Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 256

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

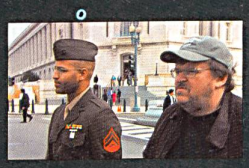
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 15.05.2025

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

Fr. 3.– € 1.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe



FILMFORUM	3	**INHERITANCE**	*von Per Fly*
	5	**CONFIDENCES TROP INTIMES**	*von Patrice Leconte*
	6	*Gespräch mit Patrice Leconte*	
NEU IM KINO	9	**LUGARES COMUNES**	*von Adolfo Aristarain*
	10	**SALVADOR ALLENDE**	*von Patricio Guzmán*
	11	**LOS GUANTES MÁGICOS**	*von Martin Rejtman*
	12	**DIARIOS DE MOTOCICLETA**	*von Walter Salles*
	13	**NAMIBIA CROSSINGS**	*von Peter Liechti*
	14	**THE FOG OF WAR**	*von Errol Morris*
	15	**THE TERMINAL**	*von Steven Spielberg*
	16	**HÖLLENTOUR**	*von Pepe Danquart*
WEITERHIN IM KINO	17	**FAHRENHEIT 9/11**	*von Michael Moore*
	18	**WENN DER RICHTIGE KOMMT**	*von Stefan Hillebrand, Oliver Paulus*
KURZ BELICHTET	19	*Divers*	
	22	*Bücher*	

6.04

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
Gabriela Maier c/o
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, Ausrüsten:
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
Pierre Lachat, Gerhard Midding, Gerhart Waeger, Doris Senn, Michael Pekler, Irene Genhart, Erwin Schaar, Rolf Niederer, Herbert Spaich, Johannes Binotto, Wolfgang Nierlin, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Wettingen; Ascot-Elite Entertainment, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, UIP, 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

Ja zum Film!

Abstimmungsparolen herauszugeben und explizite Kommentare zu politischen Vorgängen zu verfassen, liegt uns im allgemeinen zwar fern, obwohl auch wir – spätestens seit François Truffauts DOMICILE CONJUGALE – wissen: «Wenn du dich nicht um Politik kümmerst, kümmert sich die Politik um dich.» Wenn das Volk aber über einen Beitrag zur Filmkultur zu entscheiden hat, verstehen wir eine Abstimmungsempfehlung als eine berechtigte Einmischung in die eigenen Angelegenheiten.

Denn: Als notorische Überer sind wir, wenn wir nicht nur historisch und «archäologisch» tätig sein wollen, gewissermassen ständig auf neues «Material» angewiesen. Und selbst wenn uns mit Sicht auf die Leinwand der globale Blick in Augenhöhe eröffnet wird, die Welt uns gewissermassen zu Füssen liegt, wünschen wir uns doch, ganz ohne Chauvinismus und Heimatdünkel, auch über Filme zu reflektieren, die in unserer engeren Heimat hergestellt, in den Manufakturen vor unserer Nase gefertigt werden.

Und da die Entscheidung, welche die Stimmberechtigten der Stadt Zürich am 26. September fällen, auch sehr direkte Auswirkungen auf die Filmförderung des Kantons und zumindest indirekte Auswirkungen auf die Filmkultur in der Schweiz haben wird, empfehlen wir unseren stimmberechtigten Leserinnen und Lesern dringend, ein «Ja zum Film» abzugeben.

Walt R. Vian

Am 26. September in der Stadt Zürich Ja zum Film!

‹Im Rahmen des Leitbildes der städtischen Kulturförderung 2003–2004 haben Stadtrat und Gemeinderat von Zürich beschlossen, den jährlichen Beitrag der Stadt für die Filmförderung von bisher 0,75 Millionen Franken um 2,25 Millionen Franken auf 3 Millionen Franken zu erhöhen. *Diese Vorlage kommt am 26. September 2004 vor das Volk.*

Nur wenn das Stadtzürcher Stimmvolk «Ja zum Zürcher Film» sagt, kann der Kanton sein Versprechen einlösen und der «Zürcher Filmstiftung» das Kapital von 20 Millionen Franken aus dem Fonds für gemeinnützige Zwecke zur Verfügung stellen – so wie es der Kantonsrat mit Zweidrittelsmehrheit in seiner Sitzung vom 10. Mai beschlossen hat. (Dieses Stiftungskapital bleibt im Regelfall in der Stiftung und ist kein Fördergeld.)

Der Kanton wird bei einem «Ja zum Zürcher Film» seinerseits den jährlichen Förderbeitrag von 1.5 Millionen Franken fortsetzen und aus dem horizontalen Lastenausgleich weitere 2,5 bis 3 Millionen Franken pro Jahr an die Filmförderung beisteuern. Der Filmstiftung stehen somit pro Jahr gesamthaft circa 8 Millionen Franken an Fördergeldern zur Verfügung.›

www.zuerifilm.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

6.04 September 2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 256

Hamlets Ausverkauf

INHERITANCE von Per Fly

Wie radikal der Tote beerbt wird, sehen wir hilflos mit an, aber nicht ahnungslos. Immerzu schwanen neue Schrecken.

Einen anhaltenden Schatten über das Geschehen legt das Mysterium des Vaters, der sich erhängt, wie fernmündlich mitgeteilt wird, aber das in verkürzter Form: nämlich so, dass nur die einsilbige Reaktion des Sohnes zu sehen und zu hören ist. Was im Einzelnen vorgefallen ist, damit hält sich kein Mensch länger auf, sondern das Werweissen wird dem verlegenen Zuschauer überlassen. Das Publikum hat die Fragen selber einzubringen und auch gleich die Antworten beizusteuern. Und was ihm nicht aus den klassischen Schauspielen in Erinnerung geblieben ist, das ist ihm aus der gestrigen Zeitung gegenwärtig.

Alles, was INHERITANCE an wirklich Entscheidendem zu erzählen hat, bleibt knapp gestreift, vernehmlich beschwiegen, penibel verschleiert, sprich: auf gespenstische Weise präsent. Unschwer kommt der Film etwa ohne ein Bild vom Vater aus, der an einem Balken baumelt, und ohne einen dramatisch ausrufenden Zoom auf den Knoten im Strick.

Der amtlich bescheinigte Freitod des Patriarchen bringt alles ins Rollen, und er färbt auf die Existenz Hunderter ab bei Borch Möller Stahl. Gehen sie samt und sonders, in und um Firma und Familie, von dieser irreparabeln Tatsache aus, so versucht sich jeder so schnell wie möglich auch wieder von ihr abzusetzen. Wie radikal der Tote beerbt wird, sehen wir hilflos mit an, aber nicht ahnungslos. Immerzu schwanen neue Schrecken, bis die Geschichte ihre denkbar schlimmste Wendung genommen hat (gemäss Dürrenmatt), doch ohne zu einem wirklichen Abschluss zu gelangen. Dynastische Verwerfungen, Umschichtungen der Macht nehmen niemals ein Ende.

Der skeptische Geist Shakespeares

Fast keiner tut hier fast keinem etwas an und fast alle fast allen fast alles. Dabei geht es ganz zivilisiert ohne zusätzliche Leichen zu und her. Jeder Gedanke etwa an Giftmischerei oder gelockerte Nabenschrauben wäre unsinnig. Im Kreis und Umkreis der Lieben und der Angewiesenen wird nicht die leiseste physische Gewalt manifest. Autorisiert ist davon höchstens die verinnerlichte Form, ausgeübt mit der Füllfeder der Advokaten und Bürokraten oder mit der Schlinge um den eigenen Hals. Entweder es gelingt, deinen Nächsten mit rechten – lies: rechtlichen – Dingen vom hinnen zu spedieren, oder du beförderst dich eigenhändig ins Jenseits.

Schulden soll der Alte kumuliert haben, aber es sind noch reichlich Aktiven übrig. Rein administrativ war und ist die

Dynastische Verwerfungen, Umschichtungen der Macht ertragen keine Transparenz. Wie in jedem ordentlichen Staat der Welt ist auch im dänischen immer etwas faul.

Lage keinesfalls bedrohlich. Gerade darum verdichtet sich von Szene zu Szene, selbstredend unausgesprochen, der Verdacht, die Witwe habe ihn, den *padre padrone*, in den Selbstmord getrieben, und zwar, ein plausibles Motiv, wegen der zunehmenden Lasten und angesichts seiner schwindenden Kräfte. Dennoch, materiell nachgeholfen hat sie wohl kaum. So etwas tut man nicht, der hat das Seil schon eigenhändig zugezogen. Aber wie gelangt einer ganz von allein zu diesem Punkt, anders gefragt: wer oder was steckt hinter dem oder hinter denen, die womöglich dahinter stecken? Dynastische Verwerfungen, Umschichtungen der Macht ertragen keine Transparenz. Wie in jedem ordentlichen Staat der Welt ist auch im dänischen immer etwas faul.

Ein Held unserer Zeit

Von dem verdächtigen, aber prompt untergekehrten Selbstmord an kommt der luzide, skeptische Geist jenes Shakespeare über das Ganze zu planen, der von sämtlichen Dingen des Diesseits etwas verstand, sogar von Schulden und Geschäften, und der den Polit-Thriller erfand inklusive jeder andern Form von Spannungsstück. Statt Gertrude heisst sie Annelise, und doch ist sie offensichtlich die Mutter eines zögerlichen Prinzen namens Christoffer. Angefangen beim toten König in der Gestalt eines Magnaten der Industrie passt so vieles mit ins Bild hinein bis zum verwirrten Hamlet, der sich einbildet: aus meiner alten Entscheidungsschwäche erwächst mir eine ganz neue Kraft. Seine Frau, Maria, die für ihren Gatten leidet und durch ihn zu leiden kommt, erinnert an Ophelia. Und am Rande wird sogar eine Art Polonius noch mitgeführt, den der verblendete Erbe aber nicht mit dem Degen durchbohrt, sondern mittels Frühpensionierung loswird.

Wie das antike Orakel erteilt "Hamlet" bei jeder neuen Befragung eine andere Antwort. Doch schon oft haben die Interpreten im Konflikt zwischen dem Prinzen und Ophelia, mehr als in der eigentlichen Rachegeschichte, das Kernstück des Trauerspiels geortet. Über den Vorgängen bei Borch Möller Stahl werden der Erbe und seine Frau, Christoffer und Maria, zum unwahrscheinlichen Paar: er, weil er mit dem Umbau von Firma und Familie, mit den Massenentlassungen sich selbst und andere zu ruinieren statt zu sanieren droht, sie, weil sie dem Treiben nicht zuschauen kann und es unerträglich findet, die Gattin eines Konzern-Gewaltigen zu sein, und noch unterscheiden möchte, was Geschäft ist und was Zuhause.

Da steht letztlich eine ganze Lebensart zur Diskussion: die unverlangte Selbstauslieferung mit Haut und Haaren an die Diktatur der wirtschaftlichen Umstände, der Ausverkauf der eigenen Person an die Fusions-Imperative des sogenannten Marktes, die Wahrung und Mehrung eines Besitzes, der den Eigentümer auspowert statt bereichert, die befohlene Einsicht in sämtliche unerwünschten Notwendigkeiten und der konsequente Verzicht auf jegliche Neigung zugunsten der Pflicht.

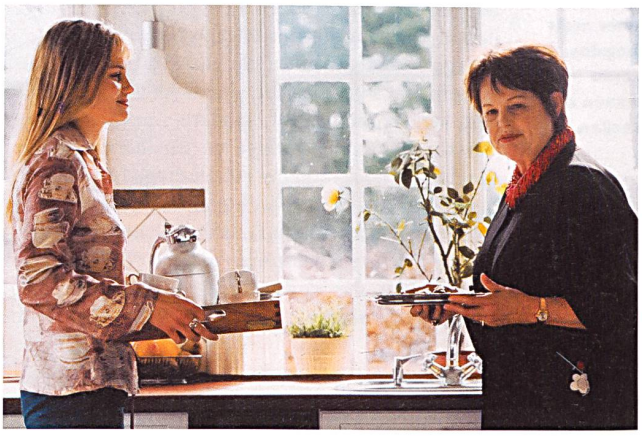
INHERITANCE von Per Fly, wohlgemerkt ein Kino-Erstling, ist dementsprechend ein Film, in dem jeder pausenlos jeden andern in etwas hinein zu schubsen und zu drängen versucht und nachmittags um viertel nach Drei nicht mehr wissen will, was er morgens um halb Zehn angestrebt oder behauptet hat. Hamlet, man sieht's, lässt sich leicht als ein Held unserer Zeit begreifen. *Ulrich Thomsen*, ein Schauspieler praktisch ohne Gesicht, verleiht ihm die adäquaten Züge: die eines Jedermann. Die bürgerlichen Fabrikanten werden nie aufhören, Feudalisten, Prinzen und Monarchen werden zu wollen. Er verkörpert die bewährte Vergeblichkeit dieses Beginnens.

Pierre Lachat

ARVEN
(INHERITANCE, DAS ERBE)
Stab
Regie: Per Fly; Buch: Per Fly, Kim Leona, Mogens Rukov, Dorte Høgh; Kamera: Harald Gunnar Paarlgard; Schnitt: Morten Giese; Ausstattung: Søren Gam; Kostüme: Stine Gudmundsen-Holmgreen, Lotte Trolle; Musik: Halfdan E.; Ton: Mick Raaschou, Henrik Langkilde

Darsteller (Rolle)
Ulrich Thomsen (Christoffer), Lisa Werlinder (Maria), Ghita Nørby (Annelise), Lars Brygmann (Ulrik), Karina Skands (Benedikte), Ulf Pilgaard (Aksel), Peter Steen (Niels), Diana Axelsen (Annika), Jesper Christensen (Holger Andersen), Dick Kaysø (Jens Mønsted)

Produktion, Verleih
Zentropa Entertainment; Co-Produktion: Spillefilmkompaniet 41/2, Memfis Film, Zona Films; Produzent: Ib Tardini; ausführender Produzent: Peter Aalbæk Jensen. Dänemark 2004. Farbe, Dauer: 115 Min.; CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen



Einvernehmliche Täuschung

CONFIDENCES TROP INTIMES von Patrice Leconte

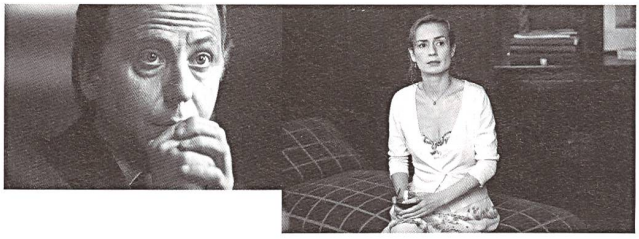
Listig dräuende Musik begleitet die zielstrebigen Schritte einer Frau, bis die Gunst des Zufalls sie zu einer falschen Adresse führt, die sich bald natürlich als genau die Richtige erweisen soll.

Wenn wir seine Filme als Indiz nehmen, dürfen wir uns Patrice Leconte als einen grosszügigen Romantiker vorstellen. Liebevoll spinnt er aus, wie aus der Sehnsucht des Einzelnen eine zweisam gelebte Phantasie wird. Die Liebesbegegnung ist in seinen Filmen die Erlösung aus zwei Einsamkeiten, die freilich jede für sich nicht notwendig trostlos sein müssen, sondern das schwermütige Funkeln romantischer Erwartung besitzen. Zugleich gibt er sich also als ein heiterer Melancholiker zu erkennen, der weiss, dass man von geglückter Liebe als Gleichnis erzählen muss, weil sie eine Ausnahme ist, die am ehesten noch im Kino über den alltäglichen Lauf der Dinge triumphiert.

Ein verspielter erotischer Suspense herrscht in seinen Komödienmelodramen, die sich für die Liebe vorzugsweise im Aggregatzustand des Begehrens interessieren. In ihrem Spannungsbogen darf die Erotik latent bleiben, Leconte fasziniert der Funke schon, lange bevor er überspringt. Gefühle erscheinen ihm zu delikat, um sie den filmischen Konventionen von Erfüllung und Sättigung preiszugeben. Sie manifestieren sich in der Andeutung, die Sehnsucht beschreibt einen Umweg über die sinnliche Sublimierung. Dabei scheint dieser sensible Geschichtenerzähler nichts inständiger zu erhoffen als Erwiderung und Zustimmung. Ebenso wie seine Helden wünscht er sich, dass sein Gegenüber die eigene Phantasie teilen möge. Er hat, wie man aus seiner Autobiographie (mit dem nur halbwegs als ironisch zu begreifenden Titel) «Je suis un imposteur» eindrücklich erfährt, schwer zu tragen an Misserfolg und Ablehnung. Vielleicht speist sich sein erstaunliches Arbeitstempo (seit 1975 hat er pro Jahr mindestens einen Film gedreht) aus eben diesem Impuls, der Flucht vor dem Fehlschlag.

