Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 258

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.

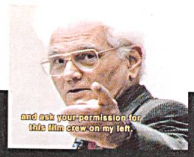
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

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 **HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE** ... *von Edgar Reitz*

NEU IM KINO

5 **AGNES UND SEINE BRÜDER** ..... *von Oskar Roehler*

7 **THE MANCHURIAN CANDIDATE** ... *von Jonathan Demme*

9 **THE PHANTOM OF THE OPERA** .... *von Joel Schumacher*

10 **LOS DEBUTANTES** ..... *von Andrés Waissbluth*

11 **DERRIDA** ..... *von Kirby Dick, Amy Ziering Kofman*

12 **TRAVELLERS & MAGICIANS** ..... *von Khyentse Norbu*

13 **DIMITRI – CLOWN** ..... *von Friedrich Kappeler*

14 **THE FORGOTTEN** ..... *von Joseph Ruben*

14 **TOKYO GODFATHERS** ..... *von Satoshi Kon*

15 **THE INCREDIBLES** ..... *von Brad Bird*

16 **DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI** .. *von Hans Weingartner*

NOCH NICHT IM KINO

16 **ARARAT** ..... *von Atom Egoyan*

KURZ BELICHTET

18 *Aktuell*

19 *Bücher*

21 *Ausstellung*

22 *DVD*

8.04

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
Volontariat:
Milena Dylag

Inserateverwaltung
Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Postfach 167, Hard 10
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, 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
Peter W. Jansen, Stefan Volk, Pierre Lachat, Herbert Spaich, Johannes Binotto, Irene Genhart, Daniela Sannwald, Doris Senn, Thomas Binotto, Erwin Schaar, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Wettingen; Ascot-Elite Entertainment, BuenaVista International, Columbus Film, Fama Film, Filmcoopi, Monopole Pathé Films, UIP, Xenix Filmdistribution, Zürich; RealFiction Filmverleih, Köln; Kinowelt, Leipzig

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

«Um den Blick auf das zu schärfen, was Kino ausmacht, haben der *Bundesverband Kamera* (bvk) und die Fachzeitschrift *Film & TV Kameramann* einen bisher einzigartigen Wettbewerb ins Leben gerufen: den Preis für die *Visuelle Filmkritik*.»

Das finden wir sinnvoll. Das gefällt uns. Denn wir können uns der Meinug der Preisverleiher anschliessen, die argumentieren: «Angeblich leben wir in einer Gesellschaft, die immer stärker von Bildern geprägt wird. Im Umgang mit diesen Bildern bedienen wir uns aber immer noch viel zu oft eines völlig unzureichenden Instrumentariums – selbst da, wo sich alles um die Bilder dreht: Filme sind eben nicht beweglich bebilderte Bücher, und die Filmkritik sollte deshalb über Geschichte und Schauspielerleistung hinausgehen und eine Auseinandersetzung mit den Bildern selbst sein. Ein Film ist mehr als seine Geschichte.»

Besonders freut uns aber, dass der Preis in diesem Jahr an unseren langjährigen Mitarbeiter *Gerhard Midding* vergeben wurde mit der Begründung:

«Middings Filmkritik des Spielfilms SPIDER ist ein charmanter, kleiner, unprätentiöser Text, der routiniert geschrieben ist. Der Text geht auf das Visuelle sehr differenziert ein – und zwar nicht unter ‹ferner liefen›, sondern er steigt direkt über die Bildebene ein, die Midding in ihrer Wirkung, aber auch in ihrer Machart gekonnt beschreibt.»

Gerhard Middings erste Veröffentlichung in *Filmbulletin* reicht ins Jahr 1986 zurück. In der Ausgabe 2.86 publizierten wir unter dem Titel «Kreativ sein ist ein intimer Akt» ein Gespräch mit dem Hollywood-Regisseur Sydney Pollack, das Gerhard Midding zusammen mit seinem Kollegen Lars Olav Beier geführt hatte. Und seither hat er gegen hundert Beiträge bei uns veröffentlicht. Wer mag, kann also Beiträge von Gerhard Midding nachlesen und selbst zur Einschätz ung kommen, dass er den Preis der *Visuellen Filmkritik* verdient hat.

Herzlichen Glückwunsch
Walt R. Vian

Lesen Sie Kino

Liebe Leserin
Lieber Leser

Wir denken, dass der Zeitpunkt günstig ist, «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» auch zu verschenken.

Wenn Sie das Geschenk selbst auf den Gabentisch legen möchten, liefern wir Ihnen rechtzeitig eine bereits erschienene Ausgabe, andernfalls beliefern wir die Beschenkten direkt mit einer Geschenkkarte und einem bereits erschienenen Heft.

Benutzen Sie die Bestellkarte «Geschenk-Abo» auf der letzten Heftseite, telefonieren oder mailen Sie uns.

Tel. +41 (0) 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch

Wenn alles nach Plan läuft, erscheint Heft 9.04 am 22. Dezember.

Mit einem herzlichen Dank
Walt R. Vian

> filmbulletin verschenken

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

8.04 November 2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 258

Von den Zeitläuften entgrenzt

HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE von Edgar Reitz

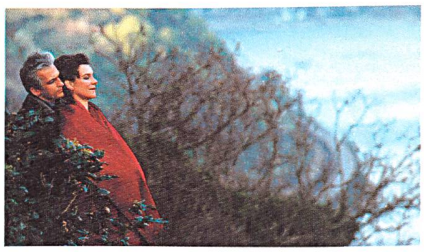
Die Wiedervereinigung des Volks ist auch die Wiedervereinigung des Paars. Gemeinsam kehren der Dirigent und die Sängerin an den Rhein und in den Hunsrück zurück: nach Hause.

Wo gehn wir denn hin? –
Immer nach Hause. Novalis

Sein Name und der Begriff sind seit zwanzig Jahren so eng miteinander verbunden, dass man sie gelegentlich für literarische Synonyme, für ein Begriffspaar halten könnte: Edgar Reitz und Heimat. Er hat das Wort von seinem in Deutschland so fatalen Blut-und-Boden-Geruch befreit, und er hat ihm den Geschmack des Sentimentalen verdorben. Seit HEIMAT, dem fünfzehneinhalbstündigen epochalen Filmepos vom Anfang der achtziger Jahre, ist Heimat wieder der Ort, woher man kommt und wohin man gehen mag.

Am Ende von HEIMAT, der elften Folge, verlässt Hermann Simon, das «Hermännsche», Dorf, Familie, Freunde, den Hunsrück. In DIE ZWEITE HEIMAT, 26 Stunden lang, lebt, arbeitet, liebt, kämpft er in München. Zu Beginn von HEIMAT 3 begegnet Hermann (wie von jeher *Henry Arnold*) in Berlin am Tag, als die Mauer fällt, Clarissa wieder, der ehemaligen Geliebten aus München, wie damals gespielt von *Salome Kammer*. Die Wiedervereinigung des Volks ist auch die Wiedervereinigung des Paars. Gemeinsam kehren der Dirigent und die Sängerin an den Rhein und in den Hunsrück zurück: nach Hause. Es ist eine Heimkehr in die Romantik, aus der das in den Weinbergen gegenüber der Loreley gelegene, inzwischen verfallene Haus der unglücklichen Dichterin Günderode stammt. Zum Wiederaufbau kommen, von romantischen Vorstellungen vom "Westen" beseelt, Handwerker aus Dresden und Leipzig an den Rhein, weil sie noch über Fertigkeiten verfügen, die im hoch industrialisierten Westen verdorrt sind. Der Künstler als Handwerker, der dem Konkreten zugetan ist: auch das ist ein Ideal der deutschen Romantik. Nicht zufällig war der Freiherr Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter Novalis nannte und nach der Blauen Blume suchte, Bergassessor auf der Suche nach erzhaltigen Flözen. Hermanns Tochter Lulu, als Frau mit zwei Männern freischwebende Abenteurerin, wird als Architektin ausserordentlich praktisch sein. Sie könnte, wie Hermann Simon, eine Artverwandte des Uhrmachersohns sein, der, aus lyrischen Anfängen kommend, zum Erzähler und Filmemacher gewachsen ist und mit HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE den (vorläufigen?) Schlussstein in das Gebäude seiner Deutschland-Saga setzt.

Die CHRONIK EINER ZEITENWENDE sind sechs Geschichten, von denen jede ohne alle anderen unvollendet ist. So greifen in den unheimlich schnellen zehn Jahren von Ende 89 bis zur Jahrtausendwende alle Schicksale ineinander, die Geschicke und Geschichten von mehreren Dutzend Personen, der Hunsrücker und der Zuwanderer, jetzt, nach der ersten Welle der Flüchtlinge gleich nach dem Krieg, dann einer zweiten der aus-



Heimat ist für Edgar Reitz ein nie abgeschlossener und abzuschliessender Raum, ein nie zu Ende kommender Prozess. Sie ist bei ihm ein konkreter und zugleich imaginärer Ort, der durch die Kraft und Imagination des Erzählens und Filmens immer aufs neue dingfest gemacht wird.

ländischen Arbeiter sowie einer dritten aus der ehemaligen DDR, jetzt also durch den Zuzug der Aussiedler, der Russland-Deutschen aus Kasachstan. Auch sie kommen aus den geschichtsmächtigen Tiefen der deutschen Romantik, aus den Erinnerungen und Genen der Vorfahren gespeist – und können nichts weniger als Deutsch. Sie besiedeln das von den Amerikanern freigeräumte Gelände der riesigen Militärbasis und werden bald Hunsrücker sein. So stark und unverwüstlich ist dieses Land, durch ständig aufkochende Kriege und Wechsel der Herrschaftsverhältnisse hart gesotten, dass es auch für Fremde Heimat werden kann. Weil es sich, durch viele Überfremdungen erfahren, die Fähigkeit der Anverwandlung des anderen erhalten hat. Anverwandeln muss sie sich auch der Film, der eine Fülle von neuen Figuren, besonders spannend die aus der ehemaligen DDR, zu gestalten unternimmt, Menschen, die im Hunsrück wie in den Hunsrück-Geschichten ein neues Spannungsfeld begründen.

Sechs Geschichten sind das und mehrere Dutzend Nebengeschichten, und alle zusammen sind mehr als nur die Addition der Teile. Alle haben mit allen und allem zu tun, und sie müssen fast alles miteinander teilen, Liebesgeschichten und Affären, persönliche und geschäftliche Erfolge und Niederlagen, Trennungen und neues Glück, Tod und Geburt, Familienfeste und Familienkrach, Begeisterung und Verzweiflung. Mehr noch als die Menschen von HEIMAT 1 und DIE ZWEITE HEIMAT sind die von HEIMAT 3 den rasanten politischen und gesellschaftlichen Veränderungen bis zur Heraufkunft der Globalisierung unterworfen. Auch der Ort namens Heimat wird von den Zeitläuften entgrenzt; denn er ist nicht mehr nur dreidimensional, sondern der vierten Dimension der Zeit anheimgegeben. Dass er dennoch gleichzeitig bestehen und Schabbach Schabbach bleiben kann, daran arbeiten der Film und seine Erzählung. Denn Heimat ist nicht einfach nur da und nicht nur etwas, das hier oder dort angesiedelt sein könnte. Heimat bedeutet Arbeit an der «Utopie vom Umbau der Welt in Heimat» (Ernst Bloch). So ist Heimat auch für Edgar Reitz ein nie abgeschlossener und abzuschliessender Raum, ein nie zu Ende kommender Prozess. Sie ist bei ihm ein konkreter und zugleich imaginärer Ort, der durch die Kraft und Imagination des Erzählens und Filmens immer aufs neue dingfest gemacht wird. Beides sind Künste, deren Sprache darin besteht, alles Feste in Zeit zu verflüssigen und dann in Zeichen und Bildern wieder zu justieren.

Die immense Erzählmasse von zwölf Stunden Film (von denen bei der Fernsehausstrahlung der ARD an den Weihnachtstagen 2004 nur noch neun übrig sein werden) so zu organisieren, dass Stücke und Stückchen des Puzzle, Eckenstücke, Randstücke, Stücke aus irgend einer Mitte, stets ineinander passen und am Ende nichts davon ungenutzt und fremd übrig bleibt, also überflüssig wäre –: das ist das eine. Das andere aber ist die schwerere, die alles entscheidende Fähigkeit, der Erzählung im Auf und Ab und auch auf den Seitenwegen den Atem des Lebendigen mitzugeben. Edgar Reitz erzählt mit einer Gelassenheit ohnegleichen, weit entfernt von den künstlichen Aufgeregtheiten um Aufmerksamkeit buhlender Kino- und Fernsehproduktionen unserer Tage, mit einer Ruhe, in der gleichwohl noch das Nachbeben der Sorge, ja der Angst zu spüren ist, diese *Chronik*, seit einem Dutzend Jahren geplant, immer wieder und fast zu Tode behindert und in zehnjähriger Vorbereitung stets neu verfasst und den geschichtlichen Wechselfällen angepasst, niemals vollenden zu können. Seiner Kraft zu lieben hat das nichts anhaben können. Keine seiner Personen muss auf die Zuwendung des Erzählers verzichten. Selbst ein Versager wie der grossmannsüchtige unstete Hartmut Simon, der das väterliche Erbe verspekuliert, kann sich bei Reitz und in seiner Compassion aufgehoben fühlen. Seinen Lieblingen aber schenkt er, wenn sie sterben müssen, einen wunderbaren Tod. Ernst Simon, der Flieger und Kunstsammler, der wenig lebenstüchtige Abenteurer, der seine Schätze von überall her holt und in den Schächten eines vor Urzeiten schon aufgegebenen Bergwerks tief unter der Erde hortet, wie einst der sagenumwobene Hagen den Schatz der Nibelungen im Rhein – dieser Romantiker darf dort sterben, wo Deutschland, wo Europa am romantischsten ist. Sein Flugzeug zerschellt an der Loreley.

Peter W. Jansen

R: Edgar Reitz; B: Edgar Reitz, Thomas Brussig; K: Thomas Mauch, Christian Reitz; S: Susanne Hartmann; A: Franz Bauer, Michael Fechner, Irmhild Gumm; Ko: Rosemarie Hettmann; M: Nikos Mamangakis, Michael Riessler; T: Gunnar Voigt. D (R): Henry Arnold (Hermann Simon), Salome Kammer (Clarissa Lichtblau), Michael Kausch (Ernst Simon), Matthias Kniesbeck (Anton Simon), Uwe Steimle (Gunnar Brehme), Christian Leonard (Hartmut Simon), Nicola Schössler (Lulu), Tom Quaas (Udo Trötzsch). P: Edgar Reitz Filmproduktion, SWR, ARD Degeto, Arri Cine Technik. Deutschland 2004. Teile: Das glücklichste Volk der Welt (106 Min.), Die Weltmeister (100 Min.), Die Russen kommen (125 Min.), Allen geht's gut (132 Min.), Die Erben (105 Min.), Abschied von Schabbach (111 Min.) Kino-Gesamtdauer: 679 Min. D-Verleih: Kinowelt, Leipzig

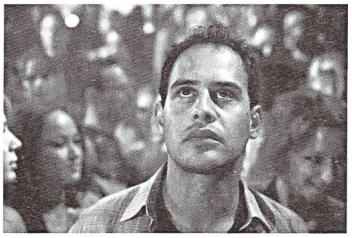
Bunt flimmerndes Kaleidoskop

AGNES UND SEINE BRÜDER von Oskar Roehler

Autorenregisseur Oskar Roehler macht sich einen Spass daraus, Hans-Jörg in solch peinlich intimen Momenten zu beobachten. Den Zuschauer lässt er damit zum Voyeur am Voyeur werden.

Agnes hat zwei Brüder. Der eine, Hans-Jörg, arbeitet in einer Bibliothek; oder besser: er ist dort angestellt. Zum Arbeiten kommt er nämlich kaum, denn wo immer sein Blick auch hinfällt, räkelt sich gerade eine hübsche, leichtbekleidete Studentin zwischen den Bücherregalen. Für das biedere Bürschchen mit den weissen Tennissocken unter den viel zu kurzen Hosen bleiben diese fleischgewordenen Männerphantasien allerdings unerreichbar. Hoffnungslos gerät er ins Schwitzen, und auch der stets griffbereite Flachmann verschafft da keine Abhilfe. Zwanghaft verfolgt er die jungen Frauen bis in die Damentoilette, wo er sie heimlich durch ein Guckloch beobachtet. Seine Freizeit verbringt er überwiegend damit, sich Pornovideos anzuschauen und dabei – nur dieser unschöne Ausdruck ist hier angebracht – zu wichsen. Autorenregisseur Oskar Roehler macht sich einen Spass daraus, Hans-Jörg in solch peinlich intimen Momenten zu beobachten. Den Zuschauer lässt er damit zum Voyeur am Voyeur werden und erkennen, dass es sich bei diesem Spanner, der sogar eine Selbsthilfegruppe für Sexsüchtige besucht, im Grunde um ein armes Würstchen handelt: harmlos, nicht unsympathisch und auch nicht unintelligent. Eine Karikatur also mit Entwicklungspotential zum Helden, das der Film in seinem weiteren Verlauf zumindest ansatzweise dann auch ausspielen wird.

