Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 261

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: 16.08.2025

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

Liebes Kinopublikum

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Wir freuen uns, Ihnen die aktuelle Ausgabe der Filmzeitschrift *Filmbulletin – Kino in Augenhöhe* **offerieren zu dürfen, und wünschen ihnen eine anregende Lektüre.**

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe **beschäftigt sich engagiert mit dem aktuellen Filmschaffen und setzt auf anspruchsvolle Hintergrundinformationen. Jährlich erscheinen neun Hefte: Fünf Ausgaben mit Schwerpunktthemen, Interviews und Filmkritiken und vier schlankere Zwischennummern, die in erster Linie über die jeweils spannendsten Filme des Kinoprogramms informieren.**

Es wäre schön, wenn Sie *Filmbuletin – Kino in Augenhöhe* **auch in Zukunft lesen würden! Weitere Informationen finden Sie auf der Abo-Karte oder auf www.filmbulletin.ch**

WEITERHIN IM KINO

WIEDER IM KINO

	KLINGENHOF	von Beatrice Michel
	MILLE MOIS	von Faouzi Bensaïdi
	JESUS, DU WEISST	von Ulrich Seidl
1	PRIVATE	von Saverio Costanzo
1	SOPHIE SCHOLL	von Marc Rothemund
1	WILLENBROCK	von Andreas Dresen
13	SPANGLISH	von James L. Brooks
14	RHYTHM IS IT!	von Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch
14	LE CHIAVI DI CASA	von Gianni Amelio
15	MAR ADENTRO	von Alejandro Amenábar
17	MILLION DOLLAR BABY	von Clint Eastwood
18	THE LONG GOODBYE	von Robert Altman

21	DVD
2	Bücher

www.filmbulletin.ch

Fr. 3.– € 1.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

FILMFORUM	3	**KLINGENHOF**	*von Beatrice Michel*
	6	**MILLE MOIS**	*von Faouzi Bensaïdi*
NEU IM KINO	9	**JESUS, DU WEISST**	*von Ulrich Seidl*
	10	**PRIVATE**	*von Saverio Costanzo*
	11	**SOPHIE SCHOLL**	*von Marc Rothemund*
	12	**WILLENBROCK**	*von Andreas Dresen*
	13	**SPANGLISH**	*von James L. Brooks*
	14	**RHYTHM IS IT!**	*von Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch*
	14	**LE CHIAVI DI CASA**	*von Gianni Amelio*
	15	**MAR ADENTRO**	*von Alejandro Amenábar*
WEITERHIN IM KINO	17	**MILLION DOLLAR BABY**	*von Clint Eastwood*
WIEDER IM KINO	18	**THE LONG GOODBYE**	*von Robert Altman*
KURZ BELICHTET	21	*DVD*	
	22	*Bücher*	

2.05

www.filmbulletin.ch

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

Produktion
Druck:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 2345 252
Telefax +41 (0) 52 2345 253
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

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

© 2005 Filmbulletin
ISSN 0257–7852

Filmbulletin *47. Jahrgang*
Der Filmberater
65. Jahrgang
ZOOM *57. Jahrgang*

Mitarbeiter dieser Nummer
Verena Zimmermann, Irène Bourquin, Peter W. Jansen, Doris Senn, Stefan Volk, Herbert Spaich, Erwin Schaar, Wolfgang Nierlin, Pierre Lachat, Rolf Niederer, Thomas Binotto, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Wettingen; Ascot Elite Entertainment, Buena Vista International, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Xenix Filmdistribution, Zürich

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2005 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

In eigener Sache

Die Frage **«Lesen Sie Kino?»**, mit der wir «*Filmbulletin – Kino in Augenhöhe*» bewerben, zielt *nicht* – einmal mehr sei es betont – darauf ab, ob Sie unsere Filmzeitschrift lesen oder nicht, sondern darauf, dass wir die Auffassung vertreten, die Sprache der Filme müsse *gelesen* werden, um die Filme zu verstehen.

Filmkritik ist in unserem Verständnis primär Auseinandersetzung mit der *filmischen Sprache* in all ihren Facetten.

Wenn Sie also Kino lesen und Ihre eigenen Auseinandersetzungen mit den Filmen ergänzen und vertiefen wollen, dann könnte Filmbulletin genau das Angebot sein, das Sie interessiert.

Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

2.05 März 2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 261

Ein Ort. Die Zeit. Bilder aus vielen Leben.

KLINGENHOF von Beatrice Michel

«Schauen, hören. Die Geschichte einiger Bewohner erzählen, die Verknüpfung ihrer Schicksale an diesem Ort, die Grenzen und Möglichkeiten von Begegnungen darzustellen versuchen.»

Es ist Sommer, Herbst, wird Winter. Schnee liegt auf den Dächern, dem Brunnen, auf den zum Spielplatz gewordenen Ruinen der ehemaligen Ökonomiegebäude im Innern des Klingenhofes nahe der Langstrasse, Zürich, Kreis 5. Ein neuer Herbst. Das Jahreszeiten-, das Tag-, das Nachtlicht, die Bäume erzählen die Zeit. Ein neuer Winter. Don Waltér, so nennt ihn Beatrice Michel im Film, schaut aus dem Fenster seines schmalen Zimmers ins dichte Schneetreiben. Lange noch, nachdem er vom Fenster weggetreten ist, hält die Kamera den weissen Baum unten im Hof. Jetzt ist es Hans Stürms Blick, sacht bewegt. So hat Hans Stürm oft gefilmt, aus der Hand oder die Kamera auf der Schulter, und wir spüren, unmerklich fast, sein Mitgehen, sein Reagieren.

Zuvor, schon weit nach der Mitte des Films, hat Beatrice Michel von Hans Stürms Tod erzählt, vom Verlust des Lebens-, des Arbeitspartners. Einen ersten Herzinfarkt hatte Hans Stürm mit knapper Not überlebt. Die Arbeit am Film, der damals noch den Arbeitstitel «Konradhof» trug, wollte er weiterführen. Von der Zeit, die sie damals hätte dehnen wollen, spricht Beatrice Michel. Dann, als Hans Stürm starb, im Sommer 2002, ein paar Wochen nach seinem sechzigsten Geburtstag, schien die Zeit tatsächlich still zu stehen. Beatrice Michel erzählt im Film davon, mit knappen Worten nur, und erzählt, wie schwierig es war, die Filmaufnahmen anzusehen – auch jene letzten von Don Waltér, der unten auf der Strasse, den Koffer in der Hand, um die Hausecke biegt, der wieder einmal aufbrach. Walter später: «In Afrika besteht die Kunst des Überlebens im Geschichten Erzählen. Mach weiter!»

— Jahre früher hatten Beatrice Michel und Hans Stürm ein erstes Konzept skizziert für einen Film, mit dem sie sich ihrer nächsten Umgebung widmen würden. Sie waren, 1998, aus einer ländlichen Gemeinde in die Stadt gezogen, in eine der obersten Wohnungen im Klingenhof, in dem sich, wie vielerorts im Kreis 5, Menschen sozusagen aus der ganzen Welt begegnen – oder sich nicht begegnen, aber doch nebeneinander wohnen und leben. «Warum nicht hier einen Film drehen? Vor der eigenen Haustür? Wir begannen, Hof und Nachbarn mit andern Augen zu sehen, sammelten Bilder, Geschichten ...»

Die Zeit davor war von Reisen geprägt – von den mehrmonatigen Aufenthalten in Ost-Anatolien, im Nordirak und in Iranisch-Kurdistan, wo das Autorenpaar SERTSCHAWAN drehte, «Bei meinen Augen». Der Titel des 1992 in Locarno uraufgeführten Films zitiert die kurdische Grussformel. 1995 hat Beatrice Michel bei Nagel & Kimche den Roman «Der Kelim» veröffentlicht: Die Begegnungen mit Flüchtlingen und Asylsuchenden in der Schweiz verknüpfen sich mit den in Kurdistan gemachten Erfahrungen. Für KADDISCH, uraufgeführt 1997, reisten Hans Stürm und Beatrice Michel durch Europa, gingen aus von einer in der Schweiz gehaltenen Schiwa und suchten Holocaust-Überlebende auf – in Antwerpen, Glasgow, in Ungarn.

Immer waren, bei allen von Beatrice Michel und Hans Stürm gemeinsam erarbeiteten Filmen, Fragen der Anlass – nicht der

Beatrice Michel wollte vor allem den Versuch einer anderen als der auf ausführlichen Recherchen aufbauenden filmischen Methode wagen. Schauen, was ist, was sich ergibt.

Wunsch also, etwas, was bereits ausgekundschaftet oder à fond begriffen war, filmisch darzustellen. So war jede Dreharbeit – über Monate, bei GOSSLIWIL (1981–1985) über Jahre – auch ein Stück Recherche, und es spiegelten sich in den Filmen die gemachten Erfahrungen.

Im Solothurner Bucheggberg-Dorf Gossliwil, das Neuland war, gingen Michel-Stürm, beide eher stadt-geprägt, der Frage nach, was bäuerliches Welt- und Selbstverständnis ausmacht. Bald zog diese Auseinandersetzung grundsätzliche Überlegungen zum Medium Film nach.

Das SERTSCHAWAN-Thema entwickelte sich über längere Zeit aus engsten eigenen Lebenszusammenhängen. Das Interesse für die Realitäten, aus denen kurdische Flüchtlinge kamen, fand einen Brennpunkt in jenem um die Welt gegangenen Bild des Vaters, der mit seinem Kind im Arm bei Saddam Husseins Gasangriff auf Halabjah umgekommen war. Omar Chawar, der Bäcker, wie hat er gelebt? Wie haben Kurden gelebt, bevor sie vertrieben wurden? Wie leben sie an ihren Fluchtorten, mit den Folgen des Gases? Was ging mit der gezielten Massenvernichtung verloren? KADDISCH, der letzte von Beatrice Michel und Hans Stürm gemeinsam fertiggestellte Film, fragt nach der Bedeutung von Holocaust und der NS-Massenvernichtung für unsere Gegenwart.

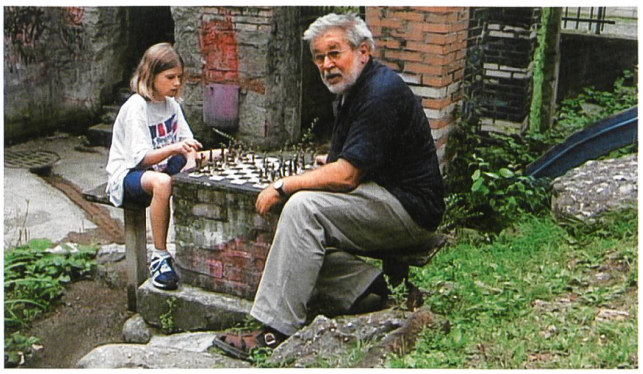
Dann, als Ausgangspunkt für KLINGENHOF, der Blick sozusagen aus dem eigenen Fenster. Schauen, hören. «Die Geschichte einiger Bewohner erzählen, die Verknüpfung ihrer Schicksale an diesem Ort, die Grenzen und Möglichkeiten von Begegnungen darzustellen versuchen. Texte aus dem Tagebuch werden die Klammern bilden, die eigene Geschichte mit den Geschichten der Nachbarn verbinden»: So entwarf Beatrice Michel den Film im Exposé. Sie greift auch heute auf diese erste Skizze in einem Text zum Film zurück. Die eigene Geschichte ist eine andere als damals gedacht geworden. Bis auf die lange Schlusssequenz aber und auf wenige kurze Szenen hat Beatrice Michel den Film aus dem umfangreichen, von Hans Stürm gedrehten Material montiert, mit *Marlies Graf Dätwyler* und *Rainer M. Trinkler*.

Beatrice Michels Worterzählung im Film vergegenwärtigt eigenes Arbeiten und Leben. Sie vor allem wollte den Versuch einer anderen als der auf ausführlichen Recherchen aufbauenden filmischen Methode wagen. Schauen, was ist, was sich ergibt. «Auf die Leute eingehen, die auf mich eingehen. Und später über die Zufälle, die sich ergeben haben, nachdenken.» So ist der Film für die, die sich filmen liessen, auch Plattform, lässt ihnen eine Freiheit, sich zu zeigen, wie sie es eben tun, tun wollen. Hans Stürm begegnete diesem Vorgehen zunächst eher skeptisch. Beatrice Michel spricht es an in ihrer die Bilder begleitenden Erzählung. Aber er liess sich ein auf die Leute, mit denen meist sie die ersten intensiveren Kontakte hatte. Manchen kommt er beim Drehen nahe. Wir sehen es. Wir hören es, wenn Hans Stürm hinter der Kamera spontan eine entscheidende Frage ins Gespräch stellt. So klingen im Film jetzt auch die unterschiedlichen emotionalen Intensitäten an. Wie verhalten die Szenen mit Walter, dem wortkargen Weisshaarigen, auch immer sind, die Nähe, die Wärme, die Hans Stürm für ihn hat, teilt sich mit.

Die Nähe wird spürbar in vielen Begegnungen. So wurde Hans Stürm, auch wenn er manchmal bei diesen Dreharbeiten nicht mehr als der Kameramann sein wollte, mit der ganz eigenen Qualität seiner Bilder der Koautor. Es gab immer wieder grosse Unterbrüche: der erste Herzinfarkt und in der Folge weitere gesundheitliche Rückschläge, die Mitarbeit an Villi Hermanns Film über Luigi Einaudis Schweizer Exil während des Zweiten Weltkrieges, später dann, und das absorbierte einen Grossteil der Kräfte, die drei (zusammen mit Villi Hermann realisierten) Porträts von Bauernbetrieben als Beiträge zur Expoagricole, einer von Urs Graf entwickelten Filmkollektiv-Produktion.

— Seit den letzten von Hans Stürm gemachten Aufnahmen sind über zwei Jahre vergangen. Die Struktur, in die Beatrice Michel die Bilder gebracht hat, entspricht ganz der am Anfang entworfenen Vorstellung eines «poetischen Dokumentarfilms»: «Wir wollten etwas von der Stimmung des Zusammenlebens zwischen den Menschen im Hof wiedergeben. Wir wollten die Bilder sprechen lassen.» So gibt Beatrice Michel den Geschichten viel Raum, nicht nur zu Beginn, wo es lose Fäden sind. Hier und dort knüpft sie einen Faden in ihre Worterzählung, in ihr Erinnern. Die Fäden überkreuzen sich. Manches, womit jemand aufgefallen ist oder was irritiert hat, erklärt sich. Die einen treten öfter ins Bild als andere. Wenn sie im Bild sind, haben sie alle ihre Präsenz, sind Hauptfiguren. Und haben Leben gelebt, die, auch wenn sie nie miteinander darüber sprechen, Gemeinsamkeiten haben.

Die Frau, die vor zwanzig Jahren aus der ländlichen Schweiz nach Zürich kam, war damals im Hof die Fremde. Der alte Bergbauern-Knecht, für seine letzten Tage nach Zürich verschickt, fühlt sich hier nie zuhau-



Immer wieder erzählt der Film in ein Schweigen hinein. Die Blicke vom Balkon in den Hof, die Nachtaufnahmen, schwarz und Licht nur in den Fenstern, der Blick über Dächer und auf Dachterrassen, auf das Spiel der Kinder, die hüpfenden Bälle.

se: Dani mit dem Spitznamen Ratz erzählt diese Geschichte. Dani, allgegenwärtig im Hof und den umgebenden Strassen, kennt alle, hat sich am Rande eingerichtet, erzielt mit seiner Schlitzohrigkeit manchen Lacher und geniesst es, die Kamera auf sich gerichtet zu sehen. Schön, wie erst spät im Film Ratz die eigene Geschichte erzählt. Wo ist jemand zuhause, an wievielen Orten oder nirgendwo? Danis Geschichte hat mit der Frage ebenfalls zu tun.

Nico Gutmann arbeitet im Kiosk und bereitet seinen Diplomfilm VIAJE EN TAXI vor. «Das Drehbuch ist mein Leben.» In Peru wird er erstmals seine leibliche Mutter treffen. Später führt er den Film draussen im Hof vor, die Geschichte einer Begegnung und der Auseinandersetzung mit Fragen von Herkunft und Identität. Nochmals später sitzen Nico und Dinah mit ihrer kleinen Tochter auf der Hofbank. Das Kind kam kurz nach Nicos Rückkehr von den Dreharbeiten auf die Welt.

Walter, der in Afrika in animistische Kulturen eingetaucht war und seinen Fluchtpunkt in den Büchern hat, hatte im Hof sterben wollen. Tage-, nächtelang sass er unten am Tisch. Beatrice Michel erinnert sich im Film. «Hans brachte ihm Kaffee, Wasser, Bier, sagte: Es geht nicht so schnell, wie du dir denkst.» Heidi, die immer im Café sitzt, ihr halbes Leben in Bellach als Uhrenarbeiterin verbrachte und sich freut, dass sie im Alter nach Zürich ziehen konnte, ist eines Tages verschwunden. Gestorben. Die übriggebliebenen Stammgäste haben es erst nach langem erfahren. Die Lücke lässt sich nicht schliessen.

Mister Minh, Chinese, der in Saigon Rassismus zu spüren bekam, hat seinen schon fast erwachsenen Töchtern die Details seiner Flucht über das Meer noch nie erzählt. Jetzt tut er es im Gespräch vor der Kamera; die Töchter stehen dabei. Und andere: der Baggerführer aus Pescara, der noch nicht weiss, ob er später nach Italien zurückkehren wird, Rocco und Sonja, ebenfalls aus Italien, die Kinder mit ihren vielen unterschiedlichen Sprachen: Der Hof ist niemals eng. Mancher Schauplatz liegt aussen, an den Strassenseiten – Mister Minhs «China Inn», das Café du Midi, jetzt zum Bistro «Föifi 30» geworden, der Milchladen, Maurizios Kiosk. Vom einen Ort führen die Geschichten weit.

— Die letzten Filmaufnahmen, Monate nach Hans Stürms Tod, hat Beatrice Michel mit dem Kameramann *Otmar Schmid* gemacht in der Wohnung im Klingenhof, wo sie weiterhin wohnt. Mahdi, vor über zwanzig Jahren in die Schweiz geflohen aus Irakisch-Kurdistan, erzählt in diesen letzten Filmsequenzen seinen Abschied von Hans Stürm. Er hat sich in Träumen abgespielt, in Bildern, die in Mahdis kurdischer Kultur verankert sind und die sich hier mit den Gedanken an eine Rückkehr nach Kurdistan verbinden. Das Zuhause, sagt Mahdi, ist hier, «aber meine Kindheit ist dort ... Wenn ich das Gefühl habe, dass ich dort noch fremder bin als hier, dann komme ich lieber nach Hause zurück.»

