Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 263

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

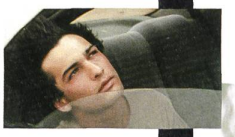
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

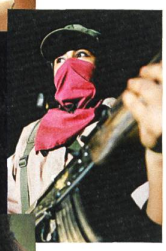
Download PDF: 16.08.2025

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

Fr. 3.– € 1.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe





FILMFORUM	3	**LE GRAND VOYAGE**	*von Ismaël Ferroukhi*
	5	*Gespräch mit Ismaël Ferroukhi*	
NEU IM KINO	8	**THE WOODSMAN**	*von Nicole Kassell*
	9	**GARÇON STUPIDE**	*von Lionel Baier*
	10	**INNOCENT VOICES**	*von Luis Mandoki*
	11	**TURTLES CAN FLY**	*von Bahman Ghobadi*
	12	**PALINDROMES**	*von Todd Solondz*
	13	**ERINNERN**	*von Bruno Moll*
	14	**THE HITCHHIKER'S GUIDE TO THE GALAXY**	*von Garth Jennings*
WEITERHIN IM KINO	15	**BIRTH**	*von Jonathan Glazer*
WIEDER IM KINO	16	**FONTANE EFFI BRIEST**	*von Rainer Werner Fassbinder*

KURZ BELICHTET	17	*Divers*
	18	*Bücher*
	22	*DVD*

4.05

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
Volontariat:
Oswald Iten

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
Irène Bourquin, Gerhard Midding, Birgit Schmid, Gerhart Waeger, Rolf Breiner, Erwin Schaar, Stefan Volk, Herbert Spaich, Peter Lehmann, Frank Arnold, Thomas Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Wettingen; Ascot Elite Entertainment, Buena Vista International, Filmcoopi, Filmpodium, Frenetic Films, Look Now!, Vega Distribution, Warner Bros., Zürich

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

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

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

In eigener Sache

«Wir müssen das Sehen lernen.
Wenn Sie das Sehen nicht bewusst lernen, werden Sie ein Schauender.»
Gottfried Honegger

Mit der Bedeutung, die wir Worten zuweisen, beziehungsweise mit der Bedeutung, die wir aus Worten ableiten, ist es allemal so eine Sache. Je genauer aber darauf geachtet wird, umso grösser werden die Nuancen – gelegentlich arten solche Nuancen gar in ein grundlegendes Missverständnisse aus. Wie dem auch sei. Die Unterscheidung, die Gottfried Honegger zwischen Sehen und Schauen macht, scheint mir im Ansatz sinnvoll und – auch speziell aufs Kino angewendet – einleuchtend. Wahrscheinlich werden wir zwar redaktionell nie so weit gehen, dass wir in diesem Sinne streng zwischen Zuschauern und Zusehern respektive Zuschauerinnen und Zuseherinnen unterscheiden werden. (Die Neigung deutscher Autorinnen und Autoren von «Zusehern» zu sprechen, wo Schweizerinnen und Schweizer «Zuschauer» einsetzen, dürfte, nebenbei bemerkt, mit Gottfried Honeggers Unterscheidung wenig zu tun haben.)

Aber dennoch: selbstverständlich gibt es die Filme, die man *lesen* können muss, um sich adäquat mit ihnen auseinander zu setzen. Und natürlich gibt es auch die anderen, wo es genügt, einfach mal ein bisschen hinzugucken, sich – möglichst in eigenen Gedanken – treiben zu lassen und sich zu amüsieren.

Kurz: Manche Filme kann man sich anschauen – manche Filme sollte man *sehen*.

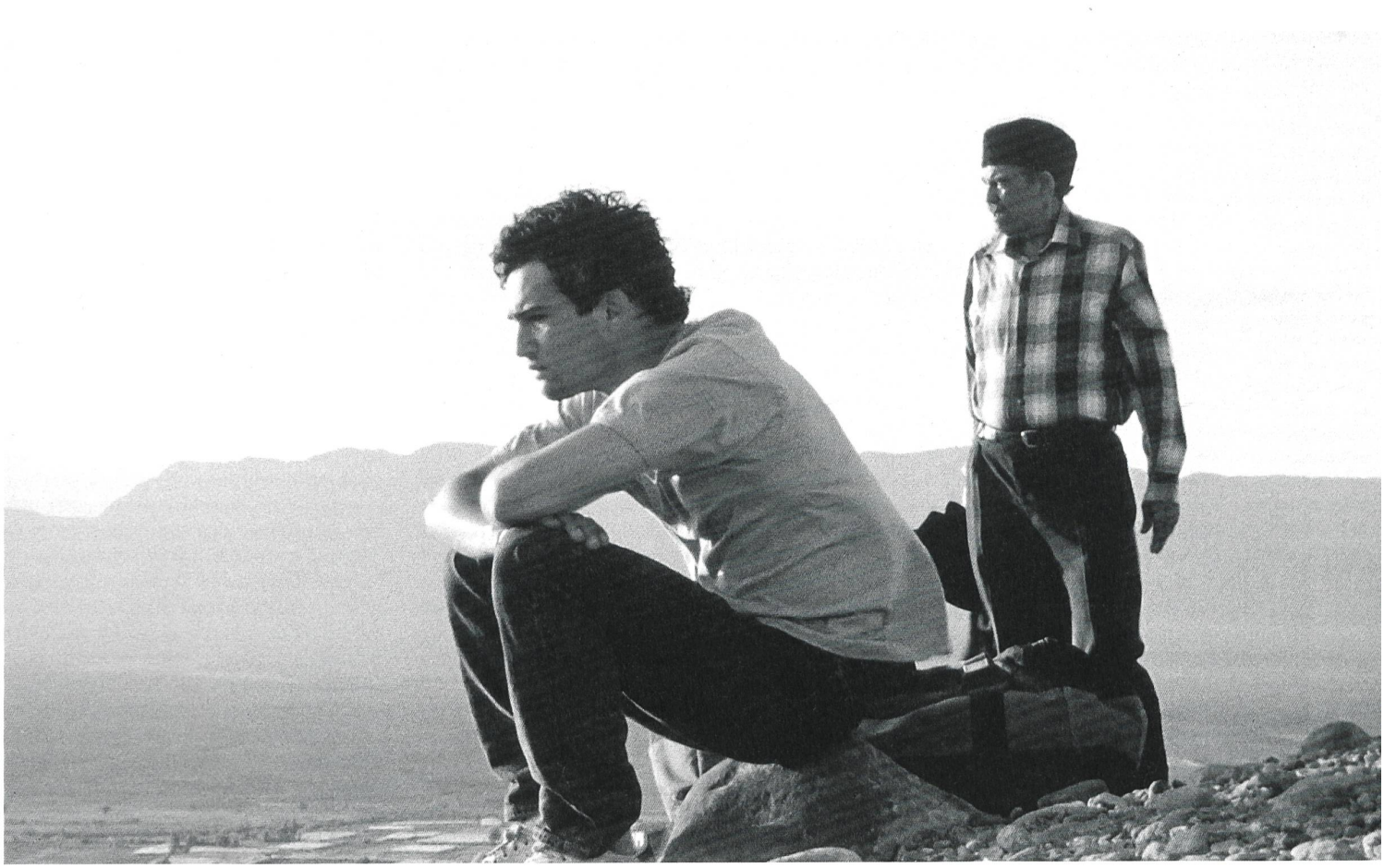
Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

4.05 Juni 2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 263

Annäherung zweier Welten

LE GRAND VOYAGE von Ismaël Ferroukhi



Wichtig ist die innere Reise, vom Vater zum Sohn und vom Sohn zum Vater, die konfliktreiche Annäherung zweier Figuren, deren Werte und Lebenshaltung anfangs Gegenpole bilden.

Ein verschneites Bushäuschen im Gebirge, irgendwo in Bulgarien, darin zwei frierende Figuren beim Picknick, auf der Sitzbank die Teekanne. Warum er die Reise mit dem Auto machen müsse, fragt der Sohn, in eine leuchtend orange Decke gewickelt, den Vater, warum er nicht fliegen könne wie andere. Der Vater, gläubiger Moslem aus Marokko, erklärt dem in Frankreich aufgewachsenen Sohn den Sinn der Pilgerfahrt nach Mekka: Wie das Salzwasser des Meeres, wenn es verdunste, im Aufsteigen sich reinige und als Süsswasser zurückkomme, so sei es mit der Seele. Am besten wäre es, den Hadsch, die Pilgerreise, zu Fuss zu machen, denn das sei besser als mit einem Pferd. Mit dem Pferd sei es besser als mit dem Auto, mit dem Auto besser als mit dem Schiff, mit dem Schiff besser als mit dem Flugzeug. Darauf heben Vater und Sohn synchron ihre Teetassen: Symbol einer ersten Annäherung.

Ismaël Ferroukhi, Drehbuchautor und Regisseur der franko-marokkanischen Co-Produktion LE GRAND VOYAGE, hat seine beiden Figuren in einem alten blauen Peugeot mit oranger Ersatztüre auf eine 5000 Kilometer lange Reise geschickt: von Aix-en-Provence nach Mekka. Das Road-Movie führt durch Italien, Slowenien, Kroatien, Serbien, Bulgarien, die Türkei, Syrien und Jordanien nach Saudi-Arabien: vom Okzident in den Orient, vom Christentum in den Islam, von der Moderne in die Tradition. Die Landschaften stehen dabei nicht im Vordergrund, ausser wenn sie eine innere Situation spiegeln: Irrfahrt in der Einöde, Weggabelung, Schneekälte, Wüste. Eindrücklich sind die zunehmend luziden Szenerien im Osten. Wichtig ist die innere Reise, vom Vater zum Sohn und vom Sohn zum Vater, die konfliktreiche Annäherung zweier Figuren, deren Werte und Lebenshaltung anfangs Gegenpole bilden. Während für den Vater die Pilgerfahrt eine wichtige religiöse Pflicht ist (der Hadsch gilt als eine der «fünf Säulen des Islam»), bedeutet die Religion dem westlich geprägten Sohn Réda nichts. Der Vater hat Réda, der die Reifeprüfung wiederholen sollte und seine Freundin Lisa nicht allein lassen möchte, gezwungen, ihn nach Mekka zu fahren.

Der Patriarch nämlich, der keinen Widerspruch duldet, kann nicht Auto fahren, und der älteste Sohn, der ihn chauffieren sollte, musste eben den Fahrausweis abgeben. Der alte Peugeot wird im Laufe der Reise immer wieder zum Huis-clos, in dem die beiden gegensätzlichen Figuren, ähnlich zu Beginn nur in ihrer Sturheit, sich Machtkämpfe liefern, streiten oder einander eisig anschweigen – um dann doch wieder einen Seitenblick zu wagen. Der Vater will keinen Zwischenhalt machen, nichts besichtigen: «Wir sind keine Touristen.» Das Mobiltelefon des Sohnes, Verbindung zu Lisa, wirft er kurzerhand in eine Mülltonne. – Später freilich ahnt man: Der Alte spürt, dass ihm nicht mehr viel Zeit bleibt.

Ferroukhi, 1962 in Marokko geboren, jung mit seiner Familie nach Frankreich gekommen, steht selbst zwischen den Kulturen. Er kennt die Situation, die er in seinem Spielfilm-Erstling zeigt, der 2004 in Venedig mit dem «Leone del futuro» ausgezeichnet wurde. Die Autoreise hat er nicht selbst gemacht, wohl aber sein Vater, und von der

Eindrücklich sind die Bilder aus Mekka; erstmals wurden hier Szenen für einen Spielfim gedreht, noch dazu während des Hadsch. In einfache weisse Tücher gehüllt schreiten die Pilger zum Zentrum ihres Glaubens, der Kaaba, vereinigen sich mit unübersehbaren Scharen weissgekleideter Gestalten.

Beziehung zu diesem sei viel in den Film eingeflossen, sagt Ferroukhi. «Ich bin dem Sohn näher als dem Vater, denn wie der Sohn bin auch ich nicht religiös, aber ich habe gelernt, die anderen und ihre Spiritualität zu respektieren.» Wichtig war ihm, das in den letzten Jahren durch die Aktionen einer fanatischen Minderheit negativ verzerrte Bild des Islam zurechtzurücken. Im Film ist es nun freilich einseitig positiv; die politische Vereinnahmung von Religion wird ausgeblendet. Gezeigt wird die Haltung jener Gläubigen, die den Islam als friedliebend sehen und erfahren.

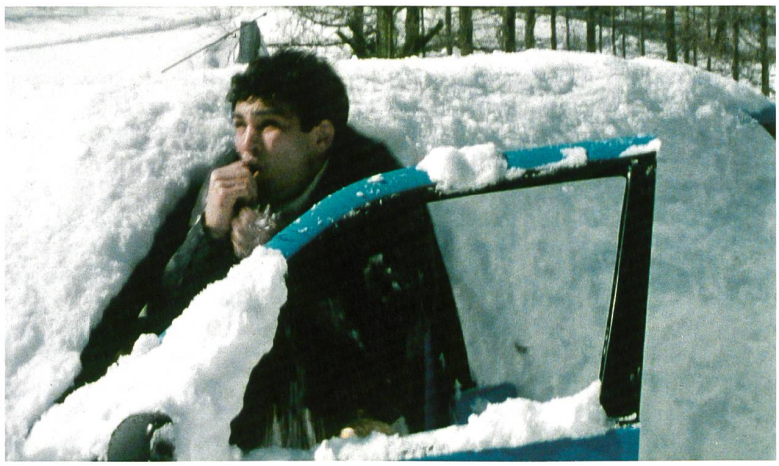
Mohamed Majd und *Nicolas Cazalé* sind ein glaubwürdiges Vater-Sohn-Gespann. Der in sich ruhende, aber auch sture Vater, der temperamentvolle, halsstarrige Sohn – als Reisende sind sie aufeinander angewiesen, obwohl, ja weil sie nicht dieselbe Sprache sprechen: Der Vater spricht arabisch, der Sohn Französisch. «Du hast überhaupt von nichts eine Ahnung!» schreit Réda den Alten einmal an. «Vom Leben hast du keine Ahnung!» sagt der Vater mehrmals zum Sohn. Beide irren sich: bezüglich der gegenseitigen Einschätzung, der Beurteilung Fremder, der Route.

Im Laufe der Reise verschieben sich die Kompetenzen: Zu Beginn, im Westen, kann sich nur der Sohn verständigen, in Französisch oder Englisch. Auf dem Balkan verstehen beide kein Wort. Eine urkomische und zugleich berührende Szene ergibt der Redeschwall eines dicken, mondgesichtigen Bulgaren, der ihnen den Weg nach Sofia erklären will und angesichts der Unmöglichkeit der Kommunikation immer weiter durchs Autofenster hereinhängt. Resultat ist dann die eingangs erwähnte Szene im verschneiten Bushäuschen. In der Folge besteht der Vater wider alle Vernunft darauf, bei Eiseskälte im Auto zu übernachten. Am Morgen ist das Auto eingeschneit: nicht nur für die Protagonisten, sondern auch für das Kinopublikum ein Augenblick der Klaustrophobie. Diese Episode endet mit einem kurzen Spitalaufenthalt des Vaters. Doch schon auf dem Balkan hat der Alte erfolgreich, nur mit den Händen, schwarz Geld gewechselt. Später, in den arabischen Ländern, wird endgültig er das Sagen haben, denn Réda versteht nur marokkanisches Arabisch, und die islamische Welt ist ihm fremd.

Wichtig für Reisende ist die Balance zwischen vernünftigem Misstrauen und menschlicher Hilfsbereitschaft. Eine rätselhafte alte Frau, die den beiden irgendwo auf dem Balkan begegnet und hartnäckig mitfahren will, ist laut Ferroukhi ein Symbol für Schutz und Bedrohung zugleich. Sie verschwindet vor dem Zoll, steht danach wieder mitten auf der Strasse. Dem Sohn ist sie unheimlich – der Vater sieht in ihr eine Führerin. Umgekehrt ist es beim Türken Mustapha, der den beiden über die Grenze hilft, nach Mekka mitreisen will, ihnen in Istanbul die Blaue Moschee zeigt, Réda aber auch zum Alkohol verführt. Der Vater verdächtigt Mustapha des Diebstahls und zeigt ihn bei der Polizei an. Viel später wird das in einer Socke versteckte Geld wieder zum Vorschein kommen, und Réda wird dem Vater vorlügen, die Botschaft habe es zurückerstattet: eine Geste der Liebe, die auf der Reise aus dem Respekt gewachsen ist, denn die Pilgerfahrt wäre verunreinigt durch die falsche Anschuldigung.

Zuvor jedoch ist das Geld knapp, tagelang gibt es nur Eierbrote, weswegen der Sohn rebelliert, als der Vater ein Almosen gibt (auch das eine der «fünf Säulen des Islam»). Er kriegt eine Ohrfeige, worauf er den Alten samt Auto stehen lässt. Doch er kommt nicht weit in der steinigen Einöde, mit seiner Reisetasche. Als der Vater vorschlägt, in Damaskus das Auto zu verkaufen («hier komme ich allein zurecht»), wird Réda klar, dass er ihn nicht verlassen will. Später kehrt sich die Situation um, als der Vater wütend ein Hotel verlässt, in das der Sohn, betrunken, eine Tänzerin mitgeschleppt hat: Auch er kommt nicht weit, mit dem Koffer, auf der Strasse. Der Sohn folgt ihm im Auto, bis er seine Entschuldigung annimmt.

Kurz vor Mekka hat Réda, in der Wüste schlafend, einen prophetischen Traum: Er sinkt im Sand ein, immer tiefer, wird verschlungen, während er nach dem Vater schreit – eine kleine Schafherde zieht vorbei, deren Hirte der Vater sein könnte. Erwachend sieht Réda den Vater ruhig betend auf einer Düne sitzen. Die beiden schliessen sich den motorisierten Pilgerkarawanen an, die auf Mekka zuströmen, wobei sie Solidarität erfahren in der grossen, internationalen Gemeinschaft der Gläubigen. Eindrücklich sind die Bilder aus Mekka; erstmals wurden hier Szenen für einen Spielfim gedreht, noch dazu während des Hadsch. In einfache weisse Tücher gehüllt schreiten die Pilger zum Zentrum ihres Glaubens, der Kaaba, vereinigen sich mit unübersehbaren Scharen weissgekleideter Gestalten, deren Gehgeräusche Motoren und Autohupen übertönen. Rinnsale, die ins Meer strömen: Réda sieht den eben erst liebgewonnenen Vater aufgehen im Pilgerstrom. Abends erwartet er ihn, auf dem Autodach stehend, wie einst der Vater auf einem Hügel die Rückkehr seines Vaters von der Pilgerreise. Doch der Vater kommt



‹Die Harmonie zwischen Innen und Aussen war mein Ziel›

Gespräch mit Ismaël Ferrouhki

nicht zurück. Die Herde aus dem Traum huscht über den Weg, der Mond verfinstert sich. Am nächsten Tag kämpft sich Réda im knallgelben T-Shirt durch das Gewimmel der Weissgekleideten, verzweifelt den Vater suchend. Ferroukhi filmte mitten in der Masse: Die Pilgerscharen verschlingen den Ungläubigen, als wäre er jenes eine Glas Wein, von dem Mustapha sagte, dass es dem Meer (einer grossen Seele) nicht schaden könne. Réda findet den Vater im Leichenschauhaus und, im Schmerz neben dem Toten zum Embryo zusammengekrümmt, schreit er seine Trauer hinaus. Er hat seine Reifeprüfung gemacht: die des Lebens, zu dem auch der Tod gehört. «Gott segne dich», hat der Vater kurz vor Mekka zu Réda gesagt, sich für die Reise bedankend. Am Ziel hat er dem im Auto schlafenden Sohn das Foto der Freundin aufs Steuerrad gelegt: als hätte er ihn, den Ungläubigen, dem umfassenden Prinzip Liebe anvertraut.

