Kinos*» zeigt neben komplexen Gesellschaftsporträts wie CITY OF HOPE oder MATEWAN persönliche Dramen wie LIANNA oder PASSION FISH. THE RETURN OF THE SECAUCUS SEVEN oder LONE STAR stehen für eine kluge Aufarbeitung von Vergangenheit. In schweizerischer Erstaufführung werden SUNSHINE STATE und sein jüngstes Werk CASA DE LOS BABYS zu sehen sein. Die Retro beinhaltet auch Filme, bei denen Sayles als Drehbuchautor mitgewirkt hat. Und: John Sayles und *Maggie Renzi*, Produzentin diverer seiner Filme, werden im Juni zu Gast sein und in ihre Filme einführen.
Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich, www.xenix.ch
Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Bertolt Brecht

Noch bis Ende Mai ist im *Strauhof Zürich* die höchst informative Ausstellung «Bertolt Brecht und die Schweiz» zu sehen, deren Kern die im Nachlass der Filmemacherin Reni Mertens gefundenen Brecht-Dokumente bilden. Das *Filmpodium Zürich* zeigt aus diesem Anlass Filme nach Brecht-Stoffen – etwa noch LA VIEILLE DAME INDIGNE von *René Allio*, die gar "kulinarische" DREIGROSCHENOPER von *Wolfgang Staudte* mit Curd Jürgens und Hildegard Knef von 1963, GESCHICHTSUNTERRICHT von *Jean-Marie Straub* und *Danièle Huillet* nach dem Romanfragment «Die Geschäfte des Herrn Julius Cäser» oder MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER von *Peter Palitzsch* und *Manfred Wekwerth* – sozusagen die Dokumentation der Modellinszenierung des Berliner Ensembles mit Helene Weigel. LA CHUTE DE L'ÉGOÏSTE FATZER von *Philippe Vincent* (2003) ist «ein Filmdiskurs über Revolution und Freiheit mit lusitanischem Schwung und deutschem Pathos» (Thomas Knauf).

Zum Programm gehören auch Filme über Brecht, insbesondere WER KEINEN PASS HAT, IST EIN HUND, die Dokumentation von *Bruno Moll* in Zusammenarbeit mit *Werner Wüthrich* über das schwierige Verhältnis einer (gewissen) Schweiz und Brecht, mit Erinnerungen etwa von Ettore Cella, Valerie Steinmann oder Benno Besson. *Hans-Jürgen Syberbergs* NACH MEINEM LETZTEN UMZUG (1971) ist eine Auseinandersetzung mit der brechtschen Theaterpraktik der fünfziger Jahre, während *Jan Schütte* in ABSCHIED – BRECHTS LETZTER SOMMER (2000) mit Josef Bierbichler als Brecht elegisch die letzten Tage Brechts zeichnet.
Filmpodium, Nüschelerstr. 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Yasujiro Ozu

«Ozu ist ein Meister der Nuancen und Nuancierungen, der kleinen sensiblen Wendungen und Variationen.» (Johannes Beringer) Das Filmmuseum München (im Mai und Juni) und das Filmpodium Zürich (ab Mitte Juni) zeigen acht Meisterwerke aus dem Spätwerk des japanischen Filmemachers (1903–1963) in restaurierten Kopien, von BANSHUN (SPÄTER FRÜHLING) etwa, über TOKYO MONOGATARI (DIE REISE NACH TOKYO) bis SAMMA NO AJI (DER GESCHMACK DER MAKRELEN) – eine nichtzuverpassende Gelegenheit, sich auf die «meditativ strukturierten Bilder» (Walt R. Vian) einzulassen.
Filmmuseum München, St. Jakobs-Platz 1, D-80331 München, www.stadtmuseum-online.de
Filmpodium, Nüschelerstr. 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Peter Lorre

Das *Österreichische Filmuseum* zeigt vom 27. Mai bis 20. Juni die bisher umfangreichste Retrospektive der Arbeiten des Schauspielers *Peter Lorre* – aus Anlass seines hundertsten Geburtstags im Juni. Zur Filmographie des «mit den künstlerischen, politischen und existenziellen Erfahrungen seiner Zeit in engem und kreativem Kontakt» verbundenen Künstlers gehören Hauptwerke der Filmgeschichte wie M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER, ARSENIC AND OLD LACES, THE MALTESE FALCON oder CASABLANCA. Mit seiner einzigen Regiearbeit, DER VERLORENE – eine eindringliche Erzählung über Schuld und Sühne, erlitt er im Nachkriegsdeutschland Schiffbruch. Der Anlass wird sowohl von dem Symposium «Peter Lorre, Schau-Spieler» (2.–4. Juni) als auch der Publikation «Peter Lorre – ein Fremder im Paradies» begleitet.
Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1, A-1010 Wien, www.filmmuseum.at