Wie gut nur, dass seine Quellen noch lange nicht zu versiegen drohen. CONFIDENCES TROP INTIMES beginnt er als romantischen Thriller. Listig dräuende Musik begleitet die zielstrebigen Schritte einer Frau, bis die Gunst des Zufalls sie zu einer falschen Adresse führt, die sich bald natürlich als genau die Richtige erweisen soll. Weil sie sich in der Tür geirrt hat, vertraut Anna nicht einem Psychiater ihre Eheprobleme an, sondern dessen Flurnachbarn, dem Steuerberater William. *Jérôme Tonnere*, der zuvor Drehbücher für Sautet und Lelouch verfasst hat, liefert Leconte einen wunderbar nichtigen Vorwand für einen Film – aber eben doch eine jener Konjunktionen, auf denen mittelgrosses bis grosses Kino beruhen kann: nicht allein als Reflexion über den trügerischen Anschein, die manipulierbare Oberfläche, sondern auch als Glücksversprechen von leichtfüssiger Wehmut.

Von Leconte erwartet man nicht weniger als ein derart verspieltes, wenn auch nicht gänzlich folgenloses Raffinement. Es



ist ein kleines Kabinettstück, wie raffiniert Leconte die Klärung dieses Missverständnisses hinauszögert – ein mitangehörtes, mehrdeutiges Telefongespräch, das halbverdeckte Titelblatt einer Fachzeitschrift halten die Täuschung aufrecht. Nur, für wen? Denn Leconte durchkreuzt die eigene Strategie: während der Steuerberater zusehends in den Bann seiner unverdienten Klientin gerät, hat diese seine verdutzte Komödie längst durchschaut. In diesem Stadium bleibt CONFIDENCES TROP INTIMES nach wie vor eine Genremischung, die falsche stilistische Spur des Filmanfangs hat den Zuschauer das Zweifeln gelehrt. Weiterhin schürt die Undurchsichtigkeit der Heldin – Ist sie eine Neurotikerin, Lügnerin? Sollte William am Ende das Opfer einer ausgeklügelten Intrige sein? – den Suspense. Gleichviel, ein Pakt ist geschlossen aus Anteilnahme und Diskretion, entschlossen schlagen sie den Weg von der falschen zur richtigen Vertraulichkeit ein. Eingangs befällt *Eduardo Serras* Kamera noch ein sachtes, nervöses Zittern, wenn sie den redlichen Hochstapler ins Auge fasst. Alsbald holt dieser sich (übrigens kostenpflichtigen) Rat von seinem Nachbarn, um die herbeigesehnten Sitzungen sachkundig zu bestreiten. Dieser entmutigt ihn nicht einmal, versichert ihn vielmehr der Verwandtschaft ihrer jeweiligen Metiers, geht es doch in beiden darum, was man erklärt und was man verheimlicht. Leconte geht es dabei weniger um eine ironische Entzauberung der Analyse als einer Disziplin, die im Zweifelsfalle jeder beherrschen könnte, der sich auf das Zuhören versteht. Immerhin ist William ein Spezialist für Beziehungsprobleme, wie seine Ex-Freundin aus nervenaufreibender Erfahrung weiss.

Dabei führt er ein ganz zurückgezogenes Leben, ein Dasein zwischen Verharren und Erwartung. In seiner Anwaltspraxis nebst Wohnräumen scheint die Zeit still zu stehen. Seit sein Vater ihm dieses Kabinett (man zögert, Büro zu sagen) vererbt hat, ist das schwere, altmodische Mobiliar um keinen Millimeter verrückt worden; auch dessen Sekretärin hat er übernommen. Offensichtlich liegt das Haus mit seinen dunklen Korridoren in einem Geschäftsviertel, womöglich ist William der einzige Berufstätige, der dort auch lebt. Die Sitzungen mit Anna halten beide mithin in einem Schwebezustand, einer Unentschiedenheit, die ihnen teuer werden. Es braucht einige Komplikationen, bis William das Wagnis eines freizügigeren Lebens eingehen kann.

Dieses Spiel um Rollentausch und Übertragung inszeniert Leconte einmal mehr als ein Pointillist der einvernehmlichen Obsessionen. Auf charmanteste Weise verdammt er den sonst selbstgewissen Causeur *Fabrice Luchini* zum Zuhören und entdeckt an *Sandrine Bonnaire* ein Talent für verschmitzte, komödiantische Komplizenschaft, die ihr allzu selten angetragen wird. Natürlich bricht irgendwann die Realität in Person ihres Ehemannes (gespielt von dem wunderbar düsteren *Gilbert Melki*) in ihr Refugium ein. Aber wie gut, dass ihr Regisseur ein solch grosszügiger Romantiker ist.

Gerhard Midding

‹Als Figur verändert er sich nicht›

Gespräch mit Patrice Leconte

FILMBULLETIN Die Ausgangssituation von CONFIDENCES TROP INTIMES wirkt zugleich leichtgewichtig und tragend. Wie hat sich daraus die endgültige Geschichte entwickelt?

PATRICE LECONTE Jérôme Tonnerre hatte mir einen schmalen Entwurf von vielleicht fünfundzwanzig Seiten angeboten. Aber darin steckte bereits die Essenz des Films, alle Versprechungen waren da. Mir gefiel, dass der Ausgangspunkt überaus simpel ist. Daraus hätte man ganz unterschiedliche Dinge entwickeln können – eine reine Komödie oder einen eher düsteren, tiefgründigeren Film. Während der Drehbuchentwicklung und erst recht während der Dreharbeiten hat es mich manch schlaflose Nacht gekostet, dieses Gleichgewicht herzustellen, von dem Sie sprechen. Ich befürchte, eine solche Mischung der Tonarten ist heute nicht mehr sehr gefragt im französischen Kino. Das Helldunkel verstört das junge Publikum eher, sie wollen einen Film, der entweder hell oder dunkel ist. Ich muss gestehen, ich bin etwas verunsichert, wo ich meinen Platz im gegenwärtigen Kino finden soll.

FILMBULLETIN Brauchen Sie bei einem derart festgelegten Ausgangs- auch einen ebenso definitiven Endpunkt? Stand das Ende von vornherein fest, oder wäre auch eine andere Coda denkbar gewesen?

PATRICE LECONTE Ich meine mich zu erinnern, dass das Ende schon immer so aussehen sollte. Auf jeden Fall sollte es fröhlich, ein richtiges glückliches Komödienende sein. Was William tut, ist ja eine ungeheure Liebeserklärung: Er sucht sie überall, bricht seine Zelte ab und zieht in eine andere Welt, um dort das gleiche Ambiente wiederher-

«Nach und nach wird der Film dann heller. Anna blüht im Laufe der wöchentlichen Begegnung auf, ihre Kleidung wird sommerlicher, heller und farbiger.»

zustellen – aber diesmal im Sonnenlicht. Die Arbeit am Drehbuch hat lange gedauert, es brauchte viele Versionen, bis ich zufrieden war. Aber es war immer klar, dass es ein optimistisches Ende geben würde.

FILMBULLETIN Gab es bereits im Drehbuch diese Entwicklung der Passage zum Licht? Oder entstand diese Konzeption erst in Zusammenarbeit mit dem Team?

PATRICE LECONTE Es stand für mich fest, dass der Film in einer düsteren, geheimnisvollen Manier beginnen würde. Man weiss nicht, wer diese Frau ist. Und nach und nach wird der Film dann heller. Anna blüht im Laufe der wöchentlichen Begegnung auf, ihre Kleidung wird sommerlicher, heller und farbiger. Sobald das entschieden war, schien es selbstverständlich, dass der Film im Süden enden würde. Das besass eine metaphorische Logik.

Eines ist aber merkwürdig. Der Film ist aus Williams Perspektive erzählt. Er wird mit Gefühlen konfrontiert, die ihm unbekannt sind, und öffnet sich für sie. Aber als Figur verändert er sich nicht, seine äussere Erscheinung bleibt gleich. Trotz dieser Perspektive folgt der Film in seinem Erzählstil, der Lichtsetzung und der Inszenierung jedoch der Entwicklung Annas. Schliesslich ist es die Begegnung mit ihr, die ihn zum Aufbruch verdammt.

FILMBULLETIN Dienen Ihnen die Dekors vorrangig dazu, ihn zu charakterisieren?

PATRICE LECONTE Einerseits etablieren sie natürlich augenblicklich die Atmosphäre, von der ich eben sprach. Aber vor allem gefiel mir die Idee, dass William als Figur unverrückbar erscheint. Er lebt immer noch in der Wohnung seiner Eltern, in der er auch geboren wurde. Ich bin sicher, es gibt Tage, an denen er keinen Fuss vor die Tür setzt! Er erinnert an die Hauptfigur aus Sautets UN CŒUR EN HIVER, er liebt die Einsamkeit, den Rückzug aus der Welt. Deshalb wollte ich den Film so vollständig wie möglich im Studio drehen. *Ivan Maussion*, der Szenenbildner, mit dem ich schon seit Jahren zusammenarbeite, und ich waren uns einig, dass William in dieser Wohnung seit der Pensionierung seines Vaters nichts verändert hat. Sein Ambiente ist so wie seine makellos gebundenen Krawatten, die er nicht wirklich lockern kann. Es ist natürlich furchtbar, wenn ein Mensch ein derart unverrückbarer Klotz ist. Er kann nur dank des Zufalls, durch eine glückliche Intervention von aussen gerettet werden.

FILMBULLETIN Es ist interessant, wie Sie Fabrice Luchini gegen den Typ besetzt haben: der grosse, sprachverliebte Causeur wird zum Schweigen gezwungen.

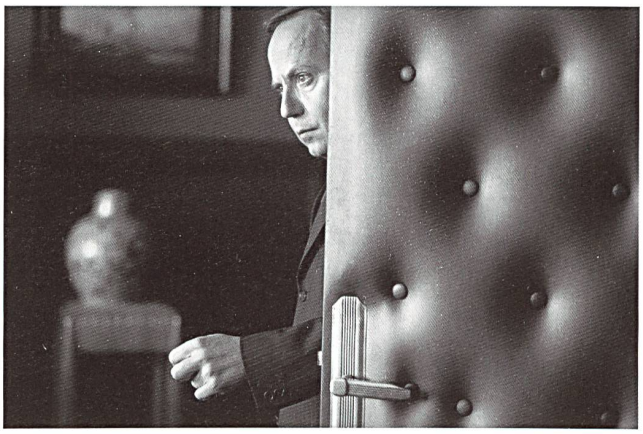
PATRICE LECONTE Ich habe für einen Moment überlegt, wie es wäre, bei diesem Film wieder mit Daniel Auteuil zu arbeiten, mit dem ich mich bei LA FILLE SUR LE PONT und LA VEUVE DE SAINT-PIERRE ausgezeichnet verstanden habe. Aber dann wurde mir klar, wie falsch diese Idee war; trotz seines enormen Talents. Erstens hat er ja schon einmal mit Sandrine Bonnaire zusammen gespielt, in QUELQUES JOURS AVEC MOI. Ich wollte jedoch unbedingt zwei Hauptdarsteller, die sich noch nicht kennen. Zweitens spielt Auteuil sehr oft solch verinnerlichte, fast autistische Figuren, die sehr still sind und ihre Umwelt nurmehr betrachten. Mit Fabrice hingegen gibt es einen Überraschungseffekt. Man kann sich allerdings auch gut vorstellen, dass er, bevor diese Frau an seiner Tür erscheint, vielleicht doch der uns bekannte, geschwätzige und extrovertierte Fabrice Luchini ist. Er öffnet die Tür, und plötzlich kippt seine Schauspielerpersona um. Ich kannte ihn vor diesem Film persönlich nur flüchtig, er war mir vor allem aus den Filmen anderer Regisseure vertraut. Aber ich hatte stets den Verdacht, dass diese Extrovertiertheit für ihn ein Schutz ist, die Maske eines Theatermannes. Ich verlangte von ihm in dieser Rolle eine bislang unbekannte Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit. Und er liess das mit sich machen. Das kam vielleicht einem eigenen Wunsch entgegen. Womöglich hat der Film Regungen angesprochen, die er bislang verborgen hielt.

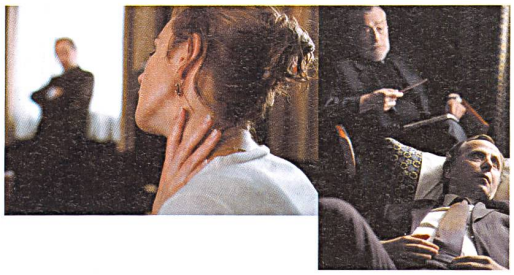
FILMBULLETIN Es fällt in der Tat schwer, sich Auteuil in der Rolle vorzustellen.

PATRICE LECONTE Aber so ergeht es mir mit Schauspielern im Kino immer. Wenn ich am Drehbuch arbeite, habe ich nie eine Besetzung vor Augen. Ich will mich offen halten. Aber wenn der Film fertig ist, ist es mir unmöglich, mir andere Schauspieler in den Rollen vorzustellen – zumal, wenn sie so grossartig wie Fabrice und Sandrine sind.

FILMBULLETIN Auch sie ist ein wenig gegen ihr Image besetzt, sie findet zu einer grossen, ungewohnten Leichtigkeit.

PATRICE LECONTE Ja, aber mich interessierte die andere Seite ihrer Darstellung fast noch stärker: Sie transportiert das Mysteriöse, Undurchsichtige sehr gut. Man kann sie nicht genau einschätzen, es wirkt sehr glaubhaft, dass sie an einer Intrige beteiligt ist. In Gesprächen mit Freunden und Journalisten habe ich entdeckt, dass dieses Geheimnisvolle einen grossen Reiz ausübt. Ich habe da die verrücktesten Interpre-





«Es erscheint mir fundamental wichtig, dass ein Regisseur unmittelbaren Einfluss auf den Bildaufbau ausübt.»

tationen gehört, sie sei eine Spionin, oder eine Frau aus Williams Vergangenheit, die sich rächen will. Einige haben auch vermutet, dass sie sich mit dem Psychiater verschworen hat.

FILMBULLETIN Diese Undurchsichtigkeit bleibt, selbst als ihr Ehemann auftaucht und dadurch ihre Erzählungen beglaubigt.

PATRICE LECONTE Sandrine hat mich während der Dreharbeiten immer wieder gefragt, ob es denn wirklich wichtig sei, die Szenen mit ihm zu sehen. Ich erwiderte ihr dann immer, dass er für mich existieren sollte. Sie fand, dass seine Szenen nichts beweisen. Aber mir gefiel diese Ungewissheit, mit der William sich zurechtfinden muss.

FILMBULLETIN Wie die meisten Ihrer Filme basiert auch CONFIDENCES TROP INTIMES auf der Idee eines romantischen Kontrakts.

PATRICE LECONTE Das ist eine interessante Bemerkung. Sie ist sicher zutreffend, aber bewusst hab ich das nicht gemacht. Sie werden enttäuscht sein, aber ich reflektiere solche thematischen Zusammenhänge nicht so sehr. Bei meinen Sujets darf ich immer nur nach meinem Gefühl gehen, ich kann sie nicht intellektuell rechtfertigen. Oft werden einem solche Dinge im Gespräch mit einem Journalisten erst klar. Deshalb reise ich auch so gern mit meinen Filmen: wegen der unterschiedlichen, auch gegensätzlichen Sichtweisen, mit denen man dabei konfrontiert wird.

FILMBULLETIN Folgen wir doch noch einigen thematischen Linien, die sich durch Ihr Werk ziehen. Mir scheint, es geht Ihnen um Figuren, die ihre Phantasien und und Obsessionen mit anderen teilen.

PATRICE LECONTE Aber kann man das nicht über viele Filme sagen?

FILMBULLETIN Aber meist bleiben dabei die Frauen ein Bild, eine Projektion, während sie bei Ihnen in diesen Kontrakt aktiv einwilligen. Ich denke beispielsweise an das Ehepaar in LA VEUVE DE SAINT-PIERRE.

PATRICE LECONTE Sie haben recht, da besteht eine besonders innige Komplizenschaft.

FILMBULLETIN Das ist meist ein exklusives, fast hermetisches Verhältnis. Es basiert auf dem gemeinsamen, für Aussenstehende womöglich auch etwas eintönigen Vergnügen, wie das Haareschneiden in LE MARI DE LA COIFFEUSE oder das Messerwerfen in LA FILLE SUR LE PONT.