Irène Bourquin

Stab
Regie, Buch: Ismaël Ferroukhi; Kamera: Ketell Djian; Schnitt: Tina Baz-Legal; Kostüme: Christine Brottes; Musik: Fowsi Guerdjou; Ton: Xavier Griette

Darsteller (Rolle)
Nicolas Cazalé (Réda), Mohamed Majd (Vater), Jacky Nercessian (Mustapha), Ghina Ognianova (ältere Dame), Kamel Belghasi (Khalid)

Produktion, Verleih
Ognon Pictures; Produzent: Humbert Balsan. Marokko 2004. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 108 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen

FILMBULLETIN Monsieur Ferroukhi, was steht für Sie stärker im Zentrum von LE GRAND VOYAGE: Religiösität oder Spiritualität?

ISMAËL FERROUKHI Für mich erzählt der Film in erster Linie eine Liebesgeschichte zwischen zwei Menschen, von denen der eine religiös ist, der andere nicht. Die Konfrontation von Vater und Sohn hat mich interessiert, losgelöst von den Kulturen, der Religion. Ich wollte einen universell zugänglichen Film machen, in dem sich jeder Zuschauer, egal, ob Moslem, Christ oder Atheist, wiederfinden kann. Ich empfinde die Setzung, dies sei ein Film über Religion, als eine grosse Einschränkung. Natürlich stammen meine Figuren aus einem muslimischen Kulturkreis. Und es ist heikel, vom Islam zu erzählen, da schieben sich lauter Bilder und Vorstellungen vor den Film. Das Drehbuch ist übrigens bereits vor sechs Jahren entstanden, es ist also keine Reaktion auf die Ereignisse des 11. September. Wenn das eine Geschichte unter Christen gewesen wäre, hätte das Motiv der Religiösität den Film weniger dominiert.

FILMBULLETIN War Ihre Botschaft der Toleranz eher ein Hindernis oder ein Argument, Produzenten zu überzeugen?

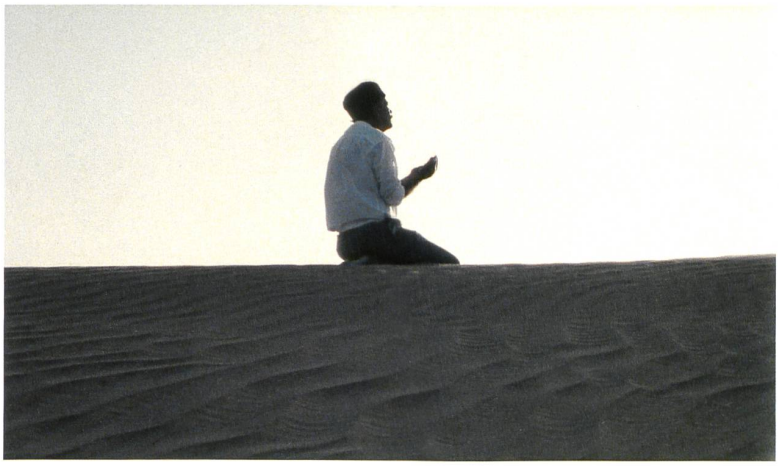
ISMAËL FERROUKHI Ich bin Ihnen sehr dankbar für diese Formulierung: Wenn der Film ein Thema, eine Botschaft hat, dann ist es die Toleranz. Und zwar mit einem grossen L für Liebe.

Es hat sicher auch deshalb so lange gedauert, meinen Stoff finanziert zu bekommen, weil er zunächst nicht sehr kommerziell erscheint. Im Kern geht es ja um nicht mehr als um zwei Menschen, die nicht miteinander reden können, die auf keiner Ebene zusammenfinden können. Sie sprechen nicht die gleiche Sprache, ihre Weltsicht ist unterschiedlich, sie gehören nicht zur gleichen Generation und nicht zur selben Kultur. Zunächst fühlen sie sich unwohl in der Gegenwart des Anderen, sind wie Fremde. Sie müssen lernen, sich füreinander zu interessieren, und einen Weg finden, sich zu verstehen, ohne ihre Eigenheiten aufzugeben. Ich wollte nicht, dass der Eine den Anderen bekehrt. Doch die Auseinandersetzung bereichert sie. Es ist eine langsame, behutsame Wandlung, keine radikale Veränderung.

FILMBULLETIN Diesen Prozess machen Sie sehr schön am Motiv des Almosens kenntlich: der Sohn versteht diese Geste zunächst nicht, aber am Ende hat er sie erlernt.

ISMAËL FERROUKHI Réda entdeckt an seinem Vater menschliche Aspekte, die er zuvor nicht kannte und die durchaus religiös verwurzelt sind. In allen grossen Religionen spielt das Almosen eine wichtige Rolle. Im Islam zählt es gar zu den fünf Säulen. Er ist ja eine Religion, die den Alltag besonders stark prägt. Das Teilen, der Wunsch, den Anderen nicht verhungern zu lassen, gehört zu den Grundfesten des Zusammenlebens. Ich bin zwar nicht religiös, aber selbstverständlich bin ich durch den Islam geprägt, er ist ein Teil von mir. Gleichwohl hoffe ich, dass das Almosen im Film als ein allgemein menschlicher Wert erscheint. In der Auseinandersetzung mit dem Vater findet eine Übertragung statt, auch eine Versöhnung. Auch Réda unternimmt eine Pilgerreise, aber eine menschliche, keine religiöse.

FILMBULLETIN Der Sprachunterschied zwischen Vater und Sohn eröffnet Ihnen grosse erzählerische Möglichkeiten. Ist



«Da diese beiden Figuren im normalen Alltag nicht miteinander kommunizieren, musste ich sie zusammensperren, um die üblichen Regeln ausser Kraft zu setzen. Eine Reise im Auto ist dafür ideal, zumal eine, bei der sie fünftausend Kilometer zurücklegen müssen.»

er auch heute noch die Regel unter den Einwandererfamilien aus dem Maghreb?

ISMAËL FERROUKHI Ja. Diese Frage wird mir auch häufig gestellt, wenn ich in Frankreich nach Vorführungen über den Film diskutiere. Das schockiert mich immer sehr: Wir leben doch in *einer* Gesellschaft zusammen, warum wissen wir so wenig voneinander! Oft haben sich bei den Diskussionen junge Männer gemeldet und mir bestätigt, dass es ihnen mit ihren Vätern ganz genauso ergeht.

Der Sohn weigert sich übrigens nicht, Marrokanisch zu sprechen – er hat es einfach nie gelernt. Der Vater spricht sehr gut Französisch, aber er zwingt dem Sohn die eigene Sprache auf, denn er sieht einen Mangel bei ihm, den er ausgleichen will. Viele Sprachen zu sprechen, ist eine Bereicherung. Der Sohn hat seine Herkunft bisher verdrängt. Anfangs genieren Réda die Wurzeln von jenseits der französischen Kultur, er verleugnet sie. Seine Werte sind vielleicht eine Spur zu sehr vom modernen Leben bestimmt. Der Vater hingegen weiss, dass man nur innerlich gefestigt sein kann, wenn man seine Herkunft mit all ihren Aspekten annimmt. Réda muss lernen, dass dies eine Stärke ist, keine Schwäche. Um zu wissen, wohin man geht, muss man wissen, woher man kommt.

FILMBULLETIN Gab es ursprünglich noch mehr Szenen in Frankreich, eine längere Exposition, um in das Milieu und die Konflikte einzuführen?

ISMAËL FERROUKHI Es gab einige Szenen, aber sie erschienen mir wie eine Verzögerung. Der eigentliche Film beginnt erst mit der Reise. Ausserdem wollte ich den Konflikt zwischen Vater und Sohn vom maghrebinischen Milieu ablösen. Ich erinnere mich, dass es zwei Szenen mit Rédas Freundin gab. Aber sie gewinnt mehr Bedeutung, wenn man sie nicht sieht. Die Abwesenheit verleiht ihr stärkeres erzählerisches Gewicht.

Ich wollte es vermeiden, von vorneherein zuviel zu erklären, ich will vielmehr den Zuschauern und den Figuren eine grosse Interpretationsfreiheit lassen. Ich finde es viel schöner, wenn sich die Figuren erst während der Reise langsam entfalten. Dem Zuschauer sollte es ein wenig wie Réda ergehen: er wird unversehens gezwungen, eine Reise zu unternehmen. Anfangs kann man den Vater kaum ertragen, weil man konfrontiert ist mit etwas, das man nicht versteht. Erst nach und nach entdeckt man, dass der Anschein des Autoritären nur ein Schutzschild für den Vater ist. Und das Beharren auf dieser Autorität ist die Möglichkeit für ihn, den Sohn mit auf die Reise zu nehmen, denn es gelingt ihnen nicht, ihre Gefühle auszudrücken.

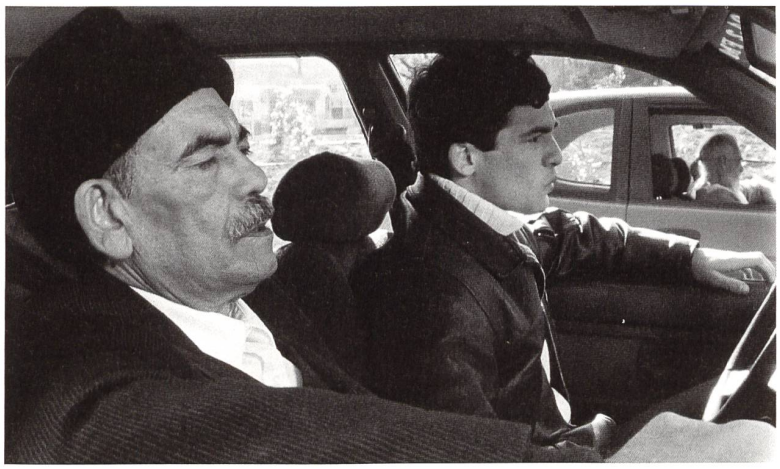
FILMBULLETIN Zwei Begegnungen markieren Veränderungen in der Beziehung. Zum einen die geheimnisvolle Frau, die den beiden Reisenden später noch einmal begegnet, sowie Mustapha, ein aus Frankreich stammender Türke. Wollen Sie damit das Huis-clos Ihrer Erzählsituation aufbrechen?

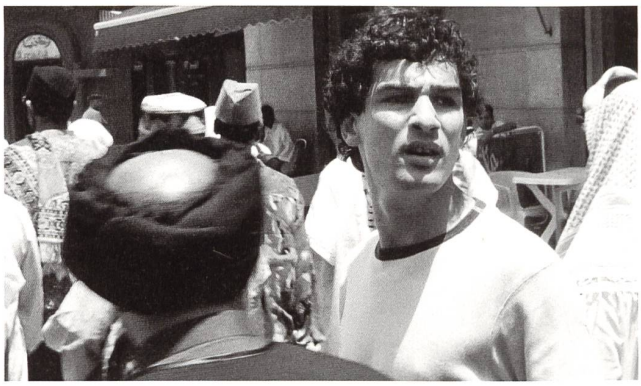
ISMAËL FERROUKHI Ja, sie bringen frische Luft hinein. Natürlich muss man solch eine lineare Erzählung immer wieder auflockern, auch mit Humor. Darüber hinaus bringt die alte Frau für mich aber ein spirituelles Moment in den Film. Für den Vater ist sie ein Engel, der sie leitet, Réda hingegen macht sie Angst. Ist sie überhaupt real? Begegnen sie ihr wirklich? Vater und Sohn finden sich in einer Situation wieder, die Schutz oder Bedrohung sein kann. Zum ersten Mal handeln sie nun gemeinsam, in dem sie die Frau zurücklassen. Es entsteht eine Komplizenschaft, der Vater folgt dem Impuls des Sohnes, obwohl das seiner eigenen Auffassung widerspricht. Auch die Begegnung mit Mustafa nähert beide einander an. Er fungiert ein wenig als Vermittler, der dem Sohn die Wertvorstellungen des Vaters näher bringen könnte. Zugleich kommt aber Eifersucht ins Spiel, als der Vater merkt, dass sein Sohn sich eher einem Fremden anvertraut als ihm.

FILMBULLETIN Fast unwillkürlich geht es bei dieser Reise auch um die Erprobung der Machtverhältnisse.

ISMAËL FERROUKHI Für den Vater ist die Situation prekär, weil er die Richtung bestimmt, aber selbst nicht fahren kann. Und Rédas Problem mit der väterlichen Autorität liegt darin, dass er glaubt, kultivierter, gebildeter zu sein. In seinen Augen ist der Vater ein Analphabet. Da diese beiden Figuren im normalen Alltag nicht miteinander kommunizieren – sie meiden die Konfrontation –, musste ich sie zusammensperren, um die üblichen Regeln ausser Kraft zu setzen. Eine Reise im Auto ist dafür ideal, zumal eine, bei der sie fünftausend Kilometer zurücklegen müssen. Auf den ersten Tausend können sie noch so bleiben, wie sie vorher waren. Ab Zweitausend bröckeln die Fassaden allmählich. Ab Dreitausend müssen sie die alten Rollenspiele unwiderruflich aufgeben. Und dann sind sie gezwungen, einander wirklich anzuschauen. Ihre Beziehung wird endlich intimer.

FILMBULLETIN Entsprechend wandelt sich auch der Erzählrhythmus. War Ihnen das schon beim Schreiben klar? Oder hat





«Meine Eltern, die weder lesen noch schreiben können, sollen den Film ebenso leicht verstehen können wie ein Gelehrter. Deshalb spielt auch das Unausgesprochene eine wichtige Rolle, weil es sich in allen Kulturkreisen vermittelt.»

sich dieser Rhythmus erst nach dem Drehen ergeben.

ISMAËL FERROUKHI Er sollte von Anfang an den Etappen ihrer inneren Reise, ihrem Seelenzustand entsprechen. Wenn ihr Verhältnis angespannt ist, soll man das in der Montage spüren. Wenn sie sich öffnen, soll man das Gefühl bekommen, durchatmen zu dürfen. Und wenn sie einander endlich genauer betrachten, spielt die Zeit keine Rolle mehr. Die Gelassenheit und Ruhe zum Ende der Reise hin verdankt sich aber auch wesentlich dem Spiel meiner beiden Hauptdarsteller. Dabei spielt das Schweigen eine immer wichtigere Rolle. Diese Intimität kann man nicht mit Worten herstellen.

FILMBULLETIN Diese Entwicklung entspricht auch der sich verändernden Landschaft auf der Reise: in der Wüste spricht man nicht.

ISMAËL FERROUKHI Genau diese Harmonie zwischen Aussen und Innen war mein Ziel. Die Landschaft soll den inneren Weg widerspiegeln. Dabei durfte sie nie im Vordergrund stehen, durfte nie die Figuren überwältigen. Es gab ganz atemberaubende Orte auf der Reise, aber ich habe sie nie in der Totalen gefilmt, sondern immer nur als Hintergrund.

FILMBULLETIN Diese Konzentration auf die Figuren, die Gesichter verleiht dem Film eine visuelle Geschlossenheit, die angesichts der stetigen Drehortwechsel erstaunt. Haben Sie das Durchqueren der verschiedenen Länder in chronologischer Reihenfolge gedreht?

ISMAËL FERROUKHI Nein, nicht ganz. Die Szenen in Mekka haben wir zuerst gedreht. Dem grössten Problem, der grössten Herausforderung musste ich mich gleich zu Anfang der Dreharbeiten stellen! Ich sagte mir, wenn mir das gelingt, wird alles andere auch klappen. Der Film steht und fällt mit der Mekka-Sequenz.

Den Rest der Reise haben wir tatsächlich in der Chronologie gedreht. Diese Linearität war mir wichtig, denn ich wollte, dass die Handlung sich so einfach wie möglich entwickelt. Meine Eltern, die weder lesen noch schreiben können, sollen den Film ebenso leicht verstehen können wie ein Gelehrter. Deshalb spielt auch das Unausgesprochene eine wichtige Rolle, weil es sich in allen Kulturkreisen vermittelt.

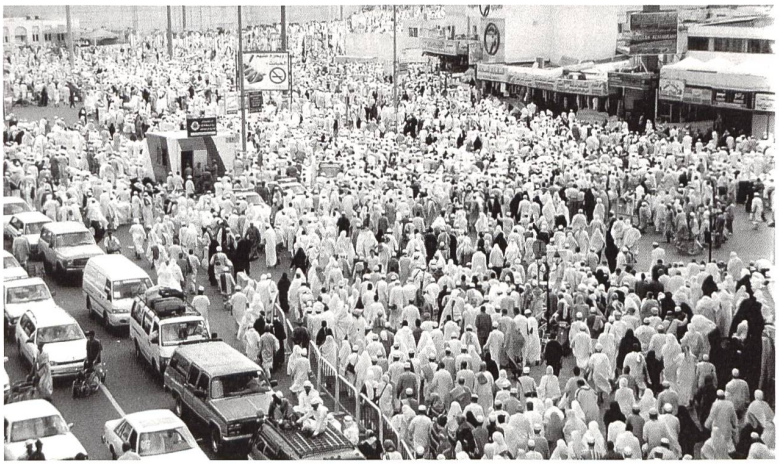
FILMBULLETIN Erzählen Sie etwas mehr über die Dreharbeiten in Mekka. Entspricht die Spannung zwischen Klaustrophobie und Erhabenheit einem Konzept? Oder haben Sie sich von der Atmosphäre am Drehort inspirieren lassen?

ISMAËL FERROUKHI Die Sequenz habe ich tatsächlich genauso geschrieben. Wir waren praktisch das erste Filmteam, das in Mekka eine Dreherlaubnis erhalten hat. Als wir ankamen, glaubten wir, bei der Botschaft sei eigentlich alles geregelt. Aber vor Ort gab es vielerlei bürokratische Hürden. Die Moschee hat einen ähnlichen Status wie der Vatikan, wo Ihnen die italienische Botschaft auch wenig weiterhelfen kann. Aber für mich war es undenkbar, ohne Bilder von den Pilgern und der Moschee abzureisen. Ich war mit Team und Ausrüstung angereist, seit fünf Jahren hatte ich darauf gewartet, hier zu drehen. Ich war zu allem bereit und habe die Verantwortlichen mit der Zeit einigermassen mürbe gemacht.

