Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 265

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 **KOKTEBEL** ..... *von Boris Chlebnikow und Alexej Popogrebskij*

5 **YES** ..... *von Sally Potter*

6 *Gespräch mit Sally Potter*

8 **SNOW WHITE** ..... *von Samir*

9 *Gespräch mit Samir* .....

NEU IM KINO

10 **THE GIANT BUDDHAS** ..... *von Christian Frei*

12 **MY SUMMER OF LOVE** ..... *von Pawel Pawlikowski*

13 **MANDERLAY** ..... *von Lars von Trier*

14 **DARK WATER** ..... *von Walter Salles*

15 **NIGHT WATCH** ..... *von Timur Bekmambetov*

16 **HOWL'S MOVING CASTLE** ..... *von Hayao Miyazaki*

KURZ BELICHTET

17 *Robert Frank Films*

19 *Drehbericht*

21 *DVD*

22 *Bücher*

6.05

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:
René Müller

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
Peter W. Jansen, Pierre Lachat, Herbert Spaich, Gerhart Waeger, Birgit Schmid, Erwin Schaar, Stefan Volk, Oswald Iten, Doris Senn, Thomas Binotto, Frank Arnold

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Ascot Elite Entertainment, BuenaVista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, 20th Century Fox, Xenix Filmdistribution, Zürich

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

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

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

In eigener Sache

Lesen Sie Kino?

Kürzlich habe ich mal wieder «Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?» von François Truffaut diagonal gelesen und war dabei immer wieder erneut überrascht, was das erstmals 1966 erschienene Buch gerade heute wieder hergibt, wenn man sich eingehender mit Kino beschäftigt. Truffaut bezeichnet es in seinem Vorwort als eines der fundamentalen Gesetze des Kinos: «Alles, was gesagt statt gezeigt wird, ist für das Publikum verloren.»

Hören wir Kino?

«Hitchcock ist der einzige Filmemacher, der ohne Hilfe des Dialogs die Gedanken einer oder mehrerer Personen filmen und verdeutlichen kann. Deshalb ist er für mich ein realistischer Regisseur», schrieb Truffaut weiter und fragt dann gleich selbst: «Hitchcock ein Realist? In Filmen wie in Bühnenstücken vermittelt ausschliesslich der Dialog die Gedanken der Personen, während doch bekannt ist, dass es im Leben genau anders herum geht, vor allem im gesellschaftlichen Leben, wenn man mit Menschen zusammenkommt, die man nicht kennt, bei Cocktails, Essen, Familientreffen und so weiter.»

Filme zum hören muss man nicht lesen. Aber Filme zum lesen sind spannender – auch weil sie realistischer sind.

Allerdings bemerkte Alfred Hitchcock bereits 1966 gegenüber François Truffaut: «Wenn nicht alle Filme wirklich einwandfrei sind, dann liegt es daran, dass es in unserer Industrie zu viele Leute gibt, die nichts von der Bildsprache verstehen.» Und: «Regisseure, die die Schauspieler nur in die Dekoration stellen und die Kamera mehr oder weniger weit entfernt platzieren, je nach dem ob ihre Personen sitzen, stehen oder liegen, die denken falsch und leisten keine richtige Arbeit, die etwas ausdrückt.»

Und heute? Hören Sie Fernsehen?
Lesen Sie Kino?

Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

6.05 September 2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 265

Abschied von den Vätern

KOKTEBEL von Boris Chlebnikow und Alexej Popogrebskij

Man muss nur hinsehen in die kahlen Felder und hinhören in den Regen, um zu wissen, dass es nur um diese beiden geht, den Mann um die Vierzig und den Jungen von etwa zwölf.

Ein Mann um die Vierzig und ein Junge von etwa zwölf; ein Gleisarbeiter, ein Hausbesitzer, eine Ärztin, ein Lkw-Fahrer, die Nachbarin einer Schwester des Mannes, die selbst nicht in Erscheinung tritt –: zwei Hauptdarsteller, fünf oder richtiger viereinhalb Nebendarsteller. Mehr Personal braucht es nicht für dieses *road movie*, für eine Reise aus Zentralrussland auf die Krim, für eine Reise aus Winter und Unwirtlichkeit in die Sonne und Heiterkeit des Südens. Und in die Innerlichkeit.

Es beginnt mit einem Licht, das sich nur zögernd zu erkennen gibt, ehe es sich von der Dunkelheit befreien kann; das Licht ist diffus, feucht, nass, und alles, was allmählich sichtbar wird, schwimmt im farblosen Ungefähr. Es beginnt mit einer Totalen auf einen Damm, der lange nur schemenhaft das Bild zwischen einem ungewissen Horizont und dem unklaren Vordergrund in der Vertikalen teilt und als Damm erst wahrzunehmen ist, als ein Auto von links nach rechts und sehr fern über die Linie zwischen Mittelgrund und Himmel fährt. Dann erst, die Eingangssequenz dauert etwa drei Minuten, treten zwei Gestalten, die man als vierzigjährigen Mann und Jungen von zwölf ebenfalls lange nicht realisiert, aus einem schmalen Durchgang unter dem Damm hervor. Die Geburt des Lichts aus der Nacht, die Geburt der Totalen aus dem Licht, die Geburt der Personen aus der Totalen: wie eine Ouvertüre eine Oper, so enthält diese Eröffnung den Film in einer Verdichtung von nachhaltiger Intensität. Immer wieder sieht er so aus, als ob er nur aus Totalen bestehen möchte. Oder aus der schier unendlichen Weite der Landschaft, einem Licht, das sich nur zögernd und wie verschämt mit der Farbe verschwistert, und aus winterkaltem Regen, der wie ein Schleier über den Bildern liegt.

So zögerlich der Film sich der Wahrnehmung seiner Bilder öffnet, so hartnäckig scheint er sich der Erzählung und Aufklärung einer Geschichte zu widersetzen – bis man merkt, dass die Erzählung schon begonnen und die Geschichte längst angefangen hat. Bis man den Sog spürt, man ihm anheim gefallen ist, den Zurückhaltung, Retardierung, Langsamkeit bewirken. Denn so lakonisch die leeren, entvölkerten Totalen und das bis zur Interesselosigkeit gleichgültige Licht auch erscheinen mögen, sie sind in Wahrheit ausserordentlich beredt. Man muss nur hinsehen in die kahlen Felder und hinhören in den Regen, um zu wissen, dass es nur um diese beiden geht, den Mann um die Vierzig und den Jungen von etwa zwölf. Ihnen gehört die Bühne der grenzenlosen Felder und Steppen, gehört der Eisenbahnwaggon, in dem sie bald hocken und aus dem sie vertrieben werden, gehört das einsame Haus im Wald, dessen marodes Dach sie reparieren, bis sie ohne Entlohnung und unter Gewaltanwendung des Besitzers davongejagt

Doch während der Vater diese Geschichten nur erzählt, um dem Sohn die Mühsal der beschwerlichen Reise erträglicher zu machen, wird aus der Erzählung eine Utopie geboren.

werden. Und beinahe hätte ihnen gemeinsam auch die Ärztin gehören können, die den Vater gesund pflegt. Doch während der Vater zu Hause angekommen zu sein und neue Heimstatt gefunden zu haben meint, kann der Junge das Ziel nicht aufgeben, das zu erreichen sie zusammen aufgebrochen sind: Koktebel. Man könnte den Ort auch Utopia nennen, auch wenn es ihn wirklich gibt, auf der Krim, am Schwarzen Meer.

Der Vater, so lernt man allmählich, ist ein gebrochener Mann, der als Trinker seine Arbeit verlor und dann auch seine Frau. Er hat mit dem Sohn Moskau verlassen, um, vielleicht, bei der Schwester auf der Krim sein Leben zu renovieren. Dem Jungen erzählt er auf der langen Reise vom Meer, das der Sohn noch nie gesehen hat, vom Wind und von den Albatrossen, die vor dem Wind segeln ohne Flügelschlag. Und von dem Berg der Segelflieger und dem Denkmal, das ihnen dort, wo der Wind sie schwerelos trägt, errichtet worden ist. Doch während der Vater diese Geschichten nur erzählt, um dem Sohn die Mühsal der beschwerlichen Reise erträglicher zu machen, wird aus der Erzählung eine Utopie geboren. Wie die Erzählung aus den Totalen und dem Licht erstand, das immer wieder aus der Dunkelheit zu sich selber kommen will.

Der Junge verlässt den Vater, als der, vom Leben ermüdet, Koktebel aufgibt und damit die von ihm selbst beschworene Utopie. Schon vorher war es dem Vater nicht mehr gelungen, die dem Sohn geschuldete Abstinenz – wenn Alkohol ins Bild kommt, geht sein Blick jedes Mal auf den Jungen – durchzuhalten. Ein Lkw-Fahrer nimmt den Jungen mit und fährt ihn vor jenen sagenhaften Hügel der Winde, Segelflieger und Albatrosse, die Fabelwesen bleiben, während es dem Jungen nach mehrfachen Versuchen endlich zu gelingen scheint, eine Seite, die er aus einem Buch gerissen hat, in die Schwerelosigkeit schweben zu lassen. Auch als Utopia-Koktebel sich in der ganzen Banalität eines touristisch lebhaft frequentierten Badeorts präsentiert und die Schwester des Vaters irgendwo daheim in Sibirien ist, wie eine Nachbarin berichtet, besteht der Sohn darauf, das Ziel erreicht zu haben, das ihm der Vater vorgegeben hatte. So sitzt er auf der Mole mit Blick auf das Meer, als eine Möwe, kein Albatros, sich zu ihm setzt und ihm sein Brot streitig zu machen versucht. Er würgt das Tier und lässt es dann doch wieder frei. Und die Möwe, jetzt könnte es ein Albatros sein, blickt hinunter auf die Szene auf der Mole vor dem Meer, auf der sich zu dem einen winzigen Punkt ganz vorn auf der Kante des Stegs ein zweiter gesellt. Und der Vater sitzt neben seinem Sohn und sie sagen kein einziges Wort.

Gut zwanzig Jahre hat es gedauert, nach dem Zusammenbruch des Hitlerreichs, bis der junge deutsche Film Abschied von gestern nahm und den Vätern keine Chance mehr lassen konnte. Gut zwanzig Jahre nach dem Ende des Sowjetreichs nehmen russische Filme wie KOKTEBEL und vorher schon THE RETURN (von Andrej Swjaginzew) Abschied von den Vätern, ohne sie zu verdammen. Weil sie die Utopie der Väter zu ihrer eigenen machen können und die Väter über jeden Verrat hinaus lieben wollen. Hier wie dort werden die Söhne, mit den enttäuschten Hoffnungen und Absichten der Väter konfrontiert (und mit dem realen Koktebel als sich mondän gerierendem Badeort und mit dem Albatros als Möwe), zu den Vätern ihrer Väter. Von einem Alltag ohne Illusion und Ideologie geprägt, sind sie erwachsener als die Erwachsenen. Hier wie dort ist der Abschied eine lange gemeinsame Reise, die aus einer Vergangenheit, die weitgehend im Dunkel von Haft oder Verschulden, Versagen und Trunksucht, Gewalt und Anpassung bleibt, in das ungewisse Licht der Zukunft führt. Die Totalen der grenzenlosen Landschaft, die sich hinter jedem Horizont zu neuen Horizonten weitet, sind zugleich Totalen des Raums und der Zeit, und beide sind so wenig absehbar wie die Ebenen Russlands und die Unebenheiten der russischen Innerlichkeit. So wenig wie die Zukunft des neuen Films aus Russland, dessen Erfolge jenseits von Utopie und Ort Koktebel kaum grössere Aussagekraft haben als, vor vierzig Jahren, die Festivaltriumphe des jungen deutschen Films.

Die Utopie, an die Russlands Väter einst glaubten und von der sie den Söhnen erzählen, führt an die Ufer der Meere, an Ufer, von denen aus die Reise weitergehen könnte. Doch es werden nicht mehr die Väter sein, die zu neuen Ufern aufbrechen.