James Joyce

Am 16. Juni 1904 streift in «Ulysses» von James Joyce der Annoncenakquisiteur Leopold Bloom durch Dublin – ein alltäglicher Tag, einzigartig erzählt. Der 16. Juni ist seit dem Erscheinen des literarischen Meisterwerks von Joyce als «Bloomsday» in den literarischen Kalender eingegangen.

In Zürich – wo ein grosser Teil des «Ulysses» entstanden ist – wartet das *Literaturhaus* am diesjährigen «Bloomsday» mit der exklusiven Schweizer Aufführung der neusten Ulysses-Verfilmung auf: BLOOM von *Sean Walsh* (Irland, 2003, 113 Min., engl. Originalfassung ohne Untertitel) ist «cleverly structured and interwoven ... a highly skilful work that captures much of the sweep and scope, the all-encompassing particularity, profanity and profundity of its source» (Philip Watson in «The Observer»).
Literaturhaus der Museumsgesellschaft, Limmatquai 62, 8001 Zürich, www.literaturhaus.ch

Johnny Weissmüller

Am 2. Juni jährt sich der hundertste Geburtstag von *Johnny Weissmüller* (1904–1984). Das *Donauschwäbische Zentralmuseum Ulm* thematisiert aus diesem Anlass in einer Ausstellung nicht nur die Biographie von Johnny Weissmüller als Goldmedaillengewinner im Schwimmen und Tarzan mit dem unnachahmlichen Schrei, sondern auch die Auswanderung aus Südosteuropa nach Amerika, Tarzan als Medienfigur oder den Starkult.
Donauschwäbisches Zentralmuseum Ulm, Schillerstrasse 1, D-89077 Ulm, www.dzm-museum.de

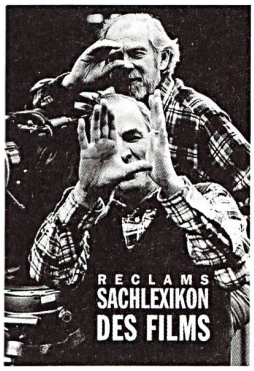
The Big Sleep

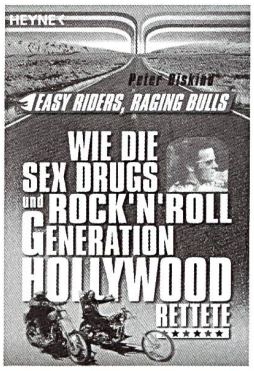
José Giovanni

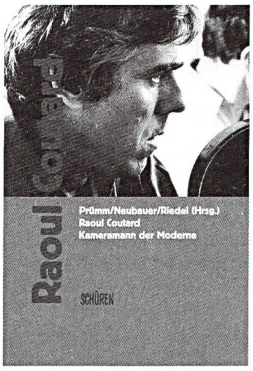
22. 6. 1923–24. 4. 2004

«In fast allen seinen Filmen ging es um die Halbwelt des Pigalle mit ihren harten Typen, die kein Gesetz kennen, aber die Gangsterehre und denen eine Männerfreundschaft wichtiger ist als eine Liebe. Giovanni war für die französische Série noire so wichtig wie Mickey Spillane für den US-Nachkriegskrimi. Er war nahe dran am Milieu, häufig zu nahe, und das Quentchen, das ihm zu einem Ganz Grossen fehlte, war seine mangelnde Distanz.»
Hans-Georg Roddeck in «Die Welt» vom 26. 4. 2004

BÜCHER ZUM LESEN







Personengebundene Lexika wird man eher zum gezielten Nachschlagen verwenden – ein Sachlexikon des Films dagegen verführt zum Lesen, zumal wenn die Einträge – wie bei «Reclams Sachlexikon des Films» – weniger auf kurze Begriffserklärungen aus sind, sondern eher Essays versammeln. Warum manche Begriffe allerdings kurz und eher definitorisch abgehandelt werden, andere dagegen in Essays, hat sich mir aus dieser Publikation nicht erschlossen. Zum Stichwort «Blockbuster» liesse sich definitiv mehr sagen als hier auf neun Zeilen, bei «Splitscreen» hätte ich erwartet, dass zumindest Filme und Regisseure genannt werden, die dieses Verfahren auf bemerkenswerte Art eingesetzt haben (wie etwa Brian De Palma). Die längeren Einträge dagegen sind durchweg informativ und anregend. Sie widmen sich nicht nur Studios und (Sub-)Genres, sondern auch Filmepochen und -stilen, ebenso technischen Verfahren oder auch singulären Erscheinungen wie dem fiktiven Regisseur Alan Smithee (das gebräuchliche Hollywood-Pseudonym, wenn ein Regisseur seinen Namen zurückzieht).