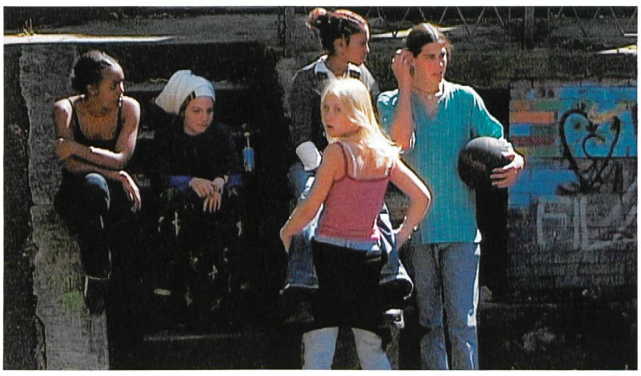
So paradox kann das, was wir Zuhause nennen, vielleicht auch «Heimat», sein. Mahdi, den eine lange Freundschaft mit Hans Stürm und Beatrice Michel verbindet, denkt in ungewohnten, überraschenden und befreienden Perspektiven über sein Hier-Sein nach, über das Leben in neuen kulturellen Zusammenhängen, über das Sich-Erinnern und den Stellenwert von Erinnerung. Er lebt und drückt Emotionen aus, mit illusionslosem Wirklichkeitssinn. Mahdi, dem wir schon früher im Film, und aufgenommen von Hans Stürm, begegnen, hat sich als Flüchtling mit dem Fremd-Sein besonders intensiv auseinandergesetzt, schildert, was viele, die zu Wort kommen, mehr oder weniger deutlich erfahren haben. Der Schluss, ein doppelter Abschied, wird ganz von seinem mit Heiterkeit gepaarten Ernst getragen.

— Immer wieder erzählt der Film in ein Schweigen hinein. Die Blicke vom Balkon in den Hof, die Nachtaufnahmen, schwarz und Licht nur in den Fenstern, der Blick über Dächer und auf Dachterrassen, auf das Spiel der Kinder, die hüpfenden Bälle, das Liebespaar im Café: Immer wieder bekommen die Ausschnitte aus ganzen Lebensgeschichten den Raum, in dem wir sie als Fragmente wahrnehmen, in dem Gedanken, Gefühle nachklingen.

Hans Stürms schwerelos wirkende Bildnotizen, ein Augen-Tagebuch: Fast steht die Zeit still. Für Augenblicke hat der Wunsch, die Zeit aufzuheben, ein Bild.

Verena Zimmermann

Regie: Beatrice Michel; Buch: Beatrice Michel, Hans Stürm; Kamera: Hans Stürm (2000–2002), Otmar Schmid (2003); Montage: Marlies Graf Dätwyler, Rainer M. Trinkler; Ton: Beatrice Michel; Tonschnitt und Mischung: Guido Keller, Magnetix. Produktion: Filmkollektiv Zürich; Produktion Begleitung: Marianne Bucher. Schweiz 2005. 35mm, Format: 1:1.66; Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich



Ästhetik der steinigen Härte

MILLE MOIS / ALF CHAHR von Faouzi Bensaïdi

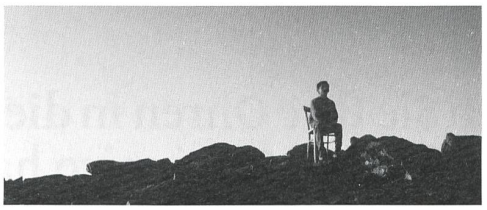
Der siebenjährige Mehdi ist orientierungslos: ohne Vater in einer Gesellschaft, in der die Männer das Sagen haben – obwohl ihnen die Frauen bei Faouzi Bensaïdi nicht selten die Stirn bieten.

Ein kleiner Junge, unterwegs in steiniger Berglandschaft, trägt einen Stuhl auf dem Kopf; auf der Sitzfläche liegt seine Schultasche. Der siebenjährige Mehdi, der mit seiner Mutter Amina beim Grossvater Ahmed in einem Dorf im Atlasgebirge lebt, hat ein Privileg: Er ist Hüter des hölzernen Lehrerstuhls, eines Zeichens von Macht und Würde. Das macht ihn bei den Schulkameraden auch zum Aussenseiter, ebenso wie die Tatsache, dass sein Vater abwesend ist. Er arbeitet in Frankreich, um Geld für die Familie zu verdienen, glaubt Mehdi. In Wahrheit sitzt der Vater nur zwanzig Kilometer entfernt im Gefängnis, verhaftet bei einem Streik, ohne Prozess seit bald einem Jahr inhaftiert.

MILLE MOIS spielt Anfang der achtziger Jahre in Marokko. Es ist der erste lange Spielfilm von Faouzi Bensaïdi, bekannt als Schauspieler: unvergesslich, wie er in Daoud Aoulad Syads traumhaftem Roadmovie LE CHEVAL DE VENT auf dem grasgrünen Motorrad mit Seitenwagen durchs Land rattert. Der Darsteller seines Reisegefährten Tahar, *Mohammed Majd*, spielt in MILLE MOIS Mehdis Grossvater Ahmed.

Als Drehbuchautor und Regisseur von MILLE MOIS lässt Faouzi Bensaïdi uns mit den Augen des kleinen Mehdi die Probleme der Landbevölkerung sehen: Dürre, Arbeitslosigkeit, politische Willkür, Orientierungslosigkeit zwischen Islam und westlicher Kultur. Den zeitlichen Rahmen des Films bildet der Fastenmonat Ramadan, in dem aufkeimender religiöser Fundamentalismus besonders deutlich wird. Der Titel bezieht sich auf die «Nacht der Bestimmung» oder «Nacht der Macht», eine der letzten Nächte des Ramadan: «Die Heilige Nacht wiegt schwerer als tausend Monate.» In dieser Nacht wird durchgehend gebetet. Sie erinnert an die Offenbarung der ersten fünf Verse des Korans an Mohammed. Den Betenden werden ihre Sünden vergeben. Der kleine Mehdi freilich flieht zum Schrecken seines Grossvaters Ahmed mitten im Gebet aus der Moschee: Er glaubt, sterben zu müssen, weil er versehentlich doch etwas gegessen hat. Ein riesiger, schwankender Leuchter scheint ihn erschlagen zu wollen. Hat er nicht gehört, Malika, die Tochter des Dorfchefs, habe sterben müssen, weil sie nie fastete?

Der siebenjährige Mehdi ist orientierungslos: ohne Vater in einer Gesellschaft, in der die Männer das Sagen haben – obwohl ihnen die Frauen bei Faouzi Bensaïdi nicht selten die Stirn bieten. Zwischen einem liebevollen, toleranten Grossvater und einer strengen, ebenso verhärmt-schönen wie verzweifelt-tapferen Mutter sucht er seinen Weg, voll Sehnsucht nach dem Vater. Zum Aussenseiter macht ihn auch der autoritäre Lehrer, der ihn, den Lehrerssohn, bevorzugt, aber



Hohen Anteil an den sehr schön komponierten Tableaus hat die äusserst rauhe, karge, steinige Landschaft des Atlasgebirges. Die Winzigkeit der Figuren, die sich darin bewegen und in der Totalen oft nicht sogleich wahrgenommen werden, ist an sich schon eine Aussage.

auch als Gehilfen missbraucht. Ethische und moralische Werte, wie sie die Religion festsetzt, erweisen sich für den Kleinen als zweifelhafter Halt. Von Gott bestraft wird, wer nicht fastet, nicht betet, wer lügt oder stiehlt. Doch Mutter und Grossvater belügen ihn wiederholt, um ihn zu schonen. Der Grossvater verschachert gar den Mehdi anvertrauten Lehrerstuhl – ein klarer Fall von Diebstahl, doch der Erlös des Stuhles dient dazu, dem Jungen dringend benötigte neue Kleider zu kaufen. Seine eigenen, von den Eltern geerbten Möbel hat der Grossvater längst aus Not verkauft. Sein Ackerland, Familienbesitz seit Jahrhunderten, ist konfisziert worden, und die harte Arbeit im Steinbruch, für die er eigentlich zu alt ist, bringt zu wenig ein. Was das Fasten betrifft: Die rebellische Malika, Tochter des Caïd, des Dorfvorstehers, die sich sogar im Ramadan provozierend anzieht und schminkt, raucht und in der Stadt an Demonstrationen teilnimmt, stirbt nicht, weil sie nicht gefastet hat, sondern weil das Taxi, in dem sie mit einer Gruppe empörter Männer sitzt, einen Unfall hat. Oder ist auch das eine Lüge? Malika ist eine Namensschwester der Todesfahrerin in LE CHEVAL DE VENT, die ihren verunglückten Vater vertritt. Wie aber steht es mit den schwersten Verbrechen? Hämisch beobachtet das Dorf, wie Houcine, der als Kriegsheimkehrer seine Frau getötet hat, löchrige Wassereimer vom Stausee zu seinem Feld schleppt, auf das Allah nie Regen fallen lässt. Doch eines Tages, bei einem gewaltigen Wolkenbruch, wird auch dieses Feld gewässert – Houcine beginnt, eine Moschee zu bauen.

In diesem Umfeld sollte Mehdi «ein Mann werden». Das bedeutet: während des Ramadan fasten und beten, immer aber sich verteidigen – meist mit Steinwürfen. Von Malika lässt er sich zum Rauchen verführen, und sie sagt ihm die Wahrheit über seinen Vater, doch er will sie nicht hören. Der Nachbarin Saadia, einer Dorfschönheit, überbringt er als «Taxi d'amour» die parfümierten Liebesgedichte seines Lehrers. Sie aber hat noch einen zweiten, interessanteren Verehrer: den Techniker der Fernsehstation, der seine Macht ausspielt, indem er die Soap an spannendster Stelle unterbricht; nur Saadia erzählt er, wie es weiterging. Doch Saadia lässt beide stehen, als der neue Caïd um sie wirbt, der mit seinem Bruder-Trabanten im Dorf eintrifft – eher eine Strafversetzung, aber die naive Braut sieht ihn schon als Minister.

Bei alledem steigt Mehdis Familie immer weiter ab. «Die Unabhängigen werden am härtesten bestraft» wird schon zu Beginn das Schicksal des inhaftierten Vaters kommentiert. «Ich mache mir Sorgen um euch», sagt der Freund des Vaters, der die Familie besucht – ein überraschender Auftritt von Faouzi Bensaïdi. Zwar bahnt sich eine zarte Liebesgeschichte zwischen Mehdis Mutter Amina und diesem Freund an, doch Schwiegervater Ahmed will keinen Skandal. Schliesslich ist es aber der von Ahmed verschacherte Lehrerstuhl, der an Saadias turbulentem Hochzeitsfest wieder auftaucht und, vom Lehrer erkannt, einen Skandal auslöst. Ahmed, Amina und Mehdi müssen aus dem Dorf fliehen. Der Karren einer fahrenden Musikantengruppe nimmt sie mit.

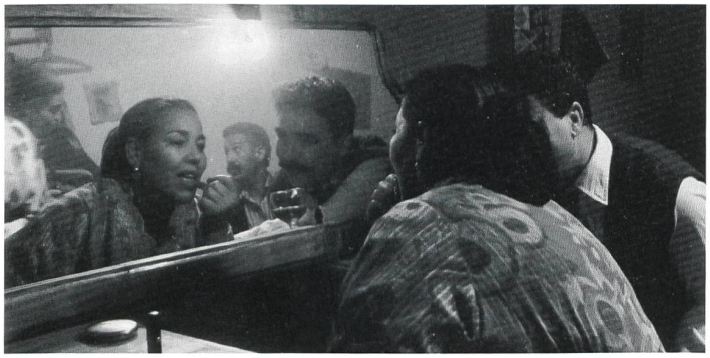
Faouzi Bensaïdis Debutfilm ist ein ästhetischer Genuss – trotz der oft brutalen Härte der Ereignisse. Es ist dem Regisseur gelungen, die Form zu perfektionieren, ohne den politischen und sozialkritischen Inhalt zu verraten. Hohen Anteil an den sehr schön komponierten Tableaus, die manchmal wie abstrakte Kunst wirken, hat die äusserst rauhe, karge, steinige Landschaft des Atlasgebirges. Die Winzigkeit der Figuren, die sich darin bewegen und in der Totalen oft nicht sogleich wahrgenommen werden, ist an sich schon eine Aussage.

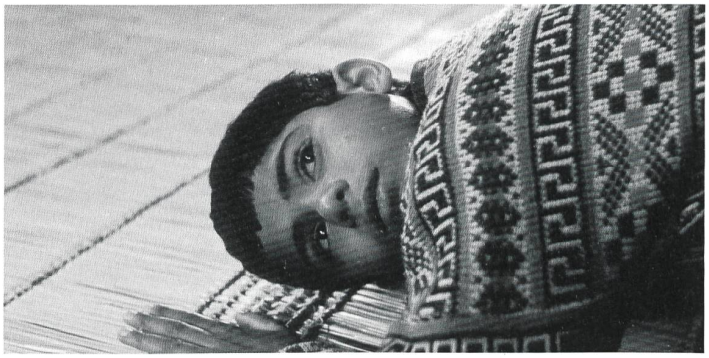
Die Ästhetik macht mitleidlose Härte, Hoffnungslosigkeit, fehlende Perspektiven für das Publikum erträglich – die Ästhetik und ein oft überraschender Humor, der in Szenen kulminiert, die man als tragischen Slapstick bezeichnen könnte. Das befreite Lachen kippt gleich wieder um in Erschrecken und Betroffenheit, wenn die Figuren von einem Missgeschick ins nächste, einer Falle in die andere geraten, wenn eine skurrile Verfolgungsjagd in einer Schlägerei endet, die aber nie voll ins Bild gerückt wird, oder die schöne Saadia nach dem Tumult an ihrer Hochzeit in vollem Ornat mit ihren jüngeren Schwestern die Flucht ergreift und dabei noch verlorene Schmuckstücke sucht.

Es gibt auch überraschende Perspektiven in diesem Film: zum Beispiel ein «wandernder» Spiegelschrank, von oben gesehen, oder Amina, die mit dem Kopf nach unten ins Bild tritt: aus der Sicht Mehdis, der gerade den Kopfstand übt. Berührend, wie der vaterlose Mehdi das Einwickelpapier französischer Bonbons als Projektionsfläche seiner Träume benutzt: Er sieht darin Frankreich, gar den Vater. Einmal füllt das bunte Muster des Bonbonpapiers die ganze Leinwand aus. – Faouzi Bensaïdi hat seinen Film «dem Andenken an meinen Vater» gewidmet.

Irène Bourquin

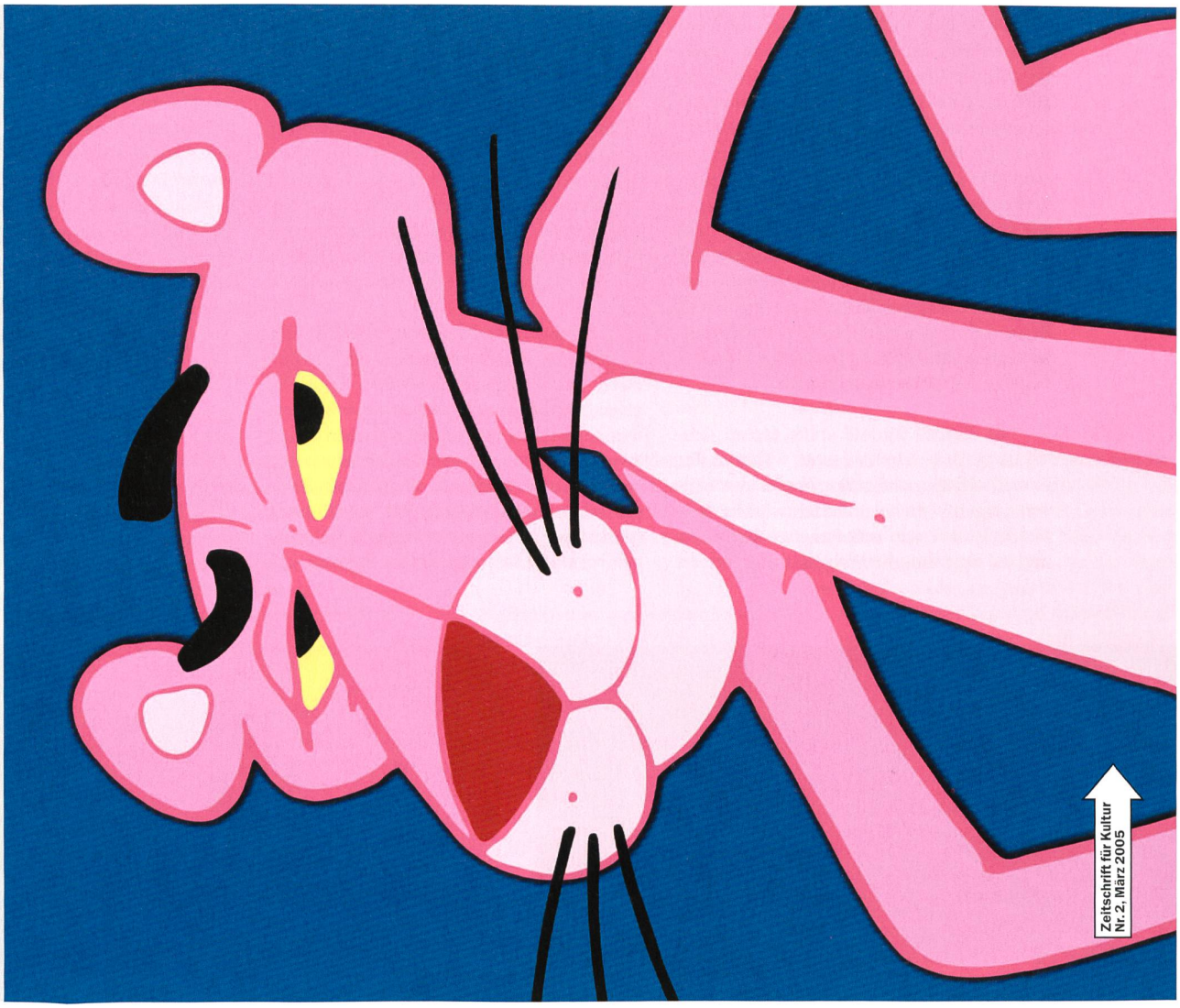
R, B: Faouzi Bensaïdi; K: Antoine Héberlé; S: Sandrine Deegen; A: Naima Bouanani, Véronique Melery; Ko: Emma Bellocq; T: Patrice Mendez, Franco Piscopo, D (R): Fouad Labied (Mehdi), Nezha Rahil (Amina), Mohammed Majd (Ahmed), Abdelati Lambarki (junger Caïd), Mohamed Bastaoui (sein Bruder Lkhatir).P: Gloria Films, Agora Films, Entre Chien et Loup. Marokko 2003. Farbe, 124 Min. CH-V: trigon-film, Wettingen





Augen zu, Film ab. Tauchen Sie Ihre Ohren in die Welt der Filmmusik. Der Schweizer Fotograf Tomas Muscionico hat für du754 einen Blick in die Hollywood-Studios von Hans Zimmer in Los Angeles geworfen. Mit den Stimmen von Ennio Morricone, Maurice Jarre, Michel Legrand, Lalo Schifrin und Goran Bregović. Und mit einem «who is who and composed what?» Ausserdem: Wie man mit Songs zwischen Hitparade und Abendkasse Millionen macht. Warum der neue Migros-Jingle wie der alte klingt. Wie ein Soundtrack ohne Film Amerika erobert hat. Warum man in Tokio mit dem Dritten Mann in der S-Bahn fährt. du754 – Das Nachschlagewerk zu einer Kunstgattung, die erst dann auffällt, wenn sie fehlt. du754–**Augen zu, Film ab.** Das Handbuch zum Soundtrack: Jetzt im Buchhandel und an ausgewählten Kiosken. Einzelheftbestellungen und Abonnemente unter Telefon +41 (0)71 644 71 12, Fax +41 (0)71 644 91 90 oder unter www.dumag.ch

du754 – **Augen zu, Film ab.**
Ein Handbuch zum Soundtrack



JESUS, DU WEISST
Ulrich Seidl

Sie kommen von links oder rechts, gehen einige Stufen hinauf und öffnen die schweren Türen. Dann sprechen und erzählen sie. Von ihrer unglücklichen Liebe, von schwierigen oder gescheiterten Ehen, von Beziehungen, unter Schmerzen beendet, von kurzfristigen Affären. Oder sie klagen ihre Wünsche, Begierden, Rachegelüste, ihre Libido an. Oder beklagen das schlechte Fernsehprogramm. Sie offenbaren sich rückhaltlos: die Putzfrau, die mit einem Moslem verheiratet ist; der Angestellte, den die Partnerin verlassen hat; der Student, der unter seinen sexuellen Lüsten leidet; ein anderer, der ins Kloster gehen will, während seine Freundin ihn lieber im Bett und in der Ehe hätte; die verlassene Rentnerin, die ihren ehemaligen Liebhaber bei dessen Ehefrau denunziert hat. Sie alle reden sich ihre Probleme von der Seele. Und fühlen sich danach weder erleichtert noch befreit. Denn sie kommen immer wieder.