Es gab keine Improvisation, aber auch keine Einschränkungen. Ursprünglich hatte ich noch an einen Drehort gedacht, der mich noch etwas näher an die Moschee gebracht hätte, für den ich aber keine Erlaubnis bekam. Stattdessen habe ich eine Aufsicht aus einem Hotelzimmer in der Nähe gedreht. Die Strassenszenen im Film stimmen ansonsten genau mit den Einstellungen überein, die ich im Kopf hatte. Für mich war klar, dass ich immer beim Vater bleiben musste, mitten in der Menge. Ich durfte mich nie von ihm entfernen, der Zuschauer sollte das Ende seiner Pilgerreise hautnah miterleben.

Es war eine ungeheure Herausforderung, inmitten von zwei Millionen Menschen zu drehen, die ich nicht kontrollieren konnte. Hastig haben wir Grossaufnahmen von Gesichtern gedreht, mitunter auch im Gegenlicht. Es gab überraschend wenige Takes, wo Leute in die Kamera blicken. Für die meisten Pilger waren wir unsichtbar, sie waren so versunken, dass sie uns trotz unserer Kameraausrüstung gar nicht wahrnahmen. Diese Unmittelbarkeit beim Drehen war atemberaubend, da gab es keine Möglichkeit, die Wahrheit zu verfälschen. Wenn es Schwierigkeiten gegeben hätte, Panik oder Gewalt ausgebrochen wäre, würde man das auf der Leinwand sehen. Das Faszinierendste an diesen Drehtagen war freilich die Sprachenvielfalt. So viele Sprachen habe ich nie zuvor in meinem Leben gehört. Da hatte auch ich das Gefühl, am Ende einer Pilgerreise angekommen zu sein: an einem Ort, an dem sich Menschen aus allen Erdteilen friedlich begegnen.

Das Gespräch mit Ismaël Ferroukhi führte Gerhard Midding



THE WOODSMAN
Nicole Kassell

Der Titel dieses Films weckt zweideutige Assoziationen. Er spielt auf den Förster – den «Woodsman» – im Märchen «Rotkäppchen» an, der das kleine Mädchen aus dem Bauch des gefrässigen Wolfes befreit. Andererseits steht die Geschichte um das unschuldig-naive Kind, das vom (erwachsenen) Bösen verführt wird, exemplarisch für ein missbrauchtes Macht- und Abhängigkeitsverhältnis. Da schlägt man dann auch den Retter mit der Axt schnell der Seite zu, von der potenzielle Gefahr droht – umso mehr in der heutigen Gesellschaft, in der das (medial) geschürte Alarmbewusstsein beim Thema Pädophilie und Kindsmissbrauch ungleich gross ist. Die junge New Yorker Regisseurin Nicole Kassell scheint um den Wunsch nach eindeutigen moralischen Kategorien zu wissen, in denen man eine Geschichte, wie sie sie in ihrem Filmdebüt erzählt, darstellen muss. Kassell und ihr Drehbuchautor *Steven Fechter*, von dem auch das gleichnamige Theaterstück stammt, machen es anders und wagen den Tabubruch, indem ihr «Woodsman» eben beides ist: schuldig und trotzdem ein menschliches Wesen, das zuletzt Beschützerinstinkt zum Wohle eines Kindes zeigt.

Eine visuell-zeichenhafte Verbindung zum Märchen macht in THE WOODSMAN ein leuchtend roter Ball, der in der Erinnerung von Walter immer wieder auftaucht: In schemenhaft verfremdeten Rückblenden hüpft und rollt die Kugel in Zeitlupe aus einem Schulareal hinaus vor die Füsse des Mannes – Versuchung und Mahnmal in einem. Walter sass zwölf Jahre im Gefängnis, weil er sich an Kindern verging. Wie schwer die Tat war und ob sich der Missbrauch wiederholte, belässt der Film im Dunkeln. Er setzt ein zum Zeitpunkt, als Walter vorzeitig aus der Haft entlassen wird und ein normales Leben zu führen versucht. Einer mit dieser Vergangenheit ist aus dem Leben gefallen: Die Gesellschaft hat für ihn keinen Platz mehr vorgesehen. Dass Walter um diese Verurteilung weiss, macht *Kevin Bacon* in der Hauptrolle vom ersten Moment an deutlich. Mit leicht geneigtem Kopf in sich gekehrt schlendert er durch die Gegend, wenn er den Blick hebt, stehen Verunsicherung und Verstörung in seinen Augen. Die Arbeitskollegen im Sägewerk, in dem er eine Anstellung findet, deuten dies als schroffe Abweisung und Arroganz, und als die Sekretärin auf den wahren Grund für Walters Verschlossenheit stösst, schlägt ihm der Hass unmaskiert entgegen.

Die Vorverurteilung des Umfelds findet Verkörperung in der Person des zynischen Polizeibeamten Lucas, der Walter in seinem Apartment Kontrollbesuche abstattet und kein Hehl daraus macht, dass er den Mädchenliebhaber als Abschaum betrachtet und ein Rückfall nur eine Frage der Zeit sei – Rapper *Mos Def* spielt den Sittenwächter mit eindrücklich verachtender Lässigkeit. Als ob die Standhaftigkeit des Ex-Häftlings geprüft werden müsste, liegt dessen Wohnung direkt einer Schule gegenüber. Dieser dramatische Fallstrick wirkt eher plump. Andererseits verdeutlicht er Walters inneren Kampf. Die Versuchung lauert in der Freiheit überall.

THE WOODSMAN, ein stilles Drama, beschönigt nicht. Walter ist von seinen Neigungen nicht genesen. Dass er sich selbst nicht traut, verkompliziert die Dinge, als sich die Arbeitskollegin Vickie – gespielt von Bacons Ehefrau *Kyra Sedgwick* – für ihn interessiert und er ihre direkte und bodenständige Art zu mögen beginnt. Nachdem sich über den Sex hinaus die Gefühle einstellen, wird es für ihn bedrohlich. In einer Szene, deren Intimität die Kamera von *Xavier Pérez Grobet* körpernah "atmend" visualisiert, will sie sein schlimmes Geheimnis erfahren. Nicole Kassell versucht, auch bei dieser explosiven Enthüllung Klischees zu vermeiden. Nicht nötig gewesen wäre jedoch die (verbale) Dramatisierung von Vickies Kindheit, um zu rechtfertigen, was Liebe vermag und dass die Frau weiter zu Walter hält. Dieser erträgt – psychologisch nachvollziehbar – so viel Zuneigung nicht und zieht sich zurück. Dafür folgt er eines Tages dem Mädchen, das er immer wieder im Bus sieht.

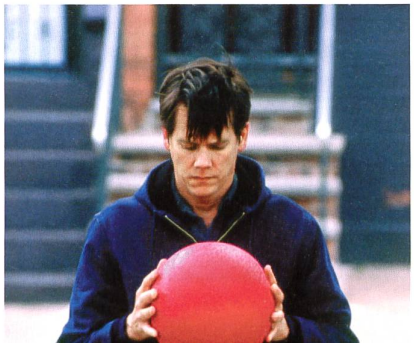
Die Szene, in der dann der Mann und das Kind, das im Park Vögel beobachtet, auf einer Bank sitzen, verursacht Gänsehaut. Walter redet so viel wie nie zuvor, gibt Einblick in sein Inneres. Es ist ein Moment voller Scheu, Sehnsucht und Versehrtheit, beim Täter wie beim Opfer – mit überraschendem Ausgang. Der Film gibt am Ende keine eindeutigen Antworten. Es hätte darum auch die Figur eines Kinderschänders, den Walter in flagranti erwischt und der quasi zu seinem Antagonisten wird, nicht gebraucht. Dass die filmische Gratwanderung über die Resozialisierung eines Triebtäters überzeugt, inklusive dem Gang zum Psychiater, der nie ins Lächerliche-Gespürige abgleitet, ist vor allem der grosse Verdienst von Kevin Bacon. Nach Clint Eastwoods MYSTIC RIVER beweist der Schauspieler hier erneut, dass er zur Darstellung vielschichtiger Charaktere fähig ist. Kassell unterstreicht die Abgründigkeit der Figur formal: grobkörniges Bild, fahle Farben und sprunghafter Schnitt machen die Rauheit dieses Daseins erahnbar. THE WOODSMAN fordert das Publikum, das mit einem Helden konfrontiert wird, der jenseits einer Schwarzweiss-Zeichnung das Böse und Gute, Wolf und Holzmann, in sich vereint.

Birgit Schmid

Stab
Regie: Nicole Kassell; Buch: Steven Fechter, Nicole Kassell nach dem gleichnamigen Theaterstück von Steven Fechter; Kamera: Xavier Pérez Grobet; Schnitt: Brian A. Kates, Lisa Fruchtman; Ausstattung: Stephen Beatrice; Kostüm: Frank L. Fleming; Musik: Nathan Larson

Darsteller (Rolle)
Kevin Bacon (Walter), Kyra Sedgwick (Vickie), Mos Def (Sgt. Lucas), Benjamin Bratt (Carlos), David Alan Grier (Bob), Eve (Mary-Kay)

Produktion, Verleih
Produktion: Lee Daniels, ausführende Produzenten: Damon Dash, Kevin Bacon, Brook & Dawn Lenfest. Produktionsleitung: Simon Sheffield, Candice Williams. USA 2004. Farbe, Format: 1:1,85, Dolby SRD, Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



GARÇON STUPIDE
Lionel Baier

So «dumm», wie der Titel vermuten lässt, ist die Hauptfigur des Filmes gar nicht: Loïc, der tagsüber in einer Schokoladenfabrik arbeitet und sich nachts nach Verabredungen durchs Internet sexuellen Vergnügungen mit andern Männern hingibt, ist zwar ungebildet und lebt planlos in den Tag hinein; was ihn jedoch von wirklich dummen Menschen unterscheidet ist sein waches Interesse für Menschen und Situationen. Mit seiner Billigkamera macht er gerne Aufnahmen von seinen wechselnden Partnern, teils auch in intimen Situationen. Bei der Begegnung mit dem sich selbst spielenden Filmemacher Lionel Baier wird er selbst zum Objekt eines (mit der «subjektiven Kamera» aufgenommenen) Filmes. Doch Lionel will von ihm zu seiner Überraschung keinen Sex, sondern Informationen über sein Leben und seine Lebenseinstellung.

Seine Abenteuer erzählt Loïc Marie. Sie ist eine Freundin aus Jugendtagen, mit der er eine rein freundschaftliche Beziehung unterhält und bei der er nach seinen homosexuellen Aktivitäten übernachten darf. Die gebildete junge Frau wird für ihn zu einer Art Muttersatz und zu einer Lehrerin. Wenn Marie gerade nicht im Zimmer ist, blättert er in den Büchern ihrer grossen Bibliothek. Im «Larousse» stösst er eines Tages auf den Begriff «Impressionismus». Ohne wirklich zu verstehen, was er damit sagt, erklärt er, er mache mit seiner Billigkamera «impressionistische Aufnahmen». Damit charakterisiert er allerdings weniger seine eigenen Schnappschüsse als die Arbeitsweise des Filmautors Lionel Baier, der sich am «filmischen Impressionismus» der Franzosen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu orientieren scheint. GARÇON STUPIDE besteht in der Tat aus einer Fülle locker zusammengefügter Bildimpressionen, die einen zusammenhängenden Handlungsablauf bestenfalls im Rahmen einer Gesamtschau erkennen oder allenfalls erraten lassen. Baiers Film gerät damit zuweilen hart an die Grenze eines Experimentalfilms.

Wie Lionel Baier erklärt, seien er und sein Mitautor *Laurent Guido* bereits während der Weiterentwicklung ihrer ursprünglichen Idee bei der Niederschrift des Drehbuchs und dem Versuch, den «Prinzipien eines traditionellen Spielfilms» zu folgen, an gewisse Grenzen gestossen. «Das Spannende am ursprünglichen Text war eben gerade das Stückwerkhafte und die Diskontinuität», sagt er. Schon sei er im Begriff gewesen, das Projekt im Einverständnis mit dem Produzenten *Robert Boner* fallen zu lassen, als er die Bekanntschaft mit *Pierre Chatagny* gemacht habe, der nun die Rolle von Loïc übernommen hat. Er sei von der Ähnlichkeit zwischen dem jungen Mann und der Filmfigur fasziniert gewesen. «Wir nahmen das Drehbuch wieder hervor und integrierten verschiedene Aspekte aus dem Leben von Pierre Chatagny.» Dabei drängte es sich auf, real existierende Personen ins Drehbuch einzubauen. Dies betrifft vor allem den Fussballer *Rui Pedro Alves*, der beim FC Bulle spielt, in der Ortschaft, aus der Loïc selber stammt. Dies wiederum gibt dem ganzen Film ein derart dokumentarisches Gewicht, dass man versucht ist, nach Vergleichen aus der Filmgeschichte zu suchen, beim «Cinéma pur» etwa, beim «Cinéma-vérité», bei Altmeister Godard oder, wie bereits erwähnt, beim «filmischen Impressionismus».

In einzelnen Sequenzen verwendet Baier das Stilmittel von Doppelbildern, von zwei gleichzeitig nebeneinander laufenden verschiedenen Filmen (die etwa Loïcs Arbeit am Fliessband in der Fabrik und beim Sex im nächtlichen Lausanne zeigen). Simultaneität, der Synchronismus von Eindrücken, Wahrnehmungen und Erinnerungen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, wird damit zum Schlüssel der disparaten Bilder von GARÇON STUPIDE. Wenn Loïc zu wiederholten Malen betont, er sei schwul, um gegen Ende dann unvermittelt zu sagen, er sei es nicht mehr, ist dies also nicht das Resultat einer hinter den Kulissen ablaufenden Entwicklung, sondern ein Sowohl-Als-auch. Darauf deutet letztlich auch das «klassische» Sexualsymbol des grossen Messers hin, mit dem Loïc und Marie gemeinsam zusammengebundene Bücher aufschneiden. So wird auch verständlich, dass Loïc mit Eifersucht reagiert, als er beim Nachspionieren einen neuen Partner von Marie entdeckt. Es kommt zum Streit, bei dem Marie erklärt, sich von Loïc trennen zu wollen. Dieser kommt bei einem Autounfall, den er möglicherweise in selbstmörderischer Absicht selbst verschuldet hat, knapp mit dem Leben davon. Am Ende sieht man Loïc in einem Lunapark vor einem Riesenrad und bei dieser Gelegenheit auch erstmals kurz den Kopf des Off-Erzählers und Filmautors Lionel Baier. Dieser hat in GARÇON STUPIDE das Prinzip der Diskontinuität bis zum Ende konsequent durchgehalten. Ob es sich auf die Dauer als Stilform durchsetzen kann, wird die Zukunft weisen. Die Zeichen stehen nicht schlecht: Am «Neuen Europäischen Filmfestival» im spanischen Vitoria erhielt Baier im Mai dieses Jahres für GARÇON STUPIDE den Preis für die beste Regie. Und bereits vorher erhielt *Natacha Koutchoumov* den Schweizer Filmpreis 2005 als beste Nebendarstellerin.

Gerhart Waeger

GARÇON STUPIDE (DUMMER JUNGE)

Stab

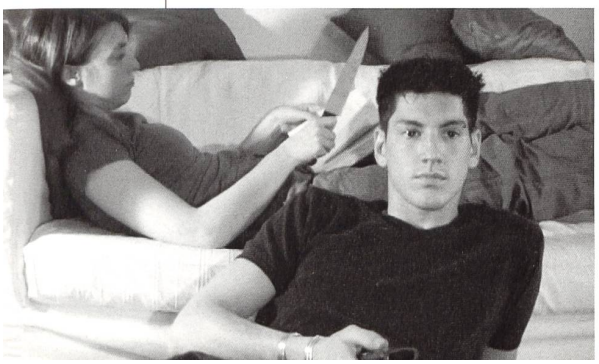
Regie: Lionel Baier; Buch: Lionel Baier, Laurent Guido; Kamera: Séverine Barde, Lionel Baier; Schnitt: Christine Hoffet; Originalmusik: Sergei Rachmaninow; Ton: Robin Harsch; Ton-Montage: Raphael Sohier, Séverin Favriau; Mischung: Stéphane Thiébaut

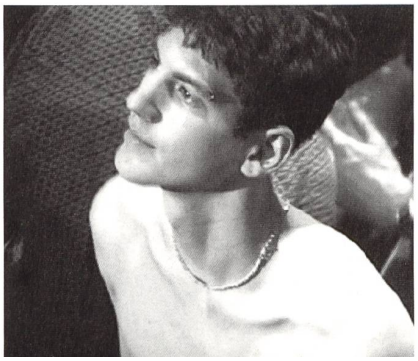
Darsteller (Rolle)

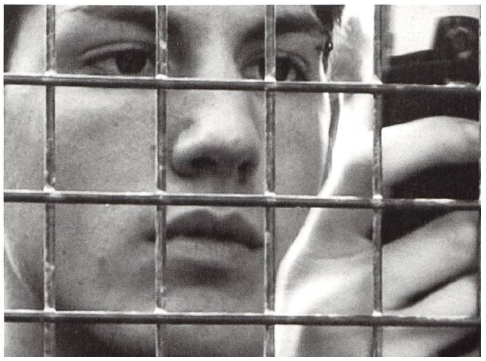
Pierre Chatagny (Loïc), Natacha Koutchoumov (Marie), Rui Pedro Alves (Rui), Lionel Baier (Lionel), Laurent Guido (Bursche im Museum), Khalet Khoury (Khaled Khoury), Jean-Stéphane Bron (Videostore trader) sowie Marianne Bruchez, Noah Canete Alves, Hervé D., Mikele D., Robin Harsch, Ursula Meier, Rachel Noël, Michel Rochat, Joëlle Rübli, Vincent Verselle

Produktion, Verleih

Produzent: Robert Boner für Saga Production in Koproduktion mit Ciné Manufacture France und Télévision Suisse Romande. Schweiz, Frankreich 2004. 35mm, Format: 1:1.66, Dolby Digital; Farbe; Dauer: 94 Min.; CH-Verleih: Vega Distribution, Zürich







INNOCENT VOICES
Luis Mandoki

Kinder stehen immer noch in der zweiten Reihe – im Kino. Vor allem, was die Inhalte angeht. Nett und niedlich nach Disney-Art kommen viele Filme daher, beispielsweise aktuell das Tierabenteuer MADAGASCAR, eine Art neues zivilisiertes Dschungelbuch. Den wirklich problematischen Alltag von Kindern und Jugendlichen gehen nur wenige Kinofilme an. Und die wenden sich meistens an ein reifes Publikum. Hervorzuheben sind Werke wie die Teenager-Odyssee SOMERSAULT aus Australien, das aberwitzige Realmärchen MILLIONS aus Schottland oder das Sozialdrama MILLE MOIS aus Marokko. Diese Filme sind nah an der Wirklichkeit und am Herzen.