PATRICE LECONTE Ja, aber dieses Verhältnis beginnt auch als Arbeitsvertrag. Mir gefällt die Idee der Einwilligung, wie Sie es nennen.

FILMBULLETIN RIDICULE jedoch fällt aus diesem Rahmen, da herrscht eine ungewohnte Bitterkeit.

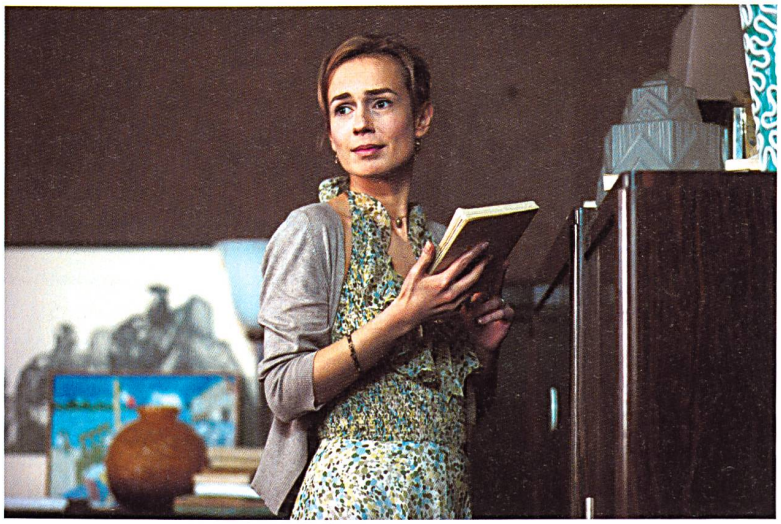
PATRICE LECONTE Ja, es gibt etwas Entzaubertes in diesem Film. Das liegt natürlich wesentlich an der Epoche, in der er spielt: das Ende der Monarchie war eine Zeit der Entzauberung. Ich habe eine Welt gefilmt, die im Sterben liegt. Andererseits hatte ich damals den Wunsch, keinen typischen Film über das achtzehnte Jahrhundert zu drehen. Er sollte sehr modern wirken, ich wollte mir stilistische Freiheiten nehmen, die man nicht mit Kostümfilmen assoziiert. Vor kurzem habe ich ihn dann zum ersten Mal wiedergesehen. Es ist verrückt, aber ich fand ihn sehr normal erzählt, fast konventionell. Es ist kein schlechter Film, aber ich weiss nicht, wo die Wagnisse von damals geblieben sind.

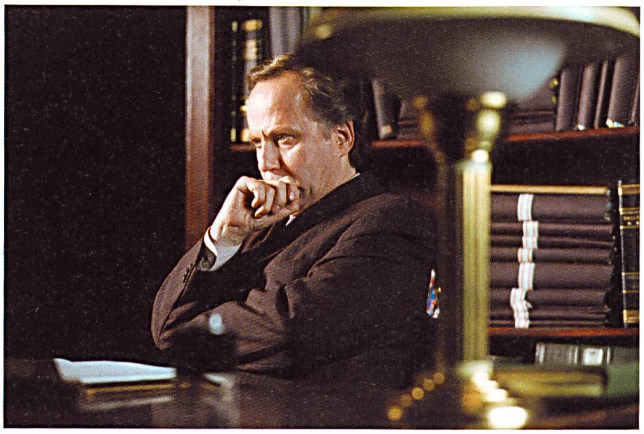
FILMBULLETIN Gehört zu dieser Modernität für Sie auch die überaus nervöse Kameraführung, die man besonders seit LA VEUVE DE SAINT-PIERRE in Ihren Filmen ausmachen kann?

PATRICE LECONTE Das liegt daran, dass ich die Kamera selbst schwenke. Ich bin zwar nicht dazu ausgebildet, aber ich kann so die Kadrierung mit meinen eigenen Händen bestimmen. Es erscheint mir fundamental wichtig, dass ein Regisseur unmittelbaren Einfluss auf den Bildaufbau ausübt. Ich stelle mir also jedesmal die Frage, wie ich etwas filmen werde. Bei CONFIDENCES TROP INTIMES war die Antwort sehr einfach: der Kamerastil entspricht der Figur Anna. Zu Beginn gibt es viel Handkamera, sehr viele Bewegungen, es gibt keine rechte Stabilität und Sicherheit. Die Montage ist etwas nervös, abgehackt. Aber je weiter der Film voranschreitet, desto ruhiger, klassischer wird er. Die Einstellungen dauern länger, die Einstellungsgrössen werden weiter. Solche Entscheidungen kann ich unmittelbarer treffen, die muss ich nicht erst einem Schwenker vermitteln. Ich glaube, eines Tages, wenn ich zu alt dafür sein werde und meine Kräfte mich verlassen, dann werde ich vielleicht auch meine Lust verlieren, Filme zu machen.

Das Gespräch mit Patrice Leconte führte Gerhard Midding

Regie: Patrice Leconte; Buch: Jérôme Tonnerre; Kamera: Eduardo Serra; Schnitt: Joëlle Hache; Produktions Design: Ivan Maussion; Kostüme: Sandrine Kerner; Musik: Pascal Estève; Ton: Paul Laine. Darsteller (Rolle): Sandrine Bonnaire (Anna), Fabrice Luchini (William), Michel Duchaussoy (Docteur Monnier), Anne Brochet (Jeanne), Gilbert Melki (Marc), Laurent Gamelon (Luc), Hélène Surgère (Madame Mulon), Urbain Cancelier (Chatel), Isabelle Petit-Jacques (Sekretärin Monnier). Produktion: Alain Sarde; ausführende Produzentin: Christine Gozlan. Frankreich 2004. Farbe, 35mm, Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich





LUGARES COMUNES
Adolfo Aristarain

Fremdartig, ja leicht exotisch mögen die Schauplätze von LUGARES COMUNES und vor allem die ostentativ zur Schau gestellten humanistischen Ideale der Hauptfigur des Filmes wirken – deren im Zentrum der Handlung stehende Problematik ist indes auch hierzulande allen vertraut: Sparmassnahmen der Unternehmer und der Regierung auf dem Buckel der sozial Schwächeren. In diesem Fall geht es um die erzwungene vorzeitige Pensionierung eines altgedienten Professors für Literatur und Pädagogik an einer Universität in Buenos Aires: Die Fernando Robles in Aussicht gestellte Rente dürfte indes kaum für seinen bescheidenen Lebensunterhalt reichen. Sein Leben und dasjenige seiner Frau, der in den ärmeren Quartieren der Stadt als Sozialarbeiterin tätigen Spanierin Liliana Rovira, drohen völlig aus den Fugen zu geraten. Die Angst vor einer ungewissen Zukunft und die Diskussionen zwischen Fernando und Liliana, in welcher Weise man sich den kommenden Herausforderungen stellen solle, bestimmen den ersten Teil des Films. Bereits hier zeigt sich, dass sich Adolfo Aristarain weniger auf das Bild als auf den Dialog verlässt, wobei ihm allerdings hervorragende Interpreten zur Verfügung stehen. LUGARES COMUNES ist ein ausgesprochener Konversationsfilm.

Pedro, der Sohn des Paares, lebt, nachdem er eine literarische Karriere in Argentinien aufgegeben hat, mit seiner Frau und seinen beiden Söhnen in Madrid, wo er als Computerfachmann zur gutsituierten Mittelschicht gehört. Die familiäre Situation ist in dieser Beziehung gerade umgekehrt wie in Aristarains vorangehendem Film, MARTIN (HACHE) von 1997: Dort war die Titelfigur, ein argentinischer Filmregisseur, seit über zwanzig Jahren in Madrid tätig, während dessen neunzehnjähriger Sohn bei seiner Mutter in Buenos Aires lebte. Der wiederholte Bezug zu Madrid ergibt sich wohl aus dem eigenen Leben des einem nüchternen Realismus verpflichteten, inzwischen über sechzigjährigen Filmemachers, der während der argentinischen Militärdiktatur jahrelang im spanischen Exil gelebt hatte. Anlässlich eines Besuches in Madrid macht Fernando seinem Sohn Vorwürfe, dass er den Weg des geringsten Widerstandes gegangen sei und seine Ideale verraten habe. Dabei hat Pedro nur getan, was seinem Vater nicht gelingen will: sich den Realitäten zu stellen.

Bei der angedeuteten Thematik mag es überraschen, dass Aristarain aus seinem Stoff kein politisch engagiertes Sozialdrama, sondern eine im Zeichen des Generationenkonflikts stehende, psychologisch motivierte Beziehungsgeschichte geschaffen hat. LUGARES COMUNES ist ein stiller, resignativer Film aus dem Alltag einfacher Menschen, die unvorbereitet vor der Situation stehen, ihr bisheriges Leben drastisch einschränken zu müssen. Die ungerechte Behandlung, die er erfährt, und die Erfahrung, nicht mehr gebraucht zu werden, sind nicht die eigentliche Ursache von Fernandos an den ursprünglichen Idealen der Französischen Revolution orientiertem Denken, sondern dessen Bestätigung. «Es ist nicht mein Ziel, das System zu ändern», sagt er einmal. «Wir haben diesen Krieg schon vor langer Zeit verloren.» Seine Haltung, aus der er nie ein Hehl gemacht hat, ist im Grunde genommen nicht revolutionär, sondern bestenfalls subversiv. Doch auch so hat sie nicht unwesentlich zu seiner Zwangspensionierung beigetragen. «Das Einzige, was uns gehört, sind unsere Träume», stellt er fest. LUGARES COMUNES ist ein Film über die schwierige Kunst, alt zu werden, ohne die Ideale seiner Jugend zu verraten.

Gezwungenermassen verlassen Fernando und Liliana ihre relativ teure Stadtwohnung und ziehen auf einen Landsitz, wo sie für eine Parfümfabrikation Lavendel anpflanzen wollen. Den ihnen dabei helfenden Landarbeiter wollen sie am Erfolg paritätisch beteiligen. Das Projekt kommt schliesslich nur dank einer Bürgschaft des Sohnes Pedro bei der Bank zustande. Fernando gibt seinem neuen Haus den programmatischen Namen «1789». Dass die von ihm idealisierte Französische Revolution schon nach kurzer Zeit in eine Schreckensherrschaft mündete, nimmt er nicht zur Kenntnis. Im Gegenteil: Weder er noch Liliana bringen es übers Herz, ein dringend zum Essen benötigtes Huhn aus ihrem Hof zu schlachten, das in der Folge weiterhin in der Küche herumstolziert und sogar noch gefüttert wird.

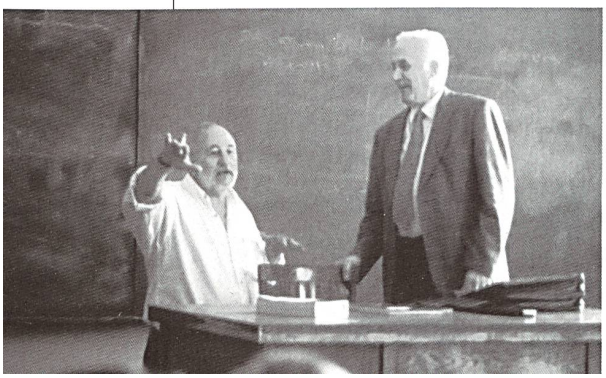
In seiner nüchternen, linearen, ganz auf den Dialog konzentrierten und auf bildhafte Effekte bewusst verzichtenden Dramaturgie wirkt LUGARES COMUNES fast wie eine Verkörperung dessen, was vor rund vierzig Jahren im Nachbarland Brasilien das «Cinema Nôvo» mit theatralischen, nahezu opernhaften Mitteln überwinden wollte. Trotzdem (oder gerade deshalb?) wurde der Film mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet, unter anderem letztes Jahr am «Festival international de films de Fribourg» mit dem Publikumspreis. Dem Argentinier Adolfo Aristarain ist mit denkbar einfachen Mitteln ein Film gelungen, der hinter den im Titel angesprochenen Gemeinplätzen, denen man im Leben begegnet, die wahren Werte der (filmischen und humanistischen) Tradition durchscheinen lässt und damit auch ein modern denkendes, anspruchsvolles Kinopublikum anzusprechen versteht.

Gerhart Waeger

Stab
Regie: Adolfo Aristarain; Buch: Adolfo Aristarain und Kathy Saavedra nach dem Roman «El renaciemento» von Lorenzo F. Aristarain; Kamera: Porfirio Enriquez; Schnitt: Fernando Pardo; Ausstattung: Abel Facello; Kostüme: Kathy Saavedra, Valentina Bari; Ton: Goldstein y Steinberg

Darsteller (Rolle)
Federico Luppi (Fernando Robles), Mercedes Sampietro (Liliana Rovira), Carlos Santamaria (Pedro Robles), Arturo Puig (Carlos Solla), Yaël Barnatán (Fabiana)

Produktion, Verleih
Produktion: Tornasol Films, Adolfo Aristarain; Shazam; Pablo Larguia Producciones mit der Beteiligung von TVE; Via Digital; INCAA; ausführende Produzenten: Mariela Besuievsky, Carlos Andrada. Argentinien 2003. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen



SALVADOR ALLENDE
Patricio Guzmán

Nur wenige Dinge aus dem persönlichen Besitz des charismatischen Präsidenten Chiles sind erhalten geblieben: ein leeres Portemonnaie mit Parteiausweis und Identitätskarte, eine Uhr, eine Trikoloreschärpe. Und als einziges museales Ausstellungsstück: die eine Hälfte seiner dicken schwarzen Brille. Das Glas ist zerbrochen.

Der Name Salvador Allende steht für eine politische Utopie – und ihr Scheitern. Diese emblematische Figur eines Sozialismus, der sich an den Bedürfnissen des Volks und nicht an Parteiparolen orientierte, war – gelinde gesagt – unbequem: für das Bürgertum und die Besitzenden im Land und auf dem Kontinent, für die katholische Kirche, für die USA. Sie alle spannten zusammen, um den Aufbruch so kurz wie möglich zu halten und den Traum von einer gerechten Gesellschaft Lügen zu strafen. Die dreijährige Präsidentschaftszeit endete am 11. September 1973 mit einem Militärputsch und dem Bombardement des Regierungspalasts La Moneda. Der fünfundsechzigjährige Salvador Allende sollte sich gleichentags das Leben nehmen. Ein anderes geschichtsträchtiges 9/11.

Der chilenische Filmemacher Patricio Guzmán dokumentierte damals, mit seinem druckfrischen Abschlusspapier der Madrider Filmschule in der Tasche, die Umwälzungen unter der demokratisch gewählten sozialistischen Regierung Allendes (PRIMER AÑO, 1971) und vor allem die letzten Monate der Eskalation. Die Trilogie LA BATALLA DE CHILE (1975–79) sollte zu einem Klassiker werden. Nach dem Putsch gelang ihm die Flucht ins Exil, mit Stationen in Europa und Südamerika. Sein vorwiegend dokumentarisches Schaffen kreiste auch danach hauptsächlich um sein Heimatland und dessen politische Situation. Sein letzter Film EL CASO PINOCHET (2001) befasste sich mit der Festnahme Pinochets und den Folteropfern unter dessen Regierung.

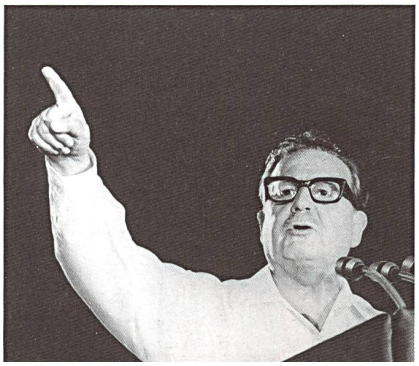
Wenn Guzmán sich nun erneut jener Geschichtsepoche zuwendet, tut er das unter einem sehr persönlichen Zeichen: Seine Biographie ist eng mit der Geschichte seines Heimatlands verbunden, die Überzeugungen des grossen Staatsmannes beeinflussten direkt den Werdegang des Filmemachers. Entsprechend greift er nicht nur Bilder von damals wieder auf (sowohl Fotos als Filmmaterial), sondern befragte auch Zeitzeugen nach ihren Erinnerungen und rückblickenden Einschätzungen: sei es die Tochter von Allendes Amme, zwei von Allendes Töchtern, Kampfgenossen oder seine persönliche Sekretärin (und Geliebte) «la Payita». Und: Er kommentiert den Lebensweg Allendes aus dem Off als subjektive Erzählstimme. Als Kontrapunkt integriert Guzmán die Äusserungen des damaligen US-Botschafters in Chile, der erstaunlich freimütig von den «Gefahren» der Allende-Regierung für eine kapitalistische Weltordnung unter US-Vorherrschaft und den entsprechenden Gegenmassnahmen berichtet.

