Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 259

Heft

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

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

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

Download PDF: 05.08.2025

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

Fr. 12.– € 7.45

9.04

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Vierzig Jahre Solothurner Filmtage

Cinema synästhetisch: Mit den Augen hören

THE AVIATOR von Martin Scorsese

VERA DRAKE von Mike Leigh

OCEAN'S TWELVE von Steven Soderbergh

HOUSE OF FLYING DAGGERS von Zhang Yimou

DER NEUNTE TAG von Volker Schlöndorff

CLOSER von Mike Nichols

FERIEN IM DUETT von Dieter Gränicher

FINDING NEVERLAND von Marc Forster

> Solothurner Filmtage
> Audio-Vision

www.filmbulletin.ch

Grosser Preis der Jury & Bester Darsteller, Berlin 2004

El abrazo partido

von Daniel Burman, Argentinien

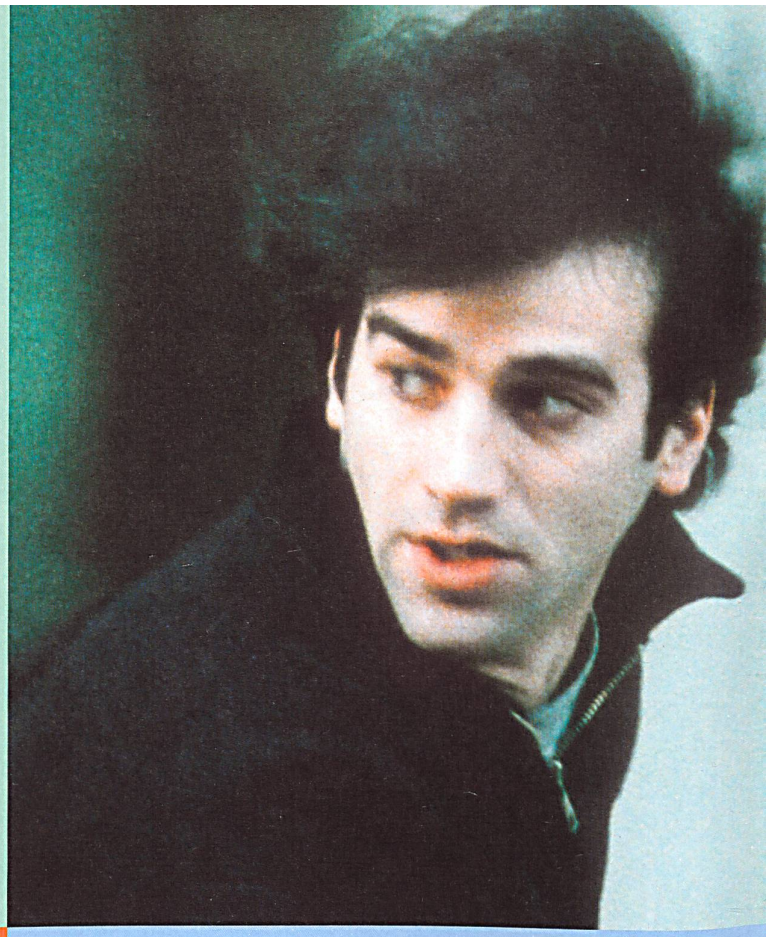
ab 6. Januar in guten Kinos

«El abrazo partido» ist grossartiges, modernes Erzählkino.
Basler Zeitung

«El abrazo partido» des Argentiniers Daniel Burman, der mit viel melancholischem Witz von der Suche des 30-jährigen Ariel nach seinen eigenen Wurzeln in und ausserhalb der jüdischen Geschichte im 20. Jahrhundert erzählt, vermochte die grossen und die kleinen Fragen des Lebens charmant ineinander zu verwickeln.
Neue Zürcher Zeitung

Ein leichter, sensibler, tiefgründiger Film.
Bündner Tagblatt

Leichthändig und voller Empathie für seine Figuren schildert dieser Vertreter des jungen florierenden argentinischen Kinos aus der Sicht des Ich-Erzählers mit verwackelter Handkamera das Leben in einem ziemlich heruntergekommenen Viertel von Buenos Aires.
St. Galler Tagblatt



Prix du Regard Original & Prix FIPRESCI, Cannes 2004

Whisky

von Juan Pablo Rebella & Pablo Stoll, Uruguay

ab 20. Januar in guten Kinos

Ein kleines Wunder voller Schonungslosigkeit und Menschlichkeit, in welchem diskrete Regieführung und Einfallsreichtum miteinander wetteifern. Eine der schönsten Überraschungen zum Jahresende.
Le Point

Der Film von Rebella und Stoll ist von einer unwiderstehlichen burlesken Melancholie durchdrungen.
Le Nouvel Observateur

Mit einer superben Indifferenz weisen Rebella und Stoll sämtliche Versuchungen des Vaudeville zurück, um eine ganz andere Art von Komik aufleben zu lassen, eine des Respekts gegenüber den Personen, oft emotional bewegend, die immer wieder für Momente das Absurde berührt.
Le Monde

Die erste Adresse für Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika

www.trigon-film.org

trigon-film, Postfach, 5430 Wettingen 1
Telefon 056 430 12 30, info@trigon-film.org

In der edition trigon-film sind über 120 Filmtitel aus mehr als 40 Ländern des Südens und des Ostens auf Video und teils auf DVD greifbar. Ideale Geschenke wie Suite Habana, Gori Vatra, The Twilight Samurai, Satin rouge, Dôlè, Yi Yi, Nicotina, El viaje, Intervention divine und viele andere.

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

9.2004
46. Jahrgang
Heft Nummer 259
Dezember 2004

Titelblatt:
Leonardo DiCaprio
in THE AVIATOR
Regie: Martin Scorsese

KURZ BELICHTET
3 *Vorschau Solothurner Filmtage 2005*
7 *Bücher*
10 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
11 **Die Kamera und der Himmel**
THE AVIATOR ..... *von Martin Scorsese*
14 **Sozialkritische Tragödie**
VERA DRAKE ..... *von Mike Leigh*
16 **Amerikaner in Paris**
OCEAN'S TWELVE ..... *von Steven Soderbergh*

HOMMAGE
18 **Kleine Rückblenden**
Vierzig Jahre Solothurner Filmtage

FILMFORUM
33 HOUSE OF FLYING DAGGERS ..... *von Zhang Yimou*
35 DER NEUNTE TAG ..... *von Volker Schlöndorff*
37 CLOSER ..... *von Mike Nichols*

NEU IM KINO
39 FERIEN IM DUETT ..... *von Dieter Gränicher*
40 LE CERF-VOLANT ..... *von Randa Chahal Sabbag*
41 FINDING NEVERLAND ..... *von Marc Forster*
42 LA GRANDE SÉDUCTION ..... *von Jean-François Pouliot*

WEITERHIN IM KINO
43 SHE HATE ME ..... *von Spike Lee*
44 EL VIENTO SE LLEVO LO QUE ..... *von Alejandro Agresti*
44 THE POLAR EXPRESS ..... *von Robert Zemeckis*
46 COMME UNE IMAGE ..... *von Agnès Jaoui*

FILMTHEORIE
47 **Mit den Augen hörenw**
Cinema synästhetisch: Audiovisionen

UNPASSENDE GEDANKEN
56 **FEUERZANGENBOWLE revisited**
Von Felix Aeppli

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

Produktion
Druck, Ausrüsten:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 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

Mitarbeiter dieser Nummer
Frank Arnold, Ralph Eue, Thomas Binotto, Herbert Spaich, Gerhart Waeger, Stefan Volk, Peter W. Jansen, Pierre Lachat, Rolf Niederer, Doris Senn, Gerhard Midding, Daniela Sannwald, Erwin Schaar, Michael Lommel, Felix Aeppli

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Solothurner Filmtage (delay, Paul Fritsche, Franz Gloor, Christian Murer, Roland Schneider, Alain Stauder, Johannes von Arx); Ascot-Elite Entertainment, Buena Vista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Kinolatino, Lutz Konermann, Look Now!, Monopole Pathé Films, Warner Bros., Zürich; Flax Film, Köln; Munch Museum, Oslo

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2004 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

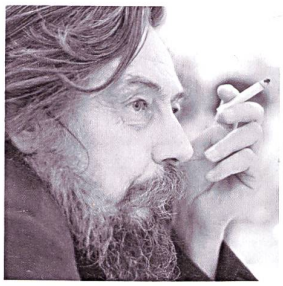
Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

© 2004 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

In eigener Sache



Wir wünschen allen Leserinnen und Lesern frohe Festtage und ein gutes neues Jahr.

Für Filmbulletin sind die Aussichten so günstig wie noch nie.

Im November entschied der Grosse Gemeinderat der Stadt Winterthur positiv über die neuen Kulturverträge. Für uns bedeutet dies, dass der Unterstützungsbeitrag der Stadt an Filmbulletin bis ins Jahr 2009 sichergestellt ist.

Auch die Mitteilung des Bundesamtes für Kultur, die uns kurz vor Weihnachten aus Bern erreichte, ist sehr positiv. «Das Bundesamt für Kultur *verfügt*: mit Filmbulletin eine Leistungsvereinbarung für die Jahre 2005 bis 2007 abzuschliessen.»

Da der Kanton Zürich bereits letztes Jahr seinen Beitrag an Filmbulletin verdoppelte und für mehrere Jahre zusprach, sind wir erstmals in der Geschichte dieser Zeitschrift an einem Punkt, wo das weitere Erscheinen von Filmbulletin nicht latent oder sogar akut gefährdet ist.

Seit Jahren trainiert und gewohnt, am Abgrund zu tanzen, wird mir beinahe etwas schwindlig.

Walt R. Vian

PS

Ab sofort steht der Index der Zeitschrift im Internet unter www.filmbulletin.ch. Er kommt zwar noch etwas provisorisch und verbesserungsbedürftig daher und die letzten Jahrgänge sind noch nicht ganz aufgearbeitet – aber immerhin.

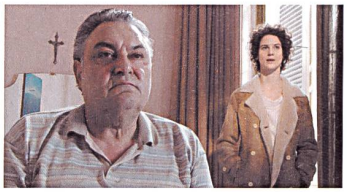
Solothurner Filmtage 2005
Vorschau

Bruno Ganz in SCHWARZ UND WEISS WIE TAGE UND NÄCHTE
Regie: Wolfgang Petersen

IM NORDWIND
Regie: Bettina Oberli

CHAOS AND CADAVERS
Regie: Niklaus Hilber

RICORDARE ANNA
Regie: Walo Deuber



Die vierzigste Edition der Solothurner Filmtage wird am 24. Januar 2005 von Bundesrat Pascal Couchepin und Ivo Kummer, Direktor des Festivals, in der Reithalle eröffnet und dauert bis zum 30. Januar 2005. Als Eröffnungsfilm gelangt DIE VOGELPREDIGT ODER DAS SCHREIEN DER MÖNCHE von Clemens Klopfenstein – ein Film mit Polo Hofer, Max Rüedlinger, Mathias Gnädinger und Ursula Andress – zur Schweizer Erstaufführung.

Forum Schweiz

Neben einer repräsentativen Auswahl von Film- und Videoproduktionen des Jahres 2004 aus den vier Sprachregionen der Schweiz – etwa MA FAMILLE AFRICAINE von *Thomas Thümena* oder VERFLIXT VERLIEBT von *Peter Luisi* – sowie der im Ausland arbeitenden schweizerischen Filmschaffenden werden auch Produktionen aus Filmschulen und internationale Co-Produktionen zu sehen sein. Als Schweizer Premiere werden eine ganze Reihe von Spielfilmen erwartet.

Etwa ALLES AUF ZUCKER von *Dany Levy*, in dem sich der schlitzohrige Zocker Jaeckie Zucker und dessen Bruder Samuel, ein orthodoxer Jude (gespielt von Udo Samel), zusammenraufen müssen, damit sie das (dringend benötigte) Erbe ihrer Mutter antreten können. IM NORDWIND von *Bettina Oberli* «stellt Fragen nach der Befindlichkeit der Menschen in Zeiten wirtschaftlicher Verunsicherung» am Beispiel einer dreiköpfigen Mittelstandsfamilie, deren Vater unerwartet arbeitslos wird. *Walo Deuber* verknüpft in RICORDARE ANNA zwei Liebesgeschichten – die Liebe eines Vaters zu seiner Tochter und die Liebe einer jungen Frau aus dem Süden zu einem Mann aus dem Norden. Den Hintergrund bilden die bewegten Zürcher achtziger Jahre und die Krankheit Aids. *Greg Zglinski* erzählt in TOUT UN HIVER SANS FEU karg und streng von der Krise eines Ehepaars im Neuenburger Jura – ausgelöst durch den Tod ihrer Tochter – und dem schwierigen Weg zu einem Neubeginn. Weitere angekündigte Spielfilme heissen CHAOS & CADAVERS von *Niklaus Hilber*, LAGO MIO von *Jan Preuss* und DRUM BUN – GUTE REISE von *Robert Ralston*. Gespannte Erwartungen weckt natürlich auch EINMAL NOCH SHAKESPEARE von *Fred van der Kooij*.

Auch bei den angekündigten Dokumentarfilmen gibt es einiges, was zu gespannter Erwartung berechtigt: *Bruno Moll* setzt seine mit BRAINSTORM begonnene Recherche über das menschliche Denken mit ERINNERN – einer Dokumentation zum Thema Gedächtnis – fort. In GRAMPER UND BOSSE – BAHNGESCHICHTEN begleitet *Edwin Beeler* seine Eltern – sein Vater hat 44 Jahre lang als Gramper bei der Eisenbahn gearbeitet, seine Mutter hat als Rottenköchin für eine Gruppe von Eisenbahnarbeitern gekocht – auf einer Reise zu ihren ehemaligen Arbeitsplätzen und konfrontiert dabei die alte mit der neuen Arbeitswelt bei der Bahn. *Peter von Gunten* porträtiert in IM LEBEN UND ÜBER DAS LEBEN HINAUS Nachfahren der Wiedertäuferbewegung der Reformation: Mennoniten im Schweizer Jura und Mennoniten und Amish aus Indiana, USA. WANAKAM von *Thomas Isler* zeigt am Beispiel tamilischer Flüchtlingsschicksale in der Schweiz, wie Familienstrukturen an der behördlich verordneten Isolation zerbrechen, und plädiert für eine menschenwürdige Integrationspolitik. *Veronika Minders* KATZENBALL zeigt die Schweiz der letzten siebzig Jahre aus der Perspektive lesbischer Frauen, während OPERNFIEBER von *Katharina Rupp* von «Claqueuren, Machern, Akteuren, Liebhabern, Vergessenen und Kleinkriminellen» und ihrer unbedingten Opernleidenschaft anhand einer Reise zu den grössten Opernhäusern Italiens erzählt. *Beatrice Michel* und *Hans Stürm nähern sich in* KLINGENHOF behutsam ihrem Quartier im Zürcher Kreis 4: ein Geflecht von Begegnungen mit Menschen, ihren Geschichten, von Blicken auf Gebäude und Strassen und eine leise Hommage an den 2002 verstorbenen Hans Stürm.

Retrospektive

«Am Anfang war das gesprochene Wort, ist seine Stimme. Es ist die Stimme, die man unter Tausenden heraushört, und man wird sie nie vergessen. Sie macht ihn unvergleichlich.» So Peter W. Jansen in Filmbulletin 4.02 über *Bruno Ganz*, dem 2005 die Retrospektive gewidmet ist. Bruno Ganz wird in Solothurn persönlich anwesend sein. Das Festival versucht, in der Auswahl der Filme dem ganzen breiten Spekrum des facettenreichen Theater- und Filmschauspielers gerecht zu werden. Im Schweizer Filmschaffen ist Bruno Ganz von ES DACH ÜBEREM CHOPF von Kurt Früh, über Filme wie DER ERFINDER von Kurt Gloor, BANCOMATT von Villi Herman, DANS LA VILLE BLANCHE von Alain Tanner oder LA PROVINCIALE von Claude Goretta bis zu PANE E TULIPANI von Silvio Soldini oder WERANGSTWOLF von Clemens Klopfenstein in einer grossen Spannweite präsent.

Invitation

Eingedenk des zehnjährigen Bestehens des Dayton-Abkommens von 1995 haben die Solothurner Filmtage diesmal Filmschaffende aus den Ländern des ehemaligen Jugoslawien eingeladen, aus *Bosnien-Herzegowina, Kroatien, Mazedonien, Serbien-Montenegro* und *Slowenien*. Gibt es Anknüpfungspunkte an die in den achtziger Jahren blühende Filmkultur? Existiert so etwas wie eine künstlerische Vergangenheitsbewältigung der Kriegsjahre in Ex-Jugoslawien? Was widerspiegeln die aktuellen Filme von den Hoffnungen und Ängsten der Menschen dieser Region? Das sind einige der Fragen, auf die diese Reihe erste Antworten geben will.

Im Zusammenhang mit der Invitation steht auch die Fotoausstellung «My lovely Bosnia» des Fotografen *Christian Schwager* im Künstlerhaus S11. Der dieses Jahr mit dem Kulturpreis der Winterthurer Kulturstiftung ausgezeichnete Fotograf zeigt Fotografien von Recherchen in Ostbosnien: Fotos von friedlichen Landschaften – Bilder von Orten, die aber todbringende Minen oder verscharrte Leichen bergen.

Podium

In Zusammenarbeit mit dem filmwissenschaftlichen Seminar der Universität Zürich und weiteren externen Organisationen thematisieren eine Reihe von Veranstaltungen aktuelle Fragen zum Stand der schweizerischen Filmkultur. Öffentlich diskutiert werden die «Bedeutung des Auftragsfilms für das einheimische Filmschaffen», das «Spannungsverhältnis zwischen Filmmusik und Musik im Film», die «Entwicklung des politischen Films zur Filmpolitik» sowie – in eigener Sache – die «Rolle der Solothurner Filmtage in Bezug zur internationalen Filmkultur».

Solothurner Filmtage, Untere Steingrubenstrasse 19, Postfach 1564, 4502 Solothurn, www.solothurnerfilmtage.ch

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

Kurz belichtet

Brigitte Bardot und Michel Piccoli
in LE MÉPRIS
Regie: Jean-Luc Godard

LA BELLE ET LA BÊTE
Regie: Jean Cocteau.

IL GATTOPARDO
Regie: Luchino Visconti

Maggie Cheung
in IN THWE MOOD FOR LOVE
Regie: Wong Kar-wai

Hommage

Michel Piccoli

In weit über hundert Filmen hat Michel Piccoli gespielt, ist aber immer auch dem Theater treu geblieben. Mitte Januar (20./21. 1.) kommt er mit dem Stück «Ta main dans la mienne» von Carol Rocamora, Regie Peter Brook, ans Schauspielhaus Zürich. Das hat das *Filmpodium* dazu inspiriert, dem 1925 geborenen Schauspieler im Januar/Februar eine kleine Retrospektive zu widmen.

Die siebzehn ausgewählten Filme zeugen von der Vielfalt dieses Schauspielers, der aus dem (französischen) Kino nicht wegzudenken ist. In LE MÉPRIS von Jean-Luc Godard sieht man ihn mit Brigitte Bardot, in LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE von Luis Buñuel mit Jeanne Moreau, in MAX ET LES FERRAILLEURS von Claude Sautet mit Romy Schneider oder in LES NOCES ROUGES von Claude Chabrol mit Stéphane Audran. In THEMROC von Claude Faraldo tritt er als grunzender, röhrender, knurrender Sprachloser sein soigniertes Image mit Füssen, in LA GRANDE BOUFFE brilliert er mit Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi und Philippe Noiret in einer makabren Satire von Marco Ferreri; in UNE ÉTRANGE AFFAIRE von Pierre Granier-Deferre überzeugt er als enigmatischer Chef, der einen Angestellten in die völlige Abhängigkeit zieht.

In LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette entfaltet Piccoli alle Facetten seiner Schauspielkunst – «er ist der liebenswert zärtliche Mann, das eiskalte Ekel, der Zyniker, der Verzweifelte. Er tänzelt mit jugendlichem Elan und schleicht gebückt daher, seine Blicke, Bewegungen verändern sich schneller als die Farben auf der Palette» (Heiko R. Blum). Und in JE RENTRE À LA MAISON von Manoel de Oliveira kommen seine beiden Leidenschaften Theater und Film auf wunderbar berührende Weise zur Deckung.

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

Licht

Das *Filmfoyer Winterthur* thematisiert im Januar an vier Beispielen Film als Licht-Spiel – auf inhaltlicher wie formaler Ebene. Für LA BELLE ET LA BÊTE von *Jean Cocteau* (4. 1.) hat der Kameramann *Henri Alekan* ein raffiniertes, an der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts orientiertes Lichtkonzept entworfen und schuf damit ein Meisterwerk des poetischen Films. Im Experimentalfilm LUX! (11. 1.) lässt *Fred van der Kooij* auf metaphorische Weise das Licht Geschichten von sich und seinen Verwandlungskünsten erzählen. TOUCH OF EVIL von *Orson Welles* (18. 1.) zeichnet düstere Zustände von hoffnungsloser gesellschaftlicher und individueller Zerrüttung und bleibt unter vielem anderem auch wegen der kontrastreichen Lichtführung bleibend in Erinnerung. PICTURE OF LIGHT von *Peter Mettler* (25. 1.) dokumentiert auf poetische Weise die Suche nach dem Naturwunder Aurora borealis, dem Nordlicht.

Die Reihe steht in Zusammenhang mit der aktuellen Ausstellung «Licht-Raum» im Gewerbemuseum Winterthur, die sich mit den Eigenschaften und Wirkungen von Licht im Raum anhand von Installationen und Experimenten widmet (bis 30. April 2005). In diesem Rahmen ist auch ein Vortrag von *Fred van der Kooij*, Filmemacher und Dozent für Filmtheorie an der ETH Zürich, mit dem Titel «Licht im Film» (Do, 6. 1., 19 Uhr) angekündigt.

Filmfoyer Winterthur, jeweils dienstags Kino Loge 3, 20.30 Uhr, Graben 6, 8400 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Luchino Visconti

Vom 10. Januar bis 3. Feburar zeigt das *österreichische Filmmuseum* in Wien das Gesamtwerk von Luchino Visconti (1906–1976). Er gehört zu den einflussreichsten Künstlern der Nachkriegszeit: mit OSSESSIONE und LA TERRA TREMA Mitbegründer des Neorealismus; mit BELLISSIMA oder seiner Episode von LE STREGHE bitterer Kritiker der Filmindustrie. Seine spezifische Idee des Gesamtkunstwerks – eine Verbindung von filmischer Opulenz, theatralischer Choreographie und zeitgenössischer Konstruktion von Geschichte – findet sich zum erstenmal in SENSO und wird in den Meisterwerken IL GATTOPARDO oder der seiner «Deutschen Trilogie» mit LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA und LUDWIG weiter entfaltet. GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO und L'INNOCENTE, seine beiden letzten Werke, die er schwer krank vom Rollstuhl aus inszenierte, zeugen sowohl von seinem Stilwillen, seiner formalen Meisterschaft, wie auch von seiner analytischen Skepsis, seiner immensen Leidenschaft für literarische Stoffe und seiner stetigen Auseinandersetzung mit Verfallserscheinungen und Dekadenz von Bürgertum und Adel.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien
www.filmmuseum.at
(Im Anschluss wird die Retrospektive auch im Filmmuseum München und der Cinémathèque Municipale de Luxembourg gezeigt.)

Maggie Cheung

Im Februar kommt 2046, der neuste Film von Wong Kar-wai ins Kino. Darin ist Maggie Cheung zwar nur kurz zu sehen, quasi als Reflex ihrer schwebenden Eleganz in IN THE MOOD FOR LOVE. Das *Xenix* nutzt aber erfreulicherweise das Vorfeld für eine kleine Hommage an die «Ikone des Hongkong-Kinos» und zeigt anhand von elf Filmen den Facettenreichtum der 1964 in Hongkong geborenen Schauspielerin *Cheung Man-yuk* oder eben Maggie Cheung, wie ihr westlicher Name lautet. Weniger Ikone, wohl eher Muse ist Maggie Cheung für Wong Kar-wai, dessen Erstling von 1988, AS TEARS GO BY, DAYS OF BEING WILD und natürlich IN THE MOOD FOR LOVE zu sehen sein werden.

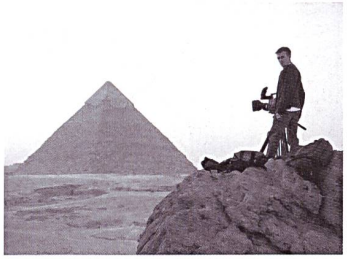
Eine ziemlich schräge Hommage an Maggie Cheung ist IRMA VEP von Olivier Assayas, dessen CLEAN von 2004 ebenfalls programmiert ist. Von Zhang Yimou wird HERO zu sehen sein, von Stanley Kwan FULL MOON IN NEW YORK und THE CENTER STAGE oder von Ann Hui SONG OF THE EXILE und von Peter Chan HONGKONG LOVE AFFAIR.

Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

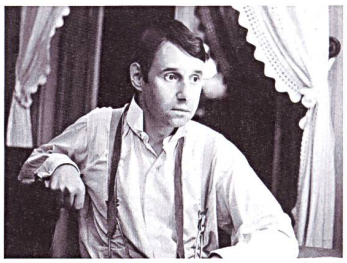
Veranstaltung

Bremen

Bereits zum zehnten Mal findet in Bremen vom 20. bis 23. Januar das *Internationale Bremer Symposium zum Film* statt. 2005 steht es unter dem Titel «Experiment Mainstream – Differenzierung und Uniformierung im populären Kino». Das Symposium ist spannend besetzt: *Kristin M. Thompson* etwa wird in ihrem Vortrag «Hollywood, Wellywood and Peter Jackson» über «Traditional Filmmaking Practice and THE LORD OF THE RINGS» sprechen, *Thomas Elsaesser* zur «Poetik der Fehlleistungen im Mainstream-Kino am Beispiel FORREST GUMP» oder *Martin Deppner* «zur identitätsstiftenden Dimenmsion der Farbdramaturgie in Todd Haynes' FAR FROM HEAVEN». *Christine Noll Brinck-*



PEACE ONE DAY
Regie: Jeremy Gilley



DER GEHÜLFE
Regie: Thomas Koerfer

TRILOGIOA – TO LIVADI POU DAKRIZI *Regie: Theo Angelopoulos*

GEGEN DIE WAND
Regie: Fatih Akin

manns Vortrag heisst «Mainstream Found Footage: Akustisch», exemplifiziert am Beispiel des Experimentalfilms STILL MEN OUT THERE von Björn Melhus. Historische Dimensonen entfaltet *Heinz B. Heller* mit «Kitsch – Sensation – Kultur und Film. Fritz Lang und die Kinodebatte in Deutschland», während *Ernst Schreckenberg* in «Die Reise des Helden» zu einer «erzählerischen Strategie im Hollywoodfilm seit STAR WARS» sprechen wird. Die Vorträge werden von einer Reihe von Filmen illustriert, darunter etwa auch eine neu restaurierte Fassung von Alfred Hitchcocks SPELLBOUND, dessen Traumsequenzen von Salvador Dalí stammen.
Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen, www.kino46.de

Festivals

Stuttgart

An diversen Orten der Stadt stellt der *Stuttgarter Filmwinter – Festival for Expanded Media* vom 13. bis 16. Januar in Wettbewerben aktuelle Tendenzen im Experimentalfilm, in der Video- und Medienkunst, in den On- und Offline-Medien vor. In einem Rahmenprogramm stellt etwa AA Bronson, Mitglied der kanadischen Konzeptkunst-Gruppe «*General Idea*», die Videos der Künstlergruppe vor. Eine kleine Hommage erinnert an den 2003 verstorbenen New Yorker *Gary Goldberg*, dessen absurde Stummfilme auch schon als «Glorious Silliness» bezeichnet wurden. In Zusammenarbeit mit dem Haus des Dokumentarfilms zeigt der Programmblock «Science & Prop» kürzlich wiederaufgefundene «Nazi-Kulturfilme der dreissiger Jahre zwischen Propaganda, Technikeuphorie und Utopie».
Stuttgarter Filmwinter, Wand 5 e.V. im Filmhaus, Friedrichstrasse 23 A, D-70174 Stuttgart, www.filmwinter.de

Saarbrücken

Vom 17. bis 23. Januar findet in Saarbrücken zum 26. Mal das *Filmfestival Max Ophüls-Preis* statt. Ziel des Festivals ist, mit seinem mit 18 000 € dotierten Preis Nachwuchsregisseure des deutschsprachigen Raums auszuzeichnen. Aus der Schweiz nimmt 2005 *Romed Wyder* mit ABSOLUT am Wettbewerb teil, aus Österreich werden CRASH TEST DUMMIES von *Jörg Kalt*, HOTEL von *Jessica Hausner* und KÜSS MICH PRINZESSIN von *Michael Grimm* zu sehen sein. Aus Deutschland stammen HALLESCHE KOMETEN von *Susanne Irina Zacharias* und DAS LÄCHELN DER TIEFSEEFISCHE von *Till Endemann*, um nur die poetischsten Titel unter den insgesamt fünfzehn Wettbewerbsfilmen zu nennen. Ein Kurzfilmwettbewerb und eine Reihe weiterer Preise, etwa für den besten Nachwuchsdarsteller, ergänzen das Programm.
Filmfestival Max Ophüls-Preis, Mainzer Strasse 8, D-66111 Saarbrücken www.max-ophuels-preis.de

Das andere Kino

Erlebte Schweiz

Die Reihe «Erlebte Schweiz» ermöglicht regelmässig Einblicke in die dank «Memoriav» sukzessive aufgearbeiteten historischen Bestände audiovisueller Information. Im Januar zeigt das *Xenix* in Zürich in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Sozialarchiv Zürich Filmausschnitte zum Thema «Ferien für alle!» (13. 1., 19.15 Uhr) und unter dem schönen Titel «Hoch die! Nieder mit! Kampf dem!» filmische Beispiele politischer Propaganda (27. 1., 19.15 Uhr). Die Vorführung der Filmausschnitte, die vorwiegend aus den Beständen der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale SABZ stammen, werden ergänzt mit sachkundigen Kommentaren von Historikern (Beatrice Schumacher, Patrick Benoit am 13., Christian Koller am 27.1.) oder mit Reminiszenzen von Zeitzeugen (Hermann Strittmatter von der Werbeagentur GGK am 27. 1.).

Kunst und Film

Noch bis zum 20. Februar 2005 ist im Kunstmuseum Bern die Ausstellung «Die Sonnenuntergänge von Félix Valloton» zu sehen. Das *Kino Kunstmuseum* hat dazu ein attraktives filmisches Rahmenprogramm zusammengestellt. ADOLF DIETRICH, KUNSTMALER 1877–1957 von Friedrich Kappeler porträtiert den Thurgauer Maler, dessen Œuvre farblich ähnlich kühne Sonnenuntergänge aufweist wie dasjenige von Valloton. Octave Mirabeau, der Drehbuchautor von LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE von Luis Buñuel, war ein enger Freund von Félix Valloton und schrieb auch einen vorzüglichen Text zu dessen Werk. LE TEMPS RETROUVÉ von Raul Ruiz nach Marcel Proust schildert die mondäne Pariser Gesellschaft, in die Valloton hineingeheiratet hat, die ihm aber immer suspekt war. Schliesslich evoziert DER GEHÜLFE von Thomas Koerfer nach dem Roman von Robert Walser die Welt der kleinen Angestellten, wie sie Félix Valloton in seinem Roman «La vie meurtrière» (der jüngst als «Das mörderische Leben» in einer vorzüglichen Übersetzung durch Werner Weber neu aufgelegt wurde) im Auge hatte.

Ausstellungen

Europäischer Filmpreis

Die Europäische Filmakademie verlieh am 11. Dezember in Barcelona die Europäischen Filmpreise 2004. Als bester europäischer Film des Jahres wurde GEGEN DIE WAND von *Fatih Akin* ausgezeichnet. Als europäischer Kameramann des Jahres wurde *Eduardo Serra* für GIRL WITH A PEARL EARRING gewählt und *Agnès Jaoui* und *Jean-Pierre Bacri* als beste europäische Drehbuchautoren für ihr Buch zu COMME UNE IMAGE. Den Preis für die Filmmusik ging an *Bruno Coulais* für LES CHORISTES. Zum europäischen Regisseur 2004 wurde *Alejandro Amenábar* mit MAR ADENTRO erkoren, sein Hauptdarsteller *Javier Bardem* zum europäischen Darsteller 2004. *Imelda Staunton* bekam für ihre Verkörperung einer Engelmacherin in Mike Leighs VERA DRAKE die Auszeichnung als beste Darstellerin.

TRILOGIA – TO LIVADI POU DAKRIZI von *Theo Angelopoulos* erhielt den Preis der internationalen Filmkritik, während 2046 von *Wong Kar-Wai* als bester nichteuropäischer Film 2004 ausgezeichnet wurde. Den Fassbinder-Preis als Entdeckung 2004 ging an CERTI BAMBINI von *Andrea* und *Antonio Frazzi*, der Preis als bester europäischer Dokumentarfilm an DARWIN'S NIGHTMARE von *Hubert Sauper*, derjenige als bester europäischer Kurzfilm an J'ATTENDRAI LE SUIVANT von *Philippe Orreindy*.

Schweizer Filmpreis 2005

Am 26. Januar 2005 wird im Rahmen der Solothurner Filmtage der Schweizer Filmpreis 2005 in sechs Kategorien vergeben. Als «Bester Spielfilm» sind NOTRE MUSIQUE von *Jean-Luc Godard*, VERFLIXT VERLIEBT von *Peter Luisi*, IM NORDWIND von *Bettina Oberli*, STERNENBERG von *Christoph Schaub* und TOUT UN HIVER SANS FEU von *Greg Zglinski* nominiert; in der Kategorie «Bester Dokumentarfilm» QUE SERA? von *Dieter Fahrer*, HALLELUJA! DER HERR IST VERRÜCKT von *Alfredo Knuchel*, NAMIBIA CROSSINGS von *Pe-*

Philippe de Broca bei Dreharbeiten

ter Liechti, ACCORDION TRIBE von *Stefan Schwietert* und MA FAMILLE AFRICAINE von *Thomas Thümena*.

Für die Auszeichnung «Beste Hauptrolle» sind *Pablo Aguilar* als Miro in VERFLIXT VERLIEBT, *Mathias Gnädinger* als Viktor in RICORDARE ANNA von Walo Deutber und *Roeland Wiesnekker* als Herbert Strähl in STRÄHL von Manuel Flurin Hendry nominiert, für die als «Beste Nebenrolle» *Johanna Bantzer* als Carol Hertig in STRÄHL, *Natacha Koutchoumov* als Marie in GARÇON STUPIDE von Lionel Baier und *Philipp Stengele* als Peter in VERFLIXT VERLIEBT.