Kinder zum Militärdienst gezwungen

Täglich gehen Bilder rund um die Welt – von Kriegs- und Terroraktionen und deren Opfer, oft unbeteiligte Zivilpersonen. Und oft werden Opfer zu Tätern gemacht, werden in eine Maschinerie der Gewalt eingereiht – gegen ihren Willen. Davon erzählt auch VOCES INOCENTES: Kinder im Krieg, Kinder geprägt vom Krieg, Kinder zu Kriegern gemacht.

Kriegsschauplatz ist El Salvador um 1980. Der Bürgerkrieg spaltet ein Land. Ein Dorf gerät zwischen die Fronten. Man sieht Soldatenstiefel im Regenwald, sie drohen alles zu zertreten, was ihnen in die Quere kommt. Man sieht Knaben auf dem Marsch ins Ungewisse, eskortiert von bewaffneten Uniformierten. Als wärs ein Sträflingszug, eine Bande von Delinquenten. Es sind Kinder, just zwölf Jahre alt und zwangsrekrutiert. Zwölf war dazumal in El Salvador ein gefährliches Alter.

Ein Leben in Angst

Irgendwann tauchten die Armeehäscher in den Dörfern auf und "entführten" Kinder mit Waffengewalt. Der elfjährige Chava ist einer von ihnen, dem dieses Schicksal droht. Er organisiert sich mit seinen Altersgenossen, als die Fänger überfallartig das Dorf heimsuchen. Die Knaben verstecken sich und lassen die Soldaten ins Leere laufen – vorerst. Doch die kommen wieder. Chava fühlt sich für seine Familie verantwortlich, für seine Geschwister und seine alleinstehende Mutter. Die Männer sind tot oder im Kriegsdienst, sei es auf Seiten der Regierung oder der Rebellen. Wann immer die Landsknechte auftauchen, Granaten explodieren und Schusswechsel Tod und Verderben verbreiten, suchen Frauen und Kinder Schutz in ihren armseligen Herbergen, verkriechen sich wie die Tiere unter Betten. Angst essen Seele auf!

Mit wenigen, aber genauen "Pinselstrichen" zeichnet Luis Mandoki diese bedrückenden Situationen, den Seelenzustand der ungeschützten Frauen und ihrer kriegsbedrohten Kinder. Weder vor den Müttern noch vor einem Priester, der Zivilcourage zeigt, macht die gesichtslose Soldateska halt. Sie zertritt alles und alle, die nicht Folge leisten. Sympathisch dagegen werden die Guerilleros dargestellt, die freilich auch Kinder rekrutieren. Erschütternd, wie Menschen, militärisch gedrillt, mit Menschen umgehen, etwa ein Knabe, der – zum Soldaten gemacht – mit dem Schiessprügel in der Hand seine Kindlichkeit verloren hat.

Plädoyer für die Kindheit

Kinder wie Chava, eindrücklich authentisch verkörpert durch *Carlos Padilla*, werden ins Erwachsenendasein katapultiert. Chava wehrt sich: Ein Revolutionslied, ein Radiogerät wird zur Hoffnung, zum Protest gegen Drangsal und verhinderte Freiheit. Das Kind ist ein Hoffnungsträger, das trotz bitterer Erfahrungen, die eine Seele zerstören könnten, sich seine Unschuld bewahrt.

Mandokis beherzter Film basiert auf dem Buch von *Oscar Orlando Torres*, der darin eigene Kindheitserfahrungen verarbeitete und nun auch das Drehbuch schrieb. Torres floh 1986 aus seinem Heimatdorf Cuscatazingo in die USA. Er war damals vierzehn Jahre alt. Als Zwanzigjähriger schrieb er seine Erinnerungen an die Geschehnisse in El Salvador nieder. Am Anfang, so erzählt er, war es der Song der Rebellen, der sein Leben beeinflusst habe. Und dann hätte er auch über das Kind, das er gewesen sei, und das Versteckspielen vor der Armee und was aus ihm, dem zwölfjährigen Boy, geworden sei, geschrieben. 2002 haben sich der mexikanische Regisseur und der Autor getroffen. Aus dem Buch wurde ein Film. Gedreht wurde in Mexiko (Veracruz).

Bedauerlich, dass Mandoki uns am Ende eine herzerweichende Lösung auftischt: Mutter und Sohn finden sich in der Brandruine eines Hauses wieder. Abgesehen vom Hollywood-Kitsch pur, geht hier auch der Sinn für die Realitäten verloren (der Brandherd wird über Nacht zum schwelenden Trümmerrefugium und zur Happy-Heilstätte). Fraglos liegt Mandokis VOCES INOCENTES das (Kriegs-)Schicksal von Kindern und ihr Recht auf unversehrte Kindheit am Herzen. Dafür macht er sich eindrücklich stark. Man fiebert und leidet mit. Die erschreckende Tatsache: Auch heute noch dienen über 300 000 Kinder in Armeen rund um den Globus – in über vierzig Ländern!

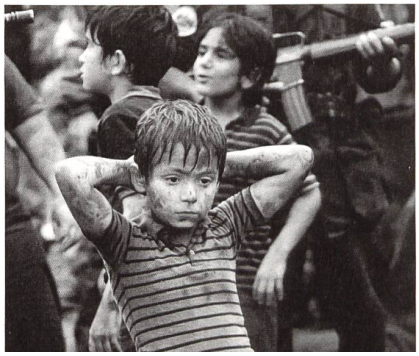
Rolf Breiner

VOCES INOCENTES
(INNOCENT VOICES)

Stab
Regie: Luis Mandoki; Buch: Oscar Orlando Torres, Luis Mandoki; Kamera: Juan-Ruiz Anchia; Schnitt: Aleshka Ferrero; Production Design: Antonio Muñohierro; Kostüme: Gilda Navarro; Musik: André Abujamra; Ton: Martin Hernandez, Fernando Cámara

Darsteller (Rolle)
Carlos Padilla (Chava), Leonor Varela (Kella), José Maria Yazpik (Onkel Beto), Ofelia Medina (Mama Toya), Daniel Giménez Cacho (Priester), Jesus Ochoa (Busfahrer)

Produktion, Verleih
Altavista Films, Lawrence Bender Productions; Produzenten: Luis Mandoki, Alejandro Soberon Kuri. Mexiko 2004. Farbe, 110 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Solofilm, München



TURTLES CAN FLY
Bahman Ghobadi

Windesrauschen. In nächster Nähe bewegt sich ein Mädchen, dessen farbige Kleider sich vom Grau der kargen Felsen abheben, auf einen Abgrund zu. Es streift die blauen Schuhe ab, zögert kurz – und springt. Orchestral untermalter Klagegesang verdeutlicht den programmatischen Charakter der Sequenz und leitet in die *opening credits* über. Anhand dieses kurzen Vorspanns lässt sich der Film in einer iranischen Kino-Tradition verorten, die in den letzten Jahrzehnten immer wieder mit Laiendarstellern (insbesondere Kindern) berührende sozialrealistische Dramen hervorgebracht hat, die allen Umständen zum Trotz mit prächtigen Bildern unwirtlicher Lebensräume aufwarten.

Die Macht des Satelliten

In einem kurdischen Flüchtlingslager im Irak, nahe der türkischen Grenze, verdienen zahlreiche Kriegswaisen ihren Lebensunterhalt, indem sie unter dem Kommando des dreizehnjährigen Kak «Satellite» Soran Minen entschärfen und ausgraben. Der technisch versierte Junge verkauft diese dann mit einigem Verhandlungsgeschick an Unterhändler der UNO. Er ist sich seiner Sonderstellung durchaus bewusst und weiss seine Überlegenheit auszunützen. Bei seinem ersten Auftritt befindet er sich in windiger Höhe auf einer Fernsehantenne, die er für die Dorfältesten errichtet. Später, als er die unnütze Antenne durch eine Satellitenschüssel ersetzt hat, lässt er sich von seinen Auftraggebern einen Panzer, auf dessen Kanonenrohr sitzend er fortan Befehle erteilt, zur statusgerechten Behausung herrichten.

Von den ausländischen Nachrichten erhofft sich die Bevölkerung Informationen über den bevorstehenden Einmarsch der Amerikaner. Gebannt verfolgt der Ältestenrat die ihm unverständlichen CNN-Beiträge; US-Propaganda ersetzt Baath-Propaganda, kurz bevor US-Truppen Saddams Regime ablösen. Noch zeigt sich Satellite in seinen erfolglosen Versuchen, die Nachrichtensendungen für seine Landsleute zu übersetzen, als glühender Verehrer Amerikas, von dem er ausser ein paar aufgeschnappter Brocken Englisch nicht viel weiss.

Zwischen Liebe und Leere

Auch wenn der politische Konflikt allgegenwärtig ist, erzählt TURTLES CAN FLY vor allem die Geschichten von Satellite und Agrine, jenem Mädchen aus dem Vorspann, aus dessen leerem Blick so viel Verzweiflung und Resignation sprechen, dass man bisweilen das Gefühl hat, einen Dokumentarfilm zu sehen. Der Regisseur Bahman Ghobadi stellt dem eingebildeten Satellite zwei Sidekicks zur Seite, die dessen positivere Seiten nach und nach zum Vorschein bringen, die kontaktunfähige Agrine wird von einem blinden Kleinkind namens Rega und einem armlosen Bruder umgeben, der sich trotz seiner Behinderung liebevoll um die beiden kümmert.

Anfangs parallel erzählt, verdichten sich diese beiden Stränge nach und nach zu einem einzigen. Der extrovertierte Satellite bestimmt von Beginn weg den Verlauf der Handlung, der Hintergrund der wortkargen Geschwister erschliesst sich jedoch erst mit der Zeit. Agrines wiederkehrende Selbstmordversuche machen deutlich, dass für sie keine Entwicklung mehr möglich scheint. Satellite hingegen verliebt sich in Agrine und beginnt, sich zunehmend um sie und das von ihr wiederholt in Lebensgefahr gebrachte Kleinkind zu sorgen. Aus dieser Diskrepanz bezieht der Film einen grossen Teil seiner emotionalen Spannung. Immer wieder kündigt sich auch Unheil von aussen an, wobei bald klar wird, dass der Armlose unter hellseherischen Visionen leidet.

Was in den Händen eines ausländischen Regisseurs leicht zu einem esoterisch-fantastischen Element hätte werden können, integriert Ghobadi organisch in den Fluss der Bilder, denn Hellsichtigkeit gehört in seinem Kulturkreis noch immer zu den traditionellen Informationsquellen. Indem er für die Visualisierung dieser Vorahnungen in Zwischensequenzen teilweise die gleichen Bilder verwendet, die später die wirklichen Ereignisse zeigen, lässt der Regisseur keinen Zweifel an der Glaubwürdigkeit seiner Figur. Auch inhaltlich durchziehen zahlreiche Vorausdeutungen den Film. Ghobadi gelingen so viele starke Momente, dass einem zuweilen fast der Atem stockt.

Scharfe Kontraste

Mit TURTLES CAN FLY stellt Ghobadi unter Beweis, dass er das ganze Arsenal filmischer Ausdrucksmittel beherrscht. Exemplarisch zeigt sich insbesondere der kreative Umgang mit den Umgebungsgeräuschen in einer Schlüsselszene auf einem Schrottplatz, wo die Kinder Metallfässer von Lastwagen abladen. Die Kamera verharrt auf dem in die Unendlichkeit blickenden Gesicht Agrines, während sich die Klangkulisse unangenehm weit in den Publikumsraum hinein öffnet und dadurch das Bild zu einem einengenden Ausschnitt einer bedrohlichen Umgebung macht. In einer Zwischenszene mit traumähnlicher Wirkung sieht man vor bedecktem Himmel Fässer durch die Luft fliegen. Als verhallt aus dem Off die Stimme des Kleinkindes zu vernehmen ist, bewegt Agrine unerwartet ihren Blick in die entsprechende Richtung. Beim folgenden Umschnitt auf Rega weicht das laute Scheppern der aufprallenden Fässer plötzlich einem kontinuierlichen Bassgrollen, das erst am Ende der Szene abbricht – nach einer ohrenbetäubenden Explosion, deren Wucht den Zuschauer physisch durchschüttelt. Auch optisch setzt Ghobadi auf starke Kontraste. Immer wieder folgen Nahaufnahmen eines Kindergesichtes unmittelbar auf Totalen. Bei aller Kunstfertigkeit dominiert aber der Eindruck dokumentarischer Authentizität.

Hoffnung auf eine Zukunft

Kündigen sich die Amerikaner in der Mitte des Films mit ihren Flugblättern noch als «beste Freunde» an, wird der tatsächliche Einmarsch in tiefschwarzer Nacht am En-

de selbst für Satellite nur noch den ernüchternden Hintergrund eines menschlichen Dramas bilden, das sich jenseits politischer Stellungnahmen abgespielt hat. Das Schicksal hat seinen angekündigten Lauf genommen, die Hoffnung auf das versprochene Paradies hat sich verflüchtigt. So blickt Satellite, von den Amerikanern abgewendet, in eine ungewisse Zukunft. Wie diese aussehen wird, kann und will uns Ghobadi in diesem seit 26 Jahren ersten Film aus dem Irak nicht vorhersagen.

Angeblich ohne Drehbuch, offensichtlich aber nach sehr klaren Vorstellungen gedreht, ist TURTLES CAN FLY zu einem ebenso persönlichen wie universell verständlichen Werk geworden, das die Grausamkeit des Krieges emotional überwältigend greifbar macht, ohne auf explizite Gewaltdarstellungen zurückzugreifen.

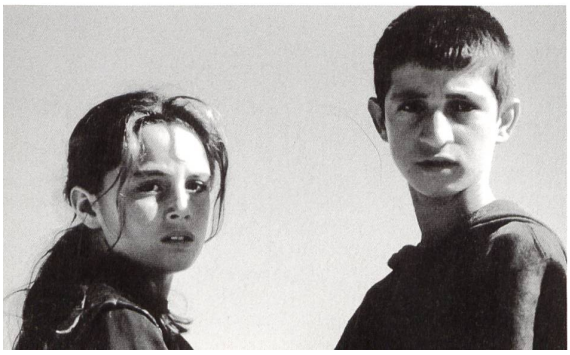
Oswald Iten

LAKPOSHTHA HAM PARVAZ MIKONANAD / TURTLES CAN FLY (SCHILDKRÖTEN KÖNNEN FLIEGEN)

Stab
Regie, Buch: Bahman Ghobadi; Kamera: Shahryar Assadi; Schnitt: Geranaz Moussavi; Musik: Hossein Ali Zadeh; Ton: Bahman Ardalan; Tonschnitt: Reza Asgar Zadeh; Mischung: Masoud Behnam, Hamid Naghibi

Darsteller (Rolle)
Soran Ebrahim (Satellite), Avaz Latif (Agrine), Saddam Hossein Feysal (Pashow), Hiresh Feysal Rahman (Hangow, der Armlose), Abdol Rahman Karim (Rega, das blinde Kind), Ajil Zibari (Sherko)

Produktion, Verleih
Mij Films; Produzent: Bahman Ghobadi. Iran/Irak 2004. 35mm, Format: 1:1.85, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: mitos-film, Berlin



PALINDROMES
Todd Solondz

Wer ehrlich mit seiner vermeintlichen Nächstenliebe umgeht, wird zugestehen müssen, dass er doch zu oft eher böse Gedanken gegen seine Mitmenschen hegt, die ihm das Leben mit *ihrer* Missgunst, *ihrer* verqueren Sicht der Dinge schwer machen. Nicht unbedingt muss man dadurch zum Misanthropen werden. Kenner der menschlichen Seele werden Absetzbewegungen von der Seid-umschlungen-Millionen-Mentalität für eine existenzerhaltende Einsicht des Individuums halten, damit dieses nicht von der allseits grassierenden Pathetik gesellschaftlicher Rituale verschlungen wird.

Der 1959 in New Jersey geborene Todd Solondz dürfte zu dieser Sorte Abstand haltender Menschen gehören, denen es eigen ist, gesellschaftlichem Leben mit einer gehörigen Portion Misstrauen zu begegnen. Solondz hat seinem kindlichen Wunsch entsagt, Rabbi zu werden. Er hat sich aber – neben Woody Allen – zu einem Filmemacher entwickelt, der jüdischen Witz zum dramaturgischen Element seiner Filme macht, Allens Skeptizismus allerdings jeglichen Human Touch austreibt: «Some people will of course accuse me of misanthropy and cynicism. I can't celebrate humanity but I'm not out to indict it either. I just want to expose certain truths.»

Aber was bringt Solondz, der mit WELCOME TO THE DOLLHOUSE (1995) den Grossen Preis der Jury beim Sundance Film Festival, dem Mekka der Independents, gewann, dieser Vorwurf des Zynismus ein? Er erzählt uns doch nur von dem Mädchen Aviva, die «so viel Babys wie möglich haben möchte, damit immer jemand da ist, den ich lieben kann.» Nun, dieses Mädchen ist zwölf Jahre alt und lässt sich auf die lustloseste Weise, die denkbar ist, vom Nachbarjungen schwängern. Die bekenntnisliberalen Eltern erzwingen gegen Avivas Willen die Abtreibung. In weiteren Episoden sehen wir, wie Aviva von zu Hause wegläuft und wie Alice in Wonderland durch die Welt stolpert, nur, dass sie nur Schrecklichem und auf Humanität Geschminktem begegnet und ihre Sehnsucht nach einem zu liebenden Baby sich nicht erfüllen wird. Die Geschichte, umgekehrt erzählt, wird zum gleichen Ergebnis kommen – ein Palindrom wie der Name Aviva. Palindrome werden Wörter oder Sätze genannt, die vorwärts und rückwärts gelesen den gleichen Sinn ergeben. Somit befinden wir uns in einer Geschichte, die wie in einer Kreisbewegung verläuft, somit keinen Ausweg aus dem Schicksal bietet – in welche Richtung man auch gehen mag.

Das ist das Irritierende an diesem Film, der uns Zusehern kein Erlösungsmoment liefert, der eine Story nicht zum Abschluss bringt, uns nicht mit einer Botschaft aus dem Kino entlässt, sondern uns mit Thesen über menschliches Verhalten traktiert, deren Aussagen zwar komisch sein mögen, aber bei Gott nicht zum Lachen verleiten. Die Suche Avivas nach dem, was Liebe und Geborgenheit ausmachen können – oder wieder vielmehr nach dem, was wir so zu nennen gelernt haben –, wird immer wieder vom Egoismus der Eltern, der Partner, der Mitmenschen, die in ihren sozialen Bereich eintauchen, zerstört. Und um uns nicht trotzdem eine stimmige, wenn auch tragische Geschichte zaubern zu lassen, die ja auf dem Heimweg immer noch in einen möglichen anderen Schluss umgedeutet werden könnte, benützt Solondz einen dramaturgischen Kunstkniff, der das analytische Bewusstsein wach halten soll: in jeder Episode, die «Aviva in Badlands» zu bestehen hat, wird dieser Rolle eine andere Schauspielerin untergeschoben. Immer wieder werden wir aus der Geschichte gerissen, weil wir uns erst zu orientieren haben, wer denn nun wohl jetzt diese unglückliche Aviva spielt. Das mögen einmal ein kleines schwarzes Mädchen, einmal ein pummeliger Teenager, dann eine unförmige schwarze Frau sein. Sogar ein Knabe irrt in Avivas Rolle durch den Zauberwald. Wie im Sinne von Brechts Dramaturgie wird die Nicht-Identität mit der Rolle zelebriert, und gerade dadurch gerät der Zuschauer in diese distanzierende "tiefe" Nachdenklichkeit über das Gute und über das Böse, das

sich nicht verändert, gleich von welcher Richtung es betrachtet wird.