Agnes' zweiter Bruder, Werner, führt auf den ersten Blick ein Leben unter völlig umgekehrten Vorzeichen. Bei seiner Arbeit trägt der erfolgreiche Politiker der Grünen Partei Massanzüge, mit Joschka Fischer ist er auf Du und Du, und mit seiner schönen Frau Signe und zwei Söhnen lebt er in einer noblen Vorortvilla, von der ihn jeden Morgen sein persönlicher Chauffeur im Luxuswagen abholt. Hinter dieser gelackten Fassade gutbürgerlicher Wohlanständigkeit aber brodelt es. Zu Hause weigert sich der engagierte Verfechter eines europäischen Dosenpfandes trotzig, den Müll zu trennen, und seine sich vegetarisch ernährende Frau provoziert er mit fetttriefenden Grillwürsten. Der Ausbruch aus dem strengen Normenkorsett einer öffentlichen Person und der Rückzug ins Private bleiben ihm jedoch verwehrt, weil sein ältester Sohn Ralf ihm ständig und überall mit einer Videokamera auflauert. Vater und Sohn fechten den ödipalen Kampf aus, Sohn und Mutter hingegen verbindet eine exklusive Zärtlichkeit, aus der heraus sie Werner wie einen lästigen Eindringling verlachen. Ein Zuhause hat Werner genaugenommen also ebenso wenig wie eine Familie. Seine Frau und er leben längst nur noch aneinander vorbei. Jeden Abend vor dem Einschlafen trägt Signe eine Augenmaske und lässt sich über Kopfhörer von meditativen Klängen berieseln, nur um von ihrem Mann nichts hören oder sehen zu müssen. Die Eskalation, der grosse Knall ist nur noch eine Frage der Zeit.

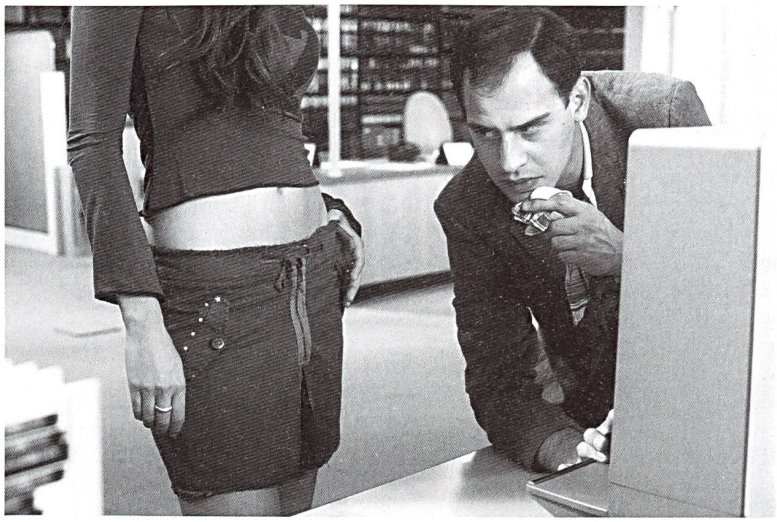


Denn ausgerechnet Agnes, die aufgrund ihres ebenso komplexen wie vagen Geschlechtes am offensichtlichsten aus dem Rahmen fällt, ist die stabilste und charismatischste Figur des Films. Sie ist die einzige, die Zufriedenheit, Liebe und innere Kraft ausstrahlt.

Agnes selbst schliesslich steht nicht nur im Filmtitel an erster Stelle, sondern sie eröffnet auch den Film, indem sie vor laufender Kamera von familiären Abgründen spricht: von ihrem Vater, der nur betrunken über Agnes' Mutter redet und dann behauptet, sie hätte Agnes in einem Fluchtauto geboren und sei später mit einem Feuerlöscher in Stammheim erschlagen worden. Zunächst scheint die Videokamera zu täuschen, wenn sie Agnes in der ersten Einstellung als eine ganz normale, schöne Frau einführt, offenbart doch die tatsächliche Filmkamera kurz darauf kantige, männliche Gesichtszüge, die daran erinnern, dass Agnes ein Mann war, bevor sie sich – aus Liebe – zur Frau umoperieren liess. Im Laufe des Filmes aber erweist sich dann doch der liebevolle (Videokamera-)Blick von Agnes' mütterlicher Freundin Roxy als wahrhaftiger. Denn ausgerechnet Agnes, die aufgrund ihres ebenso komplexen wie vagen Geschlechtes am offensichtlichsten aus dem Rahmen fällt, ist die stabilste und charismatischste Figur des Films. Sie ist die einzige, die Zufriedenheit, Liebe und innere Kraft ausstrahlt. Das allerdings in einem übermenschlichen Masse. Und also taugt sie ebenso wenig wie ihre überzeichneten Brüder als real glaubwürdige Person, sondern symbolisiert als gewesener Mann und gewordene Frau Verbindung und Bruch in einem. Ihre Geschichte fungiert als Bindeglied zwischen den beiden Haupthandlungssträngen um Hans-Jörg und Werner, und sie selbst verkörpert den Stilbruch, den Roehler in seinem Film zum ästhetischen Prinzip erhebt, was bereits der Titel in Form einer grammatischen Irritation signalisiert. Neben Farce und Satire sorgt Agnes' Sterben (als Folge der Operation) für eine melodramatische Komponente. Ihr Tod ist in doppeltem Sinne folgerichtig: metaphorisch als Christusopfer für die Hoffnung auf ein widerspruchsfreies Leben und ästhetisch, um den Stilbruch darin aufzulösen. Insofern bildet Agnes das Zentrum des Filmes, dramaturgisch bleibt sie eine Nebenfigur. Zurecht ist die deutsche Filmkritik über die Agnes-Darstellung von *Martin Weiss* (in seiner ersten grösseren Kinorolle) ins Schwärmen geraten: besser kann man das nicht spielen. Und zurecht wird auch das restliche Ensemble gelobt. Dass dabei immer wieder anklingt, die Schauspieler – vor allem *Moritz Bleibtreu* und *Katja Riemann* – reüssierten in ungewohnten Rollen, mag damit zusammenhängen, dass Produzent *Stefan Arndt* sich in diese Richtung geäussert hat. Der Film aber bestätigt das nicht. Riemanns Figur liegt mit anderen von ihr verkörperten, kühl distanzierten Frauengestalten wie Doro Feldheim (DER BEWEGTE MANN) oder Mary Cycowski (COMEDIAN HARMONISTS) auf einer Linie. Auch Moritz Bleibtreu spielt nicht zum erstenmal den «Hans-Jörg», schon als Daniel Bannier (IM JULI) gab er den verstockten, schüchternen Aussenseiter. Und die Auftritte der Nebendarsteller *Oliver Korittke*, *Martin Semmelrogge* oder *Till Schweiger* geraten vollends zu Rollenzitaten. Erstaunlich ist auch, wie bereitwillig die bisherige Kritik die Deutungsvorlagen von Arndt und Roehler aufgriff und AGNES UND SEINE BRÜDER als eine Art «German Beauty», ein mehr oder weniger gelungenes Sittenbild Deutschlands bewertete. Das heutige Deutschland findet sich in Roehlers Film nur in vereinzelten, oberflächlichen Worteinsprengseln wie «Dosenpfand» wieder, im Grunde aber wirken Kostüme, Schauplätze und Figuren eher verstaubt, bestenfalls zeitlos. Der auffällig häufig durch Videokameras verdoppelte Blick, das Spiel mit der voyeuristischen Perspektive, das Aufgebot personifizierter deutscher Filmgeschichte (unter anderen mit der aus Fassbinder-Filmen bekannten *Margit Carstensen*) und die schillernd schrille Erzählweise beschreiben keine aktuellen Befindlichkeiten und offenbaren keine marode Gesellschaft, sondern sie gestalten ein bunt flimmerndes Kaleidoskop des deutschen Kinos und seiner internationalen Einflüsse: von der flapsigen Beziehungskomödie über die Politsatire bis zum Melodram. Insofern erinnert AGNES UND SEINE BRÜDER weniger an AMERICAN BEAUTY denn an David Lynchs WILD AT HEART; zwar nicht so durchdacht, vielleicht nicht einmal so geplant und daher eckig, manchmal ruppig, ohne die Kraft, einen aufzurütteln, und ohne den ganz grossen künstlerischen Wert, aber mit einer eigenen, besonderen Aura, wie man ihr viel zu selten im Kino begegnet. Und auf alle Fälle unterhaltsam.

Stefan Volk

Regie, Buch: Oskar Roehler; Kamera: Carl-Friedrich Koschnik; Schnitt: Juliane Lorenz, Simone Hofmann; Szenenbild: Sabine Rudolph; Kostüme: Lucia Faust; Musik: Martin Todsharow; Tonmischung: Matthias Lempert. Darsteller (Rolle): Martin Weiss (Agnes), Moritz Bleibtreu (Hans-Jörg), Herbert Knaup (Werner), Katja Riemann (Signe), Tom Schilling (Ralf), Susan Anbeh (Desiree), Vadim Glowna (Günther), Margit Carstensen (Roxy), Lee Daniels (Henry), Marie Zielcke (Nadine), Oliver Korittke (Rudi), Martin Semmelrogge (Manni Moneto), Martin Feifel (Hannes), Sven Martinek (Jürgen). Produktion: X Filme Creative Pool, WDR, BR, Arte; Produzent: Stefan Arndt. Deutschland 2004. Farbe, Cinemascope, Doly SR-D; Dauer: 115 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin



Vorgeschobene Figuren

THE MANCHURIAN CANDIDATE von Jonathan Demme

«Manchurian Candidates» sind solche, die nie aus Eigenem etwas erleben oder unternehmen. Stattdessen mimen sie alles bloss, was von fremder Hand ins Drehbuch ihres Daseins eingetragen wird.

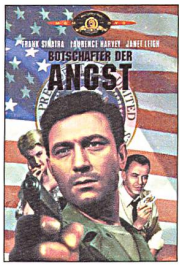
Der 1959 erschienene Roman von Richard Condon und dessen Verfilmung, drei Jahre später, durch John Frankenheimer waren Science-fiction im Habitus des Polit-Thrillers, und sie waren wohl ebenso das Umgekehrte. Daran ändert sich, gut vierzig Jahre danach, kaum etwas mit dem Remake von Jonathan Demme. Über den langen Zeitraum hinweg betrachtet, verraten die Versionen von THE MANCHURIAN CANDIDATE eine Gültigkeit des fraglichen Stoffs für die gesamte Periode seit 1945, mit andern Worten: sie zeigen mehr die Beständigkeit als den Wandel.

Bush, Reagan, Schwarzenegger

Mit verblüffender Leichtigkeit lässt sich etwa der ursprüngliche historische Ausgangspunkt der Handlung, der Korea-Krieg, der mehr und mehr in Vergessenheit gerät, bei Demme durch einen neueren ersetzen, den Irak-Krieg Teil eins, dessen inoffizielle Geschichte erst noch zu schreiben bleibt, kaum anders als die des noch laufenden Teils zwei. Die Vorstellung, die zahllosen bewaffneten Konflikte des Zwanzigsten Jahrhunderts könnten bald einmal als untereinander austauschbar und lückenlos ineinander übergehend erscheinen, ist keineswegs mehr so abwegig. Schon nur die reine Anzahl der Auseinandersetzungen zwischen Israel und seinen Nachbarn in bald sechzig Jahren lässt sich ohne Nachschlagen schlecht aufrechnen. THE MANCHURIAN CANDIDATE gibt einem, als fortlaufende Saga, lauter Überlegungen von solcher Art ein.

Der Ausdruck, der den Titel von Condons Buch hergab und bezeichnenderweise auch den der beiden Verfilmungen, hat eine ähnliche Fortüne gehabt wie die sprichwörtlichen «Stepford Wives», jene digitalisierten Hausfrauen aus dem gleichnamigen Roman von Ira Levin und dessen Verfilmungen von 1975 und 2003 (durch Bryan Forbes und Frank Oz). Ähnlich ist, zwischen damals und heute, «The Manchurian Candidate» bleibend in den breiteren Sprachgebrauch des Amerikanischen eingegangen. Dort bezeichnet er unterdessen, im übertragenen Sinn, mehr als das, was er in der engeren und strengeren, ursprünglichen Bedeutung des Wortes bedeutete, an die sich übrigens auch Demme bis heute peinlichst hält.

Gemeint sind ganz allgemein öffentliche Figuren, auch Politiker (aber nicht nur), die wie hypnotisiert wirken: präpariert, programmiert, automatisiert, digitalisiert, instrumentalisiert – gehirngewaschen, ferngesteuert und schlafwandlerisch, als wären sie ausser sich geratene Sprech-, Argumentier- und Aktions-Automaten, halb Zombies, halb Bauchrednerpuppen, vergleichbar den Agenten des Doktors Mabuse wie dem Cesare des Doktors Caligari. Sie brauchen, heisst das, gar nicht zwingend im konkreten Sinn



– wie es bei Condon und auf der Leinwand der Fall ist –, durch physischen oder psychischen Eingriff steuerbar gemacht worden zu sein.

Indessen, dass George W. Bush, ein Sohn des Irak-Krieges erster Teil (aber kein Teilnehmer) und einer der mutwilligen Verursacher des zweiten Teils, der Welt vorkommen kann wie eben ein derartiges biomechainodes Artefakt, solches ist im Remake durch Jonathan Demme bewusst impliziert, wiewohl es, versteht sich, an keiner Stelle artikuliert wird. Doch wäre des weiteren auch, um die Idee zu verdeutlichen, an den abgetakelten Hollywood-Revolverhelden Ronald Reagan zu erinnern, dem das Etikett des «Präsidentendarstellers» wohl noch lange anhängen wird, übers Grab hinaus. Oder es gilt, an die klägliche Anabolika-Ruine Arnold Schwarzenegger zu denken, der als realsatirischer kalifornischer Staatsdiener vergleichbare Qualitäten entwickelt wie zuvor, zwischen «body building» und Politik, als Leinwand-Figur.

Warten auf den «brain fuck»

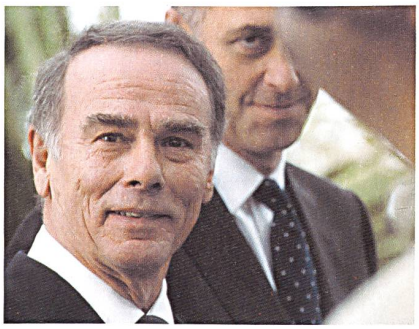
Mit einem Wort, «Manchurian Candidates» sind solche, die nie aus Eigenem etwas erleben oder unternehmen (oder auch nur schauspielern). Stattdessen mimen sie alles bloss, was von fremder Hand ins Drehbuch ihres Daseins eingetragen wird. Regisseure und Szenaristen, aber auch PR-Agenten, Wahlkampf- und Tournee-Manager, Modeschöpfer und anderweitige Einflüsterer und Richtungsweiser manipulieren immer wieder jenen Typus des Vorgeschobenen, der sich nicht nur bereitwillig zum Hampelmann machen lässt, sondern der förmlich bittet: was immer ich zu vertreten habe, können nur andere entscheiden.

Buch und Filme machten und machen aus dieser Idee, die bis auf die Geschichte von Frankensteins Monster zurückweist (und wohl noch weiter in die Vergangenheit), ein knackiges Spannungsstück mit einem latenten Totalitarismus-Verdacht, der in dieser Form wohl eher den klassischen «1984» kopiert, als dass er sich auf damalige oder heutige Realitäten stützen könnte. Die im eigentlichen Sinn des Wortes Vorgeschobenen oder Ferngesteuerten sind auch 45 Jahre nach dem Erscheinen von Condons Roman eine dystopische, aus dem Verfolgungswahn geborene Fantasie. Der hilflose irrtumsreiche Charme der Science-fiction besteht ja häufig darin, dass sie antizipiert, was exakt so prognostiziert war, dann ausbleibt, aber gleichwohl, auf völlig andere Weise allerdings, eintrifft.

Denn wenn der «brain fuck», der wissenschaftlich präzis zugefügte Hirnschaden, zwar auf sich warten lässt, so erscheinen uns heute jene umso plastischer, die auf eine oft unheimliche Weise wirken, als *wären* sie wahrhaftig von unsichtbaren Kräften gelenkt. So gesehen nimmt sich Jonathan Demmes Remake ebenso altmodisch aus, wie es gleichzeitig von beklemmender Aktualität ist.

Pierre Lachat

R: Jonathan Demme; B: Daniel Pyne, Dean Georgaris; K: Tak Fujimoto; S: Carol Littleton, Craig McKay; M: Rachel Portman, Wyclef Jean. D (R): Denzel Washington (Marco Bennett), Meryl Streep (Eleanor Prentiss Shaw), Liev Schreiber (Raymond Shaw), Jon Voight (Thomas Jordan,) Kimberly Elise (Rosie), Bruno Ganz (Rochard Delp). P: Paramount, Clinico Estetico; Scott Rudin, Tina Sinatra, Ilona Herzberg. USA 2004. 129 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt a. M.



Während des Korea-Krieges gerät eine Patrouille US-Soldaten in einen Hinterhalt. Drei überleben den Einsatz, für den Raymond Shaw mit der Tapferkeitsmedaille ausgezeichnet wird. Major Ben Marco und Colonel Milt werden nach dem Krieg von denselben Alpträumen gequält: In einer Art Hörsaal sehen sie in entspannter Atmosphäre zu, wie Shaw zwei ihrer Kameraden auf Befehl eines Mannes mit asiatischen Gesichtszügen umbringt. Es stellt sich heraus, dass die Soldaten in Korea von Sowjets einer Gehirnwäsche unterzogen wurden. Der labile Shaw soll als willenloses Werkzeug der Kommunisten zur Destabilisierung der USA beitragen. John Frankenheimer hat die Kolportage der Geschichte zu einer raffinierten Beschreibung der Verletzlichkeit einer offenen, demokratischen Gesellschaft gemacht. Ihre eigentliche Bedrohung geht nicht von finsteren ausländischen Mächten aus, sondern von profilneurotischen Politikern im eigenen Land. THE MANCHURIAN CANDIDATE ist einer der brillantesten Schlüsselfilme über das innenpolitische Klima in den USA der Kennedy-Ära. Allerdings hat der Film damals seine Besucher nicht erreicht. Als er im März 1963 in die amerikanischen Kinos kam, reagierten Öffentlichkeit und Kritik irritiert bis ablehnend. Nach der Ermordung John F. Kennedys im November 1963 sperrte Co-Produzent Frank Sinatra THE MANCHURIAN CANDIDATE für die nächsten 25 Jahre fürs Kino. Die Ermordung eines amerikanischen Präsidenten spielt in dem Film eine zentrale Rolle. Die von MGM für den deutschsprachigen Markt unter dem deutschen Verleihtitel BOTSCHAFTER DER ANGST veröffentlichte DVD wird der Bedeutung des Films nur bedingt gerecht. Grösstes Manko der Edition – mit Audiokommentar des 2002 verstorbenen Regisseurs John Frankenheimer und einem Gespräch zwischen Frank Sinatra, John Frankenheimer und dem Produzenten John Axelrod aus den achtziger Jahren – ist, dass sie nur die deutsche (teilweise grob verfälschende) Synchronfassung von 1963 enthält. Die Bildqualität und der dumpfe Mono-Ton sind darüber hinaus keine Offenbarung. Dagegen bietet die im Sommer in den USA erschienene «Special Edition» von THE MANCHURIAN CANDIDATE wesentlich mehr. Der Film ist in Ton (Dolby 5.1 beziehungsweise 2.0) und Bild (originales CinemaScope/Widescreen-Format) remastered worden. Im Bonusteil gibt es neu Featurettes mit William Friedkin und Angela Lansbury.