In einer lockeren Abfolge von Archivaufnahmen und persönlichen Rückblicken zeichnet sich so das Bild sowohl der Person als auch des Politikers Allende: eines jovialen, lebensfrohen Menschen und eines Volksvertreters, der nach zwanzigjährigem Wahlkampf schliesslich Präsident wurde, der seinen eigenen Weg suchte, um jenseits von Ideologismen eine Demokratie zu schaffen und die Situation der Massen zu verbessern. Der Zusammenprall der bewegenden Bilder von damals – des energiegeladenen politischen Aufbruchs, des Enthusiasmus der Massen, der unprätentiösen Rhetorik des Präsidenten – und den kalten Bildern eines Santiago von heute, die deutlich vom Wohlstand, aber auch von den verlorenen gesellschaftlich-politischen Werten erzählen, fasst Guzmán in offene Kritik: Heute herrschen Geld und Kapitalismus, die Geschichte ist vergessen.

Guzmán versteht sich auch als «Archäologe»: Als kleine *mise en abîme* dient dazu das einleitende Bild des weiss getünchten Mauerstücks an der Strasse zum Flughafen, das einst seinen Weg ins Exil säumte. Das Kratzen an der weissen Schicht fördert eine hellblaue Lasur zu Tage und kündet von Zeiten, in denen die Mauern noch die Zeitungen des Volks waren und die «murales» in jeder Strasse für das Programm Allendes warben. Wenn der Maler José Balmes den Film ausklingen lässt mit der Feststellung «el pasado no pasa» – «die Vergangenheit vergeht nicht» –, ist das eher Beschwörung als Fakt und eher Anklage als Fazit. Allendes ehemaliges Haus wurde geplündert und ist heute ein Seniorenheim. Es gibt bislang keine Biographie des Staatsmannes, und die Staatsarchive jener Zeit sind noch immer verschlossen. Die unbequeme Vergangenheit wird totgeschwiegen und ausgelöscht. Nicht zuletzt dagegen kämpft ein Film wie SALVADOR ALLENDE an.

Doris Senn

Regie und Buch: Patricio Guzmán; Kamera: Julio Munoz; Schnitt: Claudio Martinez; Musik: Jorge Arriagada, Yves Warnant; Ton: Alvaro Silva Wuth. Produktion: JBA Production. Chile, Frankreich, Belgien, Deutschland, Spanien 2004. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen



LOS GUANTES MÁGICOS
Martín Rejtman

«Im Unterschied zu den Nordamerikanern und nahezu allen Europäern identifiziert sich der Argentinier nicht mit dem Staat. Das mag daran liegen, dass in diesem Land die Regierungen gewöhnlich miserabel sind, oder ganz allgemein, dass der Staat eine unbegreifliche Abstraktion ist.» Eine Diagnose, wie sie nur jemand stellen kann, der seine eigene Heimat beschreibt: Jorge Luis Borges, geschrieben 1946 in einem Essay mit dem schönen Titel «Unser armer Individualismus».

Betrachtet man ein halbes Jahrhundert später das bereits seit mehreren Jahren pulsierende argentinische Filmschaffen, kommt man nicht umhin, den Worten Borges' nicht nur endgültig Glauben zu schenken, sondern sich über die Auswirkungen dieses «armen Individualismus» sogar zu freuen. Denn die schöpferische Vielseitigkeit und kreative Energie, die seit geraumer Zeit das argentinische Kino auszeichnen, verdanken sich nicht zuletzt dem Bestreben nach einem eigenen, individuellen (filmischen) Blick auf die Welt.

Martín Rejtman kann ohne Zweifel als einer der Pioniere dieses neuen argentinischen Kinos gelten. Für die weitere Entwicklung des nationalen Kinos war RAPADO – sein Debüt als Regisseur und Produzent – ein entscheidender Schritt: Gedreht an einem einzigen Wochenende mit geringstem Budget konfrontierte RAPADO mit einer radikalen Sprachlosigkeit seiner Protagonisten den sogenannten «Magischen Realismus» mit einem neuen Filmverständnis. Das soll nicht heissen, dass der argentinische Film sich bis dahin politischen Veränderungen verschlossen hätte, doch die politischen, sozialen und ökonomischen Umwälzungen in den neunziger Jahren verlangten nach einer neuen Form des Ausdrucks, und eine junge Generation mit Rejtman an der Spitze begab sich damals auf die Suche nach einem neuen Realismus im Kino.

Wenn Fernando E. Solanas' MEMORIA DEL SAQUEO dieser Tage die durch Neoliberalismus und Korruption hervorgerufene Verelendung des Landes beschreibt, so ist LOS GUANTES MÁGICOS Ausdruck dafür, wie die Menschen gelernt haben, mit der Situation nach dem Volksaufstand im Dezember 2001 umzugehen: Sie proben den Normalfall. Und dieser ist nichts anderes als der Versuch, sich stets neuen Verhältnissen anzupassen und in den Mühen der Ebene vielleicht doch einmal einen kleinen Hügel zu erklimmen.

Rejtman breitet einen Teppich sich überlagernder und einander bedingender Lebensentwürfe aus, so unterschiedlich auch die Ziele seiner Figuren sein mögen: Der untersetzt wirkende Alejandro fährt mit einem Taxi durch die Strassen von Buenos Aires, dessen miserabler Zustand sich kaum von dem der Stadt unterscheidet; seine depressive Freundin verlässt ihn und fällt in eine durch Alkohol und Medikamente hervorgerufene Lethargie; er lernt einen erfolglosen Musiker kennen, der ihm eine leer stehende Wohnung vermittelt, und eine Flugbegleiterin, deren grösster Wunsch es ist, einmal ins Ausland zu fliegen; und zuletzt stellt sich auch noch der Besitzer der Wohnung als Pornodarsteller heraus, der mittels Leibesübungen geräuschvoll Körper und somit Kapital in Schwung hält.

Es sind absurde kleine Geschichten, die Rejtman hier zueinander in Beziehung setzt, vielleicht gerade deshalb, weil die Beziehungen untereinander selbst nicht mehr aufrecht zu erhalten sind. Wie sein Regiekollege Ariel Rotter in SÓLO POR HOY (2001) skizziert Rejtman ein Mosaik solcher Existenzen: Individualisten, die – um mit Borges zu sprechen – unfähig sind, sich mit einer Gesellschaft zu identifizieren. Bereits in seinem verspielten SILVIA PRIETO (1998) liess Rejtman seine Protagonistin sich auf die Suche nach einer Frau gleichen Namens begeben, auf die Suche nach einem möglichen zweiten Ich, um der Anonymität in Beruf und Gesellschaft zu entfliehen. Dieses Herumirren und die Ziellosigkeit der Menschen finden in LOS GUANTES MÁGICOS ihre Entsprechung im schier unablässigen Herumfahren mit dem Taxi und dem leidenschaftlichen Fliegen mit dem Flugzeug, das einen aber doch nie weit genug fort bringt.

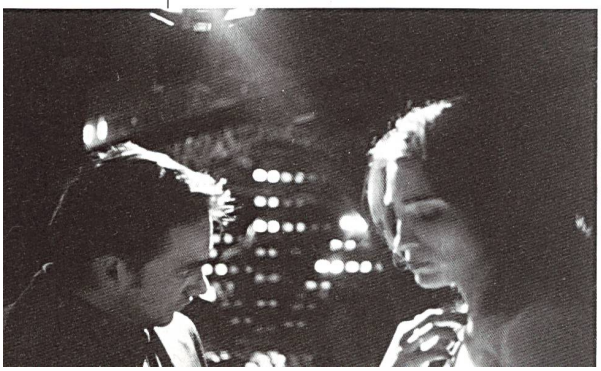
Die teilweise phlegmatische Akzeptanz Alejandros der tristen Lage ist jedoch nicht Ausdruck von Hoffnungslosigkeit, sondern – und hier erinnern die Figuren mitunter an jene von Aki Kaurismäki – von lakonischer Melancholie. Auch die Helden Rejtmans sind Menschen ohne Vergangenheit, allerdings nicht, weil sie ihr Gedächtnis verloren hätten, sondern weil sie sich möglichst an nichts mehr erinnern möchten. Wie Kaurismäki zeichnet auch Rejtman seine sich abmühenden Figuren mit zärtlichem Humor, ohne sie je blosszustellen, ist ihre Schrulligkeit letzten Endes auch eine Form von trotzigem Selbstschutz. Der Wohlfahrtsstaat hat versagt, weil Borges Recht hatte und auch diese Regierung miserabel ist, doch die Menschen entwickeln darob nicht nur eine Form von Gelassenheit, sondern auch neue Ideen. Gemeinsam mit dem Musiker und dem Pornodarsteller beschliesst der Taxifahrer, sein Geld in «magische Handschuhe» aus China zu investieren. Es ist ein kalter Winter in Argentinien, und was liegt näher als ein Handschuh, dessen bemerkenswerteste Eigenschaft es ist, keine bestimmte Grösse zu haben, um jede beliebige Grösse annehmen zu können? Das wäre die Lösung: die perfektionierte Flexibilität. Solange in diesem Land wenigstens nur das Wetter stabil bleibt.

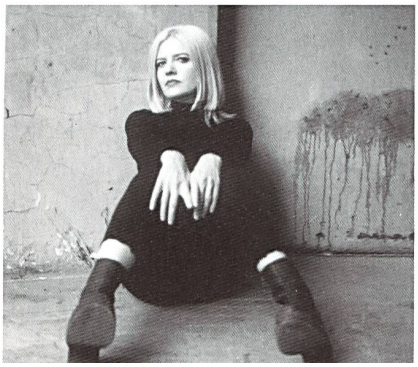
Michael Pekler

Stab
Regie und Buch: Martín Rejtman; Kamera: José Luis García; Schnitt: Rosario Suárez; Ausstattung: Daniela Podcaminsky; Kostüme: Vera Aricó; Ton: Guido Berenblum; Musik: Gabriel Fernández Capello, Diego Vainer

Darsteller (Rolle)
Gabriel Fernández Capello (Alejandro), Valeria Bertucelli (Valeria), Fabián Arenillas (Sergio), Susana Pampín (Susana), Cecilia Biagini (Cecilia)

Produktion, Verleih
Produktion: Rizoma Films; Co-Produktion: Pandora Film; Produzenten: Martín Rejtman, Hernán Massaluppi. Argentinien 2003. Farbe, 35mm, 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen





DIARIOS DE MOTOCICLETA
Walter Salles

Er sagte zwar «che» in einem fort, aber das «tja» oder «siehste» des Argentinischen war noch nicht zu seinem späteren Spitznamen geworden. Seine Landsleute nannten Ernesto Guevara de la Serna in jenen Jahren, mit einer Vokabel, über deren Meinung und Herkunft die Linguisten schon lange brüten, «Fuser»: Kandidat der Medizin in Buenos Aires, aus gefestigtem Geschlecht, jemand, den ein Dasein in beschaulichen Bahnen erwartet, beruflich und privat, vorausgesetzt, seine Geduld hält noch ein paar weitere Jahre hin. Für den Augenblick scheint er keine drückenderen Sorgen zu kennen als die Verlegenheit, in die ihn der Umgang mit einer schönen Freundin und das penible Erlernen der Gesellschaftstänze stürzen.

Der erleuchtete Tor

Alles wird anders kommen in seiner Biografie als erwartet. Wie und wann sich die Abweichung von der graden Spur abzeichnet, versucht Walter Salles in DIARIOS DE MOTOCICLETA nachzuzeichnen, der dem gleichnamigen (ersten) Tagebuch des heute weltweit verehrten Berufsrevolutionärs folgt. Wird schon alles wahr sein, ganz oder halb, was er um 1952 niederschreibt und was, nachdem es Jahre später erschienen ist, vom brasilianischen Regisseur nun aufgegriffen wird. Doch wer will schon so genau wissen, wie vieles davon ausgeschmückt sein mag? Entscheidend ist allein die Schlüssigkeit des Bildnisses, das den kommunistischen Kämpfer als abenteuerlustigen Springinsfeld porträtiert. Und jenen allenthalben schlecht bekannten Abschnitt aus der farbigen Vita des nachmaligen «Che» zu resümieren, ist noch nicht einmal die vornehmste Absicht, die Salles verfolgt.

Vielmehr interpretiert er die literarische Vorlage als das, was sie für viele Intellektuelle Lateinamerikas darstellt, nämlich eine Schrift über die kulturelle und historische Identität ihres Halbkontinents. Bloss hat der Text keinen theoretischen oder postulierenden Charakter, sondern ist erzählend aus der lebendigen, unmittelbaren Anschauung eines Einzelnen heraus verfasst, was eine Verfilmung nahe legt und erleichtert.

Auf den tausenden von Kilometern, die den Tagebuchschreiber und seinen Gefährten Alberto Granado von Patagonien zum Golf von Mexiko führen, hat sich das, was zunächst simple Gewissheit ist, bis zum Ende aller Etappen in eine Erfahrung verfestigt, und zwar ganz im ursprünglichen Sinn dieses dankbaren deutschen Substantivs. Die bunt zusammengewürfelten, vermischten und versprengten Völker des Erdteils, ob eingesessen oder zugewandert, nehmen ihre Möglichkeiten in offensichtlich ungenügendem Masse wahr. Aber wenn das, nach eingehender Besichtigung, die Diagnose ist, dann liegt die Erklärung dafür auf der Hand: Ursache für die Missstände ist die verbreitete Ungerechtigkeit und Bildungsarmut, ein noch halb indianischer Fatalismus bindet die Energien zurück statt sie freizusetzen.

Komisch-parodistisches Epos

Zu derlei Einsichten gelangt einer, der die Reise in einer Verfassung törichter Unbefangenheit antritt und sie als nahezu Erleuchteter beendet, wiewohl noch um etliches nicht als der Verklärte, zu dem ihn die Nachwelt überhöhen wird. Guevara absolviert unterwegs seine ersten Versuche, der erkannten Not mit eigenem Handeln entgegen zu treten. Er tut es noch ganz im traditionellen Verständnis eines Arztes, der seine beeideten Pflichten wörtlich nimmt. Erst im Ansatz denkt er schon an Weiteres: wie sich die Praxis des Linderns und Kurierens über den individuellen Fall hinaus breiter fassen und den Bedürfnissen enger anpassen liesse.

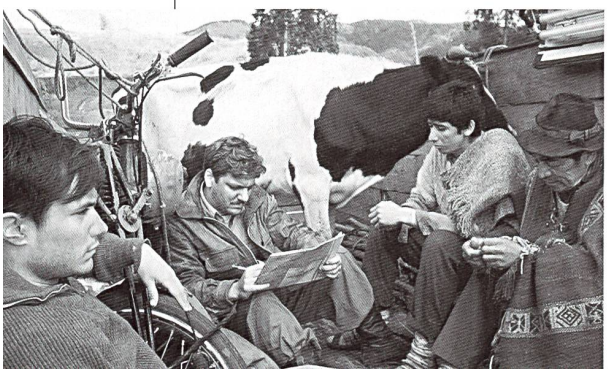
Ist wohl jede längere Tour, die in jungen Jahren unternommen wird, dazu angetan, die eben erst angetretene Lebensreise sinnbildlich vorwegzunehmen, dann ist ein Umstand von besonders plastischer Wirkung: Guevara und Granado, die unerfahrenen Gefährten, bewegen sich auf einer klapprig-knatternden und wenig kurvenfesten Norton voran, die aber kaum über die halbe Strecke trägt, ehe das Gefährt Totalschaden erleidet und verschrottet werden muss. Von da an geht's, wenn's hochkommt, noch per Anhalter voran, oft genug nur zu Fuss, wohl ganz im Sinne jenes langen Marsches, den Mao nur wenige Jahre früher zum Begriff gemacht hat.

Revolutionen haben es an sich, jederzeit und nie auszubrechen. Wer sich einer so anspruchsvollen Braut überantwortet, der hat von zittriger Ungeduld zu sein und von unermüdlicher Mobilität, zugleich aber imstand, sich ein Leben lang umsonst nach der Geliebten zu verzehren, in aller Regel zur falschen Zeit am falschen Ort. Das Unmögliche hat ihn machbar zu dünken, und es zu verlangen, so glaubt er immer noch, das sei der wahre Realismus. In seiner Person wird der «Che» diesen Widerspruch ideal auszutragen versuchen, von Kuba über Afrika bis nach Bolivien, zwischen Erfolgen und Fehlschlägen.