Eine grossartige *Ellen Barkin* als Avivas Mutter gibt in einer eindringlichen Szene die Erziehende, die ihr Kind zum Schwangerschaftsabbruch überreden will, wobei Aviva, ihr Essen mampfend, wortlos sich die pädagogisch gemeinten Tiraden anhört. Da weiss man, dass der Blick in die Zukunft so hoffnungslos ist wie der Blick zurück es sein wird.

Wer Aufklärung – oder den Weg dorthin – nicht durch die Überredungskünste von missionarischen Geschichtenerzählern dargeboten bekommen möchte, dem wird Solondz' Film genug Irritationen bieten. Auch wenn eine Geschichte thesenhaft erzählt wird, können Fragen zum Geschmack und damit verbundener Moral auftauchen. Oder vielmehr, wie die Moral vermittelt wird. Da imaginiert Solondz in der längeren Episode, in der Aviva in eine fundamentalistische Grossfamilie mit ausgeprägten ideologischen Zügen des Gutmenschentums gerät, mit körperlich behinderten Menschen eine Konstellation, die politisch korrekte Menschen gehörig auf die Palme treiben kann. Aber Solondz´ böser Witz verbirgt eine Humanität, die unverhüllt vorgetragen unweigerlich im Kitsch enden würde. PALINDROMES wird auf jeden Fall die Zuseher spalten. Doch der Film wird im Gedächtnis bleiben und dort weiter rumoren.

Erwin Schaar

Regie, Buch: Todd Solondz; Kamera: Tom Richmond; Schnitt: Mollie Goldstein, Kevin Messman; Produktionsdesign: Dave Doernberg; Kostüme: Victoria Farrell; Musik: Nathan Larson. Darsteller (Rolle): Stephen Adly Guirgis (Joe/Earl/Bob), Ellen Barkin (Joyce Victor), Richard Masur (Steve Victor), Debra Monk (Mama Sunshine), Jennifer Jason Leigh (Mark Aviva), Sharon Wilkins (Mama Sunshine Aviva), Emani Sledge (Dawn Aviva), Valerie Shusterov (Judah Aviva), Hannah Freiman (Henry Aviva), Rachel Corr (Henrietta Aviva), Will Denton (Huckleberry Aviva), Shayna Levine (Bob Aviva). Produktion: Extra Large Pictures; Produzenten: Mike S. Ryan, Derrick Tseng. USA 2004. Farbe, 35mm, Format: 1:1.85; Dolby Digital; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München

ERINNERN
Bruno Moll

Einige der Lebensgeschichten der in seinem neuen Film auftretenden Protagonisten hätten durchaus Stoff für einen eigenen Film geboten, sagt der Oltner Bruno Moll. Wer an die lange Liste von Filmen denkt, die Moll seit GOTTLIEBS HEIMAT (1978), SAMBA LENTO (1980) und DAS GANZE LEBEN (1982) geschaffen hat und von denen die meisten mit dem Thema der Erinnerung zu tun haben, zweifelt nicht daran, dass jeder einzelne dieser (möglichen) Filme in seiner Weise voll überzeugt hätte. Doch der 1948 geborene Filmemacher wollte aus gewohnten Pfaden ausbrechen, er hatte ein anderes Ziel vor Augen: Er suchte nach dem gemeinsamen Nenner der Erinnerungen verschiedener Menschen, wollte das Phänomen des Sicherinnerns grundsätzlich ergründen.

Hat Bruno Moll sein Ziel zu hoch gesteckt? Hat er vergessen, dass Erinnerung, um wirksam zu sein, vor allem eines braucht: Zeit – Zeit, die im Unbewussten des Sicherinnernden «arbeitet» und ihm in unbeschränkter Menge zur Verfügung steht, auch wenn die Erinnerung selbst in einem einzigen Augenblick durch irgendein Ereignis, vielleicht durch einen Geruch, einen gehörten Ausspruch, ein Geräusch oder ein Musikstück ausgelöst wird? Um ein berühmtes Beispiel aus der Literatur zu nennen: Marcel Proust wurde durch den Geschmack einer in Tee getauchten «Madeleine» in einem einzigen Augenblick an die Welt seiner Kindheit erinnert. Dass wir dies als Leser heute wissen, verdanken wir jedoch nicht einer «Madeleine», sondern einem Tausende von Seiten starken Werk: Die Initialzündung, die in einem Individuum Erinnerungen auslöst, ist nicht identisch mit diesen Erinnerungen selbst – das gilt auch fürs Kino. Bruno Moll versucht, durch ein Nebeneinander unterschiedlicher Initialzündungen deren Geheimnis auf die Spur zu kommen. Kein Zweifel: Viele der dokumentarischen Szenen, die er in seinem Film nebeneinander stellt, vermögen im einzelnen zu bewegen, werden jedoch durch andere in ihrer Wirkung gehemmt. Für den Zuschauer wäre hier weniger oftmals mehr gewesen.

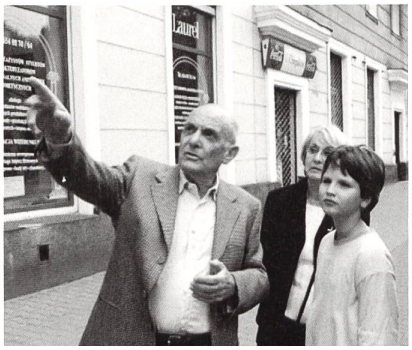
Wenn Bruno Moll den 82-jährigen Maschineningenieur Leo Lys, dessen Frau Richarda und deren Enkel Joshua und Noah in Leos Geburtsstadt Warschau und zur Gedenkstätte des Lagers Majdanek führt, wo Leos Eltern und seine Schwester vermutlich umgebracht wurden, befinden wir uns als Zuschauer in der Lage des jungen Joshua, der Fragen stellt und Antworten erhält, die nicht zu seinem eigenen Erinnerungsschatz gehören. Ähnlich ergeht es dem Zuschauer, wenn er im Ambulatorium für Folter- und Kriegsopfer des Roten Kreuzes in Bern die schrecklichen Erinnerungen der Kurdin Lilav Jan hört. Die Erlebnisse des Musiktherapeuten Otto Spirig mit an Altersdemenz leidenden Menschen sind zwar weniger dramatisch, aber ebenfalls eindrücklich. Von Gegenständen, die als Auslöser für Erinnerungen dienen, berichtet auch die als Memoirenschreiberin tätige Lucette Achermann, und ein eigentliches Globetrotter-Museum hat der inzwischen verstorbene Weltenbummler Ernst Guido Keller zusammengestellt. Anhand von Skelettresten schliesslich forscht die Anthropologin Susanne Ulrich von der Arbeitsgruppe «Historische Anthropologie» in Bern über die Lebensbedingungen längst verstorbener Menschen. So führt Bruno Molls Film von spontan ausgelösten Erinnerungen zu wissenschaftlich erarbeiteten Vorstellungen – oder, da er auf deren Inhalte nicht eintritt, gelegentlich an diesen vorbei.

Gerhart Waeger

Stab
Regie, Buch: Bruno Moll; Kamera: Edwin Horak; Montage: Loredana Cristelli; Ton: Balthasar Jucker

Mitwirkende
Lucette Achermann, Ernst Keller, Lilav Jan, Leo und Richarda Lys, Otto Spirig, Joshua und Noah Spreng, Susanne Ulrich

Produktion, Verleih
T&C Film in Zusammenarbeit mit SF DRS; Produzent: Marcel Hoehn. Schweiz 2005. Farbe, Dolby Digital; Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Look Now, Zürich



THE HITCHHIKER'S GUIDE TO THE GALAXY
Garth Jennings

Man hat es geahnt, doch nach diesem Film weiss man es: Der Mensch ist nur die drittintelligenteste Lebensform auf dem Planeten Erde. Oder vielmehr: war es, bevor dieser Planet einer intergalaktischen Umfahrungsstrasse weichen musste. Angeblich haben uns die Delphine als zweitintelligenteste Spezies vor dem Untergang zu warnen versucht, doch hat der unterhaltungssüchtige Mensch dies irrtümlicherweise als Rückwärtssalto gedeutet. Mit dem Satz «so long, and thanks for all the fish» sollen die Meeressäuger den Planeten im letzten Moment verlassen haben.

Mit dieser Anekdote beginnt Garth Jennings' Verfilmung von *Douglas Adams'* gleichnamigem Kultroman, der seinerseits auf einer parodistischen BBC-Hörspielserie desselben Autors basiert.

Im Stil einer Fernsehdokumentation erläutert eine betont britische Erzählstimme Bilder dressierter Delphine, die erst ein kleines Rechteck in der Mitte der breiten Leinwand füllen. Der folgende Abgang wird als amerikanische Musicalnummer in Cinemascope inszeniert, während der die anmutigen Tiere leinwandfüllende Saltos schlagen. Leider findet der Film nur selten wieder zu dieser Hochform zurück. Doch ...

DON'T PANIC!

Immerhin haben wir ja den «Hitchhiker's Guide to the Galaxy» im Sack, eine Art intergalaktischen Reiseführer in der Form eines PDA, dessen Deckel eben *don't panic* ziert. Wir, die Guten, das sind vorerst Arthur Dent, der kleine Mann von der Erde, und Ford Prefect, ein für den Reiseführer recherchierender Ausserirdischer. Während der unbeholfene Erdling mit *Martin Freeman* durch und durch britisch besetzt ist, stammt der grösste Teil des übrigen Ensembles aus Amerika. Angeblich soll dies durchaus im Sinne des Schöpfers Douglas Adams gewesen sein. Überhaupt werden die Fans des Hitchhiker-Universums damit beruhigt, Adams habe sämtliche inhaltlichen Veränderungen und Eingriffe selbst veranlasst oder zumindest abgesegnet. Dabei wird ebendiesen Fans kaum entgangen sein, dass der Autor schon 2001, als der Film noch in Planung war, gestorben ist.

Hello, Ground!

Nachdem nun Mythos und Erde zerstört sind, befinden sich Arthur und Ford in einem monolithartigen Raumschiff der feindlichen Vogonen, einer Art bürokratischer Verwandter von Jabba the Hutt. Anders als bei George Lucas' neuer STAR WARS-Trilogie stammen die zahlreichen Aliens jedoch noch immer aus Jim Henson's Creature Shop und nicht aus dem Computer, was dem Film einen etwas altmodischen Charme verleiht. Während besagte Vogonen in der Vorlage nach der Zerstörung der Erde nicht mehr ins Schicksal der Protagonisten eingreifen, werden sie im Film zu Hauptbösewichtern ausgebaut. Um die Handlung auf Spielfilmlänge erweitern zu können, führt das Drehbuch von *Karey Kirkpatrick* auch noch einen grössenwahnsinnigen, *John Malkovich* auf den Leib geschriebenen Sektenführer ein.

Nun kann man den Filmemachern keinen Vorwurf daraus machen, dass sie den Inhalt des Buches auf die Grundstruktur eines kommerziellen Films angepasst haben, schliesslich hat sich die Geschichte seit 1978 von Medium zu Medium stetig verändert. Auch gehen bei einer filmischen Umsetzung zwangsläufig viele Details verloren. Das Hauptproblem liegt aber darin, dass das Buch nur aus einer grossen Ansammlung solcher Details besteht. Bereits im BBC-Hörspiel ersetzen respektlose Gags und abstruse Gedankenspiele eine kohärente Handlung.

Genuine people personalities

Die Figuren, zu denen sich später noch der Präsident der Galaxis, von *Sam Rockwell* mit sichtlichem Spass als Möchtegern-Rockstar verkörpert, und Trillian, eine Wissenschafterin in kurzen Höschen, gesellen, sind zudem ursprünglich als Serienhelden und deshalb statisch angelegt. Auch die für den Film erfundene laue Liebesgeschichte zwischen Arthur und Trillian leistet da nicht viel Abhilfe.

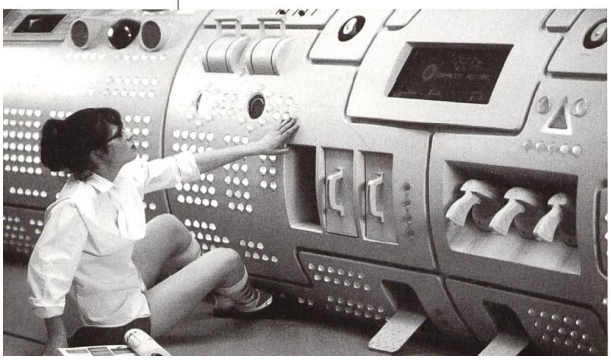
Zwar setzen *Alan Rickman* als Stimme eines manisch-depressiven Roboters und eine Reihe kurzweiliger Ratschläge aus dem Reiseführer dem Film ein paar Glanzlichter auf, insgesamt ist die Leinwandadaption jedoch so ausgefallen, wie im Hitchhiker's Guide der Planet Erde beschrieben wird:

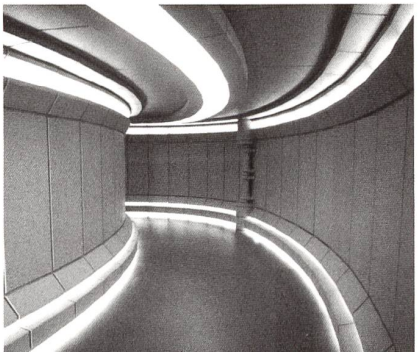
Mostly harmless.

Die kontroversen und blasphemischen Anspielungen des Originals wurden auf homöopathische Dosen zusammengestrichen, der bissige Humor wurde in die animierten Episoden aus dem Reiseführer verbannt. Gelungener Slapstick sowie eine Handvoll unaufdringlicher Insidergags und Genreparodien von STAR WARS bis KOYAANISQATSI erinnern mehr an SPACE BALLS und AUSTIN POWERS als an britische Komik à la Monty Python. Alles in allem haben die ehemaligen Werbefilmer Garth Jennings und *Nick Goldsmith* (Produktion) die in sie gesteckten Erwartungen ziemlich genau erfüllt. Sie haben für die Disney-Tochter Touchstone einen filmisch wenig originellen, dafür soliden Unterhaltungsfilm abgeliefert, der Douglas Adams' Werk einem breiten und jungen Publikum näherbringen will. Ausserdem haben sie es geschafft, die Gedanken eines Pottwals zu einem Höhepunkt des Films zu machen.

Oswald Iten

THE HITCHHIKER'S GUIDE TO THE GALAXY
(PER ANHALTER DURCH DIE GALAXIS)
R: Garth Jennings; B: Douglas Adams, Karey Kirkpatrick; K: Igor Jadue-Lillo; S: Niven Howie; M: Joby Talbot. D (R): Martin Freeman (Arthur Dent), Mos Def (Ford Prefect), Zooey Deschanel (Trillian), Sam Rockwell (Zaphod Beeblebrox), John Malkovich (Humma Kavula), Bill Nighy (Slartibartfast), Alan Rickman (Marvins Stimme), Stephen Fry (Erzähler). P: Touchstone Pictures, Spyglass Entertainment, Everyman Pictures, Hammer & Tongs; Nick Goldsmith, Jay Roach. USA/UK 2005. 35mm, Farbe, 1:2.35, 110 Min. V: Buena Vista International, Zürich, München





BIRTH
Jonathan Glazer

Letzte Woche lief ein Film mit *Nicole Kidman*, diese Woche läuft ein Film mit Nicole Kidman, nächste Woche ... Seit die rührige australische Schauspielerin gemeinsam mit ihrem damaligen Ehemann Tom Cruise in Stanley Kubricks EYES WIDE SHUT vor der Kamera stand, spätestens aber seit sie für THE HOURS den Oscar erhielt, vergeht kaum eine Kinowoche, in der «die Kidman» nicht wenigstens mit einem Streifen auf der Leinwand präsent ist. Allein in den letzten fünf Jahren war sie in zwölf Filmen zu sehen, sechs weitere sind derzeit in Produktion. Längst hat die 37-Jährige den Status eines Weltstars erlangt, auf den Film und Werbung gezielt zugeschnitten werden. Jonathan Glazers Mysterydrama BIRTH macht da keine Ausnahme.

Das Plakat zeigt Kidman in Grossaufnahme, und auch im Film sucht *Harris Savides'* Kamera immer wieder die Nähe zu ihr. Während eines Opernbesuches fängt Savides ihr Gesicht ein und hält dann unerbittlich drauf. Man sieht, wie Kidman als reiche, trauernde Witwe Anna ganz allmählich, aber unaufhaltsam von ihren Emotionen überwältigt wird. Die quälenden Erinnerungen, die sie heimsuchen, schlagen sich in ihrem Mienenspiel nieder. Die kontrollierte, maskenhafte Mimik gerät ruckweise aus der Façon. Zuerst zucken nur die Mundwinkel, und Anna zwängt sie mit einem verstohlenen Seitenblick auf ihren jetzigen Verlobten zu einem manierlichen Lächeln zurecht. Aber ihr Leergesicht kann dem Ansturm der Empfindungen nicht lange trotzen. Schon bald verzieht es sich wieder. Anna ringt um Fassung und vergeblich mit den Tränen.

Aussergewöhnlich lange, geduldig und hartnäckig setzt Glazer seine Hauptdarstellerin diesem intimen, fast frontalen Blick aus. Kidman hält dem stand: überzeugend, eindrücklich und ohne zu überspielen transportiert sie Annas Seelenpein auf die fotografierbare Oberfläche ihres Antlitzes. Kein Wunder. Schliesslich gilt Kidman vielen längst als Ikone des filmischen Leidens: die Schmerzensreichste unter den Diven, Hollywoods Mater dolorosa sozusagen. Auf dieser Linie liegt auch die Figur der Anna, die sie souverän, nuanciert interpretiert, ohne aber spürbar in der Rolle aufzugehen. Vielleicht liegt es an den marionettenhaften Zügen, mit denen Glazer die ständig um Contenance bemühte Tochter aus reichem Hause ausstattet, dass sie fast immer ein wenig distanziert und aufgesetzt rüberkommt. Ob man Kidman gerade beim Schauspielern ertappt oder es Anna ist, die sich hinter monoton abgespulten Umgangsformen versteckt, lässt sich da oft kaum noch auseinanderhalten.