Peter W. Jansen

Regie, Buch: Boris Chlebnikow, Alexej Popogrebskij; Kamera: Shandor Berkeshi; Schnitt: Iwan Lebedew; Production Design: Gennadij Popow; Kostüme: Swetlana Michailowa; Musik: Lutgardo Luga Lebad; Chick Corea: «Children's Songs». Darsteller (Rolle): Gleb Puskepalis (Junge), Igor Tschernewitsch (Vater), Wladimir Kutscherenko (Hausbesitzer), Agrippina Steklowa (Ärztin), Alexander Iljin (Lastwagenfahrer), Jewgenij Sytyi (Gleisarbeiter). Russland 2003. 35mm, Format: 1:1.66, Farbe, Dolby Digital; Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin

The Romantic Irishwoman

YES von Sally Potter

Auf der Suche nach romantischer Erfüllung und idealem Ebenmass pendelt die Irin beseelt von der Ehe zum Ehebruch und wieder zurück, ohne zu wissen, ob sie kommt oder geht.

Sie ist Sängerin, Tänzerin, Verseschmiedin, und zwischendurch macht sie in gemessenen Abständen ein paar wenige Filme. Gern sind es solche, in denen es sich leicht einmal singen, tanzen und dichten lässt. Die Leidenschaft, die in jede einzelne Sparte und in jedes einzelne ihrer Vorhaben fliesst, verströmt Sally Potter auch persönlich, auf eine Weise, die recht unbritisch anmutet, und zwar tut sie es mit 55 mehr denn je. Auch geschieht es in der Art vergleichbar jener «Romantic Englishwoman», der Joseph Losey 1975 ein bleibendes Denkmal auf der Leinwand gesetzt hat.

Jedenfalls ist es dem Verfasser dieser Zeilen in Jahrzehnten noch nie widerfahren, von seinem Gegenüber, egal welchen Geschlechts, am Ende eines formellen halbstündigen Interviews vorm Mikrofon stürmisch umarmt zu werden. Soviel handgreifliche Dankbarkeit verkraftet der Überrumpelte nur schrittweise, selbst hinterher, und sie lässt ihn fragen, was er denn bloss so eminent richtig gemacht habe.

Im Takt des Küchenmessers

Die Filmemacherin hätte auch einzig ihren ORLANDO von 1992 zuwege bringen können, mit der erlesen weiblichen und doch delikat androgynen Tilda Swinton in der Titelrolle. Die gefeierte Adaptation des Romanklassikers von 1928 könnte schon allein ausreichen, den Namen Sally Potters aus dem Fussnotenbereich der Filmgeschichte in den Lauftext zu heben. Und sollte die Autorin etwas von Orlando, dem Helden – oder der Heldin – Virginia Woolfs, für sich übernommen und weitergeführt haben, dann wäre es weniger das haarscharf Zwittrige der Figur. Vielmehr müsste es deren lockere Wandelbarkeit sein: jenes Vermögen, die Rollen nach Belieben ab- und überzustreifen, mit dem Zweck, das eherne Daseinsprinzip des Einsseins mit sich selbst gründlich zu übertölpeln. Statt an der eigenen Person zu haften, flattert Sally Potter ihrem Ich in einem fort davon.

Ein spontanes Ausweichmanöver muss sie bewogen haben, einen wildfremden Schreiberling in die Arme zu schliessen. Minuten zuvor hat sie ungeniert gestanden, restlos aufgeschmissen zu sein. Ich habe zugesagt, eine Episode zum Kollektivfilm PARIS, JE T'AIME beizusteuern, klagt sie in komischer Verzweiflung, zu dem ein Scherflein auch von Anne-Marie Miéville, Jean-Luc Godard, Joel und Ethan Coen, Walter Salles, Ettore Scola, Gus Van Sant und andern erwartet wird. Aber die Idee, die für mein Kapitel ausersehen war, ist jetzt schon in YES verbraten, und ich habe keine Ahnung, was ich den Franzosen stattdessen abliefern soll. Der Termin sitzt mir im Nacken. Nein, helfen könne ihr kein Mensch, ich zuletzt.

Sprache als Akzent, Zitat, Wortspiel, Parodie und Schnurre, als Klang, Musik,

Harmonie, Alliteration, Reim und Rhythmus, aber dennoch: niemals als formaler Selbstzweck – im Englischen reicht dieses poetische Prinzip von Shakespeare über Joyce und das American Songbook bis zum Rap. Und es ist in diesem Idiom wohl solider verankert als etwa der Belcanto im Italienischen. Hinterrücks gleitet an vielen Stellen von YES die Alltagsprosa der Dialoge hinüber in allerhand wechselnde Versmasse und wieder zurück. Dann kann sie auch die Takte etwa des schnellen Zerkleinerns einer Zwiebel mit dem Küchenmesser auf dem Hackbrett aufnehmen: ein Geräusch, das sich wiederum überlagert mit einem betonten Gebrauch des F-Wortes: alles, was sich benennen lässt, wird dann zu «fucking», und zwar so, dass die ursprüngliche Bedeutung des Verbs völlig verloren geht. Erfahrene Sprecher, mehr als eigentliche Schauspieler, rezitieren den Text quer zum Fall der Zeilen, so dass sie erst mit einer launigen Verzögerung als gereimt erkennbar werden.

Der Geist, der stets bejaht

Alles, was sich reimt, bezweckt Fügung, Ausgleich und Gleichklang, indem es arglistig diese Qualitäten zunächst spannend verweigert, um sie erst mit der letzten Silbe im Triumph herzustellen: jetzt geht die Rechnung auf, bitte, hier schliesst sich die Reihe der Wörter zum Kreis. Ohne in gefälligen Kitsch zu verfallen, zielt YES jenseits der Konflikte auf eine Harmonie, in der sich die Gegensätze mehr als nur auflösen. Sie reimen sich regelrecht zusammen: zwischen der Heldin, «sie», einer Irisch-Amerikanerin, und einem Libanesen, «er», der ihr Liebhaber wird und der behauptet, Arzt gewesen zu sein in Beirut. Aber das war vor jenem notorischen Krieg.

Vielleicht wird sogar eine Versöhnung mindestens erwogen zwischen ihr und dem Dritten im Dreieck, dem Gatten, der ein korrekt und kultiviert sich gebender, aber etwas unberechenbarer, ja tückischer Brite ist. Auf der Suche nach romantischer Erfüllung und idealem Ebenmass pendelt die Irin beseelt von der Ehe zum Ehebruch und wieder zurück, ohne zu wissen, ob sie kommt oder geht und was sich erwarten lässt von der einen Bindung oder von der andern, es sei denn Kritik, sogar Ablehnung: weil sie unbeeindruckt ist von dem, was ihr christlicher Gatte geleistet hat oder haben will, oder weil sie anderseits, für ihren Geliebten, den Muslim, unversehens den neuen kreuzfahrerischen Imperialismus des Westens repräsentiert.

Mag sein, dass YES seine Agenda etwas gar hastig abnickt: die Seligkeit wie die Verzweiflung in sämtlichen Belangen des Gefühls, die Vollkommenheit auf der gegenüberliegenden Seite von Zwietracht und Zerwürfnis, die Balance von Form und Inhalt, von Musik und Argument, sogar von Religion und weltlicher Skepsis. Aber es gibt Filme von so hohem und doch unverkrampftem Anspruch leider nur zu selten: solche, die imprägniert sind von der Wärme und der Begeisterung jenes femininen Temperaments, selbst wenn es da und dort in Schwärmerei umschlägt. Sally Potter ist mit einer aufgeregten Selbstverständlichkeit sie selbst in allem, was sie sich vornimmt. Autorin und Regisseurin ist sie wohl nur dank jener Vielseitigkeit geworden, die es niemals fertig bringt, nein zu sagen.

Pierre Lachat

‹Die Unterschiede sind zu Parodien ihrer selbst geworden›

Gespräch mit Sally Potter

FILMBULLETIN Sie ist eine Amerikanerin, und er ist ein Mann aus Libanon. Wie verschieden sind die beiden voneinander?

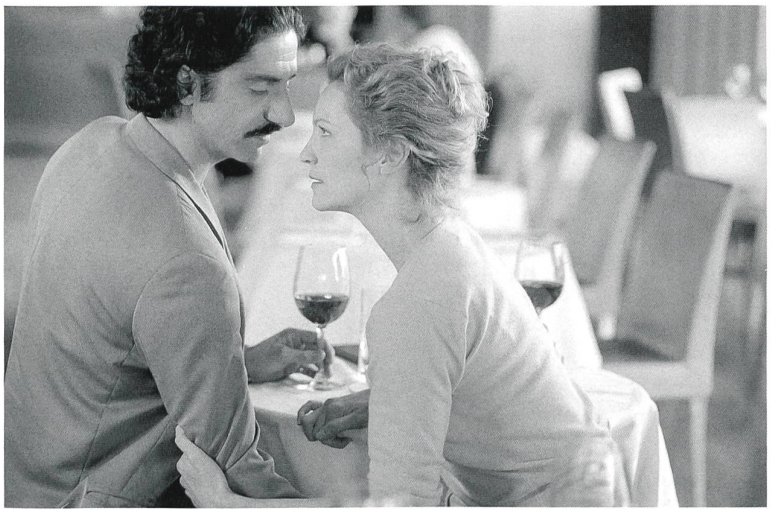
SALLY POTTER Sie sind nicht wirklich gegensätzliche Figuren. Aber wir leben heute unter globalen Bedingungen. Und da werden sie und er als gegensätzlich empfunden, als Vertreter von Ost und West, von Christentum und Islam. Doch werden die Gegensätze von einer menschlichen Gemeinsamkeit überlagert, das ist das Entscheidende. Die Unterschiede sind zu Parodien ihrer selbst, sie sind zu Stereotypen geworden.

FILMBULLETIN Dienen die Verse, in denen viele Dialoge geschrieben sind, dazu, ein Verlangen nach Harmonie auszudrücken: den Wunsch, dass die beiden, sie und er, über alle Gegensätze hinweg zusammen passen sollen?

SALLY POTTER Ja, viele Wörter klingen gleich und reimen, und damit repräsentieren sie die Harmonie zwischen den Gegensätzen.

FILMBULLETIN Die Wirkung dieser Methode ist sehr intim.

SALLY POTTER Meine Filme sollen den Einzelnen ansprechen, das habe ich stets vor Augen. Da sitzt er vor der Leinwand und wird vom Gezeigten überflutet, als ginge alles nur ihn allein etwas an. Sein Leben spielt sich sozusagen in der Form eines Selbstgesprächs ab, es bildet einen Monolog. Wie immer scheinbar gewöhnlich sein Leben ist, es bildet ein Epos, eine fliessende Erzählung voller Veränderung, Einsamkeit, Entfremdung, Liebe, Gemeinsamkeit, Leiden, Konflikte, Spannungen, voller Drama. Ganz gleich, aus welcher Kultur jemand stammt, alle diese Wechselfälle sind Teil des menschlichen Daseins. Allerdings legt der Westen



«Die Rolle des Ehemanns ist besonders schwierig. Er wirft ihr das Chaotische ihrer Gefühle vor und ihren Mangel an Selbstbeherrschung. Seine geheimen Wünsche und Sehnsüchte sind wie eingesperrt.»

mehr Wert auf den Einzelnen, auf die Ich-Kultur. Mit Variationen legt der Osten den Akzent eher auf die Bedürfnisse der Gemeinschaft, auf das Kollektiv, auf das Wir. Aber die Unterschiede sind kein Grund für Krieg, sondern sie sind von praktischem Interesse und sollten Anlass zu lehrreichem Austausch sein.

FILMBULLETIN Welches sind denn nun, im Vergleich, die Unterschiede zwischen Ihrer Heldin und ihrem Ehemann?

SALLY POTTER Ich bin froh, anders zu reagieren als du, sagt er, der Ehemann. Und ich bin stolz auf meine Beherrschtheit. Du sagst einfach, was dir in den Sinn kommt. Die Rolle des Ehemanns ist besonders schwierig. Er wirft ihr das Chaotische ihrer Gefühle vor und ihren Mangel an Selbstbeherrschung. Seine geheimen Wünsche und Sehnsüchte sind wie eingesperrt. Er ist ein verklemmter Engländer, und als solcher, so scheint es, ist er ausserstande, etwas auszudrücken, was es auch sei. Es gibt ja in langjährigen Beziehungen zwischen Mann und Frau diese bestens bekannte Klage: der Mann weigert sich, es auch nur auf einen Streit ankommen zu lassen, und er unterdrückt alles, was die Frau ihrerseits ausdrückt.

FILMBULLETIN Ihre Filme haben etwas gemeinsam: sie verstehen es, von der Liebe zu erzählen, ohne kitschig zu wirken.