Herbert Spaich

BOTSCHAFTER DER ANGST
(THE MANCHURIAN CANDIDATE)
USA 1962. Regie: John Frankenheimer; Buch: George Axelrod nach dem gleichnamigen Roman von Richard Condon; Kamera: Lionel Lindon; Schnitt: Ferris Webster; Darsteller: Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, Leslie Parrish. Sprachen: Mono, Deutsch

THE PHANTOM OF THE OPERA
Joel Schumacher

Die Geschichte des Film-Musicals muss angesichts von Schumachers Verfilmung von Andrew Lloyd Webbers «The Phantom of the Opera» nicht neu geschrieben werden. Das war auch nicht zu erwarten, nachdem Webber den Film selbst produziert und für die Leinwandadaption eingerichtet hat. Wie bereits bei den 65 000 Aufführungen, die das «Phantom» seit seiner Uraufführung 1986 weltweit erlebt hat, war die Premieren-Inszenierung von Harold Prince auch für Joel Schulmacher das Mass der Dinge. Unter diesen Bedingungen lieferte er eine seriöse Arbeit ab, auf der freilich der lange Schatten eines Grosserfolges lastet: Andrew Lloyd Webber hatte mit «The Phantom of the Opera» seine vorausgegangenen Hits noch einmal getopt. Er leitete damit inhaltlich als auch formal eine Renaissance des Musicals ein und revolutionierte seine Präsentation auf dem Theater. Bereits «Starlight Express» hatte ihm eine neue Dimension erschlossen, indem die Sänger auf Rollschuhe gestellt wurden und die Inszenierung kess zwischen traditionellem Musiktheater, Zirkus, Varieté und Kino changierte.

Diese Kombination haben Webber und sein Autor *Richard Stilgoe* bei «The Phantom of the Opera» weiterentwickelt. Von vornherein gaben sie den Einsatz von Stilelementen vor, die den Rahmen des traditionellen Musiktheaters sprengten. Dazu gehörte der Einsatz einer aufwendigen Lichtdramaturgie, von Playback und Filmelementen. So spektakulär hatten sich Theater und Film bis dahin noch nie angenähert. Film in Form von Rückprojektionen und Videoclips gehörte zu den wichtigsten und wirkungsvollsten Kunstgriffen bei den Aufführungen.

Das Musical basiert auf dem gleichnamigen Roman von Gaston Leroux, der zum erstenmal 1910 erschienen ist. Im Stil der Gothic Novels wird die beunruhigende Geschichte eines Mannes erzählt, der sich für das an ihm verübte Unrecht an der Menschheit rächen will. Der geniale Musiker lebt in den Katakomben unter der Pariser Oper. Seine Liebe zu der schönen jungen Sängerin Christine führt schliesslich zu neuerlichem Scheitern und Untergang. Webber und Stilgoe orientierten sich bei ihrem Libretto weniger am Buch als vielmehr an der ersten Verfilmung des Romans durch Rupert Julian aus dem Jahr 1925.

Dieser Klassiker der amerikanischen Filmgeschichte ist eine der ersten spektakulären Universal-Produktionen, die teilweise in Zwei-Farben-Technicolor gedreht wurde. Die Titelrolle verkörperte Lon Chaney. Hier war die komplexe Handlung der Vorlage bereits auf jene «Die Schöne und das Biest»-Fabel reduziert worden, die auch den Inhalt des Musicals abgibt. Wobei es Webber meisterlich verstand, die logischen und inhaltlichen Leerstellen musikalisch auszufüllen: An der Pariser Oper laufen 1870 die Vorbereitungen zu einer neuen aufwendigen Produktion, in der die Diva La Carlotta die Titelpartie singen soll. Ein Unbekannter versucht seit einiger Zeit, Einfluss auf die musikalische Leitung des Hauses und ihre Besetzungspolitik zu nehmen. Dabei gilt sein besonderes Augenmerk dem Chormädchen Christine. Er ist ihr «Angel of Music», der unter dem Opernhaus als Einsiedler ein geheimnisvolles Leben führt und als mysteriöses «Phantom der Oper» die Menschen ängstigt. Mit Gewalt gelingt es ihm nicht nur, Christine den Titelpart in der neuen Opernproduktion zu verschaffen, sondern sie auch emotional an sich zu binden. Auf die Amour fou fällt ein Schatten, als sich Christine in den jungen Grafen Raoul verliebt. Am dramatischen Ende verzichtet das Phantom, gerührt von der reinen Liebe der beiden zueinander, auf Christine und verschwindet ...

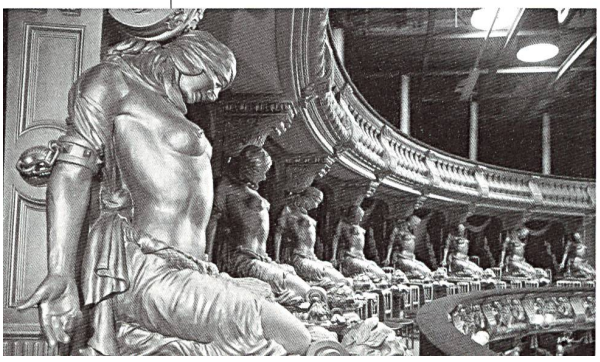
Joel Schumacher hat durchaus ein Gefühl für Nachtgeschichten mit Phantomen. Das belegen seine beiden «Batman»-Filme, die düsteren Horrorfilme THE LOST BOYS und FLATLINERS oder der rüde Selbstjustiz-Thriller 8MM. Ohne einen ausgeprägt individuellen Stil, gelingt es ihm auf hohem technischem Niveau, den Schrecken aus einer wohlkalkulierten Distanz heraus zu schildern. Bei THE PHANTOM OF THE OPERA stand ihm zudem noch die Opulenz der Ausstattung zur Verfügung. Geschickt fand er für die Revue musikalischer Ohrwürmer optische Entsprechungen und vermittelt ausserdem noch das Gefühl, dass sich hinter dem wirren Handlungskonstrukt ein tieferer Sinn verbirgt.

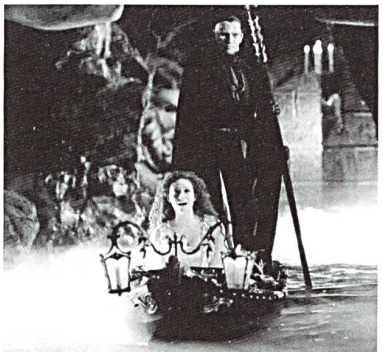
So hat sich Joel Schumacher bei seiner «Phantom»-Verfilmung vernünftigerweise ganz den Vorgaben der Musik untergeordnet und dem musikalischen Rhythmus ein optisches Pendant gegeben. Er bediente sich des traditionellen Bühnenbilds ebenso wie der Möglichkeiten moderner Computer-Animation. Wenn das Phantom zu «The Music of the Night» Christine durch einen phantastischen unterirdischen Canale Grande rudert oder eine digitale Kamera Raoul und Christine beim zentralen Duett «All I ask of you» auf dem (gleichfalls digitalisierten) Dach der Oper umkreist, gehört das zu den schönsten Musical-Momenten, die sich im Kino vorstellen lassen.

Auch sängerisch kann die Filmversion einem Vergleich mit den Theaterinszenierungen standhalten. Schumacher fand ein Ensemble junger Schauspieler, das sich auf dem schmalen Grad zwischen ernster Rührung und dröhnend monumentalem Kitsch, den Andrew Lloyd Webber vorgibt, souverän behaupten kann. *Gerard Butler* als Phantom, *Patrick Wilson* als Raoul und inbesondere auch *Emmy Rossum* als Christine geben den Figuren trotz der historischen Kostüme ein aktuelles Profil.

Herbert Spaich

R: Joel Schumacher; B: Andrew Lloyd Webber, Joel Schumacher, nach dem gleichnamigen Musical von Charles Hart, Richard Stilgoe und Andrew Lloyd Webber; K: John Mathieson; S: Terry Rawlings; A: Anthony Pratt; Ko: Alexandra Byrne; M: Andrew Lloyd Webber. D (R): Gerard Butler (Phantom), Emmy Rossum (Christine), Patrick Wilson (Raoul), Miranda Richardson (Madame Giry), Minnie Driver (Carlotta), Ciaran Hinds (Firmin), Simon Callow (André), Victor McGuire (Piangi). P: Really Useful Films, Joel Schumacher Prod, Scion Films, Andrew Lloyd Webber. Co-P: Eli Richbourg. USA, Grossbritannien 2004. CH-V: Ascot-Elite Entert., Zürich; D-V: Concorde Filmverleih, München





LOS DEBUTANTES
Andrés Waissbluth

Alles ist neu für Silvio und seinen jüngern Bruder Victor, die es nach dem Tod ihrer Mutter aus der südchilenischen Provinz in das lärmende Santiago verschlagen hat. Raue, rotzige Rhythmen leiten den Film ein und weisen den Weg in einen rüden Alltag. Es ist Victors siebzehnter Geburtstag, und ein besonderes Debüt steht an. Das ominöse erste Mal im Nebenzimmer einer Stripbar gerät für Victor zur Enttäuschung. Die wäre schnell wieder vergessen, schriebe Autor und Regisseur Andrés Waissbluth dem Initiationsritual keine symbolische Bedeutung zu. So wird das Betreten des Rotlichtmilieus für die Brüder zum verhängnisvollen «Schritt vom Wege». Im Wortsinne verlieren sie ihre Unschuld. Während die Kamera Victor nach nebenan begleitet, ereignet sich in der Bar ein Zwischenfall, der Silvio später einen Job als Fahrer des Lokalbesitzers und Unterweltbosses Don Pascual einbringt. Während also Victor zum Mann gemacht werden soll, debütiert Silvio als Gangster. Kein Zufall. Denn Männerwelt und Gangsterwelt sind im asphaltierten Universum von LOS DEBUTANTES weitgehend identisch. Als Silvio ins Hinterzimmer gebeten wird, bleibt die Bildregie mit Victor zurück und beobachtet gemeinsam mit ihm die feurige Stripshow der nur mit Sahne "bekleideten" Gracia. Hals über Kopf verliebt sich Victor in die schöne Tänzerin. Und obwohl sein Bruder ihn warnt, weil Gracia Don Pascual "gehöre", spricht er sie an, lädt sie zum Eis ein und schwänzt die Schule, nur um neben ihr auf einer Parkbank zu sitzen. Die liebevoll keusche Romanze scheint jedoch jäh beendet, als Victor mit ansehen muss, wie Gracia und Silvio sich küssen. Schliesslich aber gelingt es ihm doch noch, Gracia zu verführen. Kurz darauf wird er hinterrücks überfallen. Die Filmlichter gehen aus, und als es wieder hell wird, beginnt die ganze Geschichte von vorne. Wieder ist es Victors siebzehnter Geburtstag, wieder verschwindet er ins Nebenzimmer, diesmal aber bleibt die Kamera bei Silvio und zeigt, wie dieser vor den Augen von Don Pascual einen zudringlichen Gast entwaffnet. Der Film wechselt die Perspektive und mit ihr die Tonart. Von der leichten Sommerfrische, die Victors Liebeleien noch durchwehte, ist in der jetzt aus Silvios Sicht beschriebenen Affäre mit Gracia nichts mehr zu spüren. Schnell und heftig kommen beide zur Sache. Silvio weiss, dass sie damit ein gefährliches Spiel treiben, das schon bald aus den Fugen zu geraten droht. Wieder springt Waissbluth zurück zum Anfang, in die Bar, an den Abend von Victors siebzehntem Geburtstag. Ein drittes Mal erzählt er die Geschichte, diesmal aus Gracias Perspektive. Schon seit sie ein junges Mädchen ist, betrachtet Don Pascual sie als seinen Besitz. Gracias Leben reduziert sich auf eine Kette sexueller Demütigungen. Nur mit Hilfe von Drogen kann sie die ständigen Übergriffe ertragen.

Dreimal beschreibt Waissbluth denselben Zeitraum, dreimal aus einem anderen Blickwinkel. Die einzelnen Handlungsstränge kreuzen und ergänzen sich, bis sie im abschliessenden Showdown ineinander laufen. Nicht immer ergeben sich die Leerstellen auf den Wegen dorthin folgerichtig aus der jeweils gewählten Perspektive. Bisweilen muss Waissbluth tricksen, um die gewünschte Unterdeterminiertheit zu bewerkstelligen. Dann schneidet er Lücken in den Ablauf des Geschehens, indem er zum Beispiel Gespräche nur unvollständig wiedergibt. Am Ende entsteht so eine halb künstlich, halb kunstvoll verschachtelte, schlüssige Dramaturgie.

Wie so oft in den letzten Jahren, wenn ein Film von der klassischen Erzählchronologie abwich, wurde auch Waissbluths Streifen vorschnell ein Tarantino-Flair angedichtet. LOS DEBUTANTES aber ist kein chilenisches PULP FICTION. Actionszenen sind Mangelware und die Helden wenig "cool". Die meiste Zeit wirken sie unsicher, überfordert und verloren, Figuren des Neo Noir. Und auch die (Unter-)Welt, in der sie agieren, entspringt keinen entrückten Groschenheftphantasien. Jeder Perspektivwechsel eröffnet tiefere Einblicke in ein Milieu, das keinerlei Sonnenbrillenglanz versprüht, sondern trostlos, brutal und deprimierend real wirkt. Was aus Victors Sicht wie eine harmlose Liebesgeschichte beginnt, entwickelt sich mit Silvio zur heiklen Gangsterstory und endet bei Gracia im schonungslos dokumentierten Missbrauch. Dass Andrés Waissbluth selbst debütiert, ist hier unverkennbar. Sein erster Spielfilm erweist sich wie viele Erstlingswerke als inhaltlich und formal uneinheitlich. Gracia, die liebes Mädchen, Femme Fatale und Missbrauchsopfer gleichzeitig sein muss, wirkt insgesamt unglaubhaft, auch wenn *Antonella Ríos* (übrigens ebenfalls eine Debütantin) sie in den einzelnen Sequenzen überzeugend verkörpert (wie überhaupt die schauspielerischen Darbietungen durchweg gefallen). Leider schiessen auch die ständigen Sex-, Strip- und Nacktszenen über das nötige Mass einer ungeschönten Darstellung hinaus, wodurch der Film einen störenden voyeuristischen Anstrich erhält. Der aber kann nicht verdecken, was die Stärke von Waissbluths Debüt ausmacht, nämlich dass hier kein steril-angepasster Filmprofi am Werk war, sondern ein engagierter Filmemacher, der um seinen eigenen Stil ringt. So ist LOS DEBUTANTES ein schmutziger, harter, ungelenker, zügelloser Film geworden, mit Schwächen und Brüchen, aber dafür auch mit einer ungewöhnlichen Kraft: energiegeladen, ausdrucksstark und lebendig.

Stefan Volk

LOS DEBUTANTES (THE NEWCOMERS)

Stab

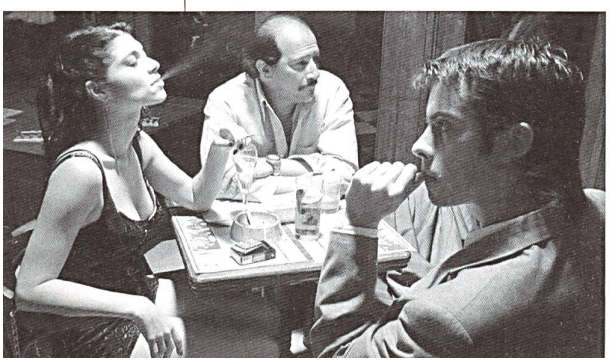
Regie und Buch: Andrés Waissbluth; Kamera: Arnaldo Rodriguez; Schnitt: Galut Alarcón; Ausstattung: Sebastián Muñoz; Musik: Cristián Freund; Ton: Boris Herrera

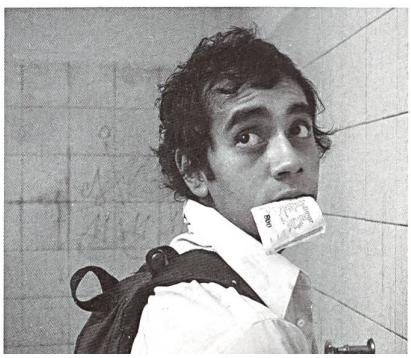
Darsteller (Rolle)

Antonella Ríos (Gracia), Néstor Cantillana (Silvio), Juan Pablo Miranda (Victor), Alejandro Trejo (Don Pascual), Eduardo Barril (Don Marco)

Produktion, Verleih

ZOO Film&Audio, Retaguardia Films; Produzenten: Sebastián Freund, Andrés Waissbluth; Produktionsleitung: Julio Rojas. Chile 2003. Farbe, 35mm; Format 1:1,85; Dolby SRD; Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich





DERRIDA
Kirby Dick, Amy Ziering Kofman

Einen Film über einen Philosophen zu machen, ist eine schlechte Idee. Aus zweierlei Gründen. Wie wollte man einerseits das, was den Philosophen erst interessant macht – sein Denken, vor die Kamera bringen? Mangelt es dem Gegenstand eines Philosophen-Films (ein Genre, das es freilich gar nicht gibt) nicht an Darstellbarkeit? Beschränkt man sich andererseits auf das, was sich abbilden lässt: den Körper, die Biographie, unterliegt man schier zwangsläufig der Versuchung, ein Denken simplifizierend auf Biographisches zurückzuführen.