Manche Einträge sind allerdings schon merkwürdig, etwa wenn zu «Serie» nur kurz etwas über die klassischen Serials geschrieben wird, aber jede Menge über Fernsehserien. Oder wenn man unter «Animation» etwas über prähistorische Höhlenmalereien findet (und dabei peinlicherweise einer der Väter des Genres, Winsor McCay, zu McKay wird), und dasselbe unter dem Stichwort «Cartoon» noch einmal variiert wird (ohne Querverweis). Auch die Literaturangaben lassen häufiger englischsprachige Standardwerke vermissen.

Schön dagegen sind die Texte zu den Abbildungen: selbständige kleine Essays (wie schon in dem gleichfalls von *Thomas Koebner* herausgegebenen «Reclams Film Klassiker»). Die im Text prinzipiell mit deutschem Titel verzeichneten Filme sind am Ende auch in einem Verzeichnis der Originaltitel gelistet, mit Hinweis auf die deutschen Titel, leider nicht auch anders herum. Insgesamt bleibt der Band, mit gegen 320 Texten von siebzig Autoren, allerdings eine imposante Leistung.

Zwei Nachträge zu New Hollywood: Peter Biskinds «Easy Riders, Raging Bulls. Wie die Sex & Drugs & Rock'n'Roll-Generation Hollywood rettete» ist inzwischen als Taschenbuch erschienen: ein voluminöser Schmöker, eine *oral history* New Hollywoods, die auch süffisant einige Klatschgeschichten erzählt, aber vor allem doch wichtige Hintergrundinformationen zu einer der aufregendsten Epochen der Kinematografie aus erster Hand liefert .

Eine nützliche Ergänzung zur «New Hollywood»-Publikation der Berlinale bildet das «FilmHeft 8», das Daten zu sechzig dort gezeigten Filmen der Retrospektive versammelt (unberücksichtigt blieben leider kürzere Filme wie DAVID ON AND OFF von Martha Coolidge und die «Newsreels»). Ausführlichen Stabangaben folgen zeitgenössische Kritiken, mindestens jeweils eine deutsche und eine englischsprachige (letztere im Original belassen). Bis auf ganz wenige Ausnahmen handelt es sich dabei um Premierenkritiken, die somit auch etwas über die damalige Kritik aussagen – setzen die angelsächsischen Autoren die Filme eher in Traditionen des amerikanischen Genrekinos, spricht aus den deutschen oft noch eine ideologiekritisch-distanzierte Herangehensweise. Ginge es nach der Häufigkeit, mit der einzelne Autoren vertreten sind, wären Gordon Gow (von der britischen Monatszeitschrift «Films and Filming» und Hans C. Blumenberg («Die Zeit» beziehungsweise «Kölner Stadt-Anzeiger») die grössten Befürworter dieses Kinos gewesen.

Die Daten sind erfreulich umfangreich, bei einigen Titeln erfährt man sogar ihren Kinostart in der DDR, bei Bogdanovichs THE LAST PICTURE SHOW inklusive Kritikauszug (mehr hätte mich allerdings interessiert, was man dort zu FRENCH CONNECTION dachte). Den deutschen Erstaufführungsdaten ist zu entnehmen, dass Ende der sechziger Jahre offenbar die Mannheimer Filmwoche das wichtigste Festival hierzulande für dieses Kino war (DAVID HOLZMAN'S DIARY und MEDIUM COOL wurden dort jeweils mit dem «Grossen Preis» ausgezeichnet). Dass diese Funktion in den siebziger Jahren von den Hamburger Kinotagen übernommen wurde (wo Filme wie THE PANIC IN NEEDLE PARK und THE KING OF MARVIN GARDENS erstaufgeführt wurden), geht aus der Publikation leider nicht hervor.