In der erstmals vergebenen Kategorie «Bester Trickfilm» stehen JOYEUX NOEL FÉLIX! von *Sami Ben Youssef* und *Izabela Rieben*, CIRCUIT MARINE von *Isabelle Favez*, UN' ALTA CITTÀ von *Carlo Ippolito*, SCHENGLET von *Laurent Nègre* und L'HOMME SANS OMBRE von *Georges Schwizgebel* zur Auswahl, während für die Kategorie «Bester Kurzfilm» DEMAIN J'ARRÊTE von *Nicole Borgeat*, FLEDERMÄUSE IM BAUCH von *Thomas Gerber*, HOI MAYA von *Claudia Lorenz*, CHYENNE von *Alexander Meier* und DES TAS DE CHOSES von *Germinal Roaux* nominiert wurden.

The Big Sleep

Philippe de Broca

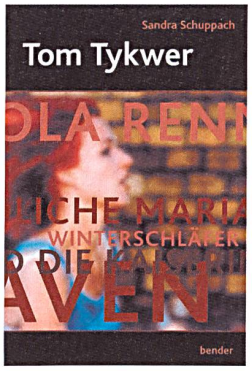
15. 3. 1933–26. 11. 2004

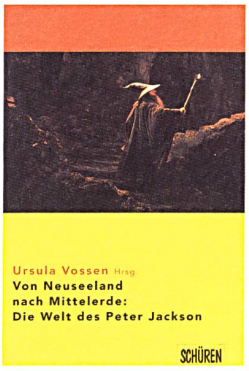
«Mit seinem neuesten Film hat sich Philippe de Broca als einer der intelligentesten Regisseure der Nouvelle Vague erwiesen; mehr noch als etwa bei Marcel Ophüls zeigen sich bei ihm jene kritischen Fähigkeiten, die der filmischen Gestaltung zum Vorteil ausschlagen: Er besitzt ein Höchstmass distanzierender Ironie.»

Peter H. Schröder zu L'HOMME DE RIO *in Film, Nr. 8, 1964*

Cinephilie

Bücher zum Lesen





Vom Filmfan zum Filmregisseur, der die eigene Kinoverrücktheit auf die Leinwand bringt: das trifft auf sie alle drei zu, auf Peter Jackson (*1961), Quentin Tarantino (*1963) und Tom Tykwer (*1965). «Vom Videoladen zum Weltruhm» ist ein Kapitel des Tarantino-Buches untertitelt, entsprechend könnte man auch titeln «von Wuppertal zu Weinstein» (Harvey Weinsteins Produktionsfirma Miramax war an Tykwers HEAVEN beteiligt) oder «von Super-8 zum neuneinhalbstündigen Millionen-Epos». Wo Peter Jacksons Kinoliebe durch den originalen KING KONG von 1933 erwachte (bekanntlich dreht er gerade ein Remake), dem er 1976 in seinem (seinerzeit schon dritten) Super-8-Film THE VALLEY Tribut zollte, da wurde die Initialzündung bei Tom Tykwer ausgelöst durch – ebenfalls KING KONG, den er als Neunjähriger zu Sylvester im Fernsehen sah. Daraufhin liess er «mit einer Super-8-Kamera seine Puppenstube explodieren». Später verlagerte sich Tykwers Interesse vom Horror- zum Liebesfilm, aber man darf in dieser Hinsicht gespannt sein auf seine nächste Arbeit, die Verfilmung von Patrick Süsskinds «Das Parfüm», ein Stoff, der ja nicht ohne Schrecken ist. Die direkteste Verbindung zum Kino seiner frühen Jahre aber findet sich bei Quentin Tarantino, der sein Verfahren mit der Entenpresse vergleicht – «nur, dass ich in meine Entenpresse Spaghetti-Western reintue, einen billigen italienischen Thriller, Pop-Samurai-Filme, hier noch einen Monsterfilm, dort noch einen Rachefilm, und dann presse ich das aus.» So beschreibt er sein Verfahren im Interview zu KILL BILL, VOL. 1. Das eröffnet die mittlerweile vierte Auflage des Tarantino-Buches aus dem Bertz + Fischer Verlag. Von den drei Regisseuren hat Tarantino das umfangreichste Œuvre und mit diesem Buch, besser gesagt mit der 44seitigen «Kommentierten Filmografie», verfasst von Robert Fischer, eine akribische Würdigung seines Werkes gefunden. Da verbinden sich die Zuneigung zum Werk des Filmemachers mit der genauen Recherche, wenn nicht nur seine ungenannten Drehbuchmitarbeiten, die Auftritte in Filmen anderer Regisseure und seine Tätigkeit als Produzent verzeichnet wird, sondern auch sein einziger Theaterauftritt (1998, in einer Inszenierung von «Wait Until Dark») und jene Filme, die in den USA unter dem Label «Quentin Tarantino presents» (wieder-)herausgebracht wurden. Die Extras der unterschiedlichen DVD-Ausgaben seiner Filme werden ebenso aufgelistet wie die einzelnen Tracks auf den Soundtrack-CDs. Aus einer Fernsehdokumentation der BBC werden sogar Statements von Tarantino zu einzelnen Filmen zitiert (und in der fünften Auflage sollte dann auch sein wunderbarer, gewohnt enthusiastischer Auftritt in Isaac Juliens Dokumentation zum Blaxploitation-Kino, BAADASSSS CINEMA, Erwähnung finden). Insofern ist es auch konsequent, dass der Buchteil, der den einzelnen Filmen Tarantinos gilt (ebenfalls verfasst von Robert Fischer), auch den – nur von Tarantino geschriebenen, aber nicht inszenierten – Filmen TRUE ROMANCE, NATURAL BORN KILLERS und FROM DUSK TILL DAWN eigene Kapitel widmet und deren Metamorphosen vom Buch zum Film nachvollzieht.

Ob Peter Jackson und Tom Tykwer auch einmal so akribische Chronisten ihrer Arbeit finden werden? Bei Tom Tykwer beträfe das etwa seine beiden frühen Kurzfilme (die im Buch von *Sandra Schuppach* eher am Rande behandelt werden) oder seine Regisseursporträts, die er 1991 für den Berliner Lokalsender «Fernsehen aus Berlin» drehte und die schon einen originellen Zugriff zeigen (ich erinnere mich noch, wie wir Peter Greenaway baten, zum Interview im Badezimmer seiner Hotelsuite Platz zu nehmen, weil wir dramatische Licht- und Spiegeleffekte setzen wollten). Und bei Peter Jackson würde man gerne wissen, ob von seinen Super-8-Filmen mehr existiert als Inhaltsangaben und Credits.

Die Jackson-Monografie verärgert zunächst einmal durch die gleich auf der ersten Seite gehäuft auftretenden Superlative, wie dem, Jackson sei «der Shootingstar im Kino des 21. Jahrhunderts». Das relativiert sich zwar, wenn man bedenkt, dass von diesem Zeitraum gerade einmal vier Prozent vergangen sind, aber die Behauptung, mit THE LORD OF THE RINGS habe er «das heutige Kino verändert», hätte man im Hinblick auf die Technik – und nicht nur auf die Länge – gern einmal eingelöst gesehen. Der diesem Film gewidmete Aufsatz blickt zwar wiederholt zurück, wenn er Parallelen zu Malern wie Watts, Crane und Khnopff oder auch zu Fritz Langs NIBELUNGEN zieht, aber die Frage, inwieweit die Computertechnik, ohne die vieles in diesem Epos nicht möglich gewesen wäre, unser Verhältnis zum Kino verändert, bleibt unbeantwortet. Überhaupt hat man den Eindruck, ohne Jacksons letzten Film hätte es dieses Buch nicht gegeben, so wie er hier seitenmässig (über-)repräsentiert ist. Erhellend sind immerhin ein Vergleich mit Ralph Bakshis Zeichentrickversion(en) des Stoffes und vor allem ein Text, in dem THE LORD OF THE RINGS als «Fan-Phänomen» im Internet untersucht wird. Während die Einleitung knapp und präzise wiederkehrende Motive in Jacksons Filmen umreisst, die in den Texten zu den einzelnen Filmen vertieft werden, ist die Bibliografie hier eher beliebig ausgefallen, und die Filmografie verschweigt, dass Jacksons hinreissende Fake-Doku FORGOTTEN SILVER

Hier finden Sie den *richtigen Film*

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV · CINETECA SVIZZERA

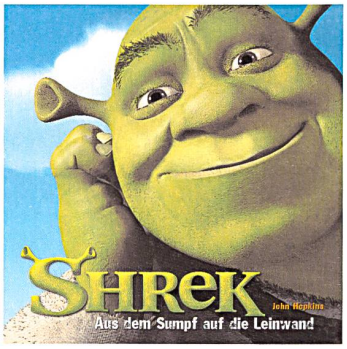
Neu ganz zentral:
Nur wenige Minuten vom Hauptbahnhof Zürich entfernt bietet die Zweigstelle der Cinémathèque suisse in Zürich zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

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

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

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

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



in Deutschland auch im Kino zu sehen war.

Liest man im Impressum von Sandra Schuppachs Buch über Tom Tykwer, dass es sich dabei um eine Dissertation (an der Uni Mainz) handelt, befürchtet man vielleicht eine allzu akademische Arbeit. Das ist sie glücklicherweise nicht, sie ist gut lesbar und die 105 Fussnoten verzeichnen lediglich die Quellen von Zitaten. Schuppach beschreibt Szenen im Detail und kommt von dort zur Analyse der Filme. Darin fügt sich auch die Bezugnahme auf Theorien (zum Märchen und zum Comic) im sechsten Teil harmonisch ein. Ein erster Durchgang folgt den einzelnen Filmen in ihrer jeweiligen Erzählstruktur beziehungsweise deren Figuren, ein zweiter vergleicht einzelne Motive. «Die Liebe kann alles im Tykwerschen Universum» lautet ein zentraler Satz; spannend ist das Buch etwa, wenn es sich mit dem Gegensatz von Liebe und Sexualität auseinandersetzt, ein Thema, das auch in dem angehängten Gespräch mit Tykwer noch einmal aufgegriffen wird. Schade, dass das Buch mit HEAVEN endet, also nichts über Tykwers Kurzfilm TRUE enthält und auch seine Arbeiten als Co-Autor ungewürdigt bleiben, ebenso wie das, was er auf den DVD seiner letzten beiden Filme an Reflexionen und Einblick in sein Handwerk beigesteuert hat.

Cinephil in jenem fragwürdigen Sinn, möglichst viele Anspielungen auf knappstem Raum unterzubringen, diese aber zugleich so offensichtlich zu machen, dass (fast) jeder Zuschauer sie mitbekommt, war SHREK 2 – wobei die Frage, ob Verballhornungen wie «Versachery» ironisch-intelligent oder nur (verkappte) Werbung sind, noch offen ist. Trotzdem hat der Film natürlich seinen Stellenwert in der Geschichte des computerisierten Animationsfilms (nicht nur weil er FINDING NEMO als erfolgreichsten Animationsfilm aller Zeiten abgelöst hat). *John Hopkins'* Buch «Shrek. Aus dem Sumpf auf die Leinwand» schafft die Balance zwischen reichbebildertem Coffeetable Book einerseits und der Vermittlung informativer Hintergrundinformationen andererseits, einschliesslich einer knappen Chronik der CGI-Animation. Da der Band anlässlich von SHREK 2 erschienen ist, wird der erste SHREK-Film ein wenig stiefmütterlich behandelt, aber immerhin bekommt man hier eine komplizierte Materie anschaulich erklärt – und erfährt, dass «die Beverly Hills-Anspielungen dem Produzenten Jeffrey Katzenberg gefielen – er wollte mehr davon».

Frank Arnold

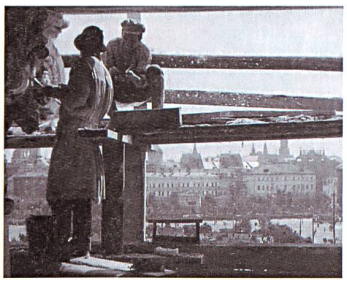
Robert Fischer, Peter Körte, Georg Seesslen: Quentin Tarantino. Vierte, erweiterte und neu bearbeitete Auflage. Berlin, Bertz + Fischer Verlag, 2004. 301 S., Fr 36.–, € 19.90

Ursula Vossen (Hg.): Von Neuseeland nach Mittelerde: Die Welt des Peter Jackson. Marburg, Schüren Verlag, 2004. 156 S., Fr. 27.20, € 14.90

Sandra Schuppach: Tom Tykwer. Mainz, Bender Verlag, 2004. 254 S., Fr. 28.50, € 15.90

John Hopkins: Shrek. Aus dem Sumpf auf die Leinwand. Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2004. 176 S., Fr. 52.50, € 29.–

Das neue Moskau
Die Stadt der Sowjets im Film



Eine Kopfgeburt, bei der die Form der Fiktion folgt, so nennt *Janina Urussowa* in ihrem Buch «Das neue Moskau – Die Stadt der Sowjets im Film» die Visionen von der Neugestaltung Moskaus in den Jahren zwischen 1917 und 1941: ein mediales und virtuelles Feuerwerk auf Zeichentischen, in Ausstellungen oder Leinwandinszenierungen, denen kaum entsprechende Siedlungs-, Lebens- und Baurealitäten gegenüber standen.

Das Anliegen der Autorin: zu erläutern, dass sowjetische Filme und die Architektur des entsprechenden Zeitraums einen Blendzusammenhang bildeten, der sich dem Verstehen verschliesst, wenn man darin nur einen einfachen Widerspruch zu sehen bereit ist. Ideologische Konstrukte und medial erzeugte Bilder existierten parallel zum Alltag, wobei sie unbemerkt den Charakter von Realität erlangten und diese in der Wahrnehmung gar ersetzten. Architektur und Film waren dabei die Medien, die diesen Effekt am deutlichsten reflektierten und ihn zugleich bewirkten.

Die Vision von der holden Stadt des Sozialismus hat so gut wie nie und so gut wie nirgends die Grenze vom Planwerk zum Bauwerk überschreiten können, trotzdem ist es kurzschlüssig, deren vertrackte Existenz in Zweifel zu ziehen.

Im Sowjetrussland sind die Städte zu Vorposten und Kondensatoren jener neuen Lebensformen geworden, die den neuen Menschen hervorbringen sollten. Das «Modell Moskau» wurde seit den zwanziger Jahren zu einem wahren Gesamtkunstwerk stilisiert, das mit Hilfe der Architektur und durch die Vermittlung von Massenmedien wie der Fotografie, des Plakates sowie der Presse – und all diesen voran des Films – unters Volk gebracht wurde. Eine gezielte «mediale Vermarktung» sorgte dafür, dass der reale Stadtraum von einem imaginären überlagert wurde: auf die bestehende Stadt wurde von oben eine symbolische Matrix gelegt. Die Filmemacher filmten dieses Gerüst und schnitten aus seinen Aufnahmen eine virtuelle Idealstadt zusammen – so erfindet Friedrich Ermler in TRÜMMER EINES IMPERIUMS (1929) die russische Variante des amerikanischen Traums von Hochhäusern, Weite und Offenheit. Durch Bildmanipulationen und partiellen Fassadenzauber schufen Architekten und Filmemacher fürs grosse Publikum ein ausschliesslich medial vorhandenes Bild von der Hauptstadt Moskau als einer real existierenden Idealstadt. Als Hintergrund des filmischen Treibens dienen die wenigen bereits errichteten neuen Strassenzüge und Plätze, Regierungsgebäude und die Leninbibliothek, Bahnhöfe und das Gelände der All-Unions-Landwirtschaftsausstellung. Die als real behauptete Stadt war eine Chimäre aus dem Schneideraum.

Zum Schluss ihres Buches ist Janina Urussowa in der Idealstadt Stalins angekommen. Ende der dreissiger Jahre stellte sich die russische Stadt als einheitlich und zeitlos dar. Von hier aus empfiehlt es sich, das Buch noch einmal rückwärts zu lesen, um die verschiedenen Vorstufen, die zu diesem Endpunkt geführt haben (und ihm zugehörig sind) in der ganzen Spannbreite zu verstehen. Letztlich wendet sich ihre Argumentation auch gegen jene populäre Idee, wonach die progressive Kultur der zwanziger Jahre jener des Stalinismus diametral entgegengesetzt sei und absolut nichts damit zu tun habe.

Sehr schön hat die Autorin im Lauf ihrer Argumentation zwei Leitmotive des ausgehenden russischen Stummfilms und der beginnenden Tonfilmzeit zu Anfang der dreissiger Jahre ausgemacht: den Strassenfeger und das Bau-Gerüst. Beide vermag sie auch hellsichtig miteinander in Beziehung zu setzen: «Die Funktion des Strassenkehrers in den sowjetischen Grossstadtfilmen steht in Verbindung mit der moralischen und politischen Bedeutung des Besens. Diese Besenmetaphorik meint die Reinigung des menschlichen Herzens und der Seele, hat jedoch zugleich eine Unheil abweisende und abwehrende Funktion, steht für Erneuerung und Reform. (...) Derjenige, der den Besen mit festem Griff führt, demonstriert durch das Fegen, dass er nicht nur zu handeln vermag, sondern auch sich des verbliebenen Drecks und Unrats zu entledigen. (...) Während die bestehende Stadt symbolisch gefegt wurde, stand die zukünftige real im Gerüst. Aufgrund mangelnder Motive, die dem gewünschten Urbanisationsgrad und -bild gerecht wurden, wurde die Baustelle zu einem beliebten Aufnahmeort oder Hintergrund der Handlung. Sie gehörte zum filmischen Grossstadtbild, wie die – in Studios aufgebauten – schwindelerregenden Hochhausfassaden in den westlichen Filmen. Beide beschworen ein Wunschbild, indem sie ein Phänomen – die moderne Grossstadt – erzeugten. Ausserdem war das Baugerüst ausgesprochen photogen und simulierte die Formen der konstruktivistischen Architektur, die zu dieser Zeit (d.i. 1929) noch als proletarisch bewertet wurde und als symbolisches Zeichen für Zukunft stand. Das Gerüst gab dem Filmbild der Stadt eine urbane Note, die die einfach für sich existierende wirkliche Stadt nicht hatte.»

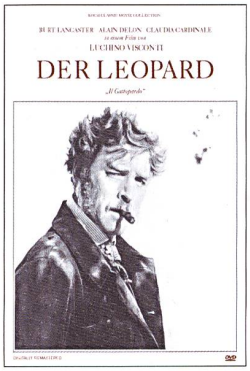
Symbolische Überhöhung der Stadt: Der bereits erwähnte TRÜMMER EINES IMPERIUMS signalisierte ein markantes Scharnier im Leinwandleben der sowjetischen Grossstadt: «In dem Moment, als es möglich wurde, das Erreichte im Film zu zeigen, war die Zeit der Träume über das was sein könnte zu Ende.» Und auch architektonisch verschob sich der Schwerpunkt der gestalterischen Aufgaben von der Umgestaltung der sozialen Verhältnisse auf die Repräsentation: «Eine sozialistische Stadt – das Ideal, das Symbol, die erstarrte, zeitlose, hermetische Stadt – entstand auf Kosten des Alltagslebens, das durch die Überführung in ideologische Schemen ausgeblendet wurde. Die Veränderungen in der realen Stadt wie auch die Manipulationen am medialen – architektonischen und filmischen – Stadtbild führten dazu, dass an der Schwelle zu den dreissiger Jahren die reale Stadt von der Leinwand verschwand und auch sonst vor allem durch ihre symbolische Dimension definiert wurde. Die Stadtfilme der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre spiegeln die ideale Struktur des sozialistischen Universums wider: Die Hierarchisierung des geographischen und sozialen Raums erzeugte eine zentripetale Kraft von den Grenzen zum Zentrum, zur Hauptstadt, von der die gestalterischen, ordnenden Impulse wiederum zu den Grenzen ausgingen.»

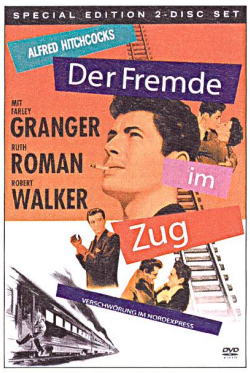
Wunderbar beiläufig öffnet Janina Urussowa ihr Buch immer wieder hin zu kulturgeschichtlichen Seitensträngen ihres Untersuchungsfeldes und betreibt damit auch eine Rekonstruktion mentaler Muster von Öffentlichkeit und Kultur in Russland, die anscheinend bereits lange vor der Oktoberrevolution dort anzutreffen und geläufig waren.

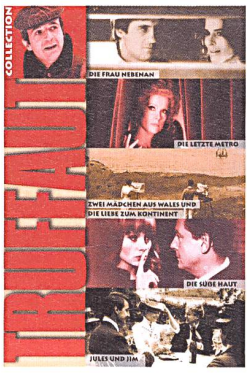
Ralph Eue

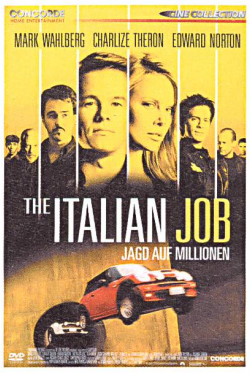
Janina Urussowa: Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917–1941. Köln, Böhlau, 2004. 450 S., 600 Abb. s/w; Fr. 69.40, € 39.90

DVD









Der Leopard

Visconti hat nicht wenige grossartige Filme hinterlassen, dennoch ragt einer selbst aus diesen noch heraus: IL GATTOPARDO. Es gehört sich deshalb, dem ebenso opulenten wie subtilen Schwanengesang auf eine Epoche eine schmucke Spezial-Edition zu widmen, wobei diese nicht so sehr Visconti als vielmehr seinem Komponisten Nino Rota gewidmet ist. Die limitierte Auflage bietet ein dreifaches Vergnügen: Zunächst natürlich den Film in einer restaurierten und vor allem vollständigen Fassung; dann eine Bonus-DVD mit einem Porträt Nino Rotas und schliesslich noch eine Audio-CD mit dem Soundtrack. Ein informatives 16-seitiges Booklet tröstet über den fehlenden Audiokommentar hinweg, den man sich bei drei Stunden Laufzeit wohl ohnehin nie vollständig angehört hätte.

IL GATTOPARDO *I/D/F/GB 1975. Regie: Luchino Visconti. Technische Daten: Region 2; Bildformat 2.35:1; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, I; Untertitel: D; Vertrieb: KOCH Media*

Alfred Hitchcock Collection

In dieser Hitchcock-Box sind für einmal – mit einer Ausnahme – nicht die populärsten Filme des Meisters versammelt. STAGE FRIGHT und I CONFESS hielt Hitchcock sogar für regelrecht misslungen. Das ist allerdings bei ihm ein relatives Urteil, denn selbst seine schwächeren Werke sind immer spannend und unterhaltsam. Nicht selten geben gerade sie aufschlussreiche Einsicht in Hitchcocks «Schuld und Sühne-Universum», in diesen Fällen vor allem in dessen pessimistisch-düstere Ecken. Allen Filmen wurde eine Dokumentation über ihre Entstehung beigegeben, NORTH BY NORTHWEST wartet sogar mit einem Audiokommentar von Drehbuchautor Ernest Lehman auf. Der eigentliche Star der Kollektion ist aber STRANGERS ON A TRAIN. Diese Highsmith-Verfilmung um einen Mord über Kreuz fristet zu Unrecht ein Dasein als Mauerblümchen in Hitchcocks Œuvre. Höchste Zeit also, dass sie wenigstens auf DVD zu verdienten Ehren kommt. Nicht weniger als drei Versionen (die amerikanische, die britische und die deutsche) kann man miteinander vergleichen, drei Dokumentationen wurden zudem eigens für diese Spezialedition gefertigt, und im Audiokommentar kommen eine ganze Reihe von Fachleuten und Beteiligte zu Wort.

Die Hitchcock-Collection (enthält STRANGERS ON A TRAIN, DIAL M FOR MURDER, STAGE FRIGHT, I CONFESS, NORTH BY NORTHWEST, THE WRONG MAN*). Technische Daten: Region 2; Bildformat: 4:3, 16:9; Sound: DD 1.0, DD 5.1. (*NORTH BY NORTHWEST*); Sprachen: D, E; Untertitel D; Vertrieb: Warner Home Video (Die Filme sind auch einzeln erhältlich.)*

Truffaut Collection

Es sind nicht ausschliesslich die besten Werke Truffauts, die in dieser Box zusammengestellt wurden. Das lässt sich allerdings verschmerzen, weil die Auswahl dafür thematisch hervorragend abgestimmt ist und so einen faszinierenden Einblick in Truffauts Obsession für Dreiecksverhältnisse bietet – von JULES ET JIM bis LA FEMME D'À CÔTÉ. Die einzelnen Filme sind mustergültig mit Zusatzmaterial ausgestattet, mit Audiokommentaren, Interviews und Dokumentationen – alles auch deutsch untertitelt. Die Einführungen durch den Truffaut-Biographen Serge Toubiana leisten zudem wertvolle Dienste, auch wenn die optische Gestaltung gewöhnungsbedürftig ist. Bei allen Filmen wurden Bild und Ton restauriert, so dass ungeteiltem Genuss nichts im Wege steht – im Falle von LA PEAU DOUCE sogar in ungekürzter Länge.

François Truffaut Collection (enthält JULES ET JIM, LA FEMME D'À CÔTÉ, LA PEAU DOUCE, LE DERNIER MÉTRO, LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT*). Technische Daten: Region 2; Bildformat: aufbereitet für 16:9; Sound: DD 1.0 Mono; Sprachen: D, F; Untertitel: D, F; Vertrieb: Concorde/Warner Home Video*

Marx Brothers Collection

Wie man mit relativ wenig Aufwand und zu einem moderaten Preis eine gelungene DVD-Box gestaltet, demonstriert Warner mit einer Marx-Brothers Kollektion. Neben den fünf Filmen, darunter die beiden herausragenden A NIGHT AT THE OPERA und A DAY AT THE RACES, werden zwei Dokumentationen über die Komiker-Legenden geboten und je ein Filmkommentar von Leonard Maltin sowie Glenn Mitchell. Besonders reizvoll sind die Kurzfilme und Cartoons (ohne Marx Brothers) als Zugabe, komödiantische Appetizer, wie sie früher in den Vorprogrammen liefen. Wer will, kann sich also problemlos einen nostalgischen Heimkino-Abend zusammenstellen, mit (fast) allem, was dazugehört.

Die Marx Brothers Collection (enthält A NIGHT AT THE OPERA, A DAY AT THE RACES, GO WEST, BIG STORE, AT THE CIRCUS*). Technische Daten: Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: DD 1.0 Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D (nur für die Hauptfilme); Vertrieb: Warner Home Video (Die Filme sind auch einzeln erhältlich.)*

In bester Gesellschaft

Wer Oscar Wilde und P. G. Wodehouse mag, wird sich auch bei dieser Adaption eines Boulevardstückes von Noël Coward gut unterhalten. Es geht weniger um das Was als um das Wie. Es ist also nicht von Belang, dass ein englischer Adliger eine amerikanische Schauspielerin liebt, die einem Hollywood-Star davongelaufen ist, dabei aber der totgeschwiegenen Schwester in die Quere kommt, die ihren Lebensunterhalt als Hausmädchen des mütterlichen Familienoberhaupts verdient, das von einem sichtlich unterbeschäftigten Dandy beraten wird. Was auf dem Familiensitz des Marshwood-Clans abgeht, ist weder besonders originell noch wahnsinnig überraschend. Wie allerdings die Pointen in diesem Tumult hin und her gehen, das bereitet grosses Vergnügen, zumal die Mitspieler in diesem Ping-Pong über acht Ecken exquisit sind: Julie Andrews, Colin Firth, Stephen Fry, William Baldwin und Jeanne Tripplehorn. Einziger Wermutstropfen: Wieder einmal hat man es sich bei Eurovideo gar einfach gemacht und auf eine Untertitelung verzichtet.

RELATIVE VALUES *GB 2000. Regie: Eric Styles. Technische Daten: Region 2; Bildformat 4:3; Sound: DD 2.0, DD 5.1; Sprachen: D, E*

The Italian Job

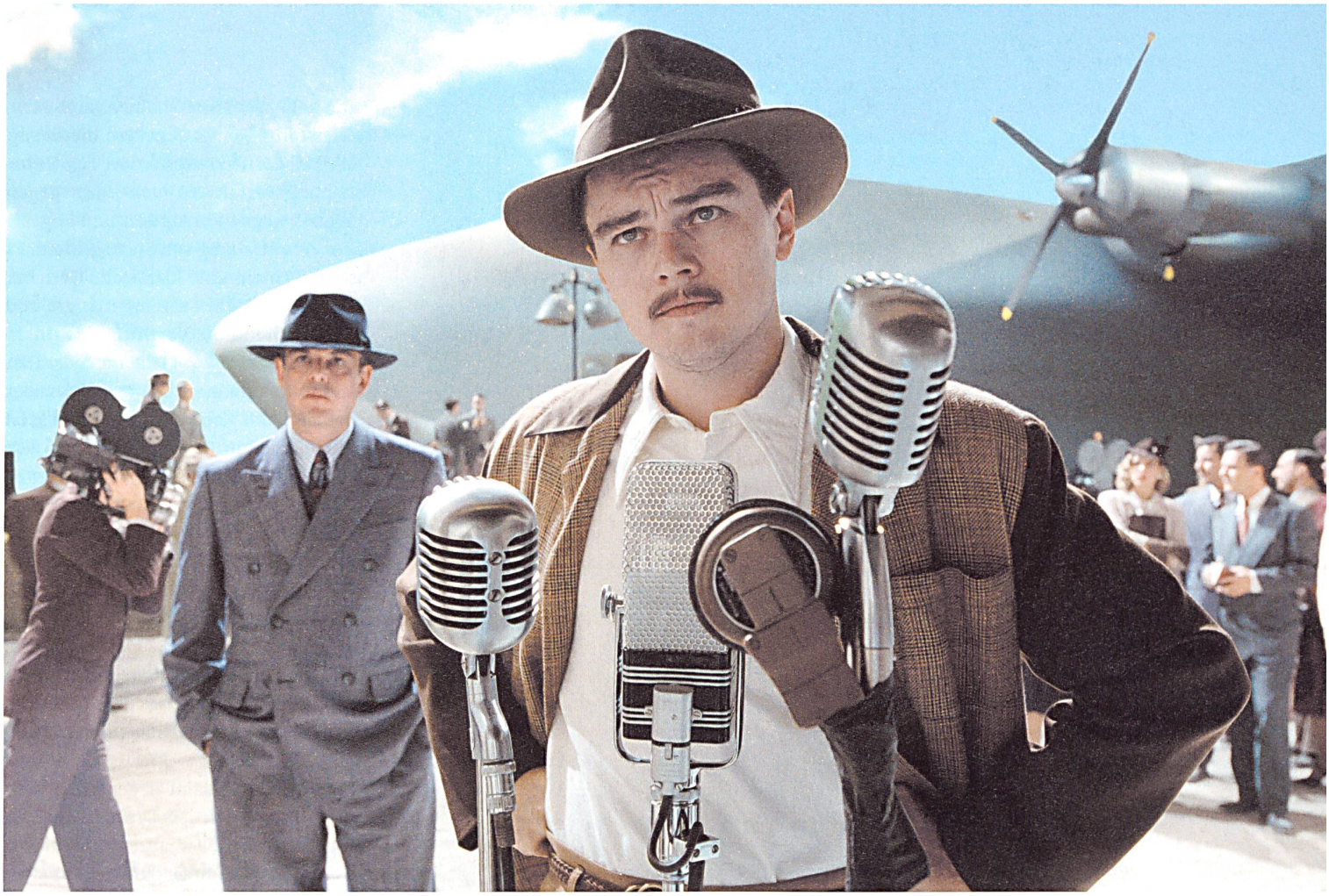
Das Original von 1969 mit Michael Caine in der Hauptrolle mag ja ein Ausbund an Stilbewusstsein und Coolness sein, davon abgesehen handelt es sich aber um ein über weite Strecken enervierend träges Gaunerstück. Mehr kurzweiliges Vergnügen bereitet dagegen das Remake von 2003, das allerdings nur lose an den Plot der Vorlage anknüpft. Nicht ganz so leichtgängig und amüsant perlend wie OCEAN'S ELEVEN bieten Mark Wahlberg, Charlize Theron, Donald Sutherland und Edward Norton dennoch äusserst unterhaltsame Action-Kost, der man das Etikett «leichtverdaulich» gerne als Kompliment anhängt.

THE ITALIAN JOB *USA 2003. Regie: F. Gary Gray. Technische Daten: Region 2; Bildformat 2.35:1; Sound: DTS 5.1, DD 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extas: Making of, 4 Featurettes, Entfallene Szenen; Vertrieb: Concorde/Warner Home Video*

Thomas Binotto

Die Kamera und der Himmel

THE AVIATOR von Martin Scorsese



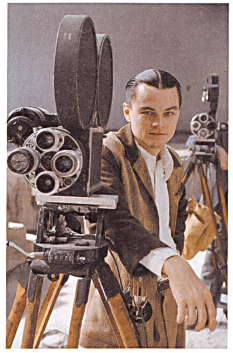
Bis zu seinem Tod war Howard Hughes trotz seiner psychischen und physischen Handicaps in technischer wie finanzieller Hinsicht ausserordentlich erfolgreich.

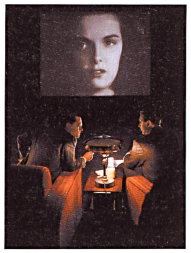
Über das Leben des Multimillionärs, Flugzeugkontrukteurs, Geschäftsmannes und Nebenbei-Filmemachers Howard Hughes (1905–1976) hätte sich leicht eine pralle *Chronique scandaleuse* fürs Kino herstellen lassen. Martin Scorsese macht daraus die verhaltene Geschichte einer tragischen Persönlichkeit. Die eines Menschen, dem seine Genialität zum Verhängnis wird, das heisst, der nie zu einem ausgewogenen Verhältnis zu sich selbst und seinen enormen Fähigkeiten gefunden hat und deshalb zwangsläufig in der Schizophrenie enden musste. Scorsese schildert in seinem famosen THE AVIATOR die lebenslange Suche seines Helden nach absoluter Perfektion. Der Film endet vernünftigerweise Anfang der fünfziger Jahre, als Hughes' Rückzug aus der Öffentlichkeit begann. Bis zu seinem Tod war Howard Hughes trotz seiner psychischen und physischen Handicaps in technischer wie finanzieller Hinsicht ausserordentlich erfolgreich. Seine Erfindungen machten Luftfahrtgeschichte, die Fluggesellschaft TWA wurde durch ihn zu einer der zeitweilig international erfolgreichsten Airline. Sogar im Filmbusiness verdiente sich Hughes Meriten. Die Produktions- und Verleihgesellschaft RKO wurde unter seinem Einfluss in den dreissiger und vierziger Jahren eines der innovativsten Hollywood-Unternehmen.