Einen Film über einen Philosophen zu machen, ist eine gute Idee – insofern dieser Film gezwungen ist, sich zwischen diesen beiden Alternativen zu situieren. Weder dürfte dieser Film in eine gelähmte Sprach- und Bildlosigkeit verfallen angesichts eines unrepräsentierbaren Denkens, noch liesse sich dieses Denken als blosses Produkt einer spannenden Biographie verhökern.

Dass man ausgerechnet versucht hat, über und mit Jacques Derrida diesen Film zu machen, verwundert niemanden, der sich ein wenig mit dessen Arbeit auskennt. Der kürzlich verstorbene französische Philosoph hat selbst immer wieder diese prekäre Lage zwischen Leben und Denken eingenommen. Etwa indem er in seinen eigenwilligen Lektüren die Risse und Verschmutzungen in den scheinbar hermetischen und reinen Denkgebäuden philosophischer Klassiker herausarbeitete oder aber alltäglichen Phänomenen wie Stimme, Hand oder Unterschrift den Rang eines zentralen Gegenstands des Denkens zuerkannte.

Wenn eine fundamentale Frage des Mediums Film jene nach der Beziehung zwischen Bild und Geist, zwischen Phänomen und Reflexion ist, so gilt das nicht weniger für die Arbeit Jacques Derridas.

Solchen Parallelen zum Trotz war die Auseinandersetzung zwischen dem Philosophen und dem Kino die längste Zeit aus- oder zumindest rein theoretisch geblieben. Marguerite Duras hatte Derrida zwar einmal gebeten, in einem ihrer Filme mitzuwirken, doch Derrida hatte abgelehnt. Es lässt sich darum nur davon träumen, wie faszinierend dieses Projekt hätte werden können.

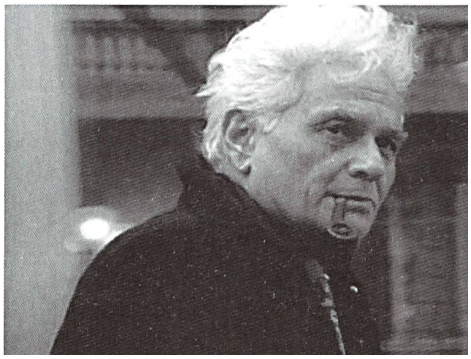
Gegenüber der radikalen Ästhetik einer Marguerite Duras sind die beiden Filmemacher Kirby Dick und Amy Ziering Kofman deutlich vorsichtiger. Ihr Film DERRIDA bleibt – trotz allen Bemühungen um Unkonventionalität – als Film recht konventionell. Wenn wir Derrida nur über die Bande eines Spiegels sehen, wenn die Kamera das Drehteam filmt, so erscheint das höchstens als ein filmsprachliches Mätzchen, das verkrampft versucht, Theorie ins Bild zu setzen. Ein Thema wie das der Selbstreferentialität wird zwar plakativ aufgemacht, wenn wir Derrida zusehen, wie er sich selber im Fernsehen zuschaut, trägt aber nur wenig Erkenntnisreiches bei. Auch die Methode, die Chronologie der Ereignisse zu zerstückeln, ist kaum eindrücklich genug, um aus Derridas «Methode» der Dekonstruktion mehr als wieder einmal ein Schlagwort zu machen. Da ist Derridas Aussage zum Thema doch um einiges amüsanter: Gefragt, was die Dekonstruktion denn sei, scheint Derrida die Antwort zunächst zu verweigern. Stattdessen zeigt er über den Bildrand hinaus mit den Worten, er wolle festhalten, dass dieses Interview eine gänzlich künstliche Situation darstelle. Womit er freilich schon ein Stück dessen gezeigt hat, was Dekonstruktion sein könnte. Diese Frage, wie das Filmbild eine künstliche Inszenierung als natürlichen Zustand darstellt, wird erneut und sehr viel komischer aufgegriffen, wenn Derrida in seinem Wohnzimmer stehend klarstellt, dass dieses «cinéma verité» komplett falsch sei: denn normalerweise sei er gar nie so angezogen, sondern laufe jeweils den ganzen Tag im Pyjama im Haus herum. Solche Anekdötchen versorgen den geneigten Zuschauer denn auch mit der halb schadenfreudigen Erkenntnis, dass selbst der grosse Philosoph ein Mensch wie Du und ich ist. Und überrascht hören wir, dass Derridas Frau Marguerite ihren Gatten «Jackie» ruft. Dort hingegen, wo wir beobachten, wie Derrida sich einen Toast streicht oder sich seine imposante weisse Mähne schneiden lässt, ist eher zu befürchten, die Filmemacher wollten hier eine Mythologie des Alltags im Sinne Roland Barthes fabrizieren, leider ohne einen Anflug von dessen Ironie.

Wahrhaftig eindrücklich sind solchen Ausrutschern gegenüber die Sequenzen, in denen die Kamera sich zurücknimmt und Derrida sprechen lässt. In einer dieser Sequenzen erzählt Derrida von den Augen als einem Körperteil, der ihn darum so beschäftige, weil er nicht altere. Die Vorstellung, dass seine Augen noch dieselben seien, wie die des kleinen Jungen, der er einst war, machen den Philosophen nachdenklich und den Zuschauer berühren sie. Spätestens jetzt, wo diese Augen endgültig aufgehört haben, mit ihrem Kinderblick zu schauen.

Traditionsgemäss macht der postume Kommentar aus einer unabgeschlossenen Bewegung ein abgeschlossenes Denkgebäude, ein Werk. Diese abschliessende Funktion hat dieser Film – glücklicherweise – nicht. Was er zeigt, ist vielmehr das Gegenteil: Noch im September diesen Jahres hatte Derrida in einem Interview des «magazine littéraire» von der Magie der Stimme gesprochen, vom Rätsel von Tonaufnahmen und der unheimlichen Erfahrung, dass die Stimme über den Tod ihres Trägers hinaus lebendig bleibe. Dies gilt nicht minder für Derridas Blick und Stimme im Tonbild des Kinos.

Johannes Binotto

Regie: Kirby Dick, Amy Ziering Kofman; Kamera: Kirsten Johnson; Schnitt: Kirby Dick, Matt Clarke; Musik: Ryuichi Sakamoto; Ton: Mark Z. Danielewski, Pascal Depres, Benoît Hillebrandt. Produktion: Jane Doe Films; Produzentin: Amy Ziering Kofman; Co-Produzent: Gil Kofman. USA 2002. 35mm, Farbe, Dauer 85 Min. CH-Verleih: Fama Film, Zürich; D-Verleih: RealFiction Filmverleih, Köln



TRAVELLERS & MAGICIANS
Khyentse Norbu

TRAVELLERS & MAGICIANS, Khyentse Norbus nach PHÖRPA (THE CUP, 1999) zweiter Kinofilm, ist der erste ganz im Königreich Bhutan gedrehte Spielfilm. Es ist auch der erste in sinotibetischem Dzongkha gedrehte Film; glaubt man dem Presseheft, ist während der Dreharbeiten zu TRAVELLERS & MAGICIANS – an denen über hundert Personen aus Bhutan, Australien, Deutschland, Indien, Kanada und den USA beteiligt waren – der erste offizielle Dzongkha-Dictionnaire entstanden. Erzählt werden zwei ineinander verschränkte Geschichten. Die erste spielt im Bhutan von heute, die zweite an einem unbestimmten Ort in einer unbestimmten Zeit, im sogenannten «Traumland». Protagonist der ersten Geschichte ist der 28-jährige Dondup. Den in der Stadt aufgewachsenen Dondup verschlägt es als frisch gebackenen Offizier auf Aussenposten ins abgelegene Dorf Khumbar – wo er furchtbar leidet. Langweilig sei es in Khumbar, erklärt Dondup seinem WG-Genossen und führt aus, an welchen Urbanitäten – coolen Girls, Disco, Kino – es auf dem Lande fehle, und überhaupt: Nach Amerika will Dondup. Er hat heimlich bereits Kontakte geknüpft und wartet sehnsüchtig auf sein Visum: In einer der ersten Szenen von TRAVELLERS & MAGICIANS fragt Dondup auf dem Postamt nach seinem Brief. Die Post ist ein kioskartiges, mit Schnitzereien verziertes Holzkabäuschen, aus dessen Luke der Pöstler lugt. Grellrot leuchtet links vom Schalter der Briefkasten. «Letterbox» ist er angeschrieben, darunter steht «Next Clearance»: Die kurze Szene auf dem Postamt ist die erste einer ganzen Reihe irritierender Einstellungen, in denen grell wirkende Attribute der westlichen Moderne in einer traditionell-ländlich anmutenden Landschaft – hier einem kleinen Bergdorf, dessen Bewohner archaisch anmutende Speerkämpfe durchführen und jeden Schuss mit urchigem Gejohle begleiten – verloren gegangen zu sein scheinen. Aber auch Dondup – mit langem Haar und von Kopf bis Fuss auf Nike, Jeans und Westpop eingestellt – nimmt sich im Dorf wie ein Fremdkörper aus. Was den Dorfältesten, bei dem dieser seinen Lohn abholt, zur bissigen Bemerkung verleitet, dass Dondup, um als Vorbild zu dienen, schlicht den falschen Haarschnitt habe.

Eines Tages kommt tatsächlich ein Brief aus Übersee. Drei Tage bleiben Dondup, um nach der nächsten Stadt zu reisen, wo er jemanden treffen soll, der ihm das Visum übergibt. Mit einer Lüge – er gibt an, an einem ebenda stattfindenden, religiösen Fest teilnehmen zu wollen – seilt sich Dondup von seinem Posten ab. Den Koffer im Schlepptau, eine Zigarette im Mund, den Ghetto-Blaster unterm Arm zieht er los – und verpasst prompt den bloss alle zwei Tage vorbeifahrenden Bus. Ergo bleibt ihm nichts anderes zu tun, als das, was alle tun, die in Bhutan unterwegs sind: Er nimmt den Weg unter die Füsse und hofft auf eine Mitfahrgelegenheit.

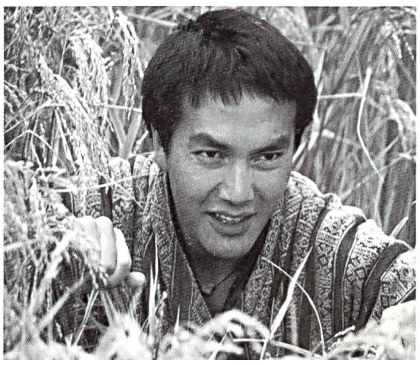
Jedes Mal, wenn er durch Bhutan reise, meint Khyentse Norbu, sehe er Menschen entlang der Strassen auf Mitfahrgelegenheiten warten. Dieses Bild habe ihn schon immer gereizt, eine Geschichte zu schreiben. Als zweite Inspirationsquelle nennt Khyentse Norbu die Erzählung «Izuni Odoriko», in welcher der Japaner Yasunari Kawabata von einer Gruppe auf einer Reise berichtet und von der Beziehung, die sich unterwegs zwischen einer Tänzerin und einem Studenten anbahnt. Ein grosser Teil von TRAVELLERS & MAGICIANS aber – und damit sind wir bei der zweiten Story von Khyentse Norbus Film angelangt – ist die Adaption einer buddhistischen Fabel, die von zwei Brüdern handelt, deren einer Zauberer wird.

Erzählt wird diese Fabel von einem jungen Mönch, dem Dondup unterwegs begegnet und mit dem er eine Strecke des Weges geht. Ein alter Papierschöpfer, dessen bildhübsche Tochter sowie ein Apfelbauer werden Dondups weitere Begleiter. Zu fünft reist die Gruppe, und immer, wenn gerastet wird, erzählt der Mönch weiter. Und in diesen Momenten wird TRAVELLERS & MAGICIANS, der auf der ersten Ebene – der Reise – durchaus dokumentarisch wirkt, magisch. In einer archaisch anmutenden Waldlandschaft spielend erzählt die Fabel des Mönchs, wie der ewig unzufriedene Tashi von seinem Bruder mittels eines Zaubertranks auf die Reise geschickt wird. Tashi verirrt sich im Wald, wo er dem alten Agay und dessen bildhübschen jungen Frau Deki begegnet, die ihn bei sich aufnehmen. Binnen weniger Tage verfällt Tashi der jungen Deki. Er schwängert sie. Will er nicht sterben, muss er sich des jähzornigen Alten entledigen ... Zurückgenommene Farben; aufs Minimum reduzierte Dialoge; Szenen, die von traditioneller, sphärisch wirkender Musik unterlegt in ihrer metaphorischen Dichte an die Poesie von Jean Cocteaus LA BELLE ET LA BÊTE erinnern: Märchenhaft wirken TRAVELLERS & MAGICIANS' Traumland-Teile und scheinen eine tiefe Wahrhaftigkeit in sich zu bergen. Kilometer um Kilometer legen Dondup und seine Begleiter zurück, und je länger die Reise dauert, desto länger dauert die Erzählung des Mönchs und desto weiter weg rückt Amerika ...

Wie gesagt, Khyentse Norbu erzählt TRAVELLERS & MAGICIANS mit Anspruch auf ein «fabula docet». Er tut es verführerisch und verschmitzt und indem er auf der Klaviatur der Kinematographie zauberhafte Momente erzeugt. So dass wir uns zusammen mit Dondup gerne belehren lassen, dass für einen Mann, der in Bhutan als Offizier eine Aufgabe zu erfüllen hat und dem das Herz einer hübschen und sanftmütigen Papierschöpfertochter zufliegt, die Reise ins Traumland Amerika völlig überflüssig ist.

Irene Genhart

Regie, Buch: Khyentse Norbu; Kamera: Alan Kozlowski; Schnitt: John Scott, Lisa-Anne Morris; Kostüme: Claudia Bahls, Jamyang Choden; Ton: Andrew Belletty; Tonschnitt: Andrew Plain. Darsteller (Rolle): Tshewang Dendup (Dondup); Sonam Lhamo (Sonam), Lhapka Dorji (Tashi), Deki Yangzom (Deki), Sonam Kinga (Mönch), Namgay Dorjee (Karma), Gomchen Penjore (Agay), Dashob Adab Sanye (Sonams Vater). Produktion: Prayer Flag Pictures; Produzenten: Raymond Steiner, Malcolm Watson; ausführender Produzent: Jeremy Thomas. Bhutan 2003; Farbe; 35mm; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



DIMITRI – CLOWN
Friedrich Kappeler

Dimitri sitzt mit aufgemaltem Clowngesicht im Engelskostüm da und sieht aus, als würde er erheitert ein Augenblinzeln zurückhalten. In der nächsten Einstellung schwebt die Kamera über Tessiner Wald und Wiesen, sucht sich den Weg zum Dorf Ascona und hält vor einem anderen Dimitri: in Alltagskleidern und ohne Schminke blickt er etwas ernster und sinniert über die Poesie, das Clownsein, seine Familie. Der Film DIMITRI – CLOWN von Friedrich Kappeler hat kein Interesse an theoretischen Fakten. Der Zuschauer wird an den Menschen Dimitri herangeführt, ohne dass der Zauber, der den Clown umgibt, etwas von seiner Faszination einbüssen würde.

Gibt es einen Dimitri hinter der weissen Clownmaske? Ein «hinter der Maske» sucht man vergeblich. Der Clown Dimitri ist nicht nur ein Konstrukt, eine erfundene Figur. Phantasie, Poesie, Schauspiel und Realität fliessen nahtlos ineinander über. Hinten und vorne sind nicht voneinander zu trennen, genauso wenig wie die Begriffe «gut» und «böse». Das eine bekäme durch das andere erst seinen Sinn, meint Dimitri. Er sei auch im Alltag ein wenig ein Clown, behauptet er, bei seinen Auftritten müsse er seinen Clownanteil nur konzentrieren und stilisieren.

Friedrich Kappeler weiss um die Fragilität der Poesie und lässt die Bilder lieber kommentarlos stehen: Dimitri sitzt versunken in einem französischen Strassencafé, lässt geduldig den Teebeutel über der Tasse abtropfen und wartet. Schweigt. Legt den Teebeutel neben die Tasse – trinkt.

Die Familie Dimitris kommt im Film auch zu Wort, denn ein Film, ausschliesslich über Dimitri, würde ihm nie gerecht werden. Genauso wie die Kunstfigur Dimitri nicht vom Menschen Dimitri loslösbar ist, gibt es keinen Clown Dimitri ohne seine Familie. Die Frau und die Kinder sprechen zwar von ihm, aber noch wichtiger ist, wie sie leben, was sie arbeiten, was für Ziele sie haben. Der Film zeigt sie als eigenständige Persönlichkeiten, die eine zentrale Rolle in Dimitris Leben spielen.