Ihnen gegenüber aber sitzt kein Analytiker, und sie liegen auch nicht auf der Couch. Sie knien auf Betschemeln und in Kirchenbänken, und ihr Gegenüber bleibt alleweil stumm. Denn wer beziehungsweise was da im Gegenschnitt gezeigt wird, sind Kruzifixe und Jesus-Ikonen, Kruzifixe von minderer Bauart, Alltagskruzifixe in Alltagskirchen, oder der Postkartenjesus der Nazarener, derjenige, dem das übergrosse Herz mitten in der Brust blutet, oder der es, nicht weniger blutig, in der Hand vor sich her trägt und ins Publikum hält. Am nächsten kommt diesem fernen Adressaten die Putzfrau. Denn die verhärmte junge Blonde putzt nicht nur die Kirche, sie staubt auch den Gekreuzigten ab. Ihm hat sie geklagt, dass ihr Mann unter dem Druck seiner fernen Anverwandten stehe, die Frau zum rechtmässigen Glauben zu bekehren, um der Sünde, in der er lebe, ein Ende zu bereiten.

In der Sünde, katholisch skandiert, leben sie alle. Nicht erst seit gestern. Denn sie müssen schon oft hier auf den Knien gehockt und von den Kümmernissen ihrer Seele berichtet haben, so flüssig gehen ihnen die Bekenntnisse, wohlgeformte Sätze allemal, von den Lippen. Niemand verspricht sich, keiner bleibt hängen, niemand stottert. Es ist dieses flotte Parlando der Beichte, das nach der Vorlage eines Dialogbuchs gut auswendig gelernt sein und Zweifel an der Authentizität von Personal und Text aufkommen lassen könnte. Doch das ist nichts Neues bei Ulrich Seidl, so war das auch in früheren Filmen, ob in GOOD NEWS etwa oder in TIERISCHE LIEBE, oder auch in HUNDSTAGE, mit dem der Wiener Filmemacher seinen internationalen Durchbruch schaffte. Weil man sie nicht für wahr halten mag, die elende Existenz der ausgebeuteten und der Selbstausbeutung anheim gefallenen Zeitungs- und Blumenverkäufer, die abgrundtiefe Einsamkeit, die zu allerlei Getier als Liebesobjekte greifen lässt, die alle Grenzen überschreitende sexuelle Hörigkeit sado-masochistischer Arrangements. Und dass die Opfer der Sehnsucht nach Liebe über ihr Leben jenseits aller Normen der Normalität zu sprechen bereit sind. Vor laufender Kamera. Da lassen sich Faktizität und Fiktion nicht mehr von einander unterscheiden, da wird die Differenz obsolet. Weil *fact & fiction* ununterscheidbar eingehen in die andere, die zweite Wirklichkeit des Films. Und so sehr man sich auch nach einer Ordnung, nach einer Stellungnahme sehnen mag: diese Filme werten nicht, jeder Kommentar ist ihnen fremd. Sie zeigen nur das Vorgefundene. Sie sind von einer nahezu Flaubertschen *impassibilité*, den Romanen und Stücken von Thomas Bernhard nahe wie, in der Unerbittlichkeit der Darstellung und Formulierung von Gewalt, den Filmen des anderen Österreichers Michael Haneke.

Obwohl sie, selbst auf dringliche Aufforderung hin, selbstredend keine Antwort bekommen, leben alle, die Jesus anrufen, in der Gewissheit, dass sie gehört, ja auch erhört werden. Und obwohl sie keinen Zweifel daran hegen, dass dieser Jesus allwissend ist, also auch ohne ihr aktives Zutun und Bekennen über sie, ihre Probleme, ihre Verlassenheit informiert ist («Jesus, du weisst»), reden sie sich und ihre Seele sozusagen um Kopf und Kragen, hemmungslos. Der Film ist ihnen nahe – er zeigt die Betenden und Beichtenden in Grossaufnahmen – und fern zugleich. Denn er erlaubt der Kamera nicht die geringste Bewegung, keinen Schwenk, keine Fahrt, keinen Zoom. Festgemauert in der Erde steht sie, ihr Blickwinkel ist die Zentralperspektive, und die Bilder sind, bei den Gegenschnitten, von einer ebenso raffiniert ausgeklügelten wie seelenlosen Symmetrie. Hier gerät nichts aus dem Gleichgewicht, eine feste Burg ist unser Gott.

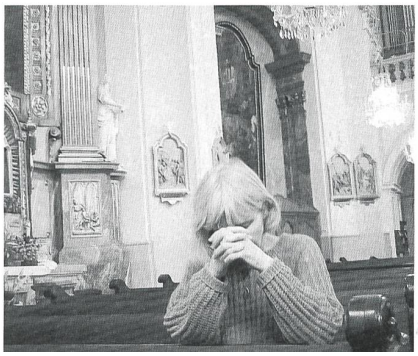
Der optische Diskurs ist der des Schaukastentheaters, bei dem ein Perspektivenwechsel nicht vorfällt und dem Zuschauer überlassen bleibt. Da musste es nahe liegen, den Film von der Leinwand auf die Bühne zu übertragen. Seidl hat das mit seinem (ersten) Theaterstück versucht. «Vater unser» nannte er die Performance bei der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Die Zweitverwertung aber konnte nur ein ärmlicher Abglanz des Films sein. Da die Grossaufnahmen ebenso fehlen mussten wie der kalte Hauch der Konfrontation verwundeter Seelen mit den statuarischen Gegenbildern von Architektur und rührendem religiösen Kitsch.

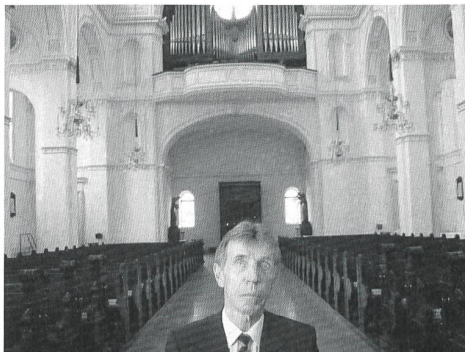
Peter W. Jansen

Stab
Regie: Ulrich Seidl; Buch: Ulrich Seidl, Veronika Franz; Kamera: Wolfgang Thaler, Jerzy Palacz; Schnitt: Christoph Schertenleib, Andrea Wagner; Ton: Ekkehart Baumung

Mitwirkende
Elfriede Ahmad, Waltraute Bartel, Hans-Jürgen Eder, Thomas Ullram, Angelika Weber, Thomas Grandegger

Produktion, Verleih
MMKmedia; Produzent: Martin Kraml; Produktionsleitung: Max Linder. Österreich 2003. 35 mm, Format: 1:1.66; Farbe; Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich





PRIVATE
Saverio Costanzo

Im Titel des Films verbirgt sich ein Wortspiel: Das englische *private* steht sowohl für «Soldat» als auch für «privat». Das eine Wort fasst in Kürze Inhalt und Drama des Films: die (zwangsweise) Durchdringung zweier Sphären, die sich nicht fremder sein könnten. Konkret geht es um ein Fait divers aus dem Kriegsalltag im Gazastreifen. Eine palästinensische Familie lebt in einem Haus im besetzten Gebiet, weigert sich, es zu verlassen – und bleibt beharrlich, auch als israelische Soldaten einen Teil des Hauses kurzerhand zu ihrem Feldlager erklären. Es kommt zu einem spannungsvollen Nebeneinander, das pointiert die Situation unter der Besatzung illustriert: der verzweifelte Versuch, Alltag zu leben, wo es keinen Alltag gibt – Gelassenheit zu mimen, wo Misstrauen, Maschinengewehre und eine harsche Befehlshierarchie die Bedrohung und den Krieg als allzeit präsent statuieren.

Im Zentrum der Handlung steht als Pater familias Mohammad B. – nicht unbedingt ein Sympathieträger, setzt er sich doch mit seiner patriarchalen Autorität diskussionslos über die Bedenken seiner Frau und die Ängste seiner Kinder hinweg: Mohammad will weder kämpfen noch fliehen. Er will einzig an seinem angestammten Platz, in seinem Haus, das seine Heimat bedeutet, leben – stur und beharrlich und wider jeglichen gesunden Menschenverstand. Dabei nimmt er in Kauf, dass sich der Lebensraum seiner Familie drastisch reduziert, als israelische Soldaten eines Tages den ersten Stock seines Hauses in Beschlag nehmen. Der Familie bleibt einzig das Erdgeschoss; des Nachts wird sie ausserdem ins Wohnzimmer eingesperrt, aus dem sie erst bei Tagesanbruch wieder befreit wird. Mohammad nimmt aber auch in Kauf, dass die privaten Räume gefleddert werden, ihm vor den Augen seiner Familie die Pistole an die Schläfe gesetzt oder seine kleine Tochter ausgesperrt wird und diese sich fortan weigert zu sprechen.

Die vier Kinder gehen ganz unterschiedlich mit der Situation um: Der ältere Sohn, der auf Geheiss des Vaters nicht bei einem Freund wohnen darf, sucht nach immer drastischeren Auswegen, um der beklemmenden Situation zu entkommen. Die Tochter Mariam hingegen möchte kämpfen und sträubt sich gegen die Zukunftspläne des Vaters, der sie im Ausland studieren lassen möchte. Doch gerade sie freundet sich zunehmend – wenn auch insgeheim und indirekt – mit den Besatzern an: Sie versteckt sich in einem Schrank im ersten Stock des Hauses, späht immer wieder aus dem schmalen Streifen Türspalt und lauscht deren Gesprächen. Als Voyeurin verschafft sie uns als ZuschauerInnen heimlichen Einblick in die Privatsphäre der Soldaten und damit ein klein bisschen Verständnis für ihre Situation: Aus den gewaltbereiten Besatzern werden Menschen, die von einem Leben nach dem Militär träumen, einem Alltag jenseits von Krieg und Alarmbereitschaft.

Der knapp dreissigjährige italienische Regisseur Saverio Costanzo erfuhr bei einem Palästina-Aufenthalt von einer arabischen Familie, deren Haus teilweise von den Israeli besetzt war und über die die Medien ausführlich berichteten. Kein Einzelfall – wie Saverio in einem Interview ausführte: Im Besatzungsgebiet nisten sich häufig israelische Soldaten in palästinensischen Häusern ein. Costanzo – der seine ersten Regieerfahrungen im Bereich des Dokumentarfilms (CAFFÈ MILLE LUCI, BROOKLYN, NEW YORK) und der Doku-Soap (SALA ROSSA) sammelte – gab auch seiner Re-Inszenierung dieser Fakten einen dokumentarischen Touch. Zum einen liess er Israeli und PalästinenserInnen zusammen vor der Kamera agieren – zum andern nutzte er – zumindest teilweise – eine an Dogma angelehnte Ästhetik, um die Ausgangslage möglichst unmittelbar und ungeschönt zu vermitteln: kaum künstliche Beleuchtungsquellen – was die Akteure des öfteren zu Silhouetten reduziert – und eine Kamera, die sich ungestüm zwischen den Schauspielern bewegt und die die heftigen Auseinandersetzungen in harsche Reissschwenks übersetzt. Kamerablick und düstere Innensichten machen die Enge des Hauses (und die Unausweichlichkeit der Situation) spür- und nachvollziehbar. Einzig die Musik setzt hie und da atmosphärisch verstärkende Akzente und macht (vielleicht unnötige) Konzessionen an eine konventionellere Spielfilmdramaturgie. Gedreht wurde in Kalabrien – zum einen, weil Costanzo die Situation für einen Dreh in Palästina/Israel als zu gefährlich erachtete, zum andern, weil er für beide Seiten der Crew eine Situation schaffen wollte, in der sie mit Abstand zu ihrem Alltag die tragische Lebensrealität ihrer Länder neu erschaffen sollten.

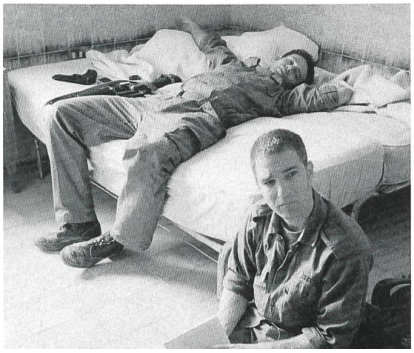
PRIVATE bleibt ohne Happy End: Der Film verschlauft sich zum Schluss und weigert sich, einen Ausweg anzubieten. Kaum glaubt die Tochter Mariam, die Beweggründe ihres Vaters zu verstehen, und kaum ziehen die Besatzer weiter, steht auch schon das nächste Trüppchen Soldaten vor der Tür.

Doris Senn

Stab
Regie: Saverio Costanzo; Buch: Saverio Costanzo, Sayed Quashua, Camilla Costanzo, Alessio Cremonini; Kamera: Luigi Martinucci; Schnitt: Francesca Calvelli; Szenenbild, Kostüme: Ludovica Amati, Einat Fadida; Musik: Alter Ego; Ton: Gabriele Moretti, Antonio Dolce

Darsteller (Rolle)
Mohammad Bakri (Mohammad B.), Lior Miller (Hauptmann Ofer), Tomer Russo (Soldat Eial), Areen Omari (Samiah B.), Hend Ayoub (Mariam B.), Karem Emad Hassan Aly (Karem B.), Marco Alsaying (Jamal B.), Sarah Hamzeh (Sarah B.), Amir Hasayen (Amir B.), Niv Shafir (Soldat Dan), Sahar Lachmy (Soldat Ariel)

Produktion, Verleih
Offside; Co-Produktion: Istituo Luce, Cydonia; in Zusammenarbeit mit Rai Cinema; Produzent: Mario Gianani; ausführende Produzentin: Patrizia Costantini. Italien 2003. Farbe, 35 mm, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE
Marc Rothemund

Es fängt an wie ein Suspensethriller. Mit treibender Musik, Trommelschlägen, die durch die Nervenbahnen jagen. Ein schwerer Koffer voller Flugblätter. Ein leeres, gewaltiges Gebäude. Korridore, Säulen. Weit ausholende Schritte, schnelle Handgriffe. Hans und Sophie teilen sich auf, nach rechts, nach links. Hier ein Stapel, dort ein Stapel. Die Sehnen gestrafft, ihre Augen leuchten. Man spürt die Euphorie, die Anspannung. «Raus jetzt», zischt Hans. Und dann stellt Sophie ganz ruhig und entschieden die Frage, die ihr Schicksal besiegeln wird: «Hast du noch Flugblätter?» Hans zögert, aber jetzt kann auch er nicht mehr anders: es geht hinauf, in den obersten Stock. Man weiss, wie es ausgeht, trotzdem ist man gebannt, gehetzt, fast ausser Atem; vielleicht gerade, weil feststeht, dass diese übermütige Heldentat misslingen wird; oder besser: auffliegen.

Seit Michael Verhoevens DIE WEISSE ROSE hat es sich uns ins kollektive Gedächtnis gebrannt, wie die Flugblätter dieser tapferen Widerstandsgruppe zu Hunderten in die Aula der Münchner Universität herunterflattern. Marc Rothemund greift dieses starke, schlichte Bild, das die Sehnsucht nach Freiheit so eindrucksvoll visualisiert, wieder auf. Abermals wehen die weissen Blätter unaufhaltsam hinab, als lebendige Zeichen des Widerstandes, Vorboten des Friedens, aber auch des Todes. Von nun an gibt es kein Zurück mehr. Die Geschwister Scholl werden gefasst, eine Hand legt sich auf ihre Schultern. Vergeblich aber war ihre Aktion nicht. Hätte es dazu noch eines Beweises bedurft, Rothemund liefert ihn in mit jenem unvergesslichen Bild, das für einen kurzen Moment die Zeit anhält. Als die Zeit weiterläuft, wird schnell alles anders.

Die Räume, in die Sophie jetzt gebracht wird, sind eng, düster. Eine kleine Gefängniszelle, ein abgedunkeltes Verhörzimmer. Was folgt ist reines Kammerspiel, gruppiert um Sophie Scholl und Gestapomann Robert Mohr. Dass Sophie immer mal wieder in die Zelle zurückgeführt wird, ist der Dramaturgie geschuldet. Rothemund nimmt die Gelegenheit wahr, Sophie und die Zuschauer ein wenig Luft holen zu lassen, mit *Johanna Gastdorf* als Sophies Zellengenossin Else Gebel auch mal ein anderes Gesicht zu zeigen. Aber richtig bei der Sache ist er bei den Gesprächen zwischen den beiden Frauen, die Percy Adlon 1982 zum Gegenstand seines Dramas FÜNF LETZTE TAGE machte, nicht. Eine misstrauische Nähe deutet sich an, bleibt aber inszenatorisches Beiwerk. Bis Mohr wieder ruft.