SALLY POTTER Dafür gibt es schliesslich die Liebeslyrik, nicht wahr? Verse sind eben genauer, wenn es darum geht, solche heikeln Dinge auszusprechen. In unsere Liebesbeziehungen schleppen wir oft die ungelösten Konflikte aus unserer Kindheit ein. Unsere Eltern waren die ersten Menschen, die wir liebten, und das, was wir damals verloren, verpasst, begehrt haben, damit treten wir dann unsern Geliebten, unsern Gatten oder Gattinnen gegenüber. Was es genau ist, was wir uns ersehnen, das können unsere Geliebten, unsere Gatten oder Gattinnen kaum je erahnen, und das bereitet uns Enttäuschungen. Denn es kommt vor, dass wir in der Liebe für jemanden etwas geradezu Göttliches erblicken. Der andere sollte dann möglichst so sein, wie wir selber gern wären. Wir sehen den Engel im andern, wenn wir uns in ihn verlieben. Solche Überhänge aus der Kindheit, aber eben auch dieses nahezu göttliche Element: das eine wie das andere bleibt für kitschige Liebesgeschichten unerreichbar.

FILMBULLETIN In einem gewissen Sinn stellt Ihr Film die religiöse Frage wieder.

SALLY POTTER Es hat sich gezeigt, dass die Kirche ihre Rolle keineswegs ausgespielt hat. Die Religion ist eine der wichtigen Fragen, die wir neu überdenken müssen. Zentral ist derzeit zum Beispiel der Kampf in den USA, Kirche und Staat getrennt zu halten. Die fundamentalistische christliche Rechte bekommt immer mehr Macht. Und eine ähnliche Dringlichkeit kommt natürlich der Entwicklung im Osten zu. Religion und Recht haben sich dort mehr denn je verschränkt. Und das weist nun dem Atheisten oder Agnostiker eine bedeutende Rolle zu. Die Glaubenslosen haben da ein grosses Fragezeichen anzubringen. Die Religion versucht, die wichtigen Fragen mit neuen Gewissheiten zu beantworten. Die Ungewissheit anderseits ist von Nutzen, sie verkennt aber keineswegs die Existenz von etwas, was über das rein Physische hinausgeht. Ich halte den Zweifel für etwas Grossartiges. Er spornt uns zu mehr kreativer Arbeit an.

FILMBULLETIN Die Sprache in Ihrem Film führt zur Frage: Wie viele verschiedene Arten gibt es, Englisch zu reden?

SALLY POTTER Das haben wir kaum zu erkunden begonnen. Im Englischen wie in jeder andern Sprache sind die Möglichkeiten so unbegrenzt wie unsere Phantasien und Fähigkeiten. Mein Film gibt die verschiedenen Intonationen des Englischen wieder, als ginge es um eine Musik. Ähnliches gibt es in jeder Sprache, und das macht den Reichtum an Akzenten im Film zu einer besondern Art von Musik. Denn London ist natürlich eine sehr kosmopolitische Stadt. Karibische, indische, pakistanische, polnische Akzente sind auf der Strasse zu hören. In der Vielfalt entdecke ich Schönheit und Ausdruckskraft, und zwar nicht nur bei den Akzenten und Intonationen. Das Englische hat viel zu gewinnen aus der Art und Weise, wie Fremde, die als erstes eine andere Sprache erlernt haben, englische Sätze bilden.

Das Gespräch mit Sally Potter führte Pierre Lachat

Stab
Regie, Buch: Sally Potter; Kamera: Aleksei Rodionov; Kamera-Assistenz: Eric Bialas, Denis Garnier, Sara Deane; Schnitt: Daniel Goddard; Production Design: Carlos Conti; Originalmusik: Sally Potter unter Mitwirkung von Fred Frith

Darsteller (Rolle)
Joan Allen (sie), Simon Abkarian (er), Sam Neill (Anthony), Shirley Henderson (Putzfrau), Sheila Hancock (Tante), Samatha Bond (Kate), Stephanie Leonidas (Grace), Wil Johnson (Virgil), Gary Lewis (Billy), Raymond Waring (Whizzer), Kev Orkian (Kellner), Barbara Oxley (Schwimmbad-Putzfrau), George Yiasoumi (Küchenchef), Beryl Scott (Labor-Putzfrau), Lol Coxhill (Weihnachtsmann), Father Charles Owen (Priester), Mandy Coombes, Beti Owen (Nonnen)

Produktion, Verleih
GreeneStreet Films, UK Film Council; Produzenten: Andrew Fierberg, Christopher Sheppard. Grossbritannien 2004. Farbe, Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

Schneewittchen von der Goldküste

SNOW WHITE von Samir

Da wird die Einsamkeit der Menschen deutlich, die ziellos durch ihr Leben irrlichtern, um am Ende abzustürzen. Keiner kann dem anderen helfen, weil er selbst Hilfe bitter nötig hat.

Nico ist die einundzwanzigjährige Tochter aus reicher Zürcher Bankiers-Familie. Während der kaltherzige Vater seinen Bankgeschäften nachgeht und Mama der Psychose entgegendämmert, ist für Nico vor allem Partytime im schicken elterlichen Anwesen am See oder in den angesagtesten Clubs der Stadt. Da wird Koks schnabuliert wie andernorts in der Schweiz das Birchermüesli. Doch halt: Nico ist nicht ganz und gar verdorben. Sie bessert sich als Modell bei Modeschauen ihr Taschengeld auf und engagiert sich darstellerisch in einem kleinen Experimentiertheater. Dagegen hat auch ihr derzeitiger Lover Boris nichts einzuwenden. Ihm gehört die Szene-Disco «Casanova». Als Ex-68er hat er sich ein Herz für junge Leute bewahrt, sofern sie Geld haben. Ausserdem verfügt Boris über gute Kontakte zur Drogen-Mafia. Da tritt der Märchenprinz in Gestalt des Musikers Paco in Schneewittchen Nicos Leben und bringt alles durcheinander. Der gesellschaftskritisch engagierte Rapper will Nico aus dem dekadenten Sumpf retten. Sie hat ihm aus Liebe verschwiegen, dass sie reicher Leute Kind ist. Nach den Regeln des Kintops führt das zwangsläufig zum schrecklichen Ende: In der Gosse gelandet, greift Nico schliesslich zu Papas 9mm-Beretta, um Hand an sich zu legen.

Samir – der erfolgreiche Dschoint-Ventschr-Produzent – hat mit seinem neuen Kino-Spielfilm weniger bei seinem letzten Dokumentarfilm FORGET BAGHDAD angeknüpft und mehr bei seinen TV-Filmen – etwa TÖDLICHE SCHWESTERNLIEBE –, die er für Privatsender wie PRO 7 und RTL in Szene setzte. Als Ko-Autor stand ihm bei SNOW WHITE *Michael Sauter* zur Seite, einer der "Väter" von STRÄHL, ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE und jüngst MEIN NAME IST EUGEN. Sauter versteht sich darauf, Geschichten aus dem Fundus der Filmgeschichte zu heben und zeitgemäss aufzupolieren.

So folgt SNOW WHITE dem Regelwerk des Melodrams vom gefallenen Mädchen, wie es die Oswalds und Pabsts seit den zwanziger Jahren auf den Weg brachten. Samirs Film ist also eine Art FREUDLOSE GASSE im Schweizer Schickeria-Outfit der Jetztzeit. Dabei kann man ihm eine gewisse Raffinesse nicht absprechen. Einerseits schreckt der experimentierfreudige Regisseur vor keiner Untiefe der Kolportage zurück, andererseits fängt er sie formal mit einer Eiseskälte auf, die konsequent seinen ganzen Film durchzieht. Da vergeht einem dann das Lästern – selbst angesichts des finsteren Drogen-Dealers mit seinem dekorativen Dreitagebart, wie wir ihn aus den einschlägigen Fernsehkrimis kennen. Samir nimmt dem unfreiwillig Komischen immer im letzten Moment die Spitze. Da wird die Einsamkeit der Menschen deutlich, die ziellos durch ihr Leben irrlichtern, um am Ende abzustürzen. Keiner kann dem anderen helfen, weil er selbst Hilfe

Filmen aus der Kitsch-Ecke

Gespräch mit Samir

bitter nötig hat. Samir meint das ganz ernst und versteht seinen Film als Kommentar zur Gegenwart und den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Dabei strapaziert er den guten Willen seines Publikums allerdings beträchtlich, indem er seine Handlung bisweilen arg ins Kraut schiessen liess. Dass in diesen Momenten – zum Beispiel am Schluss – sein Film nicht ganz und gar aus den Fugen gerät, ist auch ein Verdienst der Schauspieler. Souverän haben sie sich auf das gewagte Spiel mit der Kolportage eingelassen. *Julie Fournier* und ganz besonders *Zoé Miku* tragen dazu bei, dass aus SNOW WHITE einer der interessantesten Schweizer Filme der letzten Zeit geworden ist.

Herbert Spaich

Stab
Regie: Samir; Buch: Michael Sauter, Samir; Kamera: Andreas Hutter, Michael Saxer, Hans Meier; Schnitt: Oliver Neumann; Production Design: Georg Bringolf; Kostüm: Linda Harper; Musik: Walter W. Cikan & Marnix Veenenbos; Ton: Max Vornehm; Tonmischung: Hans Künzi

Darsteller (Rolle)
Julie Fournier (Nico), Carlos Leal (Paco), Zoé Miku (Wanda), Stefan Gubser (Boris), Sunnyi Melles (Nicos Mutter), Benedict Freitag (Nicos Vater), Stefan Kurt (Theaterdirektor), Tony Mpoiudja (Vince), Jaona «Noj» Rajaomaria (Luc), Laurent Biollay (Juice), Pascal Ulli (Greg), Patrick Rapold (Brandenberger), Martin Rapold (Pfister), Karin Pfammatter (Maxime), Xaver Hutter (Bobby), Teco Celio (Pacos Vater), Dominique Favre-Bulle (Pacos Mutter), Nael Marandin (Pacos Bruder), Wolfram Berger (Herr Caminada), Liliana Heimberg (Frau Caminada), Mike Müller (Obelix), Beatrice Kessler (Ärztin), Mathias Künzler (Videoclip-Regisseur), Sebastian Krähenbühl (Polizist am Flughafen)

Produktion, Verleih
Dschoint Ventschr Filmproduktion; in Co-Produktion mit Filmhaus Films, Wien, SRG SSR idée suisse, Präsens Film, Topic Film, Telepool. Produzenten: Susann Rüdlinger, Samir, Wolfgang Ramml. Schweiz 2005. 35mm, Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich

FILMBULLETIN Sind Sie in SNOW WHITE einer «verlorenen Generation» auf der Spur, die von den Eltern und der Gesellschaft verlassen, in ihr Verderben läuft?

SAMIR Das ist sicher ein Aspekt meines Films. Dabei spielt der Club-Besitzer Boris eine wichtige Rolle. Er gehört – wie ich – zur Generation der 68er, die damals auf der Strasse «Illegal, legal, scheissegal!» skandiert haben. Anschliessend haben sie damit ein gutes Geschäft gemacht. Mit ihrem Grundwissen darüber, wie Politik funktioniert, haben sich die Boris' aus der Gesellschaft zurückgezogen und sind Unternehmer geworden. Dabei verstehen sie sich immer noch als Rebellen, die nicht so spiessig sein wollen wie der Rest der Gesellschaft. Zusammen mit unserer Väter-Generation haben wir gegenüber der heute jungen Generation versagt, in dem wir ihnen keine "Schulung" mitgegeben haben, wie man sich in der Gesellschaft als Bürger und Teilnehmer der politischen Landschaft bewegt. Das hat dazu geführt, dass diese junge Generation unpolitisch ist und Dinge macht, auf die wir nicht einmal im Traum gekommen wären – in Bezug auf Sex, Drogen und den Zynismus der Warengesellschaft.

FILMBULLETIN Psychologen raten, "Grenzen" zu setzen. Geht es in Ihrem Film auch darum, dass Ihre Protagonisten keine Grenzen kennen beziehungsweise Grenzen erst dann erkennen, wenn es bereits zu spät ist?