Die Fliegerei und der Film waren die Obsessionen des Howard Hughes. Da Filmemachen vor allem mit Teamwork zu tun hat, geriet Hughes als Regisseur und Produzent hier schnell an die Grenzen seiner Persönlichkeit und seiner psychischen Leistungsfähigkeit. Bei der Konstruktion von Flugzeugen brauchte er – zumindest in der Phase des Ausdenkens – keine Hilfe von aussen, sondern konnte sich in seiner Monomanie ausleben. Fliegen, Flugzeuge und Film hat Hughes nur einmal in seinem Leben erfolgreich zusammengebracht: bei der Produktion von HELL'S ANGELS (1927/1930). Mit diesem Weltkrieg-Eins-Flieger-Melodram bereicherte er als Regisseur und Produzent die Filmgeschichte mit den nach wie vor stilbildenden Aufnahmen einer Luftschlacht. Spätere Versuche, wenigstens als Produzent daran anzuknüpfen, verliefen weniger glücklich. Bereits der Nachfolgefilm SKY DEVILS (Regie: A. Edward Sutherland) floppte, FLYING LEATHERNECKS geriet 1951 im Streit zwischen dem Regisseur Nicholas Ray und Hughes zum Desaster und JET PILOT 1957 zum müden Alterswerk Josef von Sternbergs. Damit verabschiedete sich Howard Hughes auch als Produzent vom Film. Als Filmregisseur hatte er sich 1943 zum zweiten Mal versucht. Der hanebüchene Western THE OUTLAW ging jedoch weniger auf Grund von

Hughes Regie als vielmehr wegen des Push-up-Büstenhalters, den er für seine Hauptdarstellerin Jane Russell entworfen hatte, in die Filmgeschichte ein.

In THE AVIATOR benutzt Martin Scorsese nicht von ungefähr die Dreharbeiten zu HELL'S ANGELS als Exposition für sein Biopic. Bereits in der Art und Weise, wie Scorsese den jungen Hughes einführt, wird mit filmischem Fingerspitzengefühl und psychologischem Geschick dessen Wesen verdeutlicht. Der Hughes in THE AVIATOR passt in den Kanon der Borderline-Persönlichkeiten, die in nahezu allen Filmen Scorseses im Mittelpunkt stehen – vom Vietnam-Veteranen in TAXI DRIVER (1976) über den Boxer Jake La Motta in RAGING BULL (1980) bis zum Sträfling in CAPE FEAR (1991) oder dem Rettungssanitäter in BRINGING OUT THE DEAD (1999). Es handelt sich dabei um Männer, die emotional nicht zurechtkommen, was zu einem progressiven Verlust der Kommunikationsfähigkeit und letztlich zur Isolation führt.





Scorsese zeigt, wie sich der junge Hughes noch mit enormem Kraftaufwand gegen die als bedrohlich erlebte Umwelt stemmt – etwa bei Grossveranstaltungen wie der Premiere von HELL'S ANGELS. Entspannt ist er nur beim Fliegen, oder wenn er so emotional gefordert ist, dass er seine Hemmungen und Ängste schlichtweg vergisst. Dann spielen seine angebliche Schwerhörigkeit ebensowenig eine Rolle wie seine Phobien. Eine Meisterleistung gelingt Scorsese diesbezüglich bei der Rekonstruktion des Untersuchungsverfahrens von 1947 gegen Hughes wegen Korruption und angeblicher Veruntreuung von Staatsgeldern. Es ist im Prinzip eine klassische Gerichtssaalszene: Hughes nimmt irritiert und zurückhaltend die Vorwürfe des Anklägers zur Kenntnis. Mit zunehmender Dauer des Verfahrens wird er aufmerksamer, braucht keine Kopfhörer mehr und setzt schliesslich zur Attacke gegen den Vorsitzenden der Anhörung, Senator Owen Brewster an, die schliesslich zur Einstellung des Verfahrens führt. Courtroom-Sequenzen gehören inzwischen zum abgegriffenen Inventar amerikanischer Filmproduktionen – wobei kaum noch dramaturgisches Neuland vorstellbar schien. Scorsese vermeidet die gängigen Muster von Schuss und Gegenschuss, sondern postiert die Kamera seitlich der Kontrahenten, wobei er Hughes ins Zentrum seiner Bildgestaltung rückt. Gleichzeitig reduziert er unmerklich die Farbe, um schliesslich bei einem blaustichigen Schwarzweiss anzukommen. So erhält die Sequenz zusätzlich zu ihrer atmosphärischen Dichte einen dokumentarischen Charakter.

Die Inszenierung der Farbe gehört überhaupt zu den bemerkenswerten Seiten dieses Films. Scorsese nähert sich dem Drei-Farben-Technicolor der späten dreissiger und frühen vierziger Jahre ebenso an wie dessen zweifarbigem Vorgänger. Da dies aber immer das Ergebnis eines überzeugenden dramaturgischen Konzepts ist, fallen diese Kunstgriffe der Regie nicht als vordergründiger Effekt auf, sondern fügen sich unauffällig in das Gesamtwerk ein. Kameramann *Robert Richardson* und Ausstatter *Dante Ferretti* haben mit ihrem ausgewiesenen Stilempfinden daran wesentlichen Anteil. THE AVIATOR wurde weitgehend *on location* gedreht. Unter anderem in der Hollywood-Residenz von Howard Hughes an der Muirfied Road, in Ava Gardners Schloss und im restaurierten «Grauman's Chinese Theatre». Natürlich kam man auch bei diesem Film nicht ohne digitale Hilfe aus. Vor allem bei der Darstellung des katastrophalen Crashs, den Hughes 1946 beim Probeflug seiner Neuentwicklung XF-11 verursachte. Er stürzte mit dem Flieger in ein Wohngebiet von Beverly Hills und überlebte das Unglück nur schwer verletzt. Auch dies ein Musterbeispiel dafür, wie man derartiges mit äusserster Zurückhaltung inszenieren kann und dabei das menschlich Tragische nicht aus dem Blick verliert.

Bei seiner Annäherung an Howard Hughes' Persönlichkeit konnte Martin Scorsese natürlich den Mythos nicht ausser acht lassen, den diesen bereits zeitlebens umgab und an dessen Zustandekommen und Pflege er selbst nach Kräften mitgewirkt hat. Dazu gehören Affären mit den Hollywood-Göttinnen der Zeit – von Bette Davis bis Ginger Rogers. Scorsese konzentriert sich auf Katherine Hepburn und Ava Gardner, die beiden wichtigsten Frauen im Leben von Howard Hughes. Die beiden völlig unterschiedlichen Schauspielerinnen hatten nach Scorseses Auffassung eines gemeinsam, sie waren für Hughes vor allem Mutterersatz. Katherine Hepburn hielt es drei Jahre mit ihm aus, bis sie in Spencer Tracy den Mann ihres Lebens fand. Eine Beziehung, die von Hughes erstaunlicherweise gefördert wurde. Ava Gardner war über Jahrzehnte – bis sie selbst schwer krank wurde – eine enge Vertraute.

Es gibt für Schauspieler kaum Schwierigeres, als berühmte Kollegen zu verkörpern, deren Leinwandpräsenz ungebrochen ist. Katherine Hepburn wird von *Cate Blanchett* mit kleinen Gesten hinreissend gespielt. Eine kluge Interpretation, die das Wesentliche transparent werden lässt. Von den darstellerischen Qualitäten der Blanchett konnte man sich schon früher überzeugen, dass die bisher eher blässliche *Kate Beckinsale* Ava Gardner derart eindringlich Profil geben könnte, überrascht dagegen. Andererseits auch wieder nicht: Martin Scorsese versteht sich, wie kaum ein anderer im gegenwärtigen Weltkino, auf die Schauspielerführung. *Leonardo DiCaprio* zeigt in THE AVIATOR seine bislang beste Leistung. Er füllt die Vorgaben von Drehbuch und Inszenierung makellos aus. Ein Zucken in seinem Gesicht angesichts bedrängender Fotografen bei der Premiere von HELL' ANGELS oder das Bemühen um Contenance unter äusserster physischer Anspannung bei einem Arbeitsessen mit Senator Brewster 1947 genügt, um das ganze Elend der Persönlichkeit von Howard Hughes spürbar werden zu lassen. Eindrucksvoll auch die äusserst diskrete Darstellung von dessen unmerklichen Stimmungsumschwüngen, die sich schliesslich vom bloss Neurotischen ins klinisch Paranoide steigern. Bereits nach wenigen Minuten hat man bei diesem Film ohnehin vergessen, dass man es hier mit einem Schauspieler zu tun hat: DiCaprio ist einfach Hughes.

Herbert Spaich

Regie: Martin Scorsese; Buch: John Logan; Kamera: Rorbert Richardson; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Production Design: Dante Ferretti; Kostüme: Sandy Powell; Musik: Howard Shore. Darsteller (Rolle): Leonardo DiCaprio (Howard Hughes), Cate Blanchett (Katherine Hepburn), Kate Beckinsale (Ava Gardner), Adam Scott (Johnny Meyer), Kelli Garner (Faith Domergue), Alec Baldwin (Juan Trippe), Gwen Stefani (Jean Harlow), Ian Holm (Professor Fitz), Alan Alda (Senator Ralph Owen Brewster), Jude Law (Erroll Flynn), Emm Campbell (Helen Frye). Produzent: Michael Mann. USA 2004. Farbe, Dauer: 160 Min. CH-Verleih: Ascote-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Buena Vista International, München

Martin Scorsese vermeidet in der Courtroom-Sequenz die gängigen Muster von Schuss und Gegenschuss, sondern postiert die Kamera seitlich der Kontrahenten, wobei er Hughes ins Zentrum seiner Bildgestaltung rückt.

Sozialkritische Tragödie

VERA DRAKE von Mike Leigh

Seine Durchschlagskraft verdankt VERA DRAKE in erster Linie der Hauptdarstellerin Imelda Staunton, die praktisch immer auf der Leinwand präsent ist und sich mit einer unwahrscheinlichen Intensität mit ihrer Rolle identifiziert.

Auch wenn Mike Leighs neuster Film in aller Ausführlichkeit das tragische Schicksal einer einfachen Frau zum Thema hat, die heimlicherweise und ohne Entgelt illegale Abtreibungen vornimmt, ist VERA DRAKE kein «Abtreibungsfilm» im üblichen Sinn, sondern eine im Jahre 1950 spielende, realistisch inszenierte und auch im Zeitkolorit völlig stimmige sozialkritische Tragödie. Mike Leigh, der auch das Drehbuch verfasste, ist seinem Ruf als führender Repräsentant des britischen Sozialrealismus damit treu geblieben. Seine Durchschlagskraft verdankt VERA DRAKE in erster Linie der Hauptdarstellerin *Imelda Staunton*, die praktisch immer auf der Leinwand präsent ist und sich mit einer unwahrscheinlichen Intensität mit ihrer Rolle identifiziert. Für ihre unwahrscheinliche Leistung wurde die Schauspielerin 2004 am Filmfestival von Venedig denn auch mit der «Coppa Volpi» als beste Darstellerin geehrt, während Mike Leigh den «Goldenen Löwen» für den besten Film entgegennehmen durfte. Diese doppelte Auszeichnung für den mit einem kleinem Budget produzierten Film darf man als Wertschätzung für die traditionellen Werte des Kinos verstehen, auch wenn dieses in dieser Inszenierung kein kinematographisches Neuland betritt.

Mike Leigh hat grossen Wert auf die exakte Rekonstruktion des Milieus der frühen Nachkriegsjahre in England gelegt. «Vieles von dem, was 1950 erhältlich war, stammte noch aus der Vorkriegszeit», sagt er. «Gemeinsam entwarfen mein Team und ich diesen dunklen, utilitaristischen, monochromen Look. Trotz Veras Optimismus und Fröhlichkeit ist der Film von einer gewissen unausweichlichen Dunkelheit geprägt.» Die Gespräche am Mittagstisch von Veras bedrückend kleiner Wohnung drehen sich noch um die Kriegsjahre. Der Zuschauer begleitet die rüstige Arbeiterin (die bereits zu Beginn des Films um einiges älter aussieht als ihre bei den Dreharbeiten fünfundvierzigjährige Darstellerin Imelda Staunton) bei ihren Hausarbeiten und Einkäufen, bei ihrer Hilfsarbeit in einer Glühbirnenfabrik, beim Aufräu-

Wie die sich anbahnende Tragödie in Veras Gesicht Gestalt annimmt und sich in ihren mit Tränen füllenden Augen spiegelt, ist das Beispiel einer schauspielerischen Meisterleistung, wie man sie im Kino selten sieht.

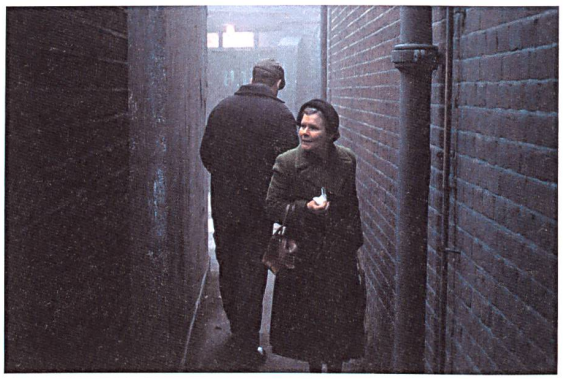
men der Wohnung ihrer kranken Mutter. Und die gleiche Selbstverständlichkeit, mit der sie den täglichen Verrichtungen nachgeht, prägt auch ihre Besuche bei den ungewollt schwanger gewordenen Frauen, deren Adresse sie jeweils von ihrer Freundin Lily erfährt und denen sie in einem zur Routine gewordenen Vorgang unerlaubte Hilfe leistet. Hierzu bereitet Vera mit heissem Wasser und Seifenspänen einen Sud vor, den sie den Betroffenen mit einer Klistierspritze in die Gebärmutter spritzt. Mit der Weisung, anderthalb Tage in Ruhe zuzuwarten, worauf sich die erwünschte Wirkung einstellen werde, verlässt Vera ihre «Klientinnen» in der festen Überzeugung, diesen in ihrer Not wirksame Hilfe geleistet zu haben. Geld nimmt Vera keines, und als sie später erfährt, dass Lily sich für die Vermittlung bezahlen lässt, ist sie ebenso überrascht wie enttäuscht.

Mit dem Schicksal von Susan, einem Mädchen aus bürgerlichen Kreisen, flicht Leigh die Episode einer Frau ein, die es sich finanziell leisten konnte, mit Hilfe eines psychiatrischen Gutachtens die Hilfe eines Privatarztes in Anspruch zu nehmen. Damit wird die sozialkritische Komponente des Films unterstrichen. «Auf Grund einer Gesetzeslücke war ein Schwangerschaftsabbruch möglich, wenn aufgezeigt werden konnte, dass die Frau wegen ihres psychischen Zustandes physisch gefährdet war», kommentiert Leigh. «Natürlich hätte ein Mädchen aus der Arbeiterklasse nichts davon gewusst und hätte auch keinen Zugang zu einem so teuren und diskreten System gehabt. Mir war es wichtig, diese beiden Kulturen zu kontrastieren, weil es jeder Frau – unabhängig von der Gesellschaftsschicht – widerfahren kann, dass sie ungewollt schwanger wird.»

Für die Heldin von Leighs Film allerdings endet die Geschichte tragisch. Als eine ihrer Klientinnen gesundheitliche Schwierigkeiten bekommt und in ein Krankenhaus eingeliefert werden muss, wird die Polizei alarmiert, und Veras Tätigkeit wird zum Kriminalfall. Ausgerechnet während der privaten Verlobungsfeier für Veras Sohn Sid erscheint Inspektor Webster und nimmt Vera fest. Damit bricht nicht nur für sie selbst, sondern für ihre ganze Familie eine Welt zusammen. Einzig Stan, ihr Mann, steht weiterhin vorbehaltlos zu ihr, obwohl er von ihrer geheimen Tätigkeit nichts gewusst hat. Wie die sich anbahnende Tragödie in Veras Gesicht Gestalt annimmt und sich in ihren mit Tränen füllenden Augen spiegelt, ist das Beispiel einer schauspielerischen Meisterleistung, wie man sie im Kino selten sieht. Da die private Tragödie der Heldin nur aus der minutiös beschworenen Zeit heraus verstanden werden kann, spiegelt VERA DRAKE ein Stück soziale Zeitgeschichte. Mike Leigh ging es allerdings um mehr: «In einer Zeit der Übervölkerung und Promiskuität hat sich die Frage der Abtreibung zu einem gewichtigen Thema entwickelt», beantwortete er die Frage nach einem Bezug zur Gegenwart. «Indem ich den Film im Jahr 1950 angesiedelt habe, war es mir möglich, das moralische Dilemma implizit aufzuzeigen.»

Gerhart Waeger

R, B: Mike Leigh; K: Dick Pope; A: Eve Stewart; Ko: Jacqueline Durran; M: Andrew Dickson; T: Tim Fraser. D (R): Imela Staunton (Vera), Phil Davis (Stan), Peter Wight (Detective Inspector Webster), Adrian Scarborough (Frank), Heather Craney (Joyce), Daniel Mays (Sid), Alex Kelly (Ethel), Sally Hawkins (Susan), Eddie Marsan (Reg), Ruth Sheen (Lily), Jim Broadbent (Richter). P: Film Council, Ingenious Media, Studio Canal, The Inside Track; Alain Sarde. Grossbritannien, Frankreich, Neuseeland 2004. 35mm, Farbe, Dolby SR/SRD, 124 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



Amerikaner in Paris

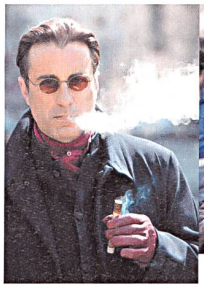
OCEAN'S TWELVE von Steven Soderbergh

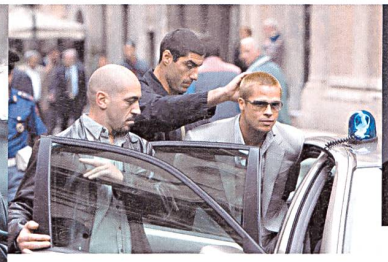
Mit OCEAN'S TWELVE ist der experimentierfreudigste unter den arrivierten Filmemachern Amerikas einer neuen Herausforderung gefolgt: ein Sequel von OCEAN'S ELEVEN, das die Erwartungen erfüllt.

Man muss Steven Soderbergh sein, um dem Wesen der Wiederverfilmung und des Sequels eine neue Dimension zu geben. 2001 gelang ihm mit OCEAN'S ELEVEN – nach der Vorlage eines in Massen witzigen Films von Lewis Milestone, der 1960 seine besten Tage bereits hinter sich hatte – eine superbe Gaunerkomödie. Das Remake übertraf nicht nur das Vorbild in künstlerischer Hinsicht beträchtlich, es erschloss gleichzeitig dem amerikanischen Star-Kino eine neue Dimension. Soderbergh führte mit seinem OCEAN'S ELEVEN vor, dass es möglich ist, ein halbes Dutzend Grossverdiener Hollywoods zu einer gediegenen Ensemble-Leistung zu veranlassen und gleichzeitig auch noch ein originelles Regie-Konzept durchzusetzen. Was im Mainstream mit OCEAN'S ELEVEN funktioniert hatte, probierte Soderbergh anschliessend mit SOLARIS aus. Das Ergebnis war die überzeugende Reflexion eines amerikanischen Regisseurs über das schwierige Werk Andreij Tarkowskjs und die literarische Vorlage Stanislav Lems.

Mit OCEAN'S TWELVE ist der experimentierfreudigste unter den arrivierten Filmemachern Amerikas einer neuen Herausforderung gefolgt: ein Sequel von OCEAN'S ELEVEN, das die Erwartungen in jeder Beziehung erfüllt und dabei ohne Redundanzen auskommt.

Angeblich hat ein Aufenthalt in Rom bei einer PR-Tour Steven Soderbergh zu OCEAN'S TWELVE angeregt. Er realisierte das Werk mit nahezu demselben Team wie OCEAN'S ELEVEN für denselben Produzenten. Verpflichtete aber mit *George Nolfi* einen neuen Drehbuchautor, der die Geschichte des ersten Teils einfach, aber wirkungsvoll weiterentwickelte. Dabei ging er vom menschlich Naheliegendsten aus: Danny Ocean und seine Männer haben ihre Anteile der 160 Millionen Dollar, die sie aus dem Tresor eines Spielcasinos von Las Vegas geklaut haben, mehr oder weniger sinnvoll angelegt beziehungsweise ausgegeben. Ocean selbst hat sich eine unauffällige Existenz aufgebaut, seine rechte Hand Rusty Ryan sich eine im exklusiven Hotelgewerbe. Linus Caldwell ist





Im Prinzip geht es um die ironische Beschreibung der amerikanisch-europäischen Beziehungen vor dem Hintergrund der aktuellen Weltlage.

als einziger dem "Milieu" treu geblieben. In Chicago betätigt er sich als "Talentförderer" für ehrgeizige Unternehmungen in der Kunst des Casino-Einbruchs.

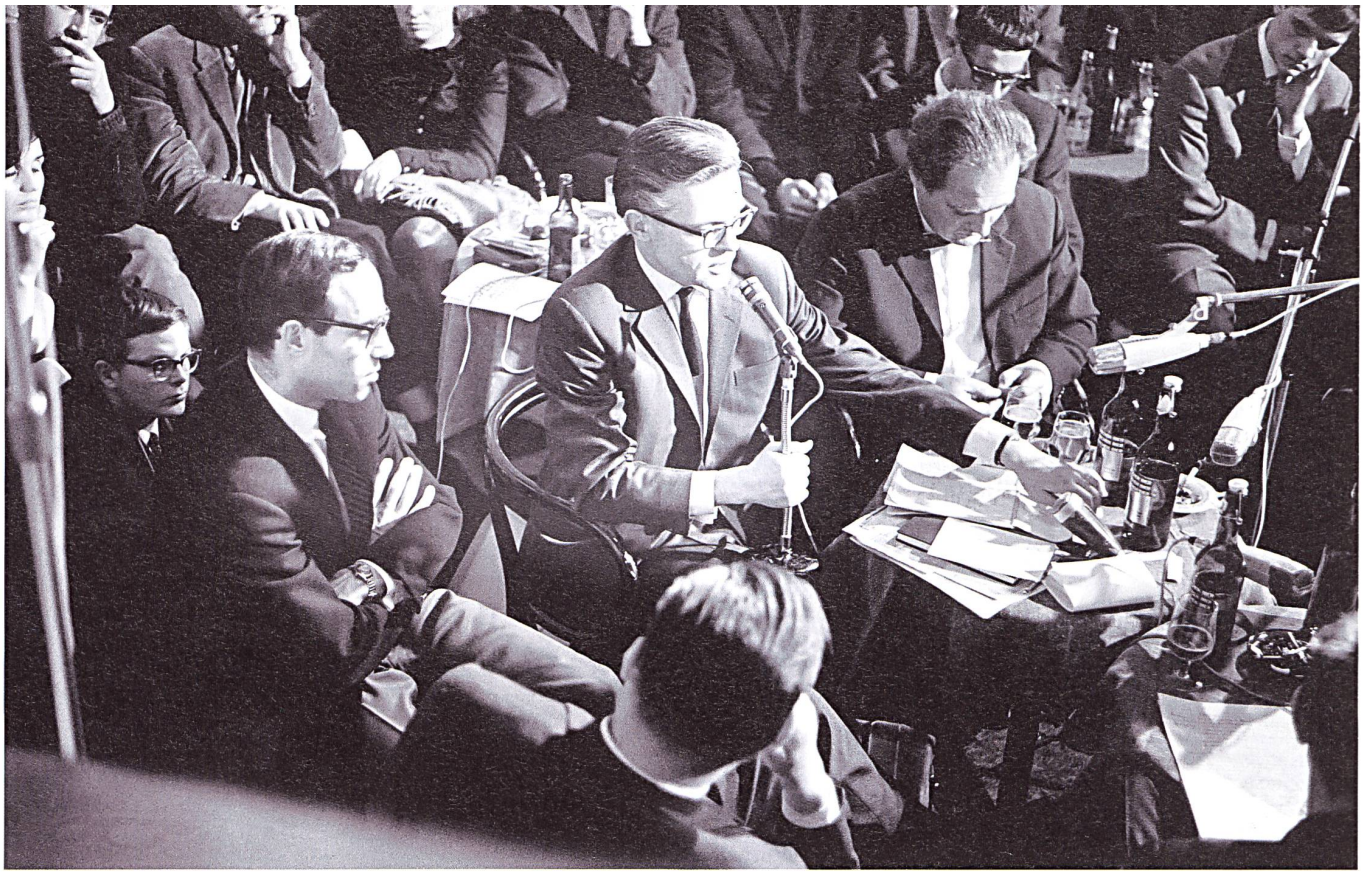
Inzwischen kam Terry Benedict dahinter, wer ihn so dreist bestohlen hat. Da er sich eine gewisse Hochachtung vor der Professionalität des Unternehmens nicht versagen kann, gibt er Danny Ocean und den Seinen Gelegenheit, innerhalb einer bestimmten Frist, das Geld zurückzugeben – bevor drastischere Mittel zur Anwendung kommen sollen. Verschreckt machen die ertappten Diebe Kassensturz. Der Rest reicht nicht aus, um die "Schulden" auszugleichen. Tess Ocean wird verpflichtet, ihren Ex Terry Benedict fürs erste zu besänftigen. Währenddessen macht sich Ocean und sein Spezialisten-Team auf nach Europa, um durch einen grossen Fischzug, weit weg von zu Hause, das Geld aufzutreiben und möglicherweise noch etwas übrig zu behalten. Sie haben gehört, dass in Rom und Paris antike Kostbarkeiten, die legal nicht zu haben sind, in Tresoren lagern, etwa die erste Aktie der Welt oder ein Original-Fabergé-Ei. In der Praxis stellen die europäischen Tresore im Besonderen und die Europäer ganz allgemein die Gauner-Touristen aus Übersee vor unvorhergesehene Probleme. Zu allem Überfluss ist ihnen auch noch die Polizei auf den Versen – in Gestalt der Europol-Agentin Isabel Lahiri. An der eisernen Lady prallt sogar Rustys Prolo-Charme wirkungslos ab – zum Anfang wenigstens. Kurz vor dem Ziel bekommt es Danny Ocean mit dem französischen Playboy François Toulour zu tun, unter dem Künstlernamen «Night Fox» ist er der europäische Meisterdieb schlechthin und residiert standesgemäss in einer Villa am Comer See.

Bereits die Exposition der Story zeigt, worum es Steven Soderbergh bei OCEAN'S TWELVE im Prinzip geht: um die ironische Beschreibung der amerikanisch-europäischen Beziehungen vor dem Hintergrund der aktuellen Weltlage. Da sind die hemdsärmeligen amerikanischen Technokraten, die weder mit europäischem Safe-Management noch mit der Mentalität der europäischen Konkurrenz klar kommen beziehungsweise mit Erstaunen auf die Wahrnehmung der USA und Hollywoods von Seiten der Europäer reagieren. Clever versucht Danny Ocean das auszunutzen. Hinreissend macht es Steven Soderbergh mit einer dramaturgisch gewagten, letztlich aber funktionierenden Julia-Roberts-Selbstparodie deutlich – einem Höhepunkt des Films. Aber auch in der feinsinnig angelegten Rivalität zwischen dem bodenständigen Danny Ocean und «Night Fox», einem durchtrainierten asketischen Sinnbild europäisch-französischer Professionalität. Soderbergh zitiert dabei vergnügt Hitchcocks TO CATCH A THIEF, in dem Cary Grant 1964 den Gentleman-Dieb «Die Katze» spielte.

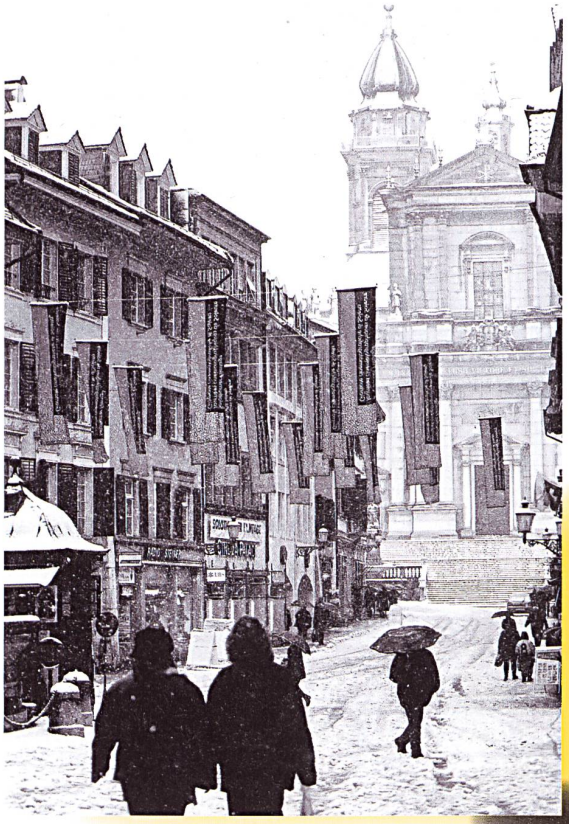
OCEAN'S TWELVE – ein reines Kinovergnügen mit wohltemperiertem gesellschaftspolitischem Hintergrund – führt Steven Soderbergh mit unwiderstehlicher Eleganz schliesslich nonchalant zu einem frechen Ende.

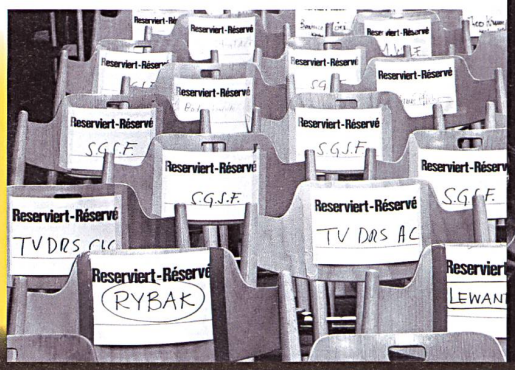
Herbert Spaich

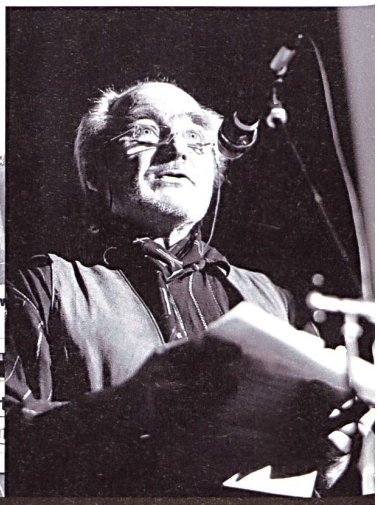
Regie: Steven Soderbergh; Buch: George Nolfi; Kamera: Chris Connier, Peter Andres (= Steven Soderbergh); Schnitt: Stephen Mirrione; Production Design: Philip Messina; Kostüme: Milena Canonero; Musik: David Holmes. Darsteller (Rolle): George Clooney (Danny Ocean), Brad Pitt (Rusty Ryan), Julia Roberts (Tess Ocean), Andy Garcia (Terry Benedict), Matt Damon (Linus Caldwell), Catherine Zerta-Jones (Isabel Lahiri), Vincent Cassel (François Toulour), Don Cheadle (Basher Tarr), Bernie Mac (Frank Catton), Carl Reiner (Saul Bloom), Elliott Gould (Reuben Tishkoff). Produktion: Village Roadshow Pictures, Jerry Weintraub Section Eight Productions; Fredericx W. Brost, Gregory Jacobs; ausführende Produzenten: John Hardy, Susan Ekins, Bruce Berman. USA 2004. Farbe, 125 Min. V: Warner Bros., Zürich, Hamburg



Ab dem 24. Januar dürfte Solothurn, einmal mehr weiss-gelb-schwarz beflaggt und mit Hinweistafeln ausgeschildert, bereit sein, illustre Gäste aus nah und fern zu empfangen. Prominenz aus Politik, Kultur und lokaler Wirtschaft wird sich auch an der vierzigsten Ausgabe der Solothurner Filmtage ein Stelldichein geben, und die Medien werden darüber berichten. Neben dem «Forum Schweiz» stehen eine Retrospektive, ein Gastland und einige Podiumsdiskussionen im Programm.







Kleine Rückblenden

Vierzig Jahre Solothurner Filmtage

oben
LES PETITES FUGUES
Regie: Yves Yersin

unten
JAMES OU PAS
Regie: Michel Soutter

HEUTE NACHT ODER NIE
Regie: Daniel Schmid

DIE SCHWEIZERMACHER
Regie: Rolf Lyssy

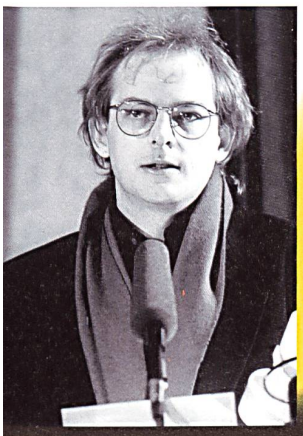
LES PETITES FUGUES
Regie: Yves Yersin

Das Programm war schon in den Anfängen der Filmtage nicht viel anders, auch wenn von den geladenen Gästen wie René Allio, Jean-Marie Straub oder Edgar Reitz jeweils nur ein einziger Film gezeigt wurde, und die Retrospektive der ersten Ausgabe als einzigen Film Hans Trommers ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE von 1941 umfasste.

Das eigentliche Zentrum der frühen Filmtage war das Kino Scala. Es lag ausserhalb des Stadtkerns, schon eher am Rande der Stadt, an der Ausfallstrasse Richtung Biel. Die erste Beiz vom Scala Richtung Stadt soll «Gärtli» geheissen haben, und der Stammtisch verstummte, wenn die ersten Fremden zum Pausenkaffee anrückten, und freute sich kaum, mit «Leuten vom Film» in Kontakt zu kommen, die vorübergehend ihre Quartierbeiz in Beschlag nahmen.

Auch ein aussenstehender Beobachter hätte die Einheimischen leicht von den Eindringlingen in die Kleinstadt zu unterscheiden gewusst.

Was mit der vierzigsten Auflage so selbstverständlich daherkommen mag, ist keineswegs so selbstverständlich, wie es heute scheint. Jahrelang haben ausländische Kolleginnen und Kollegen, denen man beruflich begegnete, die Filmschaffenden in der Schweiz um die «Werkschau des Schweizer Films» beneidet. Ein Blick



oben
DER FALL
Regie: Kurt Früh

LE MILIEU DU MONDE
Regie: Alain Tanner

unten
LES PETITES FUGUES
Regie: Yves Yersin

INNEN & AUSSEN
Regie: HHK Schoenherr

DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER
Regie: Kurt Gloor

MONDO KARIES
Regie: Kurt Gloor

MONARCH
Regie: Johannes Flütsch

FREUT EUCH DES LEBENS
Regie: Roman Hollenstein

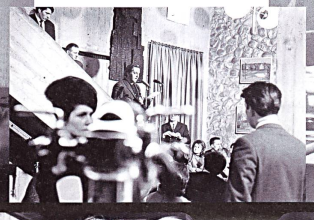
nach Österreich, wo jahrelang mit wechselndem Erfolg in den verschiedensten Gegenden selten länger anhaltende Versuche unternommen wurden, «Österreichische Filmtage» zu etablieren, genügt um nachzuvollziehen, dass es nie eine Selbstverständlichkeit gewesen sein kann.