Hier im Vernehmungszimmer schlägt das Herz des Films. Mohr umschleicht die Verdächtige, mustert sie, lauert. Sophie sitzt ihm ruhig gegenüber, nur ihre Hände im Schoss verselbständigen sich, aber den Rücken hält sie gerade und den Blick ungebrochen auf den Gestapomann gerichtet. Die Dialoge basieren auf unveröffentlichten Vernehmungsprotokollen. «Es ist ein Wunder, dass sie überhaupt existieren», weiss Drehbuchautor *Fred Breinersdorfer*. Die Münchner Gestapo hat alle Akten vernichtet, bevor die Amerikaner kamen. Doch die Vernehmungsprotokolle der Mitglieder der «Weissen Rose» gelangten zusammen mit den Unterlagen des «Volksgerichtshofs» nach Berlin. Von dort führte ihr Weg 1945 nach Moskau, später zurück in die DDR. Erst 1990, bei der Sichtung der Stasi-Akten, kamen sie wieder zum Vorschein. Breinersdorf folgt ihren Vorgaben. Nach den ersten Stunden des Verhörs scheint Mohr von Sophies Unschuld überzeugt. Entlassungspapiere werden ausgestellt. Als neue Beweise auftauchen, leugnet Sophie hartnäckig. Erst als sie mit dem Geständnis ihres Bruders konfrontiert wird, gibt sie ihre Tat zu, mit dem Zusatz: «und ich bin stolz darauf.»

Hart an der Realität inszeniert Rothemund also. Gleichzeitig nutzt er fiktionale Freiräume, um (s)eine eigene Sicht auf Sophie Scholl und ihre letzten Tage zu entwerfen. Im eng eingegrenzten Raum sucht die Kamera Nähe, lässt Gesichter sprechen. Das Schauspielerdrama übergibt die historischen Worte der Interpretation derjenigen, die ihnen ihre Stimme leihen. *Alexander Held* und *Julia Jentsch*, die für ihre kraftvolle Darstellung der Sophie auf der diesjährigen Berlinale ebenso wie Rothemund für die Regie einen Silbernen Bären erhielt, füllen die Leinwand mit einer ungeheuren Präsenz. Mohrs Zweifel werden spürbar. Er brüllt sie weg. Sophie hingegen gerät nie ins Wanken. Mit dem Todesurteil konfrontiert, bricht sie nicht zusammen. Zwar schreit sie und weint, aber dabei schöpft sie nur neue Kraft. Unverrückbar geht sie ihren Weg, gestärkt durch den Glauben an Gott. Unglaublich gut, unglaublich stark. Unglaublich.

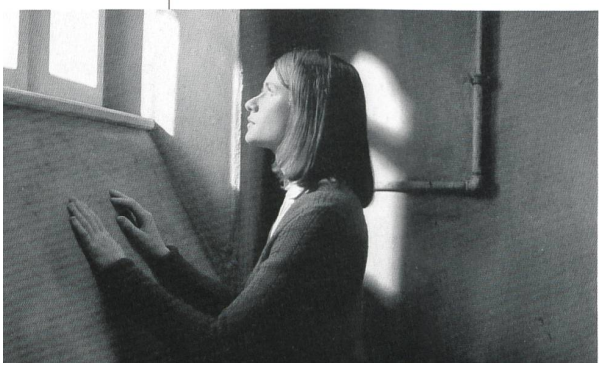
Rothemunds Bemühen, der Heldin Sophie Scholl ein Denkmal zu setzen, ist ehrenwert. Kein Denkmal kann gross genug sein für das, was Sophie Scholl in finstersten Zeiten zu tun wagte. Aber muss man sie deshalb zur Christusfigur überhöhen? Genügt es nicht, dass Sophie in ihrer Zelle mit pathetischen Worten ihrem Freiheitskampf Ausdruck verleiht? Muss dazu auch noch ein Licht anspringen und wie ein Heiligenschein auf ihr Gesicht fallen? Rothemund gönnt Sophie keine Schwächen, kein Hadern, kein Zaudern. Er bringt einem den Menschen Sophie Scholl, die junge, erst einundzwanzigjährige Frau nicht näher. Allerdings ruft er ihre Taten in Erinnerung. Spannend, akribisch, aufwühlend.

Stefan Volk

Stab
Regie: Marc Rothemund; Buch: Fred Breinersdorfer; Kamera: Martin Langer; Schnitt: Hans Funck; Szenenbild: Jana Karen-Brey; Kostümbild: Natascha Curtius-Noss

Darsteller (Rolle)
Julia Jentsch (Sophie Scholl), Fabian Hinrichs (Hans Scholl), Alexander Held (Robert Mohr), Florian Stetter (Christoph Probst), Johannes Suhm (Alexander Schmorell), Maximilian Brückner (Willi Graf), Johanna Gastdorf (Else Gebel), André Hennicke (Dr. Roland Freisler), Jörg Hube (Robert Scholl), Petra Kelling (Magdalena Scholl), Franz Staber (Werner Scholl), Lilli Jung (Gisela Schertling)

Produktion, Verleih
Goldkind Film, Broth Film; Produzenten: Christoph Müller, Sven Burgemeister, Marc Rothemund, Fred Breinersdorfer.. Deutschland 2005. Farbe; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin:



CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

... ZUM FILM

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

--- **HERVORRAGENDER FOTOBESTAND**
--- **HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG**
--- **SCHWERPUNKT CH-FILM**

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 +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design_konzept: www.colfzoellig.ch

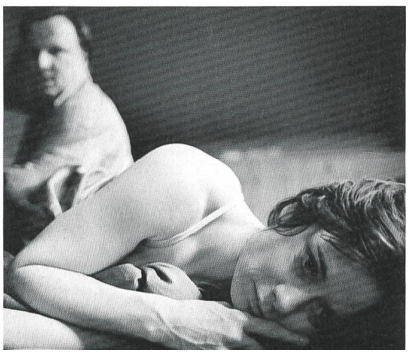
WILLENBROCK
Andreas Dresen

Herr Willenbrock hat es nach der deutsch-deutschen Wende zu etwas gebracht. Die florierende Gebrauchtwagenhandlung erlaubt ihm Wohlstand mit hübschem Eigenheim. Eine nette Gattin gehört ebenso dazu wie die Freundin für dann und wann. Willenbrock kann es sich inzwischen leisten, ungeduldigen Kunden zu sagen: «Ich bin auf Arbeit, nicht auf der Flucht!» Grundlage von Andreas Dresens neuem Film war der gleichnamige Roman von Christoph Hein, den Dresen gewohnt gediegen in eine angemessene filmische Form zu bringen versucht. Mit *Axel Prahl* in der Titelrolle ging er darüber hinaus kein Risiko ein. WILLENBROCK ist die tragikomische Geschichte eines Scheiterns, nach dem Motto Hochmut kommt vor dem Fall. Willenbrocks wohlgeordnete Existenz gerät in Unordnung: Zunächst sind es kleine Ärgernisse am Rande. Auf seinem Autohof wird geklaut, die Versicherung zickt, das Personal funktioniert nicht so, wie es soll. Die Seitensprünge beginnen zu stressen, nachdem er die altersgemässe Freundin mit einem Teeny vertauscht hat. Die Lügen gehen nicht mehr so leicht von der Hand. Dann passiert etwas Unerhörtes: bei Willenbrocks wird nächtens eingebrochen. Willenbrock reagiert ebenso hysterisch wie seine Gattin. Die beiden flüchten ins Badezimmer. Von hier aus können sie die Einbrecher mit Mühe und Not vertreiben. Dresen hat die Schlüsselsequenz von WILLENBROCK mit grossem Tamtam inszeniert. Das Traumatische eines Einbruchs als besonders schlimme Beschädigung der Privatsphäre wird trotzdem weder filmisch noch sinnlich erfahrbar. Das ist schade, denn dadurch gerät nicht nur Willenbrocks Selbstverständnis, sondern auch der Film selbst aus den Fugen. Zumal bereits die literarische Vorlage hier in die Vollen des Klischees geht. Natürlich handelt es sich bei den Einbrechern um besonders fiese Typen aus der Russenszene, die sich so leicht nicht einschüchtern lassen. Ein Russenmafia-Pate, der zu Willenbrocks Kundschaft gehört, bietet seine Hilfe an und stellt eine Pistole zur Verfügung. Die bringt Willenbrock in Anwendung, als sich jemand in seiner Garage zu schaffen macht. Ein weiterer Tropfen, der das Fass seiner fragwürdigen Existenz schliesslich zum Überlaufen bringt: Frau Willenbrock hat von ihrem nach Aussen hin unsensiblen Gatten und seinen Kalamitäten die Nase voll – das Elend ist komplett. Artig hakte Dresen die Handlungsstationen ab, die sich Christoph Hein ausgedacht hat. Dabei fielen immerhin Sätze wie «Wenn man den Abgrund kennt, weiss man was schön ist» aus dem Roman für den Hauptdarsteller ab. Zum Schluss schnappen die Karpfen fürs Silvester-Essen in der Badewanne symbolträchtig nach Luft.

Andreas Dresen neigt in seinen Filmen gerne dazu, den dramaturgischen Bogen zu verlieren. Konnte er das bei HALBE TREPPE durch den Charme der Geschichte ausgleichen, so franst sein WILLENBROCK vor allem im letzten Drittel ins Beliebige aus. Vollends problematisch wird der Film dann, wenn es um Willenbrocks Liaison mit der halbwüchsigen Tochter seines Nachtwächters geht. Die entsprechenden Sequenzen inszenierte Dresen porentief peinlich als schwerblütiges Melodram nach Defa-Manier. Wobei auch die Darstellerin *Anne Ratte-Polle* nur mässig überzeugend wirkt. WILLENBROCK gehört zu jener Sorte Filme, die mit grossen Ambitionen antreten, dann aber an den Stolpersteinen scheitern, die sie sich selbst in den Weg gelegt haben. Angestrengt und unerfreulich hangelt sich WILLENBROCK so mit seinen unsympathischen Menschen durch eine unsympathische Welt dem Ende entgegen, um uns schliesslich mit den tröstlichen Worten zu entlassen: «Das Leben muss ja weitergehen, nich!?» Wer wollte dem widersprechen.

Herbert Spaich

R: Andreas Dresen; B: Laila Stieler, nach dem gleichn. Roman von Christoph Hein; K: Michael Hammon; S: Jörg Hauschild. D (R): Axel Prahl (Bernd Willenbrock), Inka Friedrich (Susanne Willenbrock), Anne Ratte-Polle (Anna), Dagmar Manzel (Vera), Andrzej Szopa (Jurek), Tilo Prückner (Fritz). P: UFA, Studio Babelsberg; Norbert Sauer, Cooky Ziesche, Udo Happel, Ulrich Kling. Deutschland 2005. 108 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Delphi Filmverleih, Berlin



SPANGLISH
James L. Brooks

Um den Titel dieses Films gleich aufzuklären, der vielleicht für den Nichtkenner etwas unseriös klingt und ihn zum Desinteresse verleiten könnte: «Spanglish ist eine von der spanischen Bevölkerung der USA gesprochene vermischte Variante der englischen und spanischen Sprache. Diese Sprachvariante wird hauptsächlich in Gegenden gesprochen, in denen sowohl Spanisch als auch Englisch gesprochen wird. Diese Gegenden sind zum Beispiel das Grenzgebiet von Mexiko und der USA, Florida, New York City oder Los Angeles» weiss Wikipedia, die freie Enzyklopädie im Internet.

Und die Sprache ist meist der Grund für die Probleme und die Komik, die die Story vermittelt. Der Drehbuchautor, Regisseur und Produzent James L. Brooks (unter anderen TERMS OF ENDEARMENT, 1983; BROADCAST NEWS, 1987; AS GOOD AS IT GETS, 1997) lässt Kulturen und Werte aufeinanderprallen, wenn er das Leben der Mexikanerin Flor schildert, die als Haushälterin bei einer Familie des gehobenen Mittelstands in L. A. anheuert und sich auch um ihre kleine Tochter Cristina kümmern muss, mit der sie Mexico City verlassen hat.

Cristina erinnert sich als junge Frau, die sich um die Aufnahme für Princeton bewirbt. Es ist eine Hommage an ihre Mutter, die ihrer geliebten sechsjährigen Tochter ein besseres Leben verschaffen möchte und daher nach L. A. emigriert, wo sie nach einiger Zeit bei den Claskys mit einer ihr fremden Kultur konfrontiert wird, oder wie Cristina in ihrer Erinnerung erzählt: «After all her time in America, she finally enters a foreign land!» John Clasky ist Chef eines hochgelobten Restaurants, ein liebenswerter Mensch, dessen Ehe mit Deborah aber nicht mehr glücklich verläuft. Sie hat ihre Arbeit verloren und sucht ausserdem sich ihrer nervösen Energien in eher zweifelhaften Betätigungen zu entledigen. Daher können Deborahs Kinder Bernice und Georgie ihr wenig recht machen, und ihrer Mutter Evelyn, die mit der Familie lebt, gelingt es trotz ihrer klaren Sicht der Dinge nicht, Einfluss auf die familiären Spannungen zu nehmen. Flor kann sich schon durch ihre Nichtkenntnis der englischen Sprache von diesen Missstimmungen fernhalten und verschweigt auch die Existenz ihrer Tochter, bis die Claskys ein Sommerhaus in Malibu kaufen und Flor dorthin mitnehmen wollen. Deborah findet sofort Gefallen an Cristina, weil sie mit ihrem ansprechenden Äusseren und ihrem intelligenten Temperament ihren Vorstellungen entspricht. Zum Missfallen Flors versucht sie immer mehr, sich für dieses Kind verantwortlich zu fühlen, was man bei ihren eigenen Kindern nicht gerade behaupten kann. Da ist eher John der sich kümmernde Ansprechpartner. Und dessen Warmherzigkeit lässt ihn auch für Flor sympathisch werden. Aber Flor wird nach einiger Zeit von dieser Familie Abstand nehmen müssen, damit Cristina ihr nicht vollkommen entfremdet wird. Flor möchte ihre Eigenständigkeit und die ihrer Tochter bewahren.

Der Begriff Spanglish steht als Metapher für das Aufeinandertreffen von zwei Kulturen, deren Gegensatz die Vereinigten Staaten zunehmend prägt: die steigende Zahl von Spanisch sprechenden Latinos erobern sich politische Reputation. Wer US-Soaps gerne sieht, wird wissen, dass diese Art Fernsehunterhaltung oft auch eine Art pädagogische Unterweisung beinhaltet. Probleme des Zusammenlebens, meist alltäglicher Art, werden in einer Verpackung präsentiert, deren geschönte Gestaltung auch Problematisches verbirgt. Mit SPANGLISH haben wir es mit einer Art Soap in komprimierter Form zu tun, die für eine Bevölkerungsgruppe wirbt, die gerade dabei ist, sich ihren gesellschaftlichen Status zu erkämpfen. Es wird mit viel Witz und ernsthaften Auseinandersetzungen ein soziales Feld analysiert, das sich in der Miniwelt einer Familie spiegelt.

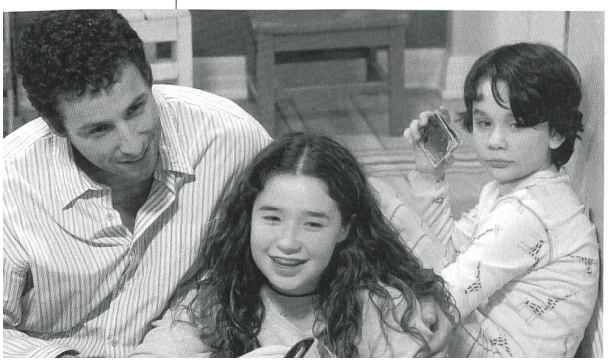
Neben dem Unterschied der Kulturen verarbeitet das Drehbuch die Frustration von Frauen, die des Jobs ledig geworden sind und sich nun im Einkaufen und Sorgen um ihre Figur die Zeit vertreiben möchten, das Auseinanderleben in der Familie, den Alkoholismus als Betäubungsmittel für alte Menschen, die Frustrationen des Alltags, die dann auch die Kinder zu spüren bekommen. Und diese Kinder sind die Schmuckstücke des Films. Sie spielen einfach hervorragend. An ihnen allein kann das Reservoir amerikanischer Schauspielkunst bewundert werden: die gar nicht attraktive *Sarah Steele* als Bernice Clasky als Opfer einer unzufriedenen Mutter ist ein Teenager in einer Art frühen Mütterlichkeit, und die Rolle der Cristina wurde mit *Victoria Luna* und *Shelby Bruce* so besetzt, dass sie zusammen mit ihrer schönen Mutter (*Paz Vega*) die Sympathien der Zuseher für sich gewinnen müssen. Der einfache Trick, die beweisführenden Rollen mit die Herzen gewinnenden Schauspielern zu besetzen, funktioniert wie gute Werbung. Aber man muss Brooks zugestehen, dass er *Adam Sandler*, *Téa Leoni* und *Cloris Leachman* mit einem ebenso publikumswirksamen Gespür gewählt hat. Brooks Film ist zwar nicht grosses Kino, aber gute Unterhaltungsware für diejenigen, die im Kino durchaus mit sozialen Problemen konfrontiert werden möchten, dort allerdings keine Lösung erwarten.