SAMIR Grenzen zu setzen ist auch ein wichtiger Aspekt in meinem Verständnis dafür geworden, wie die Gesellschaft funktioniert. Meine Generation erlebte ja noch die alte Gleichung, die da hiess «Jugendkultur ist Rebellion». Die Dreifaltigkeit Sexualität, Drogen und Popmusik verkündeten per se die Rebellion, weil die Gesellschaft versuchte, uns permanent Grenzen aufzuzwingen und uns unter Druck zu setzen. Im Nachhinein betrachtet hatte das auch seine guten Seiten. Wir waren gezwungen, uns damit auseinanderzusetzen. Die jungen Leute von heute müssen das nicht mehr in dem Masse tun. Alles, wofür wir gekämpft haben – die freie Sexualität, den selbstbewussten Umgang mit Drogen, den Einzug der Popmusik in die Medien –, das ist ja jetzt alles nur noch ein Riesengeschäft. Diese Erkenntnis war für mich ein Grund, diesen Film zu machen.

FILMBULLETIN Im Prinzip sind die Jugendlichen in Ihrem Film ziemlich clever. Warum merken sie nicht, dass etwas schief läuft in ihrem Leben?

SAMIR Es fehlt in einer Welt des «anything goes» das Moment der Selbstreflexion. Es kommt darauf an, genügend egoistisch zu sein. Dann wird alles gut. In meinem Film kommt der Moment, in dem die Hauptdarstellerin merkt, dass etwas nicht stimmt. Sie versucht, sich davon zu lösen. Aber sie hat kein Instrumentarium, um damit umzugehen. Ich meine im tatsächlichen reflektierenden Sinn. Insofern ist mein Film eine Anklage, ein Spiegel des Versagens meiner eigenen Generation. Wir haben versäumt, unseren Kindern konkrete Handlungsanweisungen in Sachen Selbstreflexion und analytischer Wahrnehmung der Realitäten zu geben.

FILMBULLETIN Der Titel SNOW WHITE hat einen doppelten Sinn: Es wird so reichlich wie schon lange nicht mehr in einem Film "Schnee", das heisst Kokain, konsumiert. Gleichzeitig spielen Sie mit Motiven des Märchens vom «Schneewittchen» und der Kolportage ...

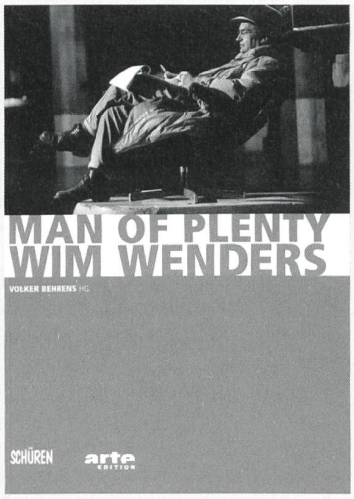
SAMIR Geprägt durch meine politische Radikalität und meine politischen Aktivitäten in den siebziger Jahren, habe ich mich gefragt, was ist, wenn wir die klassenlose, kommunistische Gesellschaft erreicht haben? Wenn alles da ist und wir im materiellen Überfluss leben. Zu meiner eigenen Verblüffung musste ich feststellen, dass zum Beispiel die Menschen an der «Goldküste» in Zürich alles haben und Gleiche unter Gleichen sind – hier ist eine Art Kommunismus Wirklichkeit geworden. Dabei sind das die traurigsten Menschen, die ich kennen gelernt habe. Sie führen eine Art "Schneewittchen"-Existenz in einem luxuriösen gläsernen Sarg. Dazu kommt, dass ich in meiner Kindheit im Irak durch jede Menge Bollywood-Filme sozialisiert wurde. Das hat zu einer Kitsch-Ecke in meiner Persönlichkeit geführt. Das muss ab und zu raus, und das äussert sich dann in einem Melodram wie SNOW WHITE.

FILMBULLETIN Sie haben also keine Berührungsängste, was Kitsch betrifft. Trifft das auch auf Klischees zu wie die Erkenntnis, dass Geld allein nicht glücklich macht?

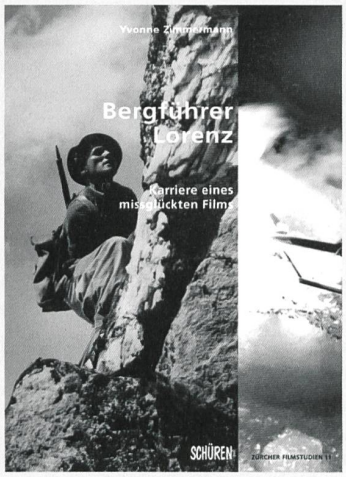
SAMIR Ich bin der Überzeugung, dass jeder Film den Charakter seines Machers widerspiegelt. Wer meinen Film aufmerksam liest, entdeckt alle meine Abgründe, meine Emotionalitäten. Aber auch meine Reflexionen über die Dinge, die mich in dieser Gesellschaft beschäftigten.

Das Gespräch mit Samir
führte Herbert Spaich

Kino lesen!



Zum 60. Geburtstag von Wim Wenders
160 S,. 100. Abb. Pb,
€ 16,90/SFr 30,80 SFr
ISBN 3-89472-407-2
Es schreiben: Wolfgang Niedecken, Hubertus von Amelunxen, Hark Bohm, Petra Grimm, Michael Ranze, Guntram Vogt, Volker Behrens und Michael Töteberg.
In einem Exklusiv-Interview gibt Wenders Einblicke in seine Arbeits- und Denkweise.



336 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 24,90/SFr 44,50
ISBN 3-89472-511-7
Zürcher Studien zum Film 11

Die Studie vermittelt ein differenziertes Bild der historischen, politischen, ökonomischen und strukturellen Bedingungen, denen ein Film als Produkt seiner Zeit unterworfen ist.

www.filmbuch.de

SCHÜREN

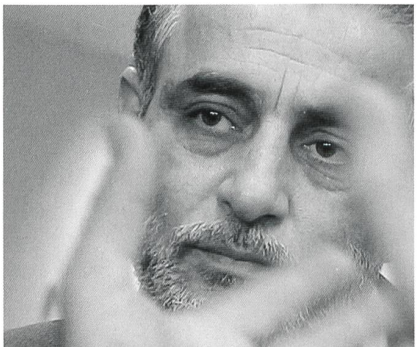
THE GIANT BUDDHAS
Christian Frei

Wie eindrücklich man mit filmischen Mitteln Leben und Werk von verstorbenen Persönlichkeiten beschwören kann, hat in der Schweiz vor allem Richard Dindo mit verschiedenen Arbeiten bewiesen. In seinem dritten Kino-Dokumentarfilm geht Christian Frei noch einen Schritt weiter. Er befasst sich mit der Geschichte und der Wirkung von zwei künstlerischen Objekten, die gar nicht mehr existieren, nämlich mit den inzwischen zerstörten riesigen Buddha-Statuen im Bamiyan-Tal in Afghanistan. Konnte Dindo in seinen Filmen wenigstens von erhaltenen Schriften und Bildern ausgehen und sich damit letztlich dem Geheimnis des schöpferischen Prozesses annähern, so standen Frei lediglich überlieferte Berichte und Aussagen zur Verfügung, die er zu einem Ganzen zusammenfügen musste. Und obwohl in seinem Film viel von Rekonstruktion (der zerstörten Statuen) die Rede ist, konnte THE GIANT BUDDHAS im Ansatz deshalb nicht (wie Dindo dies tat) vom Prinzip eines schöpferischen Prozesses ausgehen, sondern weit eher von einem solchen der Vergänglichkeit. Dass gerade damit ein Kernstück der buddhistischen Lehre berührt wird, ist Frei natürlich nicht entgangen und kommt in seinem Film denn auch implizit zum Ausdruck – etwa durch den an markanter Stelle zitierten, Buddha zugeschriebenen Ausspruch «Alles ändert, nichts bleibt».

Die Qualität von Freis Film liegt nicht zuletzt in der Art und Weise, mit der er die Fülle von Material, die ihm nach aufwendigen Recherchen zur Verfügung stand, bildhaft umgesetzt hat. Von der Einführung ins Thema zu Beginn einmal abgesehen tat er dies vor allem durch die Einführung von als Protagonisten eingesetzten Zeugen, die aus verschiedenen Blickwinkeln ihrer Betroffenheit Ausdruck verleihen. Der älteste von ihnen ist eine historische Figur: Xuanzang, ein buddhistischer Mönch und Gelehrter, der im siebten Jahrhundert unserer Zeitrechnung auf einem 16000 Kilometer langen Fussmarsch von China nach Indien pilgerte und seine Erlebnisse akribisch in einem «Bericht über die westlichen Länder» (Buddhist Records of the Western World, Si-yu-ki) festhielt. Während die von Kameramann *Peter Indergand* geführte subjektive Kamera den Spuren des Wanderers (teils in berückenden Fahrten durch tiefe Felsschluchten, weite Schneefelder und endlose Wüstengebiete) folgt, werden im Off Partien aus seinem Bericht zitiert (Erzähler in der deutschen Fassung ist *Stefan Kurt*). Im Jahre 632 erreichte Xuanzang das im Herzen des Hindukusch gelegene Bamiyan-Tal, eine wichtige Verbindung zur alten «Seidenstrasse», und war vom Anblick der gigantischen, in das weiche Konglomerat einer gut zwei Kilometer langen Felsklippe gehauenen Buddha-Statuen förmlich überwältigt. Die kleinere der beiden, blau bemalt und mit einem goldenen Gesicht versehen, war 35, die rot bemalte grössere 55 Meter hoch. Die Statuen standen damals offenbar in einem durch Felswege und Treppen miteinander verbundenem System von Höhlen und Nischen, einer Art Felsenkloster, in dem Mönche lebten, die das Gesicht des grossen Buddhas jeweils hinter einem Vorhang verbargen, der am Abend gelüftet wurde.

Interessant ist, dass Xuanzang noch von einer dritten Statue berichtet, einem «schlafenden Buddha», der 300 Meter lang gewesen sein soll. Der heute an der Marc-Bloch-Universität in Strasbourg lehrende Archäologe *Zémaryalaï Tarzi*, ein Afghane und weiterer Protagonist in Freis Film, hat (bisher vergeblich) versucht, diese dritte Statue zu finden. In THE GIANT BUDDHAS sieht man 150 afghanische Arbeiter, die unter Tarzis Leitung tiefe Schächte graben, um nach dieser verschollenen, rätselhaften dritten Statue zu suchen – eine in die Gegenwart zurückführende Suche, die Freis Film eine zuweilen fast kriminalistische Spannung verleiht.

In der Gegenwart, nämlich im März 2001, liegt auch das erschütternde, gewaltsame Ende der beiden grossen Statuen, von denen die kleinere im Jahre 507, die grössere fünfzig Jahre später erbaut worden war. Frei



fügt in seinen Film die inzwischen berühmt gewordenen Videoaufnahmen ein, die *Taysir Alony*, der jahrelang in Afghanistan als Korrespondent des arabischen TV-Senders «Al Jazeera» gearbeitet hatte, von der Sprengung der Statuen gemacht hat. Alonys Aussagen kann entnommen werden, dass die lokalen Taliban-Milizen der Sprengung ursprünglich «skeptisch bis ablehnend» gegenüber standen und letztlich auf Befehl ihres obersten Chefs Mohammad (Mullah) Omar handelten, der die Zerstörung im Frühjahr 2001 in einem religiös motivierten Edikt verfügt hatte. Der auf Anhieb sinnlos erscheinende Angriff auf die leblosen Statuen wird in Freis Film letztlich als ein Schlag gegen die kulturelle Identität der notleidenden afghanischen Bevölkerung gedeutet. Diese ist dem Filmautor im Grunde genommen ebenso wichtig, wenn nicht sogar wichtiger als die Geschichte und das Schicksal der beiden Steinkolosse. Eine Aussage von Taysir Alony bringt es auf den Punkt: «Niemanden auf der Welt hatte vorher gross interessiert, dass in Afghanistan Hunderte, ja Tausende von Kindern verhungerten oder von Minen verkrüppelt wurden! Doch wegen zwei alten Steinfiguren reagierte die Welt nun mit fassungslosem Entsetzen.» Der iranische Filmemacher Mohsen Makhmalbaf, Autor des die Situation in Afghanistan thematisierenden Filmes KANDAHAR, meint dasselbe, wenn er sagt: «Ich bin jetzt überzeugt, dass die Buddha-Statue nicht demoliert worden ist. Sie zerbröckelte aus Scham. Aus Scham wegen der Ignoranz des Westens gegenüber Afghanistan.»