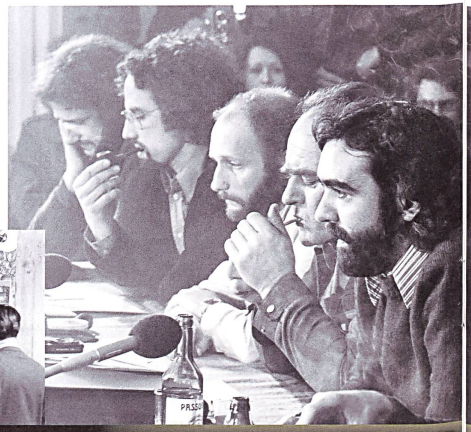
Erinnerungen. Manche sind beim Stichwort «Filmtage» einfach da. Weitere stellen sich ein, wenn man länger darüber sinniert, bewusst und angestrengt sich zu erinnern versucht. Einige sind wiederum anderweitig verknüpft – und verzweigen sich weiter fort. Manche stellen sich erst beim Blättern in alten Programmen, beim Betrachten von Fotos wieder ein. Ein bestimmtes Bild von einem Spielautomaten etwa – und die Erinnerung an MONARCH, der bei seiner Erstaufführung überraschte, ist wieder präsent. Obwohl GESCHICHTE DER NACHT im Kino Elite aufgeführt wurde, lässt sich die Erinnerung an einen Schwarzweiss-Film von Klopfenstein im Landhaus, an dem sich die Geister schieden, nicht ausräumen. Woher stammt in der Erinnerung diese Verknüpfung mit dem Landhaussaal? Moment. Da war doch vor den farbigen Klopfenstein-Filmen mit Rüedlinger und Co. noch ein Klassiker mit den verwischten Aufnahmen von langen Bahnfahrten. TRANSES wurde tatsächlich im Landhaus gezeigt.

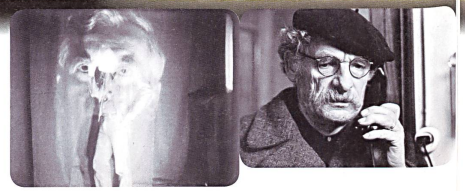
Die Erinnerung kennt keine Gerechtigkeit, folgt eher einem kaum durchschaubaren Zufallsprinzip, beisst sich plötzlich irgendwo fest und wird nur bedingt durch die Bedeutsamkeit der Ereignisse bestimmt.

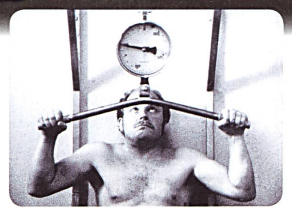
Die eigene Biografie spielt mit, ob man das nun explizit erwähnt oder nicht. Die Seherfahrung im Fall von Beschäftigung mit Filmen auch. Was für die einen noch eine neue tiefgreifende Erfahrung sein kann, ist für andere schon Wiederholung, die kaum mehr beeindruckt.

Die ersten Filmtage mussten ohne mich auskommen. Ich glaube, ich wusste noch nicht einmal, dass sie stattfanden. Allerdings nahm ich im Februar 1966 an einem Filmweekend teil, an dem SIAMO ITALIANI gezeigt





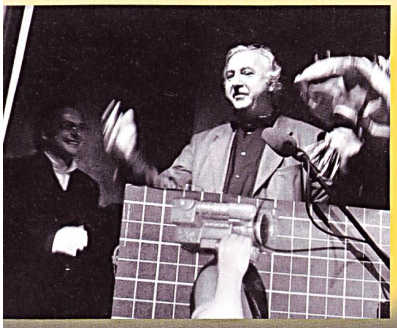


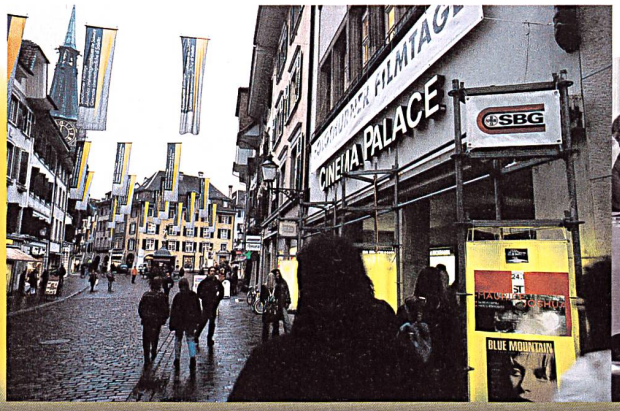


und mit Alexander Seiler ausführlich diskutiert wurde. Die Verbindungen und Übergänge zwischen Schweizer Filmschaffen und Solothurner Filmtagen waren, sind und bleiben wohl fliessend – manchmal zufällig. Ob man LE MILLIEU DU MONDE nun an einer Pressevorführung, auf einem Festival, im Kino oder an den Solothurner Filmtagen gesehen hat, muss ja aber auch keine so grosse Rolle spielen.

Meine ersten: ich weiss noch, ich kam mit der Bahn aus Budapest. Im Hauptbahnhof Zürich wartete ein Kollege, der meinen Aufenthalt in Solothurn organisiert hatte, und übergab mir Programm und Pressemappe. In Solothurn erwischte ich dann gegen Mitternacht den falschen Ausgang Richtung Zuchwil, und da stand ich nun, nachdem ich den Eisernen Vorhang problemlos passiert hatte, einigermassen hilflos in der nächtlichen Kälte – gewissermassen als Mann, der aus der Kälte in die Kälte kam. Das Gefühl sagt mir, dass ich im Hotel Krone wieder an die Wärme kam: aber wie konnte ich mir das leisten? Ein wieder gefundenes Blatt der Tourismusinformation klärt das: ein Zimmer mit Frühstück in der Krone kostete damals zwischen 20 und 30 Franken.

Die «Kulturgarage», wo heute die Solothurner Filmtage organisiert und verwaltet werden, liegt nicht weit von der Strassengabelung entfernt, in der die Filme der frühen Solothurner Filmtage im Kino Scala pro-





oben
BILADI, UNE RÉVOLUTION
Regie: Francis Reusser

KRAWALL
Regie: Jürg Hassler

unten
SAMBA LENTO
Regie: Bruno Moll

ADIEU PLANCHER DES VACHES
Regie: Otar Iosseliani

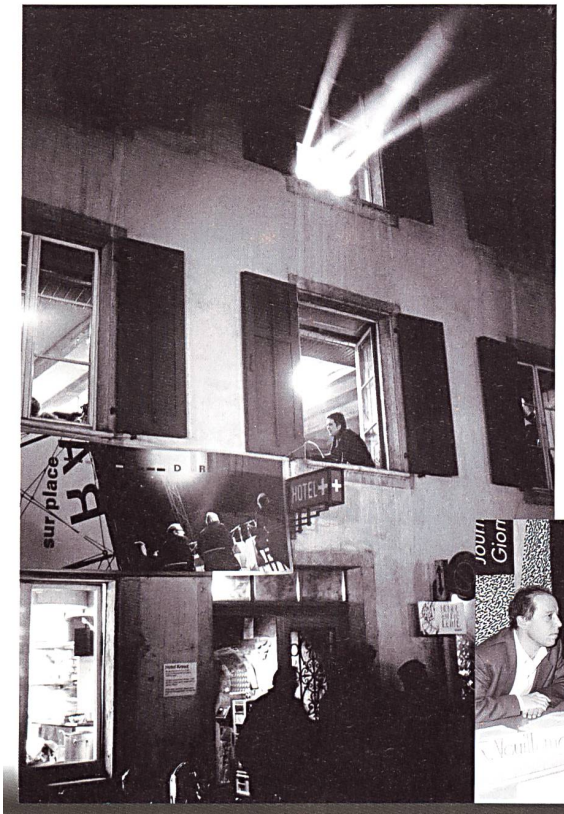
DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER
Regie: Kurt Gloor

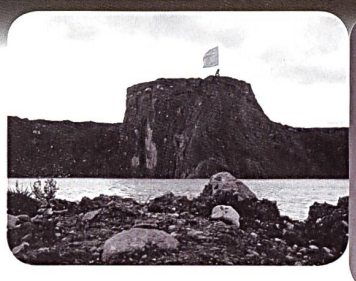
SWISSMADE 2069
Regie: Fredi M. Murer

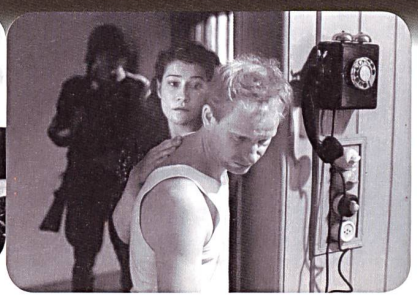
DAS BOOT IST VOLL
Regie: Markus Imhoof

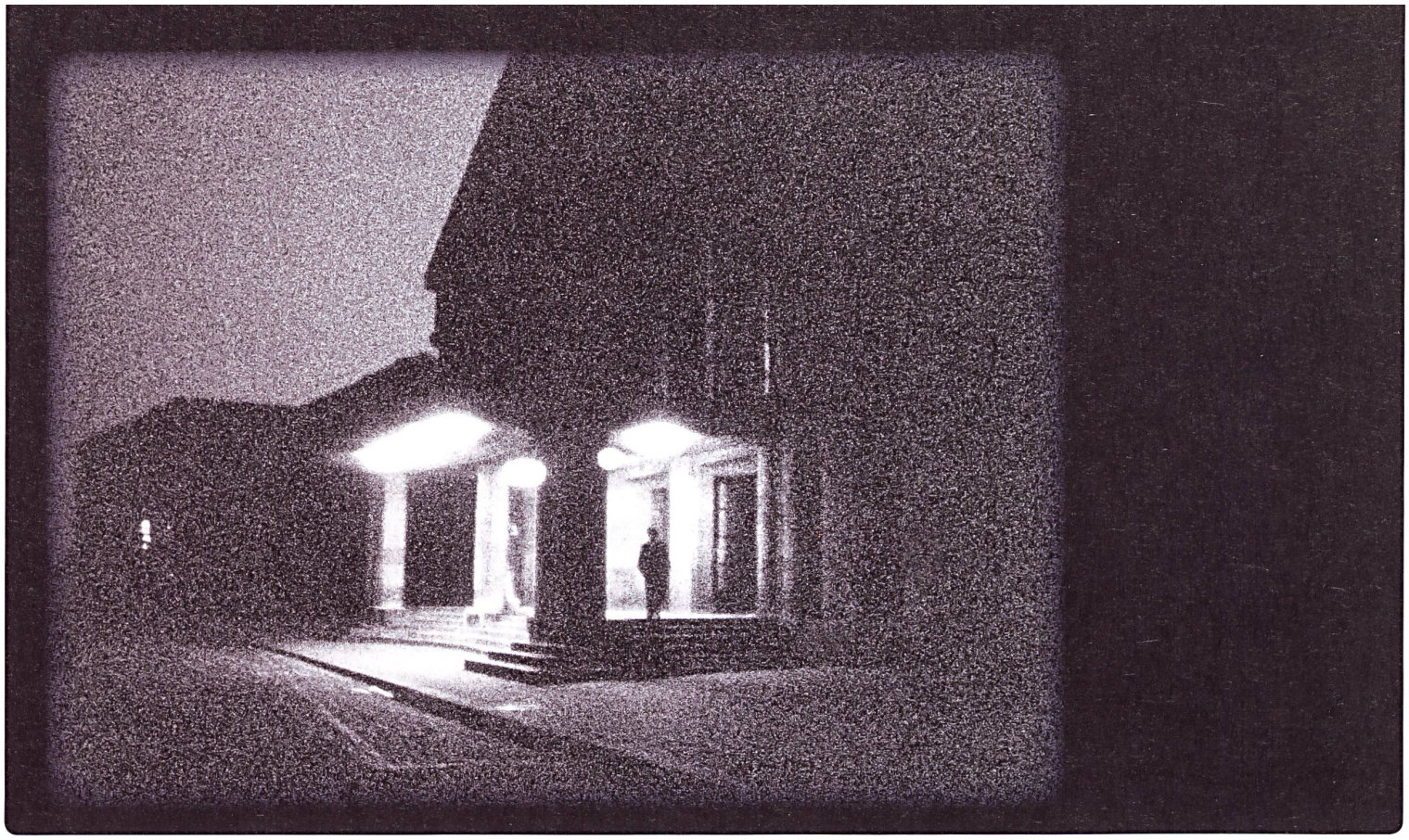
jiziert wurden. Die erste Strasse nach der Kulturgarage – der man die einstige Tankstelle noch immer ansieht – links führt direkt der Klostermauer entlang, und ein paar Strassenwinkel weiter steht man da, wo früher das Scala stand, das inzwischen einem Neubau gewichen ist.

Wer die richtigen Verbindungen hatte, konnte im Kapuziner-Kloster logieren. Wenn man vor der Abreise fragte, was es kostet, hiess es: «Werfen Sie den Betrag, der Ihnen möglich ist, in den Opferstock.» Das Kloster war auch strategisch die am günstigsten gelegene Übernachtungsmöglichkeit. Wer nichts verpassen wollte, musste relativ früh aufstehen und legte sich oft erst zum Schlaf, wenn das Glöcklein im Kloster zum ersten





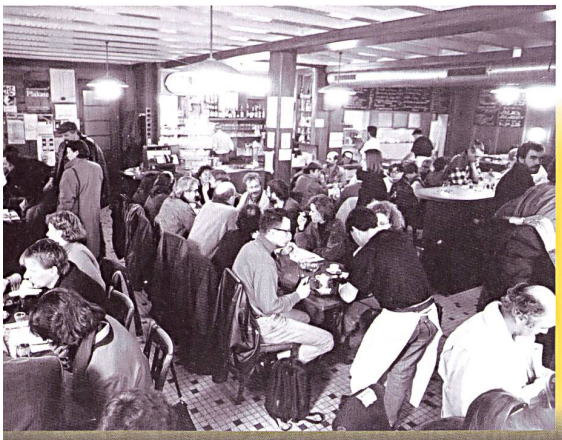


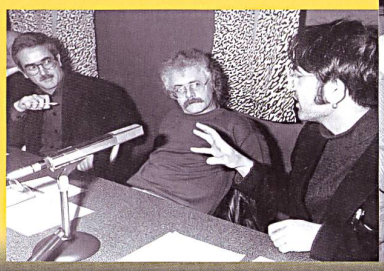


Morgengebet rief. Da bedeutete Wegersparnis längere Schlafenszeit. Zeitläufe und Ansichten waren aber – wen wundert's – schon damals verschieden. Der Bruder Pförtner, der noch ein Schwätzchen mit dem Bruder Gärtner machte, konnte den gehetzten jungen Filmkritiker, der es hasste, allein die Anfänge von Filmen, geschweige denn einen ganzen Film zu verpassen, durchaus an den Rand der Verzweiflung führen.

In war in. «Sit Ins» waren grosse Mode. Luzern hatte seit 69 sein «Film In». Die Berlinale war 1970, nach dem Vorbild von Cannes 68, "gestürmt" und deshalb abgebrochen worden. Die Jugend der Zeit wollte Transparenz, Öffentlichkeit und Zugang *für alle zu allem*. Auch Jury-Sitzungen sollten öffentlich abgehalten werden – und so wurde die «Séléction für Oberhausen» in Solothurn eine Zeitlang öffentlich diskutiert und per Abstimmung im Saal entschieden. Die «Kurzfilmtage Oberhausen» waren durchaus das Ziel der Filmschaffenden in der Schweiz. Ein breiterer Drang zum Spielfilm und zu den "richtigen" und grösseren Filmfestivals setzte erst später ein – auch wenn Jean-Louis Roy 1970 mit BLACKOUT im Wettbewerb der Berlinale vertreten war.

Eine Tube Parfait hat uns ständig begleitet. Während ich eilends in den Roten Turm stürmte, um einen günstigen Sitzplatz für die nächste Filmdiskussion zu ergattern, ging mein Kollege noch schnell in die nächs-





oben
GESCHICHTE DER NACHT
Regie: Clemens Klopfenstein

LA SALAMANDRE
Regie: Alain Tanner

unten
JONAS – QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000
Regie: Alain Tanner

LA SALAMANDRE
Regie: Alain Tanner

DER ERFINDER
Regie: Kurt Gloor

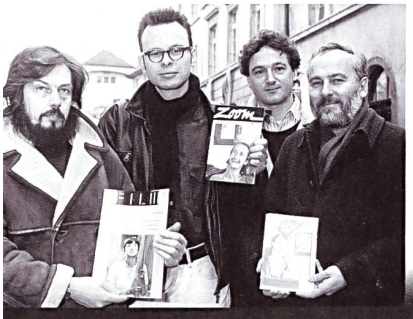
LA POMME
Regie: Michel Soutter

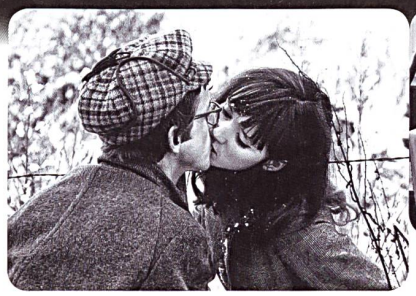
CHARLES MORT OU VIF
Regie: Alain Tanner

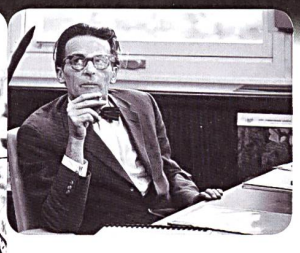
te Bäckerei, um frisches Brot zu besorgen. Bis der Saal im Roten Turm zum Bersten voll war und die Diskussion eröffnet wurde, blieb so ausreichend Zeit zur Verpflegung. Die Schlüsselfrage für jeden diskutierten Film lautete immer, egal wer sie zuerst stellte: «Für welche Zielgruppe ist der Film gedacht, und was hat er gekostet?»

Wir konnten uns wenig leisten und wollten absolut nix verpassen. Aber es war noch möglich, alles Gezeigte zu sehen und alle öffentlichen Diskussionen in voller Länge zu verfolgen.

Die Filmkritiker hatten Zeit, sich eine Übersicht zu verschaffen und nachzudenken, bevor sie schreiben mussten. Die grossen Tageszeitungen brachten ihre Be-







richterstattung erst am Wochenende *nach* Beendigung der Filmtage. Die Filmseiten der «Neuen Zürcher Zeitung», des Zürcher «Tages-Anzeigers» und der «Tat» waren das Minimum, das gelesen sein wollte. Und da alle die selben Filme gesehen hatten und über das Gleiche nicht das Gleiche dachten und schrieben, lohnte sich ein Vergleich der Berichte auch für das eigene Nachdenken über die Filme, das Programm und die Entwicklung des Schweizer Films. Mit der Zeit hat sich, als Folge der Zeit, auch in den Medien statt des opulenten Mahls das kalte Buffet mit den leichtverdaulichen Häppchen durchgesetzt, von dem beliebig oft genascht werden kann, ohne satt zu werden. Vorteil: Es wird auch niemand dick.

Der Vermerk im Programm «Abschluss der Kopierarbeiten vorbehalten» hatte seine Berechtigung: Filme auf Solothurn hin fertigzustellen war – in der Zeit, da das Gerücht die Runde machte, jede mietbare Kugelkopfschreibmaschine in der Schweiz sei an Filmemacher ausgeliehen, die auf diesen Hightech-Geräten Förderungsgesuche ins Reine tippten – durchaus ein Ziel. Einmal wurde das Publikum im voll besetzten Saal aufgefordert, sich noch zu gedulden. Daniel Schmid sei mit der eben erst im Labor fertiggestellten Kopie aus München unterwegs. Ich glaube, es handelte sich um SCHATTEN DER ENGEL, und Rainer Werner Fassbinder und Ingrid Caven trafen dann zusammen mit Daniel Schmid und der versprochenen Kopie in Solothurn ein.

Die Erwartungen des Publikums stiegen von Jahr zu Jahr. Yves Yersin hatte sich spätestens mit DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER einen Namen gemacht. Nun stand sein erster Spielfilm als Welturaufführung im Programm. LES PETITES FUGUES nahm das Publikum sofort gefangen. Gespannter Aufmerksamkeit folgten befreiende Lacher. Aber als Pipe das Töfflifahren *erlikt*, im Rausch der Freiheit den Boden der Realität verlässt und *abhebt* – hob das ganze Publikum im gerammelt vollen Saal des Kino Scala gemeinsam mit ihm ab.

oben
HÖHENFEUER
Regie: Fredi M. Murer

DER ERFINDER
Regie: Kurt Gloor

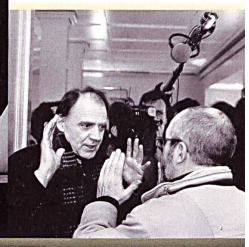
unten
DIE AUSLIEFERUNG
Regie: Peter von Gunten

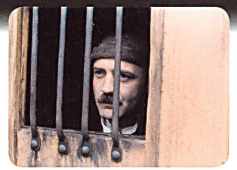
HÖHENFEUER
Regie: Fredi M. Murer

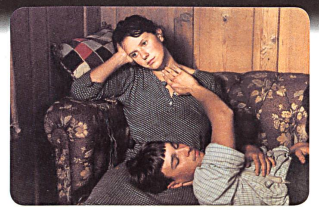
LES PETITES FUGUES
Regie: Yves Yersin

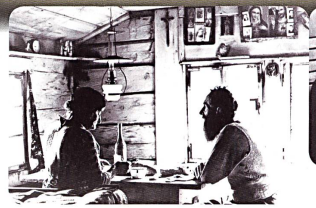
DIE LANDSCHAFTSGÄRTNER
Regie: Kurt Gloor

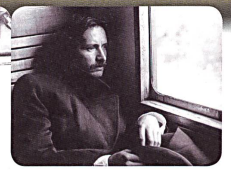
DIE AUSLIEFERUNG
Regie: Peter von Gunten











oben
ZÜRI BRÄNNT
Regie: Videoladen

DAS BOOT IST VOLL
Regie: Markus Imhoof

unten
DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER
Regie: Yves Yersin

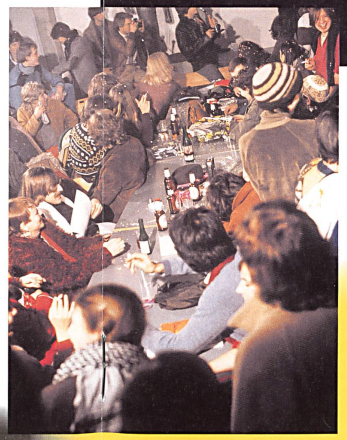
EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSSCHULE
Regie: Hans Stürm

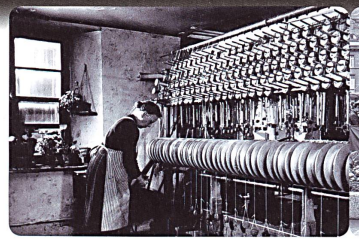
LO STAGIONALE
Regie: Alvaro Bizzarri

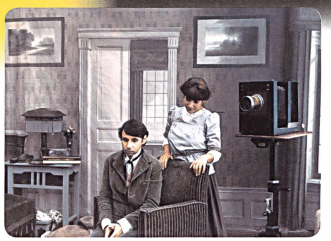
DIE PLÖTZLICHE EINSAMKEIT DES KONRAD STEINER *Regie: Kurt Gloor*

DER GEHÜLFE
Regie: Thomas Koerfer

DÄLLEBACH KARI
Regie: Kurt Früh







HÖHENFEUER von Fredi Murer hatte später im Wettbewerb des Filmfestivals von Locarno seine Premiere – aber die Atmosphäre in der vollbesetzten grossen Morettina erweckte für manch einen nocheinmal das richtige *Scala-Solothurn-Gefühl* zum Leben.

Was zunächst zwei oder drei Tage dauerte, wurde, obwohl nur noch die Werkschau auf dem Programm stand, nach und nach um einen weiteren Tag verlängert. Ab 1972 wurden ab Freitag leicht zeitverschobene Wiederholungen im Kino Elite eingeführt, aber ab den zwölften Filmtagen gab es bereits wieder Filme im Programm, die nur noch einmal gezeigt wurden. Das Landhaus schliesslich bot wesentlich mehr Plätze als das Scala und der Konzertsaal wiederum mehr als das Kino Elite, das dichtgemacht hatte. Aber nicht nur die Zuschauerzahlen, auch die Zahl der eingereichten Filme stieg und stieg. Der Werkschau des Schweizer Films wurde eine Auswahlkommission vorgelagert. Nach erheblichen Protesten konnten die abgewiesenen Filme im «salon des refusés» gezeigt werden – bis dieser mangels Nachfrage wieder aufgehoben wurde.

Im Kreuz oder im Löwen etwa zogen die interessierten Zuschauer längst über die Filme her, während die professionelle Filmkritik noch nachsichtig die Filme verteidigte. Trotz des schlechten Rufs, den der Schweizer Film inzwischen hatte, kamen paradoxerweise dennoch jedes Jahr mehr und noch mehr Leute an die Solothurner Filmtage.

In den bewegten achtziger Jahren neigte ich bereits eher zum interessierten Beobachter – die Demonstrationen, die mich am stärksten beeindruckten, hatte ich im «Prager Frühling» und vor dem Springer-Hochhaus in Berlin erlebt.

Dass nun eine jüngere Generation von Filmschaffenden gewissermassen an die Fördertöpfe drängte, dafür hatte ich Verständnis. Nachwuchsförderung ist ja gut, aber was macht jemand, der nicht mehr zum Nachwuchs zählt und noch nicht pensionsberechtigt ist?

oben
DER GEHÜLFE
Regie: Thomas Koerfer

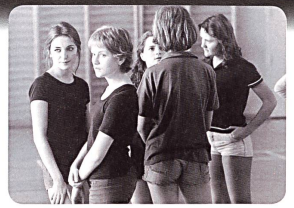
LES INDIENS SONT ENCORE LOIN
Regie: Patricia Moraz

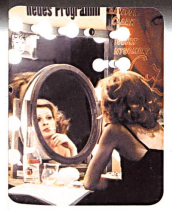
unten
CHARLES MORT OU VIF
Regie: Alain Tanner

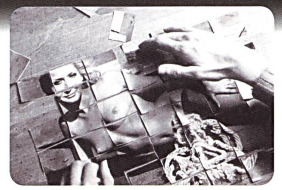
LES INDIENS SONT ENCORE LOIN
Regie: Patricia Moraz

LA PALOMA
Regie: Daniel Schmid

FREUT EUCH DES LEBENS
Regie: Roman Hollenstein







oben
LA POMME
Regie: Michel Soutter

unten
DER FALL
Regie: Kurt Früh

LES PETITES FUGUES
Regie: Yves Yersin

Die Preisvergabe an einen, der nur über Filme nachdenkt, fand ich einigermassen mutig. Obwohl es heisst, dass Filme erst im Kopf von Zuschauern entstehen, reisst die Kette der Filmherstellung gemeinhin meist da ab, wo die Filme auf der Leinwand gelandet sind. *Kino lesen* mit dem filmischen Sprachschatz eines Zwölfjährigen kann ja nicht alles gewesen sein. Dazu beizutragen, diesen Sprachschatz zu pflegen, allenfalls gar zu erweitern, kann nur gut sein für die Filmkultur. Neben Pio Corradi auf der Bühne zu stehen, der an der Preisverleihung sagt: «Geld kann man immer brauchen» – das war dann noch einmal eine neue Solothurn-Erfahrung.

Wo wäre der Schweizer Filme ohne die Solothurner Filmtage? Branchen-Verbände wurden in Solothurn gegründet oder wiederbelebt; die Filmförderung war bei den ersten Filmtagen bereits ein zentrales Thema – wahrscheinlich wird dies auch so bleiben.

Walt R. Vian

Bauernopfer eines skrupellosen Machtkampfes

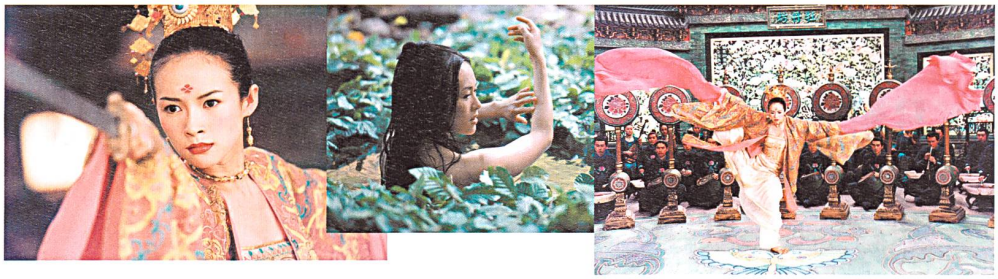
HOUSE OF FLYING DAGGERS von Zhang Yimou

Jin und Mei werden in zahllose Schwertkämpfe verwickelt, zuletzt auch im obligatorischen Bambuswald. Wie kaum anders zu erwarten, verlieben sich Hauptmann und Rebellin ineinander.

«Genrefilm», das klingt wie: schon mal da gewesen. Schublade auf, Film rein. Cineasten und Kritikaster brauchen nur noch zu wählen, ob sie den Film unten oder weiter oben, beim routinierten Handwerk, einordnen. Alle paar Jahre aber tauchen Regisseure auf, die innerhalb eines Genres neue Massstäbe setzen. Zhang Yimou ist ein solcher Meister des Metiers. Bereits mit seinem Oscar-nominierten, politisch nicht unumstrittenen Heldendrama HERO setzte er einen neuen Meilenstein des Martial-Arts-Kinos. Mit HOUSE OF FLYING DAGGERS treibt er das Genre jetzt zu einem weiteren Höhepunkt. So leichthin virtuos, spielerisch und enthusiastisch wie er kann sich wohl nur jemand der Konventionen bedienen, der das Regelwerk nicht brav durchbuchstabiert, sondern bewusst Distanz dazu wahrt. Der chinesische Regisseur will seinen Film als eine «Hommage an das Genre der Wuxia-Filme» verstanden wissen. Zentrale Motive aus King Hus Klassiker A TOUCH OF ZEN (1969), wie Schwertkämpfe, Bambuswälder, fahrende Ritter und patriotisch motivierte Helden, greift er auf, allerdings in individueller, teilweise fast unmerklich ironischer Brechung. Ähnlich wie in HERO wählt Zhang Yimou für seinen mit Stars des asiatischen Kinos hochkarätig und exzellent besetzten Film ein scheinbar-historisches Setting.

Man schreibt das Jahr 859, die Tang-Dynastie neigt sich dem Ende entgegen, und das «House of Flying Daggers», eine mysteriöse Untergrundorganisation, hat dem unfähigen Kaiser und seiner korrupten Regierung den Kampf angesagt. Auch als ihr Anführer getötet wird, geben die Rebellen nicht klein bei. Schnell ist eine neue Anführerin gefunden, angeblich die blinde Tochter des Ermordeten. Gerüchteweise soll sie als Tänzerin Mei in einem Edelbordell Unterschlupf gesucht haben. Die kaiserlichen Hauptmänner Leo und Jin werden beauftragt, mehr über sie herauszufinden. Leo verhaftet Mei. Jedoch nur damit Jin sie wenig später wieder befreien kann. Auf der gemeinsamen Flucht soll Mei Jin zum Stützpunkt der Rebellen führen. Jin gibt sich als Feind des Kaisers aus, nennt sich «Wind» und spielt die Rolle eines ruhelosen Jünglings, mithin die des «fahrenden Ritters». Da Jins tatsächliche Identität auch vor den kaiserlichen Truppen geheimgehalten wird, werden Jin und Mei in zahllose Schwertkämpfe verwickelt, zuletzt auch im obligatorischen Bambuswald. Wie kaum anders zu erwarten, verlieben sich Hauptmann und Rebellin ineinander. Unaufhaltsam verstricken sie sich in ein Netz aus Intrigen und Verrat, Kabalen und Liebe.

Zhang Yimou und seine Co-Autoren beherrschen die dramaturgische Klaviatur einwandfrei. Gekonnt kombinieren sie besinnliche Momente mit treibenden, spannungsgeladenen Passagen. Gezielt streuen sie Irritationen ein, und wenn der Zuschau-



Zhang Yimou kehrt mit seiner Parabel über Liebe, Herrschaft, Unterdrückung und Macht zu jenem Themenkreis zurück, mit dem er sich schon 1991 in ROTE LATERNE meisterlich auseinandersetzte.

er glaubt, das Geschehen enträtselt zu haben, schnüren sie den nächsten Knoten und wenden die Geschichte auf eine unvorhergesehene, aber nachvollziehbare Weise. So hält der Plot den Zuschauer in Atem, bietet aber auf den ersten Blick wenig Neues: versiertes Handwerk, abzulegen ganz oben in der Schublade. Herausragend hingegen ist, wie schwelgerisch konsequent Zhang Yimou die Bandbreite filmischer Gestaltungsmöglichkeiten ausschöpft, wodurch er die filigrane Leichtigkeit der Martial-Arts zu einem feierlichen Tanz aus Körpern, Schwertern und fliegenden Dolchen verdichtet. Zhang Yimous Bilder sind Musik. Komponiert im Wechsel von hautnah und fern, gedehnter Zeit und rasanten Schnittfolgen. Man könnte den Ton ausblenden und würde doch erfasst von einer kraftvollen Dynamik, dem packenden Rhythmus und der orchestralen Fülle der Choreographie. HOUSE OF FLYING DAGGERS mit Mei, der blinden Heldin mit dem geschärften Gehörsinn, besticht aber auch durch seine sorgsam gestaltete Tonebene, auf der einzelne Geräusche markant hervorgehoben werden. Im Echotanz, bei dem Mei sich vom Widerhall von auf Trommeln geworfenen Bohnen leiten lässt, werden Fotografie und Klang gleich zu Beginn kunstvoll miteinander verschränkt. Nahtlos geht ihr Tanz hinterher in einen Schwertkampf über und hört im Grunde bis zum Ende des Films nicht mehr auf.