Obwohl das Künstlermilieu die Kinder stark geprägt hat (sie traten während der Circus-Knie-Tournee anfang 1970 zeitweise täglich auf und lebten mit ihren Eltern im Wohnwagen), traten nicht alle in die artistischen Fussstapfen ihres Vaters. Tochter Masha, die Dimitris Schule *Scuola Teatro Dimitri* abschloss, ist der Apfel, der am wenigsten weit vom Stamm gefallen ist. Sie hat mit ihrem Vater zusammen mehrfach das Programm für den Circus Monti zusammengestellt. Es wirkt also nur logisch, dass Masha im Film etwas mehr Raum gegeben wird als den anderen Familienmitgliedern. Denn das, was mit dem Clown unmittelbar und eng zu tun hat, hat Priorität und gibt die Richtung des Films vor. Dadurch, dass Kappeler spiralförmig recherchiert und die Person Dimitri aufblättert, erzeugt er eine emotionale und poetische Dichte, die berührt.

Durch Aufnahmen mit einer subjektiven Kamera wähnt sich das Publikum manchmal an Dimitris Stelle: Die Kamera betrachtet etwa, indem sie von links nach rechts schwenkt, in Ruhe eine Theaterprobe von Marcel Marceau. Dimitri wird eingeblendet, wie er aufmerksam die Probe mitverfolgt. Der Kreis schliesst sich, als der Blick der Kamera wieder zur Perspektive Dimitris wechselt. Ein ander Mal ergründet die Kamera aus Dimitris Blickwinkel eine seiner grössten Leidenschaften, die Elefanten, indem sie sachte, fast an die Grenze der aushaltbaren Nähe gehend, der runzligen Haut der Elefantenkuh Patma entlang fährt. Die Reliefs der Falten erzeugen skurrile Landschaften und Gebirgsformationen. Man möchte am liebsten, staunend wie ein Kind, die poröse Lederhaut anfassen, mit den Fingerspitzen darüberstreichen und versteht auf einmal Dimitris Faszination für das grosse Tier.

Manchmal umfängt Dimitri eine Leichtigkeit des Seins, über die man rasend werden möchte. Wie kann ein Mensch von bald siebzig Jahren, dessen Biographie vor Kunst und Kreativität aus allen Nähten platzt, so gelassen, frisch und zufrieden wirken? Der tragi-komische Clown, der unter seiner Maske Tränen verbirgt, blitzt an Dimitris Esprit, Humor und Lebenslust ab. Da haben Bölls "Ansichten" keine Chance.

Lässt sich Dimitri von Ideen berieseln, lebt er ein unbeschwertes Künstlerdasein ohne Konflikte und Sorgen? Auch hier rieselt es nicht immer einwandfrei, manchmal kommt doch auch etwas Sand ins Getriebe. Schon als kleiner Junge wurde ihm durch seinen Vater aber beigebracht: Clown sein ist ein Metier wie jedes andere auch. Es bedeutet harte Arbeit, täglich stundenlanges Training.

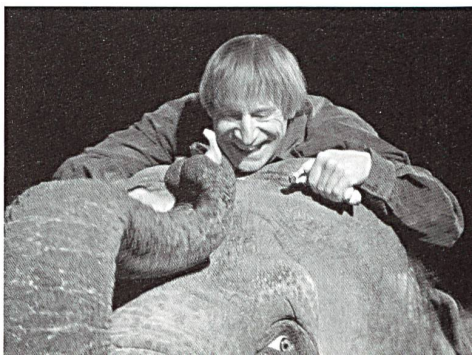
Es ist ein Metier ohne Pensionsalter. Dimitri macht weiter, solange er noch will. Solange er sich noch begeistern kann. Er sitzt in der Garderobe, streicht seine grauen Haare aus dem Gesicht und trägt sorgfältig die weisse Clownmaske auf – dann muss er gehen, die Bühne ruft.

Milena Dylag

Stab
Regie: Friedrich Kappeler; Buch: Friedrich Kappeler, Christian Labhart; Kamera: Pio Corradi; Kamerassistenz: Ueli Nüesch, Filip Zumbrun; Schnitt: Mirjam Krakenberger; Ton: Dieter Meyer, Tonassistenz: Martin Wirz, Jens Rövekamp; Sounddesign: Hans Küenzi; Musikkomposition: Räto Harder

Mitwirkende
Dimitri, Gunda Dimitri, Matthias Och, Ivan Müller, David Dimitri, Masha Dimitri, Nina Dimitri, Roberto Maggini, Verena Graf, Alessandro Marchetti, Marcel Marceau

Produktion, Verleih
T&C Film, Zürich, in Zusammenarbeit mit Schweizer Fernsehen DRS SRG SSR Idée Suisse, Teleclub, Kulturfonds Suissimage; Produzent: Marcel Hoehn. Schweiz 2004. Farbe, Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



THE FORGOTTEN
Joseph Ruben

Man ahnt es, aber das macht es nicht besser: Auf den Augenschein ist kein Verlass. Und so beginnt THE FORGOTTEN als klassischer Suspense-Thriller: Telly Paretta hat ihren neunjährigen Sohn Sam vor vierzehn Monaten bei einem Flugzeugunglück verloren, und immer noch schaut sie jeden Tag seine Fotos an, geht zum Spielplatz im Park und zum Therapeuten, versucht auch tapfer, ihre Trauer mit Arbeit zu bekämpfen. Alles normal, denkt man, Trennungsschmerzen dauern lange, und Telly ist auf dem richtigen Weg. Aber dann sind eines Tages die Fotos ihres Kindes aus dem Album verschwunden, auf dem Video sind nur Streifen zu sehen, und die gerahmte Fotografie auf der Kommode zeigt ein Paar statt einer Kleinfamilie. Schlimmer noch: Ihr Mann Jim leugnet, je einen Sohn gehabt zu haben, und Dr. Munce bestätigt: Sie habe einen Schock erlitten, nachdem ihr Sohn kurz nach der Geburt gestorben sei, und lebe seit nunmehr zehn Jahren in einer Scheinwelt.

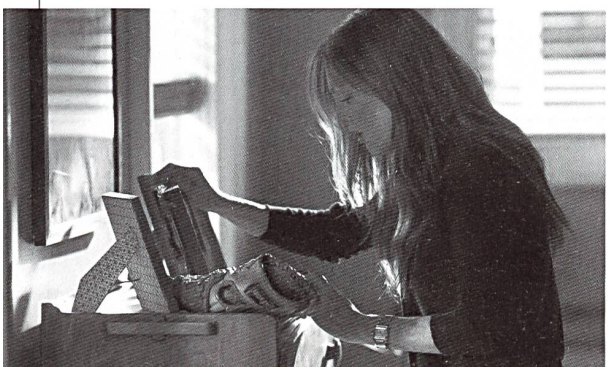
Telly flieht zu dem einzigen Menschen, dem sie in dieser Lage vertraut: dem Vater eines kleinen Mädchens, das bei dem gleichen Flugzeugabsturz ums Leben kam wie ihr Sohn. Sie hat Ash beim einsamen Schaukeln im Park getroffen. Aber jetzt, als sie plötzlich vor seiner Tür steht, ist er zwar betrunken und defätistisch, von einer Tochter will er jedoch nichts wissen. Telly zwingt ihn am nächsten Morgen, deren Namen auszusprechen: Lauren. Und damit gewinnt sie einen Verbündeten im Kampf gegen das Vergessen der Kinder, an dem die Polizei, das FBI und noch höhere Mächte beteiligt sind.

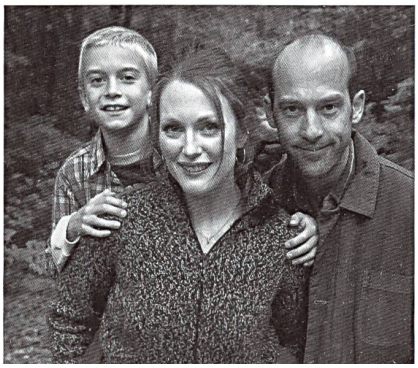
THE FORGOTTEN spielt souverän auf der Klaviatur der Suspense- und Schockeffekte vor dem Hintergrund eines Weltverschwörungsplots, und es entspricht ganz und gar den Regeln des Genres, dass man von Anfang an keine Sekunde an der geistigen Zurechnungsfähigkeit Tellys zweifelt, wohl aber an der ihres sozialen Umfeldes. Allerdings setzt *Julianne Moore* ihr gesamtes beträchtliches schauspielerisches Können ein, um gerade diese Überzeugung ins Wanken zu bringen. Sie agiert hysterisch und stur und unnachgiebig. Sie kann mit vorgeschobenem Kinn und zu einer gekräuselten Linie gepressten Lippen eine bösartige Borderline-Persönlichkeit aufblitzen lassen, wie sie das in Robert Altmans COOKIE'S FORTUNE (1999) tat oder als Drogensüchtige in BOOGIE NIGHTS (1997) und MAGNOLIA (1999). Sie kann eine sanftmütige, somnambule Mutter und Ehefrau sein, die plötzlich ausrastet, wie in ihren beiden bisher besten Filmen, die 2002 ins Kino kamen, FAR FROM HEAVEN und THE HOURS. Und alles das zusammen tut sie in THE FORGOTTEN. Ausserdem aber spielt sie in wenigen Momenten Weichheit und strahlendes Mutterglück, dass man einfach weiss: Man kann ihr trauen.

Es ist ein grosses Vergnügen, dieser Schauspielerin bei der Arbeit zuzusehen, auch wenn sie manchmal keine besonders glückliche Hand bei der Auswahl ihrer Filme hat. Wie zum Beispiel bei diesem, dessen Plot nach einem furiosen Anfang ziemlich schnell die Luft ausgeht. Und dem Regisseur Joseph Ruben fällt auch nichts anderes ein als ein gleichmässiges Graublau, in das er seine eindrucksvollen Schauplätze rund um die Brooklyn Bridge taucht und das nicht nur Tellys Gemütsverfassung, sondern auch die Weltsicht der Verschwörer visualisiert. Aber man sieht sich daran satt. Und weder Tellys Komplize noch ihr Therapeut sind interessante Figuren. So spielt Julianne Moore praktisch im Alleingang und wirkt damit am Ende dann doch ein bisschen überfordert.

Daniela Sannwald

R: Joseph Ruben; B: Gerald Di Pego; K: Anastas N. Michos; S: Richard Franics-Bruce; A: Paul D. Kelly; Ko: Cindy Evans; M: James Horner. D (R): Julianne Moore (Telly Paretta), Anthony Edwards (Jim Paretta), Christopher Kovaleski (Sam), Matthew Pleszewicz (Sam fünfjährig), Jessica Hecht (Eliot), Gary Sinise (Dr. Jack Munce), Dominic West (Ash Correll), Linus Roache (freundlicher Mann), Scott Nicholson, P. J. Morrison (Polizisten), Robert Wisdom (Carl Dayton), Kathryn Faughnan (Lauren Correll). P: Revolution Studios, Visual Arts Ent.; Bruce Cohen, Dan Jinks, Joe Roth. USA 2004. Farbe, 96 Min. CH-V: Buena Vista International, Zürich; D-V: Columbia TriStar, Berlin





TOKYO GODFATHERS
Satoshi Kon

In TOKYO GODFATHERS, seinem dritten Animationsfilm, erzählt Satoshi Kon in klassischem Manga-Stil eine nicht minder klassische Geschichte: Gin – ein versoffener Penner –, Hana – eine hoffnungslos sentimentale Drag Queen – und die jugendliche Ausreisserin Miyuki streunen am Weihnachtsabend durch Tokios hell erleuchtete Strassen und dunkle Hinterhöfe. Sie wühlen sich durch die Müllsäcke auf der Suche nach etwas Brauchbarem, als Babygeschrei das Dreiergespann aufhorchen lässt und keifendes Werweissen auslöst: Gin will nichts von dem Findling wissen. Für Hana geht ein Traum in Erfüllung, endlich Mutter! Und Miyuki will das Kind wieder zu seinen Eltern zurückbringen.

Was als rührende Weihnachtsgeschichte beginnt, wird zum Krimi – die Beigaben des Findelkinds enthalten die obligaten verschlüsselten Hinweise auf seine Herkunft – und schliesslich zum Actionstreifen mit nervenkitzelndem Showdown: eine Genremischung, wie sie bezeichnend für die Comicwelt Japans ist. Eher untypisch hingegen ist, dass in TOKYO GODFATHERS die für «Animes» (japanisch für die filmische Animation von Mangas) charakteristischen Ausflüge in die Fantasy- und Märchenwelt ebenso wie die blutrünstigen Kampfszenen von Cyberpunk-Comics an einem kleinen Ort stattfinden: Die zahlreichen Last-Minute-Rettungsaktionen oder die Häufung von «Zufällen» integriert die gläubige Hana als «Wunder» und «Zeichen des Himmels» in die Logik der Geschichte. Die Gewalt wiederum findet ausschliesslich vor einem Hintergrund sozialer Realität (und als Anklage derselben) in die Erzählung Eingang: als bitterer Überlebenskampf der Obdachlosen, als «Prügel-Raid» gelangweilter Wohlstandsjugendlicher oder als Akte persönlicher Verzweiflung.

Als Setting dienen Satoshi Kon die Strassenschluchten Tokios: eine düstergraue Stadtsilhouette, in der die fallenden Schneeflocken nicht romantische Geborgenheit, sondern Kälte und Einsamkeit implizieren. Dem entspricht das abgeklärte Bild, das

TOKYO GODFATHERS von der Gesellschaft zeichnet: ein auf Familie und Leistung ausgerichtetes Modell, das den «Ungenügenden», die an dessen Ansprüchen scheitern, den ungebremsten Fall vom Hochseil beschert. Der Manga kehrt damit zu seinen systemkritischen Ursprüngen zurück, verbindet sich aber gleichzeitig mit einer religiös verbrämten gesellschaftlichen Utopie, in der die Bösen bestraft, die Guten belohnt und die Besserungswilligen eine zweite Chance bekommen. Eine Geschichte, wie wir sie zur Genüge aus Hollywood kennen und die uns etwa Frank Capra in IT'S A WONDERFUL LIFE (1946) so anschaulich vor Augen führte. Satoshi Kon schrieb das Drehbuch in loser Anlehnung an John Fords THREE GODFATHERS von 1948, in dem drei Bankräuber in der Wüste auf ein Baby stossen, um das sie sich in der Folge ebenso ungeschickt wie rührend kümmern. Schon bei Ford spielt die Geschichte vor biblischem Hintergrund: Die Heilige Schrift bietet Hilfe in der Not, und der letzte der drei «Könige» liefert den kleinen Jungen pünktlich zu Weihnachten in «New Jerusalem» ab.

TOKYO GODFATHERS bietet eine lineare Story in expressiver, atmosphärischer Umsetzung. Die wohltuend ironische und kritische Distanz, mit der die sentimentale Grundgeschichte aufgepeppt wird, und der atemberaubende Drive der Verfolgungsjagden werden auch ein hiesiges Publikum mitreissen.

Doris Senn

Regie: Satoshi Kon; Co-Regie: Shogo Furuya; Buch: Keiko Nobumoto, Satoshi Kon; Kamera: Katsutoshi Sugai; Schnitt: Takeshi Semaya; Art Direction: Nobutaka Ike; Animation Director: Kenichi Konishi; Musik: Keiichi Suzuki; Ton: Masafumi Mima. Stimmen (Rolle): Toru Emori (Gin), Aya Okamoto (Miyui), Yoshiaki Umegaki (Hana), Shozo Izuka (Oota), Seizo Kato (Mutter), Hiroya Ishimaru (Yasuo), Ryuji Saikachi (alter Mann), Yusaku Yara (Miyukis Vater), Kyoko Terase (Sachiko), Mamiko Noto (Kiyoko, Gins Tocher), Akio Otsuka (Doktor). Produzent: Masao Maruyama; ausführende Produzenten: Shinichi Kobayashi, Taro Maki, Masao Takiyama. Japan 2003. Farbe, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen

THE INCREDIBLES
Brad Bird

Für einen Winter ohne 007 sind THE INCREDIBLES mehr als ein Trostpflästerchen. Damit ist schon fast alles über die Qualität, aber auch über die Problematik des jüngsten Pixar-Streichs gesagt.

Die Qualität fusst in erster Linie auf der Story – wie immer, wenn *John Lasseter* am Werk ist. Die Ausgangslage ist diesmal schlicht hinreissend: Da werden alle Superhelden aus dem Verkehr gezogen, weil sich die Menschen, denen sie immerhin das Leben gerettet haben, über die Wehwehchen beklagen, die sie in Folge lebensrettender Sofortmassnahmen erleiden. Und wer leidet, der befiehlt bekanntlich Schmerzensgeld, also werden für Schürfungen, Schleudertraumas und missratene Suizidversuche Klagen gegen die Superhelden erhoben. Schliesslich wird es schlicht zu teuer, Menschen zu retten. Superhelden werden zum nicht mehr versicherbaren Risiko und müssen deshalb von der Bildfläche verschwinden.

Bob Parr wird von diesem Bann besonders hart getroffen: Einst Mister Incredible, implodiert er, nun in ein Grossraumbüro gequetscht, vor sich hin. Seine Frau Helen darf nicht mehr Elastigirl sein, und auch die superbegabte Jungmannschaft wird zurechtgestutzt: Keine Schutzfelder von Tochter Violet, keine rasenden Aktionen von Dashiell, und ob Baby tatsächlich so ganz freiwillig nichts kann?

Aus Superhelden sind Normalos geworden, und folglich geht Bob mit seinem alten Kumpel Lucius Best, Frozone a. D., einmal in der Woche zum Bowling. Behaupten sie wenigstens – und sitzen dann im Auto, in dunklen Gassen wehmütig den Polizeirundfunk abhörend. Dann und wann können sie nicht mehr an sich halten, ziehen den Wollstrumpf über den Kopf und greifen als Verbrecher für die gute Sache ein wenig ein.