Das lautere Herz

Unbeirrbarkeit eines irrfahrenden Ritters, so könnte eine andere Formel für diesen Glauben an die Machbarkeit des Unmöglichen lauten. Denn Salles, seit CENTRAL DO BRASIL und BEHIND THE SUN einer der führenden, aber bislang eher unterschätzten Filmemacher Lateinamerikas, gestaltet den Stoff weniger als leidensreiche Heiligenlegende und mehr als komisch-parodistisches Epos, und zwar nicht ohne Anklänge an Don Quijote und Sancho Pansa beim munteren Einüben des Kampfes gegen die Windmühlen des Kapitalismus und Imperialismus, halbhoch zu Rad auf einer auseinanderbrechenden mechanischen Rosinante mit dem inkongruenten Namen «la poderosa», die Kraftvolle.

Etliche Kinostücke haben die historische Bedeutung Guevaras schon zu werten versucht, dieses dramatisiert jene vorpolitische, übermütige, noch ganz probehalber angegangene Vergeudung von jugend-



licher Energie und Begeisterung, ohne die sich eine Revolution nicht einmal als Hirngespinst qualifiziert. *Gael Garcia Bernal* als jener «Fuser», der noch der «Che» zu werden hat, gewinnt durch seine kluge, aber immer hilf-, selbst- und arglose Ernsthaftigkeit und Lauterkeit des Herzens, die an den Alain Delon von ROCCO E I SUOI FRATELLI erinnert. Es ist dieses Weitäugige, letztlich Naive, das jegliches revolutionäre Beginnen als das erscheinen lässt, was es so oft ist: auf den ersten Blick ein Unterfangen eher nach dem Gusto des Ritters von der traurigen Gestalt, das aber je nach den Umständen, und zwar sehr plötzlich, zum Unvermeidlichen werden kann.

Pierre Lachat

DIARIOS DE MOTOCICLETA
(THE MOTORCYCLE DIARIES)
Stab
Regie: Walter Salles; Buch: José Rivera, basierend auf «The Motorcycle Diaries» von Ernesto Che Guevara und «With Che through Latin America» von Alberto Granada; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: Daniel Rezende; Produktions Design: Carlos Conti; Kostüme: Beatriz Di Benedetto, Marisa Urruti; Musik: Gustavo Santaolalla; Jean Claude Brisson

Darsteller (Rolle)
Gael Garcia Bernal (Ernesto Guevara), Rodrigo de la Serna (Alberto Granada), Mia Maestro (Chichina Ferreira)

Produktion, Verleih
South Fork Pictures, Film Four, in Zusammenarbeit mit Tu Vas Voir Productions; Co-Produktion: BD Cine, Produzenten: Michael Nozik, Edgard Tenembaum, Karen Tenkhoff; ausführende Produzenten: Robert Redford, Paul Webster, Rebecca Yeldham; Co-Produzenten: Daniel Burman, Diego Dubcovsky. USA 2004. Farbe, Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München

NAMIBIA CROSSINGS
Peter Liechti

Unterwegs-Sein. Fremden und Fremdem begegnen. Pittoreske Landschaften entdecken. Musik und Geräusche. Dazu: schnurrige Gedanken. Oft assoziativ, manchmal erklärend, immer geprägt von der ureigenen Weltbetrachtungsweise des Regisseurs: Das sind die Filme von Peter Liechti. Die wichtigsten: HANS IM GLÜCK, 2003; SIGNERS KOFFER, 1996; KICK THAT HABIT, 1989, – ein Spielfilm: MARTHAS GARTEN, 1997. Und nun: NAMIBIA CROSSINGS. Gefilmt im Spätsommer 2001 in Namibia, fertiggestellt im Frühjahr 2004 in der Schweiz.

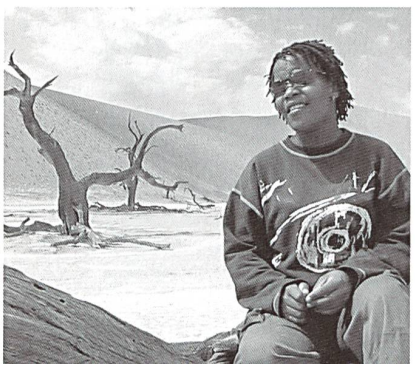
Das Gerüst: ein Weltmusik-Projekt; im Spätsommer 2001 begibt sich die «Hambana Sound Company», deren Mitglieder aus Angola, Namibia, Russland, der Schweiz und Simbabwe stammen, in Namibia auf Konzerttournee. Gespielt wird eine Fusion von westlichen und afrikanischen Sounds. Ziel des auf sechs Wochen angelegten Unterfangens ist, die musikalische Herkunft abzustreifen und in der Begegnung mit lokalen Musikern zu den Wurzeln der Musik zu finden. Liechti begleitet das Experiment mit Kamera und Mikrofon und erstellt, als Erzähler figurierend, eine Art filmisches Tagebuch. Nach knapp zwei Wochen gemeinsamer Proben und einem ersten Konzert in Namibias Hauptstadt Windhoek begibt man sich auf Reise: Bis hierher klingt alles, was die «Hambana Sound Company» spielt, nach ausgefeilter Weltmusik, und NAMIBIA CROSSINGS scheint auf der von Wim Wenders 1999 mit BUENA VISTA SOCIAL CLUB ausgelösten Weltmusik-Film-Welle zu surfen.

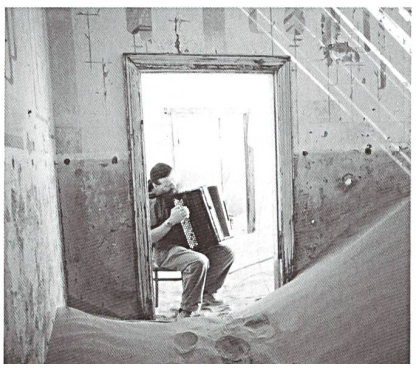
Doch Liechti ist kein Zeitgeistreiter. Er bricht das Genre, verändert den Fokus. Nimmt die Tournee als Vorwand, um in die Landschaften, Farben, Töne und Klänge von ehemals Südwestafrika einzutauchen; einen Blick zu werfen auf den jungen, über weite Strecken sandigen Staat, in dem Kolonisation und Apartheid leuchtende Narben hinterliessen, Städte deutsche Namen tragen, Aids ganze Generationen auslöschte, Elefanten würdevoll ihrer Wege ziehen und die Menschen der allgegenwärtigen Armut mit ansteckender Lebensfreude trotzen. Als zunehmend utopisch entpuppt sich das geplante Projekt: Der scheinbar gemeinsame Traum wird getragen von unterschiedlichsten, persönlichen Motivationen: Die Schweizer suchen neue Impulse für ihre Musik. Der deutschstämmige Namibier Bernhard Göttert will seiner Heimat etwas zu gute tun. Alle andern suchen (bloss) einen guten Job. Also wird NAMIBIA CROSSINGS zum Protokoll eines Schiffbruchs – und ist dabei der vielleicht ehrlichste Film, der über Fusion- und Weltmusik je gedreht wurde. Denn er zeigt, wo Grenzen liegen. Wo sich trotz guten Willens am Rande der Wüste einige Buschtrommeln dezidiert dagegenstemmen, mit einem Schweizer Akkordeon gemeinsame Sache zu machen.

So ist NAMIBIA CROSSINGS denn ein eigentliches Soundgedicht, in dem aus dem Miteinander immer mehr ein Nebeneinander wird. Es löst sich aus dem Trommeln der Afrikaner ein schwarzer Käfer, der taktgleich über die Strasse beinelt. Auf den höchsten Sanddünen der Welt singt Ermelinda einen Heimwehsong. Jacky rapt, und die Kids von Marienthal finden die lokale Band einiges grooviger als die «Hambana Sound Company». Am Schluss machen ein paar Nichtafrikaner einen Trip zur "Geisterstadt" Kolmannskuppe. Der Schweizer Hans entlockt im Türrahmen eines halb mit Sand gefüllten Hauses dem Akkordeon einige Töne, die sich in der windigen Stille der Wüste verlieren. Da ist Liechti dann angekommen bei den Wurzeln der Musik: in der absoluten Stille. Und wenn er sagt: «Vielleicht ist Wehmut das deutsche Wort für Blues», geht kurz ein Engel durch den Kinosaal: So schöne simple wahre Sätze, wie sie Peter Liechti macht, trifft man – nicht nur im Kino – selten.

Irene Genhart

R: Peter Liechti; K: Peter Guyer, P. Liechti; S: Loredana Cristelli; T: Dieter Meyer. Reck Filmproduktion, SF DRS, BR, 3sat, Carla Hoffmann, Mubasen Film & Video Productions; P: Franziska Reck. Schweiz 2004. 35mm, Format: 1:1.85, Dolby SR, 90 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih, Zürich15





THE FOG OF WAR
Errol Morris

Dichter Nebel, Trübheit, Dunkelheit, Dunst, Verschwommenheit, Verwirrung, Ratlosigkeit – diese Auswahl an Übersetzungsmöglichkeiten bietet uns das Wörterbuch für «Fog» an. Und jeder Begriff mag im Zusammenhang mit Krieg stimmig sein. Die Ursachenfindung aktueller Kriege ist immer mehr oder minder auf Spekulationen angewiesen, und auch Jahrzehnte später sind Historiker mit gegensätzlichen Theorien zu Gange, wenn ihnen die Archive verschlossen bleiben. Moral und Gewissen mögen zu eindeutigen Urteilen gelangen, aber Emotionen haben bei Analysen keine Berechtigung – so widersinnig das vom humanen Standpunkt aus klingen mag.

Errol Morris hat mit THE FOG OF WAR keine Analyse beabsichtigt, aber sein Porträt des ehemaligen amerikanischen Verteidigungsministers Robert S. McNamara bietet die Möglichkeit, über die grausamsten Kriege des Zwanzigsten Jahrhunderts, das heisst über Ursachen und Folgen zu reflektieren und eventuell (!) aus diesen Erkenntnissen zu lernen.

Der mit dem Oscar 2004 für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnete THE FOG OF WAR zeigt den 1916 geborenen McNamara im Interview mit dem (unsichtbaren) Filmemacher im Jahr 2001. Die aus über zwanzig Stunden Gespräch verwendeten Ausschnitte sind elf Lehrsätzen zugeordnet, die McNamara als Essenz seiner politischen Entscheidungen und seines (heutigen) Gewissens entwickelt hat. Werden alte Menschen weiser? Ist die distanzierte Haltung zum früheren Leben die Angst vor dem Tod oder die Einsicht, dass einmal für unumstösslich gehaltene Handlungen angesichts der Endlichkeit von Menschen irrelevant sind? Fühlt sich ein alter Mann, der zudem von 1968 bis 1981 auch noch Präsident der Weltbank war, zur pädagogischen Mission an der nächsten Generation berufen?

Die wie Kapitelüberschriften eingesetzten «Lessons» versuchen, den Auslassungen eines einst Mächtigen über die Bombardierung von 76 japanischen Städten im Zweiten Weltkrieg, die Kuba-Krise, den Krieg in Vietnam die Struktur einer Erzählung zu geben, die aus Feststellungen Aufforderungen ableitet, aber doch bei aller kritischen Rückschau die eigene Vita des Erfolgs nicht vernichtet. Der Oberstleutnant im Zweiten Weltkrieg und spätere Präsident der Ford Motor Company, bevor er 1960 in die Regierungsmannschaft Kennedys berufen wurde, hat stringent seine Karriere verfolgt, sicherlich ohne das aktuell zur Schau gestellte reflexive Mass. Heute gibt er sich nicht uneinsichtig und stellt gar manche frühere Entscheidung in Frage. Aber es gibt ein irritierendes Moment in seiner altersweisen Suada: der Bericht über Kennedys Ermordung lässt ihn fast in Tränen ausbrechen, während die Schilderung über die Millionen von Toten, die doch auch seinen politischen Taten geschuldet sind, der eher mitleidslosen Diktion der Mächtigen folgt.

Aber noch einmal: mit Moral ist keine Analyse zu erstellen. Das Gewinnende und das Distanzierende an der Person McNamara soll dem wachen Zuseher den «Fog of War» vermitteln.

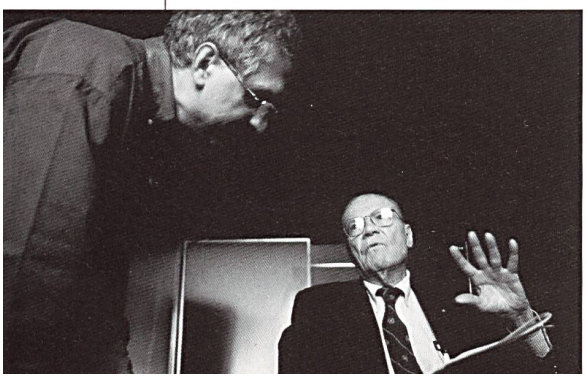
Errol Morris' Stilmittel, mit aus den Erzählungen McNamaras gewonnenen Weisheiten, den Lehrsätzen, dessen Schilderungen ein Ordnungsgefüge zu implantieren, gibt die Möglichkeit, dem *talking head* aufmerksam zu folgen und zugleich Abstand zu seinen Auslassungen zu gewinnen: «Vernunft wird uns nicht retten», «Es gibt etwas, das über uns steht», «Du kannst die menschliche Natur nicht verändern» und so weiter. Sogenannte Lebensweisheiten können dem Leben immer zuwider laufen! Morris unterbricht McNamaras Redefluss kommentierend mit historischem Bild-, Film- und Tonmaterial und will zusammen mit *Philipp Glass*' pointierter und oft atemloser Musik relativieren, die individuelle Sichtweise der Entscheidungen mit zerstörerischen Folgen konfrontieren, deren moralische Beurteilung entweder hoffnungslos oder surreal erscheinen mag.

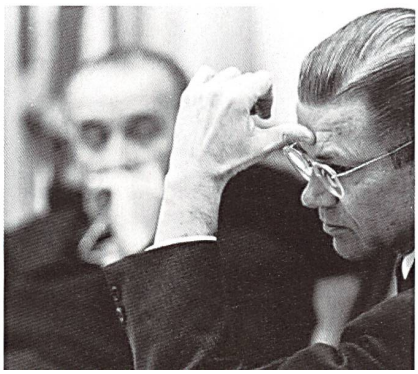
Es dürfte Morris gelungen sein, mit den zwar oft selbstgefälligen, aber auch kritischen Urteilen McNamaras über seine Soldatenzeit im Zweiten Weltkrieg, seine Arbeit bei Ford und seine Rolle im Vietnamkrieg auch der Reflexionskraft über den aktuellen Irak-Krieg ein wenig auf die Sprünge zu helfen. Schliesslich zeigten und zeigen Bush und seine Paladine über ihre militärischen Aktionen keinerlei Zweifel. Morris (unter anderen GATES OF HEAVEN, 1978; THE THIN BLUE LINE, 1988; A BRIEF HISTORY OF TIME, 1992; FAST, CHEAP AND OUT OF CONTROL, 1997) hat für seine Überzeugung daher stringent gehandelt, als er auch Anti-Bush-Wahlspots für das Fernsehen gedreht hat.

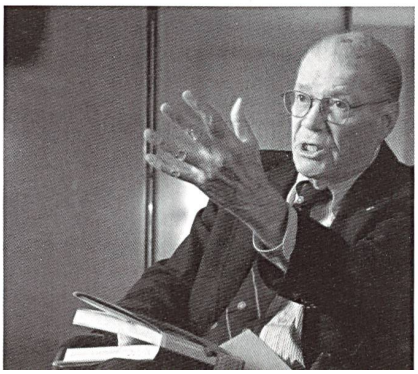
Ein starkes Argument für Morris' Film dürfte seine unpolemische Haltung seinem Interviewpartner gegenüber sein, seine entschiedene, aber doch nicht apodiktische Haltung, die sich auch in seinen Erklärungen ausdrückt: «Ich denke oft, wenn meine Filme überhaupt zu etwas gut waren, dann weil sie ungelöste Fragen aufwerfen, Fragen, über die die Zuschauer weiter nachdenken können. In THE FOG OF WAR ist es die Frage: Sind wir dazu verurteilt, die Fehler aus der Vergangenheit zu wiederholen? ... Krieg, um alle Kriege zu beenden, ist das nicht ein Widerspruch? Krieg hinterlässt ungelöste Konflikte, die nur dazu dienen, bereits bestehende ungelöste Konflikte zu verstärken. Krieg führt zu Krieg.»