Die afghanisch-kanadische Schriftstellerin und Schauspielerin *Nelofer Pazira*, die in Makhmalbafs KANDAHAR die weibliche Hauptrolle spielte, ist in Freis Film eine wichtige Protagonistin. Sie erinnert sich an ihren Vater, der als Student mit andern Kommilitonen einst auf dem Kopf des grossen Buddhas musizierte und dem mehrfach zurückgeworfenen Echo lauschte. Sie hatte sich immer gewünscht, die grossen Buddhas einmal sehen zu können. Nun fährt sie ins Bamiyan-Tal und steht erschüttert vor der leeren Nische, in der früher der grosse Buddha gestanden hatte. In einer Vision glaubt sie einige Momente lang, der grosse Buddha sei auferstanden: ein optischer Effekt, den *Patrick Lindenmaier* und *Paul Avondet* von Andromeda Film AG in Zusammenarbeit mit der ETH in Zürich zustandegebracht haben. Grundlage dazu waren die exakten Bilddaten des Afghanistan-Instituts in Bubendorf und der Kyoto-Universität in Japan. Diese könnten auch die Grundlage bilden für eine Rekonstruktion der Statuen im Bamiyan-Tal. Anscheinend gibt es neben andern Plänen tatsächlich ein von Paul Bucherer und Professor Armin Grün entwickeltes Schweizer Projekt für eine solche Rekonstruktion. Der Film begleitet ein Team von UNESCO-Experten nach Bamiyan, wo (wie die Erzählstimme im Off berichtet) über eine mögliche Rekonstruktion, die Errichtung eines Mahnmales am Boden und die Restauration der verbliebenen Fresken diskutiert wird. Eine wie es scheint völlig unqualifizierte Kopie des grossen Buddhas von Bamiyan wurde offenbar in China für den «Oriental Buddha Kingdom Park» im südchinesischen Leshan, einer Art Disneyland des Buddhismus, angefertigt. Der kommerzielle Park mit etwa dreitausend Buddha-Replikas befindet sich in der Nähe des (originalen) Leshan Buddhas, der mit 71 Metern Höhe die grösste Buddha-Statue der Welt ist. Christian Frei und sein Kameramann Peter Indergand suchten die Replik des Bamiyan-Buddhas jedoch vergeblich und wurden vom Parkpersonal mit ausweichenden Antworten abgespiesen.

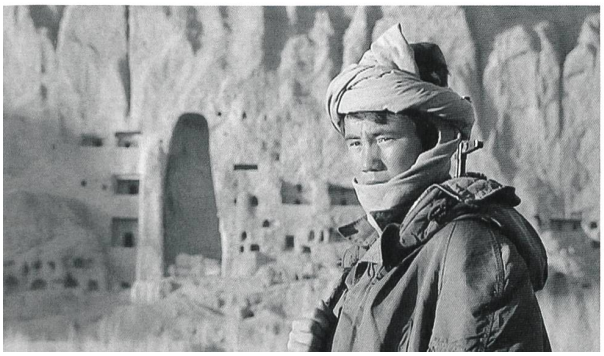
Das grosse Interesse der Weltöffentlichkeit für die nun zerstörten Buddha-Statuen im Bamiyan-Tal hatte für die unmittelbar betroffenen Bewohner des Tales, Hazara-Familien, die als moderne Höhlenbewohner in den Nischen und Grotten des Kliffes auf ärmliche Weise lebten, höchst unliebsame Folgen. Gegen den ausdrücklichen Willen der UNESCO erklärten der Gouverneur von Bamiyan und ein französisches Hilfswerk die nun leeren Buddha-Nischen als «Weltkulturerbe» und siedelten die Bewohner in ein steriles Hüttendorf auf einem Hochplateau um. Einer dieser einstigen Höhlenbewohner, *Sayyed Mirza Hussain*, ist einer der wenigen direkten Zeugen der Zerstörung der Bamiyan-Buddhas. In Freis Film wird er damit zu einem seiner wichtigsten Protagonisten. Für Sayyed Mirza Hussain sei der Anblick der Sprengung gewesen, «wie einem Mord zuzuschauen». Die Aussage dieses einfachen Mannes schlägt eine nachvollziehbare Brücke zwischen der historischen Dimension der Riesenstatuen und den aktuellen Lebensumständen der im Bamiyan-Tal lebenden Hazara-Familien. Und um beides ist es Christian Frei in seinem Film gegangen. THE GIANT BUDDHAS, sagt er, sei «ein Film über die Vergänglichkeit an sich, ein Film über den Verlust kultureller Identität, über die Suche nach Wahrheit, Schönheit und Vielfalt. Mich hat einfach interessiert, von einem Ereignis, das die Welt erschütterte, auszugehen und mich auf eine Filmreise zu begeben.»

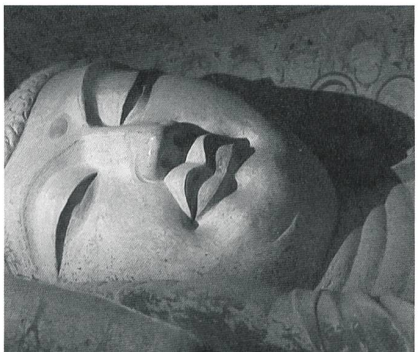
Gerhart Waeger

Stab
Regie, Buch, Montage: Christian Frei; Kamera: Peter Indergand; optische Effekte: Patrick Lindenmaier, Paul Avondet; Berater: Paul Bucherer, Swiss Afghanistan Institute, Armin Grün, ETH Zürich, Christian Manhart, UNESCO Paris; Musik: Philip Glass, Jan Garbarek, Steve Kuhn, Arvo Pärt; musikalische Beratung: Manfred Eicher; Ton: Florian Eidenbenz

Mitwirkende
Nelofer Pazira, Sayyed Mirza Hussain, Taysir Alony, Zémaryalaï Tarzi; Erzähler in der deutschen Fassung: Stefan Kurt; Erzähler in der englischen Fassung: Peter Mettler

Produktion, Verleih
Christian Frei Filmproductions in Koproduktion mit Schweizer Fernsehen DRS, ZDF, Arte und Suissimage; unterstützt durch Bundesamt für Kultur BAK, Stadt und Kanton Zürich, Kanton Solothurn, Filme für eine Welt, Volkart Stiftung, Succès Cinéma, Succès Passage Antenne. Schweiz 2005. 35mm, Format: 1:1.85, Dolby SRD; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Look Now, Zürich





MY SUMMER OF LOVE
Pawel Pawlikowski

Der Beginn einer aufwühlenden Freundschaft findet auf einer staubigen Landstrasse im Niemandsland von Yorkshire statt. Ein Mädchen mit rötlichblonden Haaren und sommersprossigem Gesicht rollt, holpert vielmehr, auf dem motorlosen Moped einen Hügel hinunter und überholt eine des Weges trottende Reiterin. Kurz darauf blickt Mona, die im Gras ausgestreckt faulenzt, ins glänzende Auge des Schimmels über ihr, von dem die hübsche dunkelhaarige Tamsin hinuntergestiegen ist. Unverstellt neugierig beäugen sich die beiden, die vom Alter her die Pubertät hinter sich gelassen haben und doch noch nicht erwachsen sind. Dafür sind ihre Umgangsformen zu ungeschliffen, statt höflich und nett ist man zuerst einmal skeptisch und misstrauisch. Bezeichnend für die Klarheit und Deutlichkeit, mit der in jungen Jahren die Welt in Freund und Feind, Liebe und Hass, Ja und Nein geteilt wird, fällt dann aber auch bald das Urteil: gegenseitige Sympathie. Die zwei Mädchen finden sich in ihren Ansprüchen an kompromissloses Fühlen und Denken, und parallel zum Rohzustand des Seins an der Schwelle zum Erwachsenwerden kündigt sich ein heisser Sommer an. Die Sonne sticht, die Luft über den Feldern flimmert.

Pawel Pawlikowskis Coming-of-Age-Geschichte um zwei innig befreundete Mädchen verfährt in vielem genretypisch. Er wählt mit dem Sommer einen Zeitabschnitt, in dem sich alles verändert und nach dem «nichts mehr ist, wie es war». Zudem verkörpern die Heldinnen Gegensätze, rein äusserlich, aber auch durch ihre Herkunft. Mona stammt aus einer Arbeiterfamilie, sie ist Vollwaise und lebt mit ihrem älteren Bruder Phil über dem heruntergewirtschafteten Pub, das ihre Eltern einst betrieben. Dorthin lädt Phil, der sich nach seinen Flegeljahren bekehren liess, nun regelmässig seine gottesgläubigen Mitbrüder und -schwestern ein, um den Herrn zu feiern, was Mona nur mit Verachtung straft. Einsam streift sie herum, vertreibt sich die Zeit mit einem verheirateten Liebhaber, und erst für Tamsin, die den Sommer im elterlichen Landhaus verbringt, öffnet sie ihr verbarrikadiertes Inneres zum ersten Mal wieder.

Im Vergleich zum burschikosen Aschenbrödel ist Tamsin, eine wohlbehütete Tochter aus bürgerlichem Elternhaus, die Prinzessin. Sie ist romantisch und gebildet und zieht Monas Bewunderung gerade dadurch auf sich, dass sie Rotwein trinkend über Nietzsche und Freud doziert und vom existenzialistischen Savoir-vivre der Franzosen, insbesondere Edith Piaf, schwärmt – gerade in solchen Momenten übertreibt MY SUMMER OF LOVE, ob bewusst oder nicht, die Darstellung des in den Jahren der Identitätsfindung eigengesetzlichen Universums. Trotz der Unterschiede verbindet die beiden jungen Frauen eine Seelenverwandtschaft, die durch die Grenzgänge in den gemeinsamen Tagen und Nächten stärker wird. Dazu gehören nicht nur die Familiengeheimnisse, in die die eine die andere einweiht, sondern auch erotische Erfahrungen, die sie miteinander machen. Je mehr Phil nun seine rebellische und sündige Schwester auf die rechte Bahn zu bringen versucht, umso mehr fühlt sich diese dem dunklen Sog der Liebe zu Tamsin ausgeliefert.

MY SUMMER OF LOVE kann sich mit dieser Anlage vor Klischees nicht hüten, zumal sich irgendwann auch ein Déjà-vu einstellt. Vom grenzgängerischen Furor und der gegenseitigen Abhängigkeit zweier sich ewige Treue schwörenden Freundinnen erzählten ähnlich intensiv und doch authentischer die Filme HEAVENLY CREATURES von Peter Jackson, THIRTEEN von Catherine Hardwicke oder auch Léa Pools feinfühlig-ungestüme Geschichten. Regisseur Pawel Pawlikowski, der auch das Drehbuch geschrieben hat, verspielt mit einem aufgesetzten Plot einen Teil der Glaubwürdigkeit, und der einerseits überraschende, andererseits platte Schluss, auf den das ungleiche Gespann zusteuert, enttäuscht geradezu.

Dazwischen gibt es nichtsdestotrotz berührende Momente, und die verdankt MY SUMMER OF LOVE den beiden Hauptdarstellerinnen. *Natalie Press* und *Emily Blunt* verkörpern die emotionale Abgründigkeit absolut glaubhaft; die eine spröde und verletzlich, die andere sanft und doppelgesichtig – erstere wurde zu Recht schon mit der jungen Tilda Swinton verglichen und erhielt von der Vereinigung der Londoner Filmkritiker den Preis als beste Nachwuchsdarstellerin 2005. Ebenfalls überzeugt *Paddy Considine* als labiler Sektenanhänger, dem seine Schwester und schliesslich wieder sein Glaube verloren gehen; er ist in seinem Fanatismus aber auch eine komische Figur.

Die Literaturverfilmung nach dem gleichnamigen Roman von Helen Cross findet immer wieder schöne Bilder. Nicht nur bieten sich die zwei jungen Frauen der voyeuristischen Kamera von *Ryszard Lenczewski* und *David Scott* an, ob knapp bekleidet beim Sonnenbaden, zärtlich balgend im Ehebett der Eltern oder beim übermütigen Anprobieren extravaganter Garderobe. Sondern auch der Drehort West-Yorkshire, eigentlich eine nasse und moorige Gegend, die in jenem Sommer von grosser Hitze heimgesucht wurde, bilden eine stimmige Kulisse. Für die zart-dunkle, gut bekömmliche Atmosphäre sorgen schliesslich auch die elektronischen Schmuseklänge der Popband *Goldfrapp*, die das Märchen um zwei unschuldige Mädchen, deren Sommer der Liebe böse endet, untermalen.