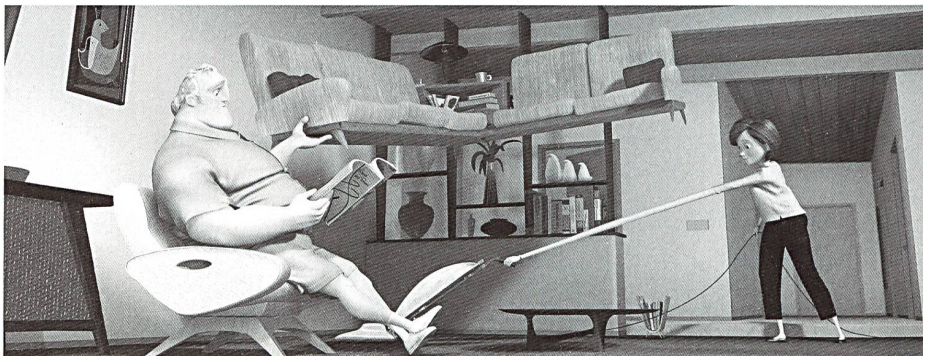
Bis sich eines Tages das FBI bei Bob meldet und ihn als Top-Agenten in geheimer Mission anheuert, so geheim, dass nicht einmal Elastigirl eingeweiht wird. Zu spät erst merkt Bob, dass ihm und allen anderen Superhelden einmal mehr übel mitgespielt wird, ja dass nun die endgültige Vernichtung droht. Ein Glück, wer in solchen Momenten auf eine vielseitig begabte Familie zählen kann.

THE INCREDIBLES ist ein unglaublich rasanter Zeichentrickspass geworden, eine der amüsantesten Bond-Parodien, die es je gab. So überbordend von Ideen, dass er auch etwas zu lang geraten ist. Nur, darüber mag man sich nicht beklagen.

Problematischer ist ausgerechnet jene Entwicklung, die Pixar nach wie vor anführt: die technische Vervollkommnung des digitalen Animationsfilms. Während sich SPIDERMAN 2 durch seine digitalen Spezialeffekte faktisch als Animationsfilm entpuppt, wird man bei THE INCREDIBLES unsicher, ob das noch Zeichentrick ist. Während SPIDERMAN 2 sich ungeniert im Feld der Animation austobt und all jene unmöglichen Bewegungen in Raum und Zeit ermöglicht, die bis anhin eine Domäne des Zeichentricks waren, so tut THE INCREDIBLES genau das Umgekehrte. Zwar geht es auch hier verrückt und unmöglich zu und her, und immer noch werden Set und Figuren stilisiert. Aber an den klassischen Zeichentrickfilm erinnert eigentlich nur noch der Vorfilm. Wer immer schon behauptet hat, eigentlich sei James Bond ein Comic-Held, der fühlt sich bei THE INCREDIBLES bestätigt. Aber bei allem Vergnügen wird man doch von Nostalgie und Wehmut gestreift, weil man zu ahnen beginnt, dass die technische Entwicklung Action- und Animationsfilm zusammenführen und damit gleich zwei Genres zum Verschwinden bringen könnte.

Thomas Binotto

R, B: Brad Bird; K: Janet Lucroy, Patrick Lin, Andrew Jimenez; S: Stephen Schaffer; Production Design: Lou Romano; Character Design: Tony Fucile, Teddy Newton; Supervising Animators: Tony Fucile, Steven Clay Hunter, Alan Barillaro; M: Michael Giacchino. Stimmen (Rolle): Craig T. Nelson (Bob Parr, Mr. Incredible), Holly Hunter (Helen Parr, Elastigirl), Samuel L. Jackson (Lucius Best, Frozone), Jason Lee (Buddy Pine, Syndrome). P: Pixar Animations Studios, Walt Disney; John Lasseter, John Walker. USA 2004. 115 Min. V: Buena Vista International, Zürich, München



DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI
Hans Weingartner

Der zweite lange Spielfilm Hans Weingartners, eine deutsch-österreichische Koproduktion, wurde dieses Jahr offiziell nach Cannes eingeladen. Nach elf Jahren war damit wieder ein deutschsprachiger Film in diesem renommierten Wettbewerb. Und beim Festival in München wurde er für die beste Regie mit dem «Förderpreis Deutscher Film» geehrt. Zuvor hatte der studierte Neurochirurg Weingartner bereits mit seinem Debütfilm DAS WEISSE RAUSCHEN (2001) den «Max-Ophüls-Preis» gewonnen. Wenn dann noch eine ganze Menge Lobpreisungen in der Presse über das Können des Vorarlbergers erschienen sind, können schon Zweifel bei einem nicht gefälligen Urteil über den neuesten Film Weingartners auftauchen.

Der 33-Jährige hat in Erklärungen über seinen Film viele moralische Statements über den Zwiespalt von Armut und Überfluss, über persönliche Freiheit und Anpassung, über gesellschaftliche Revolutionen von sich gegeben. Mit diesem Impetus scheint auch das Drehbuch verfasst worden zu sein, das drei junge Leute Mitte zwanzig – Jan, Peter und Jule – gegen den prasserischen Reichtum rebellieren lässt. Sie observieren in ihrem Kleinbus Villen und steigen bei Abwesenheit der Besitzer ein, um deren Inventar chaotisch zu arrangieren, ohne etwas zu entwenden. Dabei hinterlassen sie Botschaften wie «Die fetten Jahre sind vorbei» oder «Sie haben zu viel Geld», die sie mit «Die Erziehungsberechtigten» unterzeichnen. Durch einen knarzenden Drehbucheinfall bedingt müssen sie einen dieser sozialschädlichen Reichen in die Alpen entführen, um ihre Haut zu retten und der Geschichte die Spannung zu erhalten. Die dabei anfallenden gesellschaftskritischen und -theoretischen Exkurse ergeben sich auch durch diese neureiche Figur, die sich als Alt-Achtundsechziger outet, aber mit steigendem Wohlstand alle solidarischen Gedanken in den Wind geschlagen hat. Er scheint sie aber durch die revolutionär gemeinte Tat der jungen Leute wieder für sich zu entdecken. Die moralischen, sympathischen jungen Männer Jan und Peter müssen im Verlauf der Geschichte noch mit der wechselnden Liebe Jules zurechtkommen, bevor sie dann doch gemeinsam einen neuen Auftrag ihrer Weltsicht zu erfüllen trachten.

Wenn dieser Film in Cannes wirklich den Erfolg hatte, der propagiert wird, dann muss in ihm eine Menge Identifikationspotential stecken. Sind es die jungen Leute, die nach langer politischer Stagnation wieder so etwas wie Widerstand gegen eine materielle Verkommenheit wagen? Muss der Film als Feigenblatt herhalten, weil wir doch den Überfluss unserer Warenwelt gegenüber der Armut der Dritten Welt so gerne bejammern und allenfalls die Tränen des Mitleids für eine sich genügende angemessene Reaktion halten? Leitmotivisch beginnt der Film mit einer nicht mit der Story korrespondierenden Protestaktion gegen Ausbeutermethoden in wirtschaftlich nicht entwickelten Ländern!

Aber wie naiv muss ich als Zuschauer sein, um solch bildliches und sprachliches Geschwafel als ästhetische Utopie wahrzunehmen, die Politisches initiiert? Welche unausgegorenen Überlegungen treiben Weingartner, dass er die Frage «Wie kann ich als junger Mensch am Zustand der Welt etwas ändern?» zu einer gesellschaftlichen Aussage über seinen Film erhebt? Werden Trivialitäten deswegen relevant, weil sie sich politisch garnieren? Oder führt uns Weingartner an der Nase herum, um die Unmöglichkeit politischer Rebellion zu propagieren? Dann hätte er mit der Schlusssequenz, wenn die Drei zu neuen revolutionären Taten aufbrechen, den Gangsterfilm zur Parodie des Politischen werden lassen.

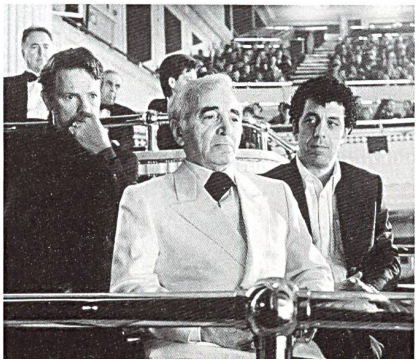
Erwin Schaar

R: Hans Weingartner; B: Katharina Held, H. Weingartner; K: Matthias Schellenberg, Daniela Knapp; S: Dirk Oetelshoven, Andreas Wodraschke; M: Andreas Wodraschke. D (R): Daniel Brühl (Jan), Julia Jentsch (Jule), Stipe Erceg (Peter), Burghart Klaussner (Hardenberg). P: Y3 film; H. Weingartner, Antonin Svoboda. Deutschland, Österreich 2004. 126 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Delphi Filmverleih, Berlin

ARARAT
Atom Egoyan

Es sei seine Absicht gewesen, sagt Atom Egoyan, einen Film zu machen, der einem breiteren Publikum vom Schicksal Armeniens erzählt. Dieser Film wird in ARARAT vorgestellt. Es ist der Film, den der Regisseur Edward Saroyan dreht, als aufwendige Produktion, aktion- und personenreich und mit Kampf- und Massenszenen, wie sie auch in Hollywood hergestellt werden könnten. Entsetzliche Gräueltaten sind da zu sehen, Massenvertreibungen, Massenerschiessungen, Frauen, die vergewaltigt werden und denen das Bajonett in den Leib gerammt wird, schreiende Kinder oder Kinder, die vor Entsetzen verstummt sind, Kinder mit grossen blicklosen Augen, schier endlos lange Reihen von Menschen, die vor einem leeren Horizont ins Leere getrieben werden, Menschenjagden einer entmenschten Soldateska, Treibjagden, Jagdszenen wie bei der Hasenhatz. Und immer wieder der Reflex des Horrors in den Gesichtern, den Minen und Gesten der Zuschauer, die jenen Film sehen. Aber es sind nicht irgendwelche Zuschauer, sondern Menschen, die an dem Film, dessen Premiere sie gerade beiwohnen, mitgewirkt haben, der Drehbuchautor, der Regisseur, der Darsteller etwa des amerikanischen Arztes Clarence Ussher, der das Buch geschrieben hat, dem die Fiktion dieses Films seine Authentizität verdankt: «Ein amerikanischer Arzt in der Türkei».

Atom Egoyan, Kanadier mit armenischen Vorfahren, ist nicht der Filmemacher, der ernsthaft einen Film machen würde, der ebenso gut in den Studios und in der Wüste von Kalifornien hätte entstehen können. Egoyans filmische Arbeiten sind von Anbeginn an Exkursionen in die Dunkelheiten der Seele und ihrer Zufälle, Spurensuche nach dem Verborgenen, Versteckten, Verdrängten, Beleuchtungen unbekannter Beweggründe – Filme der seltsamsten, der befremdlichen Zusammenhänge, Filme, die Rätsel nicht lösen, sondern rätselhaft bleiben lassen. Das gilt von NEXT OF KIN bis CALENDAR, von FAMILY VIEWING bis THE SWEET HEREAFTER, von SPEAKING PARTS über THE



ADJUSTER und EXOTICA bis zu FELICIA'S JOURNEY. Immer sind es Einzelne und ihre Nächsten oder Freunde und sind es vor allem Familien, denen Egoyan sich zuwendet, ihren unausgesprochenen Gefühlen, ihren Geheimnissen, ihrer Liebe, ihrem Verrat und ihren Lügen, den Lebenslügen, ohne die niemand lebensfähig wäre. Das ist auch das Unterfutter von ARARAT.

Der Film im Film will nur zeigen, wie ein Hollywood-Film über den armenischen Genozid aussehen müsste und somit ebenso wie der aus dem Gedächtnis der Welt verdrängte Völkermord Heimstatt finden könnte in der Erinnerung der Welt. Deshalb ist der erste Film, in dem die Arbeiten an dem zweiten Film eingebettet sind, ein Film von der Arbeit der Erinnerung gegen das Vergessen. Jeder und jede arbeitet auf seine Weise daran, Saroyan (welch eine Namenswahl!), indem er nach einem Drehbuch von Rouben einen publikumswirksamen Film dreht, Ani mit ihren Studien zum Werk des als Kind nach New York entkommenen Malers Arshile Gorky, und ihr Sohn Raffi sucht die Wurzeln seiner Herkunft in den Trümmern der Stadt Van und in dem versteppten, verwüsteten Gelände der Heimat.

Dieses Verbrechen ereignete sich Im Hinterhof des Ersten Weltkriegs, der im Vorderhaus Europas tobte, und hinter dessen Rücken sich verstecken liess, «wenn fern in der Türkei die Völker aufeinander schlagen», auch wenn es nur ein Volk ist, das ein anderes erschlägt. Das schmerzt die Kinder und Enkelkinder der Opfer bis heute, der Genozid, ja, aber vor allem, dass seiner nicht wie des deutschen Völkermords an den Juden gedacht wird, und dass die Erinnerung daran in das tiefe Loch der Geschichte gefallen ist, über das sich ein Denk- und Gedenkverbot wie ein schwerer Deckel geschoben hat. Wer am Erinnern arbeitet, fühlt sich schuldig, weil er überlebt hat, wer sich dem Erinnern verweigert, teilt die Schuld derer, die der Wahrheit zu entkommen suchen.

Egoyans ARARAT steht KOSMATIS (1988) von Don Askarian, einem ungleich leiseren, poetischeren Werk, nahe. Doch wo Askarians Dichter und Sänger angesichts des von der Welt nicht wahrgenommenen Genozids an seinem Volk in Stummheit verdämmert, schreit Egoyans Filmemacher Saroyan auf. Möglich und fern jeder Historisierung als Kostümfilm wird das durch die für Egoyan charakteristische Struktur filmischen Erzählens. So ist ARARAT ein überaus vielschichtiger Film, der so übergangslos die Zeiten wechselt, wie das menschliche Gedächtnis es tut. Assoziationen sind das oft, die nicht immer von den Personen auf der Szene imaginiert werden, sondern aus der inneren Logik des Films selbst hervorzugehen scheinen. Der türkische Überfall auf Van 1915, New York in den zwanziger Jahren, das Montreal unserer Tage: die Zeitebenen schieben sich in- und übereinander, doch die Orientierung bleibt ungebrochen: auf die jeden Einzelnen und jede Familie, ein ganzes Volk nachträglich noch einmal vernichtende Verweigerung des Eingedenkens.

ARARAT ist ein Film, der antwortet, indem er Fragen stellt. Wie der Zollbeamte David, ein unerbittlich harter Mann, mit dem Raffi den grössten Teil der Zeit verbringt, die ihm der Film gewährt. Denn David will Raffi nicht einreisen lassen mit den geschlossenen Filmbüchsen, die Raffi zu öffnen sich weigert, weil diese *location shots*, die er aus Anatolien für Saroyan mitgebracht haben will, noch nicht entwickelt und kopiert sind. Doch Saroyans Film hat an diesem gleichen Abend schon Premiere. So findet sich in den Filmbüchsen am Ende doch das Heroin, das David in ihnen vermutet hatte. Aber der Zöllner lässt den jesusgesichtigen Jüngling laufen. Die Erzählungen Raffis, eine Geschichtsstunde für Unwissende, und die Bilder seiner Digitalkamera von den Ruinen der Stadt Van haben tief in ein verhärtetes Herz getroffen.

Das ist die Hoffnung, die Egoyans Film ARARAT innewohnt und die andere Filme nicht zu äussern wagten, ebenfalls Werke der Erinnerung von Regisseuren mit armenischen Wurzeln. Weder Elia Kazans AMERICA, AMERICA von 1963 noch Henri Verneuils MAYRIG (1991) gehen so weit. Franz Werfels Buch «Die vierzig Tage des Musa Dagh» ist trotz verschiedener Ansätze bis heute unverfilmt geblieben, weil die Türkei, wie es heisst, den USA mit dem Abbruch der diplomatischen Beziehungen drohte. Die Erkenntnis, dass Verdrängung und Verleugnung am Ende die Täter (das Tätervolk) nicht weniger zerstören als die Überlebenden der Opfer, ist zwar eine Gewissheit der Menschheit und der Menschlichkeit, aber noch keine politisch wirksame Kategorie.