Süffig, satt, bildgewaltig, opulent: Zhang Yimou malt seinen Film mit einer so reichhaltigen Palette an sorgfältig aufeinander abgestimmten Farben auf die Kinoleinwand, dass einem die Adjektive dafür auszugehen drohen. Nicht zufällig mag man sich da an Peter Greenaway erinnert fühlen: Kostümdesignerin *Emi Wada* war mehrfach für den britischen Regisseur tätig. Bemerkenswert ist auch, wie Kameramann *Zhao Xiaoding* den Film in ein magisch schillerndes, bald leuchtendes, bald diffuses Licht taucht. Neben Atmosphäre und Gestimmtheit transportieren die Farben einen symbolischen Subtext: wenn am Ende ein roter Tropfen Blut auf weissen Schnee tropft, wird Leidenschaft mit dem Tod bezahlt. Ein wenig dick aufgetragen, ja schwülstig könnte man meinen, und sich bestätigt fühlen, wenn Martial-Arts-Recken durch die Wipfel von Bambusbäumen geradezu fliegen. Hinter solchen vermeintlichen Schwächen aber verbirgt sich ein grundsätzliches (kulturelles) Missverständnis: Zhang Yimou inszeniert keinen sich realistisch gebenden, hemdsärmligen Actionstreifen, sondern eine märchenhafte Legende, in der Fantastisches und Wirkliches untrennbar miteinander verschmelzen. Die grüngekleideten, zierlichen und unnahbaren Waldkämpferinnen der «Fliegenden Dolche» erinnern nicht von ungefähr an die Elfen aus Peter Jacksons Fantasy-Epos THE LORD OF THE RINGS. Dennoch, und trotz ihrer fast übernatürlichen Fähigkeiten, bleiben sie Menschen.

Dass HOUSE OF FLYING DAGGERS auf zweifelhafte, weil faszinierende Weise das Töten zur Kunstform ästhetisiert, steht ausser Frage. Zhang Yimou aber belässt es nicht dabei, sondern thematisiert und problematisiert die Gewalt, indem er seine Helden als Bauernopfer eines skrupellosen, sinnlos wirkenden Machtkampfes darstellt. Politisch erlaubt diese Sichtweise dem Regisseur, sich nicht eindeutig festzulegen. Zwar bezeichnet er den Kaiser als schwach und sein Regime als korrupt, wodurch er diesmal dem Vorwurf entgehen dürfte, sich den Pekinger Machthabern anzudienern, letztlich aber entscheiden sich Jin und Mei gegen beide Seiten und füreinander.

Die Liebe ist es, worum in HOUSE OF FLYING DAGGERS recht eigentlich gekämpft wird. Die Gegner in diesem Kampf sind (Haupt-)Männer und (Rebellen-)Frauen. Sinnfällig eröffnet wird der Geschlechterkrieg gleich zu Beginn im Bordell. Zhang Yimou kehrt mit seiner Parabel über Liebe, Herrschaft, Unterdrückung und Macht zu jenem Themenkreis zurück, mit dem er sich schon 1991 in ROTE LATERNE meisterlich auseinandersetzte. HOUSE OF FLYING DAGGERS ist aber keine Liebesgeschichte im martialischen Gewand, auch kein Martial-Arts-Film mit romantischer Komponente, Martial-Arts und Liebesdrama stehen nicht einmal gleichberechtigt nebeneinander, sondern sie sind *eins*, unlösbar und tragisch miteinander verflochten, eine organische Einheit aus Liebe und Gewalt.

Stefan Volk

HOUSE OF FLYING DAGGERS
(SHI MIAN MAI FU)
Stab
Regie: Zhang Yimou; Buch: Li Feng, Zhang Yimou, Wang Bin; Kamera: Zhao Xiaoding; Schnitt: Cheng Long; Musik: Shigeru Umebayashi; Kostüme: Emi Wada; Ton: Tao Jing; Actionregie: Tony Ching Siu-Tung

Darsteller (Rolle)
Takeshi Kaneshiro (Jin), Andy Lau Tak Wah (Leo), Zhang Ziyi (Mei), Song Dandan (Yee)

Produktion, Verleih
Edko Films, Zhang Yimou Studio Production, Beijing New Picture Film; Produzenten: Bill Kong, Zhang Yimou; ausführender Produzent: Zhang Weiping. China, Hongkong 2004. Farbe, 35mm, Format: 1: 2,35; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München

Brüder im Geiste?

DER NEUNTE TAG von Volker Schlöndorff

Der luxemburgische Abbé Henri Kremer, mit dreitausend anderen Geistlichen, Häftling im «Pfarrerblock» des Konzentrationslagers Dachau, hat neun Tage Zeit, seinen Bischof zu einer Erklärung der Zustimmung zur Kirchenpolitik des Dritten Reichs zu bewegen.

Der Gestapo-Mann hat dem Priester, der, in Ohnmacht gefallen, am Boden liegt, ein Glas Wasser hingestellt. Er weiss erst seit kurzem, welche Erinnerungen und Gefühle Wasser bei dem Abbé Henri Kremer auslöst. Dass es für den Priester nicht nur ein Getränk ist, sondern ein tief in ihn eingebranntes Zeichen moralischen Versagens, ein Kainszeichen. Dass Wasser für ihn mit einer Schuld verbunden ist, die niemals gesühnt werden kann. Wenn *Ulrich Matthes* das Büro Gebhardts verlässt, bückt er sich, hebt das Glas auf und stellt es auf einen Tisch. Er hat das Wasser nicht angerührt.

Oder: Henri Kremer steht während der Mahlzeit auf vom Mittagstisch der Schwester, er könne nicht essen, sagt er, und ganz kurz sieht man seine Rechte, die einen Kanten Brot umklammert und mitnimmt. Marie ruft ihm hinterher: wenn du jetzt nicht essen kannst, iss später. Wir sehen nicht im Gegenschnitt, ob und wie die Nachricht bei Ulrich Matthes ankommt. Die Antwort ist im Gesicht der Fragenden zu lesen: *Bibiana Beglau* dreht den Kopf nur zögernd, mit einem winzigen Anhalten unterwegs, nach vorn zurück, und dann sprechen ihre nur mühsam beherrschten, leicht bebenden Lippen, stumm.

Oder der Gestapo-Offizier Gebhardt. Er nimmt die Erklärung entgegen, die zu schreiben er dem Abbé aufgetragen hatte. Dass er diesen Briefumschlag überhaupt bekommt, macht den Gestapo-Chef von Luxemburg seines Sieges sicher. *August Diehl* geht um Ulrich Matthes herum, um auf die andere Seite des Schreibtischs zu gelangen, wo der Brieföffner liegt. Aber er geht nicht einfach an Matthes vorbei, sondern berührt mit seiner rechten Hand den rechten Oberarm des Priesters. Es kann kein Zufall sein, dass Diehl nicht den kürzeren Weg auf der anderen Seite zu seinem Brieföffner nimmt oder dass er nicht kurzerhand über den schmalen Tisch hinweg nach ihm greift. Die leichte Berührung des Abbés ist unverzichtbar, weil sie Zuversicht, Komplizenschaft, wenn nicht gar Hoffnung auf Freundschaft signalisiert.

Die Gesten und mimischen Bewegungen, ungezwungen, spontan, selbstverständlich, nicht aufdringlich mit dem optischen Ausrufezeichen der Grossaufnahme mit Bedeutung aufgeladen –: sie können die Seele eines Films sein. Hier sind sie die Seele. Sie lebt ebenso in den Augen, in den dunklen wie in den hellen, in dem erstarrten Blick des Ulrich Matthes nicht anders als in den warmen braunen Augen der Beglau, wie nicht anders in den toten, glühenden Augen des August Diehl. Sie erzählen von dem Grauen, das sie gesehen haben, oder von der Sorge um Bruder und Familie, oder von der Abtötung jeder Empfindung von Menschlichkeit und dem fanatischen Glauben an eine Religion der Ideologie.

Der luxemburgische Abbé Henri Kremer, mit dreitausend anderen Geistlichen

Aber all diese Qualitäten hätten nicht genug zum Ausnahmefall dieses Films beigetragen, wenn die Charaktere in einer Art von Schwarzweiss-Gesinnung gezeichnet wären. Der Verführer Gebhardt ist durchaus überzeugend in seiner glaubwürdigen Überzeugung, und Henri Kremer ist schon zum Opfer und Verräter disponiert durch die Verfehlung, die ihn peinigt.

aus West- und Osteuropa Häftling im «Pfarrerblock» des Konzentrationslagers Dachau, hat neun Tage Zeit, seinen Bischof zu einer Erklärung der Zustimmung zur Kirchenpolitik des Dritten Reichs zu bewegen. So lange hat er «Urlaub auf Ehrenwort»; für seine Rückkehr haften die anderen im «Pfarrerblock» als Geisel. Den konkreten Auftrag erhält Kremer erst in Luxemburg von Gebhardt, doch der Bischof, der seit Beginn der deutschen Besetzung sein Haus nicht mehr verlassen hat, ist erst kurz vor Ablauf der Frist bereit, Kremer zu empfangen. Seine Antwort ist die erwartete. Unterdessen hat Gebhardt versucht, ein komplizenhaftes Einverständnis mit dem meistens stummen oder überaus wortkargen Abbé aufzubauen. Er wittert und kann schliesslich sicher sein, dass Kremer in seinem Glauben erschüttert ist, und bekennt, geweihter Diakon zu sein, der unmittelbar vor der Priesterweihe zur SS wechselte und zu einer gleichviel grausamen Politik, die die Welt zu verändern verspricht. Kremer, den er als seinen Bruder im Geiste bezeichnet, will er auf einen ähnlichen Weg locken, und er fordert von ihm eine Erklärung gegen den Bischof und für das nationalsozialistische Reich. Im Zentrum der Gehirnwäsche steht die Figur des Judas, ohne die es das Christentum nicht gäbe. Kremer aber ist nicht der Judas, den sein Gegenspieler in ihm vermutet, und so kehrt er am neunten Tag nach Dachau zurück, wo ihn Folter und Demütigungen erwarten, die er schon erfahren und gesehen hat und deren Bilder ihn bis in schwere Alpträume hinein verfolgen. Der Brief, den Gebhardt dem Umschlag entnimmt, besteht aus einem leeren Blatt.

Der Film, in dem es Volker Schlöndorff gelingt, die bisher in einem deutschen Film seit Kotullas AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (1977!) nicht mehr inszenierten Bilder aus einem KZ ganz zwanglos mit einer Handlung voller Spannung zu verbinden, folgt der Dramaturgie eines Krimis. Dass nichts daran verstörend wirkt, ist das Wunder einer gelassenen klassischen Inszenierung, in der alle Details einander glücklich ergänzen und erhöhen: ein perfektes Drehbuch, hoch motivierte Darsteller, eine unaufdringliche Kameraführung, eine Dialogregie der exakt berechneten Verzögerungen und Pausen, eine Farbdramaturgie, in der die farbentsättigten Bilder aus dem KZ nahezu als schwarzweiss erscheinen, das dem Wintermonat Januar 1942 anverwandelte Dekor mit Schneetreiben und eisiger Kälte, die entsprechende Gestaltung der Kostüme, die von Schlöndorff dem avantgardistischen Orchesterwerk des 1998 gestorbenen russisch-deutschen (Filmmusik-)Komponisten Alfred Schnittke entnommenen Stücke.

Aber all diese Qualitäten hätten nicht genug zum Ausnahmefall dieses Films beigetragen, wenn die Charaktere in einer Art von Schwarzweiss-Gesinnung gezeichnet wären. Der Verführer Gebhardt ist durchaus überzeugend in seiner glaubwürdigen Überzeugung, nicht viel anders als der Franz Lang (Höss) in Kotullas Film, und Henri Kremer ist schon zum Opfer und Verräter disponiert durch die Verfehlung, die ihn peinigt. Er hatte im heissen Sommer 1941, als den Gefangenen kein Wasser zur Verfügung gestellt wurde und mancher von ihnen verdurstete, ein rostiges Wasserrohr entdeckt, aus dem gelegentlich ein Tropfen fiel, knapp genug zum Überleben für ihn selbst. Doch dass er nichts unternahm, diesen Überlebensquell, so dürftig er auch tropfen mochte, einem Kameraden zu reichen, der in seiner Verzweiflung den Tod im elektrischen Zaun sucht, muss sich Kremer als seinen ganz persönlichen Sündenfall anrechnen. Die tröstliche Botschaft des Gedichts, dass «auch der Tropfen am Eimer fiel aus des Schöpfers Hand» (Klopstock), verkehrt sich in dieser Welt der zerstörerischen Umkehrung aller Werte zur Ikone der Todsünde. Der Tropfen am Eimer fällt nicht mehr aus des Schöpfers, sondern des Teufels Hand.

Der Film folgt den Aufzeichnungen des katholischen Geistlichen Jean Bernard aus Luxemburg, der vom Mai 1941 bis August 1942 Häftling war im «Pfarrerblock 25487», wie auch der Titel von Bernards Bericht lautet. Es ist ein Zeugnis des unspektakulären Widerstands, im Film behutsam ins Bild gesetzt. Nicht Aufsehen-Erregendes, die kleinen Dinge sind es, die einen Film gross machen. Gäbe es sie nicht, man würde nichts vermissen, weil man nicht wissen kann, was sein könnte. Aber man hätte nicht wie hier die Empfindung, einem grossen Film zu begegnen.

Peter W. Jansen

R: Volker Schlöndorff; B: Eberhard Görner, Andreas Pflüger; K: Thomas Erhart; S: Peter R. Adam; Sz: Jaromir Svarc; Ko: Jarmila Konecna; T: Gunnar Voigt. D (R): Ulrich Matthes (Abbé Henri Kremer), August Diehl (Untersturmführer Gebhardt), Hilmar Thate (Bischof Philippe), Bibiana Beglau (Marie Kremer), Germain Wagner (Roger Kremer), Jean-Paul Raths (Raymond Schmitt), Ivan Jirik (Armando Bausch), Karel Hromadka (Pater Laurant Koltz), Miroslav Sichmann (Pater Marcel Bour), Adolf Filip (Professor Klimek). P: Provobis Film, Jürgen Haase, Videopress; Bayerischer Rundfunk, Arte; Jürgen Haase; Wolfgang Plehn, Jean Vanoist, Milos Remen. Deutschland, Luxemburg 2004. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dolby Digital; 97 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Progress Filmverleih, Berlin

Love is an Open Road

CLOSER von Mike Nichols

Ein Grossteil der Szenen behält die vorgegebene Enge des Spielraums bei. Das liegt eher nahe, wo doch schon der Titel, CLOSER, Geschlossenheit suggeriert, jenes viel beschworene und immer wieder (auch im Film) praktizierte «huis clos».

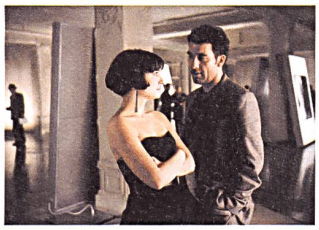
Das Stück hatte 1997 in London Premiere, Patrick Marber hat es inzwischen eigenhändig fürs Kino umgeschrieben. Aber der Autor selbst wie auch sein Regisseur Mike Nichols belassen es nun, bei der Verfilmung, weitgehend in der ursprünglichen Form. Nur an einzelnen Stellen wird die theatralische Disposition mittels der gängigen Auflösungen aus dem Angesicht der Kamera inszeniert. Ein Grossteil der Szenen behält die vorgegebene Enge des Spielraums bei. Das liegt eher nahe, wo doch schon der Titel, CLOSER, Geschlossenheit suggeriert, jenes viel beschworene und immer wieder (auch im Film) praktizierte «huis clos».

Naja, dialoglastig, so wird nun, mit übelgelaunter Kennermiene, die klassische Kritik befinden wollen, und zwar ohne dabei etwas aus der Luft zu greifen, das stimmt, doch ohne zu beachten, auf der andern Seite, wie überraschend leicht das Theater es versteht, immer wieder zu reüssieren auf der Leinwand. Nach all dem zu schliessen, könnte eine treffendere Qualifizierung lauten: sprachbetont. Sie wäre allerdings zu erweitern um den Zusatz: entsprechend schwer zu untertiteln. Ausserdem käme der Nachsatz hinzu: getragen von einem unbedingten Stilwillen und in keinem einzigen Moment improvisiert. Kaum ein Satz in den Dialogen ist dem alltäglichen Umgangston abgelauscht. Vielmehr bewegt sich der Text abseits von dem, woran sich praktisch jedermann in Hollywood seit Jahrzehnten wie selbstredend hält. In Filmen hat die Sprache verständlich zu sein, oder stimmt das etwa nicht? Es gibt ein paar Passagen in CLOSER, wunderbarerweise, wo man nachfragen muss: was hat der gerade gesagt?

Mit einem Wort: das ist gekünstelt, so darf dann der geschulte Rezensent schliessen, wohl wissend (und damit leidlich zufrieden), dass ihm diese letzte Einschätzung unbenommen bleiben muss. CLOSER ist ein Film, der jenen Vielen etliche Mühe bereiten wird, die das "Filmische" zum Dogma erheben und die es damit gründlich missverstehen. Von «cinéma impur» sprach André Bazin in vergleichbaren Fällen, und er beabsichtigte keineswegs, mit dem Begriff «unreines Kino» Abwertung zu betreiben. Der französische Theoretiker postulierte sogar eine «Identität» von Film und Theater, und gälte es nun Beispiele beizubringen, um diese (reichlich weit hergeholte) These zu stützen, dann liesse sich in CLOSER ein solches finden.

Unerträgliche Intimität

Da gibt es keine Geschichte, die wie aus einem Guss und Verlauf wäre, stattdessen eine Folge von Auftritten, die Lebensläufe über Kreuz lenken und aus ihnen Abschnitte herausbrechen, um sie zu einer wiederholt unterteilten erzählenden Sequenz zu reihen. Die Figuren sind vier an der Zahl, womit eine



Sich seinen eigenen Reim machen ist sowieso immer die beste Lösung. Die kühnsten Filme überantworten alles dem Zuschauer, der selber zuzusehen hat.

gewisse symbolische und vermutlich auch eine gewisse mathematische Vollständigkeit angestrebt wird. Das ist zweifellos mit Vorbedacht anders gehalten als in einer beliebigen Dreiecksgeschichte. Denn in solchen Anlagen spielt fast immer einer zuviel mit oder einer zu wenig. Drei ist eine oftmals labile Zahl, die entweder der Zwei oder der Vier zustrebt. Was wiederum heisst: Dreiecke sind dynamisch, Vierecke statisch. Dementsprechend will CLOSER an Ort und Stelle verharren.

Eine junge und eine etwas ältere Amerikanerin, Alice und Anna, dazu zwei Engländer in mittleren Jahren – ohne Not verbindet sie kaum etwas, es wären denn ihre bald zufälligen, bald folgerichtigen, bald auf Missverständnis beruhenden Begegnungen und, am Ende aller denkbaren Paarungen, das Geheimnis eines Jeden, das sie allesamt mit sich vom Platz tragen. Die bühnenmässige Anordnung, die sich fast immer zu einer Art kombinierender Geometrie auswächst, schreibt vor, dass es jeder und jede mit jeder und mit jedem zu tun bekommt. Also trifft es auch einmal, kurz und frontal, die beiden Männer, Larry und Dan. Die Tonlage schwankt elegant zwischen komödienhaft und psychodramatisch.

Aber der Reigen schliesst sich nie, selbst gegen den Schluss hin nicht. Die Liebe, die da ist oder die da sein könnte, wird unterdrückt, oder sie erlöscht von allein, und zwar noch bevor sie imstand ist, auf Gedeih und Verderb die Individuen einander auszuliefern: die Stromerin, die Fotografin, den Journalisten, den Dermatologen. Gewiss, die körperliche Komponente ist mit eingebunden, doch ergibt der Sex ausschliesslich ein Gesprächsthema (freilich eines von der unerschöpflichen Art, das versteht sich), und der Verkehr wird in keinem Augenblick explizit ausgeübt. Wie denn auch sonst das Fehlgeschlagene, Unterlassene und vergeblich Erwartete häufiger zu reden gibt als die realisierten Varianten: alles, was gelungen, vollzogen, absehbar ist und was zudem weiterführt.

Niemand fährt aus der Haut

Keiner kann in dem Quartett den drei andern entkommen (oder will es wirklich), doch reisst sie gerade das auseinander. Im Unterschied zum begrenzten Raum der Bühne bildet die Liebe kein abgezirkeltes System, sondern sie erscheint als das Gegenteil davon: wie eine offene Strasse, und zwar ganz entsprechend dem aktuellen Song von Bryan Adams, der da kündet: «Love is an Open Road»– durch die Liebe braust es sich stracks hindurch wie auf einer Autobahn. Keine Frage, es entsteht auf diese Weise eine spürbare Unmittelbarkeit, gerade so, wie es der Titel CLOSER verheisst, der übrigens mit HAUTNAH (ausnahmsweise) treffend übersetzt ist. Aber ausgerechnet die Intimität wird zum Unerträglichen.

Die Porträt-Fotografin, Anna, und der Dermatologe, Dan, operieren beruflich mit jener Hautnähe, die den sensibeln, konkreten Punkt der Liebe bezeichnet. Ein gleiches tut die Stromerin, Alice, die in der Not auch einmal als Stripperin zu Markte trägt, was sie physisch abrundet. Doch hemmt die professionelle Beschäftigung mit der Pelle, die jeden von uns einpackt und in sein eigenes Ich zurückdrängt, die Protagonisten mehr, als dass sie ihre Verkrampfung lösen könnte.

So fährt jeder jedem andern davon auf der offenen Strasse der Liebe, aber es fährt keiner aus der eigenen Haut, eher schon fährt er in sie hinein. Die heikelste künstlerische Leistung erbringen sämtliche Beteiligten vor und hinter der Kamera überall dort, wo die Figuren zum Leben erwachen und trotzdem fremd bleiben, und zwar einander ebenso wie dem Publikum: undurchdringlich, unberechenbar und unbegreiflich.

Ob sie wissen, von sich selbst, wer sie wirklich sind? Das ist die dringlichste, die schwierigste aller Fragen. Aber nicht einmal sie lässt sich mit Sicherheit beantworten. Etwas vom Rarsten und vom Schönsten in Stück und Adaptation ist, dass da so Vieles in Zweifel gezogen wird und über so Weniges Auskunft erteilt. Aber sich seinen eigenen Reim machen ist sowieso immer die beste Lösung. Die kühnsten Filme überantworten alles dem Zuschauer, der selber zuzusehen hat.

Pierre Lachat

CLOSER (HAUTNAH)

Stab
Regie: Mike Nichols; Buch: Patrick Marber nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; Kamera: Stephen Goldblatt; Schnitt: John Bloom, Antonia Van Dermellan; Production Design: Tim Hatley; Kostüme: Ann Roth

Darsteller (Rolle)
Julia Roberts (Anna), Jude Law (Dan), Natalie Portman (Alice), Clive Owen (Larry), Nick Hobbs (Taxifahrer), Colin Stinton (Zollbeamter)

Produktion, Verleih
Icarus Prod., John Calley Prod. Avenue Pictures; Produzenten: Cary Brokaw, John Calley, Robert Fox, Mike Nichols, Scott Rudin, Michael Haley. USA 2004. Farbe, Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Sony Pictures Releasing, Berlin

FERIEN IM DUETT
Dieter Gränicher

Reisen bildet, heisst ein Allgemeinplatz, dem Volksweisheit zugeschrieben wird. In differenzierter Hinsicht, manchmal durchaus zu Recht. In der Tat: Wo lernt man nicht nur neue Landschaften besser kennen, sondern auch sich selber in den Beziehungen zu den Anderen und deren Eigenheiten. Unversehens tun sich nicht nur neue Gegenden, sondern auch Seelenlandschaften auf: es eröffnen sich neue Horizonte, man erklimmt Höhepunkte, stürzt bisweilen aber auch in Abgründe. Dieter Gränicher hat dies in seinem neuen Film FERIEN IM DUETT dokumentiert.

«Spöttisch sagte ich immer», so der Filmemacher, «nach dem dänischen Dogma 95, das unter anderem den Schauspieler ausgeprägt ins Zentrum stellte, gebe ich meinen "Schauspielern" die Kamera gleich selber in die Hand.» Und «weil der Dokumentarfilm schon immer ein echtes Fenster zur Welt darstellte», wie Michael Sennhauser im Filmbulletin Nr. 5.2004 durchaus zu Recht feststellte, «schweift der Blick natürlich auch diesmal grosszügig in die Ferne.» Kein Experimentalfilm, aber ein Experiment mit offenem Ausgang. Vier junge Liebespaare drehen mit der Kamera, die ihnen Dieter Gränicher mitgab, je einen Film: über sich, über ihre Beziehung, über ihre Reise in ein fremdes Land. Sie beobachten sich selber. Daniela und Markus verbringen ihre Flitterwochen in Australien. Sascha, frisch verliebt, sucht mit Stefan in Marokko nach den Wurzeln ihres Herkommens. Anna ist zum erstenmal ohne Eltern mit Erich auf Safari in Namibia, und Salome sucht in Kuba ihre Beziehung mit Walter zu vertiefen.

Die Reise wird zur Prüfung. Fragen stellen sich: Wie tief ist das jeweilige Interesse an der ungewohnten Umgebung? Suchen die verliebten Paare den echten Kontakt mit dem fremden Land oder haben sie nur Augen für sich? Kommen sie sich näher ohne den Alltagsstress, dem sie zu Hause ausgesetzt sind? Führen die hohen Erwartungen, die sie an ihre Liebe stellen, durch den intensiven täglichen Kontakt zu Konflikten? Bleiben sie nach der Reise beisammen oder trennen sie sich gar? Die Kamera hat die Antworten auf diese Fragen in Bild und Ton festgehalten: Im Sucher der Kamera entdecken sich die Paare selber und den Partner neu. Und manchmal ist man schnell auch einmal alleine auf der Insel des Fremdseins. Dann wenn plötzlich einmal ein anderes Gesicht als das vertraute zum Vorschein kommt.

Dieter Gränicher war der erste Zuschauer, der die Bilder der Innen- und Aussenperspektive sah und in den privaten Erinnerungsalben blätterte. «Ich versuchte über das Material zu entdecken, was die Paare auf der Reise erlebt haben. Auf Grund dieser Bilder arbeitete ich Schwerpunkte und Themen heraus und führte anschliessend die Interviews», erläutert der Autor, der gegen siebzigstündiges Filmmaterial zu sichten und montieren hatte: Vom vergnüglichen, manchmal parodierten Ferienfilm, mit dessen Betrachtung sonst die Verwandt- und Bekanntschaften die Einladungen zum Nachtessen abzuarbeiten haben, bis zur erstaunlich professionell gedrehten Reportage und schliesslich zum erfolgreichen Bemühen um das Verständnis fremder Kulturen und eigener Befindlichkeiten. Das alles ist ebenso aufschlussreich wie spannend, und bisweilen fühlt man beim genauer Hinschauen selber das Gewissen der Erinnerung im Herzen schlagen.

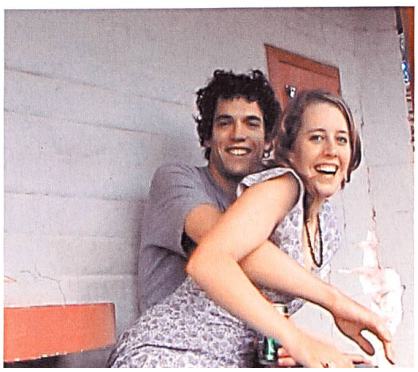
Dieter Gränicher hat diese direkten und spontanen Aufnahmen zu einem Dokument gefügt, das spannend und humorvoll erzählt, wie junge Paare in ganz unterschiedlichen Phasen ihrer Beziehung ihre Ferien verbringen, dem fremden Land und seinen Bewohnern begegnen und dabei Wesentliches und Entscheidendes über sich und ihre Liebe erfahren. Die Bilder geben einerseits Zeugnis von der Vertiefung einiger Beziehungen, vom Bewusstseinsprozess, der – wie könnte es anders sein – vor allem die jugendlichen Männer reifen lässt, sie erinnern aber auch an die Möglichkeiten des Scheiterns und das Scheitern selber.

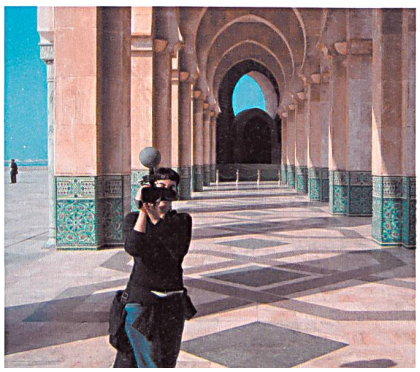
Entstanden ist ein Film, wie ihn Dieter Gränicher bisher nicht realisiert hat. Seine Filmographie als Autor und Produzent von Dokumentarfilmen ist geprägt von Arbeiten zu Themen von Abschied und Erinnerung wie SPUREN DER TRAUER (1986) oder GEZEITEN (1999), ein filmisches Essay auf vergangene Stimmungen und Zeiten. Eher soziale und gesellschaftskritische Aspekte waren in HINTERLAND (1990), der Entwicklung einer Vater-Sohn-Beziehung mit den generationsbedingten Gegensätzen, in TRANSIT URI (1993), einer Reflexion über grundsätzliche Fragen der Mobilität, oder in DER DUFT DES GELDES (1998), den Porträts von vier Wohlhabenden auf der Suche nach ihrem Glück, zu finden.

Dieter Gränicher, 1955 in Erlenbach (ZH) geboren, ist Autorenfilmer. Nach der Matura besuchte er einen Fotokurs am Palomar College in Kalifornien (USA), worauf er Ethnologie und Publizistik in Zürich studierte. 1976 gründete er die S8-Filmgruppe Zürich, mit der er zahlreiche Dokumentarfilme realisierte, vorwiegend zu politischen Themen. Schauspielkurse nach der Strasberg-Methode und eine Hospitanz am Theater am Neumarkt in Zürich ergänzten die autodidaktische Ausbildung in dieser Gruppe. Zwischen 1987 und 89 besuchte er verschiedene Regieseminare mit den polnischen Regisseuren Krzysztof Kieslowski und Edward Zebrowski in Bern. Er lebt und arbeitet in Zürich.

Rolf Niederer

Regie, Buch, Montage: Dieter Gränicher; Mitarbeit: Bettina Schmid; Lichtbestimmung: Patrick Lindenmaier; Musikalische Reisebegleitung: Jürg Kienberger; Tonschnitt und Mischung: Florian Eidenbenz. Filmaufnahmen; Anna Lutz und Erich Fässler, Sascha Bleuler und Stefan Paschke, Daniela und Markus Ott-Izzo, Salome Spycher und Walter Liserra. Produktion: momenta film Dieter Gränicher; Ko-Produktion: Schweizer Fernsehen DRS, Teleclub AG. Schweiz 2004. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SR; Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich





LE CERF-VOLANT
Randa Chahal Sabbag

Irgendwo an der israelisch-libanesischen Grenze: uniformierte Soldaten, Wachtposten mit Maschinengewehren, Stacheldrahtzäune, staubtrockene Erde und ein strahlend blauer Himmel, in den fröhlich lachende Kinder ihre Drachen steigen lassen. Gleich zu Beginn setzt Regisseurin Randa Chahal Sabbag mehr in Szene als eine blosse Demarkationslinie. Die Grenze, die sie beschreibt, weist über den Schauplatz hinaus, überhöht den Alltag im Krisengebiet, im Niemandsland zwischen Frieden und Krieg, Swimmingpool und Wachturm, zum sinnbildlichen Nebeneinander von Freude, Leid, Leben, Tod, Sehnsucht und Terror. Sabbag erzählt nicht *von*, sondern *mit* der Grenze: kraftvoll, pathetisch an der Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit.

Eines der spielenden Kinder, die vierzehnjährige Lamia, hat Schwierigkeiten, ihren Papierdrachen zu bändigen, der Wind reisst ihn los, treibt ihn in den Grenzstreifen hinein, wo er im Stacheldraht hängen bleibt; nur wenige Meter entfernt und doch unerreichbar. Allein: Lamia will das nicht einsehen. Unbeirrbar folgt sie ihrem Drachen durch das Minenfeld. Weder das ängstliche Kindergeschrei von der einen Seite noch die Warnrufe der israelischen Soldaten von der anderen Seite können sie aufhalten. Eigentlich hätte der Film hier enden müssen: ein Fehltritt, eine Explosion – vorbei. Stattdessen aber entschwebt Sabbag dem Boden der Tatsachen, und Lamia befreit ihren Drachen mit traumwandlerischer Sicherheit.

Im Grunde ist mit diesem märchenhaft anmutenden Prolog schon die ganze Geschichte erzählt. Die Geschichte einer unschuldigen Sehnsucht (weisser Drache), die wie der Wind alle Grenzen überwindet, sich aber jenseits der Träume (ohne Wind) nicht erfüllen kann (Stacheldraht). Irgendwo an der Grenze spielt diese Geschichte; und bis hierhin spielt es kaum eine Rolle, wo diese Grenze verläuft. Bis hierhin ist es ein urmenschliches Grenzbewusstsein, das die in Paris lebende Filmemacherin Sabbag auf die Leinwand bannt. Anschliessend aber, wenn sie die Geschichte ein zweites Mal erzählt und sich der Stellvertreterdrache mit Lamia in einen Menschen verwandelt, verdichtet sich die persönliche Grenzerfahrung der Tochter eines Irakers und einer Libanesin, eines Moslems und einer Christin, zu einer unverwechselbaren, erlebten und erlittenen Geografie.

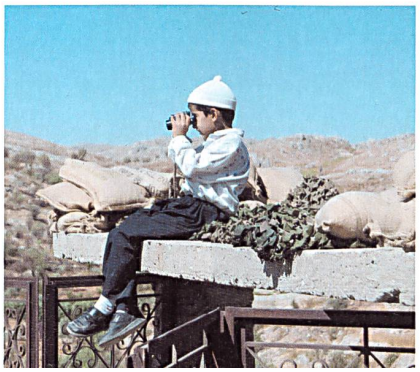
Die Grenze läuft mitten durch das südlibanesische Dorf, in dem Lamia lebt. Die Bewohner beider Dorfteile unterhalten sich per Megaphon über den Grenzstreifen hinweg und versuchen, mit Hilfe von Ferngläsern Blicke voneinander zu erhaschen. Eine irrwitzige Situation, der Sabbag viel Humorvolles abzugewinnen versteht. Und auch als Lamia von einer greisenhaften Patriarchenrunde ihrem Cousin aus dem anderen Dorfteil versprochen wird, hält das Drama in den träumerisch dahingleitenden Film nur mittelbar Einzug. Kurze Einstellungen, traurige Momente, ahnungsvolle Augenblicke zitieren Not und Schmerz aus der Realität in die unwirkliche Stimmung, die wie aus Tausundeinernacht den Film durchweht.

Getragen von dieser märchenhaften Atmosphäre eint Lamia und den Grenzsoldaten Ziad, ein junger Druse im Dienst der israelischen Armee, eine unbegreifliche, unmögliche Liebe. Für die Heirat mit ihrem Cousin Sami erhält Lamia einen Passierschein, zurück kann sie damit hinterher nicht mehr. Im weissen Hochzeitskleid überquert sie den Grenzstreifen, insgeheim schwebt sie – wie einst ihr Drache – nicht Sami, sondern Ziad entgegen, und wie ihr Drache verfängt sich ihr Kleid im Stacheldraht. «Ich liebe dich nicht, ich hasse dich», erklärt sie Sami nach ihrer Ankunft. Sonst hat sie ihm nichts zu sagen. Aber auch ihre Liebe zu Ziad bleibt – gezwungenermassen – ohne Worte, eine Liebe auf Distanz, aber auch eine Liebe ohne Vergangenheit, ohne Gegenwart. Sabbag setzt die Romeo-und-Julia-Neigung einfach voraus, ohne sie im Leben zu verankern. So erscheint sie als wechselseitige Illusion zweier Menschen, die nichts miteinander verbindet als ihre Sehnsucht. Eine Liebe, genaugenommen, ohne Liebende.