Anna, die zehn Jahre nach dem Tod ihres geliebten Mannes mit einem Jungen konfrontiert wird, der behauptet, dessen Reinkarnation zu sein, steht, ähnlich wie in der oben beschriebenen Opernszene, unter einem gewaltigen emotionalen Druck, der sich nie richtig entlädt. Mal verdrückt sie eine Träne, mal wird sie ein wenig lauter, aber gleich hat sie sich wieder unter Kontrolle. Dass sie dadurch geradezu unwirklich erscheint, dürfte durchaus beabsichtigt sein. Mit ihrer schläfrigen Intonation jedenfalls erinnert Anna an Alice Hartford, und auch die surreale Gestimmtheit aus Kubricks «Traumnovelle» findet sich bei Glazer wieder.

Mit verwaschenen Farben, weiten und langen Einstellungen, vielen stillen, schweigenden Sequenzen und einer gemächlichen, fast schleppenden Montage gelingt es Glazer, das Geschehen zeitlich zu entgrenzen. Gegen die Unterhaltungskonventionen des Mainstreamkinos eröffnet der Regisseur einen faszinierenden Parallelraum von mitunter fast greifbarer atmosphärischer Dichte; so weit entfernt vom kurzweiligen und geschwätzigen Popcornkino, dass selbst Kidman als Zugpferd aus BIRTH keinen Kassenschlager machen konnte; ganz zu schweigen von den mit *Danny Huston* und *Lauren Bacall* gut besetzten Nebenrollen oder von *Cameron Bright*, der als mysteriöser Junge eine grandios gespenstische Vorstellung liefert.

Bei Glazers Mut zum Unpopulären stört es nicht weiter, dass der Plot keine spektakulären Kapriolen schlägt: Da ist ein zehnjähriger Junge aus ärmlichen Verhältnissen, der plötzlich bei einer der angesehensten New Yorker Familien auftaucht und behauptet, Annas verstorbener Ehemann Sean zu sein. Anfangs glaubt ihm niemand, obwohl auch er Sean heisst und sein Geburtstag auf den Todestag von Annas Mann fällt. Aber weil der Junge nicht locker lässt und Einzelheiten aus Annas und Seans Leben aufzählt, die eigentlich kein Dritter wissen dürfte, fühlt sie sich immer mehr zu ihm hingezogen. Während Anna zu Sean eine zunehmend zärtliche Bindung entwickelt, gerät ihr restliches Leben aus den Fugen, die bevorstehende Hochzeit mit Joseph droht zu platzen. An Spannungselementen und Konfliktherden mangelt es also nicht. Die Krux des Films ist eine andere.

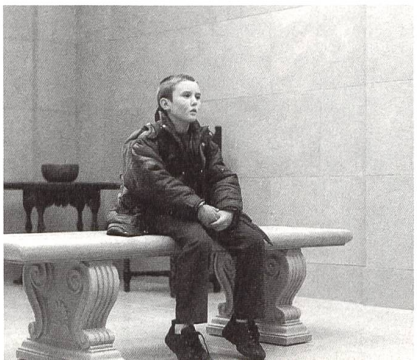
Indem Glazer das geheimnisvolle Geschehen nicht nur träumerisch, sondern auch bewusst märchenartig inszeniert (mit Annas Zuhause als modernem Königshof und Anna als [Schnee-]Prinzessin) friert er die zwischenmenschliche Dynamik, die der Stoff nahe legt, zu groben Stereotypen ein. Ein mögliches Seelendrama wird so entpsychologisiert und in weiche, wattige Beliebigkeit gepackt. Übrig bleibt ein eher oberflächliches Mysterystück, das sein Potenzial zwar nicht ausschöpft, aber dem es für Momente immerhin gelingt, eine flüchtige Magie zu entfalten.

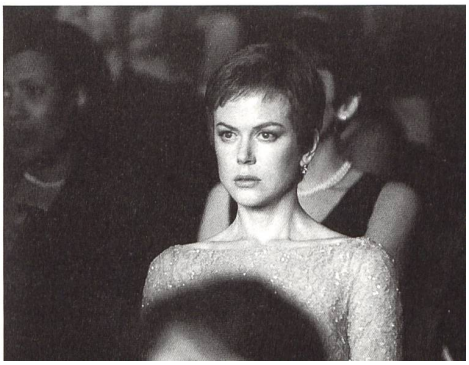
Stefan Volk

Stab
Regie: Jonathan Glazer; Buch: Jean-Claude Carrière, Milo Addica, Jonathan Glazer; Kamera: Harris Savides; Schnitt: Sam Sneade, Claus Wehlisch; Kostüme: John Dunn; Musik: Alexandre Desplat

Darsteller (Rolle)
Nicole Kidman (Anna), Cameron Bright (Sean), Danny Huston (Joseph), Lauren Bacall (Eleanor), Alison Elliott (Laura), Arliss Howard (Bob), Michael Desautels (Sean), Anne Herche (Clara), Peter Stormare (Clifford)

Produktion, Verleih
New Line Cinema, Lou Yi Inc., Academy Productions; Produzenten: Jean-Louis Piel, Nick Morris, Lizie Gower. USA 2004. Farbe; Dauer: 100 Min. Verleih: Warner-Bros., Zürich, Hamburg





FONTANE EFFI BRIEST
Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder selbst zählte FONTANE EFFI BRIEST zu seinen besten Filmen. Ein Ausnahmewerk – auch innerhalb des Œuvres dieses Ausnahmeregisseurs. Allein was die Länge der Dreharbeiten betrifft. Sie zogen sich von 1972 bis 1974. Das hatte mit der Finanzierung, aber auch mit der Erkrankung des Hauptdarstellers *Wolfgang Schenck* zu tun. In den Drehpausen realisierte Rainer Werner Fassbinder "zwischendurch" den Fernsehmehrteiler WELT AM DRAHT, NORA HELMER, MARTHA und ANGST ESSEN SEELE AUF. Ausserdem löste *Jürgen Jürges Dietrich Lohmann* als Kameramann ab. Sowohl das ZDF als auch sämtliche ARD-Anstalten verweigerten Fassbinder bei seiner Fontane-Verfilmung die finanzielle Unterstützung, weil er darauf bestand, den Film in Schwarz-weiss zu drehen. Obwohl RWF auch sonst keine Kompromisse einging, war er bei diesem Projekt besonders rigoros. O-Ton Fassbinder: «Das ist ein Luxus, den leiste ich mir!» Zum «Luxus» gehörte beispielsweise, dass er mehrere Darsteller von anderen Schauspielern nachsynchronisieren liess, weil die Klangfarbe ihrer Stimme besser zur jeweiligen Rolle passte. So "sprach" *Kurt Raab Hark Bohm* oder *Margit Carstensen Irm Hermann*.

FONTANE EFFI BRIEST ist eine der schönsten Literaturverfilmungen der Geschichte, der die nuancierte Schwarz-weiss-Fotografie eine besondere Farbigkeit verleiht. Sie macht die literarische Vorlage auf eine ganz eigene Weise transparent, ohne sie zu bebildern. Weissblenden markieren Kapitel, Zwischentitel mit Textzitaten nehmen Motive von Theodor Fontanes Roman wieder auf. Eine Sprecherstimme (Fassbinder selbst) liest den Gang der Handlung vor. Für Rainer Werner Fassbinder war der Titel seines Films FONTANE EFFI BRIEST Programm. Er wollte keinen Film nach einem Roman, sondern über ihn machen. Wörtlich sagte er dazu während der Dreharbeiten: «Ich meine, man soll an dem fertigen Film ganz klar merken, dass das ein Roman ist und dass an dem Roman nicht das Wichtigste ist, dass er eine Geschichte erzählt, sondern wie er diese Geschichte erzählt. Es sollte immer spürbar sein, dass das eine von jemand erzählte Geschichte ist. Wie und warum die Geschichte so erzählt worden ist, muss sich durch den Film übertragen!»

Das schliesst nicht aus, dass sich Fassbinder bei FONTANE EFFI BRIEST penibel an den Gang der Handlung der literarischen Vorlage hält: Nicht aus Neigung, sondern um der gesellschaftlichen Konvention zu folgen, hat die junge Effi den wesentlich älteren Baron von Innstetten geheiratet. Der preussische Beamte weiss mit ihrem Naturell ebenso wenig etwas anzufangen wie sie mit seinem. Die beiden sind sich aus tiefstem Herzen fremd. Die Ehe ist unglücklich. Daran kann auch die Geburt einer Tochter nichts ändern. Ein kleines Glück am Rande findet Effi für kurze Zeit bei einem Freund ihres Mannes, dem nonchalanten Major Crampas. Allerdings leidet sie unter der "Ungehörigkeit" der Beziehung und ist erleichtert, als sich die Angelegenheit durch die Versetzung ihres Mannes von selbst erledigt. Jahre später entdeckt Innstetten Briefe von Crampas an Effi. Er fordert den Major zum Duell und tötet ihn. Effi wird verstossen und stirbt ...

Vor Fassbinder hatten bereits drei Regisseure den populärsten Roman Theodor Fontanes verfilmt: Gustav Gründgens 1939 als SCHRITT VOM WEGE mit seiner damaligen Frau Marianne Hoppe in der Titelrolle. 1956 litt Ruth Leuwerik unter der Regie von Rudolf Jugert und 1968 Angelica Domröse in einer Produktion des DDR-Fernsehens.

Der Bedeutung der Vorlage wurde zum erstenmal Rainer Werner Fassbinder gerecht. In der Figur der Effi Briest fand er eine Persönlichkeit, die für die Frauen in seinen Filmen charakteristisch ist. Ob Martha, Nora, Petra von Kant, Maria Braun oder Veronika Voss – in allen steckt etwas von Effi Briest, in ihrem Verhältnis zu den Männern im Besonderen und zur Welt im Allgemeinen. Fassbinder begleitet Effi Briest und ihre Schwestern im Geiste durch einen fortschreitenden Prozess der Entfremdung. Effi ist etwa in ihrer Abhängigkeit nicht mehr in der Lage, ihr Schicksal selbst zu bestimmen. Traumwandlerisch geht sie ihrem Untergang entgegen. Wobei es niemanden gibt, der den Frauen wirklich helfen will oder kann. Sie sind einsam. Schliesslich wird ihnen auch noch diese Einsamkeit zum Verhängnis.

Fassbinder wahrt aber immer den Abstand zu seinen Protagonistinnen. In FONTANE EFFI BRIEST macht er das durch den Einsatz von Spiegeln deutlich. Wichtige Szenen sieht der Zuschauer nur indirekt durch den Blick in einen Spiegel. Diese genau kalkulierten Bildausschnitte werden ergänzt durch lange Kamerafahrten. Sie reflektieren über das Persönliche hinaus die Seelenlage einer Gesellschaft, die sich an der eigenen Missgunst vergiftet. Für Fassbinder war FONTANE EFFI BRIEST ein Film über «... viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und trotzdem das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen.»

Hanna Schygulla spielt in FONTANE EFFI BRIEST eine ihrer besten Rollen. Am Ende der Dreharbeiten zog sie sich für zwei Jahre von Fassbinder zurück und trat erst 1978 als Maria Braun wieder unter ihrem Entdecker auf.

Dreissig Jahre nach seiner Entstehung lässt sich der enorme Einfluss von FONTANE EFFI BRIEST ermessen. Es gibt kaum eine ambitionierte Literaturverfilmung der letzten Zeit, die sich nicht an Fassbinder orientiert hätte. FONTANE EFFI BRIEST ist ein bleibender, überwältigend perfekter Klassiker des modernen Kinos.

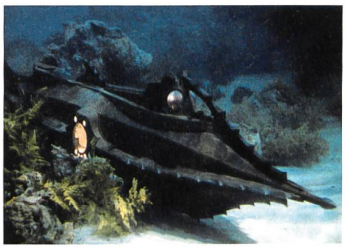
Herbert Spaich

R: Rainer Werner Fassbinder; B: R.W. Fassbinder nach dem Roman von Theodor Fontane; K: Jürgen Jürges, Dietrich Lohmann; S: Thea Eymèsz; A: Kurt Raab; Ko: Barbara Baum; T: Fritz Müller-Scherz. D (R): Hanna Schygulla (Effi Briest), Wolfgang Schenck (Baron Geert von Innstetten), Ulli Lommel (Major Crampas), Irm Hermann (Johanna), Karlheinz Böhm (Geheimrat Wüllersdorf), Ursula Strätz (Roswitha), Lilo Pempeit (Luise von Briest), Herbert Steinmetz (Herr von Briest), Hark Bohm (Apotheker Gieshübler). P: Tango-Film. Deutschland 1974. 35mm, schwarzweiss; 141 Min.

Kurz belichtet

THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS
Regie: Henry Selick

AMARCORD
Regie: Federico Fellini



20 000 LEAGUES UNDER THE SEA
Regie: Richard Fleischer

DIE EHE DER MARIA BRAUN
Regie: Rainer Werner Fassbinder

Festival des Fantastischen Films

Vom 27. Juni bis zum 3. Juli 2005 findet in Neuchâtel das fünfte Internationale Festival des Fantastischen Films (NIFFF) statt. Die Retrospektive «Invaders from Marx!» mit Science-Fiction-Filmen aus dem ehemaligen Ostblock zeigt, dass in diesem Genre auch ausserhalb Amerikas technischer Fortschritt und politische Ideale verknüpft werden.

Unter dem Vorsitz von Altbundesrätin Ruth Dreifuss wird am 30. Juni der «Méliès d'Or» an den besten «fantastischen» europäischen Film verliehen. Ein grosser Teil der über siebzig Filme wird im Rahmen dieses Festivals zum ersten Mal in der Schweiz aufgeführt.

www.nifff.ch, www.melies.org

Stop Motion

Das *Deutsche Filmmuseum* in Frankfurt am Main verspricht mit «Stop Motion – Die fantastische Welt des Puppentricks» eine Ausstellung (13. 7.–16. 10.) zum Sehen und Mitmachen. Am Beispiel der deutsch-englischen Fernsehproduktion FRAU HOLLE (2004) wird die Entstehung eines Puppentrickfilms von der Idee bis zur Animation aufgezeigt. Die Besucher haben auch die Möglichkeit, sich selbst als Animatoren zu versuchen.

Zusätzlich zur Ausstellung mit zahlreiche Entwürfen und Figuren aus Filmen wie DIE SIEBEN RABEN (1937) der Gebrüder Diehl oder TIM BURTON'S THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS (1993) von Henry Selick rollt eine Filmreihe im Juli und August die Geschichte des Stop-Motion-Films auf.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, 60596 Frankfurt am Main, www.deutsches-filmmuseum.de

Wunschfilme

Zu ihrem Abschied vom Stadtkino Basel durfte die langjährige Leiterin *Corinne Siegrist-Oboussier* für einmal auf filmhistorische Überlegungen verzichten und ein Programm mit zwölf Filmen zusammenstellen, die sie besonders beeindruckt haben. Das Basler Publikum kann sich deshalb vom 16. Juni bis zum 4. Juli etwa auf ein Wiedersehen mit Renoirs LA RÈGLE DU JEU oder Fellinis AMARCORD freuen. Zu entdecken gibt es aber auch etwa den japanischen Katzengeisterfilm KURENKO von Kaneto Shindô.

Bevor Corinne Siegrist-Oboussier aber nach Zürich zum Filmpodium wechselt, besteht am 1. Juli die Möglichkeit, sich ab 18 Uhr bei einem Apéro im Foyer des Stadtkinos von ihr zu verabschieden.

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

Die Schweiz fliegt

Die *Cinémathèque suisse* präsentiert im Juni zur Hundertjahrfeier der *Fédération Aéronautique Internationale*, die ihren Sitz in Lausanne hat, eine Reihe von französischen, amerikanischen und englischen Spielfilmen zum Thema Luftfahrt. Sie bietet die Möglichkeit, HELL'S ANGELS des «Aviators» Howard Hughes ebenso auf der Leinwand zu erleben wie Jean Grémillons LE CIEL EST À VOUS.

Unter dem Titel «Die Schweiz fliegt. Die Zivilluftfahrt von 1940 bis 1975» veröffentlicht das Filmarchiv zudem eine DVD mit 81 Beiträgen aus der Schweizer Filmwochenschau. Während zweieinhalb Stunden behandeln die teils sehr kurzen Reportagen so unterschiedliche Themen wie die Rekrutierung von Flugpersonal oder den Transport exotischer Tiere. Als roter Faden ziehen sich Berichte über die immer weiterreichenden Flugverbindungen der Swissair durch die Sammlung.

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

Unterwasserwelten

Zur Feier seines 25. Geburtstags steigt das *Xenix* in Zürich in die Tiefen des Ozeans hinab. Dank der jahrelangen Zusammenarbeit mit europäischen Filmarchiven ist es den Programmverantwortlichen gelungen, ein reichhaltiges Programm an grösstenteils selten gezeigten Unterwasser-Spiel- und -Dokumentarfilmen zusammenzustellen. Angefangen bei der Stummfilmversion von Jules Vernes 20000 LEAGUES UNDER THE SEA von 1916 (Richard Fleischers opulente Disney-Produktion von 1954 wird ebenfalls gezeigt) stehen Raritäten neben Klassikern wie LE GRAND BLEU von Luc Besson. Natürlich darf dabei auch Jacques-Yves Cousteau nicht fehlen, dessen PAYSAGE DU SILENCE als Vorfilm zu Leni Riefenstahls letztem Werk IMPRESSIONEN UNTER WASSER gezeigt wird. Kurzfilmblöcke mit Kuriosa und live-vertonten Stummfilmen runden das Programm ab.

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

Filmportal

Das Deutsche Filminstitut (DIF) hat in Zusammenarbeit mit dem Hamburgischen Centrum für Filmforschung CineGraph das Projekt *filmportal.de* gestartet, das eine zentrale und zuverlässige Plattform für kostenlose Information zum deutschen Film verspricht. Die Infos zu bis jetzt 30 000 deutschen Kinofilmen sind gehaltvoll, nicht selten wird noch Zusatzmaterial wie Originalkritiken, Auszüge aus Drehbüchern und dergleichen geboten.

Optisch überzeugt die Website mit einer klaren und ansprechenden Benutzeroberfläche. Zufällig ausgewählte Filme auf der Titelseite laden zudem zum Flanieren in der deutschen Filmgeschichte ein. Recherchen werden durch übersichtliche und treffsichere Suchfunktionen begünstigt.

www.filmportal.de

Rainer Werner Fassbinder

2005 wäre Fassbinder 60 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass würdigt das Filmpodium Zürich den produktivsten Vertreter des Neuen Deutschen Films im Juli/August-Programm mit einer Retrospektive von 15 langen und 2 kurzen Spielfilmen. Die Auswahl reicht vom Frühwerk LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD über den Episodenfilm DEUTSCHLAND IM HERBST bis zu DIE EHE DER MARIA BRAUN.

Zur Einstimmung läuft bereits ab dem 16. Juni FONTANE EFFI BRIEST als Reedition des Monats Juni in neuer Kopie.