Erwin Schaar

Regie: Errol Morris; Kamera: Peter Donahue, Robert Chappell; Schnitt: Karen Schmeer, Doug Abel, Chyld King; Ausstattung: Ted Bafaloukos, Steve Hardy; Musik: Philip Glass; Ton: Harry Higgins, Terry Laudermilch. Produzenten: Errol Morris, Michael Willimas, Julie Ahlberg; Co-Produzent: Robert Fernandez. USA 2003. Fomat. 1:1.85. Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Movienet Film, München







THE TERMINAL
Steven Spielberg

Die Anspielung auf E.T. ist offensichtlich: «Home» gibt der Fahrgast aus dem fernen Osteuropa dem Taxichauffeur zur Antwort, der sich nach dem Fahrziel erkundigt. In Grossaufnahme erfasst die Kamera den glücklich ins Bild strahlenden *Tom Hanks*, derzeit einen von Hollywoods liebsten Gefreiten im Heer der darstellerischen Sympathieträger. Der Film ist beim Ende angekommen, das Märchen hat sein Happy end gefunden, ganz nach Stevens Spielbergs Geschmack, der es über alles liebt, auf der Harfe der Sentimentalität zu spielen. Wie kaum ein anderer Regisseur seiner Generation versteht es der begnadete Geschichtenerzähler, in seinen Filmen gleichgewichtig die Brillanz technischer Innovation, die Phantasie der Inszenierung und die Rührung der Gefühle einzubringen.

THE TERMINAL ist zunächst die beklemmende, in der Folge aber auch amüsante, gefühl- und liebevolle Geschichte eines Gestrandeten. Als Viktor Navorski auf dem internationalen Flughafen John F. Kennedy erwartungsvoll aus der Maschine steigt, kann er noch nicht ahnen, dass während des Fluges in seinem – fiktiven – Heimatland Krakozhia schwere Unruhen ausgebrochen sind, welche die amerikanische Regierung veranlassen, die Grenzen für den Besucher aus diesem Land zu schliessen. Tom Hanks, bereits in CAST AWAY ein Gestrandeter, sitzt als Viktor Navorski erneut fest. Seine Heimat ist juristisch nicht mehr existent. Einreisen darf er nicht, seine Papiere sind beschlagnahmt worden und zurückkehren kann er erst recht nicht, da auch in seinem Land eine Einreisesperre verhängt worden ist. Abgesehen davon, will er schliesslich New York einen Besuch abstatten. Also bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich in der Transit Lounge des Flughafenterminals so lange häuslich einzurichten, bis der Krieg in Krakozhia beendet ist. Sein Ausnahmezustand wird Normalität. Inspiriert worden ist Steven Spielberg offenbar durch die wahre Geschichte eines Iraners, der seit Jahren auf einem Flughafen festsitzt und sich trotz eines inzwischen erhaltenen Visums nicht wegbewegen will – es sei denn nach Hollywood, jetzt da seine Schicksal verfilmt worden ist.

«Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen», lässt Friedrich Dürrenmattt in «Romulus der Grosse» den Kaiser sagen. Aus dem letzten Loch pfeift Viktor Navorski allerdings noch lange nicht: Mit Phantasie, Zähigkeit und Neugier findet er immer neue Mittel und Wege – wenn auch kurze –, um sich im Flughafen ein provisorisches Heim zu schaffen. Sein teilnehmendes Interesse am Schicksal der Mitmenschen verschafft ihm bald neue Freunde und führt sogar zu einer zarten Liebesbeziehung mit einer Air Hostess namens Amelia Warren. Nur der Flughafendirektor Frank Dixon, der sich – selber das Opfer einer Bürokratie, die den menschlichen Aspekt venachlässigt – stur an die Buchstaben des Gesetzes hält und den ungebetenen Besucher sehnlichst in ein anderes Land wünscht, vorab in jenes, wo der Pfeffer wächst, beginnt, um seine Karriere zu fürchten, da er den Dauergast nicht aus dem Flughafen entfernen kann. Ironischerweise erfährt der gestrandete Viktor Navorski bald mehr vom amerikanischen Traum, als wenn er eingereist wäre: das in sich geschlossene Universum des Terminals erweist sich als Mikrokosmos der Gesellschaft. Als eine komplexe Welt voller Absurditäten, Statusdenken und Hierarchien, aber auch von Grosszügigkeit, Amüsement, Romantik und vor allem von Solidarität unter jenem Personal, das sich in einem fremden Land ebenfalls auf der Suche nach einem Zufluchtsort befindet. So lassen jene Szenen, in denen am Beispiel von Viktor Navorski in hintergründiger und nachdenklich stimmender Komik auf die Situation tatsächlicher Flüchtlinge angespielt wird, den Eindruck erwecken, dass sich Steven Spielberg, ein grosser Kenner der Filmgeschichte, an den gesellschaftskritischen Komödien eines Frank Capra orientiert hätte. Mit dem Unterschied, dass Capras Personen visionäre Züge tragen, in ihrem Bemühen, die Welt zu verbessern und die Menschen zur Besinnung zu bringen, derweil es Spielberg bei einer Kritik an der amerikanischen Gesellschaft bewenden lässt.

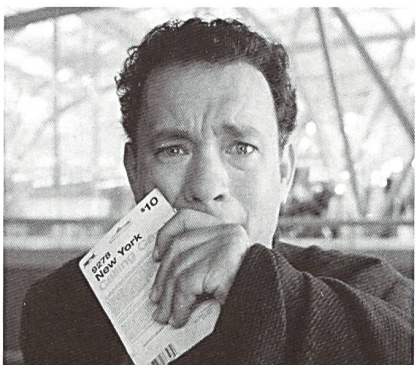
Wie in früheren Filmen schon, wenngleich in unterschiedlicher Art und szenischer Realisierung, hat Spielberg das Trauma gestaltet in der Perfektion einer technischen Zivilisation, die vielfach als ausgesprochen amerikanische Zivilisation bezeichnet wird. Der Filmemacher ist dieser Zivilisation, diesem Albtraum schon seit seinem Erstling DUEL auf der Spur, und er schont die Auswüchse, die Entleerung der Menschen, ihre Mechanisierung ins Roboterhafte, den Zerfall ihrer Imagination mit satirischer Bitterkeit nicht. Die Versuche, den unerwünschten Fremdling, der in THE TERMINAL die Stelle des Ausserirdischen aus E.T. annimmt, wenn immer möglich abzuschieben, ohne – eine böse Ironie – die Menschenrechte zu verletzen, wie wenn das Festhalten an sturen Vorschriften in einem Fall ausserhalb der gesetzlichen Normen nicht schon Verletzung der menschlichen Würde wäre, gestaltet Spielberg bei aller Erheiterung als Provokation, der man sich nicht entziehen kann.

Rolf Niederer

Stab
Regie: Stevem Spielberg; Buch: Sacha Gervasi, Jeff Nathanson, Andrew Niccol; Kamera: Janusz Kaminski; Schnitt: Michael Kahn; Production Design: Alex McDowell; Musik: John Williams

Darsteller (Rolle)
Tom Hanks (Viktor Navorski), Catherine Zeta-Jones (Amelia Jane Warren), Stanley Tucci (Frank Dixon), Chi McBride (Joe Mulroy), Diego Luna (Enrique Cruz), Barry Shabaka Henley (Ray Thurman), Kumar Pallana (Gupta Rajan), Zoe Saldana (Dolores Torres), Eddie Jones (Richard Salchak)

Produktion, Verleih
Dream Works Pictures; Produzenten: Walter F. Parkes, Laurie MacDonald, Steven Spielberg; ausführende Produzenten: Patricia Whitcher, Iason Hoffs, Andrew Niccol. USA 2004. Farbe, Dauer: 129 Min. CH-Verleih: UIP, Zürich



HÖLLENTOUR
Pepe Danquart

Mein Velo und ich, ich und mein Velo: das ist das Credo des Rennrad-Fahrers. Rennradler sind ein besonderer Menschenschlag, bohnenstangendürr und mit nur einem einzigen Lebensziel vor Augen: Tempohalten! Vermutlich haben alle eine Oma daheim, die sie mit der Trillerpfeife auf Trab, das heisst in den Pedalen hält. Das war kürzlich im Kino bei LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE zu sehen. HÖLLENTOUR ist gewissermassen das realdokumentarische Gegenstück zu Sylvain Chomets Animationsfilm-Satire über die Psychopathologie von Radrennfahrern. In beiden Filmen sorgt die Tour de France – seit über hundert Jahren der Höhepunkt eines professionellen Radlerlebens – für den dramaturgischen Rahmen. Wie alle Grossereignisse dieser Art handelt es sich dabei um einen geschlossenen Kosmos, von dem nur die Oberfläche in den abgegriffenen Bildern der Fernsehübertragungen nach aussen transportiert wird. Alles, was darüber hinausgeht, ist in der Regel dem öffentlichen Einblick verwehrt. Deshalb sind filmische Dokumentationen über das menschliche und soziale Innenleben der grössten Radsportveranstaltung der Welt rar: Das hat auch damit zu tun, dass die Radler selbst – aus den beschriebenen Gründen – eher kamerascheu und verbal zurückhaltend sind. Allein dieser Umstand macht Pepe Danquarts HÖLLENTOUR zu einem Ereignis. Mit badischer Zähigkeit hat der Freiburger Regisseur das schwierige Projekt gestemmt, das mit dem Anspruch gedreht wurde, mehr als eine TV-Reportage zu sein. Ein Jahr lang ist Pepe Danquart dem T-Mobile Team nicht von der Seite gewichen, um gründlich zu recherchieren.

Anschliessend durfte er mit Co-Regisseur Werner Swiss Schweizer und drei Kameraleuten die deutschen Rad-Profis bei der Tour de France 2003 begleiten. Das Ergebnis ist ein Film, der sich bemüht, eine authentische Chronik der laufenden Ereignisse quer durch Frankreich zu sein. Wobei nicht immer eindeutig erkennbar ist, welche Position – im realen wie im übertragenen Sinn – der Regisseur bei der Angelegenheit hat. Neben spektakulären, nie gesehenen Aufnahmen stehen Allerweltsmomente, die der Tagesschau entsprungen sein könnten.

Pepe Danquart kombinierte – soweit es möglich war – den äusseren Ablauf der Veranstaltung mit dem sportlichen Alltag der beiden deutschen Radsport-Stars Erik Zabel und Rolf Aldag. Die mediale Aussenwelt korrespondiert in den besten Momenten von HÖLLENTOUR mit der individuellen Innenwelt: Wenn Aldag aus dem Off die Minute vor dem Start beschreibt und man ihn dabei sieht, wie er nervös am Trikot zupft und noch einmal den akkuraten Sitz seines Helmes überprüft, tritt der bunt gewandete Radler aus der Anonymität und lüftet etwas von seiner Unnahbarkeit. Dadurch deutet der Film eine menschliche Dimension an.

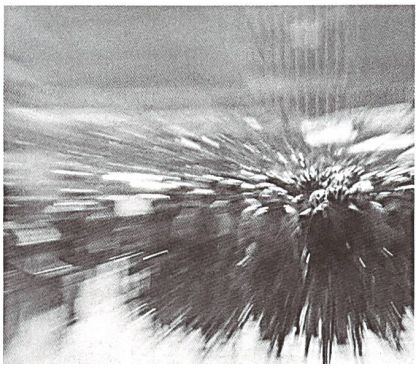
Heftig zur Sache geht es bei HÖLLENTOUR, wenn sich die Kamera plötzlich innerhalb einer Massenkarambolage befindet und Danquart anschliessend die körperlichen Folgen der Kollision zeigt: Aber ein Indianer kennt keinen Schmerz, und was ein hartgesottener Radler ist, schon gleich gar nicht. Trotz Prellungen und bösen Schürfungen geht's wieder aufs Rad und weiter. Dabei bleibt der Regisseur so ernst bei der Sache wie die Radler selbst, denen ihre physische und psychische Erschöpfung von Tag zu Tag mehr ins Gesicht und auf den Körper geschrieben steht. HÖLLENTOUR zeigt konsequent, wie sich der Mensch gnadenlos malträtieren kann. Mit seiner Digitalkamera rückt ihm Pepe Danquart rigoros auf den Leib. Das macht die Stärke dieses Films aus. Dem Wesen des Leistungssports im Grundsätzlichen nähert er sich freilich nur indirekt. An diesem Punkt zeigen sich nebenbei die Grenzen eines dokumentarischen Projekts wie HÖLLENTOUR. Ein kritisches, womöglich investigatives Hinterfragen des Gezeigten ist anscheinend nur bedingt möglich, eine zwangsläufige Folge der Nähe des Machers zu den Protagonisten und ihren Sponsoren. Ohne die wohlwollende Unterstützung der Telecom wäre der Film wohl kaum möglich gewesen. Da sich Unternehmen dieser Art in Sachen PR auskennen, wissen sie um die Einwirkungen von Filmen auf die Imagebildung. So schlich sich hin und wieder ein Stück Heldengedenkfeier in die HÖLLENTOUR. Nur wenn man genau hinsieht, spürt der Zuschauer dann noch etwas vom angeschlagenen Ego der Athleten. *Till Brönners* Musik ist ebenfalls nicht dazu angetan, kritische Distanz zur Absurdität der Veranstaltung «Tour de France» zu schaffen und zu ihren "Helden", die ihren Masochismus auf besonders aufwendige Weise ausleben.

Trotz mancher Schönheitsfehler, die HÖLLENTOUR unversehens in die Nachbarschaft der allgemeinen Ödnis von Sportsendungen im Fernsehen rückt, ist es den Filmemachern hier aber im Grundsatz gelungen, Sport als Lebensinhalt und seinen psychologischen Hintergrund in eindrückliche Bilder zu fassen. Die zeigen beeindruckend den gnadenlosen Stress bei der Tour de France, wobei es kein Pardon gibt. Danquart lässt nebenbei Funktionäre und Trainer unbefangen plaudern. Das gibt der Angelegenheit eine weitere Dimension – die auf den zweiten Blick so manchen Abgrund unfreiwillig offenbart.

Über das Sportliche hinaus, handelt HÖLLENTOUR so von Geschäft, Egomanie, Lustgewinn und dem Preis, den man bereit ist, dafür zu bezahlen. Einen vergleichbaren Film hat es lange nicht gegeben.

Herbert Spaich

Regie und Buch: Pepe Danquart; Co-Regie: Werner Swiss Schweizer; Kamera: Michael Hammon, Wolfgang Thaler, Filip Zumbrunn; Schnitt: Mona Bräuer; Musik: Till Brönner; Ton: Paul Oberle, Wolfgang Widmer: Sound Design: Matz Müller, Erik Misdchijew. Mitwirkende: Erik Zabel, Rolf Aldag, Andreas Klöden, Alexander Winokurow, Steve Zampieri, "Eule" Dieter Rutheberg, Mario Kummer, Serge Laget. Produktion: Quinte Film; Co-Produktion: Multimedia Film- und Fernsehproduktions GmbH, Dschoint Ventschr, mit Arte, SFDRS, A.S.O Amaury Sport Organisation; Produzentin: Mirjam Quinte; Co-Produzenten: Claudia Schröder, Werner Swiss Schweizer. Deutschland 2004. 1:1.85, Dolby Digital SRD 5.1; 120 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich; D-Verleih: Neue Filmproduktion TV, Berlin



FAHRENHEIT 9/11
Michael Moore

Bei Ideologieverdacht ist der Kinosaal zu verlassen. Wie es scheint, haben sich weite Teile der sogenannt anspruchsvollen Filmkritik Europas darauf geeinigt, dass Propaganda mit gutem Kino nichts zu tun hat. Dieses Verdikt ist umso fragwürdiger, wenn man bedenkt, dass gerade in seinen Anfängen das Kino als Kunstwerk vom Kino als Propaganda nicht zu trennen ist. David W. Griffiths THE BIRTH OF A NATION von 1915 auf der einen und Sergej M. Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN von 1925 auf der anderen Seite zeigen, wie eng Ideologie und formale Brillanz, anrüchige Meinungsmache und edle Kunst verzwirnt sein können.

Michael Moores «Dokumentarpolemik» – dieser scheinbar widersprüchliche Neologismus ist hier durchaus angebracht – FAHRENHEIT 9/11 besitzt gewiss nicht die folgenschwere Monumentalität der genannten Filme. Trotzdem lohnt sich der Vergleich, um den Zusammenhang von Form und propagandistischem Inhalt zu analysieren.

Unterhaltsame Kritik am amerikanischen Traum hat Moore bisher in vier Kinofilmen geübt, wobei sein Spielfilm CANADIAN BACON zweifellos der schwächste seiner Filme ist. Dabei ist das Scheitern dieser Farce über einen Kalten Krieg zwischen Amerika und seinem kanadischen Nachbarn besonders aufschlussreich. Wie es scheint, hat die Fiktion der durchaus ernst gemeinten Satire nicht zu mehr Biss verholfen, sondern diese im Gegenteil handzahm gemacht. Moores Polemik braucht offenbar den Gestus des Dokumentarischen, das Zertifikat der Echtheit als Bedingung ihrer Möglichkeit.