Sabbags Protagonisten bleiben isoliert, vereinzelt, unnahbar. Das Wort ergreifen komische Nebenfiguren: Lamias burschikos-burleske Tante und Samis derb-energische Mutter. Diese lustigen, selbstbewussten Frauen haben das Sagen in LE CERF-VOLANT und konterkarieren ganz nebenbei das Stereotyp von der eingeschüchterten, unglücklichen Moslemin. Sabbags Helden aber schweigen, meistens schauen sie nur irgendwie sehnsuchtsvoll, manchmal wütend, immer mystisch. Statt individuelle Charaktere präsentiert Sabbag ausdrucksstarke, aber auch austauschbare Gesichter. Dem Mangel an Gesprächen und Auseinandersetzungen begegnet LE CERF-VOLANT mit sanften, wehmütigen Liedern, deren Verse sich als emotionale Kommentarebene über die Bilder legen. Lyrische Töne, zauberische Klänge und Melodien, komödiantisch kadrierte Zeitlupen und Traumsequenzen in ausgewaschenen Farben drängen das historisch lokalisierte Geschehen wieder zurück in jenes Drachen-Irgendwo, von dem es seinen Ausgang nahm, bis es sich in einer abrupten, poetischen Pointe vollständig darin auflöst. Sabbag erzählt in ihrem in Venedig 2003 mit dem silbernen Löwen ausgezeichneten Spielfilm eine zeitlos gültige, wunderbar anmutige Parabel; *mit* Menschen und *über* Menschen, aber *von* Menschen erzählt sie nicht.

Stefan Volk

Regie, Buch: Randa Chahal Sabbag; Kamera: Alain Levent; Schnitt: Marie-Pierre Renaud; Ausstattung: Sylvain Chauvelot; Musik: Ziad Rahbani; Ton: Jérôme Ayasse, Fawzi Tabet, Joël Rangon. Darsteller (Rolle): Flavia Béchara (Lamia), Ziad Rahbani (Ziad), Randa Asmar (Amira), Julia Kassar (Jamilé), Liliane Nemry (Shirine), Renée Dick (Mabrouke), Nayef Najy (Nabil), Maher Bsaibes (Youssef), Edmond Haddad (Sami), Tamin El Chahal (der Leutnant), Abou Gattas (Makram Assad). Produktion: Ognon Pictures, Leil Productions, Ulysse Productions, Arte France Cinéma, Gimages Films, Soread 2 M; Produzent: Humbert Balsan. Libanon, Frankreich 2003. Farbe, 35mm, Cinémascope; Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Look Now, Zürich



FINDING NEVERLAND
Marc Forster

Das Hollywood-Regie-Wunderkind mit schweizerischen Wurzeln, Marc Forster, bringt einen neuen Oscar-verdächtigen Film auf die Leinwand: FINDING NEVERLAND – über die ominöse Figur des Peter-Pan-Autors James Matthew Barrie. Beeindruckt von der «subtilen Schauspielführung» in seinem MONSTER'S BALL (Protagonistin Halle Berry gewann den Oscar), vertraute Miramax dem Regietalent die filmische Adaption von Alan Knees Bühnenstück «The Man Who Was Peter Pan» an und verpflichtete für den Cast eine Reihe der ganz Grossen.

FINDING NEVERLAND basiert auf der Figur des schottischen Autors J. M. Barrie (1860–1937), der ein erfolgreicher Verfasser von Sketchs, Romanen und Theaterstücken war. Seinen Ruhm jedoch verdankt er derjenigen Figur, die sein ureigenes Trauma verkörperte: Peter Pan – ein Junge, der nicht erwachsen werden will und zeitlebens in einer Phantasiewelt lebt. Die autobiographischen Eckdaten dafür liegen im frühen Tod von Barries älterem Bruder David, Mutters Liebling. Barrie versuchte buchstäblich, Davids Position einzunehmen, indem er dessen Kleider anzog und seine Gestik übernahm. Ausserdem sollte er bald zu wachsen aufhören: Er wurde nur knapp über anderthalb Meter gross. Barrie fühlte sich ein Leben lang in der Gesellschaft von Kindern wohler als mit Erwachsenen.

1894 heiratete er Mary Ansell – die Bekanntschaft mit Arthur und Sylvia Llewelyn Davies, mit deren fünf Söhnen sich der kinderlose Barrie anfreundete, geht etwa in dieselbe Zeit zurück. Mit den Davies-Söhnen tauchte er immer öfter in eine kindliche Phantasiewelt ab und liess sich von diesen Oasen infantiler Aufmüpfigkeit gegen das Erwachsenwerden und von seinen kleinen Spielgefährten unter anderem zum Theaterstück «Peter Pan» inspirieren. Dieses wurde 1904 in London uraufgeführt und in der späteren Prosaversion zu einem weltweiten Erfolg. Barries Verbundenheit mit den Davies-Söhnen verstärkte sich noch, als 1907 ihr Vater, Arthur Davies, und 1910 auch Sylvia an Krebs starben. Barries eigene Ehe ging inzwischen in die Brüche: Er hatte sich von Mary zunehmend entfremdet – ausserdem soll er impotent gewesen sein. «Boys can't love», erklärte Barrie seinen Zustand.

Zum 100-Jahre-Bühnenjubiläum von «Peter Pan» erzählt FINDING NEVERLAND die Entstehung des Klassikers, indem er die Person seines "Erfinders" ins Rampenlicht setzt. Der Film fokussiert die Zeit, in der Barrie die Davies-Söhne kennenlernt, bis zum Tod Sylvias – und tut dies mit einer imposanten Starbesetzung: *Johnny Depp* spielt die Hauptfigur als jungenhaften Poeten, der mit seiner Verspieltheit die Herzen der Kinder gewinnt. *Kate Winslet* zeichnet Sylvia als aufopfernde Mutter, *Radha Mitchell* ist in der Rolle von Barries Ehefrau zu sehen und *Dustin Hoffman* als loyaler Theaterimpresario Frohman.

An der historischen Ausgangslage nahm FINDING NEVERLAND zugunsten der dramatischen Wirkung und Kohärenz allerdings einige "Korrekturen" vor: etwa indem der Vater der Davies-Söhne als bereits verstorben gilt, die Mutter Sylvia physisch überfordert, da schon kränklich, ist, dafür eine allzu possessive Grossmutter versucht, Barrie von "ihrer" Familie fernzuhalten. Diese Konstellation stärkt im Film Barries ansonsten nicht unumstrittene Position als Ersatzvater. Das Munkeln und Mutmassen über die Beziehung zwischen Barrie und den Kindern sowie seine skurrile Persönlichkeit treten in Forsters Film in den Hintergrund. Die Botschaft des Films ist in erster Linie ein Plädoyer für die Welt der Phantasie, die nicht nur den Spieltrieb befriedigt, sondern auch Kompensation für Verlustängste und existentielle Nöte bietet. Fazit: Erwachsene sollen in das Reich der Kindheit zurückgeführt und Kinder daran "gehindert" werden, allzu schnell ihren spielerischen Bezug zu Realität und Phantasie zu verlieren.

Damit gerät die Story allerdings recht eindimensional und der Film selbst zum Märchen: eine Mischung aus «Peter Pan» und Biopic, die sich gleichermassen an ein jüngeres wie erwachsenes Publikum richtet. Barrie wird als melancholischer Poet und unverstandener Kinderfreund interpretiert und die Geschichte emotional aufgeladen, indem das Melodram um die kranke Mutter und die verwaisten Kinder ganz im Zentrum steht.

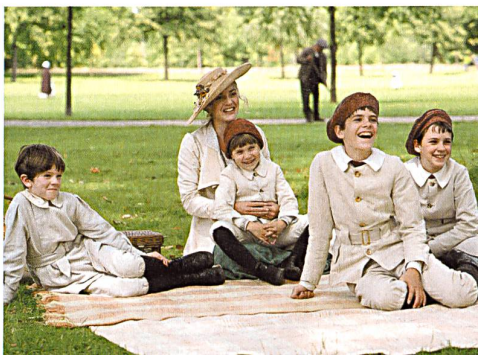
Zugute halten muss man Forster, dass er es auch in FINDING NEVERLAND versteht, meisterhaft auf der emotionalen Klaviatur zu spielen, und dass er die Big Shots der Schauspielwelt – auch wenn die Charaktere einen eher schmalen psychologischen Spielraum haben – ebenso souverän führt wie den brillanten zwölfjährigen *Freddie Highmore* in der Rolle von Peter Llewelyn Davies. Und: Der Film findet dank perfekt inszenierten Visual Effects immer wieder überraschend verspielte Formen, um Imagination und Wirklichkeit ineinander greifen zu lassen. Nicht zuletzt in einer sinnigen Metapher: nämlich wenn das Ehepaar Barrie sich in die getrennten Zimmer zurückzieht und Mary in die nachtdunkle Kammer eintritt, während James Matthew die Tür zu einem lichtdurchfluteten Raum öffnet – dem «Neverland» seiner nostalgischen Kindheitsphantasien.

Doris Senn

Stab
Regie: Marc Forster, Buch: David Magee, nach dem Bühnenstück «The Man Who Was Peter Pan» von Allan Knee; Kamera: Roberto Schaefer; Visual Effects: Kevin Tod Haug; Schnitt: Matt Chesse; Produktionsdesign: Gemma Jackson; Kostüme: Alexandra Byrne; Musik: Jan A. P. Kacamarek

Darsteller (Rolle)
Johnny Depp (James Matthew Barrie), Kate Winslet (Sylvia Llewelyn Davies), Julie Christie (Emma du Maurier), Radha Mitchell (Mary Ansell Barrie), Dustin Hoffman (Charles Frohman), Kelly MacDonald (Peter Pan), Ian Hart (Arthur Conan Doyle), Eileen Essel (Mrs Snow), Paul Whitehouse (Stage Manager), Freddie Highmore (Peter Llewelyn Davies), Joe Prospero (Jack Llewelyn Davies), Nick Roud (George Llewelyn Davies), Luke Spill (Michael Llewelyn Davies)

Produktion, Verleih
Film Colony; Produzenten: Richard N. Gladstein, Nellie Bellflower; Co-Produzent: Michael Dreyer; ausführende Produzenten: Bob Weinstein, Harvey Weinstein, Michelle Sy, Gary Binkow, Neal Israel. Grossbritannien, USA 2004. Farbe, Cinemascope, Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



LA GRANDE SÉDUCTION
Jean-François Pouliot

Es gibt Filme, die einen solch innigen Pakt mit dem Publikum schliessen, dass sich der Kritiker dabei wie ein Störenfried fühlt. Sie scheinen nicht der Vermittlung zu bedürfen, offenbar können sie ihre Intentionen deutlich genug kundtun. Sie geben sich Mühe (oder zumindest den Anschein), ihren Zuschauern auf Augenhöhe zu begegnen. Wäre es nicht unbotmässig, Einspruch zu erheben gegen derlei folgenloses, aber eben doch einvernehmliches Vergnügen, solange der Film mit Anstand leistet, was das Publikum von ihm erwartet? Sollte man ihm denn wirklich Stolpersteine in den Weg legen, nur weil einem dieser Weg allzu geradlinig und bequem erscheint?

Die behaglichste Lösung wäre gewiss für alle Beteiligten Milde und Nachsicht, die sich freilich nicht als Herablassung zu erkennen geben sollten. Die franco-kanadische Komödie LA GRANDE SÉDUCTION darf mit einer beachtlichen Zuschauerfreundlichkeit prunken, die verbrieft ist durch zahlreiche Publikumspreise auf internationalen Festivals und ein Einspielergebnis, das daheim sogar die aktuellen Hollywood-Blockbuster auf die Plätze verwies. Dieser Erfolg ist schliesslich noch kein hinreichender Anlass, den Zuschauer bereits in der Geiselhaft einer wohligen Harmlosigkeit zu wähnen, aus der dieser dann schleunigst ausgelöst werden müsste. Und sind Kritiker mitunter nicht auch selbst verführbar, erliegen dem Charme von Filmen, deren Strategie tückisch zwischen Einschmeicheln und Komplizenschaft schillert?

Immerhin knüpft Jean-François Pouliot ja auch an eine ursprünglich ehrwürdige, britische Erzähltradition an, die schon in den vierziger Jahren schönstens ausformuliert wurde, von THE MAGGIE, WHISKY GALORE! und anderen rustikalen Komödien der Ealing-Studios sowie von I KNOW WHERE I'M GOING aus der Werkstatt der Kinomagier Powell und Pressburger. Spätestens seit LOCAL HERO von Bill Forsyth erlebt sie eine Renaissance: die Fabel vom Städter, der in den Bann der Provinz, zumal eines entlegenen Küstenortes gerät. Ein hübscher Wettstreit zwischen Engstirnigkeit und Fortschritt, Geborgenheit und Entfremdung, Exotik und Vertrautheit wird in diesem kleinen Genre ohne eindeutige, triumphierende Sieger ausgetragen.

LA GRANDE SÉDUCTION findet eine leise Originalität darin, dass seine Handlung gleichsam die Mechanik enthüllt, kraft derer ein solcher bukolischer Zauber hergestellt wird. Dabei schiebt er der drohenden Sozialtristesse, die der Stoff auch hergeben würde, einen doppelten Boden unter. Eingangs macht sich *Ken Scotts* Drehbuch die Erzählperspektive kindlichen Verzaubertseins zu eigen und taucht in die Erinnerungen der späteren Hauptfigur Germain ein, in denen Sainte-Marie-La-Mauderne noch ein glückliches Fischerdorf war. Stolz kehrten die Männer abends mit ihrem Fang heim, wohlig hallte das eheliche Glück durch die lauen Nächte, und die Schornsteine rauchten von der Zigarette danach. Aber nun, da Germain selbst ein bärbeissiger Erwachsener geworden ist, sind die Gründe leergefischt und die Familien leben von Sozialhilfe. Es sind ganz altbackene Begriffe von Würde und Stolz, die Pouliot und Scott hier aufleben lassen: dass Germains Frau eine lohnende Stellung in der Stadt annehmen könnte, verliert der Film, als Konflikt wie als Lösung, bald aus den Augen; er mag diese Möglichkeit nicht ernster nehmen, als es der Mannestolz der Insulaner zulässt.

Eventuell wäre ein Kunststoffunternehmen bereit, auf der Insel ein Werk zu errichten, dafür müsste es dort jedoch einen Arzt geben. Aber wie bekommt man einen dazu, sich am Ende der Welt niederzulassen? Immerhin verfügt man auch hier über einen Internetanschluss, und das Ärzteregister von Quebec ist rasch durchforstet. Nach etlichen Absagen gerät den Menschenfischern schliesslich der Schönheitschirurg Dr. Lewis ins Netz, den der unlängst in die Stadt geflohene Bürgermeister in seinem neuen Job als Verkehrspolizist mit Alkohol am Steuer ertappt. Fortan setzen die Inselbewohner alles daran, den erpressbaren Arzt zu halten. Mit listigem Opportunismus gaukeln sie ihm grösste Begeisterung für dessen Lieblingssport Kricket vor, hängen ihm dicke, noch tiefgefrorene Fische an die Angel und streuen nachts dezent Geldscheine auf seinem Heimweg aus. Und nachdem sie erfahren, dass ihn seine Freundin mit dem besten Freund betrogen hat (sein Telefon wird rund um die Uhr abgehört), setzen die Bewohner auf die Anziehungskraft der flotten, wenngleich etwas spröden Postbeamtin.

Als miesepetriger Kritiker könnte man nun einwenden, das Drehbuch einer solchen Komödie der Verstellungen schriebe sich von selbst. Man müsste die Insulaner nur mit aller gebotenen, putzigen Verschlagenheit ausstatten, die Pointen mit einer gewissen Bauernschläue setzen und der Intrige nicht allzu vertrackte Komplikationen aufbürden. Und die Landschaft ist schliesslich ohne Zutun der Filmemacher schon pittoresk genug. Damit wäre indes der Charme des Films nicht hinreichend erklärt. Er verdankt sich vielmehr einer gewissen Erleichterung, dass Pouliot nicht allzu gönnerhaft mit seinen Figuren umgeht – bald lässt sich nicht mehr unterscheiden, ob man über sie lacht oder mit ihnen – und einigermassen treuhänderisch mit dem Harmoniebedürfnis seines Publikums. Es wäre schliesslich ein Affront, wenn die Schornsteine am Ende nicht wieder rauchen würden.

Gerhard Midding

Regie: Jean-François Pouliot; Buch: Ken Scott; Kamera: Allen Smith; Schnitt: Dominique Fortin; Kostüme: Louise Gagné; Musik: Jean-Marie Benoît; Ton: Claude Hazanavicius, Marcel Pothier, Michel Descombes. Darsteller (Rolle): Raymond Bouchard (Germain Lesage), David Boutin (Christopher Lewis), Benoît Brière (Henri Giroux, Kassier), Pierre Collin (Yvon Brunet), Rita Lafontaine (Hélène Lesage), Clémence Desrochers (Clotilde Brunet), Lucie Laurier (Eve Beauchemin), Bruno Blanchet (Steve Laurin), Marie-France Lambert (Sylvie Auger), Donald Pilon (Mr. Dupré), Ken Scott (Richard Auger). Produktion: Max Films; Produzenten: Roger Frappier, Luc Vandal. Kanada 2003. Farbe, Dauer 110 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Kool Filmdistribution, Freiburg

SHE HATE ME
Spike Lee

SHE HATE ME beginnt als gesellschaftskritisches Wirtschaftsdrama mit satirischen Untertönen: Topmanager Jack Armstrong informiert die Aufsichtsbehörden über illegale Machenschaften in seiner Firma, Insidergeschäfte, die verhinderten, dass ein wirksames Anti-Aids-Mittel fertigentwickelt wurde. Als sein Boss davon erfährt, wird Jack nicht nur gefeuert, sondern überdies diffamiert: Er selbst soll für die Unregelmässigkeiten im Konzern verantwortlich gemacht werden. Der schmierige, weisse Firmenchef, den *Woody Harrelson*, ohne zu überspielen, lässig karikiert, will den Schwarzen Peter dem afroamerikanischen "Geheimnisverräter" zuschieben.

Doch bevor das Drama um Rassismus und Korruption richtig in Gang kommt, schlägt der Plot einen geradezu grotesken Haken, und unvermittelt findet man sich als Zuschauer in einer seichten Sexkomödie wieder. Jack, der nach seiner Entlassung in arge Geldnöte gerät, bekommt von seiner mittlerweile lesbischen Exfreundin Fatima ein höchst ungewöhnliches Angebot unterbreitet. Für 10 000 Dollar soll er sie und ihre Partnerin schwängern. Nach kurzem moralischem Zögern lässt sich Jack darauf ein, und wenig später steht Fatima mit weiteren Interessentinnen vor der Tür, die alle bereit sind, gutes Geld dafür zu zahlen, dass Jack ihnen ihre Kinderwünsche erfüllt. Wie bei einem Tupperware-Abend sitzen die Frauen auf dem Sofa und lassen sich von Fatima den potenten Samenspender vorführen. Verträge werden unterzeichnet, Geld wird überreicht, Fatima nimmt ihre zehn Prozent, und Jack verschwindet mit der Kundschaft der Reihe nach im Nebenzimmer.

Ausgiebig und genüsslich suhlt sich Lee im schlüpfrigen Element: die mechanische Samenspende hat sich als ineffektiv erwiesen, und so wählen alle Frauen den natürlichen Empfängnisweg. Lüstern, lustig bereitet Lee die Sexstaffel in einer Parallelmontage etappenweise auf: der fünffachen zögerlichen Annäherung folgt Sex in fünf Varianten, und schliesslich beschert Jack einer Frau nach der anderen einen überraschenden, gewaltigen Höhepunkt.

An dieser Stelle wechselt der Film plötzlich die Stilebene, und Lee streut eine Animation ein, in der Spermien mit Jacks Gesicht mal massenweise, euphorisch, mal träge, abgekämpft und vereinzelt auf die jeweilige Eizelle zusteuern, die dann, frisch befruchtet, selig zu lächeln beginnt. Im Laufe dieses Komödienstranges werden die anfangs umwerfend gutaussehenden Frauen mit den weiteren "Empfängnispartys" ruppiger, burschikoser und unattraktiver; Jacks pralle Virilität stösst allmählich an ihre Grenzen. Gleichzeitig schiebt Lee eine romantische Facette in den Vordergrund und lässt Jack und Fatima ihre Gefühle füreinander wiederentdecken, was zu einer konfliktträchtigen Dreieckskonstellation führt.

Und als ob damit noch immer nicht genügend Geschichten erzählt wären, deutet er mit Jacks verstrittenen Eltern ein Familiendrama an, erlaubt sich einen ironischen Abstecher ins Mafiagenre und spielt in mehreren farbübersättigten und parodistisch überzeichneten Zwischensequenzen auf die Ungerechtigkeit an, die Frank Wills widerfuhr, dem Sicherheitsmann, der Watergate aufdeckte, was für ihn mehr berufliche Nachteile mit sich brachte als für die am Skandal Beteiligten. Eingewoben in das Sammelsurium aus Geschichten und Geschichtchen sind die für Spike Lee typischen, minutenlangen Monologe: etwa wenn ein Freund von Jack Prominente aufzählt, die als Samen- oder Eizellenspender besonders begehrt wären. Der Freund übrigens, ein schüchterner Neighbourhood-Bursche mit Brille, fällt beim Eignungstest für die Samenbank durch. Nach all diesen Abschweifungen greift Lee am Ende die Ausgangsgeschichte um verbrecherische Finanzspekulationen noch einmal auf, diesmal aber als finales Gerichtsdrama.

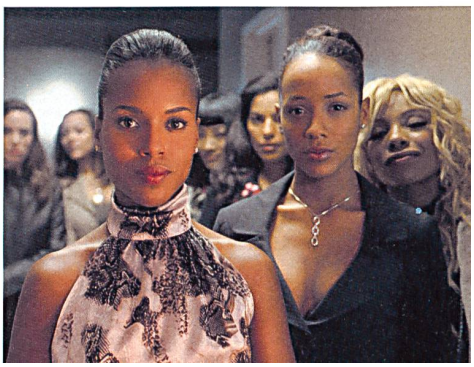
Der Erzählrahmen ist somit nur bedingt symmetrisch, und alles in allem setzt sich der Film aus so vielen und so verschiedenen Erzählebenen und Stilen zusammen, dass man die fehlende formale Geschlossenheit wohl anprangern und den Film als überladen, unüberlegt oder unstimmig geisseln könnte. Aber warum sollte man?

Die unkonventionelle, schroffe, sprunghafte Vielfalt von SHE HATE ME mag zwar irritieren, aber sie hält einen zugleich verwundert bei der Stange. Wie im Fluge vergehen die zwei Stunden, in denen Lee mit grober Schere an der Collage eines (Film-) Amerikas bastelt, über das er sich lustig macht und das er kritisiert, indem er es der Klischeehaftigkeit preisgibt.

Die – zugegeben etwas banale – Botschaft, die aus den vielerlei Verwerfungen dieses buntscheckigen Genrehybriden hindurchschimmert, ist eine andere: es ist ein – allerdings nicht besonders eindringlicher – Appell gegen das Katalogisieren von Menschen in höher- und minderwertige, sei es aufgrund ihrer Rasse, ihrer sozialen Zugehörigkeit oder ihrer Gene; ein Augenzwinkern gegen den Materialismus und für die Liebe, und eben auch gegen Klischees und, in Gestalt von Jack, für *den* Einzelnen. Letztlich ist die «Moral von der Geschicht» dieselbe wie in nahezu jedem Spike-Lee-Film: DO THE RIGHT THING. Aber gerade weil das nicht so schulmeisternd und stringent daherkommt wie ehedem, sondern ungehobelt, verspielt und ketzerisch provokant, macht SHE HATE ME – mit all den möglichen formalen und inhaltlichen Abstrichen – vor allem einen Heidenspass.

Stefan Volk

Regie: Spike Lee; Buch: Michael Genet, Spike Lee; Kamera: Matthew Libatique; Schnitt: Barry Alexander Brown; Produktionsdesign: Brigitte Broch; Kostüme: Donna Berwick. Musik: Terence Blanchard. Darsteller (Rolle): Anthony Mackie (John Henry "Jack" Armstrong), Kerry Washington (Fatima Goodrich), Ellen Barkin (Margo Chadwick), Monica Bellucci (Simona Bonasera), Jim Brown (Geronimo Armstrong), Ossie Davis (Judge Buchanan), Jamel Debbouze (Doak), Brian Dennehy (Chairman Church), Woody Harrelson (Leland Powell), Q-Tip (Vada Huff), Dania Ramirez (Alex Guerrero), John Turturro (Don Angelo Bonasera). Produktion: 40 Acres & a Mule Filmworks; Produzenten: Spike Lee, Preston Holmes, Fernando Sulichin. USA 2004. Farbe, 35mm, 138 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



EL VIENTO SE LLEVO LO QUE
Alejandro Agresti

In den späten siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts gerät die Journalistin Soledad aus Buenos Aires nach einer langen Fahrt ins Blaue in ein patagonisches Dorf. Sie hat ihren Job satt und sieht sich nun mit lauter Menschen konfrontiert, die nicht nur provinziell, sondern vor allem merkwürdig verwirrt wirken. Und das nicht nur, weil sie seit langer Zeit in völliger Abgeschiedenheit vom Rest der Welt leben, sondern auch, weil sie leidenschaftliche Kinogänger sind ...

Ein Auto brettert eine holprige Landstrasse entlang, eine Brücke hinauf. Die aber bricht in der Mitte ab, führt nirgendwo hin. Das Auto überschlägt sich. Das Bild friert ein. So beginnt dieser Film, dessen unübersetzbarer Originaltitel EL VIENTO SE LLEVO LO QUE mit dem spanischen Titel von GONE WITH THE WIND spielt – LO QUE SE LLEVO EL VIENTO – und damit schon andeutet, was mit den Filmen passiert, die der eigenwillige Dorfkinobesitzer seinem engagierten und interessierten Publikum allabendlich vorführt: Die einzelnen Rollen verwaschener, oftmals gerissener, uralter Kopien von europäischen und amerikanischen B-Movies schickt er in beliebiger Reihenfolge, vorwärts und rückwärts, durch seinen Projektor. Nur soviel steht fest: Das gemeinsame Idol der Dorfbewohner ist Edgar Wexley, ein französischer Schauspieler, dessen beste Tage lang vorbei sind. Und der taucht eines Tages persönlich bei ihnen auf.

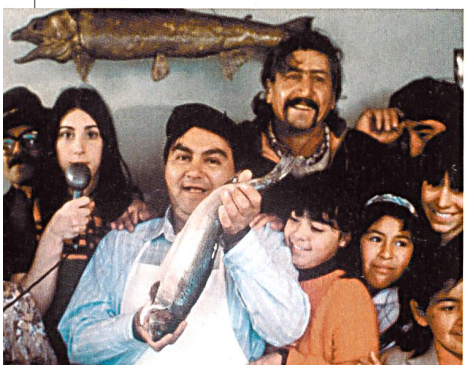
Wie alle Provinzfilme schlägt EL VIENTO SE LLEVO LO QUE Kapital aus der liebenswürdigen Skurrilität der Dorfbewohner, allen voran *Angela Molina* als Laden- und Pensionsbetreiberin, die es irgendwann einmal wegen eines Mannes in das Kaff verschlagen hat. Als sie Soledad ihre Geschichte erzählt, wischt sie mit einer beiläufigen Handbewegung eine Träne weg; und allein wegen solcher kleiner Gesten, mit denen diese grossartige Schauspielerin ihre ganze Vergangenheit lebendig werden lässt, lohnt es sich, diesen Film anzuschauen. Es gibt ausserdem einen Erfinder, der immer ein wenig, und einen Filmkritiker, der stets viel zu spät dran ist. Trotzdem wird Soledad ihn heiraten und hinfort als örtliche Fernsehmoderatorin fungieren. Und man kann sich in den blassen, staubigen, traumhaften Bildern verlieren, die von der Weite und Leere der Landschaft erzählen und davon, dass Buenos Aires auch nicht näher liegt als beispielsweise New York.

Aber dann erinnert der Film daran, dass wir es eben nicht mit einem Märchenland, sondern mit einem konkreten Staat namens Argentinien zu tun haben. Denn der Militärputsch von 1976 hinterlässt selbst in diesem gottverlassenen Nest seine Spuren: Der Erfinder Antonio, der gerade den Marxismus entdeckt hat, ist mit dieser neuen Lehre in die Stadt gegangen. Als er zurückkommt, ist er ein von der Folter gebrochener Mann, und der Film lässt plötzlich sozialkritische Töne anklingen – im Gegensatz zu Chile gibt es in Argentinien eine um die Aufarbeitung der unrühmlichen Vergangenheit bemühte Öffentlichkeit. Dass für die Bewohner des Dorfes die Stadt, der Putsch und die Welt weiterhin so weit weg scheinen wie der Mond oder sie für uns, tut nichts zur Sache. Es geht Alejandro Agresti schliesslich um die Frage, wie viel Realität verkraftbar ist und was überhaupt als real wahrgenommen wird. Ob man Dichtung als Wahrheit oder Wahrheit als Dichtung begreift, ist unwichtig. Denn, so hat Antonio, der Erfinder, längst begriffen: Alles ist relativ.

Daniela Sannwald

EL VIENTO SE LLEVO LO QUE
(DAS LETZTE KINO DER WELT)

Regie, Buch: Alejandro Agresti; Kamera: Mauricio Rubinstein; Schnitt: Alejandro Brodersohn; Musik: Paul Michael Van Brugge. Darsteller (Rolle): Vera Fogwill (Soledad), Fabian Vena (Pedro), Angela Molina (Maria), Jean Rochefort (Edgard Wexley), Ulises Dumont (Antonio), Carlos Roffé (Amalfi) Sergio Peves Campos (Carvio) Sebastian Polonski (DaRio), Luis Zanounga (Gaucho). Produzenten: Thierry Forte, Facundo Narducci, Alejandro Agresti, Antonio P. Pérez, Sarah Halioua, Julio Fernandez. Argentinien, Spanien, Frankreich, Holland 1998. 35mm, Format: 1:1.85, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Kinolatino, Zürich; D-Verleih: Flax Film, Köln



THE POLAR EXPRESS
Robert Zemeckis

Zur Einführung

Als 1987 Chris Van Allsburgs «Polarexpress» als erstes Bilderbuch von ihm in Deutschland verlegt wurde (bei Otto Maier Ravensburg, jetzt neu aufgelegt bei Carlsen mit der Übersetzung von Hansjörg Schertenleib), hatte der amerikanische Illustrator in den USA bereits die Caldecott-Medal, eine der wichtigsten Auszeichnungen für Bilderbücher, gewonnen und enthusiastische Kritiken auch im deutschen Sprachraum eingeheimst. Die Übersetzung der Texte zu den fünfzehn grossflächigen und breitformatigen Bildern zu einer Weihnachtsgeschichte fertigten Alissa und Martin Walser, die den traumhaften in gedeckten Farben gestalteten Bildern damit ohne kindertümelnde Verzerrungen begegneten. Einer kindlichen Welt, deren Horizont noch von magischen Vorstellungen begrenzt wird, mit einem künstlerischen Produkt gerecht zu werden, gelingt nur, wenn ein solcher Lebensabschnitt unsentimental betrachtet wird.

Im Bostoner Verlag Houghton Mifflin sind inzwischen fünfzehn Bücher von Chris Van Allsburg erschienen, davon wurde 1995 «Jumanji» verfilmt und «The Widow's Broom», «The Sweetest Fig» und «Zathura» sind als Filme geplant.

Aus einer auch von der Phantasie der Kinder lebenden knappen Bilderbuchgeschichte einen abendfüllenden spannenden Film zu machen erfordert einen kongenialen Regisseur. Der Oscar-prämierte Robert Zemeckis (FORREST GUMP), schon lange ein Freund dieser traumhaften Zuggeschichte, wollte zur Qualität der gemalten eine analoge der filmischen Bilder finden, ohne den traditionellen Trickfilm zu bedienen: «Wir wollten die Schönheit und Detailfülle von Chris' Illustrationen aus dem Buch übernehmen, als ob der Film ein bewegtes Ölbild wäre – mit all seiner Wärme, Unmittelbarkeit und dem Gespür für menschliche Ausdrucksfähigkeit. Wenn man ein Projekt wie unseres auf traditionelle Weise zeichnen würde, wäre die Darstellung echter menschlicher Figuren nicht möglich. Sobald es um

Übertreibungen geht, um Fantasy-Geschichten und Cartoons, ist die Animation bestens geeignet. Aber meine Vision sollte realistischer, lebendiger sein.»

Zur Story

Wenn Kinder über ihre magischen Vorstellungen von Weltgeschehen zu zweifeln beginnen, die als real erlebten Märchenfiguren ihren behütenden Zauber verlieren, werden Träume das zerbrechende Weltbild auszugleichen versuchen. Die Kindlichkeit wird sich – auch im Erwachsenenalter – immer wieder einen Weg suchen, die aufklärerische Rationalität zu unterlaufen. «"Es gibt keinen Weihnachtsmann", hatte mein Freund behauptet, aber ich wusste, dass er sich täuschte. Spät in dieser Nacht hörte ich tatsächlich Geräusche, wenn auch kein Glockengeläut. Von draussen herein kamen Geräusche von zischendem Dampf und quietschendem Metall. Ich schaute zum Fenster hinaus und sah einen Zug, der vor unserem Haus gänzlich zum Stehen gekommen war.» Und dieser Zug, der Polarexpress, mit seinem freundlichen Kondukteur wird den Jungen zusammen mit anderen Kindern auf einer abenteuerlichen Fahrt zum Nordpol bringen, wo sie dem Weihnachtsmann begegnen werden. Zurück zu Hause, am Weihnachtsabend, wird der Träumer ein Glöckchen vorfinden, das er in seinem Traum verloren hat. Aber den ein Wohlgefühl erzeugenden Glockenton wird nur *er* hören, den Eltern ist dieser Klang nicht mehr wahrnehmbar.