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

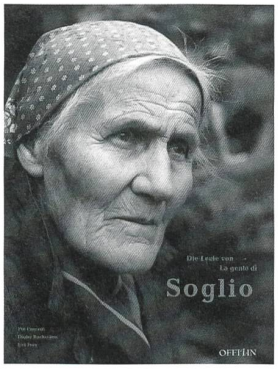
Ismail Merchant

25.12.1936-25.5.2005

«Der Autor mehrerer Kochbücher lud zu Verhandlungen gewöhnlich in seine nach Maharadscha-Art ausstaffierte Londoner Wohnung zu einem seiner legendären Currygerichte. Wenn seine Kochkunst und sein ganzer Charme nicht halfen, brach er als letztes in Tränen aus. Spätestens dann soll auch der Letzte den Vertrag unterschrieben haben.»

Der Spiegel, 26. Mai 2005

Die Leute von Soglio



«Wenn Filmen seine Leidenschaft geworden ist, so ist die Fotografie seine Liebe geblieben.» So Fredi M. Murer in einem Porträt über den Kameramann Pio Corradi. Und weiter: «Diese Liebe ist auch noch eine heimliche. Es gibt sagenhafte Fotobände von ihm, aber nur in je einem Exemplar.» – Nun ist es endlich soweit. Letzten Herbst ist bei Offizin unter dem Titel «Die Leute von / La gente di Soglio» ein schön gestalteter Fotoband erschienen. Zu entdecken sind einfühlsame Aufnahmen von *Pio Corradi*, ein reflektierender Essay von *Dieter Bachmann* und ein anregender Text von *Urs Frey* über den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel, den Soglio, diese kleine Gemeinde im Bergell, in den letzten Jahrzehnten erfuhr.

Auf rund 130 Schwarz-Weiss-Aufnahmen wird beinahe das ganze Dorf porträtiert – Männer, Frauen, Kinder, Jugendliche. Da begegnen einem in sich ruhende Menschen, die entspannt und unvermittelt in die Kamera blicken, wie wenn für einen kurzen Augenblick die Zeit angehalten wurde. Unprätentiös und ganz im Dienst der Sache setzt Pio Corradi die gestalterischen Mittel ein, um die Aufmerksamkeit auf das Wesentliche, das Gesicht und die Augen, zu lenken. Besonders überzeugen in dieser Hinsicht die ganzseitig reproduzierten Nahaufnahmen, zum Beispiel jene von Federica Nonini (auf Seite 95), wo plastisch-räumliche und flächig-lineare Bildpartien spannungsvoll gegeneinander gesetzt werden. In der Kombination von prägnanten Hell-Dunkel-Kontrasten und differenzierter Ausleuchtung wird ein von der filmischen Arbeit geschärfter Blick spürbar – oder ist es eher umgekehrt und gerade dies, was Pio Corradi zum Film führte, dort wo die Lichtführung für die Dramaturgie zwingender erscheinen mawie für die "klassische" Fotografie?

Die kleinformatigeren Bilder dagegen vermitteln durch den Einbezug der Umgebung naturgemäss einen stärker dokumentarisch-informativen Eindruck. Sie zeigen die Menschen in ihrem persönlichen Umfeld, bei der Arbeit, im Garten, auf dem Feld, beim Fussballspielen, im Postbus, vor dem Computer oder einfach bei sich zu Hause, häufig allein, oft auch zusammen mit Partnern, Kindern, Geschwistern oder Tieren.

Auf den ersten Blick etwas ungewohnt erscheinen sechs Aufnahmen, die Soglio bei Nacht oder dramatische Wolken- und Lichtspiele einfangen. Berge über Steinmauern, die im tiefsten Schwarz versinken, oder leere nächtliche Gassen entsprechen nicht dem gängigen Bild, das wir uns – als Nicht-Bergler – gemeinhin von der erfrischend gesunden Bergwelt so machen und auf deren Wiedergabe wohltuend verzichtet wird. Als eigenständiger Teil, noch vor dem Buchtitel plaziert, bilden diese Aufnahmen einen stimmungsvollen, geradezu filmischen Einstieg ins Buch und eröffnen uns noch einen anderen Teil des "corradischen" Schauens.

Übrigens: wer mehr über Pio Corradi erfahren möchte, über seine Vorstellungen von der Bedeutung des Lichts, das Beobachten und das Präsentsein im richtigen Augenblick und anderes mehr, der kann im Filmbulletin Nr. 6/2002 ein längeres Gespräch nachlesen; interessant finde ich dort den Hinweis auf den (filmenden) Fotografen Robert Frank (etwa »Black White and Things», 1952/1994). Es kann danach kein Zufall mehr sein, dass sich unter den zahlreichen Filmen Corradis eine Arbeit über Dorf- und Wanderfotografen findet: DER SCHÖNE AUGENBLICK (1985), realisiert zusammen mit Friedrich Kappeler. Ein Film, der seine Fortsetzung im gleichnamigen Buch von Paul Hugger fand, «Der schöne Augenblick. Schweizer Photographen des Alltags», Zürich, versehen mit einem Prolog des Produzenten Hans-Ulrich Schlumpf zur Entstehungsgeschichte des Filmes, und natürlich sind auch ein paar Fotografien von Pio Corradi dabei.

Im Text nimmt uns Dieter Bachmann auf einen Spaziergang durch Soglio mit, lässt uns teilhaben an alltäglichen Szenen, lässt Bewohner zu Wort kommen und macht sich – als sprachgewandter und intelligenter Spaziergänger, der er nun mal ist – so seine Gedanken über das Erlebte. Wir erfahren von der früher harten Arbeit im Kastanienhain, vom teuren Kastanienschnaps, den heute zwei Deutschschweizer produzieren, von Rilke, der wieder kommen wollte, und von den von Salis, die wieder gingen und dem Dorf ihre vier Palazzi hinterliessen; auch von den Soglio-Hautpflegeprodukten.

Derart eingestimmt versieht uns der abschliessende Text von Urs Frey, Kulturgeograf, Dokumentarfilmer und selbst in Soglio wohnhaft, mit dem notwendigen Hintergrundwissen. Präzis in der Sprache und auf das Wesentliche beschränkt, erfahren wir noch mehr. Aber nicht nur vom milden Klima ist die Rede, das auf 1090 Meter über Meer Edelkastanien gedeihen lässt, sondern auch von den hohen sommerlichen Ozonwerten, und nicht zuletzt vom ökonomischen Wandel, der für die einen zur strukturellen Krise wird und bei den anderen die Sehnsucht nach einem Ort hervorruft, wo die Welt noch in Ordnung ist – Soglio, ein Ort, zu besichtigen wie ein ausgestelltes Objekt in einer musealen Landschaft? Nicht zufällig ist Soglio beliebter Drehort und Kulisse für Filme unterschiedlichster Art. Hingewiesen wird im Buch auf HEIDI (1965) von Werner Jacobs, VIOLANTA (1977) von Daniel Schmid, KASTANIEN IM BERGELL (1997) von Christoph Schaub und René A. Zumbühl, DER DUFT DER BERGE (2000) von Veronika Hofer und LA SCOLA DA SOI (2002) von Urs Frey.

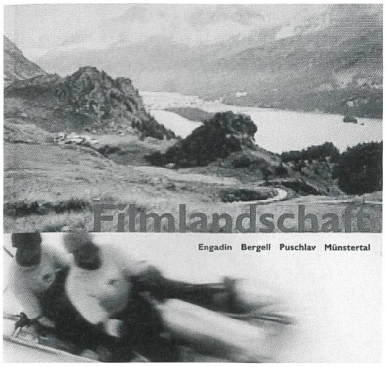
Der spezielle Reiz dieses Fotobandes liegt im klaren dreiteiligen Aufbau. Dabei beschränken sich die Autoren beziehungsweise der Fotograf auf die ihrem Medium je eigenen Stärken, so dass sich – in der Wahrnehmung zeitlich versetzt – drei verschiedene Ebenen überlagern, sich aber wohl gerade dadurch zu einem neuen Ganzen verbinden. Bilder lassen die Geschichte der Menschen erahnen, der Essay macht sie denkbar und die kulturgeografische Notiz wahrscheinlich – ist das filmisch gedacht?

Die Texte im Buch sind als Referenz an das offiziell italienischsprachige Bergell übrigens zweisprachig publiziert; es wäre da noch schön gewesen, etwas zum Übersetzer zu erfahren.

Peter Lehmann

Pio Corradi, Dieter Bachmann, Urs Frey: Die Leute von / La gente di Soglio. Deutsch/italienisch, Zürich, Offizin Verlag, 2004. 144 Seiten, mit 139 Duplex-Abbildungen, Fr. 68.–, € 41.–

Filmlandschaft



«Filmlandschaft – Engadin, Bergell, Puschlav, Münstertal» ist ein reichhaltiges Nachschlagewerk und ein kurzweiliges Lesebuch über Filme aus der Bündner Bergwelt. Über 700 Filme trugen die Autoren und die vielen Helfer und Helferinnen zusammen. Unabhängig von der Qualität wurden alle Filmarten berücksichtigt: Kurzfilme, Langfilme, professionelle Filme, Amateurfilme, Spielfilme, Dokumentarfilme, Werbefilme, Filme fürs Kino, für den Sonntagnachmittag oder fürs Fernsehen, ob auf Zelluloid gebannt oder als Video gedreht. Mehr als die Hälfte der Filme entstand in St. Moritz, das sich damit nicht nur den Ruf als mondäner Kurort, sondern auch als «Freiluft-Hollywood der Schweiz» gesichert hat.

In 25 Kapiteln wird ein Blick auf ein Jahrhundert Filmgeschichte geboten. Die ersten bekannten Filme (heute verschollen) drehte schon um 1899 die britische Alpinistin und Fotografin Mrs Elizabeth Main. Sie filmte, was sich bewegt, also vor allem den Wintersport. Mit den frühen Bergfilmen von Arnold Fanck wurde das Engadin in ganz Europa bekannt, zu den erfolgreichsten zählt wohl DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ (1929) mit Leni Riefenstahl. Riesenerfolge feierte auch Luigi Comencinis HEIDI (1952), das in Zürich siebzehn Wochen lang lief. Mit der Fortsetzung HEIDI UND PETER (1955) von Franz Schnyder wurde dann der erste farbige Schweizer Spielfilm realisiert. Später wird kräftig entmythologisiert in HEIDI FOREVER (1998) von Denise Gilliand oder im Hintergrundbeitrag «Niklaus Meienberg entjungfert Heidi», während sich Alain Godets Fernsehproduktion HEIDI IM PORNOLAND (1996) einem anderen Bündner Exportartikel zuwendet, der wohl eher der männlichen Leserschaft ein Begriff ist.

Auch Neues förderten die Recherchen zum Buch hervor. Zum Beispiel: WIR BAUEN AUF von 1936, ein mit Einheimischen gedrehter Werbe- und Spielfilm von Coop, dem damaligen Verband Schweizerischer Konsumvereine, der die Genossenschaftsidee propagiert.

Beeindruckend ist die Reichhaltigkeit des einheimischen Schaffens, das mit Arbeiten ab den späten zwanziger Jahren bis in die Gegenwart ausführlich dokumentiert wird.

Nicht zu vergessen sind Filme über bekannte und weniger bekannte Schriftsteller und Künstler, angefangen bei Annemarie Schwarzenbach (UNE SUISSE REBELLE, 2000) über Paul Celan (GESPRÄCH IM GEBIRG, 2000) zu Grytzko Mascioni (1998), und weiter zu Segantini, den Giacometti (DAS BERGELL – HEIMAT DER GIACOMETTI, 1987 oder NOS ALBERTO, 2001), Varlin und anderen mehr.

Was die Lektüre so unterhaltsam macht, sind nicht nur die vielen Stand- und Filmfotos, sondern auch die kleinen Geschichten, die um die Filme herum erzählt werden und einen Blick hinter die Kulissen freigeben. Da werden künstliche Eisfelder gebaut, Klaviere auf Alpen gehievt oder Ziegen weiss gespritzt. Berichtet wird von amourösen Verstrickungen zwischen Louis Trenker und Leni Riefenstahl, von waghalsigen Stunts für Bondfilme, von Extremskifahrern, von Helikopterpiloten – aber auch von Misserfolgen und tragischen Unfällen.

Ein vorzüglicher Anhang mit Registern zu Drehorten, Personen und Filmen erschliesst das Buch und bietet mit Adressverzeichnissen, Standortnachweisen und Bezugsquellen vielerlei praktische Informationen an.

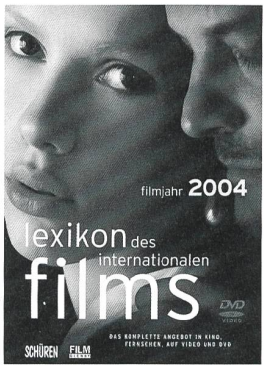
Ein Blick auf die eigens zum Buch geschaffene Homepage www.filmlandschaft.ch zeigt zwei Neueinträge sowie vier Ergänzungen und zeugt von der löblichen Absicht, die begonnene Arbeit weiterzuführen. Es wird aufmerksam gemacht auf anstehende Kinovorführungen und Fernsehausstrahlungen von Südbünden-Filmen und mit der Rubrik «Gesuchte Filme» zur Mitarbeit ermuntert.

Kurz, ein Buch, in dem es fast für jedermann und jedefrau etwas zu entdecken gibt. Und wer noch nie in Graubünden war, sollte es sich sowieso kaufen! Also einmal mehr Werbung pur für unser geliebtes Graubünden, frei nach dem Motto: HIER IST SCHÖN (1993), von Flavia Caviezel, 59 Sek.

Peter Lehmann

Jürg Frischknecht, Thomas Kramer, Werner Swiss Schweizer: Filmlandschaft – Engadin, Bergell, Puschlav, Münstertal. Chur, Verlag Bündner Monatsblatt, 2003. 396 Seiten, ill., Fr. 48.–

‹Just the facts, ma'am!› zum Nachschlagen



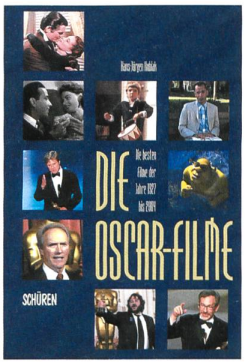
Wenn derzeit populäre Stars längst vergessen sein werden (die Bücher über sie landen meist schon vorher im Ramsch), bleiben Nachschlagewerke als Chroniken der Entwicklung der Kinematografie ebenso unverzichtbar wie als Werkzeuge. Insofern ist es erfreulich, dass gleich zwei Bücher in Deutschland alljährlich die neu herausgekommenen Filme verzeichnen, nicht nur die im Kino gelaufenen, sondern auch jene im Fernsehen und auf Video/DVD ausgewerteten. Kann «Das Filmjahr» auf die seit fast sechzig Jahren währende Kontinuität der Arbeit der *Katholischen Filmkommission für Deutschland* aufbauen, so bringt es das von *Lothar Just* herausgegebene «Filmjahrbuch» mittlerweile auf die 26. Ausgabe, davon seit 18 Jahren als Heyne-Taschenbuch, was einer lobenden Erwähnung bedarf, schliesslich hat der Verlag seine «Filmbibliothek» vor geraumer Zeit eingestellt. 986 Titel verzeichnet die aktuelle Ausgabe, 90 weniger als die vorangegangene. Im «Filmjahr» sind es vermutlich noch einige mehr, denn hier werden auch die nur in Österreich und der Schweiz gezeigten Filme umfassender miteinbezogen. Das ist ein Pluspunkt, ebenso die zusätzlichen Angaben zu DVD-Ausstattungen. Der zunehmenden Bedeutung dieses Mediums wird zusätzlich mit einer 27-seitigen Übersicht über «die herausragenden DVD-Editionen 2004» Rechnung getragen, die höchst nützlich, weil detailliert ist, während die DVD «Europäische Visionen» (mit 25 Kurzfilmen à fünf Minuten von prominenten Regisseuren) als nette Dreingabe dem Buch beiliegt. Eine weitere Dreingabe ist das in diesem Jahr erstmals veröffentlichte «Brevier des "Verband der deutschen Filmkritik e.V."»: Knapp 40 Seiten mit neun Texten deutscher Kritiker. Andererseits wartet das «Filmjahrbuch» bei herausragenden Filmen mit Kritik- und

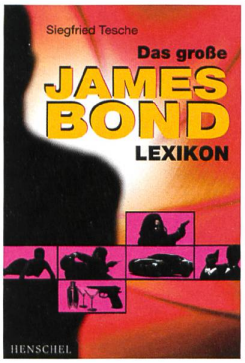
Mit attraktiven Porträtreihen über Literatur, Musik, Architektur und Fotografie würdigt die SRG SSR idée suisse die Kreativität und die kulturelle Vielfalt in unserem Land.

SRG SSR idée suisse

SF DRS · TSR · RTS · swissinfo · Radio Suisse Romande · RSI · DRS

www.ideesuisse.ch





Interviewauszügen (aus einer Vielzahl von Publikationen) auf, verzeichnet in den filmografischen Angaben auch internationale und deutsche Festivalpremieren und ist erschliessbar über ein Personenregister, das neben den Regisseuren auch Drehbuchautoren und Darsteller umfasst.

Darsteller stehen im Mittelpunkt von «Filmszene D». Zu den «250 wichtigsten jungen deutschen Stars aus Kino und TV» (Untertitel) gehören zwar auch einige Regisseure, aber andere Sparten sind offenbar nicht "startauglich". Der Band kann mit der grossen Anzahl der Einträge punkten und mit seiner Aktualität (die ihm wichtiger ist als Einschätzungen, die filmhistorischen Bestand haben) – so sind die beiden Hauptdarsteller aus Fatih Akins GEGEN DIE WAND schon mit eigenen Einträgen präsent, Sibel Kekilli gleich mit anderthalb Seiten bei nur zwei Filmen (von denen der zweite bei Redaktionsschluss noch in Arbeit war). Problematischer finde ich eher, wenn allzu viel Raum für Spekulationen über noch nicht gedrehte Werke eingeräumt wird. Am Anfang der Texte stehen oft knappe Charakterisierungen, es folgen biografische Daten und Interviewauszüge (gelegentlich ohne Quellenangabe). Für eine Neuauflage sollte man unbedingt Talente wie Maggie Peren und Christoph Waltz berücksichtigen.

So ziemlich den entgegengesetzten Ansatz verfolgt der Band «Die Oscar-Filme», auch wenn er mit der Einbeziehung der diesjährigen Verleihung ganz aktuell erschienen ist. Ob es sich bei den ausgezeichneten Filmen wirklich um «die besten Filme der Jahre 1927 bis 2004» (Untertitel) handelt, ist natürlich fraglich, aber vielleicht meint der Titel auch nur, dass hier jene Filme vorgestellt werden, die mit der begehrten Statue in der Kategorie «Bester Film» ausgezeichnet wurden. Es geht also nicht um die Querelen hinter den Kulissen und auch nur marginal um die Verleihungszeremonien selber, sondern um die Würdigung der Filme. Die geschieht hier auf jeweils 2 bis 5 Seiten durch Inhaltsangaben, Hinweise zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte und gelegentliche Zitate von Beteiligten. Eine Neubewertung der Filme – darunter Klassiker wie GONE WITH THE WIND und Vergessenes wie CAVALCADE (1932) – aus heutiger Perspektive ist nicht Zielsetzung des Bandes, der eher zum Schmökern einlädt – oder zur Konsultation bei Fernsehausstrahlungen. (Knapp) gewürdigt werden im übrigen auch die Filme, die als beste nicht-englischsprachige Werke ausgezeichnet wurden, sowie diejenigen, die mit dem – erst vor wenigen Jahren geschaffenen – Oscar als bester Animationsfilm ausgezeichnet wurden.