Peter W. Jansen

Stab

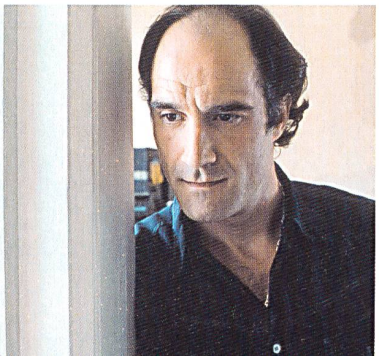
Regie und Buch: Atom Egoyan; Kamera: Paul Sarossy; Kameraassistenz: Reni Holz; Schnitt: Susan Shipton; Schnittassistenz: Chad Glastonbury, Marc Grif; Produktions Design: Phillip Barker; Ausstattung: Kathleen Climie; Requisite: Alan Doucette; Kostüme: Beth Pasternak; Musik: Mychael Danna; Ton: Steven Munro, Ross Redfern

Darsteller (Rolle)

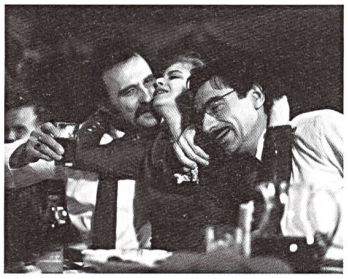
David Alpay (Raffi), Charles Aznavour (Edward Saroyan), Arsinée Khanjian (Ani), Christopher Plummer (David), marie-Josée Croze (Celia), Eric Bogosian (Rouben), Brent Carver (Philip), Bruce Greenwood (Marton Harcourt/Clarence Ussher), Elias Koteas (Ali/Jevdet Bey), Simon Abkarion (Arshile Gorky), Lousnak (Shushan Gorky), Raoul Bhaneja (Fotograf), Max Morrow (Tony), Christie MacFadyen (Janet), Haig Sarkissian (Sevan), Garen Boyajian (Gorky als Kind), Lousnak Abdalian (Gorkys Mutter)

Produktion, Verleih

Alliance Atlantis, Astral, Ego Film Arts, Serendipity Pint, Super Ecrran, The Harold Greenberg Fund, Teh Movie Network, Téléfilm Canada, ARP Sélection; Produzenten: Robert Lantos, Atom Egoyan; Co-Produzentin: Sandra Cunningham; beigeordnete Produzenten: Imone Urdl, Julia Rosenberg. Kanada, Frankreich 2002. 35mm, Dolby Digital, Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Kool Filmverleih, Freiburg im Breisgau



Kurz belichtet



UNDERGROUND
Regie: Emir Kusturica

ANGEL
Regie: Ernst Lubitsch

Janet Gaynor und Charles Farrell in SEVENTH HEAVEN
Regie: Frank Borzage

HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE
Regie: Edgar Reitz

Hommages

Emir Kusturica

Anlässlich des fünfzigsten Geburtstages von Emir Kusturica widmen in einer Gemeinschaftsproduktion das *Stadtkino Basel* (im November), das *Kino Kunstmuseum* in Bern (Dezember bis Januar) und das *Xenix* in Zürich (im Dezember) dem bosnischen Filmemacher eine integrale Retrospektive. Zum erstenmal in der Schweiz werden sein Diplomfilm GUERNICA (1978) wie auch seine Frühwerke DIE BRÄUTE KOMMEN (1978) und BUFFET TITANIC (1980) zu sehen sein. Der Filmkritiker Dusko Dimitrovski – er kennt Kusturica seit seiner Zeit als Präsident eines Filmclubs in Sarajewo – wird in die frühen Filme von Kusturica einführen (Bern, 13.12.) beziehungsweise in TIME OF THE GYPSIES (Zürich, 14. 12.). Emir Kusturica spielt mit seinem «No Smoking Orchestra» am 2./3. 12. in der Roten Fabrik in Zürich – und wird dann wohl auch im Xenix vorbeikommen.
Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch
Kino Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch
Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Louis Malle

Dem französischen Filmemacher *Louis Malle* widmet das *Stattkino Luzern* eine kleine Retrospektive. Sie steht im Zusammenhang mit der Vorlesungsreihe von Pierre Lachat an der Hochschule für Gestaltung und Kunst während des Wintersemesters 2004/05. In der Reihe werden noch AU REVOIR LES ENFANTS (8. 12.), MILOU EN MAI (5. 1.), DAMAGE (19. 1.) und die wunderbare Tschechow-Adaptation VANYA ON 42ND STREET (23. 2.) zu sehen sein («Man sieht, wie ein Text, wenn er in Bildern gedacht und aufgesetzt ist, nur eine Wirkung haben kann, nämlich die, Bilder zu beschwören, die man dann gar nicht mehr eigens auf eine Bühne zu bringen oder auf eine Leinwand zu projizieren braucht.» Pierre Lachat in Filmbulletin 2.95).
Stattkino Luzern, Löwenplatz 11, 6004 Luzern, www.stattkino.ch

Ernst Lubitsch

Im Dezember stellt das *Österreichische Filmmuseum* in Wien das Gesamtwerk des grossen Komödien-Regisseurs Ernst Lubitsch (1892–1947) vor. Es reicht von frechen Stummfilmkomödien wie DIE PUPPE oder DIE AUSTERNPRINZESSIN über Historienspektakel wie MADAME DUBARRY oder die Oscar-Wilde-Adaption LADY WINDERMERE'S FAN bis zu Musicals um Maurice Chevalier und Jeanette McDonald und kulminiert in den schwerelosen und zugleich hochartifiziellen Klassikern der dreissiger und vierziger Jahre, in denen Stars wie Greta Garbo (NINOTCHKA), Marlene Dietrich (ANGEL), James Stewart (THE SHOP AROUND THE CORNER) oder Gary Cooper (DESIGN FOR LIVING) brillierten.
Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien www.filmmuseum.at

Frank Borzage

Die Cinémathèque suisse präsentiert im *Filmpodium der Stadt Zürich* bis Ende Dezember das Werk von Frank Borzage. Zentrales Thema des «kompromisslosen Romantikers» (Andrew Sarris) ist die Macht der Liebe, die über alle gesellschaftlichen Konventionen wie Ehe und bürgerliche Moral und Schicksalsmächte wie sogar den Tod triumphieren lässt. Borzage gilt als Meister einfühlsamer Schauspielerführung und als Pionier nuancierter Lichtsetzung und Kameraführung.

Ein Workshop (4. 12., ab 10 Uhr bis circa 17.30 Uhr) mit *Daniel Kothenschulte*, Filmredakteur der Frankfurter Rundschau, ermöglicht anhand von THE PITCH O' CHANCE (1915), LIVING ON VELVET (1935), THE BIG CITY (1937), THE DAY I MET CARUSO (einem Fernsehfilm von 1957) und CHINA DOLL (dem vorletzten Film von Borzage von 1958) eine zusätzlich vertiefte Auseinandersetzung mit dem Werk eines der zu Unrecht unbekannten ganz Grossen Hollywoods.
Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Das andere Fernsehen

Heimat 3 im Fernsehen

Nach der Premiere im Rahmen des Filmfestivals von Venedig und verschiedenen Kino-Aufführungen wird das Filmepos HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE von Edgar Reitz ab dem 15. Dezember (jeweils ab 20.15) auf dem Fernsehsender *ARD* zu sehen sein.

Im Vorfeld dieser Ausstrahlung wiederholt der Fernsehsender *3sat* ab 6. Dezember (täglich ab 22.25 Uhr) den ersten Teil der Trilogie. HEIMAT zeichnet in elf Teilen ein Familienpanorama aus dem fiktiven Hunsrückdorf Schabbach vom Ende des Ersten Weltkriegs bis in die Bundesrepublik der achtziger Jahre.

Auszeichnungen

Zürcher Filmpreise

Die Filmkommission der Stadt Zürich zeichnet nach Sichtung von insgesamt 24 Filmen 2004 vier Filme aus. Je 20 000 Franken gehen an IM NORDWIND von *Bettina Oberli* für die «sorgfältige Milieuschilderung, die beachtliche Schauspielerführung» und das «klare Bildkonzept» und an *Peter Luisi* für VERFLIXT VERLIEBT, eine Komödie, die durch die «Kombination einfacher filmischer Mittel zu einem lustvollen, erfinderischen und ironischen Vergnügen» wird. Mit je 10 000 Franken werden die beiden Dokumentarfilme MA FAMILLE AFRICAINE von *Thomas Thümena* und KROKUS – AS LONG AS WE LIVE von *Reto Caduff* ausgezeichnet und damit explizit auch die Zürcher Produktionsfirma Hugofilm von Christian Davi, Christof Neracher und Thomas Thümena als «Hoffnungsträger innerhalb der Schweizer Produktionslandschaft».

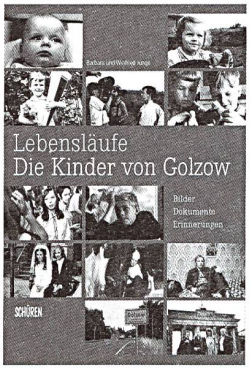
Für ihre Verdienste um die Filmkultur werden *Mattias Brunner*, der Zürcher Arthouse-Kinomacher, und *Fred van der Kooij* mit je 10 000 Fr. ausgezeichnet. Es gelinge van der Kooij, sowohl mit seinen experimentellen Spielfilmen (etwa SCHALLTOT, LUX, AUS DEM NICHTS) wie in seiner Dozententätigigkeit «den Blick für die technische Machart eines Filmes zu schärfen, ohne dabei neben der handwerklichen die ästhetische Dimension zu vernachlässigen».

Europäische Filmpreise

Am 11. Dezember vergibt die *European Film Academy* in Barcelona die europäischen Filmpreise. Der spanische Filmemacher *Carlos Saura* erhält in Anerkennung seines herausragenden Beitrags zum europäischen Film den «Preis für ein Lebenswerk». Die Auszeichnung «Europäischen Beitrag zum Weltkino 2004» geht an die norwegische Schauspielerin und Regisseurin *Liv Ullmann*. Der Gewinner des Dokumentarfilmpreises 2004 steht ebenfalls fest: Es ist *Hubert Sauper*, Regisseur von DARWIN'S NIGHTMARE.

Bücher zum Lesen

Es war einmal ... in der DDR



Babelsberg – ein «Mythos», «ein Ort, der Filmemacher anzieht» – aber, anno 2004, auch die Gewissheit: «Vom Mythos allein kann ein Filmstudio heute im weltweiten Wettbewerb nicht leben.» Sicher ist, dass das legendäre Filmstudio bei Berlin, dessen Name für Fritz Langs METROPOLIS und Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL ebenso steht wie für vier Jahrzehnte DEFA, ein Ort mit grosser Vergangenheit, aber ebenso ungewisser Zukunft ist – und für diese wohl gut einen Griff in die Trickkiste gebrauchen könnte. Die Babelsberger Kameramänner, die im Buch von *Uwe Fleischer* und *Helge Trimpert* ihre «Trickkiste öffnen», tun das gleich im doppelten Sinn, denn sie alle waren den Filmtricks in hohem Masse verbunden, bei deren Entwicklung Babelsberg im europäischen Raum eine «Vorreiterrolle» spielte. Von *Guido Seeber*, der 1912 das Glasatelier in Babelsberg errichtete, spannt sich der Bogen über *Eugen Schüfftan*, der mit dem nach ihm benannten Einspiegelungsverfahren vor allem bei METROPOLIS Furore machte, zu *Gerhard Huttula* und *Ernst Kunstmann*, die ihre während der UFA-Zeit erworbenen Kenntnisse nach 1945 westdeutschen Märchenfilmen (Hutulla) beziehungsweise der DEFA (Kunstmann) zur Verfügung stellten, während *Kurt Marks* und *Erich Günther* ihr bei der DEFA gelerntes Handwerk am schönsten in Märchen und utopischen Filmen anwenden konnten. Mitherausgeber Uwe Fleischer schliesslich, von 1981 bis 1994 Chef der DEFA-Trickabteilung, umreisst in einem abschliessenden Gespräch den Übergang ins digitale Zeitalter, erzählt aber auch davon, wie hier noch nach der Wende mit klassischen Trickverfahren an vielen internationalen Produktionen (unter anderen Chantal Akermans A COUCH IN NEW YORK) gearbeitet wurde. Zumeist werden die tricktechnischen Verfahren anhand von Beispielen erläutert, auch die Abbildungen sind für den Laien hilfreich. Von den sieben Gesprächen des Bandes sind allerdings nur vier real, die letzten drei und das zu Gerhard Huttula, über den der Filmhistoriker *Rolf Giesen* Auskunft gibt. Die "Interviews" mit Seeber, Schüfftan und Kunstmann wurden aus vorhandenem Material zusammengestellt, ohne Hinweis, welche Passagen welcher Quelle entnommen wurden und inwieweit wörtlich oder nur sinngemäss zitiert wurde – eine Vorgehensweise, die meiner Meinung nach eine ausführlichere Erörterung verdient hätte. Und bei Gerhard Huttula hätte man doch gerne gewusst, was mit dem Ausdruck «bis zum bitteren Ende» gemeint ist, zumal nicht einmal ein Todesdatum angegeben ist.

An einer Stelle verweist Winfried Junge zwar darauf, dass er, bis zum Ende der DEFA, auch 32 Filme anderer Thematik gedreht habe – aber sein Name wird für immer mit der Langzeitbeobachtung DIE KINDER VON GOLZOW verbunden sein, die er 1961 mit Hans-Eberhard Leupold begann und später mit seiner Frau Barbara fortführte. Für kommendes Jahr ist zwar, nach acht abendfüllenden Einzelporträts von Golzowern, mit DIE KINDER VON GOLZOW (Arbeitsuntertitel: «Das Ende der unendlichen Geschichte») ein abschliessender Film angekündigt, aber ob das Thema ihn danach loslässt, bleibt noch abzuwarten. Die überfällige Würdigung dieses monumentalen Dokumentarfilmunternehmens im vorliegenden Band besteht vor allem aus zwei Teilen, einem Gespräch zwischen Winfried Junge und *Ralf Schenk*, das die Filmreihe in chronologischer Folge behandelt, und einer Filmografie, die neben Dokumenten zur Produktion auch Rezensionen und das parallele Zeitgeschehen würdigt. Das Gespräch vollzieht die Entwicklung des Unternehmens nach, vom ersten Film an, als die 35mm-Kamera, die nur vier Minuten lange Filmcassetten aufnehmen konnte, Nachdrehs und Inszenierungen fast zwangsläufig machte. Wir erfahren, wie beim zweiten Film die versteckte Kamera aufgegeben wurde, wie der Wunsch «das bestmöglichste Bild junger Sozialisten» zu zeichnen, zu einem gelegentlich ausufernden Off-Kommentar führte («der nicht erst heute ziemlich penetrant wirkt», wie Schenk bemerkt). Zur Sprache kommen auch die Tabus (etwa Alkoholismus bei den Eltern), die systematisch aus den Filmen ausgeblendet werden mussten, ebenso wie die Schwierigkeiten, auf die die Fortführung des Projektes immer wieder stiess, politische und ökonomische bei der DEFA, finanzielle nach dem Ende der DDR. Schade, dass die zahlreichen, in den Text eingestreuten Dokumente meist derartig klein reproduziert wurden, dass ihre Leserlichkeit darunter beträchtlich leidet.

Bereits zum fünften Mal erscheint das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Drei Schwerpunkte hat der vorliegende Band, «Deutsch-Russische Filmbeziehungen», «Schauspieler und Film» und «DDR-Filmgeschichte: Die fünfziger Jahre», in der die Schicksale zweier Regisseure (Falk Harnack und Slatan Dudow) und zweier Filme (DER UNTERTAN und DAS VERURTEILTE DORF) beleuchtet werden. Aufschlussreich dabei vor allem *Inge Bennewitz*' Analyse des Films DAS VERURTEILTE DORF, dessen propagandistische Akzentuierung eines Ereignisses in der Bundesrepublik sich am Ende als «Eigentor» erwies, als nämlich auch auf DDR-Seite ein Dorf einem Truppenübungsplatz weichen sollte und die dagegen Protestierenden sich genau auf diesen, kurz zuvor in DDR-Kinos gelaufenen Film beriefen. Im Schauspieler-Schwerpunkt sticht ein Gespräch mit Armin Mueller-Stahl hervor, worin er detailreich und analytisch über seine Arbeit in der DDR und in Hollywood reflektiert.

Beim Namen *Reiner Schöne* musste ich gar nicht an die DDR denken, eher an jene meist belanglosen Filme, in denen man ihn in den letzten Jahren im Kino gesehen hat, vor allem aber an das Musical «Hair». Bis 1968 war Schöne ein Bürger der DDR und hatte dort auch schon künstlerische Erfolge zu verbuchen. Später war er «Jesus Christ Superstar» und sogar in einigen (eher unbedeutenden) amerikanischen Produktionen zu sehen. Im einleitenden Kapitel von «Let the sunshine in» bemerkt Schöne: «Biografien können so langatmig sein; die Welt braucht nicht zu wissen, was die Oma am ersten Schultag gesagt hat ...» Daran hat er sich gehalten, sein Buch ist in einem angenehm lakonischen Tonfall geschrieben und wechselt zwischen autobiografischen Splittern und gelegentlichen Fiktionen.

Frank Arnold

Uwe Fleischer, Helge Trimpert: Wie haben Sie's gemacht...? Babelsberger Kameramänner öffnen ihre Trickkiste. Marburg, Schüren Verlag, 2004. 174 S., Fr. 36.–, € 19.90

Dieter Wolf (Hg.): Lebensläufe – Die Kinder von Golzow. Bilder – Dokumente – Erinnerungen zur ältesten Langzeitbeobachtung der Filmgeschichte von Barbara und Winfried Junge. Marburg, Schüren Verlag, 2004. 352 S., Fr. 52.90., € 29.90

Ralf Schenk, Erika Richter, Claus Löser (Hg.): apropos: Film 2004. Das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin, Bertz + Fischer, 2004. 320 S., Fr. 36.–, € 19.90

Reiner Schöne: Let the sunshine in. Erinnerungen und Stories. Bielefeld, Pendragon Verlag, 2004. 159 S., € 12.80.

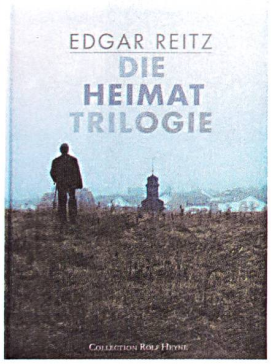
Mit attraktiven Porträtreihen über Literatur, Musik, Architektur und Fotografie würdigt die SRG SSR idée suisse die Kreativität und die kulturelle Vielfalt in unserem Land.

SRG SSR idée suisse

swissinfo

www.ideesuisse.ch

Heimat – ein Bilderfluss



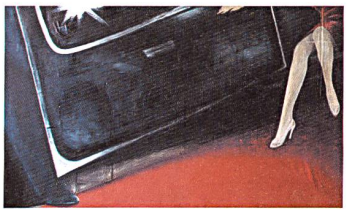
«Eine "HEIMAT-Trilogie" existierte bisher in Wirklichkeit nicht. Der Begriff ist eine nachträgliche Definition: Die dreissig Filme, die im Laufe von über zwanzig Jahren unter dem Oberbegriff HEIMAT entstanden sind, lassen sich zwar heute als "Trilogie" verstehen, zur Realität wird die Trilogie aber erst durch dieses Buch.» So *Edgar Reitz* im Vorwort zu diesem schwergewichtigen grossformatigen Prachtband. Die Episoden von HEIMAT – EINE DEUTSCHE CHRONIK, DIE ZWEITE HEIMAT – CHRONIK EINER JUGEND und HEIMAT 3 – CHRONIK EINER ZEITENWENDE werden im opulenten Band in Einzelfotos nacherzählt. Eine ausserordentlich abwechslungsreiche, spannungsvolle Montage von Standfotos und einzelnen Filmbildern – diese versuchen meist, einzelne Sequenzen abzubilden –, die Abfolge von Schwarzweiss-Bildern und Farbfotos, der kluge Umgang mit unterschiedlichen Bildgrössen evozieren kongenial den epischen Rhythmus des Reitzschen Werkes. Eine diskret am untern Seitenrand plazierte Spur mit den Bildunterschriften begleitet den Bilderfluss.