Zur Produktion

«Whatever critics and audiences think of this movie, from a technical perspective it could mark a turning point in the gradual transition from an analog to a digital cinema» schreibt die «New York Times». Die Geschichte wurde vollständig im Computer entwickelt, und mit der sogenannten *Performance Capture* wurden Darstellung, Mimik und Gestik der Schauspieler real gefilmt und dann auf die digitalen Figuren übertragen. Zudem ist es möglich, gleichzeitig mehrere Schauspieler im Raum aufzunehmen. Das System von digitalen Rezeptoren speichert das Geschehen in einer 360-Grad-Ansicht. Die Bilder Van Allsburgs konnten so mit der Spontaneität wirklicher menschlicher Darstellungen auf der Leinwand präsent werden. Bis zu 150 reflektierende Diamanten wurden auf den Köpfen der Schauspieler befestigt, um die reale Mimik zu konservieren. Zemeckis sieht in diesem Verfahren auch die Zukunft für reale Filme, wenn Bilder gestalterisch perfektioniert werden sollen.

Tom Hanks ist mit diesem Verfahren zum Darsteller von fünf Figuren des Films geworden, wobei ihn der Zuschauer vor allem in der Gestalt des Kondukteurs erkennen kann. Aber er hat auch die Figur des jungen (namenlosen) Helden der Geschichte, die seines Vaters, die des Landstreichers und die von Scrooge geprägt.

Zur Beurteilung

Alte Medien versus neue Medien? Einen solchen Gegensatz zu postulieren würde weder einem Bilderbuch noch einem Film gerecht. Van Allsburgs schon fast minimalistische Geschichte und ihre eher verschwommen gemalten Bilder evozieren Stimmungen, in denen der Betrachter weiterträumen kann. Ein langer Spielfilm lässt für eine solche Rezeption kaum Möglichkeiten offen. Zemeckis hat also Figuren dazu erfunden, die die Action befördern und all das, was den subtilen Reiz des Bilderbuchs ausmacht, in einer solchen Deutlichkeit ausspielen, dass zu oft diese surrealen Traumgebilde der Vorlage zerstört werden. Trotzdem behalten manche Momente ihren Zauber, zum Beispiel, wenn der beleuchtete Zug vor dem Haus hält oder wenn er spiralartig einen Berg erklimmt. Auch der Figur des Zugschaffners ist dieser Charme des Irrealen eigen. Was ist davon Tom Hanks geschuldet?

Bei aller Euphorie über das neue Verfahren können aber gerade die Gesichter der Kinder in ihrer doch oft starren Maskenhaftigkeit eine Distanz zum emotionalen Geschehen aufbauen. Da sind die Assoziationen an Zombies oft nicht fern. Auch wer das Bilderbuch nicht kennt wird von diesen Wesen eher abgestossen sein, und Müdigkeit ob der überlangen Handlung wird sich einschleichen. Eine Übersetzung des Buchs in das Medium Film hätte nicht nur der technischen Innovation bedurft, sondern auch einer experimentellen inhaltlichen Komponente. Das hätte aber wahrscheinlich nur für die erzählerische Tragweite eines Kurzfilms gereicht – und damit ist natürlich auf dem Markt kein Aufsehen zu erregen. So mögen wir den Film eher als eine Inkunabel der neuen Filmtechnik betrachten, weniger als eine festliche Unterhaltung.

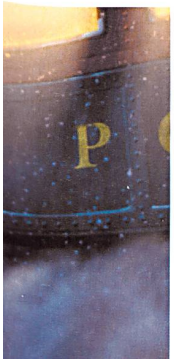
Erwin Schaar

THE POLAR EXPRESS
(DER POLAREXPRESS)

Stab
Regie: Robert Zemeckis; Buch: Robert Zemeckis, William Broyles jr. nach dem Kinderbuch «The Polar Express» von Chris Van Allsburg; Kamera: Don Burgess, Robert Presley; Schnitt: R. Orlando Duenas, Jeremiah O'Driscoll; Musik: Glen Ballard, Alan Silvestri

Darsteller (Rolle)
Tom Hanks (kleiner Held, Vater, Kondukteur, Landstreicher, Scrooge), Michael Jeter (Smokey, Steamer), Peter Scolari (einsamer Junge), Nono Gaye (Mädchen), Eddie Deezen (Besserwisser), Charles Fleischer

Produktion, Verleih
Produktion: Warner Bros., Castle Rock, Playtone, Image-Movers, Golden Mean, Shangri-La Ent., Universal CGI. USA 2004. Farbe, Dauer: 100 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg



COMME UNE IMAGE
Agnès Jaoui

Sie sind ein ausgefallenes Gespann von Fastalleskönnern. Weil doch, rein äusserlich, eher alltäglich anzuschauen, wollen sie nur halb in eines der vielen Glamour-Milieus hinein passen, so sehr das Paar daselbst willkommen wäre. Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri schreiben und schauspielern, auf Bühne und Leinwand, gelegentlich singen sie sogar. Vor die Wahl gestellt, hielt sich der Mann nach eigenem Bekunden für zu bequem, um auch noch mit der widerwärtig anstrengenden Filmregie anzufangen. Da hat die sichtlich fleissigere Frau die undankbare Aufgabe übernommen und sich dabei selbst übertroffen. Soll mir recht sein, lautet sein mürrischer Kommentar. Beide scharfzüngig, sie zum Frohmut neigend, er zur Verdrossenheit – da skizziert sich ein klassisches Komikerduo. Doch achten sie darauf, die Szenen, in denen sie frontal aufeinander stossen, sparsam in die Drehbücher einzureihen. So entgehen sie elegant dem Klischee des routiniert streitenden Ehepaares.

Nach LE GOÛT DES AUTRES und jetzt, endgültig, mit COMME UNE IMAGE ist der Jaoui-Bacri-Stil schon mehr als das geworden. Er bezeichnet eine Lebenshaltung, etwa im Sinne von: zugegeben, wir sind ja schon fast schamlos begabt, aber niemand sollte es übertreiben. Dürfen wir alle bitten, den hinderlichen Rummel abzukürzen? Derlei konziliante und doch konsequente Haltungen spiegeln sich immer auch in den Filmen. Und so haben sich die verhaltenen Töne, die die beiden anschlagen, schon zum festen Begriff im europäischen Filmschaffen entwickelt. Komödiantische Leichtigkeit herrscht vor und hebt sich von jeder anbiedernden Leichtfertigkeit ab. Es ist so gut wie überflüssig nachzutragen, dass es ihnen ernst ist mit dem Komischen, bloss lassen sie sich nichts davon anmerken.

Ihrem Temperament entspricht es bestens, die Star-Rolle, statt sie Jaoui oder Bacri zuzuteilen, einer wahrhaft naturdicken dritten Person zu übertragen. *Marilou Berry* ist weder drall noch rund oder übergewichtig, noch hat sie sich, wie eine kapriziöse Hollywood-Halbgöttin, zusätzliche Pfunde auf den Leib gespeist, die klinisch wieder wegzukuren wären. Sondern die Hauptdarstellerin von COMME UNE IMAGE ist konstitutiv fett, das gnadenlose Wort muss fallen. Wenn sie in der Rolle der Lolita klagt: wisst ihr denn nicht, dass die Rausschmeisser mir den Zutritt in bestimmte Discos von Paris verwehren, weil ich denen zu wenig hübsch bin, dann spricht sie aus persönlicher Erfahrung. Das Mädchen ist über ihrem Befinden selbstquälerisch geworden und hält sich für minderwertig. Von Marilou Berry getragen, bekommt ihr Name etwas Lächerliches, ja Grausames, ist er doch eine Verkleinerungsform des urchristlich-leidensfrohen «Dolores», spanisch für: Schmerzen.

Bacri spielt das Ekel, ihren Vater, der die Mutter ausser Landes gejagt hat, um eine jüngere zu nehmen und rankeren Nachwuchs mit ihr zu zeugen. Es missfällt ihm, an das Vorhandensein eines unansehnlichen Kindes aus gescheiterter Ehe gemahnt zu werden, zumal durch dieses selbst. Und er schikaniert seine zweite Gattin, die ihrerseits dem Schlankheitswahn verfällt, als wäre die unglückliche körperliche Verfassung Lolitas (ihrer Stieftochter) eine ansteckende Krankheit.

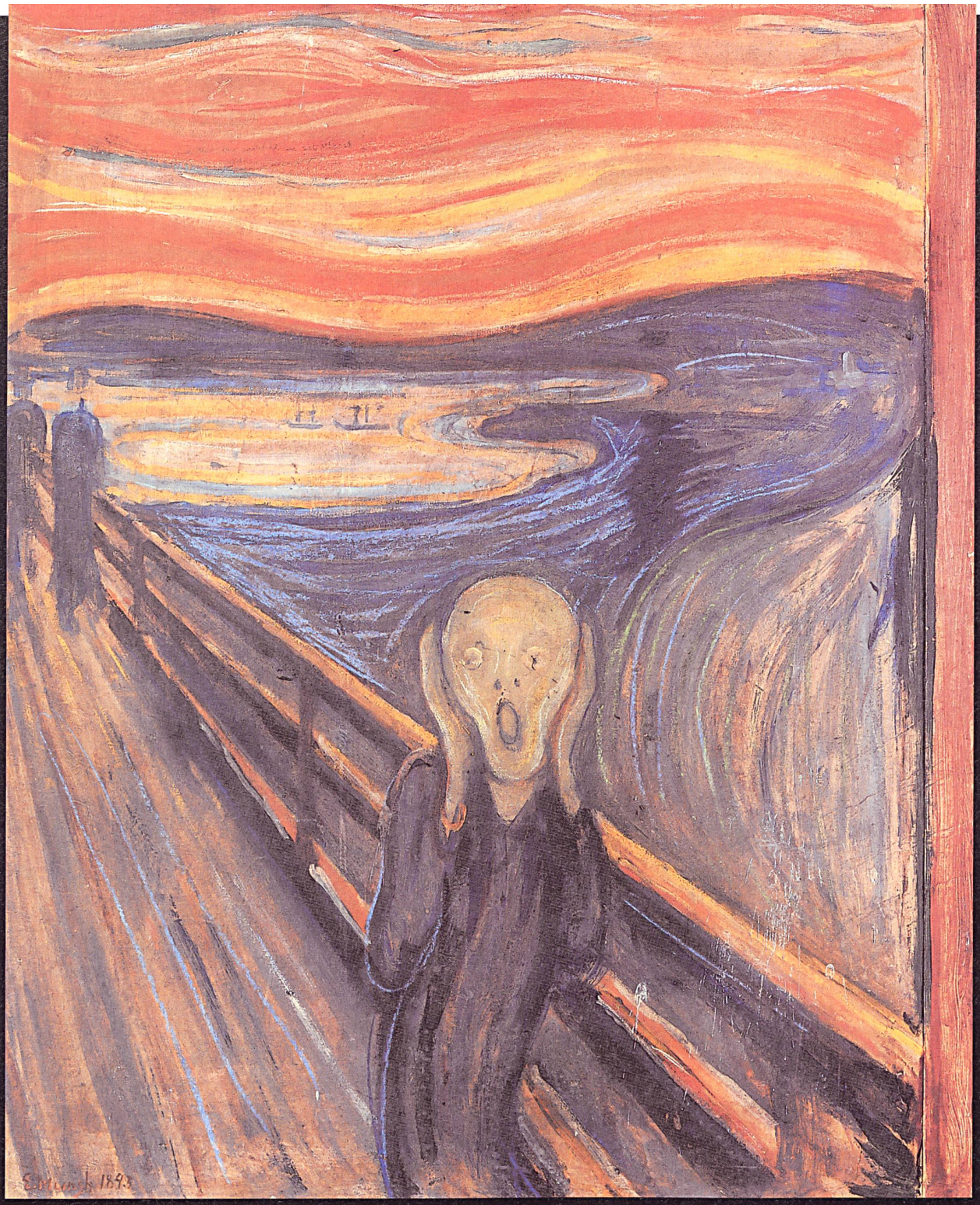
Jaoui führt das Thema vom dicken Mädchen auf ungute Erinnerungen an die Schauspielschule zurück, wo sie wegen der eigenen knochig-molligen Figur übergangen wurde und in eine Hoffnungslosigkeit verfiel, der die komische Verzweiflung der Filmheldin nachgebildet ist. Die physisch benachteiligte Elevin tröstete sich mittels Erlernen der Sangeskunst, die sie inzwischen als qualifizierte Amateurin ganz passabel beherrscht. Lolita tut in COMME UNE IMAGE ein Gleiches. Leibesfülle geht bekanntlich oftmals mit Stimmesfülle vorteilhaft einher. Als Regisseurin schon sehr eingebunden, weicht Jaoui auf den Part der Lehrerin am Konservatorium aus, die sich plötzlich sehr für die randständige Lolita interessiert, als bekannt wird, dass es sich um die Tochter des berühmten Soundso handelt.

COMME UNE IMAGE, der Titel, assoziiert die volkstümliche Redewendung «sage comme une image», die sich, immerhin reimend, mit «mild wie ein Bild» übersetzen liesse. Der Ausdruck bezeichnet im Allgemeinen das (vorbildlich) artige Kind, und just ein solches möchte Lolita werden, in den Augen ihres ungeduldigen Vaters. Auf diesen Punkt wollen Jaoui und Bacri hinaus: dass die endlos sich multiplizierenden Bilder übermächtig geworden sind und Anorexie zur Norm erheben. Angesichts der unbedingten Imperative erfordert jegliches Zuwiderhandeln viel trotzige Kraft und kann viel unsinniges Leid erzeugen.

Indessen widerstrebt es dem Lustspiel, etwa mit übertriebener thematischer Präzision zu imponieren. Die Motive werden neckisch gestreift, wichtig sind die Figuren und ihre Illusionen, zentral, selbstverständlich, die Dialoge. Bloss im Vorbeigehen wird da der Literaturbetrieb persifliert, mit Bacri, dem Ekel, als über den grünen Klee gelobtem Schriftsteller, der ein eifersüchtiges Auge auf die nachwachsende Konkurrenz hat. Flatterhaft tänzelt das Skript hinüber zur holden Kunst Musik, die Jaoui und Bacri mehr zu bedeuten scheint als die Schreiberei, so oft sie selber sämtliche Tasten, auch die eines Computers drücken. Schubert und Monteverdi werden dann zum eigentlichen Medium, in dem diese Komödie der Wirrungen ihren Weg findet.

Pierre Lachat

R: Agnès Jaoui; B: Agnès Jaoui, Jean-Pierre Bacri; K: Stéphane Fontaine; S: François Gédigier; Sz: Olivier Jacquet; Ko: Jackie Budin; M: Philippe Rombi; T: Jean-Pierre Duret. D (R): Marilou Berry (Lolita), Agnès Jaoui (Sylvia), Jean-Pierre Bacri (Etienne), Laurent Grevill (Pierre), Virginie Desarnauts (Karine), Keine Bouhiza (Sébastien), Grégoire Oestermann (Vincent), Sergie Riaboukine (Félix), Michèle Moretti (Edith), Jean-Pierre Lazzerini (Taxifahrer), Jacques Boko (Türsteher), Yves Verhoeven, Samir Guesmi (Neugierige), Bob Zaremba (Typ, den man überall sieht), Roberte Kiehl (Pianistin am Konservatorium), Jean-Baptiste Blanc (Sänger). P: Les Films A4, Studiocanal, France 2 Cinéma, Lumière; Jean-Philipppe Andraca, Christian Berard. Frankreich 2004. Farbe, Super35, Fo: 1:2.35; Dolby Digital; 110 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Prokino Filmverleih, München



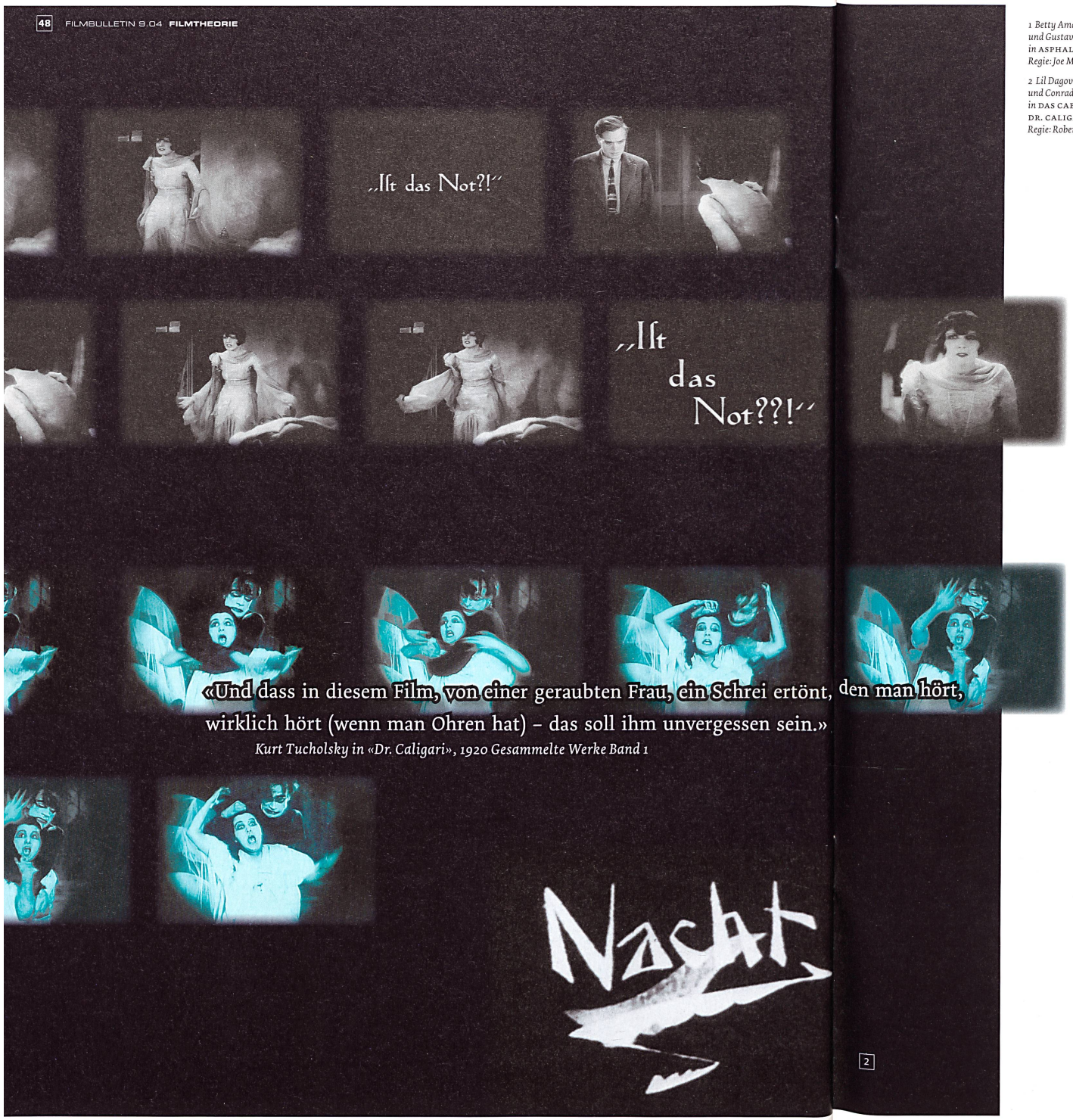
Edvard Munch
«Der Schrei»
1893
Munch Museum
Oslo

Mit den Augen hören

Cinema synästhetisch: Audiovisionen

Akustik des Stummfilms

In der Stummfilmzeit waren die Schauspieler nicht stumm, sondern lautlos. Die Zuschauer liehen den Leinwandgestalten, die ihre Lippen bewegten, ihre eigenen, imaginären Stimmen. Sie versuchten, die Dialoge im Kontext der Situation und der Körpersprache zu erahnen oder von den Lippen abzulesen. Nicht nur den gesprochenen Text mussten sie, soweit Zwischentitel ihnen die Figurenrede nicht in den Mund legten, selbst ergänzen, sondern auch den Klang der Stimmen – Timbre, Intonation, Prosodie, Klangfarbe. Die Zuschauer waren also in hohem Masse an der Herstellung der akustischen Welt des Films beteiligt, indem sie



«Und dass in diesem Film, von einer geraubten Frau, ein Schrei ertönt, den man hört, wirklich hört (wenn man Ohren hat) – das soll ihm unvergessen sein.»

Kurt Tucholsky in «Dr. Caligari», 1920 Gesammelte Werke Band 1

1 *Betty Amann und Gustav Fröhlich in* ASPHALT *Regie: Joe May*

2 *Lil Dagover und Conrad Veidt in* DAS CABINET DES DR. CALIGARI *Regie: Robert Wiene*

diese Welt selbst zum Tönen brachten, sich die Geräusche von Schritten, Türen, die geöffnet oder geschlossen wurden, Glockenläuten und prasselndem Regen hinzudachten. Die Musik, die Klavierbegleitung, die im selben Raum ertönte, in dem der Film zu sehen war, hatte einen sichtbaren Ort: Man konnte durch Seitenblicke registrieren, wie der Pianist die Tasten bearbeitete, wie er selbst den Rhythmus und die "Tonart" des Films zu erspüren und umzusetzen versuchte – ein ebenso anspruchsvolles wie von Filmhistorikern und Musikwissenschaftlern wenig erforschtes Geschäft, das seine eigenen Genies und Dilettanten, ganz eigene Formen der synästhetischen Improvisation hervorgebracht hatte.

Die Schrift wiederum war in den Stummfilmjahren durch Typographie und Montage der Zwischentitel in die Übersetzungsvorgänge zwischen den Ausdrucksformen und Sinnesmodalitäten eingeschaltet – im Spannungsfeld von hörbarer Rede und Bild (vergleiche Silberman 2003). In Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) gibt es eine ganze Reihe verschiedener Gestaltungsformen und Typographien der Schrift. Die gezackten und durch bizarre, scharfwinklige Linien unterstrichenen Buchstaben setzen die aus den Fugen geratenen Proportionen der gemalten Kulissen und verschobenen Architekturen, die expressionistischen Licht- und Schatten-Tableaus fort – als würden die Worte selbst vom Unheimlichen, vom Wahnsinn des Doktor Caligari, von der Bedrohlichkeit der alptraumhaften Atmosphäre erfasst (vergleiche Scheunemann 1997). Zwischentitel in Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1926) und Joe Mays ASPHALT (1929) visualisieren Akustisches, indem sie Ausrufe und Schreie, also Veränderungen der Lautstärke, Intensität und Emotionalität, durch Variation und Dynamisierung der Buchstaben symbolisieren.

Synästhesie der Stimme

Unsere Einbildungskraft, so Reinhart Meyer-Kalkus in seiner Studie «Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert», gibt sich mit *disembodied voices* nicht zufrieden. Wir schliessen zwangsläufig auch bei körperlosen Stimmen auf Physiognomien und Körperbilder zurück. Meyer-Kalkus nennt dies die «innere Bühne» des Gehirns: «Ausdruckswahrnehmung, Einbildungskraft und Erinnerung ergänzen, was dem Auge oder Ohr durch die Medien jeweils vorenthalten beziehungsweise nur zerstückelt geboten wird.»

Meyer-Kalkus zitiert Nietzsches Satz aus «Die fröhliche Wissenschaft»: «Man hat auch die Augen, um zu hören.»

Überlagerung, Übermittlung und Verstärkung der Sinneskanäle, multi- und intersensorische Erfahrungen, sind nicht die Ausnahme, sondern der Regelfall. Im Kinosaal setzt die «Disziplinierung der Körper durch Raum und Inszenierung» Imaginäres frei. Der Film steuert unsere Aufmerksamkeit durch Perspektiven, Ausschnitte, *mise en scène*, und provoziert zugleich unsere Einbildungskraft, die zwischen den Sinneskanälen Verbindungen knüpft, Leerstellen ausfüllt und (neue) Zusammenhänge zwischen a) Bildern, b) Tönen und c) Bildern und Tönen konstruiert.

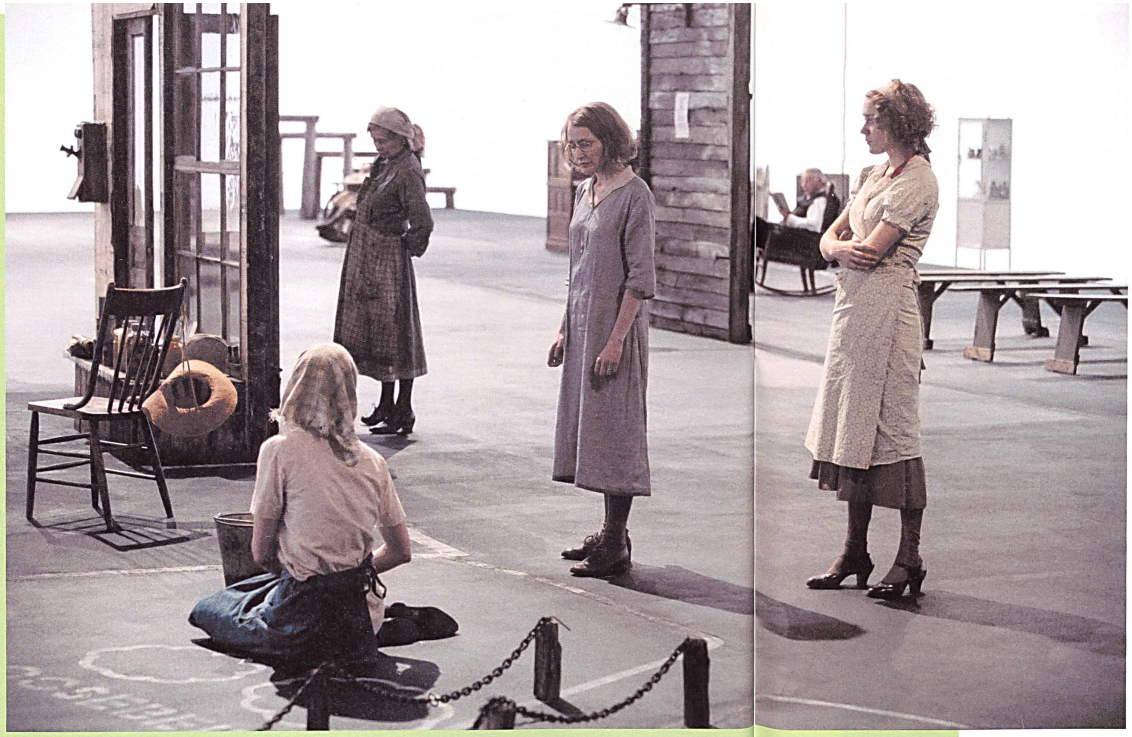
In den Kultur- und Medienwissenschaften hat man inzwischen erkannt, dass eine historische Anthropologie der Stimme nur geschrieben werden kann, wenn man die Synästhesie der Tonwahrnehmung berücksichtigt: die durch akustische Medien bewirkte Wahrnehmungsveränderung, die nicht nur unsere Hörwelt, sondern unser gesamtes Sensorium affiziert, wie dies, am Beispiel des Telefons, Proust und Kafka beschrieben haben. Volumen, Dichte, Rauigkeit, Tiefe, Helligkeit sind intermodale Begriffe, mit denen wir zum Beispiel auch Töne charakterisieren. Meyer-Kalkus bezieht sich auf den französischen Filmwissenschaftler Michel Chion. Audio-Vision transformiert die Wahrnehmung beider Parameter: Sichtbares wie Hörbares, und bildet, aufgrund der Rückwirkungen des Tons auf die Wahrnehmung der laufenden Bilder und umgekehrt, einen «ästhetischen Zusatzwert».

Chion nennt den "ästhetischen Zusatzwert" added value *und definiert ihn im Glossarium seines Buchs «Audio-Vision»: «The expressive and/or informative value with which a sound enriches a given image, so as to create the definite impression (either immediate or remembered) that this meaning emanates "naturally" from the image itself.»*

Die Disparitäten von Bild und Ton in Renoirs frühen Tonfilmen und die kontradiktorischen Beziehungen von Bild und Ton in Godards Film- und Video-Essays der siebziger und achtziger Jahre spielen mit dem anthropologischen Bedürfnis der Zuschauer, Bild und Ton wieder zu verknüpfen. «Wenn das Bild sagt: "Ich liebe dich", so muss die Musik dazu sagen: "Du kannst mich mal!"» zitiert Meyer-Kalkus Jean Renoir nach Gérard Genette. (zur Synästhesie der Tonfilme Renoirs vergleiche Lommel 2003)

«Heautonomie» von Bild und Ton

Synästhesieforscher, die klinisch-empirisch arbeiten, haben nun gerade die metaphorische Verwendung der Synästhesie kritisiert, sofern sie als ästhetisches Paradigma



1

1 DOGVILLE
Regie: Lars von Trier

2 *Jean-Pierre Léaut, Kika Markham und Sylvia Marriott in* LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT
Regie: François Truffaut

dient. Der Musikpsychologe Klaus-Ernst Behne bemängelt, «dass eine sehr weite Synästhesiedefinition Verschleierungen bewirkt, wo Klärung nötig wäre [...]». Obwohl man Sinneseindrücke genuiner, angeborener Synästhesie in der Tat nicht mit ästhetischen Spielformen der Sinneskombination gleichsetzen sollte, legt Behne selbst eine wiederum zu einseitige Definition künstlerischer Synästhesien zugrunde. Es werde übersehen, schreibt er, «dass all diese – gemischten – Künste ihre Rezipienten über mehrere Sinne ansprechen, das Ungewöhnliche der Synästhesie, das Fehlen von Reizen für bestimmte Empfindungen, in diesen Künsten aber gerade nicht gegeben ist». Behne geht hier jedoch von einem simplen Modell aus, wonach sich im Tonfilm die jeweiligen Sinnesmodalitäten Musik, Sprache, Bewegung und Bild *addieren*, statt sich in einer Spannung und Wechselwirkung, einer «disjunktiven Inklusion» (Deleuze 1991) zu befinden. Wie sich zum Beispiel das Akustische den Bildern einprägt und aufprägt, konnte man in Lars von Triers Film DOGVILLE (2003) erleben: Die Protagonisten klopfen an unsichtbare Türen, die unsere Imagination ganz selbstverständlich hinzudichtet.

Die audiovisuelle Tonfilmrezeption passt nicht in Behnes Schema, wonach bei (echter) Synästhesie jene «erlebte Dimension des Stimulus nicht gegeben ist», die im Tonfilm aber mitgeliefert werde. Ähnlich argumentiert schon Paul Hadermann, der beim Tonfilm keine «Übertragung innerhalb der Sinnesbereiche» anerkennt, weil jeder Sinn, Gesicht und Gehör, «in der ihm gemässen Weise» auf den Betrachter einwirke, «ohne dass eine "Folgevorstellung" eintritt». Eine «Folgevorstellung» trete nur dann ein, wenn man beim Tonfilm die Augen schliesst, ihn zum Hörspiel degradiert. Doch selbst etwa François Truffauts "Hörspiel"-Passagen in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (1971) verdoppeln im *Off*-Kommentar nur scheinbar die Bilder, die wir auf der Leinwand sehen. Gerade dadurch, dass der Kommentar die Bilder nie erschöpfend wiedergeben kann, gewinnt der Film eine eigentümliche Ironie im Zwischenraum von Bild und Ton. Und noch die monochrom blaue Leinwand in Derek Jarmans Film BLUE (1993) färbt den gesprochenen Text sozusagen blau ein.

Die Kritik von Behne und Hadermann wiederholt unter anderen Vorzeichen eine ältere Abwehrhaltung: die Ablehnung des Tonfilms in den ersten Tonfilmjahren um 1930, als namhafte Filmkritiker den Stummfilm als "genuine" Filmkunst betrachteten und gegen den noch jungen Tonfilm ausspielten. So dürfen nach Rudolf Arnheim die autonomen Sinne Sehen und Hören eben nicht gekoppelt werden. In einem Nachwort zur Neuausgabe von Arnheims berühmter Textsammlung «Film als Kunst» resümiert Karl Prümm Arnheims Position:

«Mit dem Audio-Visuellen kann sich Arnheim niemals abfinden. [...] Nur in seinem eigenen Wortfilm, in dem vom Kino inspirierten Schreiben [...], lässt er synästhetische Effekte zu. Ansonsten besteht das strikte Verbot: "Nicht koppeln!" [...] Arnheim übersah jedoch, dass die Musik schon in die Stummfilmbilder integriert war, die Bewegungen der Figuren, die Rhythmen der Montage und des Erzählens auf sie hin gestaltet waren. Die grossen Bögen gerade in den späten, von Arnheim so geliebten Stummfilmen, sind musikalische Linien, die von der Begleitmusik nur unterstrichen, versinnlicht, in musikalisches Material übertragen werden.»

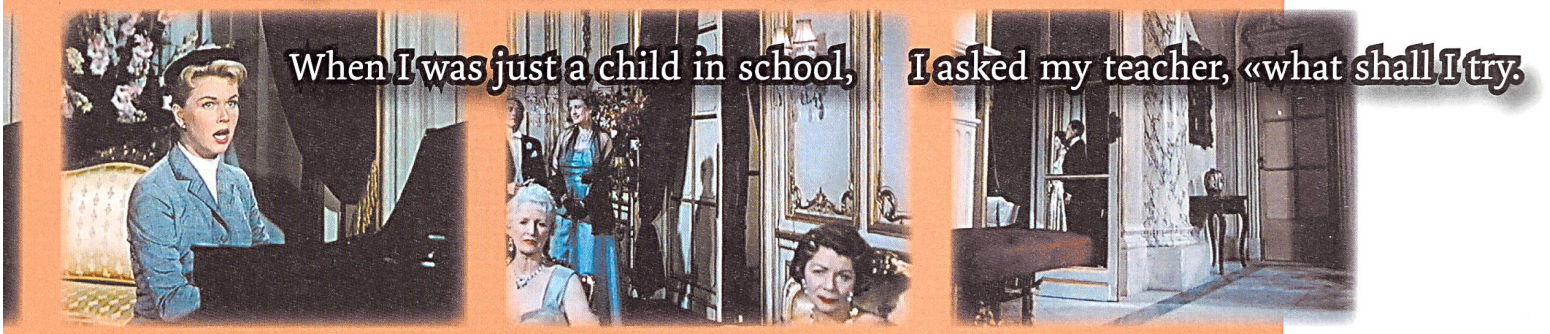
«Von Anbeginn an», so erläutert Klaus Kreimeier, «arbeitet die Kinematographie am Projekt der Extension sinnlicher Erfahrung; Pan-Sensualismus ist schon im ersten Jahrzehnt das Programm ihrer technischen Pioniere.»