Erwin Schaar

Stab
Regie, Buch: James L. Brooks; Kamera: John Seale; Schnitt: Richard Marks; Szenenbild: Ida Random; Kostüme: Shay Cunliffe, Louise Mingenbach; Musik: Hans Zimmer

Darsteller (Rolle)
Paz Vega (Flor), Shelbie Bruce (Cristina), Adam Sandler (John Clasky), Téa Leonie (Deborah Clasky), Cloris Leachman (Evelyn), Sarah Steele (Bernice Clasky), Ian Hyland (Georgie), Victoria Luna (Cristina, sechs Jahre alt), Cecilia Suarez (Monica), Ricardo Molina (Flors Ehemann), Brenda Canela (Luz), Jamie Kaler, James Lancaster (Geschäftsleute)

Produktion, Verleih
Columbia Pictures, Gracie Films; Produzenten: James L. Brooks, Richard Sakai, Julie Ansell; Co-Produzenten: Aldric La'auli Porter, Francine Maisler, Richard Marks; ausführende Produzenten: Joan Bradshaw, Christy Haubegger. USA 2004. Farbe, Format: 1: 2.35: Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Sony Pictures Releasing, Berlin



RHYTHM IS IT!
Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch

«Der Weg ist lang und die Zeit mein Feind», singen die Rapper der Gruppe Wickeds in ihrem Lied «Versteck dich nicht», während sich die Vorspanntitel über Bilder trister Stadtansichten legen. Berlin ist unwirtlich und kalt, ausufernd und kaum wiederzuerkennen im Dokumentarfilm RHYTHM IS IT! von Thomas Grube und Enrique Sánchez Lansch. Die überwiegende Mehrheit der etwa 250 Kinder und Jugendliche, die sich im Winter 2002 in einem Education-Projekt zusammengefunden haben, um unter Anleitung des erfahrenen englischen Choreografen und Tanzpädagogen Royston Maldoom ein Ballett zu Igor Strawinskys «Le sacre du printemps» zu erarbeiten, kommen nämlich aus schwierigen sozialen Verhältnissen. Viele von ihnen sind Flüchtlinge, die ihre Heimat verloren haben und die in der fremden Sprache und Kultur noch nicht heimisch geworden sind. Andere wiederum entstammen jenen sogenannten «bildungsfernen Schichten», die, so legen es zumindest die aktuellen Diskussionen um den jüngsten OECD-Bildungsreport nahe, vom deutschen Schulsystem mitproduziert werden. Für diese jungen Menschen könnte der Spagat zwischen der Wirklichkeit, in der sie leben, und ihren neuen Erfahrungen im Tanzprojekt kaum grösser sein.

Das wissen auch die Veranstalter des umfangreichen Unternehmens, das auf eine Initiative der Berliner Philharmoniker unter der Leitung ihres neuen Chefdirigenten Simon Rattle zurückgeht. Wie in der sozial integrativen Tanzpädagogik Maldooms, dessen Arbeit persönliche und gesellschaftliche Transformationsprozesse anstossen will, sucht auch Rattle nach kreativen Möglichkeiten, um starre soziale und kulturelle Grenzen zu überwinden. Musik sei für alle da, sie stehe im Dienst der Menschen, sagt der leidenschaftliche Dirigent, um die verbindende Kraft der Musik zu unterstreichen. Seit frühester Kindheit ist ihm der Rhythmus ein Mittel der Verständigung und Erbe einer vorzivilisatorischen Sprache. Der vielfältige, lebendige Austausch zwischen den Biografien und Konzepten der leitenden Künstler einerseits und den Entwicklungsschritten der Workshop-Teilnehmer andererseits steht deshalb im Mittelpunkt von RHYTHM IS IT! Mit einer höchst stringenten, künstlerisch eindrucksvollen Montage weben die Filmemacher ein dichtes Netz aus Korrespondenzen und wechselseitigen Bezügen. Die Musik Strawinskys wird dabei zum strukturierenden und rhythmisierenden Element des emotionalen Films. Auf der dramatischen Ebene ist sie zugleich Spiegel für den Aufbruch und das Wachsen der tanzenden Jugendlichen.

Deren Fremdsein als Ausdruck von Angst und Misstrauen thematisiert der Film stellvertretend in den Kurzportraits dreier Protagonisten: Während die vierzehnjährige Marie ohne richtige Perspektive, aber durchaus nicht mutlos für ihren Hauptschulabschluss kämpft, sucht die etwa gleichaltrige nigerianische Kriegswaise Olayinka lern- und wissbegierig nach einem Platz in der fremden für sie kaum noch zu identifizierenden Kultur. Der neunzehnjährige Martin wiederum besucht das Projekt, um Willensstärke gegen die eigenen inneren Blockaden zu entwickeln. Der Körper zeige an, wo man innerlich stehe, sagt die Choreografin Susannah Broughton. Durch harte Arbeit und strenge Disziplin müssen die Kursteilnehmer deshalb zunächst lernen, auf ihren Körper zu hören. Sein Sprechen setzt Stille und Konzentration voraus, was für die Jugendlichen erwartungsgemäss eine hohe Hürde ist. Einmal überwunden, verändert sich durch Körperarbeit und Tanz das Leben. Und in diesem Wachsen liegt auch der Traum von einer Kunst, die sich mit den Bedürfnissen des Menschen verschwistert, weil sie, um mit Simon Rattle zu sprechen, so notwendig ist wie die Luft zum Atmen.

Wolfgang Nierlin

R: Thomas Grube, Enrique Sánchez Lansch; K: Marcus Winterbauer, René Dame: S: Dirk Grau; M: Karim Sebastian Elias; T: Pascal Capitolin, Michael Laube. P: Uwe Dierks, Andrea Thil, T. Grube; Co-P: Frank Evers. Deutschland 2004. 100 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich

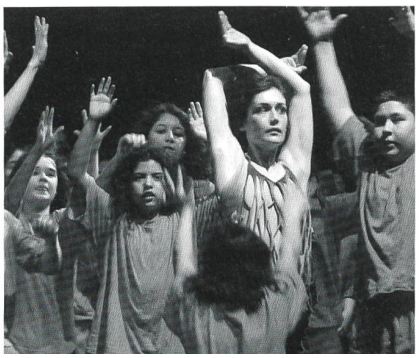
LE CHIAVI DI CASA
Gianni Amelio

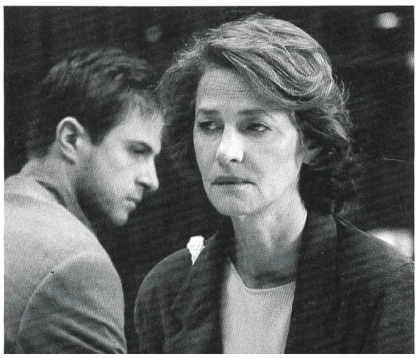
Auf der Leinwand machte Tod Browning 1932 die Krüppel zu Behinderten. In FREAKS, auf eine ebenso wirksame wie diskutable Weise, halbwegs zwischen einem Spektakel für Voyeure und einer Fürsprache, die so sehr geheuchelt wie mitfühlend war. In über siebzig Jahren folgen Hunderte von Arbeiten. Besonders zahlreich sind die Dokumentationen aus der Zeit nach 1960, als das Thema überhaupt erst begann, die ganze öffentliche Aufmerksamkeit, die ihm gebührt, zu finden.

Eine regelrechte eigene Gattung kam zustande, die einen sicheren Wert zu verkörpern schien. Wer sich mit der Kamera den Behinderten zuwandte, der glaubte, damit jeder Kritik zu entgehen. Alle, die etwas zu bemängeln wagten, wurden umgehend verdächtigt, sie wollten weniger dem Cineasten am Zeug flicken als der unglücklichen Minderheit. Dabei habe sie doch jede Schonung verdient.

Unterdessen hat in diesem Punkt eine Liberalisierung gegriffen, die Einwände wieder gestattet, einerlei, ob sie nun die Schilderung betreffen oder die geschilderten Zustände. Es ist kaum noch tabu, auch das Verhalten einzelner Behinderter anzuzweifeln. Und nicht länger gilt einer, den tückische Umstände beschädigt und benachteiligt haben, allein deshalb als besonders wertvoller Mensch.

LE CHIAVI DI CASA taucht nun die hergebrachten Motive in eine Darstellung und eine Interpretation, wie sie zuvor kaum jemand angegangen ist. Wenn Gianni sich entschliesst, künftig sein Leben mit dem spastischen Paolo zu teilen, dem er während Jahren aus dem Weg gegangen ist, dann erscheint bald einmal er, wiewohl im Vollbesitz seiner physischen und mentalen Fähigkeiten, als der wahrhaft Behinderte von den beiden. Ohne es selbst zu merken, war es Gianni schon vorher, als er sich von seinem Sohn noch fernhielt: ausserstande zu bewältigen, was zur Bewältigung anstand. Indem er nun auf den Plan tritt, findet er sich in die eigene Unvollkommenheit und Demut ein.





Genau genommen trifft er keinen messerscharfen Entscheid zwischen einem selbstlosen Ja und einem selbstsüchtigen Nein. Sondern er lässt sich treiben im unwiderstehlichen Sog seiner Verantwortungen und seines Geschicks, mit wenig mehr als einer vagen Idee, wohin ihn der Wirbel am Ende spülen wird. Für den Helden gibt es von Anfang an keine denkbare Umkehr mehr, es eröffnet sich bloss noch der langwierige Prozess des Abschleifens und des Hinnehmens, der zusätzlich erschwert wird durch die aufgelaufene Verspätung.

Es ist letztlich der gleiche Weg, den alle Behinderten zu gehen haben: einer, der zum Sinnbild für jede Art von solidarischem Verhalten wird. Paolo hat keinerlei Wahl, bei ihm sind und bleiben die Dinge unverrückbar so, wie sie sich bei seiner Geburt ergeben haben, vielleicht mit einer gelegentlich etwas zweckmässiger konstruierten Dreifuss-Krücke oder einer wirkungsvolleren Therapie. Das wahre Dilemma besetzt den andern: den, der sich für normal hielt und demnach für frei, was immer das hiess oder heisst. Und er wird weiterhin als normal, mithin frei gelten, bloss verlieren solche Vokabeln jede Bedeutung für ihn.

Ist Gianni der Held und Paolo die tragisch-groteske Gegenfigur, gleichsam die pathetische, grausame Parodie, dann ist Nicole im Bund der Freaks die Dritte. Als erfahrene Mutter einer behinderten Tochter weiss sie alles schon, was Gianni, ohne es zu fassen, bestenfalls intuiert. Sie hat die Unumkehrbarkeit der Prozesse erkannt und das Unabänderliche verinnerlicht. Manchmal wünscht sie, ihr Kind wäre tot. Wer ihren Weg zu Ende gehen will oder muss, den erwartet keinerlei Würdigung. Das eigene Schicksal auf sich nehmen wird dann gleichbedeutend mit der Selbstaufgabe. In klugen Worten hat sie Gianni wenig beizubringen. Es ist alles schon vorgelebt, auf ihrem Gesicht steht es geschrieben.

Zwischen den beiden kommt es, rein schauspielerisch, zu den intensivsten Szenen – Schüler und Lehrerin, Vergangenheit und Zukunft. Doch wenn *Kim Rossi Stuart* und *Charlotte Rampling* klassischer Spielfilmregie zu folgen haben, dann geschieht zwischen Gianni und Paolo etwas völlig anderes. Was da auf die Atempause genau dialogisiert war und was improvisiert wurde, zwischen Kim Rossi Stuart und *Andrea Rossi*, das lässt sich kaum noch trennen, so wenig wie das, was fiktional aussieht, von dem, was dokumentarisch wirkt. Ob die reale Behinderung Andrea Rossis überhaupt so etwas wie Schauspiel zulässt oder ob sie vielleicht, im Gegenteil, nichts anderes hervorbringen kann als gerade das, bleibt offen.

Die Spontaneität und scheinbare oder tatsächliche Inkonsistenz seiner Äusserungen, dieses stete Fliessen des Bewusstseins, das sich in knödelnde Rede und ruckartige Gebärde umsetzt, karikiert ungewollt jedes so genannt überlegte, praktische Verhalten. Gianni in seiner ganzen Gescheitheit, in seinem aufgeklärten Verständnis und in seiner gelegentlich herablassenden Toleranz wirkt dann plötzlich unendlich hilflos, geradezu beschränkt neben dem sprunghaften, aber durchtriebenen, entwaffnenden Paolo. Bei ihm blitzt immer wieder die arglose Genialität der Kinder, ihr untrügliches Gespür für das Wirkliche und Wahre auf.

Gianni Amelio verlegt die Handlung, wenn's denn eine ist, weg von Mailand, wo ihr Ursprung läge, nach Deutschland und Norwegen. Die überraschende Dislokation hat ihre Richtigkeit. Denn das Thema, wahrhaftig, führt in ein fremdes Land.

Pierre Lachat

R: Gianni Amelio; B: Gianni Amelio, Sandro Petraglia, Stefano Rulli; K: Luca Bigazzi; S: Simona Paggi; A: Ciancarlo Basili; Ko: Piero Tosi; M: Franco Piersanti; T: Alessandro Zanon. D (R): Kim Rossi Stuart (Gianni), Charlotte Rampling (Nicole), Andrea Rossi (Paolo), Alla Faerovich (Nadine), Pierfrancesco Favino (Alberto), Manuel Katzy (Taxifahrer), Michael Weiss (Andreas), Ingrid Appenrodth (Saalaufsicht im Spital), Thorsten Schwarz (Pfleger), Eric Neumann (Kind im Spielpark), Dirk Zippa (Junge im Rollstuhl). P: Rai Cinema, Achab Film, Arena Films; Enzo Porcelli; Karl Baumgartner, Bruno Pesery. Italien, Deutschland, Frankreich 2004. Farbe, 107 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

MAR ADENTRO
Alejandro Amenábar

Ramón ist nach einem unbedachten Sprung ins Meer querschnittgelähmt. Der Unfall passierte vor 27 Jahren. Seitdem muss er damit leben, auf fremde Hilfe angewiesen zu sein. Ein Alptraum. Sein sympathischer Charakter, sein Witz und seine Klugheit machen ihn freilich zu einem geduldigen, unproblematischen Patienten. Es fällt nicht schwer, Ramón zu lieben und zu versorgen. Die Familie seines Bruders kümmert sich rührend um ihn. Während die Schwägerin für sein körperliches Wohl sorgt, konstruiert ihm der halbwüchsige Neffe einen Schreibcomputer und ist auch sonst immer zur Stelle, wenn es darum geht, Ramón das Leben zu erleichtern. Er tut das gern. Das alles kann Ramón jedoch nicht zu einer Existenz ohne Behinderung verhelfen. Beharrlich kämpft er für das Recht auf einen selbstbestimmten Tod, das heisst für die juristische Freigabe der Sterbehilfe. Dazu bedarf es in Spanien einer Gesetzesänderung, wie in vielen anderen Ländern auch. Die Gesellschaft «Derecho a morir dignamente» (Recht auf würdiges Sterben) hat Ramón die Rechtsanwältin Julia vermittelt, die das Verfahren formal bis zum obersten Gerichtshof betreuen soll.

Mit MAR ADENTRO rührt der spanische Regisseur Alejandro Amenábar an eine der heikelsten ethischen Fragen unserer Zeit. Wer darf unter welchen Umständen aktiv Sterbehilfe leisten? Auf Grund seiner Lähmung ist Ramón ein Suizid unmöglich. Er braucht also jemanden, der ihn von seinem Leben befreit, das er als "lebensunwert" empfindet.

Grundsätzlich steht die christliche Ethik dem Tod auf Verlangen entgegen. Amenábar lässt Ramón einen entsprechenden Diskurs mit einem gleichfalls querschnittgelähmten Priester führen. Die beiden stehen sich in ihren Positionen unversöhnlich gegenüber: während Ramón auf seinem Recht auf Selbstbestimmung besteht, appelliert sein Gegenüber an den Gott gegebenen Wert des Lebens an sich. Davon ist auch

Ramóns Familie im Prinzip überzeugt. Seinen Angehörigen fällt es zunehmend schwerer, seinen Wunsch nach Freitod zu akzeptieren, je näher die juristische Klärung rückt. Sie fühlen sich dadurch verletzt und in ihrem Bemühen um den geliebten Menschen zurückgewiesen.

Zu den grossen Verdiensten dieses Films gehört seine Vielschichtigkeit. So ernsthaft und in jeder Beziehung stimmig hat sich noch nie ein Regisseur mit dem Komplex Sterbehilfe beschäftigt.

Wobei es Amenábar gelungen ist, jenes theoretische Postulat auf seine Alltagstauglichkeit zu untersuchen, wonach jeder das Recht hat, den Zeitpunkt seines Todes selbst zu bestimmen. Ebenso wie der Freitod ist der Tod auf Verlangen in ein komplexes psychologisches und soziales Beziehungsgeflecht eingebunden. Die Verantwortung gegenüber sich selbst, aber auch gegenüber seiner Umgebung spielt dabei eine wichtige Rolle, was die Sache nicht erleichtert. Dabei geht es nicht darum, einem Kranken im Endstadium einer schweren Krankheit weitere Schmerzen zu ersparen, sondern um den seelischen Schmerz, um den irreparablen Verlust von Lebensqualität.

Ein Ende zu machen, wenn man es nicht mehr aushält, ist für Regisseur Amenábar der Ausgangspunkt für seinen filmischen Diskurs über die ethisch-moralische Dimension der Sterbehilfe. Ramón hält es mit seinem bewegungslosen Körper nicht mehr aus. Dass er sein Dasein nur noch als tägliche Qual erlebt, ist nachvollziehbar. Aber es gibt Menschen, die ihn lieben und brauchen. Ein weiterer wesentlicher Punkt in MAR ADENTRO: Es geht auch um die Perspektive der Angehörigen, um das Loslassen können einerseits und das liebevolle Festhalten einer Person, die gehen möchte, andererseits. Eindrücklich stellt MAR ADENTRO die Frage nach der Leerstelle, die der andere mit seinem Tod hinterlässt, und der damit verbundenen Trauer. Können angesichts von Ramóns Leiden die Gefühle seiner Mitmenschen überhaupt eine Rolle spielen? Das komplexe Thema, das keine einfachen Lösungen zulässt, übersetzte Alejandro Amenábar in eine bewundernswert leichte Filmsprache in CinemaScope.

In der schönen Rechtsanwältin Julia findet Ramón eine Geistesverwandte. Wobei ihr Engagement in Sachen Sterbehilfe nicht uneigennützig ist. Sie leidet an einer alzheimerähnlichen Nervenkrankheit und wird in absehbarer Zeit ihre geistigen Fähigkeiten verlieren.

Ausserdem bekommt Ramón regelmässig Besuch von Rosa, Fabrikarbeiterin, ledige Mutter zweier Kinder und Moderatorin bei einem kleinen Lokalsender. Auch sie liebt Ramón und will ihm mit allen Mitteln zu neuem Lebensmut verhelfen. In ihrem naiven Bemühen um Ramón gerät sie sowohl mit seiner Familie als auch mit Julia aneinander. Die ihr eigene Beharrlichkeit verhilft Rosa schliesslich doch zu einer entscheidenden Rolle in Ramóns Leben. Wobei er sie ein Stück weit für seine Zwecke missbraucht, nachdem die Gerichte die Freigabe der Sterbehilfe verweigert haben. Eine weitere dramaturgische Brechung in MAR ADENTRO.