Zwischen die einzelnen Episoden eingestreut finden sich Reflexionen von Edgar Reitz zu Heimat, zum Erzählen, zum Wechsel von Schwarzweiss und Farbe oder über das Verhältnis von Film und Wirklichkeit oder auch die Rollenbiographie der «ewigen Tochter», gespielt von der wunderbaren Hannelore Hoger in DIE ZWEITE HEIMAT. Der Anhang verzeichnet die Hauptdarsteller, die Stablisten und die Synopsen zu den einzelnen Filmen, neben einer Kurzbio- und -filmographie von Edgar Reitz und einer Doppelseite mit Aufnahmen von Dreharbeiten.

Edgar Reitz: Die Heimat Trilogie. München, Heyne Ullstein Verlag (Collection Rolf Heyne), 2004. 591 S., Fr. 230.40, € 128.–

Bildhafte Sprachlosigkeit

Ausstellung von Sascha Badanjak



Fallen Angels, French Affair, Asphalt Jungle sind für einmal keine Filmtitel, sondern Untertitel von Bildern in der Ausstellung *Paare im Dunkeln* von Sascha Badanjak. Die Malerin versteht die teils fiktiven Untertitel als Inspiration, um weitere, eigene Bildwelten entstehen zu lassen. Das wäre eine Verbindung zum Film, aber eigentlich noch nichts besonderes, Bilder lösen in der Regel immer eine Kette von Assoziationen aus. Eigen ist der Ausstellung aber, dass die Illustrationen paarweise aufgehängt sind und so in Verbindung zueinander treten – was gemäss Jean-Luc Godard die Essenz der Montage ist: «Montage heisst, die Dinge in Beziehung zu setzen, damit man sie sieht – eine eindeutige Situation. (...) Man muss immer zweimal sehen. Das ist es, was ich unter Montage meine, einfach alles in Verbindung bringen.» (Jean-Luc Godard in «Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos»).

Mit einer Mischung aus Acryl und Collagen aus Abfallmaterial hat Sascha Badanjak zwölf Bildpaare gestaltet, die die Begegnung zwischen Mann und Frau in der Nacht auf verschiedene Arten thematisieren. Dabei sieht der Betrachter die (vielleicht) erste und (vielleicht) letzte Szene.

Die Bilder, die laufen lernten, «friert» die Malerin ein, sie nagelt sie an die Wand, im wahrsten Sinne des Wortes.

Durchs Auge der Kamera

Sascha Badanjak zeigt Szenen, wie sie durch eine Kamera zu sehen sind. Beim Bild *Lefthanders* fällt beim näheren Betrachten eine ungewöhnlich präzis gezeichnete Lichtspiegelung auf einem Wasserglas auf. Das menschliche Auge könnte diese Reflexion nie so differenziert wahrnehmen. Durch gezielt hergestellte Lichtverhältnisse kann man am Drehort aber solch einen Effekt erzeugen. Der Betrachter sieht die Illusion, die die Kamera erzeugt. Die Künstlerin führt die Regie in ihren Bildern, die nicht so sind, wie der Mensch sie wahrnimmt, sondern so, wie die Kamera uns die Welt vortäuscht.

Sascha Badanjak, übrigens auch Filmwissenschafterin, geht noch einen Schritt weiter. Der Betrachter sieht die Bilder nicht nur wie durch die Kamera, er wird gewissermassen selbst zur Kamera. Tritt er in den Ausstellungsraum ein, der gleichzeitig auch Werkstätte ist, breitet sich ein Panorama vor ihm aus: Schwenkt er seinen Blick von links nach rechts, nimmt er den Raum mit den grossformatigen, rechteckigen Bildern wahr, die aus der Ferne wegen ihrer parallelen Anordnung vielleicht an eine Filmrolle erinnern. Schliesslich könnte das Auge an einem starken Rottupfer hängenbleiben – vielleicht ein Schal oder ein Kleid? Beginnt der Zuschauer die Schärfe auf diesen Punkt einzustellen, *zoomt* er den Farbflecken heran und geht von der Totalen in die Halbtotale, sieht er ein rotes Kleid, und die Figur auf dem Bild grenzt sich mittlerweile klar vom nach wie vor verschwommenen Hintergrund ab. Oder, statt zu zoomen, kann der Betrachter, wenn er Lust hat, auch eine Kamerafahrt ausführen, indem er näher an das Bild herantritt. Will er ein Detail ganz genau erkennen, muss er nach der «Fahrt» nochmals zoomen, um das Objekt der Faszination per menschlichem Teleobjektiv ganz nahe heranzuholen. So nahe, bis er lesen kann, was für ein Text zum Beispiel auf einem Buch aufgeklebt ist, das eine Figur in den Händen hält.

Zwischen Raum

Ein Film kann in den Zwischenräumen der Bilder passieren, werden, was jeder und jede in ihn hineinprojiziert.

Räumlich zeigt Sascha Badanjak diesen Zwischenraum, indem sie die beiden Szenen nebeneinander aufgehängt hat und den Betrachter, der auf die Wand schaut, dazu animiert, die für ihn fehlenden Bilder zu ergänzen. Im Bild selber wiederum sitzen die Figuren in Ecken, kleben am Rand, rennen aus dem Bild heraus, werden vom Rahmen abgeschnitten. Einige verschmelzen fast mit ihrer Umgebung und dem Dunkel der Nacht. Der grösste Teil der Bilder ist leerer Raum, der dominiert und Spannung erzeugt.

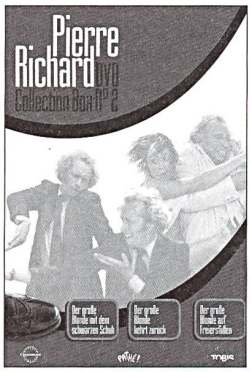
Aber der Zwischenraum erfüllt noch mehr Funktionen, als nur Spannungsträger für eigene Träume zu sein. Die Leere ist gemalte, nonverbale Kommunikation. *Paare im Dunkeln* spielt in der Nacht, alles ist undeutlich, diffus – eine Metapher für die Unklarheit in den Beziehungen und die Unfähigkeit der Paare, ihre Gefühle in Worte zu fassen. Um dieser Ungewissheit noch mehr Bedeutung zukommen zu lassen, verzichtet Sascha Badanjak bewusst auf eine klare Figurenzeichnung, alles wird angedeutet, was eine Identifikation mit den Protagonisten erleichtern kann.

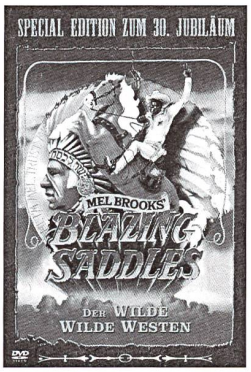
Wären in den Bildern der Künstlerin Dialoge möglich, hätte sie ein Buch schreiben können. Stattdessen hat sie die Sprachlosigkeit bildhaft werden lassen. Das Wesentliche des Films, das Mystische, ist weder fass- noch beschreibbar, höchstens eine Anleitung zum kollektiven Träumen – so wie die Ausstellung.

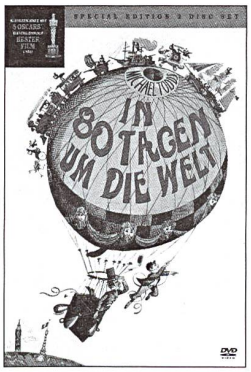
Milena Dylag

Paare im Dunkeln, The BAD Gallery, Werkgalerie Sascha Badanjak, Trittligasse 4, 8001 Zürich, Besichtigung auf Anfrage, Tel. 01 252 97 74, bis 30. April 2005

DVD







Pierre Richard en bloc

Die DVD-Welle spült immer häufiger genau das an, was man sich erhofft hat, aber auch, was man befürchten musste. Zu den erfüllten Hoffnungen gehört, dass nun Filme greifbar werden, die nach ihrer Kinoauswertung in der Versenkung verschwunden sind und allenfalls als Füller zwischen den Werbeblöcken auf privaten Fernsehstationen ein trostloses Dasein fristeten. Befürchten musste man aber auch, dass geschäftstüchtige Einfallslosigkeit die Chance wittern würde, mit lieblosen Editionen schnell ein paar Euros zu machen. Die Pierre-Richard-Kollektion steht gleich für beide Tendenzen: Sie bieten das Vergnügen des Wiedersehens mit französischen Komödianten in Hochform, beispielsweise in DER GROSSE BLONDE MIT DEM SCHWARZEN SCHUH und DER REGENSCHIRMMÖRDER. Man entdeckt auch gar nicht so üble Mauerblümchen wie EIN TOLPATSCH AUF ABWEGEN von George Lautner. Gleichzeitig ärgert man sich aber über die weniger als durchschnittliche Bild- und Tonqualität und das Fehlen jeglicher Extras. Mit diesen Editionen als Botschafter wird die Richard-Fangemeinde mit Sicherheit nicht grösser. Das ist für die Vermittlung von Filmkunst und -geschichte im Grossen ja noch kein Unglück – aber für die konsequent unterschätzte französische Slapstick-Komödie schon.

Pierre Richard – Collection Box 1
EIN TOLPATSCH AUF ABWEGEN (ON AURA TOUT VU) *F 1976, Georges Lautner /*
DER SANFTE MIT DEN SCHNELLEN BEINEN (LA CARAPATE) *F 1978, Gérard Oury /*
DER REGENSCHIRMMÖRDER (LE COUP DU PARAPLUIE) *F 1980, Gérard Oury /*
ALFRED, DIE KNALLERBSE (LES MALHEURS D'ALFRED) *F 1971, Pierre Richard*

Pierre Richard – Collection Box 2
DER GROSSE BLONDE MIT DEM SCHWARZEN SCHUH (LE GRAND BLOND AVEC UNE CHAUSSURE NOIRE) *F 1972, Yves Robert /*
DER GROSSE BLONDE KEHRT ZURÜCK (LE RETOUR DU GRAND BLOND) *F 1974, Yves Robert /*
DER GROSSE BLONDE AUF FREIERSFÜSSEN (À GAUCHE EN SORTANT DE L'ASCENSEUR) *F 1989, Edouard Molinaro*
Technische Daten: Region 2; Bildformat: 1:2.35, 1.66:1 oder 4:3; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, F; Untertitel: D für Hörgeschädigte, F; Vertrieb: Universum Film/Impuls Home Entertainment (Die Filme sind auch einzeln erhältlich.)

Blazing Saddles

Die Westernpersiflage BLAZING SADDLES gehört nicht zu den besten Filmen von Mel Brooks. Er leistet sich den einen oder anderen Durchhänger, verscherbelt Rohrkrepierer als Gags und macht aus dem Bodensatz gelungener Gags aufgewärmten Kaffee. Aber Madeline Kahn als Dietrich-Parodie, Gene Wilder als verkrachte Hawks-Existenz und Cleavon Little als blasierter Sheriff – schwarz wie die Nacht – sie sind ihr Geld nach wie vor wert. Und John Morris ist wie immer bei Brooks der heimliche Star mit seiner Filmmusik, die Genre-Parodie und -Hommage zugleich ist. Die Spezial-Edition zum dreissigsten Jubiläum dieses Nicht-Klassikers wurde mit reichlich Bonus-Material beschenkt, unter anderem dem Pilotfilm zur nach dem bewährten Muster gestrickten Fernsehserie «Black Bart». Und wer die Dokumentation «Zurück im Sattel» gesehen hat, weiss am Schluss immerhin, dass in BLAZING SADDLES zum ersten Mal in der Kinogeschichte das hemmungslose Furzen saloonfähig gemacht wurde.

DER WILDE WILDE WESTEN
(BLAZING SADDLES)
USA 1974. Regie: Mel Brooks. Technische Daten: Region 2; Bildformat: 2.40:1; Sound: Dolby Digital; Sprachen: D, E (DD 5.1); Untertitel: D, E, D für Hörgeschädigte; Extras: Kommentar von Mel Brooks, Dokumentation «Zurück im Sattel», Kurzporträt von Madeline Kahn, Pilotfilm «Black Bart», Entfallene Szenen, Trailer. Vertrieb: Warner Home Video

In 80 Tagen um die Welt

Als das Kino den Kampf gegen das Fernsehen aufnahm, kamen solche Prachtsbilderbogen wie AROUND THE WORLD IN 80 DAYS heraus. Sie waren eigentlich nur darauf angelegt, mit allem zu protzen, was die Traumfabrik hergab: Stars, Farbe und Superbreitleinwand. Natürlich wirkt das heute etwas behäbig und in diesem Falle sogar paradox, weil der weltumreisende Phileas Fogg doch eigentlich stets der verrinnenden Zeit hinterher jagt, der Film aber bei jeder Sehenswürdigkeit – also bei jeder Szene – mit scheinbar endloser Geduld verweilt. Dennoch bereitet diese Jules-Verne-Verfilmung auch in Zeiten der gewinnbringenden Koexistenz von Kino und Fernsehen grosses Vergnügen, auch wenn es einem nicht gelingt, alle Stars zu demaskieren. Die Spezial-Edition ist zudem ein liebevoll bestücktes Bijou – besonders dank der von Orson Welles präsentierten hemmungslosen Anekdoten-Drescherei auf den Produzenten Michael Todd.

IN 80 TAGEN UM DIE WELT
(AROUND THE WORLD IN 80 DAYS)
USA 1956. Regie: Michael Anderson. Technische Daten: Region 2; Bildformat: 2.20:1; Sound: Stereo (Deutsch), DD 5.1 (Englisch); Sprachen: D, E; Untertitel: D, E, D für Hörgeschädigte. Extras: Einleitung von Robert Osborne, Kommentar von Brian Sibley, nicht verwendete Szenen, Dokumentation «Michael Todds Welt», Highlights von Filmpremiere, Oscar-Verleihung und einer «Playhouse 90»-Sendung von 1957, Fotogalerie. Vertrieb: Warner Home Video

Die besten Jahre unseres Lebens

Als die drei GIs Derry, Stephenson und Parrish endlich aus der Hölle des Zweiten Weltkriegs nach Hause in die USA zurückkehren, erwartet sie nicht die ersehnte Idylle, sondern nur neue Probleme: eine zerrüttete Ehe, fremd gewordene Kinder, das Schicksal als Kriegsversehrter. Haben sie im Krieg tatsächlich die besten Jahre ihres Lebens geopfert und verloren? William Wylers Heimkehrerdrama ist bald sechzig Jahr alt – aber in der Schilderung der individuellen Wunden und Spuren, die jeder Krieg hinterlässt, ist es so brisant und erschütternd wie damals. Wyler zeigt jene Seite des Krieges, über die auch heute noch kein kriegsführender Regierungschef gerne spricht. 1946 wurde dieses Meisterwerk mit dem Oscar für den besten Film ausgezeichnet. Es ist nicht anzunehmen, dass Georg W. Bush diesem Urteil folgen würde.

DIE BESTEN JAHRE UNSERES LEBENS
(THE BEST YEARS OF OUR LIVES)
USA 1946. Regie: William Wyler. Technische Daten: Region 2; Bildformat: 1.33:1; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: E für Hörgeschädigte. Vertrieb: MGM Home Entertainment/Impulse Home Entertainment

Thomas Binotto

Expo 64

Eine schöne Gelegenheit, "Jugenderinnerungen aufzufrischen", bietet die von der *Cinémathèque suisse* herausgegebene DVD «Expo 64 – die Landesausstellung von 1964 in Lausanne». Sie versammelt sämtliche 51 Beiträge der Schweizer Filmwochenschau zum Thema Landesausstellung, von den Vorbereitungsarbeiten bis zur Bilanzierung. Ein eigenes Kapitel gilt den Beiträgen zum U-Boot «Mesoscaph» von Jacques Piccard – einem der Höhepunkte der Expo. Mit dieser DVD eröffnet das Schweizer Filmarchiv die Reihe «Die Schweizer Filmwochenschau erzählt ...»: Sukzessive sollen die Bestände der «Schweizer Filmwochenschau» (1940–1975) thematisch zusammengestellt und für DVD aufgearbeitet werden.

Expo 64 – die Landesausstellung von 1964 in Lausanne. Format: 4:3; Ton: Mono; Dauer: 90 Min.; erhältlich als deutsche oder französische Sprachversion bei der Cinémathèque suisse, Centre d'Archivage, 1303 Penthaz

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

Jahresabo 9 Ausgaben
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 gut leserlich in Blockschrift ausfüllen.

Bitte hier entlang schneiden.

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben.

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Geschenk-Abonnement

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe verdient eine grössere
Verbreitung, deshalb verschenke ich ein Abonnement.
Jahresabo 9 Ausgaben
Fr. 69.–, € 45.– (Ausland zuzüglich Versandkosten)
Beginnend ab Heft erstes Heft an mich o ja o nein

Hefte an:

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
CH

Rechnung an:

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
CH

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte hier entlang schneiden.

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben.

> filmbulletin verschenken

Bitte hier entlang schneiden.

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

www.filmbulletin.ch

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!

Bitte hier entlang schneiden.

frankieren
frankieren
frankieren

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

www.filmbulletin.ch

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!

P'INC.

40. Solothurner Filmtage

24. – 30.01.2005

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse

1to1 energy