Birgit Schmid

Stab
Regie: Pawel Pawlikowski; Buch: P. Pawlikowski, Michael Wynne nach dem gleichnamigen Roman von Helen Cross; Kamera: Ryszard Lenczewski, David Scott; Schnitt: David Charap; Production Design: John Stevenson; Kostüm: Julian Day; Musik: Alison Goldfrapp, Will Gregory; Ton: John Pearson

Darsteller (Rolle)
Natalie Press (Mona), Emily Blunt (Tamsin), Paddy Considine (Phil), Dean Andrews (Ricky), Michelle Byrne (Rickys Frau), Paul-Anthony Barber (Tamsins Vater), Lynette Edwards (Tamsins Mutter), Kathryn Sumner (Sadie)

Produktion, Verleih
Apocalypso Pictures. GB 2004. 87 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Prokino Filmverleih, München

MANDERLAY
Lars von Trier

Wer ins Kino geht, um unbeschwerte Unterhaltung zu geniessen, ist bei Filmen Lars von Triers an der falschen Adresse. Der dänische Regisseur fordert mit seinen Bild-Erfindungen und Bilder-Findungen Zuseher als Partner, die sich spirituell über die Möglichkeiten einer filmischen Inszenierung auseinander setzen und nicht den gerade gesehenen Film als die letzte Wahrheit begreifen. Die Bilder übernehmen keine missionarische Funktion, sind immer entgegengesetzt der platten Dokumentation sozialer Gegebenheiten, die jegliche alternative Sicht von vornherein verneint. In diesem Antagonismus der Haltung des Autors mit den für den Zuschauer freien Interpretationsmöglichkeiten entsteht die Filmkunst Triers, die auf jeden Fall eine Haltung herausfordert – und wenn es eine ablehnende ist. Lars von Triers stattgefundenes fundamentalistisch anmutendes Engagement in der «Dogma 95»-Bewegung mag eher seinem künstlerischen Provokationsverlangen geschuldet sein (IDIOTERNE, 1998).

Die amerikanischen Impressionen Triers (der nie in den USA war), die eine Trilogie ergeben sollen, haben mit DOGVILLE begonnen und sollen 2007/08 mit WASINGTON beendet werden.

Nachdem Grace Anfang der dreissiger Jahre die Stadt Dogville verlassen hat, «ohne die die Welt ein wenig besser dran wäre», kommen sie, ihr Vater und sein Gangstergefolge auf der Suche nach einer "ertragreichen" Gegend nach Alabama, wo ihre Autos vor der Plantage Manderlay halten. In acht Kapiteln berichtet uns nun der schon aus DOGVILLE bekannte *John Hurt* mit der getragenen Stimme des Geschichtenerzählers, begleitet von adäquater Musik, von der Entdeckung der noch immer währenden Sklaverei auf Manderlay und dem Vorsatz und dem Versuch von Grace, diesem Zustand ein Ende zu bereiten. Mit Hilfe von vier Gangstern und eines Juristen aus der Begleitung ihres Vaters, die er ihr zurückgelassen hat, wird sie die weissen Besitzer enteignen und versuchen, den bisherigen Sklaven die demokratischen Grundsätze und -regeln nahe zu bringen. Welch eine überzeugende Arbeit von ihr geleistet werden muss, das zeigt die Frage des alten Haussklaven Wilhelm: «At Manderlay we slaves take supper at seven; when do people eat when they are free?»

Mit einer ständig in Bewegung gehaltenen Kamera wird das mit wenig Staffage versehene Bühnenbild, wie wir es in seiner minimalistischen Ausformung schon von DOGVILLE her kennen, zum Aktionsraum der schwarzen und weissen Darsteller. Die eher intellektuelle Überzeugungskraft des Theaterspiels wird mit der Emotionalität des Filmbilds verknüpft. So kann die exemplarische Geschichte von der Erziehung unterdrückter Menschen durch die Heilsfigur Grace in der Balance gehalten werden, sodass sie nicht zum melodramatischen Spektakel verkommt. Wir erfahren, wie diese sich zur Erlöserin berufen fühlende Grace Menschen zur Eigenverantwortung bringen möchte, obwohl deren Sklavendasein doch schon vor siebzig Jahren beendet worden ist – und sie wird scheitern und in ihrer Enttäuschung mit der gleichen wütenden Bestrafung reagieren, deren Brutalität sie bei den Sklavenhaltern abgestossen und zu ihrer Überzeugungstat der Bekehrung veranlasst hat.

Hinter der palladianischen Front der Plantage wurde ein System restauriert, das aktuellen Gegebenheiten mehr zu entsprechen scheint als offiziell vorgetragene Menschenrechtserklärungen. Wilhelm, der analytische Kopf der Sklaven, erklärt diese Situation mit gemessen an der Länge der Handlung wenigen Worten: «America was not ready to welcome us Negroes as equals seventy years ago and it still ain't and the way things are goin' it won't be in a hundred years from now. I fear the humiliations this country has up its sleeve for us free coloured folks will surpass everbody's imagination. So we voted on it. And we agreed we'd like to take a step backwards at Manderlay an re-impose the old law.» Und Trier zeigt im Abspann eine Reihe von Bildern des dänischen Fotografen Jacob Holt, die die Ausbeutung und Missachtung schwarzer Menschen der Jetztzeit belegen.

In einem Gespräch, das Peter Kremski für «Filmbulletin» schon 1991 (Nummer 3) geführt hat, erläutert Trier: «Speziell wenn man einen Film mit einem Erzähler sieht, ist man sehr nah dran an der Technik des Hypnotisierens», und er betont weiter, dass das Wissen um das Unterbewusste eine gute Hilfe ist, um das Publikum in die Atmosphäre eines Films hineinzuziehen. Das mag auch erklären, warum man in MANDERLAY so aufmerksam der doch wenig aufregenden Handlung zu folgen bereit ist: die Stimme des Erzählers im Zusammenwirken mit der repetitiven Musik gibt den durch die Kamerabewegung schwer fixierbaren Bildern eine Bedeutung, die durch die Präsenz der Darsteller noch verstärkt wird. Dabei ist die Ausstrahlung der für Nicole Kidman besetzten Grace-Darstellerin *Bryce Dallas Howard* besonders erwähnenswert. Um sich auf eine übertragene Weise hypnotisieren zu lassen, muss man sicherlich für eine solche Form der theatralischen Suggestion offen sein. Es kann sonst durchaus geschehen, dass man wie manch amerikanischer Kritiker nur Langeweile empfindet. Aber das entspricht nicht der Qualität des Films.

Erwin Schaar

Stab
Regie, Buch: Lars von Trier; Kamera: Anthony Dod Mantle; Schnitt: Molly Malene Stensgaard; Production Design: Peter Grant; Set Decorator: Simone Grau; Kostüm: Manon Rasmussen; Musik: Kristian Eidnes Andersen, Per Streit

Darsteller (Rolle)
Bryce Dallas Howard (Grace), Isaach De Bankolé (Timothy), Danny Glover (Wilhelm), Willem Dafoe (Graces Vater), Michael Abiteboul (Thomas), Lauren Bacall (Mam), Jean-Marc Barr (Mr Robinson), Chloë Sevigny (Philomena), Geoffrey Bateman (Bertie), Virgile Bramly (Edward), Ruben Brinkman (Bingo), Dona Croll (Venus), Jeremy Davies (Niels), John Hurt (Erzählerstimme)

Produktion, Verleih
Zentropa; Produzentin: Vibeke Windelov; ausführende Produzenten: Lene Borglum, Peter Aalbaek. Dänemark 2005. Farbe, 35mm, Dauer: 139 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Neue Visionen, Berlin

DARK WATER
Walter Salles

Das Wasser tropft und fliesst braun und schwarz aus den Leitungen und Hähnen. Sämtliche Grenzen und Umrisse verschwimmen im anhaltenden wärmlichen Regen. Es könnten auch die benommenen Sinne der Heldin sein, die alles so durchweicht und faulig erscheinen lassen. Mehr noch, es ist vielleicht unsere eigene unscharfe Wahrnehmung, die den Wänden mehr Feuchtigkeit verleiht, als sie wirklich enthalten, und dem Tageslicht so viel dampfende Diesigkeit.

Denn was immer uns vorkommt, als wäre es eingebildet in DARK WATER, ist möglicherweise real, und das Umgekehrte trifft ebenso zu. Diesseits und jenseits der Grenze zwischen Schein und Sein kommen parallel mindestens zwei einander ausschliessende Lesarten des Geschehens zum Tragen. Die Gilde jener Kritiker, die artig, doch mit wenig Sinn und Verstand nichts tun als lauter Handlung nachzuerzählen, dürfte in Erklärungsnot geraten.

Gewiss, Walter Salles, der Brasilianer, rollt in seinem ersten Hollywood-Film, der das Remake eines japanischen Originals ist, so etwas wie eine Geschichte auf. Oder da sind wenigstens Teile davon auszumachen. Doch tut er es mit dem Nachsatz oder Vorbehalt, in keinem Moment sei es unumstösslich, dass sie sich so oder dass sie sich überhaupt ereigne oder dass auch nur die Identität der Figuren fest gefügt sei. Zu Beginn ist noch kurz ein erklärter Alptraum eingereiht, den die Heldin zu haben scheint. Doch schon bald werden Darstellungen von so kommuner Art unnötig, weil sich die ganze weitere Mär in eine Folge von Visionen gliedert.

Dennoch feiert nun nicht einfach jener alte und recht müde Dreh Urständ, der mit den letzten Szenen eines Films alles Vorangegangene zur Wahnvorstellung einer der Gestalten erklärt. Denn wenn da ein Irrwitz herrscht, in DARK WATER, dann liegt er beim Publikum, das seine liebgewordene Unmissverständlichkeit zurückverlangt: jemand knallt da durch, und wir haben ein Anrecht zu erfahren, wer's ist.

Ceci hat eine imaginäre Freundin im gleichen Alter, wie das bei Einzelkindern vorkommt, meist zur unnötigen Beunruhigung der Eltern. Aber der Verdacht kommt auf, womöglich habe sich die Kleine selbst zu ihrer eigenen unsichtbaren Gespielin gemacht. Dahlia, die Mutter, verliert einen Tag, so nennt sie es, unterm benebelnden Einfluss eines reichlich eingenommenen Medikaments. Für eine Weile oder länger läuft die Zeit gegen den Uhrzeigersinn. Sonntag und Montag sind plötzlich wie vertauscht. Eben kommt das Kind nach Hause, dabei sollte es heute abgeholt werden. Oder war es andersherum abgemacht?

Dennoch, die sogenannte Realität ist keineswegs annulliert, sondern sie geht auf in einem namenlosen, unfassbaren grösseren Ganzen, das sich jenseits der eingeübten Begriffe und bewilligten Dimensionen ausbreitet. Wahrhaftig, da ist etwas, «worum es geht», vor der Szenerie einer verlotterten Überbauung auf einer der Inseln von New York. Doch braucht es lediglich gestreift zu werden: Cecis Eltern gehen in Trennung, und Dahlia versucht, sich und ihre Tochter allein durchzubringen, ohne ihren Gatten, der Anstalten macht, das Kind zu sich zu nehmen, notfalls auf gerichtlichem Weg. Nur eben: unerwartete radikale Veränderungen in der privaten Lebenslage trüben so leicht jemandes Sicht auf die Wirklichkeit und lenken den Blick hinüber zum Irrealen. Da gerät meistens mehr durcheinander, heisst das, als nur die Verhältnisse an sich.

Die Verstörungen, die so oft die Folge eines solchen Einbruchs sind, ergeben das wahre Thema von DARK WATER. Doch werden sie, statt verbalisiert oder klinisch analysiert, visualisiert. Der Schrecken, die Trauer, der Schock, die Verfolgung, das blanke Grauen – alles, was einen schier zerreisst, es hockt surrealistisch tief in den Wänden und schleicht durch die engen Räume, und es quillt aus den Wassern, die da tropfen und fliessen. Was immer transparent, trinkbar, bekömmlich, ein Genuss sein müsste, unversehens kippt es ins Verschlammte: dreckig, widerlich, übel riechend, kontaminiert vom Elend der Welt. Die Wissenschafter nennen es sachlich und etwas beschönigend Depression. Es ist eine Krankheit, die zum Tod führen kann.