Dieses Phänomen ist nicht neu. Bis heute funktioniert das Label «Based on a true story» auf der schwarzen Leinwand als Katalysator des Darauffolgenden, und wenn ein Filmemacher wie Martin Scorsese seine Filme mit Zeit und Ortsangabe beginnen lässt, geht es um mehr als nur ein wenig Zeit- und Lokalkolorit. Genauso sind auch die Bilder Eisensteins vom historischen Wissen um den Aufstand in Odessa aufgeladen, und den meisten Kopien von THE BIRTH OF A NATION ist die Texttafel vorangestellt, mit dem (unverbürgten) Zitat von Präsident Woodrow Wilson: «Es ist, als würde hier mit Blitzen Geschichte geschrieben. Und es schmerzt mich einzig, dass all das Gezeigte so schrecklich wahr ist.»

Michael Moores Filme sind Selbstporträts im Zuge eines politischen Happenings: Michael Moore auf der Suche nach dem Chef von General Motors (ROGER AND ME), Michael Moore auf Lesetour durch die Staaten (THE BIG ONE), Michael Moore beim Waffenkauf (BOWLING FOR COLUMBINE). Die pure körperliche Präsenz des dicken Regisseurs als Gütesiegel der Authentizität, die auch die Subjektivität seiner Argumentation abzufedern vermag. Es ist gleichwohl kein Wunder, dass die Kritik an Moores «Dokumentarpolemiken» sich alsbald auf seine Person fokussierte, indem sie ihm vorwarf, sein Gestus des kleinen Mannes sei nur eine sorgfältig gepflegte Maskerade, hinter der sich ein reicher Geschäftsmann verstecke. So berechtigt diese Kritik auf den ersten Blick scheinen mag, sie folgt auch nur der Logik des puritanischen Kapitalismus, wie ihn Max Weber analysiert hat, und bastelt einmal mehr zwischen Wohlstand und Moral einen kausalen Zusammenhang.

Wie dem auch sei; in FAHRENHEIT 9/11 setzt Michael Moore seinen politischen Kampf nun mit anderen Mitteln fort. In dieser wütenden Kritik an der Regierung um George W. Bush und deren Verhalten im Zuge des 11. Septembers sind die eigenen, klamaukhaften Auftritte bis auf zwei, drei Sequenzen verschwunden, zugunsten einer virtuosen Collage disparaten und oft genug fremden Filmmaterials, das Moore sich aneignet und bis zum maximalen argumentativen und emotionalen Effekt zurechtschneidet. So wie Griffith das «cross-cutting» zur Generierung von Gefühlen und Ideologien entdeckt hat, so ist auch FAHRENHEIT 9/11 dort am stärksten, wo er aktuelle Aufnahmen offizieller Verlautbarungen der Regierung mit älteren, vergessenen zusammenschneidet. Wir sehen die Sicherheitsbeauftragte Condoleezza Rice, wie sie mit stoischer Selbstgewissheit den Kampf gegen den Terrorismus als «top priority» ankündigt, gleich neben einer zum Verwechseln ähnlichen Aufnahme unmittelbar vor dem 11. September, in der sie behauptete, dieser habe keine Chancen in den Staaten. Mit diesem simplen «cross-cutting» entlarvt Moore nicht nur die dreisten Lügen der Regierung, sondern zugleich auch den Pferdefuss der Informationsflut: Das Bombardement mit Daten, vorgeblich der Informierung dienend, beschleunigt das Vergessen des eben Vergangenen. Denn die Belege für den Betrug von hoher Seite finden sich nicht auf geheimen Dokumenten und Aufnahmen mit versteckter Kamera, sondern auf den Fernsehkanälen des Staates. Allein es braucht denjenigen, welcher sie sieht, sammelt und aneinander montiert.

Urlaubsaufnahmen von Bush, welche angefertigt wurden, um Sympathien für den Präsidenten zu gewinnen, funktionieren im neuen Kontext als entlarvende Karikaturen eines unfähigen Politikers. Moore zeigt, wie mit dem Bild Stimmung gemacht wird, und klaut sich dasselbe Bild, nimmt es in Beschlag mit diametralem Effekt. Es ist eine mit der Schere ausgeführte Argumentation, die nicht wenig an die provokante Arbeit eines Marcel Ophüls erinnert. Wobei sich Michael Moore freilich nicht zu schade ist, die kombinierten Bilder selbst oder per Musik zu kommentieren, um keinen Zweifel daran zu lassen, wie er sie verstanden haben möchte.

FAHRENHEIT 9/11 ist über weite Strecken die bisher reinste Dokumentation Moores, als sie sich weitgehend fremden Materials bedient, und zugleich sein wohl polemischster, subjektivster, suggestivster Film. Dadurch, dass Moore mit einer «Montage der Attraktionen» – so der Titel eines Manifestes von Eisenstein – die Bild-Suggestionen seines Gegners diffamieren will, verstrickt er sich selbstverständlich in der Aporie, dass auch er nur wieder Bilder zur Hand hat. Umso überzeugender, wenn Moore, während er den Anschlag aufs World Trade Center ver-

gegenwärtigt, die Leinwand schwarz belässt. Das ist nicht nur eine pathetische, sondern auch sehr kluge Geste, die sozusagen das Dilemma des Filmbildes gerade dadurch veranschaulicht, dass es nichts zu schauen gibt.

Trotzdem, sich auf den blossen Scheincharakter des Optischen herauszureden und damit den Anspruch auf Authentizität als vor-postmodernes Fantasma abzutun, liegt Moore nicht. Die Mobilisierung durch Bilder – so zeigt es der Film in jeder Sequenz – soll nicht den Andern überlassen werden. Und hatten seine früheren Filme noch recht gut als Projektionsflächen für die diffusen Anti-Amerikanismen der europäischen Linken gepasst, so ist man jetzt gewillt, naserümpfend von so unverhohlener Propaganda Abstand zu nehmen. Dabei ist die filmische Qualität von FAHRENHEIT 9/11 gerade die Rigorosität, mit welcher Moore seinen Standpunkt vertritt, der Mut zur Meinung und die offensichtliche Verbohrtheit seiner Sicht. So fordert er nicht zuletzt auch zum Widerspruch auf. Doch selbst der Widerspruch gegen Moores Propaganda muss auch in einen Zweifel an die Bild-Regie der Regierung münden.

Und einmal mehr prangt am Ende der Tod als nicht wegzuredender Fleck in diesem Spiegelkabinett von Subjektivitäten: Das Einzelschicksal von Lila Lipscomb, einer Mutter und Militaristin, welche im Irak-Krieg ihren Sohn verloren hat. Die Wut angesichts eines sinnlosen Kriegs, in dem ihr Sohn einen sinnlosen Tod gestorben ist, eskaliert vor dem Gitter des Weissen Hauses: «Jetzt habe ich endlich einen Ort, wo ich meine Wut und meine Trauer hinwenden kann». Die Postkartenansicht aus Washington weckt keinen Stolz mehr. Die Bilder sind nicht mehr, was sie waren.

Johannes Binotto

R, B: Michael Moore; K: Mike Desjarlais; S: Kurt Engfehr, Christopher Seward, T. Woody Richman; M: Jeff Gibbs; T: Francisco Latorre. P: Miramax, Dog Eat Dog Films; Jim Czarnecki, Kathleen Glynn; Co-Pr: Jeff Gibbs, Kurt Engfehr. USA 2004. 35mm, 1:1.85; Dolby; Farbe; 122 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Falcom, Berlin

WENN DER RICHTIGE KOMMT
Stefan Hillebrand, Oliver Paulus

Der Weg ist das Ziel, könnte man sagen, angesichts der Spontaneität, mit der die Filmemacher Oliver Paulus und Stefan Hillebrand ihr nur grob skizziertes Sujet dem Unerwarteten öffnen. Ihr Improvisationsfilm WENN DER RICHTIGE KOMMT zeigt einen Prozess mit ungewissem Ausgang. Wie in den Filmen der dänischen "Dogmatiker" setzt ein vorgegebenes Regelwerk das Spiel in Gang, dem sich Regie und Kameraarbeit unterordnen. Die Möglichkeiten ergeben sich quasi aus der Beschränkung, die hier als Freiheit der Interaktion zu verstehen ist, deren Resultate keiner Kontrolle unterliegen. Trotzdem weist der Film einen starken Formwillen auf, der durch die inhaltliche Gliederung des Materials dann doch zu einer Geschichte findet und durch eine Reihe wohlüberlegter Bildkompositionen die Erzählung mit einem metaphorischen Subtext unterlegt.

Das zeigt schon die erste Einstellung: eine Totale auf die Mannheimer Skyline im Abendlicht, in der Freiheit und Abenteuer nahe beieinander liegen; und die Probleme unten bleiben, wie es am Ende des Films an anderem Ort und unter anderen Vorzeichen heisst. «Jeder Mensch erlebt mal ein Abenteuer in seinem Leben», sagt Paula Hartnagel im Prolog und liefert damit einen Hinweis auf den Weg, den der Film nehmen könnte. Denn natürlich handelt es sich aufgrund des filmischen Konzepts um ein doppeltes Abenteuer, dem sich sowohl die Protagonistin als auch die Regie überantworten. Der Zufall als dramaturgische Grösse setzt aber noch andere Referenzen frei und sorgt so für einen ziemlich bunten Genre-Mix aus sozialromantischer Komödie, Liebesmärchen und Roadmovie.

Bevor sich Träume über Umwege schliesslich anders erfüllen als erwartet, muss der Wille erst einmal Berge versetzen. Und die dreissigjährige Putzfrau Paula, die im Mannheimer Collini-Center arbeitet und in einem ziemlich tristen Hafenambiente einer Dachstubenexistenz fristet, muss sich deshalb zunächst verlieben. Der türkische Wachmann Mustafa Özakbiyik ist der Erwählte. Denn, so ist Paula überzeugt: «Wenn der Richtige kommt, dann spürst du das, das spürst du mit allem.» Bestätigung und Unterstützung dafür findet ihr naiver Eigensinn bei der resoluten, stets couragiert auftretenden Arbeitslosen Ada von Dewitz. Rückschläge hingegen erleidet sie in der italienischen Kneipe «Big Bandito», wo Mustafa unter Freunden seine Abende verbringt. Und plötzlich ist der gutmütige Kerl auch noch spurlos verschwunden: Von seinem strengen Vater zur Verheiratung in die Türkei verschickt, wo der Städter in einer bäuerlichen Grossfamilie lebt. Sofort begibt sich Paula auf eine ziemlich unmögliche Suche nach Mustafa in der türkischen Metropole Adana.

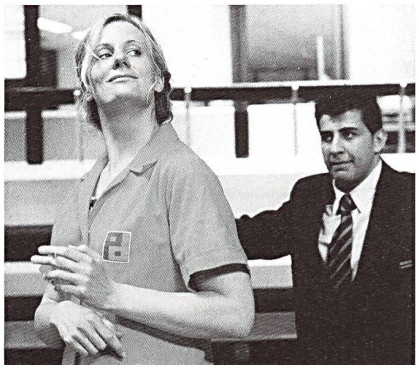
«Paulas Wunder» ist dieses dritte und letzte Kapitel überschrieben. Weil WENN DER RICHTIGE KOMMT keiner dramaturgischen Logik folgt, sondern der inneren seiner Heldin, ist das Wahrscheinliche im Film von Hillebrand und Paulus selbstverständlich relativ. In dieser Vagheit liegt zugleich sein komödiantisches Potential, das in den improvisierten Dialogen immer wieder aufblitzt, manchmal aber auch ins Leere läuft. Und so erliegt der Film mitunter der selbstgewählten Unverbindlichkeit, in der alle soziale Realität, die gleichwohl forciert ins Bild gesetzt ist, zur blossen Kulisse erstarrt.

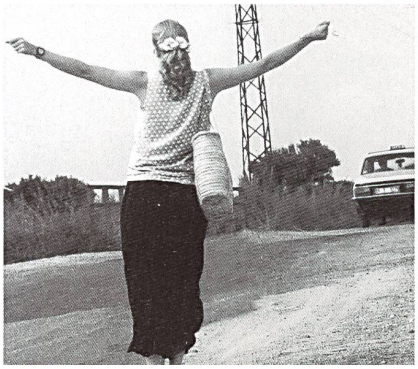
Wolfgang Nierlin

Stab
Regie und Konzept: Oliver Paulus, Stefan Hillebrand; Kamera: Mathias Schick; Schnitt: André Bigoudi; Kostüm: Nicole Hartmann; Musik: Erdal Tosun; Vocals: Hülya Tosun; Ton: Wolfgang Stock; Sound Design: Ramón Orza

Darsteller (Rolle)
Isolde Fischer (Paula Hartnagel), Helga Grimme (Ada von Dewitz), Can Sengül (Mustafa Özakbiyik), Tülay Gönen (Ayten Cerit), Arcan Arican (Arcan Arican)

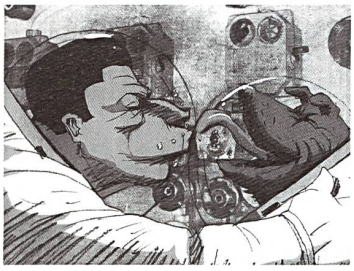
Produktion, Verleih
Motorfilm, Frischfilm, Schicke Bilder; Co-Produktion: Sprint Film, Far Horizons; Produzenten: Oliver Paulus, Stefan Hillebrand, Mathias Schick; Co-Produzenten: Frank Herrmann, Andreas Fennel. Schweiz, Deutschland 2003. Farbe, 35mm, Dolby Stereo SR, Dauer: 81 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich; D-Verleih: Kool Filmdistribution, Freiburg





Kurz belichtet

Michel Blanc in
MONSIEUR HIRE
Regie: Patrice Leconte



MUTANT ALIENS
Regie: Bill Plympton

KÖRKARLEN
(DER FUHRMANN DES TODES)
Regie: Victor Sjöström

Clark Gable und Vivien Leigh in
GONE WITH THE WIND
Regie: Victor Fleming

Hommages

Patrice Leconte

Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne zeigt im Oktober unter dem Titel «Les émotions d'abord» sämtliche Spielfilme von Patrice Leconte. Seine ersten Filme wie LES VÉCÉS ÉTAIENT FERMÉS DE L'INTÉRIEUR (1975), LES BRONZÉS (1978) oder VIENS CHEZ MOI, J'HABITE CHEZ UNE COPINE (1981) finden ihren Stoff im typisch französischen Humor der *bande déssinées* (Leconte war Mitarbeiter der legendären Comic-Zeitschrift «Pilote») und der Stücke der Café-théâtres. 1989 überrascht er sein Publikum mit der beunruhigenden Simenon-Verfilmung MONSIEUR HIRE (1989) und entpuppt sich in der Folge mit Filmen wie etwa LE MARI DE LA COIFFEUSE (1990), LE PARFUM D'YVONNE (1994), RIDICULE (1996), LA VEUVE DE SAINT-PIERRE (1999) oder L'HOMME DU TRAIN (2000) als eigentlicher *auteur*. Patrice Leconte wird am 6. und 7. Oktober in Lausanne anwesend sein, um RIDICULE und LE MARI DE LA COIFFEUSE zu präsentieren.

Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée E. Ansermet, 1003 Lausanne, www.cinematheque.ch

Bill Plympton

Das Festival «Images '04» in Vevey widmet im September eine Hommage dem bizarren Animationsfilmer *Bill Plympton*. Der amerikanische Künstler schaffte 1983 mit seinem Kurzfilm BOOMTOWN den Durchbruch und wurde mit Langfilmen wie THE TUNE, I MARRIED A STRANGE PERSON! und MUTANT ALIENS berühmt. Sein neuester Film HAIR HIGH feierte 2004 Premiere. Eine Reihe von Schweizer Spielstellen nutzen diese Gelegenheit, das Werk des in der Tradition des amerikanischen Underground-Comics stehenden Animationsfilmers in Auszügen (Lichtspiel Bern, Filmpodium Biel, Filmpodium Zürich, Kino K St. Gallen) oder vollständig (Stadtkino Basel) vorzustellen.