Das Zentrum der Handlung des Films ist Ramóns Zimmer, in dem er bewegungsunfähig im Bett liegt. Es wird von Alejandro Amenábar nur in wenigen, dramaturgisch zwingenden Momenten verlassen. So bei den sonnendurchfluteten Rückblenden von Ramóns Unfall. Sie sind gleichzeitig seine Träume, in denen er sich aus seiner Behinderung befreit. Das bringt Momente von grosser tragisch-poetischer Klarheit in den Film. Sie sind Belege dafür, welche übermenschliche Kraft es braucht, mit einem solchen Schicksal täglich neu fertig zu werden. Begründet, warum Ramón weg möchte – aus der Gefangenschaft seines Körpers.

Die imponierende schauspielerische Leistung von *Javier Bardem* hat entscheidenden Anteil an der Glaubwürdigkeit dieses Films. Wobei er die meiste Zeit den gealterten gelähmten Ramón verkörpert und ihm hinter der Kunst der Maskenbildnerin *Jo Allen* nur minimalisierte Möglichkeiten des Ausdrucks zur Verfügung stehen. Aber sie genügen, um das Leid hinter der Abgeklärtheit sichtbar werden zu lassen. Der Film MAR ADENTRO basiert auf dem realen Schicksal des Ramón Sampedro (1943–1998). Sein Engagement für die Legalisierung der Sterbehilfe machte in Spanien Mitte der neunziger Jahre Schlagzeilen. Der Titel MAR ADENTRO bezieht sich auf ein Gedicht Sampedros, in dem es heisst: «Ins Meer hinein, ins Meer, in seine schwerelose Tiefe, wo die Träume sich erfüllen, und zwei in einem Willen sich vereinen, um zu stillen eine grosse Sehnsucht.»

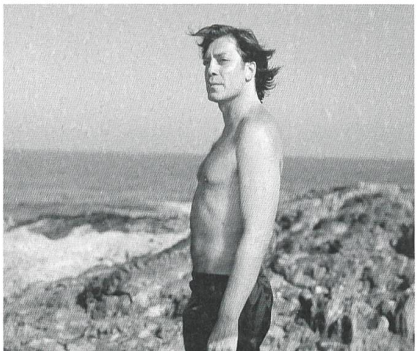
Herbert Spaich

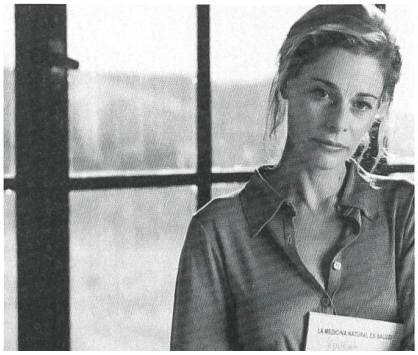
MAR ADENTRO
(DAS MEER IN MIR)

Stab
Regie: Alejandro Amenábar; Buch: Alejandro Amenábar, Mateo Gil; Kamera: Javier Aguirresarobe; Schnitt: Alejandro Amenábar, Ivan Aledo; Szenenbild: Benjamin Fernández; Kostüme: Sonia Grande; Spezial-Make-up: Jo Allen; Musik: Alejandro Amenábar in Zusammenarbeit mit Carlos Nuñez

Darsteller (Rolle)
Javier Bardem (Ramón Sampedro), Belén Rueda (Julia), Lola Dueñas (Rosa), Mabel Rivera (Manuela), Celso Bugallo (José), Clara Segura (Gené), Joan Dalmau (Joaquin), Alberto Jiménez (Germán), Tamar Novas (Javi), Francesc Garrido (Marc), José Pou (Pater Francisco), Alberto Amarilla (Bruder Andrés)

Produktion, Verleih
Sogencina, Himenóptero; Co-Produktion: UGC, Eyescreen; Produzenten: Fernando Bovaria, Alejandro Amenábar. Spanien, Frankreich, Italien 2004. Cinemascope; Dauer: 125 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin





MILLION DOLLAR BABY
Clint Eastwood

Das Medium als Message

Wenn im Kino das Projektorlicht helle Bilder auf die Leinwand wirft und sich die Köpfe der Zuseher dagegen abheben, gebannt auf das Geschehen starrend, dem kaum zu widersprechen ist, können Bedenken über die Überredungskunst des Mediums auftauchen, das uns so intensiv in seinen Sog ziehen kann. Keine neue Erfahrung, aber bei Filmen, die ihr ästhetisches Potential ausschöpfen, immer wieder irritierend.

Wer übers Netz amerikanische Kritikerstimmen zu MILLION DOLLAR BABY sucht, wird erstaunt sein, welche Unmenge von positiven, ja euphorischen Urteilen auf ihn warten (www.rottentomatoes.com). Vielleicht mag das uramerikanische Genre des Boxerfilms dabei den Ausschlag geben oder die eindringliche Präsenz des offensichtlich gealterten und ungeschönt sich darstellenden *Clint Eastwood*, der den DIRTY HARRY (1971) hinter sich gelassen hat und mit seinen 25 inszenierten Filmen und 46 Hauptrollen in 57 Filmen gar oft phänomenale Erfolge feiern konnte (zum Beispiel BIRD, 1989 oder MYSTIC RIVER, 2003).

Der gnädige Tod?

In seinem neuesten Film inszeniert sich Eastwood wieder selbst und spielt neben *Hilary Swank* und *Morgan Freeman* die tragende Rolle als Boxclubbesitzer und Trainer Frankie Dunn. Er hat seine Boxer zwar immer professionell vorbereitet, aber zu Meisterschaftskämpfen hat der Einzelgänger sie nie vermitteln können. Möglich, dass ihm die abgebrochene Beziehung zu seiner Tochter – alle Briefe kommen ungeöffnet zurück und bilden eine Art Perlenschnur der Enttäuschungen – den Erfolgswillen gedämpft hat. Ein etwas indifferenter Glaube und die häufigen Besuche der Kirche schützen ihn vor der völligen Aufgabe. In diesem Dahinleben erscheint plötzlich die 31jährige Maggie Fitzgerald aus dem Mittelwesten in Los Angeles und möchte aus ihrem unterprivilegierten Dasein ausbrechen und Profiboxerin werden. Aber Frankie will keine Frauen trainieren, bis es ihr durch Hartnäckigkeit und mit Hilfe von Frankies schwarzem Freund Eddie Scrap-Iron Dupris gelingt, ihn umzustimmen. Sicher mögen auch seine Gefühle für die verlorene Tochter seine Entscheidung beeinflussen. Hat er doch wieder einen Menschen, um den er sich kümmern kann. Nach erfolgreichem Training folgen Kämpfe auf Kämpfe, die meist schon nach der ersten Runde beendet sind, so technisch überlegen knockt Maggie ihre Gegnerinnen aus. Ihre Erfolge sind international, bis ihr nach einem Titelkampf die Besiegte einen hinterhältigen Schlag versetzt, der sie mit dem Hinterkopf auf den Ringstuhl krachen lässt, den ihr Frankie bereitgestellt hat. Und das wird ihr Leben verändern. Gelähmt wird sie in Kliniken dahinvegetieren, bis ihr Frankie voller Gottvertrauen und Mitleid die Todesspritze setzt und damit zum zweiten Mal eine Tochter verloren hat.

Filme sind nicht autark

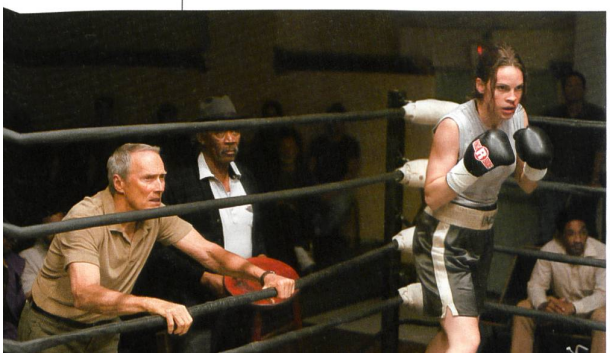
Genau mit dem boxerischen Alltag brechen die meisten Kritiken ihre Wiedergabe der Story ab, als ob sie Angst davor hätten, Euthanasie auch als solche zu benennen. Da wird das Thema heiss und greift in eine Diskussion um Humanität ein, die unsere Hingabe an die erzählerische Qualität des Films, an die einfallsreichen Bilder desavouiert. Ich mag über die zahlreichen Handlungsdetails – die Gespräche Frankies mit dem Priester, die langen Dialoge Scraps mit Frankie, das Auftreten der asozialen Familie Maggies, der idiotische Erfolgswille eines unbegabten Jungboxers – schwadronieren, es wird mich bei der Beurteilung des Films nicht davon befreien, zu der profunden Botschaft, dass der alte Mann den lieben Gott spielt, Stellung zu nehmen. Weil die junge Frau von ihrem schweren Leiden "erlöst" wird, scheint die Tat gerechtfertigt, nachdem uns vorher der brutale Weg zum Erfolg schmackhaft gemacht worden ist, in nachdenklichen Bild- und Sprech-Exkursen Lebensproblematik vermittelt wurde. Wir sollen also emotional gerührt sein, befreit aufatmen, dass einem den Gebrechen nicht mehr gewachsenen Menschen der Gnadentod erteilt wird. Und nicht eine Auseinandersetzung um dieses Ableben wird ästhetisch vermittelt, sondern die schiere Lösung propagiert. Das grenzt an Propaganda für Euthanasie. Filme sind und bleiben ins Leben eingebunden, und sie können nicht aus einem Elfenbeinturm heraus beurteilt werden. Dafür mögen uns zum Beispiel die Auseinandersetzungen über Filme der Riefenstahl oder über den Hetzfilm JUD SÜSS zumindest nachdenkenswerte Beispiele liefern. Einer der wenigen amerikanischen Kritiker, die nicht mit in das Erfolgsgeschrei eingestimmt haben, ist der renommierte Filmkenner Andrew Sarris, der im «New York Observer» geschrieben hat: «No movie in my memory has depressed me more than MILLION DOLLAR BABY.»

Erwin Schaar

Stab
Regie: Clint Eastwood; Buch: Paul Haggis, nach Geschichten aus «Rope Burns» von F. X. Toole; Kamera: Tom Stern; Schnitt: Joel Cox; Szenenbild: Henry Bumstead; Kostüme: Deborah Hopper; Musik: Clint Eastwood

Darsteller (Rolle)
Clint Eastwood (Frankie Dunn), Hilary Swank (Maggie Fitzgerald), Morgan Freeman (Eddie Scrap-Inn Dupris), Jay Baruchel (Danger Barch), Mike Colter (Big Willie Little), Lucia Rijker (Billie «The Blue Bear»), Brian O'Byrne (Vater Horvak), Anthony Mackie (Shawrelle Barry), Margo Martindale (Earline Fitzgerald), Riki Lindhome (Mardell Fitzgerald), Michael Peña (Omar), Benito Martinez (Billies Manager), Bruce MacVittie (Mickey Mack), Marcus Chait (J. D. Fitzgerald), Tom McCleister (Anwalt), Erica Grant (Schwester), Morgan Eastwood (kleines Mädchen im Lastwagen)

Produktion, Verleih
Warner Bros., Lakeshore Entertainment, Malpaso, Ruddy Morgan Production; Produzenten: Clint Eastwood, Albert S. Ruddy, Tom Rosenberg, Paul Haggis. USA 2004. Farbe, Format: 1:2.35; Dauer: 132 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, Leipzig



THE LONG GOODBYE
Robert Altman

1946 entwickelte Howard Hawks in der Chandler-Verfilmung THE BIG SLEEP mit Humphrey Bogart als Privatdetektiv Philip Marlowe in der Hauptrolle die Grundmuster des *film noir*: mit seinen Detektiven, die geprägt sind vom Zweifel an den Menschen und vom Zynismus gegenüber der Gesellschaft, aber auch von der Sensibilität gegenüber dem Parfum der Verderbnis, von Opfern, die ebenso zwielichtig sind wie die Verbrecher und Opfer nur werden, weil sie ihren Henkern nicht zuvorkommen. Seither sind die weiteren Chandler-Verfilmungen vorzugsweise am Prototyp gemessen worden: Bogarts Darstellung schien in den Vorstellungen des Publikums den Intentionen des Autors von Werken mit stark gesellschaftskritischen und psychologischen Ambitionen am ehesten zu entsprechen, vielleicht auch, weil sie eine jener archetypischen Rollen ist, die den Bogart-Mythos nicht zuletzt eben auch aus dem Blickwinkel von Raymond Chandlers literarischem Produkt entwickelte. Kaum einem anderen Schauspieler ist es gelungen, nimmt man THE BIG SLEEP als beispielhaft wahr, die Figur des Detektivs, der in Ereignisse hineingerät, die er selber noch nicht überschauen kann, und der auf die Welt deshalb mit Zynismus, aber nie in Frage stehender Integrität reagiert, derart überzeugend wie Bogart darzustellen, dessen tiefe Empfindsamkeit unvergleichbar ist, der stets wie auf dem Absprung wirkte und dessen bissiger Witz mit seinem heiseren Unterton der Verachtung eingekleidet war in Gesten der Nervosität.

Erst Robert Altman durchbrach die Legende, als er in THE LONG GOODBYE die Urform des Chandlerschen Helden demontierte und Philip Marlowe von *Elliott Gould* spielen liess. Allein schon durch diese Besetzung kehrte er die Selbstsicherheit des detektivischen Helden endgültig in die Niederlage um. Wobei er die charakteristische Einsamkeit des Helden, der sogar seine Katze noch verliert, weniger durch schauspielerische Interpretation als durch eine unablässige Geräuschkulisse von Musik, Strassenlärm, Hundegebell oder Meeresrauschen zum Ausdruck brachte und die Handlung politisch und gesellschaftlich beziehungsreich ins zeitgenössische Los Angeles verlegte. Das typisch Chandlersche Klima erfährt bei diesem Vorgehen indessen keine Verzerrung, sondern vielmehr eine Neuformung aus modernerer Sicht. Eine Ansicht, die, nach der Premiere des Films, jedoch nicht überall geteilt wurde. So kritisierte etwa das britische Filmmagazin «Sight and Sound» in wenig freundlichen Worten: «Altman's fragmentation bomb blows up itself rather than the myths he has said he wants to lay to rest», sinngemäss übersetzt: «Altmans fragmentarische Interpretation zerstört eher seine eigenen Absichten als die Mythen, die er angeblich zur Ruhe betten will.»

Jetzt, aus zeitlicher Distanz fällt diesem Streit höchstens noch filmhistorische Bedeutung zu. Nachdem in der Zwischenzeit ohnehin die meisten filmischen Mythen zertrümmert worden sind, darf THE LONG GOODBYE im Sinne neuer Sichtweise als *neo film noir* gelten. Ein höchst spannender, unterhaltsamer und durch Elliott Goulds sarkastisches Spiel eigenwilliger Detektivfilm, der Marlowes Versuche zeigt, den angeblichen Selbstmord eines Freundes zu klären, was ihn in ein düsteres Gewirr von Lüge, Korruption und Sadismus führt: ein intelligentes Mörderspiel, das als satirische Parabel auf eine haltlose Wirklichkeit zu verstehen ist, in der es keinen Platz für Individualität gibt. Einen entscheidenden Anteil an der zwielichtigen Stimmung des Films hat die brillant geführte Kamera von *Vilmos Zsigmond*, in dessen Aufnahmen der Blick stets auf das Wesentliche gelenkt wird. Meisterhaft – dies nur als Beispiel – etwa das durch ein Verandafenster beobachtete Gespräch des Ehepaars Wade, bei dem durch einen Spiegelungseffekt der am nächtlichen Strand lauernd wartende Marlowe sichtbar wird.

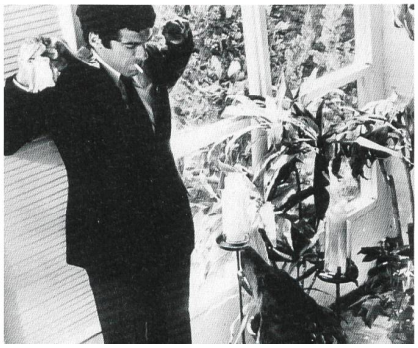
Altmans spätere Filme zeichen sich zumeist durch eine formale Distanz zu den Figuren und durch eine – wie in NASHVILLE – als Affirmation getarnte immanente Kritik der Verhältnisse aus, in denen diese leben. Einen besonderen Reiz gewinnen seine besten Arbeiten durch die ironische Dekonstruktion traditioneller Genremuster, ohne dass sie jedoch an Spannung und Dramatik verlieren. MCCABE AND MRS MILLER und THE LONG GOODBYE, ohnehin zwei seiner besten Filme, setzen diese für Altman und das New Hollywood der siebziger Jahre typischen Revisionsversuche durch Ton- und Montageexperimente im Western- und Detektiv-Genre fort. In Zusammenhang mit einer artistischen Bild- und Tongestaltung entsteht daraus eine gewollte Künstlichkeit, die gerade im Falle von THE LONG GOODBYE mit anderen Mitteln das selbe zu erreichen sucht wie der Autor der Buchvorlage, der von seinem Helden einmal gesagt hat, er sei keine reale Person, sondern eine Phantasieschöpfung, und im wirklichen Leben wäre ein solcher Mann seines Typs so wenig Privatdetektiv wie er Universitätsprofessor. Damit ergibt sich eine Ähnlichkeit der Schreibweise Chandlers mit der Dramaturgie Altmans, die der Interpretation der Figur von Philip Marlowe in der Besetzung von Elliott Gould dieselbe Berechtigung verleiht, wie diese Howard Hawks seinerzeit mit Humphrey Bogart entwickelte und dem Fortlaufen der mit amüsanten Filmzitaten durchsetzten Handlung ebensolche Attraktivität verleiht.