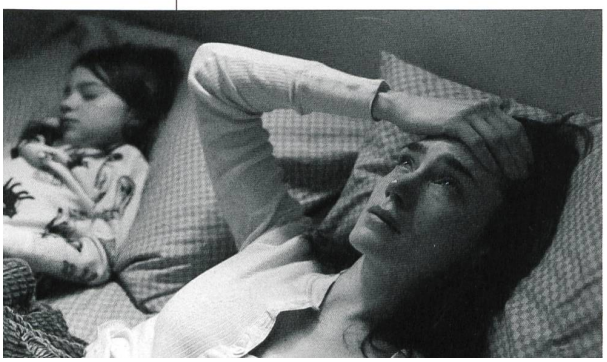
Die Melancholie ist schon in Worten nur schlecht zu schildern, es in Bildern zu tun, fällt noch schwerer. Wenn ernst genommen und bis zur Neige durchlitten, erträgt sie keinerlei Ironie oder sonstige Formen der Kompensation oder Aufhellung. Wen die Seuche befällt, heisst das, der erlebt sie gewissermassen wie ein Schwarzseher oder eine Schwarzseherin: was immer den Blick kreuzt, es zersetzt sich unter seinen oder ihren Augen.

Salles wählt weniger das Äussere seiner Hauptdarstellerin als Projektionsfläche. Was immer für ein Teufelswerk es ist, dem er die nur gerade leidlich hübsche, fahlgesichtige, schon fast leere und hilflose und gerade deswegen so trefflich besetzte *Jennifer Connelly* unterzieht, er lässt es über ihre abscheuliche Umgebung kursieren. Erst von den befallenen, zerfallenen Gängen, Hallen, Treppen, Liften, Schächten und Flachdächern prallt und federt das Unheil geballt zurück: auf sie und auf uns.

DARK WATER ist ein Horrorfilm im genauen Wortsinn, der es dem Schrecklichen verwehrt, auch nur den geringsten Amüsierwert anzusammeln, indem er keine durchschaubaren Geisterbahneffekte kennt. Alles ist gemacht, keine Frage, es ist ausdrücklich an den Haaren herbeigezogen. Aber es hat seinen Ursprung dort, wo's weh tut statt lächert. Und just an dieser Stelle trifft es auch wieder.

Pierre Lachat

R: Walter Salles; B: Rafael Yglesias nach dem Roman von Koji Suzuki und DARK WATER *von Hideo Nakata; K: Affonso Beato; S: Daniel Rezende; A: Thérèse DePrez; M: Angelo Badalamenti. D (R): Jennifer Connelly (Dahlia), John C. Reilly (Mr. Murray), Tim Roth (Jeff Platzer), Dougray Scott (Kyle), Pete Postlethwaite (Mr Veeck), Ariel Gade (Ceci), Perla Haney-Jardine (Natasha). P: Touchstone Pictures, Pandemonium, Vertigo.. USA, Japan 2005. 111 Min. V: Buena Vista International, Zürich, München*



NIGHT WATCH / NOCHNOI DOZOR
Timur Bekmambetov

Anton wohnt in einem Mietshaus, wie es viele gibt in Moskau. Der Putz blättert von den Wänden, wenig Licht fällt in staubige Flure, die karge Wohnparzellen voneinander trennen. Er lebt zurückgezogen; alleine, seit ihn vor Jahren seine Frau verlassen hat. Nur manchmal trifft er sich mit seinem Nachbarn auf ein Bier: zwei mürrische, undurchsichtige Unterwelttypen, Einzelgänger, die für ein paar Momente ihre Einsamkeit schweigend miteinander teilen. Mehr Freundschaft ist ihnen nicht möglich, denn offiziell sind sie verfeindet.

Beide gehören sie zu den "Anderen", Menschen mit übersinnlichen Fähigkeiten: Hexen, Vampire, Gestaltwandler, Magier. Und wie in den meisten Fantasywelten, so befinden sich auch in der von Bestsellerautor *Sergej Lukyanenko*, auf dessen Romanen Timur Bekmambetovs Film basiert, die guten Superkräfte im Kampf gegen böse. Jeder Andere muss sich entscheiden, ob er den Mächten der Finsternis oder des Lichtes dienen möchte. Anton wählte das Licht, sein Nachbar, als Vampir, das Dunkel.

Seit mehr als Tausend Jahren herrscht nun zwischen denen, die sich für gut halten, und den Bösen ein Waffenstillstand. Damals begegneten sich ihre Heere auf einer Brücke, und als ihre Anführer sahen, dass sie gleich stark waren und sich nur gegenseitig auslöschen würden, schlossen sie einen Pakt. Die Guten hatten fortan als «Wächter der Nacht» darauf zu achten, dass die Bösen kein Unwesen trieben. Diese wiederum wurden zu «Wächtern des Tages», um dafür zu sorgen, dass auch die Guten nicht in den Weltenlauf eingriffen. Eine jahrhundertealte Prophezeiung aber sagt voraus, dass eines Tages ein Anderer kommen wird, der mächtiger ist als alle Anderen vor ihm und der das Gleichgewicht der Kräfte zerstören wird.

Diejenigen, denen dieses Szenario vertraut vorkommt, liegen nicht falsch. Vieles von dem, was Bekmambetov zeigt, hat man so oder ähnlich schon gesehen. Das fängt bei der Massenschlacht auf der Brücke an und hört mit dem nächtlichen Showdown auf einem Hochhausdach nicht auf. Immer wieder fühlt man sich an Szenen, Figuren oder Konstellationen aus anderen Filmen erinnert. STAR-WARS, DARK CITY, THE CROW, LORD OF THE RINGS, MATRIX, DRACULA und sogar HARRY POTTER, sie alle haben ihre Spuren hinterlassen. Das allerdings nicht in Form von augenzwinkernden Referenzen, sondern als Anregungen, die der Regisseur selbstbewusst aufgreift, abwandelt und als kreative Zutaten für ein eigenes Werk verwendet.

Mittendrin im rauen, postkommunistischen, neokapitalistischen Alltag eines desorientierten Russlands trübt kühles, fahles Licht die urbanen Farben zu einer düsteren, fast monochromen Optik. U-Bahnen, Hinterzimmer, schäbige Appartements, enge Wohnungen und die Strassenzüge um den Ostankino-Turm ("Überbleibsel"-Turm) bilden den nüchternen Hintergrund, vor dem sich das fantastische Geschehen zuspitzt. Die gewöhnlichen Menschen bleiben vom Treiben der Anderen verschont: sie ahnen nicht, dass mitten unter ihnen Vampire und Vampirjäger Tür an Tür leben.

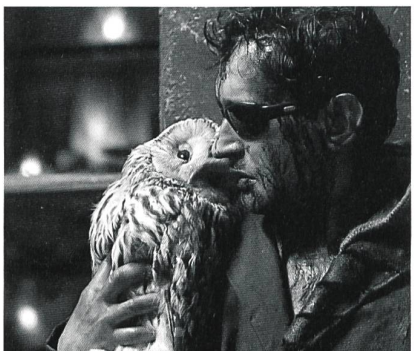
«Tarkowski meets the Wachowski-Brothers», auf diese verkürzte Formel hat Produzent *Konstantin Ernst* den Kinohybriden, der in Russland den erfolgreichsten Filmstart aller Zeiten verzeichnete, scherzhaft gebracht. Und der Regisseur betont, trotz der unverkennbaren US-amerikanischen Einflüsse bewusst einen russischen Film gemacht zu haben. Mit exzellenten Schauspielern und einem für russische Verhältnisse gigantischen Budget von vier Millionen Dollar, im Vergleich zu Hollywood also mit bescheidenen Mitteln, gelang es Bekmambetov, der ebenso wie sein kongenialer Kameramann *Sergei Trofimov* über die Werbung zum Film kam, eine zwingende, eigenwillige Ästhetik jenseits eines westlichen Einheitslooks zu entwickeln.

Ein Flugzeug gerät in einen Sturm über Moskau, eine Schraube löst sich aus dem Getriebe, stürzt zur Erde, die Kamera fängt jede ihrer Drehbewegungen ein, die Schraube wirbelt um die eigene Achse, schlägt auf einem Hausdach auf, rutscht in einen Lüftungsschacht, landet schliesslich in einer Kaffeetasse und mitten in der nächsten Szene. Die magische Verbindung zwischen oben und unten, zwischen zwei zeitgleichen Ereignissen wird so spielerisch, virtuos auf den Punkt gebracht. Leider hält der Plot mit dem Tempo, das Schnittwechsel und (virtuelle) Kamera vorlegen, nicht immer Schritt.

Der auserwählte Andere entpuppt sich als Antons Sohn; genauer: als das Kind, das Anton einst, als seine schwangere Frau ihn verliess, mithilfe eines Hexenrituales töten lassen wollte, weil er glaubte, dass es nicht von ihm sei. Jetzt will Anton seinen Sohn finden, ihn den Kräften des Bösen entreissen. Gleichzeitig muss er, in einem eher wahllos mit dem Hauptgeschehen verbundenen Nebenstrang, einen Fluch bannen, der die Menschheit zu zerstören droht. An solchen, dramaturgisch schwach motivierten Stellen, spürt man, dass das gewaltige Universum von Lukyanenkos Romantrilogie den Filmemachern ein wenig über den Kopf wächst: sie wollen eine unbekannte (Neben-)Welt vorstellen, gleichzeitig sofort mitten drin sein und verzetteln sich. So manches gerät überhastet, wirr oder wird beinahe plump aufgelöst. Bleibt für den zweiten Teil also zu hoffen, dass Bekmambetov sich in einer dann ja vertrauten ästhetischen und fiktionalen Umgebung wieder verstärkt darauf besinnt, eine Geschichte zu erzählen.

Stefan Volk

NIGHTWATCH / NOCHNOI DOZOR
(WÄCHTER DER NACHT)
Regie: Timur Bekmambetov; Buch: Timur Bekmambetov, Sergey Lukyanenko nach einer Vorlage von Sergey Lukyanenko; Kamera: Sergei Trofimov; Schnitt: Dmitri Kiselev; Art Director: Valery Victorov; Musik: Yuri Poteykenko. Darsteller (Rolle): Konstantin Khabensky (Anton), Vladimir Menshov (Geser), Valery Zolotukhin (Kostyas Vater), Maria Poroshina (Svetlana), Galina Tunina (Olga), Victor Verzhbitsky (Zavulon). Produktion: Bazlevs Production, Channel One Russia, Tabbak; Produzenten: Konstantin Ernst, Anatoli Maksimov. Russland 2004. Farbe; Dauer: 114 Min.; Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt



HOWL'S MOVING CASTLE
Hayao Miyazaki

Hayao Miyazaki, dessen Ruf als Grandseigneur des traditionellen japanischen Zeichentrickfilms vorwiegend auf Verfilmungen eigener Geschichten (NAUSICAÄ, MONONOKE HIME, SPIRITED AWAY) gründet, greift für sein angeblich letztes Werk auf einen Fantasy-Roman der Britin *Diana Wynne Jones* zurück, dessen verschlungene Handlung stellenweise wie ein Destillat seiner bisherigen Filme wirkt und sich deshalb mühelos in sein Gesamtwerk eingliedert.

Stampfend und schnaufend taucht ein riesiges mechanisches Ungetüm auf einer Alpweide aus dem Nebel auf. Am unteren Bildrand zieht gemächlich eine Schafherde vorbei. Ein Hirte winkt kurz. Die Anwesenheit eines auf eisernen Reptilienbeinen wandelnden Schlosses scheint hier niemanden aus der Fassung zu bringen.

Untermalt von den vertrauten Klängen von Miyazakis Hauskomponist *Joe Hisaishi* katapultiert HOWL'S MOVING CASTLE den Zuschauer sofort in eine archaisch-pastorale Parallelwelt, jener nicht unähnlich, welche die kleine Chihiro in SPIRITED AWAY betreten hatte. Vom Schloss bis zum Wind scheinen hier alle Dinge beseelt und in Bewegung zu sein.

Die eigentliche Handlung jedoch kommt weiter unten im Tal in Gang, als die achtzehnjährige Hutmacherin Sophie den jungen, mysteriösen Zauberer Howl (japanisch ausgesprochen: Hauru) kennenlernt, dessen Erscheinung so gar nicht zu den Gerüchten passt, die im Küstenstädtchen Kingsbury über ihn verbreitet werden. Ebenso schnell wie er aufgetaucht ist, verschwindet er allerdings auch wieder. Kurz darauf wird Sophie von einer eifersüchtigen Hexe mit einem Fluch belegt, der sie in eine neunzigjährige Frau verwandelt und ihr verbietet, ihre wahre Identität preiszugeben. Während sich Sophie auf der beschwerlichen Suche nach dem Zauberer in die Bergwelt zurückzieht, rüsten die von einem König gemeinsam regierten Menschen und Magier von Kingsbury, das optisch an elsässische Städtchen in der Zeit um 1900 erinnert, eifrig zum Krieg.