Mit «Raoul Coutard. Kameramann der Moderne» setzt der Schüren Verlag seine verdienstvollen Bemühungen um die Wertschätzung dieses Berufsstandes – durch Dokumentation der «Marburger Kameragespräche» – fort (nach einem Band über Kamerastile und einem über Heinz Pehlke). Als der Kameramann der Nouvelle Vague ist Coutard in die Filmgeschichte eingegangen, vor allem wegen seiner Zusammenarbeit mit Jean-Luc Godard. Deshalb ist ein Buch über Coutard wahrscheinlich immer auch ein Buch über Godard. Die drei hier abgedruckten, 2001 aus Anlass der Verleihung des Marburger Kamerapreises geführten Gespräche kreisen um seine Arbeiten mit Godard und Truffaut beziehungsweise um den Unterschied zwischen den beiden Regisseuren.

Gerade Coutards Auskünfte über die Arbeit mit Godard sind höchst spannend zu lesen, trotzdem finde ich es bedauerlich, dass Coutards Arbeiten für andere Regisseure kaum Erwähnung finden – zumindest jene dokumentarischen Spielfilme, die er, nach seinem Militärdienst in Indochina und seiner Zeit als Bildreporter, zu Beginn seiner Laufbahn als Kameramann zwischen 1957 und 1959 mit dem Regisseur Pierre Schoendoerffer drehte, hätten eine Würdigung verdient. Unter den Texten, die Coutards Arbeit kompetent beschreiben, ragt besonders der von *Rolf Coulanges* hervor, der – selber Kameramann und Dozent – ästhetische Einsichten mit technischen Entscheidungen und Gegebenheiten am besten zusammenbringt.

Frank Arnold

Thomas Koebner (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, Verlag Philip Reclam jun., 2002. 720 S., Fr. 69.40, € 39.90

Peter Biskind: Easy Riders, Raging Bulls. Wie die Sex & Drugs & Rock'n'Roll-Generation Hollywood rettete. München, Heyne Verlag, 2004 (Heyne Taschenbuch 13990). 848 S., Fr. 21.80, € 12

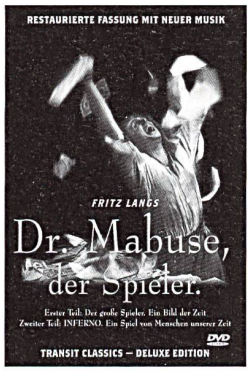
New Hollywood 1967–1976. 60 Filme. Daten und Kritiken. Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek/ Internationale Filmfestspiele Berlin, 2004. 124 S.

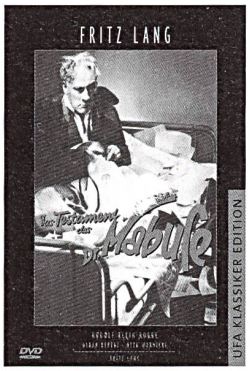
Karl Prümm, Michael Neubauer, Peter Riedel (Hg.): Raoul Coutard. Kameramann der Moderne. Marburg, Schüren Verlag, 2004. 208 S., Fr. 34.80, € 19.90

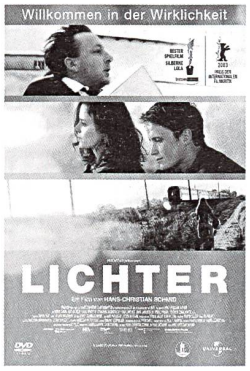
Wir freuen uns sehr, Ihnen mit unseren Fernsehfilmen faszinierende Geschichten über die Schweiz erzählen zu dürfen – romantische, lustige und spannende Geschichten...