Rolf Niederer

Stab
Regie: Robert Altman; Buch: Leigh Brackett, nach dem gleichnamigen Roman von Raymond Chandler; Kamera: Vilmos Zsigmond; Schnitt: Lou Lombardo; Kostüme: Ken James, Marjorie Wahl; Musik: John Williams; Ton: John V. Speak, Richard J. Vorisek

Darsteller (Rolle)
Elliott Gould (Philip Marlowe), Nina van Pallandt (Eileen Wade), Sterling Hayden (Roger Wade), Mark Rydell (Marty Augustine), Henry Gibson (Dr. Verringer), David Arkin (Harry), Jim Bouton (Terry Lennox), Warren Berlinger (Morgan), Jo Ann Brody (Jo Ann Eggenweiler), Jack Knight (Mabel), Pepe Callahan (Pepe), Vince Palmieri (Vince)

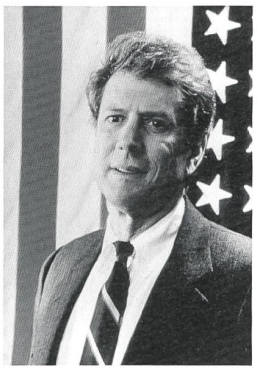
Produktion, Verleih
Lion's Gate; Produzent: Jerry Bick. USA 1973. 35mm, Farbe, Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



Kurz belichtet

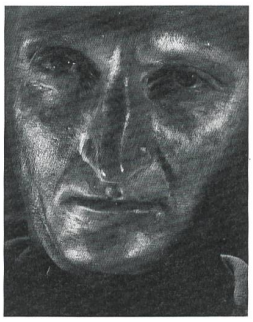
EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSSCHULE
Regie: Hans Stürm

Michael Murphy in TANNER '88
Regie: Robert Altman



Henry Fonda und Silvia Sidney in YOU ONLY LIVE ONCE
Regie: Fritz Lang

«Metamorphose» Helmar Lerski



Hommages

Hans Stürm

Hans Stürm (1942–2002) hat als Filmautor, Kameramann und Mitglied des Filmkollektiv Zürich das schweizerische Dokumentarfilmschaffen entscheidend mitgeprägt. Aus Anlass des Starts von KLINGENHOF würdigt das *Filmpodium Zürich* bis Ende März sein Schaffen mit einer vollständigen Retrospektive: von EIN STREIK IST KEINE SONNTAGSSCHULE (mit METRO und ZUR WOHNUNGSFRAGE 1972 als Vorfilmen), LIEBER HERR DOKTOR (Vorfilm: KAISERAUGST) über ES IST KALT IN BRANDENBURG – HITLER TÖTEN (gemeinsam mit Villi Herman und Niklaus Meienberg) oder GOSSLIWIL, einer Langzeitstudie über das bäuerliche Leben, bis zu SERTSCHAWAN und KADDISCH.

Beatrice Michel, Koautorin vieler seiner Filme und Lebensgefährtin, wird am 21. März im Anschluss an die Vorführung von KADDISCH für ein Gespräch ins Filmpodium kommen.

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

Robert Altman

Robert Altman wurde am 20. Februar achtzig Jahre alt. In verschiedenen Schweizer Städten sind aus diesem Anlass einige Perlen aus Altmans reichem Werk wieder zu sehen: etwa in neuer Kopie die intelligente Chandler-Verfilmung THE LONG GOODBYE oder die Hollywood-Satire THE PLAYER – und natürlich seine polyphonen Meisterwerke NASHVILLE und SHORTCUTS. Als besonderer Leckerbissen wird in Zürich und Basel als Kinopremiere TANNER '88 gezeigt, die Fernsehserie über den Wahlkampf des fiktiven amerikanischen Präsidentschaftskandidaten Jack Tanner, in der Altman und der Drehbuchautor (und Cartonist) Garry Trudeau die fiktive Geschichte mit dem realen Präsidentschaftswahlkampf von 1988 genial verschränken. In TANNER ON TANNER von 2004 greifen die beiden das Thema nochmals auf und konfrontieren den "Veteranen" mit dem Medienzirkus der Präsidentschaftswahlen von 2004.

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch (im März)
Landkino, im Kino Sputnik, Bahnofplatz, 4410 Liestal, www.landkino.ch (im März)
Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch (April)
Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée E. Ansermet, 1003 Lausanne, www.cinematheque.ch (März, April)
Filmpodium Zürich, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch (März)

Film noir

Das *Filmmuseum* in Wien zeigt unter dem Titel «You can't win» im März und April mit rund achtzig Filmen eine grossangelegte Retrospektive zum Film noir. Eine Reihe von Lectures – etwa von *James Naremore* am 11. März – begleiten das reichhaltige Programm.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien www.filmmuseum.at

Auszeichnungen

Schweizer Filmpreis

Bei der Verleihung des Schweizer Filmpreises 2005 im Rahmen der Solothurner Filmtage erhielt TOUT UN HIVER SANS FEU von *Greg Zglinski* die Auszeichnung «Bester Spielfilm» und ACCORDION TRIBE von *Stefan Schwietert* diejenige als «Bester Dokumentarfilm». Die Schauspieler *Johanna Bantzer* und *Roeland Wiesnekker* wurden für ihre Leistungen in STRÄHL mit den Preisen «Beste Nebenrolle» und «Beste Hauptrolle» ausgezeichnet, während *Filip Zumbrunn* für seine Arbeit mit Licht und Kamera im selben Film mit dem Preis der Jury belohnt wurde. An CHYENNE von *Alexander Meier* und an UN'ALTRA CITTÀ von *Carlo Ippolito* gingen die Preise «Bester Kurzfilm» beziehungsweise »Bester Animationsfilm». Einen Preis für sein Lebenswerk erhielt *Alain Tanner*.

Freddy Buache

Der langjährige Leiter der Cinémathèque suisse, ehemaliger Direktor des Filmfestivals von Locarno, Filmkritiker *Freddy Buache* wurde im Rahmen der diesjährigen Solothurner Filmtage mit dem *Preis der Gemeinden im Wasseramt* für seine Verdienste um den Schweizer Film geehrt. Jean-François Amiguet bezeichnete ihn in seiner Laudatio als «Go Between», als «helvetischen Langlois» und damit «Vermittler zwischen den Lebenden und den Toten: Buñuel, Franju oder Michel Simon zum Beispiel» und nicht zuletzt als «avantgardistischen und anarchischen Intellektuellen», als «Denker und Homme de culture mit ebenso begründeten wie entschiedenen Ratschlägen».

Ausstellung

Helmar Lerski

Die *Fotostiftung Schweiz* in Winterthur stellt vom 12. März bis 22. Mai mit «Metamorphose» von *Helmar Lerski* (1871–1956) ein ungewöhnliches, radikales Experiment eines zu Unrecht vergessenen Klassikers der Fotografie vor. In den «Verwandlungen durch Licht» (so einer der Titel dieser Serie von rund 140 Grossaufnahmen) fotografierte Lerski 1936 in Palästina das Gesicht eines jungen Mannes aus geringer Entfernung und veränderte durch Spiegel und Blenden permanent den Lichteinfall. «Durch stetig verändertes Licht erweckt, entstiegen dem Originalgesicht hundert verschiedene Gesichter, darunter das eines Helden, eines Propheten, eines Bauern, eines sterbenden Soldaten, einer alten Frau, eines Mönchs.» (Siegfried Kracauer) Der vorzügliche Begleitband «Metamorphosen des Gesichts» zur vom Museum Folkswang Essen übernommenen Ausstellung arbeitet etwa die Bezüge der Serie zum historischen und (film-)künstlerischen Kontext der Zwischenkriegszeit aus – Helmar Lerski arbeitete in den Zwanziger Jahren auch als Kameramann (etwa DAS WACHSFIGURENKABINETT, Regie: Paul Leni; Verantwortlicher für das «Schüfftan-Verfahren» bei Fritz Langs METROPOLIS) – aber auch die Widersprüchlichkeiten dieses «bizarren, grossartigen Stück Lichtspielkunst».

Fotostiftung Wintertur, Grüzenstrasse 45, 8400 Winterthur, www.fotostiftung.ch

The Big Sleep

Harald Szeemann

11. 6. 1933–17. 2. 2005

«Über den Film rebellierte ich gegen die Kunstgeschichte.»

Harald Szeemann in seinem Beitrag «Illusion – Emotionalität – Realität. Tagebuch einer Ausstellung» in Filmbulletin 6.1995

Guillermo Cabrera Infante

22. 4. 1929–21. 2. 2005

«Alt stirbt das Kino, aber es wird alle Tage wieder geboren. Das heisst, wie der Liebesakt, der es ist, jede Nacht. Das Kino ist, da gibt es keinen Zweifel, ein Aphrodisiakum.»

Guillermo Cabrera Infante in «Nichts als Kino», Suhrkamp, 2001

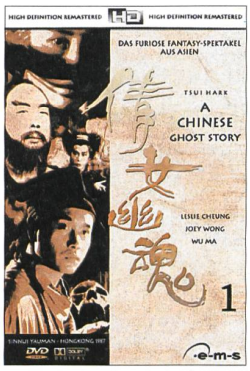
Mit attraktiven Porträtreihen über Literatur, Musik, Architektur und Fotografie würdigt die SRG SSR idée suisse die Kreativität und die kulturelle Vielfalt in unserem Land.

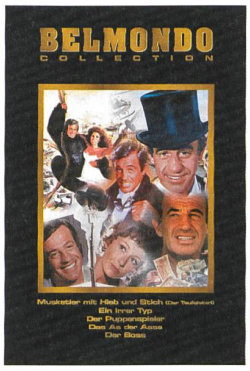
SRG SSR idée suisse

SF DRS · TSR · rtr · swissinfo · Radio Suisse Romande · DRS · D R S III

www.ideesuisse.ch

DVD





Deutschland im Herbst

Im Herbst 1977 wurde die Bundesrepublik Deutschland in ihren Grundfesten erschüttert. Nach der Ermordung Hanns-Martin Schleyers, der Flugzeugentführung in Mogadischu und dem Selbstmord der RAF-Anführer Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe waren nicht zuletzt die Künstler und Intellektuellen in Deutschland verunsichert und herausgefordert. Mit DEUTSCHLAND IM HERBST versuchten sie, mit den Mitteln des Kinofilms eine «Gegenöffentlichkeit» zu schaffen, wie *Alexander Kluge* es damals nannte. Elf Regisseure, darunter so klingende Namen wie *Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz* und *Volker Schlöndorff*, schufen mit ihrem Kollektivwerk, das 1978 mit dem Deutschen Filmpreis ausgezeichnet wurde, ein Zeitdokument. Heute sind die Spielhandlungen mit ihrer didaktischen Überdeutlichkeit kaum mehr zu geniessen, was auch Schlöndorff in einem langen Interview auf der DVD-Edition eingesteht. Selbst Fassbinders Paranoia-Home-Movie ist zwar legendär, aber gleichwohl in die Jahre gekommen. Anders dagegen verhält es sich mit dem dokumentarischen Material: Es hält deutsche Zeitgeschichte fest und macht gleichzeitig die Unfähigkeit sichtbar, sich dieser Geschichte zu stellen. In dieser Hinsicht wirkt der larmoyante Gebrauch romantischer Musik und der blasierte Bildungsbürgertonfall, den wir wohl Alexander Kluges Schlussredaktion verdanken, seltsam ambivalent. Besonders erschreckend aber ist aus heutiger Sicht das Interview mit dem ehemaligen APO-Anwalt Horst Mahler in seiner Gefängniszelle. Inzwischen ist dieser nämlich vom Linksextremen zu einem der führenden Köpfe des Rechtsextremismus mutiert und wurde kürzlich wegen Volksverhetzung erneut zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. «Deutschland im Herbst und die Jahreszeiten danach» – das wäre längst Stoff genug für ein neues Autorenkollektiv.

DEUTSCHLAND IM HERBST *Deutschland 1978. Regie: Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Katja Rupé, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Hans Peter Cloos.*
Technische Daten: Region 2; Bildformat 1,66:1; Sound: Mono DD; Sprachen: D; Extras: Interviews mit Volker Schlöndorff, Juliane Lorenz; Zeittafel, Presseheft von 1978. Vertrieb: Kinowelt Arthaus/Impuls Home Entertainment

A Chinese Ghost Story

Nur für all jene, die das Hongkong-Kino jahrelang ignoriert haben, kamen Filme wie MATRIX und CROUCHING TIGER HIDDEN DRAGON aus dem Nichts. In Wirklichkeit stützen sie sich auf die lange Tradition des Martial-Art-Genres und dessen Ästhetisierung von Action- und Gewaltszenen. Besonders augenfällig wird dies anhand der Trilogie A CHINESE GHOST STORY. Alle drei Filme variieren dasselbe Muster: Ein naiver und unansehnlicher Jüngling verliebt sich in eine bildhübsche Geistfrau, worauf er selbstredend versucht, diese aus den Klauen der dämonischen Mächte des Waldes zu befreien. Der märchenhafte, in einem mythischen China angesiedelte Plot bietet jeweils nur den Vorwand für kunstvoll choreographierte Kampfszenen, denen es in ihren besten Momenten gelingt, Poesie und Action zu verbinden. Dass dabei reichlich Blut fliesst und manch unappetitliches Detail sichtbar wird, gehört ebenfalls zur Tradition des Genres. Schade nur, dass diese Filme nach wie vor in mehr oder weniger lieblosen Editionen auf den Markt kommen. Obwohl A CHINESE GHOST STORY als «High Definition Remastered» angepriesen wird, wurde offensichtlich lediglich eine durchschnittliche Kopie abgetastet. Und irgendwelches Bonus-Material sucht man ebenfalls vergeblich. Das kann hartgesottene Fans des Genres nicht schrecken – aber dieser Fantasy-Klassiker hätte mehr Aufmerksamkeit verdient.

A CHINESE GHOST STORY 1–3 *Hongkong 1987, 1990, 1991. Regie: Ching Siu-Tung*
Technische Daten: Region 2; Bildformat 1,78:1; Sound: DD 5.1; Sprachen: Deutsch, Kantonesisch. Vertrieb: E-M-S/Impuls Home Entertainment

Was nützt die Liebe in Gedanken

Zwei Schüler gründen aus einem Lebensgefühl von Schwärmertum, Melancholie und Verlorenheit heraus einen Selbstmörderclub. Am Schluss sind zwei Menschen tot – und die Weimarer Republik hat einen Skandal, der Medien und Gesellschaft umtreibt. Dieses subtile und zeitlose Jugenddrama entfaltet seine betörende Sinnlichkeit und seinen traumwandlerischen Sog auch auf DVD. Darüber hinaus hebt sich das *Making of* wohltuend von der sonst üblichen Stangenware ab. Nicht nur, dass Regisseur und Darsteller intelligent Auskunft geben, man erhält tatsächlich einen Eindruck, wie Kino gemacht wird – und wundert sich einmal mehr, woher auf der Leinwand plötzlich die Magie herkommt. Dass Regisseur *Achim von Borries* darüber offensichtlich genauso staunen kann, macht ihn und sein Werk erst recht sympathisch.

WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN *Deutschland 2004. Regie: Achim von Borries.*
Technische Daten: Region 2; Bildformat 1,85:1; Sound: DD 5.1; Sprachen: Deutsch, Extras: Audiokommentar von Achim von Borries, Making of, Casting/Proben, Geschnittene Szenen kommentiert, Fotogalerie, Bildtests. Vertrieb: E-M-S, Impuls Home Entertainment

Belmondo-Collection

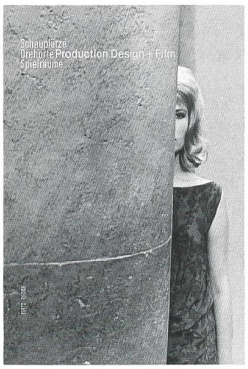
DVD-Kollektionen vereinigen selten die besten Werke in sich. Aus Lizenzgründen fehlt meistens das eine oder andere Juwel, was dann durch offensichtliche Lückenbüsser kaschiert wird. Die Nazi-Klamotte DAS AS DER ASSE von *Gérard Oury* ist ein solcher Verlegenheitsfilm, obwohl seine unverfrorene Frivolität im Umgang mit einem heiklen Sujet schon wieder einen ganz eigenen verqueren Reiz entfaltet. DER BOSS und DER PUPPENSPIELER sind unterhaltsame Durchschnittsfilme, die sich ganz auf Belmondos Charisma verlassen. Zwei Juwelen gibt es aber dann doch. EIN IRRER TYP setzt die komödiantischen Glanzlichter derart verschwenderisch, dass man auch beim wiederholten Sehen erstaunt ist, dass all diese Szenen in ein und demselben Film stecken. Zudem persifliert sich Belmondo in der Doppelrolle als Stuntman und Tunte selbst aufs Zwerchfellerschütterndste. Auf gleich hohem Niveau bewegt sich MUSKETIER MIT HIEB UND STICH von *Jean-Paul Rappeneau*. Wie hier Belmondo durch das französische Revolutionschaos hetzt, prügelt, blufft und blödelt gehört bei allem handfesten Slapstick zum leichtgewichtig elegantesten, was es im Mantel-Degen-Geschäft je zu sehen gab – musikalisch kongenial unterstützt von Michel Legrand.

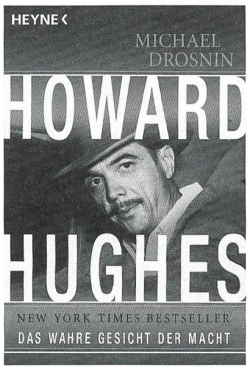
MUSKETIER MIT HIEB UND STICH (LES MARIÉS DE L'AN II) *1970, Regie: Jean-Paul Rappeneau;* DER PUPPENSPIELER (LE GUIGNOLO) *1979, Regie: Georges Lautner;* DER BOSS (HOLD-UP) *1985, Regie: Alexandre Arcady;* DAS AS DER ASSE (L'AS DES AS) *1982, Regie: Gérard Oury;* EIN IRRER TYP (L'ANIMAL) *1977, Regie: Claude Zidi.*
Technische Daten: Region 2; Bildformat 16:9; Sound: DD 2.0; Sprachen: Deutsch, Französisch. Untertitel: Deutsch. Vertrieb: Universum Film/Impuls Home Entertainment. Die Filme sind auch einzeln erhältlich.

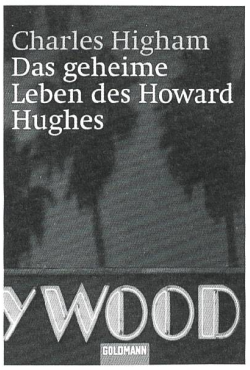
Thomas Binotto

Egomanie und Bescheidenheit

Bücher zum Lesen







«Schauplätze für Filme zu bauen ist Übersetzungsarbeit.» Sagt *Rudolf Zehetbauer*. Eine angenehme Bescheidenheit spricht aus allen Werkstattgesprächen, die Ralph Eue mit den Production Designern *Dante Ferretti*, *Jan Roelfs* und Rolf Zehetbauer geführt hat. Die Lektüre des Begleitbandes zur diesjährigen Retrospektive der Berlinale, die sich dem Production Design widmete, beginnt man am besten mit diesem Abschnitt, bietet er doch einige prägnante Beispiele für die Verbindung von handwerklichem Können und künstlerischer Imagination, etwa wenn Jan Roelfs von dem Konzept des «Basis-Set», der «Wiederverwendbarkeit von Orten, Stoffen, Bauteilen» erzählt, das es ermöglichte, die Filme von Peter Greenaway trotz geringen Budgets so opulent erscheinen zu lassen, oder wenn von unterschiedlichen Erfahrungen mit *Computer Generated Images* (CGI) die Rede ist, die auch diese Berufssparte nicht unberührt lassen. Nützlich als Einführung ist auch der historische Abriss von *Gerhard Midding*, der eine Begriffsbestimmung des Berufsstandes unternimmt und die unterschiedlichen Tätigkeiten, auch in verschiedenen Filmindustrien, voneinander absetzt. Mit dieser Grundlage liest sich etwa der Text von *Peter Körte*, in dem es unter anderem um das «Verschwimmen von künstlicher und alltäglicher Welt» geht, besser.