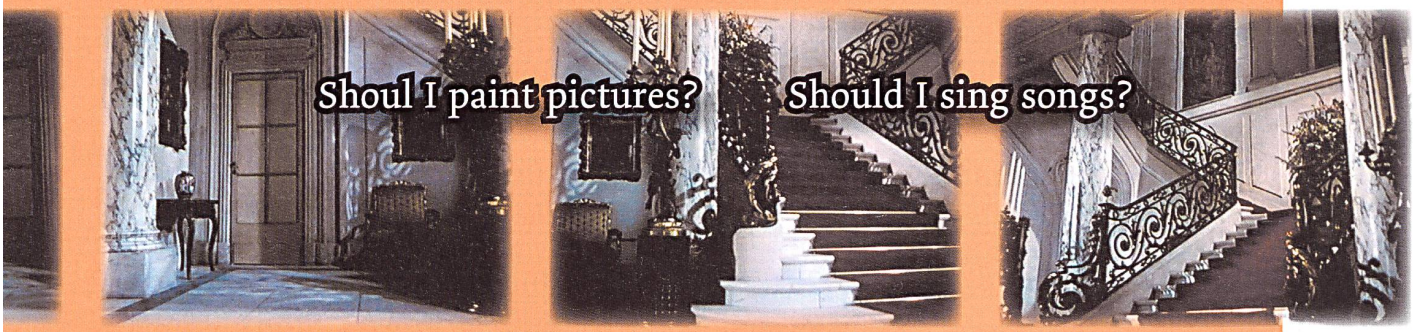
Indem Arnheim das stumme Bild favorisiert, «kann er die räumliche Präsenz des tönenden Bildes, des sich öffnenden Bildraums nicht würdigen. Das Aufsprengen des Bildkaders durch den Ton wird als Gefährdung begriffen» (Prümm 2002).

Wenn Bild und Ton zusammenkommen, dann bedeutet das jedoch, wie Deleuze in seinem zweiten Kinobuch mit Maurice Blanchot formuliert: «Sprechen heisst: nicht sehen.» Dem Ton fehlt etwas, ein Reiz «für bestimmte Empfindungen», der vom sichtbaren Bild gerade nicht übernommen oder substituiert wird. Und umgekehrt: Das Bild verweist auf Akustisches, das von der Tonspur nie eins zu eins übersetzt wird, da es sich «um simultane Vollzüge unterschiedlicher Sukzession handelt: Der Tonschnitt wird erst dann spürbar, wenn er ein Bild von seinen Originaltönen trennt, wenn man also jemanden reden hört, der nicht im Bild zu sehen ist oder jemanden, den man reden sieht, schweigen hört (Bild-Ton-Schere). Uns fehlen plötzlich Töne, obwohl dies der Effekt jedes Tonschnitts ist.» (Schaub 2003)

Der Ton ruft selbst Bilder frei oder bahnt sich Wege ins Bild, die mit dem sichtbaren Bild kollidieren (zumindest nicht koinzidieren); es gibt eine «Macht des Off im On». Bild und Ton «denunzieren und beglaubigen sich gegenseitig» (Schaub 2003). Beispielsweise zeigt Alfred Hitchcock in seinem Film THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1956) den Weg, den der Schall (das von Doris Day gesungene «Que sera, sera») zu dem entführten Jungen zurücklegt, durch rasch aufein-

«... Que sera, sera, What will be, will be.





Doris Day in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH *(Song von Jay Livingston und Ray Evans)*

ander folgende Schnitte auf die Stockwerke und Treppen, die den Jungen (noch) von seiner Mutter trennen. Bewegte Bilder haben ihre eigenen Rhythmen. Weil unsere Augen träger sind als unsere Ohren, helfen Töne beispielweise, schnelle visuelle Sensationen im Gedächtnis zu behalten.

«Try watching a Tex Avery cartoon without the sound, especially without the musical part. Silent, the visual figures tend to telescope, they do not impress themselves well in the mind, they go by too fast.» Chion 1994

Komplexe Tonfilme bauen bereits seit Beginn der Tonfilmzeit gerade auf diesen synästhetischen Zwischenraum der Nichtübersetzbarkeit und «Heautonomie» von Bild und Ton, wie ich es mit einem Begriff von Deleuze nennen möchte, den man (auf die knappste Formel gebracht) als «Heteronomie der Autonomie» definieren könnte. Der Tonfilm ist mehr als die Summe seiner Teile, mehr als Stummfilm plus Ton oder Bilder-Radio. Synästhesie meint eben nicht komodale Wahrnehmung: «Sie meint ein heteromodales Wahrnehmen oder Empfinden» (Waldenfels 1999). So wenig das Additionsmodell, das Behne und Hadermann anlegen, trägt, um Synästhesie als Deutungswerkzeug zu kritisieren – so nennt auch Hadermann die Tonfilmrezeption «kumulativ» –, so wenig beschreibt die Rede vom «Gesamtkunstwerk Film» das Miteinander *und* Gegeneinander der Sinne.

Behne pointiert seine Kritik mit einem zwar amüsanten, aber schiefen Vergleich: «Die programmatische Begeisterung für Synästhesien [...] lebt von Erwartungen an die Idee des Gesamtkunstwerks, die sich historisch ebenfalls nicht als tragfähig erwiesen haben. Der Irrtum, dass eine Addition von Künsten mehr, Schöneres, Beeindruckenderes ergäbe als eine einzelne Kunst, ist etwa so platt wie die Vorstellung, dass von vielen Personen gestreichelt zu werden schöner sei als von einer.»

Michel Chions
Theorie der Audiovision

Die systematischste und umfangreichste Forschung zu Tonereignissen im Film ist mit dem – bereits erwähnten – Namen Michel Chions verbunden. Chion, französischer Komponist, Regisseur, Filmkritiker, hat eine Reihe von Monographien zu diesem Thema verfasst, die grösstenteils noch unübersetzt sind. Weil sich im deutschsprachigen Raum Film- und Medienwissenschaften immer noch primär als Bildwissenschaften verstehen, wird Chions Arbeit noch zu wenig beachtet. Der Filmton, schreibt Michael Kohler, «wird als Ergänzung zu den herrschsüchtigen Bildern wahrgenommen, und, weil er mit vierzig Jahren Verspätung kam, als blosse Vervollständigung des projizierten Realismus». Bereits in «La Voix au Cinéma» von 1982 (englisch als «The Voice in Cinema», 1999) stellt Chion die These auf, im Tonfilm sei jede Synchronisation arbiträr, ein Formular des audiovisuellen Vertrags: Es gibt keine "natürliche" Homogenität von Körper und Stimme. Die Verkörperung einer Stimme (*mise-en-corps*), die Des-Akusmatisation, ist eine symbolische Operation, ein *Kontrakt*, der auf gutem Glauben gründet (*contract of belief*). Bereits frühe Theaterformen wie das Puppentheater, das dem Tonfilm im Prinzip gar nicht so unähnlich ist, hatten Stimme und Körper dissoziiert (Chion 1999). Chion erteilt film- und medienwissenschaftlich Lehrenden den Rat, ihre Studenten vor der eigentlichen Filmanalyse auf folgende Ausgangsfragen aufmerksam zu machen: «What do I see of what I hear?» und «What do I hear of what I see?» (Chion 1994).

Spekulativ, nämlich bevor sie selbst Tonfilme gesehen oder gedreht haben, postulieren Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow in ihrem «Manifest zum Tonfilm» von 1928: «Die erste experimentelle Arbeit mit dem Ton muss auf seine deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern ausgerichtet werden. Nur eine solche Operation kann die notwendige Konkretheit herbeiführen, die später zur Schaffung eines orchestralen Kontrapunktes visueller und akustischer Bilder führen wird.»

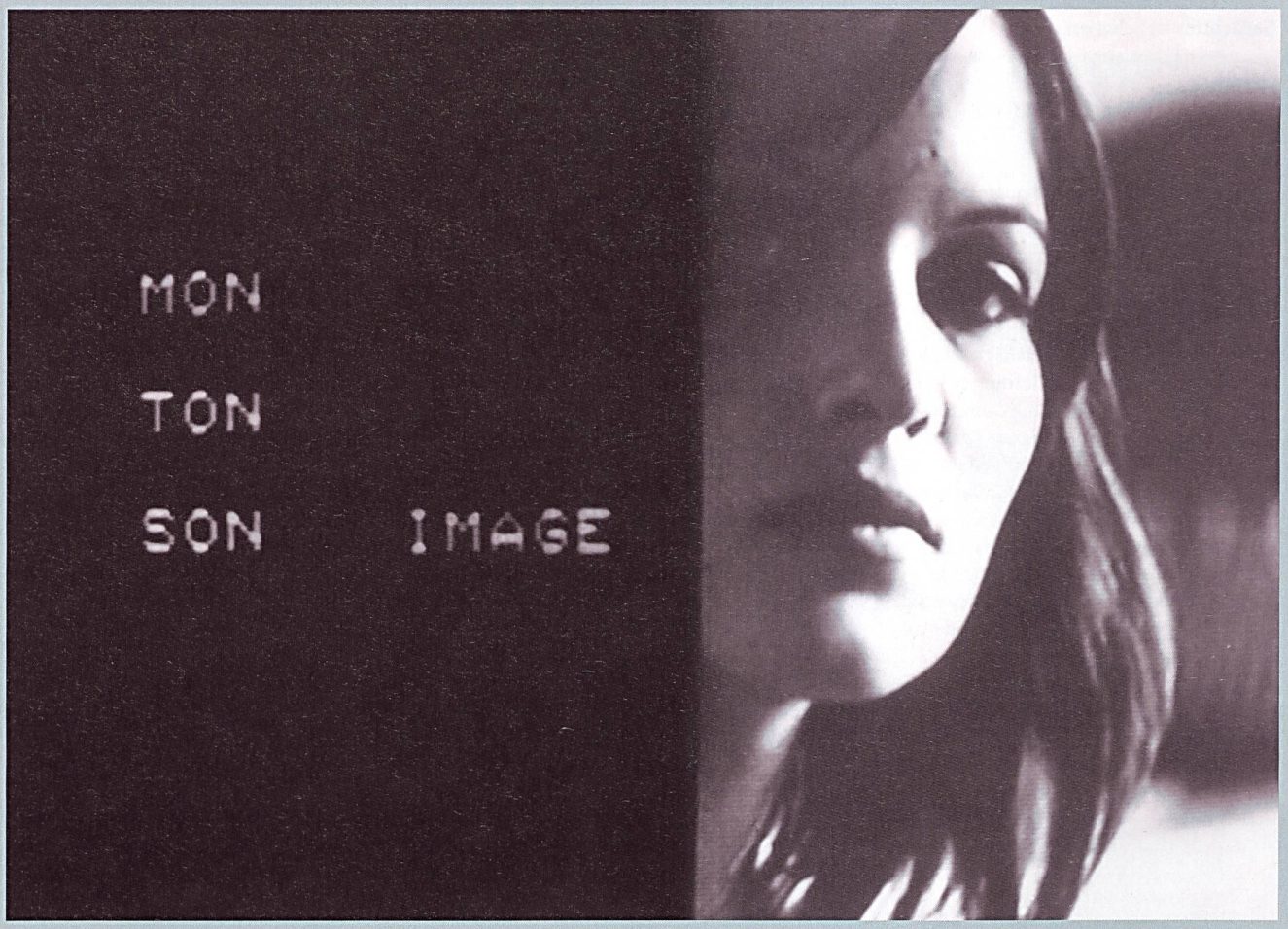
In der Harmonielehre bezeichnet man mit dem Begriff Kontrapunkt eine Kompositionsform, bei der eine oder mehrere selbständige Gegenstimmen zur Melodie gebildet werden. In seinem Buch «Audio-Vision» warnt Chion vor einer leichtfertigen Übertragung des Terminus auf die "Komposition" filmischer Bilder und Töne. Der musikalische Kontrapunkt spielt sich nur auf einer sensorischen Ebene ab: Stimme und Gegenstimme verwenden dasselbe Material, nämlich Töne: «Many cases being offered up as models of counterpoint were actually splendid examples of *dissonant harmony*, since they point to a momentary discord between the image's and the sound's figural nature.» Wenn man glaubt, Ton und Bild könnten vollständig unabhängig voneinander sein, sitzt man nach Chion bereits einer Illusion auf: Töne und Geräusche im Film sind niemals "natürlich" mit den Bildern verschweisst. Die künstliche Einheit der Audio-Vision suggeriert die Vorstellung, eine natürliche, wahre Einheit existiere anderswo, ausserhalb des Kinos – was Chion für nicht weniger illusionär hält. Anders formuliert: Auch den sogenannten realistischen Filmton, den direkten Sound, mit dem *direct cinema* und *cinéma vérité* in den sechziger Jahren drehten, kann der Zuschauer nie mit realer Erfahrung abgleichen.

«If we are watching a war film or a storm at sea, what idea did most of us actually have of sounds of war or the high seas before hearing the sounds in the films? And in the case of scenes we might experience in everyday life, hardly ever have we paid distinct and focused attentions to these sounds either. We only retain impressions of such sounds if they cary material and emotional significance; those that don't interest or surprise us get eliminated from memory.» Chion 1994

Im Kapitel «Visualists of the ear, auditives of the eye» geht Chion ausdrücklich auf das synästhetische Potential des Tonfilms ein: «Cinema can give us much more than Rimbaudian correspondences ("Black A, white E, red I"); it can create a veritable intersensory reciprocity. Into the image of a film you can inject a sense of auditory [...]. And you can infuse the soundtrack with visuality [...]». Das Zusammenspiel von Audio und Vision führt zu «transsensoriellen Wahrnehmungsmodi», die jedoch nichts mit Intersensorialität zu tun haben, der Korrespondenz der Sinne, wie sie Rimbaud, Baudelaire und Claudel in ihren synästhetischen Gedichten beschwören. Dort steht nämlich jeder Sinn für sich, der dann mit anderen Sinnen in Kontakt tritt. *Strictu sensu* synästhetisch ist nach Chion aber erst ein *trans- oder metasensorielles Modell*, in dem es gerade keinen Einzelsinn gibt, der *a priori* von anderen Sinnen getrennt werden kann:

«Rather, the senses are channels, highways more than territories or domains. If there exists a dimension in vision that is specifically visual, and if hearing includes dimensions that are exclusively auditive [...], these dimensions are in a minority, particularised, even as they are central.»

Synästhetische Phänomene sind auch im Spielraum von Einzelmedien möglich – wodurch sich das Konzept der Synästhesie gegenüber demjenigen der Intermedialität mindestens wahrnehmungsästhetisch als grundlegender erweist. So spricht zum Beispiel Béla Balász von «Tongesten» des Stummfilms, von akustischen Bildern. Walter Ruttmanns im schnellen Rhythmus geschnittener Stummfilm BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) bezeichnet Balász als «optische Musik», als einen Film, den man nur mit musikalischen Kategorien beschreiben kann (zitiert in Hickethier 1995). Kinesis, Rhythmus, Licht und Schatten, überhaupt «Sensationen» im Sinne von Deleuze, können innerhalb eines einzelnen Sinneskanals andere Sinne mittransportieren. Der Stummfilm, so Chion, «sometimes expressed sounds better than could sound itself, frequently relying on a fluid and rapid montage style to do so».



2

«The archaeology of sound has only just been perfected and the systematic cataloguing of words has until recently been undertaken in a haphazard way. Blue watched as a word or phrase materialised in scintillating sparks, a poetry of fire which casts everything into darkness with the brightness of its reflections.»

Derek Jarman in BLUE, *1993*

3

Nachbemerkung zu «Iosono»

Wie dieses Frühjahr in der «Zeit» zu lesen war (Rauner 2004), wird derzeit ein neues Klangsystem für Kinos entwickelt: ein dreidimensionales Hörerlebnis, das *Dolby Surround* ablösen soll, eine «massgeschneiderte Klangkulisse», die sogenannte «digitale Klangfeldsynthese» namens «Iosono». Zur Technik und zum Verfahren: Es wird mit zahlreichen Mikrophonen gedreht, deren Position genau bestimmt werden muss. Ein Computer berechnet «das gewünschte Schallmuster für den Kinosaal, so dass Ton und Bild übereinstimmen»; jeder Lautsprecher wird einzeln angesteuert – gemäss Lautstärke und Zeitpunkt. Dadurch werden für die Kinozuschauer virtuelle, wandernde Schallquellen erzeugt, «ganz so, als würde sich ein Schauspieler auf einer Theaterbühne bewegen», «als würde der Schauspieler mitten im Zuschauerraum stehen». – Die Techniker, die Iosono hier anpreisen, verkennen zum einen die Unterschiede zwischen Theater und Film: Der Ort der Stimme (die Klangquelle) ist im Theater gleichgültig, weil wir, ausser bei Stimmen hinter den Kulissen et cetera, den Körper, zu dem die Stimme gehört, gleichzeitig *sehen*. Auf der – in den meisten Theaterhäusern vorherrschenden – Guckkastenbühne bewegt sich der Schauspieler nicht (oder selten) im Zuschauerraum. Also imitiert Iosono im Kino gar nicht akustisch das Theater, sondern konstruiert einen künstlichen Hörer.

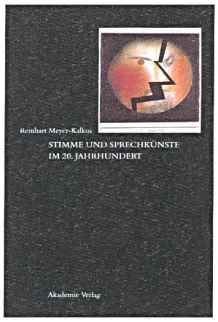
Zum zweiten versucht das Projekt den Eindruck zu erwecken, es gebe *keine* Arbitrarität des audiovisuellen Pakts. Von Chion kann man aber lernen, dass Bild und Ton im Kino nie «auf natürliche Weise» übereinstimmen. Im Kino gibt es ein äusserst komplexes Wechselverhältnis von *On* und *Off*. Denn wer hört eigentlich bei Iosono? Welchen Ort hat eigentlich der Hörer? Kein Tonfilmverfahren kann die Differenz von Kamerablick und Zuschauerblick – oder, noch grundsätzlicher, die Differenz von Auge und Ohr (beziehungsweise Kamera und Mikrophon) – überbrücken. Schon zu Zeiten von Mono (und danach Dolby) haben die Kinozuschauer, dank ihrer synästhetischen Veranlagung, situiert, wo sich der Ton im Bild befindet, haben also automatisch (unwillkürlich) den Tönen einen Ort im Sichtbaren zugewiesen.

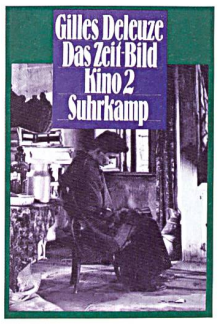
Michael Lommel

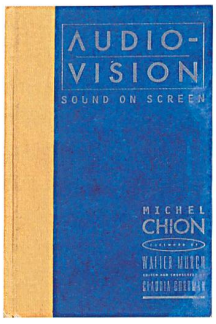
1 *Saal 3 der Lindenlichtspiele in Ilmenau mit Iosono-Klangfeldsynthese-Installation*

2 NUMÉRO DEUX
Regie: Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville

3 BLUE
Regie: Derek Jarman







Literaturverzeichnis

Behne, Klaus-Ernst: Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma. In: Jacob, Wenzel (Hrsg.): Der Sinn der Sinne. Göttingen 1998, S. 104–125

Chion, Michel: Audio-Vision: Sound on Screen. Ed. and translated by Claudia Gorbman. New York 1994 (5, 21–24, 36, 134, 137, 221)

Chion, Michel: The Voice in Cinema. Ed. And translated by Claudia Gorbman. New York 1999

Deleuze, Gilles: Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt am Main 1991

Eisenstein, Sergej; Pudowkin, Wsewolod; Alexandrow, Grigorij: Manifest zum Tonfilm. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1995, S. 42–45

Filk, Christian / Lommel, Michael / Sandbothe, Mike (Hrsg.): Media Synaesthetics: Konturen einer physiologischen Medienästhetik, Köln 2004

Genette, Gérard: Mimologiques – Voyage en Cratylie, Paris 1976

Hadermann, Paul: Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.): Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 55–72

Hickethier, Knut: Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare. Bd. 1: 1913–1946. Stuttgart 1995, S. 157–160

Kohler, Michael: Melodien für Millionen. In: Frankfurter Rundschau, 5. 2. 2004

Kreimeier, Klaus: Mediengeschichte des Films. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 425–489

Lommel, Michael: Renoir und der Tonfilm. In: ders.; Roloff, Volker (Hrsg.): Jean Renoirs Theater/Filme. München 2003, S. 31–50

Lommel, Michael: Stimme und Blick: Paradoxien synästhetischer Medienrezeption. In: Navigationen 2 (2002), S. 7–16

Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin 2001 (S. 48, 52, 54, 57, 453)

Prümm, Karl: Epiphanie der Form. Rudolf Arnheims «Film als Kunst» im Kontext der zwanziger Jahre. In: Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Frankfurt am Main 2002, S. 275–312

Rauner, Max: Mono, Stereo, Ilmenau. In: Die Zeit, 10. 2. 2004

Schaub, Mirjam: Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare. München 2003 (S. 23, 43, 87)

Scheunemann, Dietrich: Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischentitel im Film. In: Goetsch, Paul; Scheunemann, Dietrich (Hrsg.): Text und Ton im Film. Tübingen 1997, S. 11–46

Silberman, Marc: «Mixed Messages»: Schrift im expressionistischen Stummfilm (Vortrag auf dem Workshop «Literale und visuelle Kultur» des Sfb/FK «Medienumbrüche» an der Universität Siegen am 12.12.2003)

Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3. Frankfurt a. M. 1999 (S. 58)

FEUERZANGENBOWLE revisited

Um die Erinnerungen an meinen ehemaligen Lieblingsfilm aufzufrischen und nebenbei den – angeblichen oder tatsächlichen – Mittelschul-Koller meiner Tochter etwas zu verscheuchen, setzte ich mich mit meiner Familie vor den Fernseher. Doch der heitere TV-Abend fand nicht statt.

Die Komödie, in welcher der erfolgreiche Schriftsteller Dr. Johannes Pfeiffer aufgrund einer Wette als Erwachsener an einem öffentlichen Gymnasium die Schulzeit nachholt, die er als ehemaliger Privatschüler verpasst hat, gehörte in meiner eigenen frühen Mittelschulzeit zu meinen Lieblingsfilmen. Es begeisterten mich damals sowohl die schelmische Aufmachung des Hauptdarstellers Heinz Rühmann mit Primanermütze, Nickelbrille und Bücherbündel als auch die Schlagfertigkeit, mit der der Schüler Pfeiffer seine Lehrkräfte regelmässig auf dem Standbein erwischte, beispielsweise dann, wenn er auf die Frage, ob er seinen Namen mit einem oder mit zwei «f» schreibe, zum Gaudi seiner Klassenkameraden antwortete: «Mit dreien, Herr Professor!»

Erst Jahre später nahm ich das Entstehungsdatum des Films bewusst wahr. DIE FEUERZANGENBOWLE war 1943/44 unter der Regie von Helmut Weiss gedreht worden, ein Sachverhalt, der mich – ich hatte inzwischen mein Geschichtsstudium begonnen – gewaltig irritierte. Was hatte diese leichtfüssige, unverbindliche Story mit Nazideutschland im vierten Kriegsjahr zu tun? Wie gingen das Schelmenstück und die Kriegsverbrechen zusammen? Erwin Leisers filmische Dokumentation MEIN KAMPF (1959) und die dazu gehörende Buchpublikation «Deutschland, erwache!» (1968) hatten mir die Augen geöffnet für den propagandistischen Einsatz des Mediums Film, hatten mich mit Filmmaterial bekannt gemacht, dessen Existenz ich nicht für möglich gehalten hatte: Als Dokumentarberichte getarnte anti-jüdische Hetzfilme über das Warschauer Ghetto oder über einen Markt in Ostpolen, geschnitten und kommentiert in einer derartigen Niedertracht, dass selbst die Nazis eine öffentliche Vorführung ihres Propagandamaterials nicht mehr wagten aus Angst, das Publikum könnte sich mit den Opfern – stehlenden Kindern, ausgemergelten Kranken, bettelnden Alten – solidarisieren, statt sie, die Todgeweihten, zu verurteilen.

Das ganze Ausmass des nationalsozialistischen Terrors in den besetzten Gebieten ist erst in den letzten fünfzehn Jahren, nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion, sichtbar geworden. Im Baltikum, in Weissrussland und in der Ukraine konnten sich nun die wenigen Überlebenden, die unter der Sowjetherrschaft zum Schweigen verurteilt waren, erstmals öffentlich äussern. Einige von ihnen kamen in Walo Deubers SPUREN VERSCHWINDEN (1998) zu Wort, einem Film, bei dem einem noch heute der Atem stockt, wenn aus dem Tagebuch des Gestapo-Einsatzleiters zitiert wird. – Entgegen dem postmodernen Credo ist die Geschichte keineswegs tot, sie ist nicht einmal vergangen. Zu Recht berichteten denn auch im vergangenen Spätsommer die hiesigen Medien ausführlich über den Aufstand im Warschauer Ghetto, dessen brutale Niederschlagung sich Anfang Oktober 2004 zum sechzigsten Male jährte.

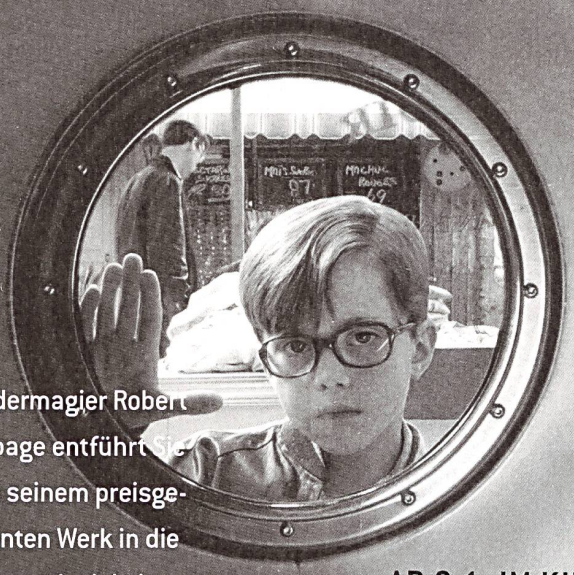
Nur wenig später programmierte die ARD zu meiner Überraschung DIE FEUERZANGENBOWLE als Hauptfilm an einem Samstagabend. Um die Erinnerungen an meinen ehemaligen Lieblingsfilm aufzufrischen und nebenbei den – angeblichen oder tatsächlichen – Mittelschul-Koller meiner Tochter etwas zu verscheuchen, setzte ich mich mit meiner Familie vor den Fernseher. Doch der heitere TV-Abend fand nicht statt. Zunächst verzögerte eine langfädige Rahmenhandlung mit einer spiessigen Altherrenrunde den ersten Auftritt Pfeiffers. Sodann fielen die coolen Sprüche Pfeiffers/Rühmanns, auf die ich mich so gefreut hatte, bestenfalls im Zwölf-Minuten-Rhythmus. Dazu kam eine reichlich spannungsarme Doppelgänger-Nebengeschichte rund um die Gefühle der blonden Tochter des Schuldirektors.

Zentral aber war ein anderes Problem: Je länger der Film dauerte, desto weniger vermochte ich den Abiturientenscherzen zu folgen. Statt dessen begannen sich die Bilder des brennenden Warschauer Ghettos vor mein Gesichtsfeld zu schieben, ich sah das Elend und die Verzweiflung in den Gesichtern der Menschen, sah die Trümmer der polnischen Hauptstadt, die auf Befehl Hitlers dem Erdboden gleich gemacht worden war, und ich sah sodann die beiden Frauen und den alten Mann aus SPUREN VERSCHWINDEN, die im Wald von Drohobycz, etwas ausserhalb von Lemberg, unheimlich gefasst von den Massakern und den Massenerschiessungen der jüdischen Bevölkerung in der Westukraine berichteten. Und ich sah schliesslich vor meinen Augen Sequenzen des perversen Machwerks DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINE STADT ablaufen, zu dessen Ausführung man im Konzentrationslager Theresienstadt den Schauspieler Kurt Gerron zwang, während im Studio Babelsberg DIE FEUERZANGENBOWLE gedreht wurde. Angesichts all dieser Bilder war es mir unmöglich, die TV-Ausstrahlung bis zum Ende zu verfolgen. Wortlos verzog ich mich in die Küche und begann, geistesabwesend in den Wochenend-Beilagen der Zeitungen zu blättern.

FIPRESCI PREIS DER FILMKRITIK BERLINALE 2004

LA FACE CACHEE DE LA LUNE

EIN FILM VON
ROBERT LEPAGE

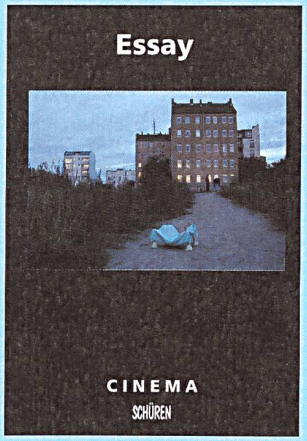


Bildermagier Robert Lapage entführt Sie mit seinem preisgekrönten Werk in die Schwerelosigkeit...

AB 6.1. IM KINO

XENIX FILM www.farsideofthemoon.com

Neu bei Schüren



CINEMA
Schweizer Filmjahrbuch
Nr. 50: ESSAY
208 S., Klappbr., € 24,-/SFr 34,-
ISBN 3-89472-601-6
Mit einem kritischen Index der Schweizer Filmproduktion 2003/2004
Das Schweizer Filmjahrbuch Cinema feiert seinen fünfzigsten Geburtstag. Autoren und Autorinnen, die dem Buch schon lange verbunden sind, ergriffen die Carte blanche, die das Thema Essay ihnen offerierte.

Marille Hahne (Hrsg.)
Das Digitale Kino
176 S.,100 Abb. in Farbe, mit DVD
E 24,90/SFr 44,50
ISBN 3-89472-397-1

Das Buch stellt gestalterische und technische Probleme und Möglichkeiten der digitalen Filmproduktion im HD25-Format dar. Im Rahmen des Forschungsprojektes „Digitales Kino" an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich wurde ein Kinolangspielfilm auf HD-Format gedreht, der Film Little Girl Blue (Regie: Anna Luif).

SCHÜREN www.schueren-verlag.de

hgk Z

Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich
Departement Medien & Kunst
Studienbereich Film/Video

Mitglied zfh

Ab Winter-Semester 2005/2006 als Bachelor-Studiengang FILM[1] mit Fortsetzungsmöglichkeit im Master-Studiengang FILM[1]

[1] Vorbehältlich der Genehmigung durch den Bund

Studienschwerpunkte:
- Kamera
- Regie
- Drehbuch
- Montage

Tag der offenen Tür: Mittwoch, 19. Januar 2005
Anmeldetermin: 18. März 2005

Information und Anmeldeunterlagen ab Januar 2005 erhältlich:

Studienbereich Film/Video – Sekretariat
Tel. 043 446 31 12/14 oder Fax 043 446 45 65
E-Mail: film.video@hgkz.ch
www.hgkz.ch

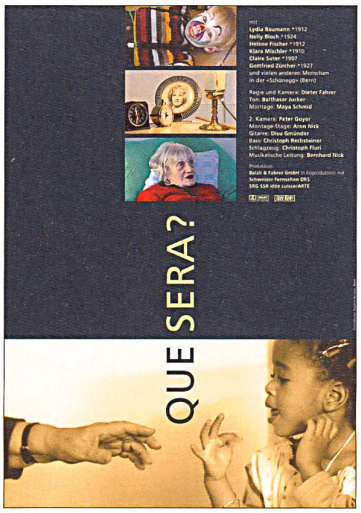
HORS-CHAMP

REVUE DE CINÉMA

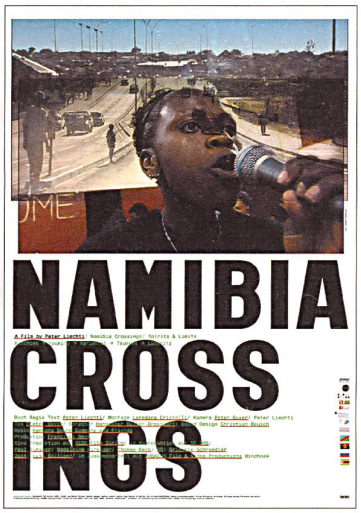
HORS-CHAMP
Case postale 413
CH-1000 Lausanne 9
tel +41 (0)24 441 08 70
contact©hors-champ.ch
www.hors-champ.ch

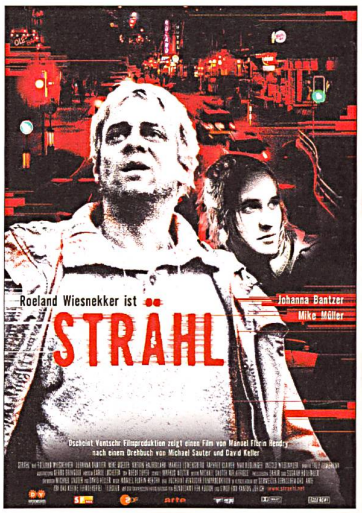
abonnez la!

Wir gratulieren zur Nomination für den Schweizer Filmpreis



Nominiert für den Preis als bester Dokumentarfilm

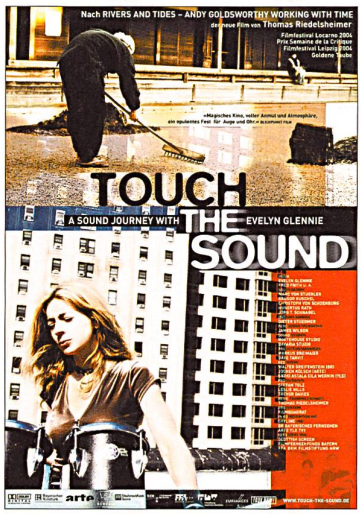




Roeland Wiesnekker: Beste Hauptrolle
Johanna Bantzer: Beste Nebenrolle

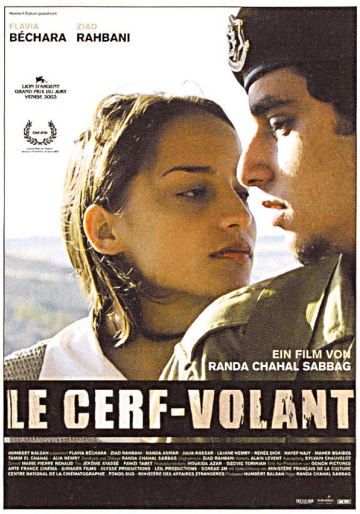
und wir freuen uns darüber, dass die Filme auch bereits die Nagelprobe in den Kinos bestanden haben: sie haben Publikum und Presse begeistert und waren (oder sind noch) mit grossem Erfolg im Kino zu sehen.

LOOK NOW! zeigt demnächst im Kino:



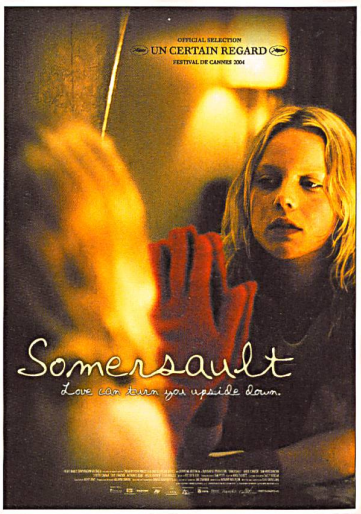
Prix Semaine de la Critique – Locarno 2004

«Magisches Kino voller Anmut und Atmosphäre – ein opulentes Fest für Auge und Ohr!»
Blickpunkt Film



Silberner Löwe – Grand Prix du Jury Venedig 2003

«Eine Hymne an Frieden und an Toleranz.» Le Figaro



Official Selection Cannes 2004
Un Certain Regard
Winner of all 13 Australian Filmawards 2004

«The debut of the year»
Edinburgh Filmfestival

www.looknow.ch