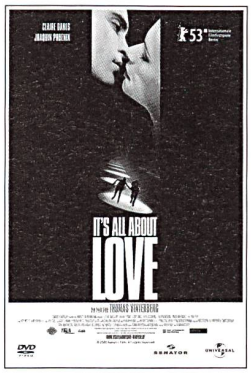
SRG SSR idée suisse

DVD









Verbrechermythos

Dreimal hat Fritz Lang im Laufe seiner langen Karriere Dr. Mabuse einen Film gewidmet. Zu Beginn schuf er 1922 den monumentalen, zweiteiligen Thriller DR. MABUSE, DER SPIELER – bei aller Kolportage ein akkurates Porträt der verunsicherten Gesellschaft im Nachkriegsdeutschland, als nicht nur der Krieg, sondern auch alle Wertmassstäbe verloren gingen. Faszinierend, wie Lang mit Bildformaten und -ausschnitten spielt und damit trotz weitgehend statischer Kamera eine soghafte Dynamik gewinnt. Weil offenbar nie eine Originalmusik komponiert wurde, hat sich Aljoscha Zimmermann eine einfallen lassen – derart genial, dass man über die Lücke, die bisher war, froh ist. DR. MABUSE, DER SPIELER wurde oft als prophetischer Film und Mabuse als Vorahnung Hitlers gedeutet. Sicher ist, dass Fritz Lang und Thea von Harbou über die Kolportage ein Gesellschaftsporträt gelegt haben, das offensichtlich macht, weshalb hier der Nationalsozialismus gedeihen konnte.

Eindeutig zur Metapher für die sich ankündigende Diktatur wurde 1932 DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE: Mabuse respektive Dr. Baum, von dem der wahnsinnige Hypnotiseur Besitz ergreift, ist auch hier ein allgegenwärtiger Überverbrecher, dessen Motiv nicht materielle Bereicherung ist, sondern die pure Lust, Menschen zu beherrschen und zu manipulieren. Nicht zufällig wurde der Film in Deutschland verboten und erst nach dem Krieg erstmals in seinem Entstehungsland aufgeführt. Ein Jahr nach M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER zeigt sich auch hier Langs Meisterschaft im Umgang mit dem neuen Ton – die Exposition ist eine atemberaubende Demonstration seiner diesbezüglichen Genialität.

1960 kehrte Lang für seinen letzten Film nochmals zu Mabuse zurück: DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE erreicht allerdings nirgends die Dichte und die Magie der grossen Vorgänger – es steckte darin zu viel Brauner und zu wenig Lang. Insgesamt sind Langs Mabuse-Filme ein symptomatisches Abbild seiner Karriere – und darüber hinaus ein Spiegelbild für sein Lieblingsmotiv und seine eigene Obsession als Filmemacher: der grosse, alles sehende und überwachende Manipulator.

DR. MABUSE, DER SPIELER *D 1922. Region 2; Bildformat: 1:1,33; Sound: DD 5.1, DD 2.0; Sprachen: D; Extras: Dokumentation «Die Metamorphosen des Dr. Mabuse», Fotogalerien. Vertrieb: Transit Classics/Impuls Home Entertainment*

DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE *D 1932. Region 2; Bildformat: 1:1,46; Sound: Mono; Sprachen: D; Untertitel: Deutsch für Hörgeschädigte; Extras: Interview von Erwin Leiser mit Fritz Lang, Szenenvergleich mit dem Remake von 1962. Vertrieb: UFA/Impuls Home Entertainment*

DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE *D 1960. Region 2; Bildformat: 1:1,78; Sound: DD 1.0 Mono; Sprachen: D. Vertrieb: Polyband*

2x das andere Frankfurt

Kurz nacheinander haben sich zwei Regisseure aus Westdeutschland nach Frankfurt an der Oder aufgemacht und dort zwei Filme realisiert. Während Andreas Dresen in HALBE TREPPE zwei Paare und die Affäre über Kreuz dokumentarisch ungeschminkt und tragikomisch hautnah einfängt, gelingt Hans-Christian Schmid in LICHTER ein kunstvolles Puzzle von menschlichen Schicksalen im Grenzland zwischen Hoffnung und Resignation, zwischen dem deutschen Frankfurt und dem polnischen Slubice: der ewige Verlierer Ingo, der verzweifelt um sein wirtschaftliches Überleben kämpft; die Ukrainer, die ihr Leben aufs Spiel setzen, um ins gelobte Deutschland zu kommen; die jugendlichen Zigarettenschmuggler ohne Zukunftsperspektive; der Taxichauffeur Antoni, der verzweifelt nach dem Geld für das Kommunionkleid seiner Tochter jagt und dabei seine Ehre aufs Spiel setzt.

Dresen und Schmid ist das Kunststück gelungen, einen atmosphärisch dichten und dokumentarisch wahrhaftigen Film zu inszenieren, ohne dabei je ins Kunstgewerbe abzugleiten. So unterhaltsam, bewegend und ernsthaft zugleich kann deutsches Kino sein. Die DVD-Ausgaben sind mit hervorragendem Zusatzmaterial ausgerüstet, das ein Bild von beiden Regisseuren und ihrer Arbeitsweise vermittelt.