Victor Sjöström

Das *Filmmuseum München* zeigt vom 7. 9. bis 13. 10. die für Deutschland bisher umfangreichste Retrospektive des Werks des schwedischen Filmregisseurs *Victor Sjöström* (1879–1960). Der Künstler galt als vielversprechender Bühnenschauspieler und Regisseur in Schwedens Provinztheatern, als er 1912 ins Filmgeschäft wechselte und sich rasch mit dem Sozialdrama INGEBORG HOLM, dem poetischen BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU oder KÖRKARLEN (DER FUHRMANN DES TODES) als einer der ganz Grossen des schwedischen Kinos erwies.

1923 wurde er nach Hollywood geholt, wo er etwa das meisterhaft inszenierte Melodram HE WHO GETS SLAPPED oder die eindrucksvolle Literaturverfilmung THE SCARLET LETTER schuf. THE WIND mit Lilian Gish schildert den Kampf einer jungen Frau mit einer brutalen Natur – ein wunderbares Beispiel für Sjöströms Einsatz von Naturlandschaften zur Charakterisierung von Emotionen.

Die Retrospektive mit neu restaurierten Kopien aus Schweden wird ergänzt mit Filmen von *Mauritz Stiller* und *Ingmar Bergman* (AN DIE FREUDE, WILDE ERDBEEREN), in denen Victor Sjöström als Schauspieler zu sehen ist.

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

Festival

Viennale

Die diesjährige Viennale findet vom 15. bis 27. Oktober in Wien statt. Als Gäste werden etwa *Lauren Bacall* erwartet: der Schauspielerin ist aus Anlass ihres bevorstehenden achtzigsten Geburtstags eine umfassende Hommage gewidmet. Der französische Filmemacher und Theoretiker *Jean-Pierre Gorin* wird in der neuen Reihe «Working Class» sein filmisches Schaffen präsentieren und in einer Lecture seine ästhetischen Vorstellungen. Mit LETTER TO JEAN-LUC wird sein neuster Film zu sehen sein. Eines der Specials gilt dem japanischen Filmemacher *Kore-eda Hirokazu* (AFTER LIFE, MABOROSHI NO HIKARI).

Die in Zusammenarbeit mit dem Filmmuseum organisierte Retrospektive (ab 1. 10.) gilt dem Gesamtwerk von *Danièle Huillet* und *Jean-Marie Straub*. Die beiden haben für diesen Anlass auch eine Auswahl der Arbeiten des amerikanischen Regisseurs *John Ford* zusammengestellt.

Viennale, Siebensterngasse 2, A-1070 Wien, www.viennale.at

Das andere Kino

Doing Glamour

Während zweier Monate beleuchten Aktivitäten verschiedenster Zürcher Kulturinstitutionen den Begriff «Glamour» in seinen unterschiedlichsten Facetten. Mit einem Symposium, der Kunstausstellung «The Future has a Silver Lining. Genealogies of Glamour» im Migros Museum für Gegenwartskunst (bis 31. 10.), drei Theaterabenden und diversen Einzelanlässen etwa in der Toni Molkerei oder im Grossmünster («Ekstase durch Askese: Zwingli als Chance», 22. 10.) zeigt die vom Kulturwissenschafter *Tom Holert* verantwortete Veranstaltungsreihe «Operationen am Schillern und Scheinen».

Ganz zentral für den Begriff ist das Kino: Das *Filmpodium Zürich* zeigt ab Mitte Oktober Perlen wie THE SON OF THE SHEIK mit Rudolfo Valentino, SHANGHAI EXPRESS mit Marlene Dietrich, QUEEN KELLY mit Gloria Swanson oder GONE WITH THE WIND von Victor Fleming zum *Hollywood-Glamour 1925–1939*. Das *Kino Xenix* programmiert einen Filmzyklus unter dem Motto *What the Fuck is Glamour?* (21.10.–3. 11.), während im Kuonihochhaus Kurzfilme von *Jonas Mekas* über Andy Warhols Factory zu sehen sein werden (27.–31. 10.).

www.doingglamour.com

The Big Sleep

Lino Micciché

31. 7. 1934–30. 6.2004

«None of the critics of my generation who did not know, read, appreciate him, and admired his penetrating and sharp-witted thinking and his knowledge of cinema (it was him who first introduced Latin American cinema to Europe, at his time in Pesaro, later on it was him who cared about Glauber Rocha in Italy).»

Klaus Eder, Generalsekretär des internationalen Filmkritikerverbandes FIPRESCI im fipresci-Circular 4.2004

David Raksin

4. 8. 1912–9. 8. 2004

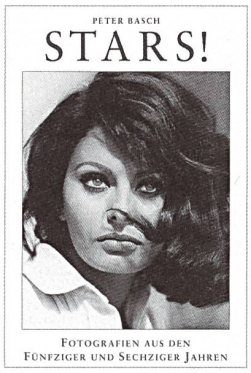
«Als ich zum allerersten Mal einen Film mit Musikbegleitung sah, spürte ich, was für eine Macht Musik besitzen kann und was für eine grossartige Kombination Film und Musik sind.»

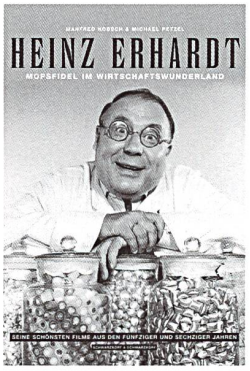
David Raksin in Filmbulletin 6.92

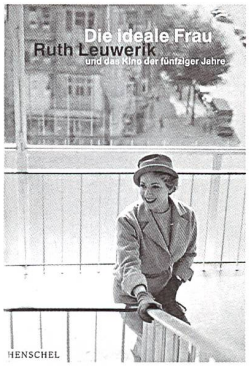
Wir freuen uns sehr, Ihnen mit unseren Fernsehfilmen faszinierende Geschichten über die Schweiz erzählen zu dürfen – romantische, lustige und spannende Geschichten...

SRG SSR idée suisse

Zeitreisen
Bücher







Gerade wurde gemeldet, dass Agfa die Produktion von Farbfilm einstellt – im Zeitalter des Digitalen sind Pressefotos sowieso und Aushangfotos so gut wie verschwunden, während die klassische Glamourfotografie im Zeitalter digitaler Paparazzi-Aufnahmen ebenfalls an Bedeutung verliert. Insofern ist der Bildband «Stars!» eine Reise in eine vergangene Ära. Hier begegnet man ihnen wieder, den Stars des internationalen Kinos der fünfziger und sechziger Jahre, wie sie der Fotograf *Peter Basch* vor seiner Kamera inszeniert hat. Basch, geboren 1921 in Berlin, Sohn des Schauspielers Felix Basch, 1933 mit seinen Eltern emigriert und im März dieses Jahres in New York verstorben, betonte stets, dass der Fotograf «nur das hervorheben kann, was bereits vorhanden ist». Seine Kunst der Inszenierung zeigt sich hier etwa bei Karin Dor und Kim Novak. Von beiden gibt es sowohl Fotos, auf denen sie eher bieder-betulich ausschauen, als auch solche, die Erotik versprühen. Und bei einem Hildegard-Knef-Bild denkt man einen Augenblick, man hätte es mit Madonna zu tun. Vor allem ist es die Ungezwungenheit, die viele der Porträtierten (neben Schauspielern auch einige wenige Regisseure wie Billy Wilder oder Roman Polanski) an den Tag legen, die gefällt. Die ganzseitigen Fotos werden ergänzt durch die Lebensdaten sowie knappe Texte, die biofilmografische Angaben mit einer Rollencharakterisierung verbinden. Manche Bildlegenden hätte man sich ausführlicher gewünscht (ist es Regisseur George Stevens in der Mitte des Bildes von den Dreharbeiten zu GIGANTEN? Wer ist der Filmpartner von Maria Schell auf S. 309?).

Wer 1983 bundesdeutsche Programmkinos besuchte, der staunte nicht schlecht, als sich dort lange Schlangen bildeten für die Filme eines Mannes, der einer ganz anderen Ära des Kinos angehörte. Nicht Humphrey Bogart, sondern Heinz Erhardt, dessen Auftritte in Komödien aus den fünfziger Jahren damals von einer neuen Generation goutiert wurden. Zu diesem Phänomen finden sich in dem Buch «Heinz Erhardt. Mopsfidel im Wirtschaftswunderland» leider nur einige knappe Hinweise. Umfang und Untertitel des 524-Seiten-Wälzers, «Seine schönsten Filme aus den Fünfziger und Sechziger Jahren», deuten schon darauf hin, dass es hier eher ums Zelebrieren als um Analysieren geht. Was ja a priori nicht verkehrt ist, nur macht der Band trotz der Opulenz im Fotobereich einen eher lustlosen Eindruck. Das Buch besitzt zwar dasselbe Grossformat wie der Basch-Band, aber die Bilder haben bei weitem nicht dieselbe Ausstrahlung, glänzen eher durch Quantität: 98 reine Fotoseiten bei VATER, MUTTER UND NEUN KINDER, 70 bei DER LETZTE FUSSGÄNGER lassen die fünfziger Jahre, die Jahre des sogenannten «Wirtschaftswunders» in all ihrer Spiessigkeit wiederauferstehen: in manchen Arbeitsfotos ist zwar sehr schön der Illusionscharakter des Films zu erkennen, und einige Standfotos schaffen es, eine ganze Ära auf den Punkt zu bringen, vor allem jene, die ums Essen kreisen – auf dem gedeckten Tisch Bierflasche und Braten, Rotwein und Sossenschale, Hummer und die bauchigen, bastumhüllten Chiantiflaschen. Bei vielen anderen Fotos dagegen, gerade solchen (reich vertreten), auf denen Heinz Erhardt gar nicht zu sehen ist, denkt man: schade um das Papier. Weniger wäre mehr gewesen, das gilt etwa auch für die ausufernde Inhaltsnacherzählung von DER ÖLPRINZ. Da Co-Autor *Michael Petzel* auch Herausgeber mehrerer Karl-May-Bücher im selben Verlag ist, drängt sich der Eindruck einer seitenschindenden Zweitverwertung auf. Im Text finden sich viele lange Zitate, auch solche "kritischer" Natur – die Chance, einen neuen Blick auf das Werk des «Multitalents» Erhardt zu werfen, ihn auch in den Kontext komischer Traditionen zu stellen, wurde aber gründlich vertan. Gewichtig ist das Buch nur von seinen Ausmassen her, inhaltlich ist dieses Geschenk zum 95. Geburtstag beziehungsweise 25. Todestag des Komikers allzu leichtgewichtig ausgefallen.

In derselben Zeit entstanden sind auch die Filme mit Ruth Leuwerik. In den Standfotos des jetzt (anlässlich einer Ausstellung im Filmmuseum Berlin) erschienenen Buches «Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre» steht Glamour neben Betulichkeit. Das für mich schönste Foto in seiner Verbindung aus Dramatik und Dokumentarismus entstammt Helmut Käutners Film DIE ROTE, mit dem sich die Schauspielerin 1962 ebenso um ein neues Image bemühte wie in den Bildern, die Will McBride im selben Jahr für «twen» fotografierte. Obwohl in mehreren der Texte als eine ihrer wichtigsten Arbeiten charakterisiert, ist DIE ROTE seltsamerweise nur mit diesem einen Foto visuell präsent im Buch, dessen Texte detailgenau die Ambivalenz dieser Schauspielerin erkunden, die einerseits in die Kategorie der «Dame» fiel, andererseits mit Tugenden wie Selbstbewusstsein, Eigensinn und Herzenswärme ganz eigenständige, komplexe Figuren schuf. Ein im Faksimile abgedruckter Brief an den Produzenten Artur Brauner, ihre Rolle und eine erste Drehbuchfassung zu LIEBLING DER GÖTTER betreffend, weist sie als äusserst kluge und gewissenhafte Vertreterin ihres Metiers aus. Trotzdem ist man überrascht zu erfahren, dass sie «bei mehreren Produktionen ein zusätzliches Honorar erhielt für die Überarbeitung des Drehbuchs, das sie "lebensechter" gestalten sollte.» Oft genug war die Leuwerik eine «selbständige Frau» gegenüber «hilflosen, schwachen Männern»; *Fritz Göttler* entdeckt in seinem Text ihre «Gewagtheiten» und «emotionalen Exzesse» und beschreibt ihre ambivalente Rolle mit den Worten, sie sei «ein deutscher Star geblieben, aber im deutschen Kino hat sie dennoch wie ein Fremdkörper gewirkt, durch die Art, wie sie Bewusstheit und Distanz in ihr Spiel einführt, ihre Rollen nie zur Deckung bringt mit ihrer Erscheinung».

Frank Arnold

Peter Basch: Stars! Fotografien aus den Fünfziger und Sechziger Jahren. Herausgegeben von Michael Petzel. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2003. 374 S., 403 Abb., Fr. 83.30, € 49.90

Manfred Hobsch & Michael Petzel: Heinz Erhardt. Mopsfidel im Wirtschaftswunderland. Seine schönsten Filme aus den Fünfziger und Sechziger Jahren. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2004. 524 S., Fr. 85.50, € 49.90

Peter Mänz, Nils Warnecke (Hg.): Die ideale Frau. Ruth Leuwerik und das Kino der fünfziger Jahre. Berlin, Filmmuseum Berlin, Henschel Verlag, 2004. 104 S., Fr. 30.10, € 16.90

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.–, € 30.–
Beginnend ab Heft
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
CH

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

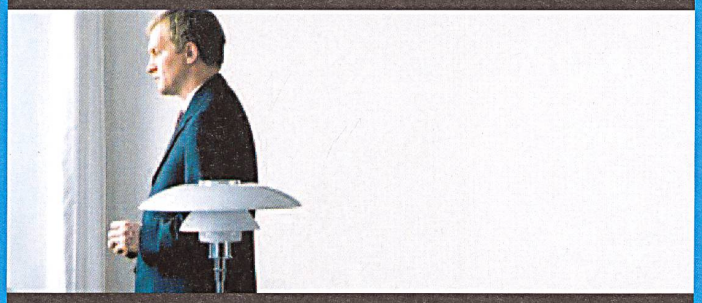
frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

Von Per Fly, einem der derzeit interessantesten Regisseure Dänemarks, mit einer starken Leistung vom hervorragenden Ulrich Thomsen (Festen)



«Eine brillante Momentaufnahme
und ein Spiegel unserer Gesellschaft.
Fesselnd und beeindruckend.»

INHERITANCE

Das Erbe

Ulrich Thomsen · Ghita Nørby · Lars Brygmann · Lisa Werlinder

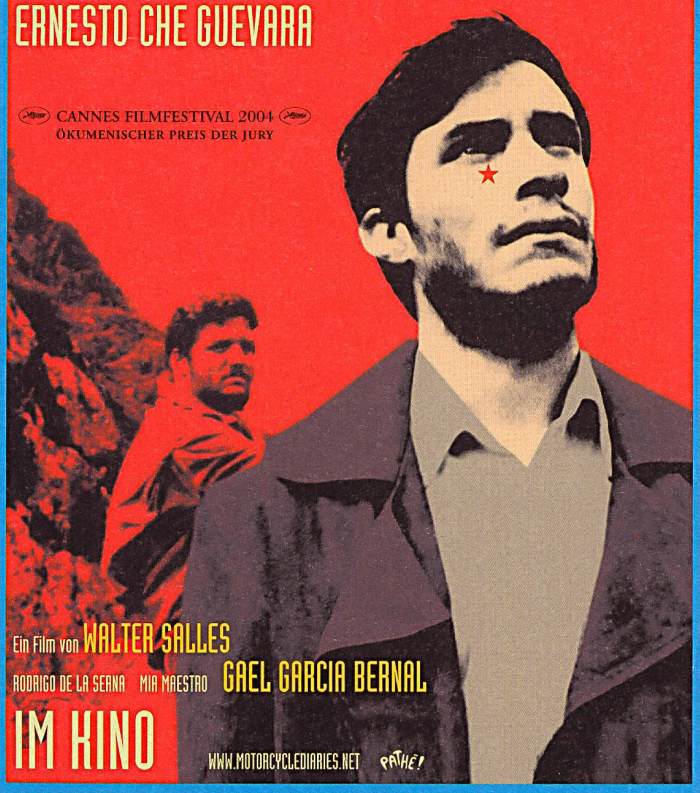
ab 23. September im Kino

PATHÉ!

DIARIOS DE MOTOCICLETA

Nach «THE MOTORCYCLE DIARIES» von
ERNESTO CHE GUEVARA

CANNES FILMFESTIVAL 2004
ÖKUMENISCHER PREIS DER JURY



Ein Film von WALTER SALLES

RODRIGO DE LA SERNA MIA MAESTRO GAEL GARCIA BERNAL

IM KINO

WWW.MOTORCYCLEDIARIES.NET PATHÉ!