Ergänzt wird die Publikation, wie schon in den letzten Jahren, durch ein «*Filmheft*», das Informationen zu den sechundvierzig Filmen enthält, die im Rahmen der Retrospektive präsentiert wurden – diesmal erstmals im Grossformat und mit Abbildungen. Die ausführlichen Credits sind von allgemeiner Nützlichkeit, die Beschränkung auf je eine deutschsprachige und eine englischsprachige Premierenkritik allerdings trägt nicht allzu viel dazu bei, die jeweiligen Filme im Kontext dieser Retrospektive zu beleuchten.

Wenn das Kino grösser ist als das Leben, dann gibt es doch gewisse Ausnahmen. Dazu gehört offenbar die Biografie von Howard Hughes, die auf der Leinwand momentan in Martin Scorseses AVIATOR zu sehen ist. Mit seiner Leidenschaft für Frauen, Fliegen und Film kann man Hughes geradezu als ideale Vorlage für eine klassische *american success story* sehen. Auch wenn Scorseses Film die dunklen Seiten seiner Persönlichkeit nicht ausspart, ist dies nichts gegen das, was die beiden jetzt neu aufgelegten Biografien erzählen. Sowohl *Michael Drosnins* Buch, ursprünglich 1985 erschienen (und im selben Jahr auch auf deutsch herausgekommen), als auch das von *Charles Higham* (aus dem Jahr 1993 und jetzt erstmals auf deutsch) beginnen mit dem Einbruch in Hughes' Hollywood-Hauptquartier, bei dem am 5. Juni 1974 fast 10 000 Dokumente des exzentrischen Multimillionärs gestohlen wurden, «handgeschriebene Notizen, die er aus seinem Schlupfwinkel an seine unsichtbaren Helfershelfer sandte», wie Drosnin schreibt, dessen Buch in erster Linie auf diesen Dokumenten basiert, aus denen er ausführlich zitiert und die mehrfach in Faksimile wiedergegeben werden. Ausgehend davon entwirft Drosnin ein Bild von Hughes in CITIZEN-KANE-Manier mit vielfältigen Rückblenden. Der Untertitel «Das wahre Gesicht der Macht» deutet schon darauf hin, dass es hier vorrangig um den späten Hughes geht, seine Verbindungen zur CIA (die er mit elektronischen Gerätschaften belieferte) und zu Präsident Nixon – aber ebenso um die Paranoia eines Mannes, der eine «drei Seiten lange Anweisung zum Thema "Spezielle Zubereitung von Konservenobst" verfasste».

Auch Charles Higham stellt (am Ende des Vorwortes seiner Biografie) die These auf, «dass Hughes nicht nur in der Luftfahrt und im Filmgeschäft eine entscheidende Rolle spielte, sondern auch im grossen politischen Rahmen», erzählt aber ebenso von Hughes' frühen Hollywood-Jahren, dabei allerdings mehr von seinen Frauenbeziehungen als von den Filmen. Nach Higham bot das Filmemachen dem «bisexuellen» Hughes «die Möglichkeit, seine erotischen Phantasien auszuleben». Einige der hier beschriebenen Vorfälle tauchen auch in Scorseses Film auf, der aber eher die Spitze des Eisbergs zeigt. Sowohl Drosnins als auch Highams Buch bieten Stoff, der *bigger than life* ist, der wie eine Hollywood-Erfindung anmutet, aber dies keineswegs ist, wie die umfangreichen Anmerkungsapparate zu den benutzten Quellen (20 Seiten bei Higham, 40 bei Drosnin) belegen. Man liest sie in einem Rutsch, deswegen kann man sogar fehlende Register verschmerzen.

Im Falle von Alfred Kinsey, dem Regisseur *Bill Condon* gerade eine eindringliche Leinwandbiografie widmete, liegt der Schwerpunkt des Begleitbandes ebenfalls auf der realen Figur und nicht auf dem Film, zu dem es aber ein aufschlussreiches, 18seitiges Gespräch mit Condon gibt. Kinsey-Biograf *Jonathan Gathorne-Hardy* (dessen im Jahre 2000 erschienene Biografie eine zentrale Quelle für Condons Drehbuch war) steuert einen kurzen Abriss bei, der vertieft wird durch die 80seitige Biografie von *Linda Wolfe*, aus der in der Tat zu entnehmen ist, wie «präzise und vollständig» (Gathorne-Hardy) die Lebensschilderung des Films ausgefallen ist. Ein 70seitiger Abschnitt «Die Reaktion» ist eine Montage aus überwiegend zeitgenössischen Zitaten, längeren Passagen aus Büchern und Zeitschriften, die das Klima der Zeit lebendig werden lassen und bei deren Lektüre sich durchaus Parallelelen zur Gegenwart einstellen.

In der Vorschau auf das Kinojahr 2005 im *Filmkalender* findet die Welle biografischer Filme noch keine Erwähnung – ein Indiz dafür, wie schnelllebig die Branche ist. Was man auch daran sieht, dass hier noch der (schon vor längerem begrabene) «Alexander»-Film von Baz Luhrmann ebenso als *coming attraction* gelistet wird wie Regisseur Joe Carnahan für M:I 3 (längst ersetzt durch J. J. Abrams). Da hält man sich lieber an rückschauende Überblicke wie «Zehn Jahre Computeranimation», «Berufsverbände in der Filmbranche» oder das Filmjahr 1945 sowie die Würdigungen zahlreicher Filmschaffender (lebender wie verstorbener), bei denen 2005 ein runder Geburtstag ansteht. Aber vermutlich wird das Filmjahr 2005 noch mehr Überraschungen bereithalten – vielleicht ja auch die, dass der Filmkalender bei täglichem Gebrauch nicht spätestens im Oktober einer Loseblattsammlung ähnelt?

Frank Arnold

Ralph Eue, Gabriele Jatho (Hg.): Production-Design + Film. Schauplätze. Drehorte. Spielräume. Berlin, Bertz + Fischer, 2005. 147 S., Fr. 39.60, € 22.–

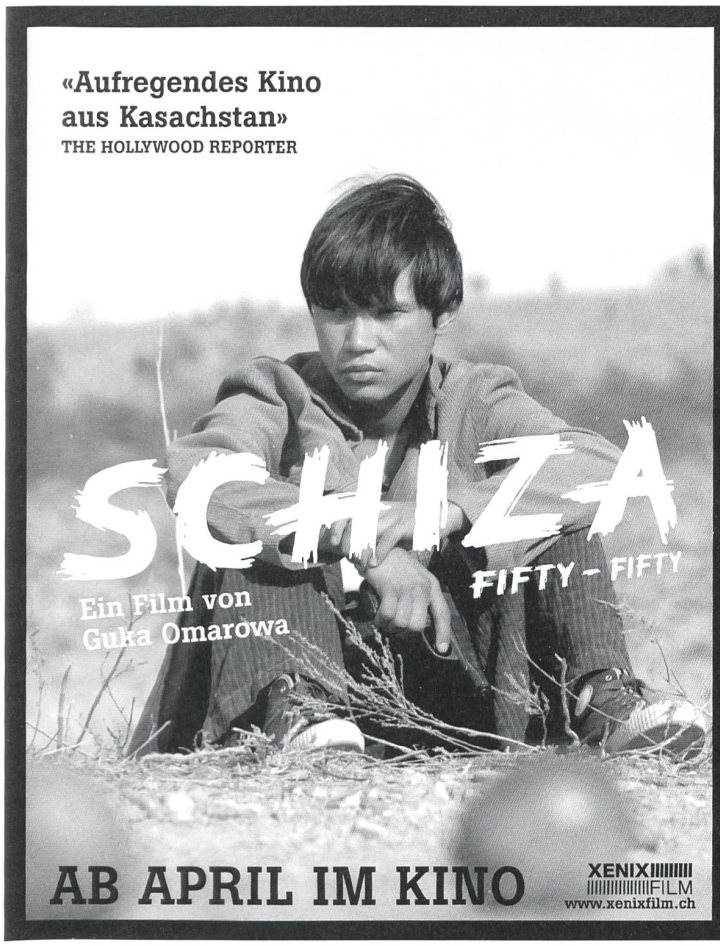
Gabriele Jatho, Klaus Höppner (Red.): Production Design + Film. Schauplätze. Drehorte. Spielräume. 46 Filme. Daten und Kritiken. Berlin, Filmmuseum Berlin, 2005 (Filmheft 9). 104 S., € 9.–

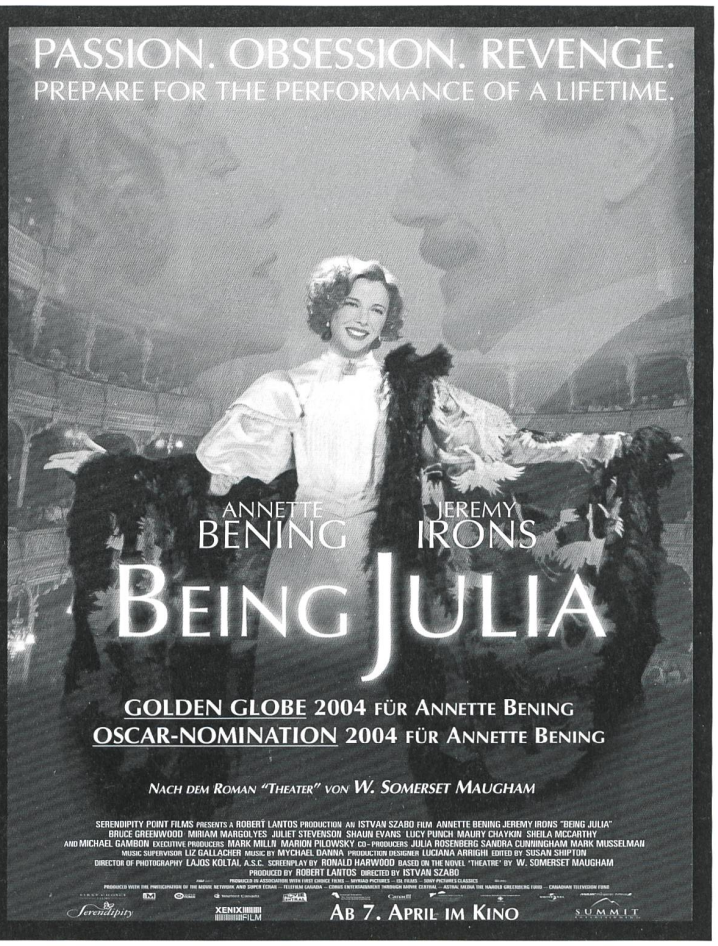
Michael Drosnin: Howard Hughes. Das wahre Gesicht der Macht. München, Heyne (Heyne Taschenbuch 64003), 2005. 526 S., Fr. 16.50, € 8.95

Charles Higham: Das geheime Leben des Howard Hughes. München, Goldmann (Goldmann Taschenbuch 45873), 2005. 480 S., Fr. 16.50, € 8.95

Bill Condon: Kinsey. Der Mann, der die Sexualforschung revolutionierte. München, Heyne (Heyne Taschenbuch 60017), 2005. 239 S., Fr. 16.50, € 8.95

Oliver Baumgarten (Red.): Filmkalender 2005. Marburg, Schüren, 2004. Fr 14.70, € 7.90





Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

☐ Jahresabo (5 Ausgaben und 4 Zwischenausgaben)
Fr. 69.–, € 45.–
☐ SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose
erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt
zu Fr. 42.–, € 30.–
☐ Beginnend ab Heft
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

☐ Herr ☐ Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
☐ CH ☐

Ort, Datum

Unterschrift

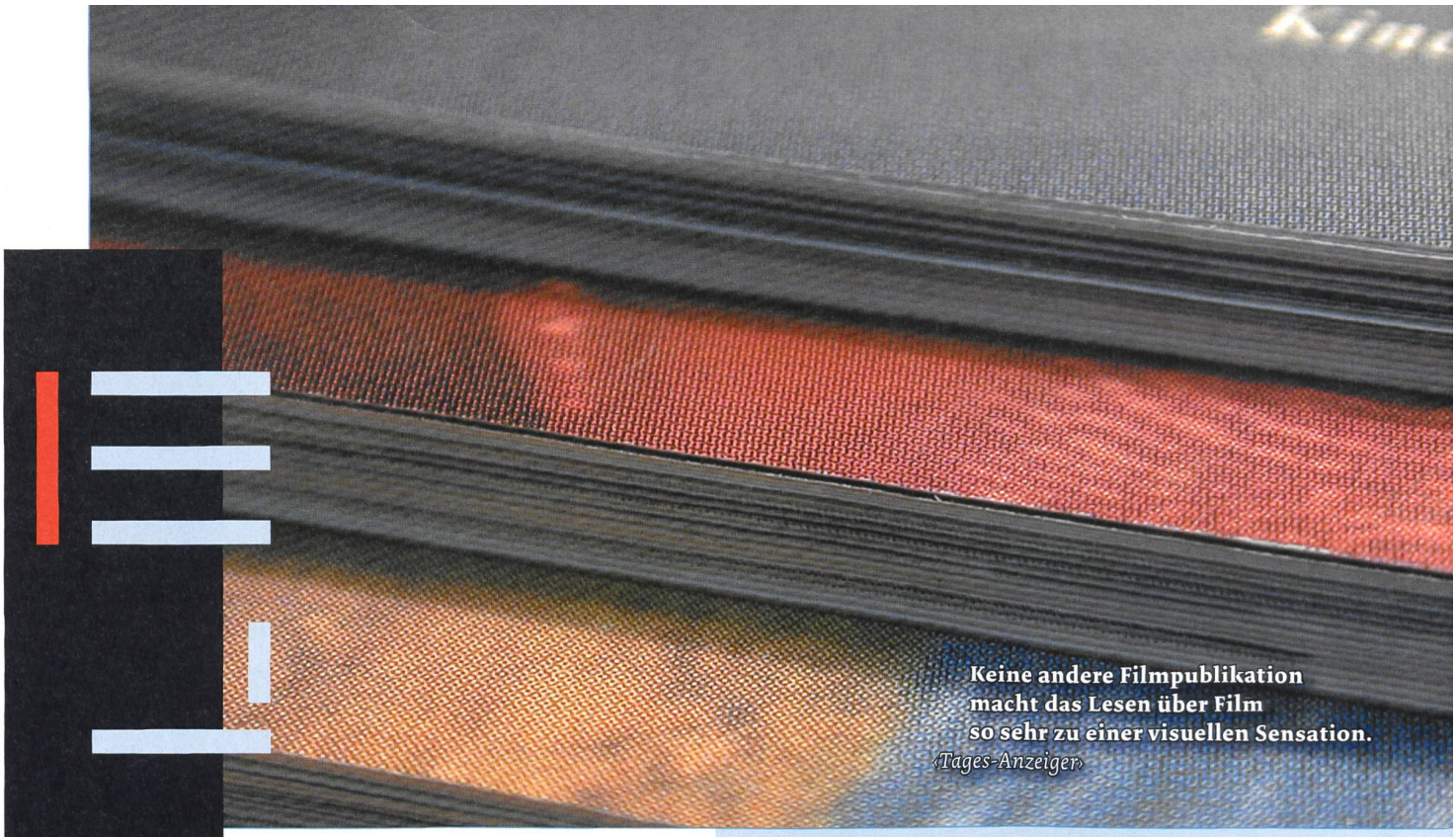
Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

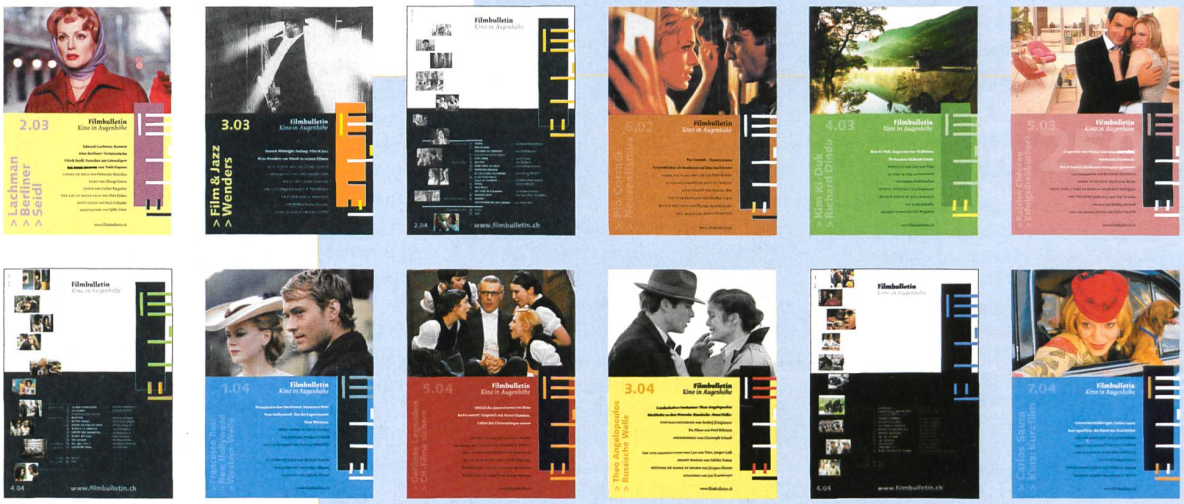


Keine andere Filmpublikation macht das Lesen über Film so sehr zu einer visuellen Sensation.
‹Tages-Anzeiger›

Lesen Sie Kino?

> www.filmbulletin.ch

Wenn Sie von Kino bereits etwas verstehen, sollten Sie sich Filmbulletin mal näher ansehen. Wenn Sie schöne Dinge schätzen, sich kulturellen Luxus erlauben, sollten Sie Filmbulletin entdecken. *Leisten Sie sich Filmkultur, leisten Sie sich Filmbulletin – Kino in Augenhöhe.* Bitte benutzen Sie die Bestellkarte auf der Rückseite.



design_konzept: www.colfzoellig.ch

Keine andere Filmpublikation
macht das Lesen über Film
so sehr zu einer visuellen Sensation.
Tages-Anzeiger

Lesen Sie Kino?

> www.filmbulletin.ch

Wenn Sie von Kino bereits etwas verstehen, sollten Sie sich Filmbulletin mal näher ansehen. Wenn Sie schöne Dinge schätzen, sich kulturellen Luxus erlauben, sollten Sie Filmbulletin entdecken. *Leisten Sie sich Filmkultur, leisten Sie sich Filmbulletin – Kino in Augenhöhe.* Bitte benutzen Sie die Bestellkarte auf der Rückseite.

design_konzept: www.colfzoellig.ch