HALBE TREPPE *D 2002. Region 2; Bildformat: 1:1,85; Sound: DD 2.0; Sprachen: D; Untertitel: Deutsch für Hörgeschädigte; Extras: Audiokommentar von Andreas Dresen, TV-Dokumentation «Suche nach der Wirklichkeit», unveröffentlichte Szenen (60 Minuten), Porträt der «17 Hippies». Vertrieb: Universal Pictures Switzerland*

LICHTER *D 2003. Region 2; Bildformat: 1:1,78; Sound: DD 5.1; Sprachen: D; Extras: Audiokommentar von Hans-Christian Schmid, TV-Dokumentation «An der Grenze», unveröffentlichte Szenen, Fotogalerie. Vertrieb: Universal Pictures Switzerland*

It's All About Love

Mit todernstem Pathos widmet sich Thomas Vinterberg dem grossen Thema «Liebe»: Im Jahr 2021 sterben immer mehr Menschen an gebrochenem Herzen, und eine Eiszeit breitet sich über die Erde aus. Finden John und Elena, die sich eigentlich scheiden lassen wollten, doch noch einmal zusammen? An ihrem Schicksal scheint nichts weniger als das Schicksal der Menschheit zu hängen. Die grosse Frage danach, was den Menschen Liebe und Treue noch Wert ist, verpackt Vinterberg in einen schmächtigen, breitmaschigen Thrillerplot: Die Eislaufprinzessin Elena wird von einem unheimlichen Komplott bedroht, in das selbst ihr nächststehende Menschen verwickelt sind und aus dem keine Flucht möglich scheint. Vinterberg geht es ohne jeden Anflug von Ironie oder Understatement darum, einer egomanischen und in Liebesdingen fatal leichtfertigen Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. Sein Kassandra-Ruf ist allerdings derart geschmäcklerisch, verblasen und aseptisch geraten, dass man das Pathos bald über hat und kaum glauben mag, dass hier derselbe Autor am Werke war wie bei FESTEN.

IT'S ALL ABOUT LOVE *DK/GB/I 2002. Region 2; Bildformat: 1:2,35; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Interviews. Vertrieb: Universal Pictures Switzerland*

... noch mehr Haupt

Nach UTOPIA BLUES sind zwei weitere Filme von Stefan Haupt auf DVD erschienen. Zum einen der Fernsehfilm MORITZ, die Geschichte eines Jungen, dessen Mutter für längere Zeit ins Spital muss und der deshalb von einem Männerpaar aufgenommen wird. Ein Kind in der Obhut von zwei Schwulen, das sorgt im Dorf für Aufregung. Und dann das Porträt der Sterbeforscherin Elisabeth Kübler-Ross. Während die DVD von MORITZ ohne Extras auskommen muss, ist die DVD-Edition von ELISABETH KÜBLER-ROSS reichhaltig ausgestattet: Im Audiokommentar diskutiert Stefan Haupt mit der Filmkritikerin Silvia Hallensleben, und es gibt Ausschnitte aus einem Vortrag von Kübler-Ross zu sehen, den sie an der Universität Zürich hielt.

MORITZ *CH 2003. Region 0 (Code free); Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital; Sprachen: Dialekt; Untertitel: D. Vertrieb: Triluna Film AG*

ELISABETH KÜBLER-ROSS – DEM TOD INS GESICHT SEHEN *CH 2003. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar des Regisseurs, Vortrag (Ausschnitt). Vertrieb: Frenetic Films, Zürich*

Thomas Binotto

Hier finden Sie den *richtigen Film*

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV · CINETECA SVIZZERA

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

- **Fotoservice**
- **Beratung**
- **Recherchen**

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

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

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10
8005 Zürich
oder
Postfach
8031 Zürich
Tel. +41 (0)43 818 24 65
Fax +41 (0)43 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.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. 42.–, € 27.–
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

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

Das Festival von Cannes:
TV5 zelebriert die Welt des Kinos

Truffaut, Téchiné, Buñuel, Tarkovski und Casini...

Erleben Sie auf TV5 vom 12. bis 23. Mai eine Auswahl von Filmen, deren Regisseure bereits in Cannes prämiert wurden:
- Montag und Donnerstag um 22.30 Uhr

Reportagen und Interviews rund um Cannes in den Sonderausgaben des TV5-Kinomagazins "Les yeux dans l'écran":
- vom 12. bis 23. Mai Montag, Donnerstag, Freitag, und Sonntag um 20.00 Uhr

TV5

Le centre du monde est partout

www.tv5.org