Mit Roland Emmerichs THE DAY AFTER TOMORROW wurde im vergangenen Jahr das Genre des Katastrophenfilms neubelebt, das in Kürze mit Steven Spielbergs WAR OF THE WORLDS fortgesetzt wird. «Das grosse Lexikon der Katastrophenfilme» zeigt das Genre in seiner ganzen Bandbreite, die erheblich vielfältiger ist, als es die vergleichsweise öden Werke der siebziger Jahre (die Fortsetzungen von AIRPORT, EARTHQUAKE – in Sensurround) annehmen lassen. Der Verfasser hat den Begriff «Katastrophenfilm» sehr weit gefasst, entsprechend findet man hier etwa auch alle möglichen Alien-Filme. Die Einträge verzeichnen umfassende Stab- und Inhaltsangaben, die kritische Würdigung erfolgt über Zitate, überwiegend aus Premierenkritiken. Neugier weckt der Band vor allem bei unbekannten Titeln, so dem mehrteiligen TV-Film FLUG IN DIE HÖLLE (1985) oder KENNWORT MÖWE aus dem selben Jahr (Buch: Wolfgang Menge). Auf Seite 223 kann man übrigens den Regisseur Andre De Toth bei seinem Auftritt in Tobe Hoopers FIRE SYNDROME sehen, in der Bildunterschrift wird er fälschlicherweise als «Joe Mays» identifiziert.

Das kurzweiligste Nachschlagewerk legt *Siegfried Tesche* mit dem «Grossen James Bond Lexikon» vor. Es will gleichermassen «verlässlich, prägnant, aber auch amüsant» sein. Was ersteres anbelangt, hat man leichte Zweifel, wenn es auf Seite 13 heisst, der Song A VIEW TO A KILL hätte es in Grossbritannien auf Platz 2 der englischen Charts geschafft, während es auf der nächsten Seite nur Platz 5 ist. Aber trotzdem glaube ich dem Autor, wenn er im Vorwort schreibt, er hätte sein gesamtes, im Laufe viele Jahre gesammeltes Bond-Material für dieses neue Buch erneut durchgesehen. Verzeichnet wird nicht nur "Grosses", so der Eintrag im Guinness Buch der Rekorde für «Mein Name ist Bond, James Bond» als «eine der fünf bedeutendsten Kinozeilen», sondern auch Details: Wer wissen möchte, was Bert (der aus der Sesamstrasse) mit Bond zu tun hat, der wird hier fündig. Vermisst habe ich allerdings einen Eintrag zu «Trailer» – denn als der Autor sein Buch in Berlin vorstellte, belegten die Trailer höchst eindrucksvoll, wie sich die Reihe im Laufe der Zeit verändert hat, von der wiederholten Betonung (Anfang der sechziger Jahre), dass Bond die Lizenz zum Töten habe, bis zur puren Abfolge von aufwendigen Actionszenen bei den späten Filmen.

Frank Arnold

Filmjahr 2004. Lexikon des internationalen Films. Red.: Horst Peter Koll, Hans Messias. Herausgegeben von der Zeitschrift «film-dienst» und der Katholischen Filmkommission für Deutschland. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 628 S., Fr. 34.90, € 19.90

Filmjahrbuch 2005. Hg. von Lothar R. Just. München, Heyne (Heyne Taschenbuch 50008), 2005. 735 S., Fr. 35.–, € 19.95

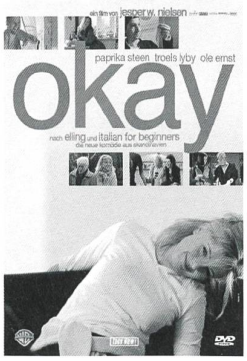
Manfred Hobsch, Ralf Krämer, Klaus Rathje: Filmszene D. Die 250 wichtigsten jungen deutschen Stars aus Kino und TV. Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2004. 492 S., Fr. 25.90, € 14.90

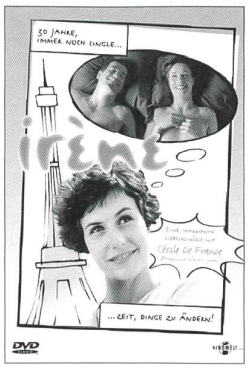
Hans-Jürgen Kubiak: Die Oscar-Filme. Die besten Filme der Jahre 1927 bis 2004. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 395 S., Fr. 30.80, € 16.90

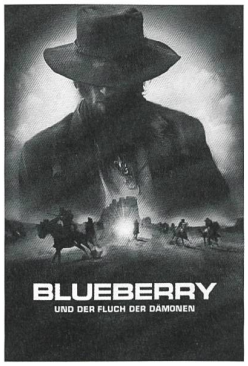
Manfred Hobsch: Das grosse Lexikon der Katastrophenfilme. Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf Verlag, 2003. 770 S., Fr. 42.30, € 29.90

Siegfried Tesche: Das grosse James Bond Lexikon. Berlin, Henschel Verlag, 2005. 240 S., Fr. 34.90, € 19.90

DVD







Stealing Rembrandt – Klauen für Anfänger

Wer sich an den Informationen auf dem Cover der DVD orientiert, erwartet von STEALING REMBRANDT eine saukomische Gangsterfarce. Es kommt aber ganz anders, viel ernsthafter und melancholischer, in einer Vater-Sohn-Beziehungskiste, für die der «dümmste Museumsraub in der Geschichte Dänemarks» nur die Folie bildet. Wie Kleinkriminelle den einzigen Rembrandt Dänemarks klauen und gleichzeitig mit ihrer verkrachten Existenz als Anti-Helden ringen, das bringt STEALING REMBRANDT leider nicht ganz so überzeugend zusammen wie FLICKERING LIGHTS und andere dänische Filme der letzten Jahre. Was bleibt ist dennoch eine sehenswerte sozialkritische Tragikomödie, wie man sie bis vor kurzem nur den Briten zugetraut hätte. Die DVD-Edition dagegen bietet karge Kost: Nicht einmal die Originalfassung mit deutschen Untertiteln wird geboten.

REMBRANDT *Dänemark/England 2003. Regie: Jannik Johansen. Region: 2; Bildformat: 1:1,85; Sound: DD 2.0, DD 5.1; Sprachen: D. Eurovideo/Warner Home Video*

Okay

Schon wieder eine dieser Komödien, um die wir das dänische Kino beneiden – dass es sich hier nicht um ein Meisterwerk handelt, macht den Neid nur noch grösser, weil der Abstand überwindbar scheint. OKAY ist okay – gut geschriebenes und gespieltes Unterhaltungskino mit Niveau, aber nicht so aufregend, wie wir das aus Dogma-Country auch schon erlebt haben. Langsam scheint also selbst dort ein gewisser Qualitätsstandard zur Routine zu werden. Und einmal mehr bedient man sich der Erfolgsformel, laviert geschickt zwischen Soap, Melodrama und Komödie. Nete ist das, was gemeinhin «Powerfrau» genannt wird: Sozialarbeiterin, Mutter, Ehefrau – sie hat ihr Leben und ihre Lieben im Griff. Bis sie erfährt, dass ihr Vater todkrank ist. Jetzt will sie auch noch als treu sorgende Tochter brillieren, quartiert den Vater bei sich ein und will ihn mit dem schwulen Sohn versöhnen. Als der Vater dann doch nicht den schnellen Abgang wählt, wird aus der guten Tat plötzlich bitterer Ernst. An allen Ecken und Enden brechen Krisen aus, bis selbst Nete langsam die Luft ausgeht.

OKAY *Dänemark 2002. Regie: Jesper W. Nielsen. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: Dänisch, D; Untertitel: D, F; Extras: Musikvideo, entfallene Szenen. Vertrieb: Warner Home Entertainment/Look Now!*

Irène

Sie strapaziert unsere Nerven: Irène auf der Suche nach dem Mann fürs Leben. Als französische Bridget Jones ist sie fragil, nervös und ungeschickt bis zur Schmerzgrenze. Immer verliebt sich die unsichere, aber im Gegensatz zum britischen Vorbild bildhübsch-zierliche Juristin in Männer, die scheinbar ausser Reichweite liegen. Beispielsweise in Luca, der sie aus einem weit, weit entfernten Arrondissement zum Cybersex verführt. Zwar gäbe es da auch noch François, der ihre Wohnung streicht und ihren Kühlschrank mit Biogemüse füllt, aber der geht nun Irène ganz fürcherlich auf den Geist. Und sofort weiss der Zuschauer, dass er derjenige welcher ist. IRÈNE ist weder eine besonders originelle noch besonders überraschende Komödie – aber innerhalb der Konventionen des Genres unterhält sie ausgezeichnet. In erster Linie ist das *Cécile de France* als unwiderstehlicher Nervensäge zu verdanken und *Bruno Putzulu* als ebenso unwiderstehlichem Charmeur.

IRÈNE *Frankreich 2002. Regie: Ivan Calbérac. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: F, D; Untertitel: D; Extras: Making of, Interviews, Hinter den Kulissen, entfallene Szenen. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment*

Blueberry

Ein esoterisch angehauchter elegischer Western nach einer französischen Comic-Vorlage – kann daraus ein ansehnlicher Film werden? Ansehnlich schon, aber auch ziemlich verquast und deshalb nicht direkt spannend und schon gar kein waschechter Western. BLUEBERRY befriedigt vor allem ästhetische und optische Bedürfnisse, ein bildschöner, stimmungsvoller Fantasy-Western, den man wie ein Bonbon geniessen muss: Sobald der Film fertig ist, setzt auch seine Wirkung aus, l'art pour l'art ohne jeden Nährwert. *Vincent Cassel* ist der geheimnisvolle Marshall Blueberry, der dem Banditen Wally Blount Todfeindschaft geschworen hat, seit dieser ihm die Hure genommen hat. Vordergründig befinden sich beide einsamen Reiter auf der Suche nach einer sagenumwobenen Goldmine – in Wirklichkeit ist das Geheimnis ihrer schicksalshaften Beziehung die Triebfeder und das Ziel ihrer Suche. Die Adaption der Kultcomics von Jean «Möbius» Giraud ist als Bilderbogen reizvoll – aber in ihrem mystischen Pathos auch ein bisschen lächerlich.

BLUEBERRY UND DER FLUCH DER DÄMONEN *Frankreich 2004. Regie: Jan Kounen. Region: 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: Deutsch, Englisch; Untertitel: Deutsch, Englisch; Extras: Making of, Featurette. Vertrieb: UFA/Impuls Home Entertainment*

Thomas Binotto

Schweizer Film – neu auf DVD

AGATA E LA TEMPESTA *Italien/Schweiz 2004. Regie: Silvio Soldini. Besprechung: Filmbulletin 4/2004*
Region 2; Bildformat: 1:1.85:1; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: I; Untertitel: D, F; Extras: Fotogalerie. Vertrieb: Warner/Swiss Film Collection

ÄSSHÄK *Schweiz/Deutschland/Niederlande 2003. Regie: Ulrike Koch. Besprechung: Filmbulletin 2/2004*
Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: Tamashek; Untertitel: D, F, E; Extras: Fotogalerie. Vertrieb: Warner/Swiss Film Collection

SKINHEAD ATTITUDE *Schweiz/Frankreich/Deutschland 2003. Regie: Daniel Schweizer. Besprechung: Filmbulletin 1/2004*
Region 2; Bildformat: 1:1.33; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E, F; Untertitel: D, E; Extras: Interview mit Roddy Moreno, Jimmy Pursey; Live-Auftritte von Stage Bottles, Los Fastidios. Vertrieb: Look Now!

NOËL FIELD – DER ERFUNDENE SPION *Schweiz 1996. Regie: Werner Schweizer. Besprechung: Filmbulletin 5/1996*
Region 0; Bildformat: 1:1.33; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, F, E; Extras: Fotogalerie, Die Field-Affäre der Schweizer Kommunisten, Verdammte Lügnerin – Gespräch mit Erica Wallach Glaser, Spanish Refugees, USC – The First Twenty Years. Vertrieb: Xenix Film/Impuls Home Entertainment

KATZENDIEBE *Schweiz 1996. Regie: Markus Imboden. Besprechung: Filmbulletin 5/1996*
Region 2; Bildformat: 1:1.66; Sound: Dolby Digital 1.0; Sprachen: D; Untertitel: D, F; Vertrieb: Warner Home Entertainment

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.reifzoellig.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

Jahresabo (5 Ausgaben und 4 Zwischenausgaben)
Fr. 69.–, € 45.–
SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose
erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt
zu Fr. 42.–, € 27.–
Beginnend ab Heft
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
CH

Ort, Datum

Unterschrift

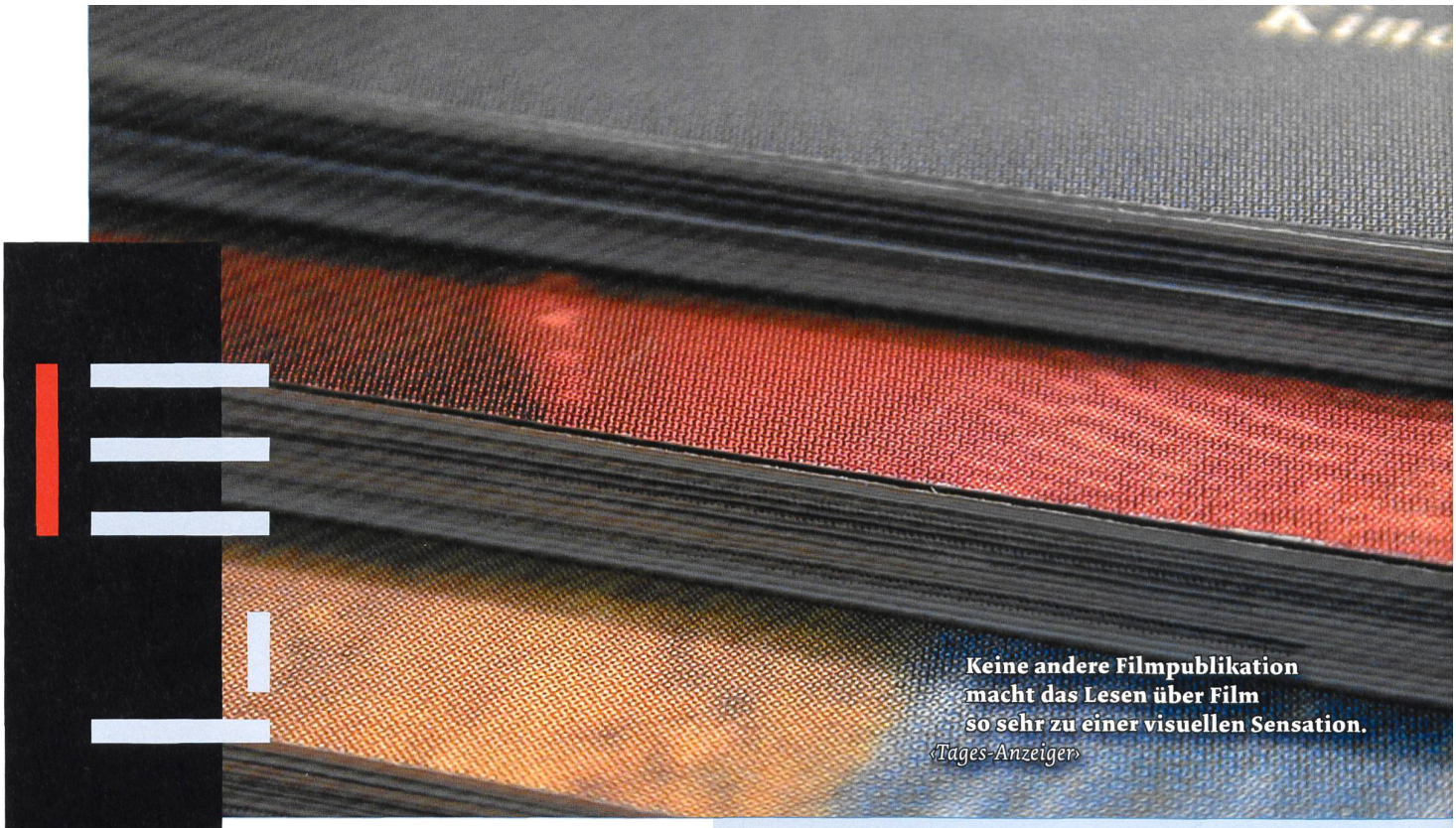
Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

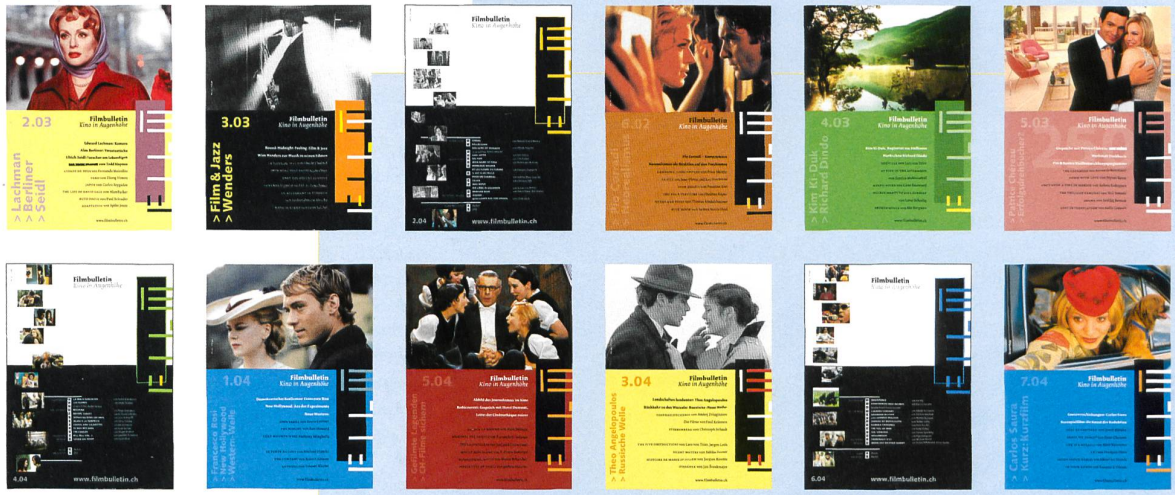


Keine andere Filmpublikation macht das Lesen über Film so sehr zu einer visuellen Sensation.
‹Tages-Anzeiger›

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.rolfzoellig.ch