Mit Unterstützung einer stummen Vogelscheuche wird Sophie vom wandelnden Schloss aufgenommen, wo sie beschliesst, sich als Haushälterin nützlich zu machen. Obwohl sich die Handlung von da an in alle Richtungen und Zeitebenen ausbreitet, nimmt sich Miyazaki immer wieder Zeit für elegische Stimmungsbilder, in denen seine zentralen Anliegen wie Pazifismus und Naturschutz reflektiert werden.

Wie zahlreiche Frauenfiguren vor ihr verkörpert Sophie Reinheit und humanistisches Gedankengut, ohne in Heiligkeit zu erstarren. Howl hingegen gibt sich ganz seinen pubertären Stimmungsschwankungen hin und drückt sich vor jeder Verantwortung. Letztendlich scheitert er an der Begrenztheit seiner Kräfte, während es dem Mädchen gelingt, über sich hinauszuwachsen.

Zuerst muss es sich jedoch in einem gealterten Körper und im Schloss zurechtfinden, dessen Tür als Ausgang zu vier verschiedenen Orten und Dimensionen dient. Über eine kleine Farbtafel kann der Hinaustretende die Destination wählen. Wohin die Tür sich bei Auswahl der schwarzen Farbe öffne, möchte Sophie einmal wissen. Sie erhält zur Antwort, dies wisse nur der Zauberer selbst. Der Zuschauer erhält zwar später einen vagen Hinweis, die Tür behält aber ihr Geheimnis.

Es gehört zweifellos zu den Stärken von Miyazakis Filmen, dass Vieles nie erklärt wird. So regen seine Werke, die von Ideen und Details fast überborden, die Phantasie des Zuschauers an. Auch die Figuren geben ihre Geheimnisse selten restlos preis. Ihre wahre Gesinnung liegt vielfach im Dunkeln, der erste Eindruck täuscht fast immer. Häufig lastet ein Fluch auf ihnen wie auf Sophie oder sie sind wie Howl Opfer ihrer eigenen Selbstsucht.

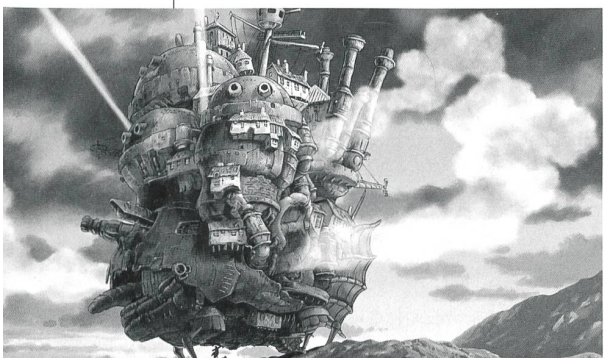
Im Gegensatz zu den psychologisch wie zeichnerisch abgerundeten Figuren vieler abendfüllender Trickfilme lassen Miyazakis Kreationen oftmals eine definitive Form vermissen. Sie verändern ihr Aussehen nicht nur in Schlüsselszenen, sondern befinden sich teilweise in einem konstanten Zustand der Metamorphose. Sophies körperliches Alter verändert sich beispielsweise unablässig. Optisch gehört diese Wandlungsfähigkeit zu den Kernelementen von Miyazakis spezifischer Animationstechnik. Das Äussere verrät die innere Instabilität der Figuren. Besonders virtuos gehen die Zeichner mit gänzlich formlosen Wesen wie beispielsweise den Helfern der Hexe um.

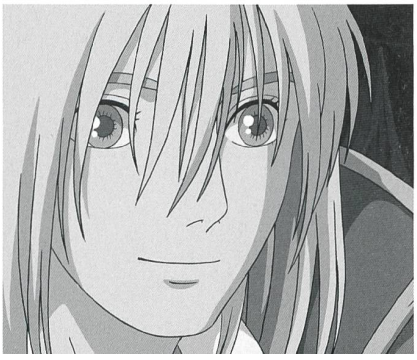
Inhaltlich wandelt sich der Film vom anfänglichen Märchen zum Anti-Kriegsfilm. Im Kern erzählt HOWL'S MOVING CASTLE jedoch trotz der verschlungenen Subplots die einfache Geschichte eines starken Mädchens, das durch die Kraft der Liebe seine Umwelt und damit sich selbst von einem Fluch erlösen kann. Obwohl unerwartete Wendungen durchaus zum Konzept des Films gehören, überspannt das formal wie inhaltlich unverhältnismässige Happy End den Bogen etwas. Selbst eine (deplacierte) selbstironische Note kann nicht verhindern, dass die idealistische Botschaft von Güte und Toleranz die sorgfältig aufgebaute Glaubwürdigkeit unterwandert.

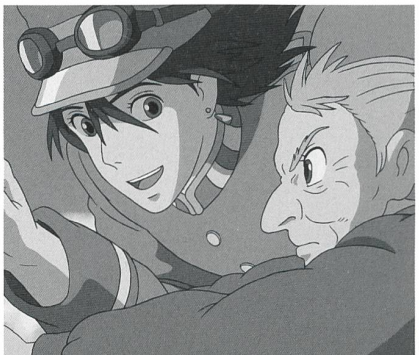
In den zwei Stunden davor beweist Hayao Miyazaki hingegen eindrücklich, dass der qualitativ hochstehende handgezeichnete Animationsfilm noch nicht ausgedient hat.

Oswald Iten

HOWL'S MOVING CASTLE/HAURU NO UGOKU SHIRO (DAS WANDELNDE SCHLOSS)
Regie: Hayao Miyazaki; Buch: Hayao Miyazaki nach dem gleichnamigen Buch von Diana Wynne Jones; Kamera: Atsushi Okui; Animation Supervising: Akihiko Yamashita, Takeshi Inamura, Kitaro Kosaka; Schnitt: Takeshi Seyama; Musik: Joe Hisaishi; Ton: Kazuhiro Hayashi, Ton-Effekte: Toru Noguchi. Studio Ghibli; Produzent: Toshio Suzuki; Co-Produzenten: Seiji Okuda, Ryoichi Fukuyama. Japan 2004. Format: 1:1.85; Farbe, Dauer 117 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Universum Film, München







Kurz belichtet

DIE BERGKATZE
Regie: Ernst Lubitsch

BEIJING BICYCLE
Regie: Wang Xiaoshuai

Orson Welles und Jeanne Moreau in
CHIMES AT MIDNIGHT
Regie: Orson Welles

Jazz und Film in Uster

Das Kino *Qtopia* organisiert am 1. und 2. Oktober ein zweitägiges Festival, das Film und Musik auf eine besondere Art fusioniert: Vier Jazzformationen spielen mit, zu und neben selbst gewählten Filmen. Speziell gespannt kann man auf das Zusammentreffen des Perkussionisten Lucas Niggli mit dem experimentierfreudigen Filmemacher Peter Mettler (GAMBLING, GODS & LSD) sein. Weitere musikalische und visuelle Performances sind zu Buster Keatons Klassiker THE GENERAL und Ernst Lubitschs frecher Militärparodie DIE BERGKATZE zu erwarten.

Qtopia Kino und Bar, Im Qbus, Braschlergasse 10, 8610 Uster, www.qtopia.ch

Neues chinesisches Kino

Mit dem Filmprogramm zu der kontrovers diskutierten Ausstellung «Mahjong – chinesische Gegenwartskunst der Sammlung Sigg» ermöglicht das *Kino im Kunstmuseum Bern* einen Einblick in das unabhängige chinesische Filmschaffen der letzten Jahre. Neben den – im deutschsprachigen Raum zu Unrecht kaum wahrgenommenen – Filmen eines Jia Zhangke (THE WORLD/SHIJIE ist als Schweizer Premiere zu sehen) finden sich auch bekanntere Werke wie etwa der ergreifende BEIJING BICYCLE/SHIQI SUI DE DANCHE von Wang Xiaoshuai. Der schonungslose und präzise Blick auf die chinesische Gegenwart zeigt sich ausgeprägt in den Dokumentarfilmen dieses Programms: In BEFORE THE FLOOD/YAN MO etwa dokumentieren Yan Yu und Li Yifan den Bau des weltweit grössten Staudamms und die daraus resultierenden Konsequenzen für Umwelt und Bevölkerung.

Im Rahmen der Reihe *Von Mao zu Techno. Neues unabhängiges chinesisches Filmschaffen* findet am 11. September um 11 Uhr im Kunstmuseum Bern eine Podiumsdiskussion zum Thema «Der neue chinesische Film zwischen Kunst und Kommerz» statt.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch

Orson Welles

Dem einflussreichen Cineasten Orson Welles wird nach der umfangreichen Retrospektive am diesjährigen Filmfestival von Locarno auch in Wien (1.–30.9.) und München (6. 9.–12. 10.) Tribut gezollt. Erneut bietet sich also die Gelegenheit, das breite Spektrum der Arbeiten dieses bedeutenden Filmemachers zu entdecken: Neben Klassikern wie CITIZEN KANE oder TOUCH OF EVIL enthalten die Programme viele jener Raritäten, die vom Filmmuseum München konserviert und bearbeitet werden. Abgerundet wird das Programm mit Dokumentarfilmen über Welles wie etwa der dieses Jahr fertiggestellte THE OTHER SIDE OF WELLES von Daniel Rafaelic.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinergasse 1, A-1010 Wien www.filmmuseum.at
Filmmuseum München, St.-Jakobs-Platz 1, D-80331 München www.filmmuseum-muenchen.de

Cinémathèque française

Die *Cinémathèque française* in Paris ist in das ehemalige «American Center» des prominenten Architekten Frank O. Gehry umgezogen und verfügt dadurch über bedeutend mehr Platz für ihre facettenreichen Aktivitäten: Vier Kinos, verschiedene Ausstellungs- und Arbeitsräume, eine Bibliothek und ein Restaurant finden im architektonisch eigenwilligen Gebäude Platz. Zur Eröffnung der neuen Räumlichkeiten organisiert die traditionsreiche Kinemathek eine integrale Retrospektive des Werks von *Jean Renoir* (28. 9. bis 31. 12.) In einer parallel dazu gezeigten Ausstellung wird Renoirs Filmwerk in Beziehung zu den impressionistischen Gemälden seines Vaters Pierre-Auguste Renoir gesetzt. Diese aufwendige Ausstellung geht insbesondere Entsprechungen der beiden Werke – wie etwa Affinitäten zu Familienportraits – auf den Grund.

La Cinémathèque française, 51 rue de Bercy, 75012 Paris www.cinemathequefrancaise.com

Animationsfilm

Die besten Schweizer Animationsfilme der diesjährigen Solothurner Filmtage werden im Herbst nochmals in verschiedenen Schweizer Städten zu sehen sein. Kern des abwechslungsreichen Programms bilden die Gewinnerfilme UN' ALTRA CITTÀ von *Carlo Ippolito* (Bester Trickfilm), HERR WÜRFEL von *Rafael Sommerhalder* (Nachwuchspreis) und HANG OVER von *Rolf Brönnimann* (Publikumspreis).

Daten und Spielorte: www.cinelibre.ch.

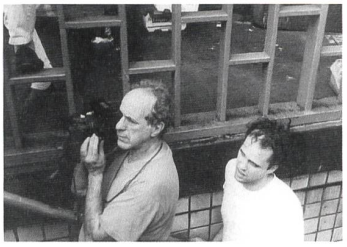
Tonino Delli Colli

20. 11. 1922 – 17. 8. 2005

«Dass diese Totale jetzt im Film ist, diese sechste Einstellung der Anbetungsszene, die Menschenmenge im Gegenlicht, metallisch glänzend und golden schimmernd, dieses Weiss, das sich durch die Schattierungen von Gold und Grau-Erdfarbenem weich mit dem Schwarz mischt, kann ich nur mit meiner Hartnäckigkeit, die zur Wut wurde, erklären und mit der neorealistischen, so italienischen "dolcezza" meines Kameramannes Tonino Delli Colli.»

Pier Paolo Pasolini zu IL VANGELO SECONDO MATTEO *in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 24. 12. 1964*

Aus der Hüfte gefilmt
Robert Frank

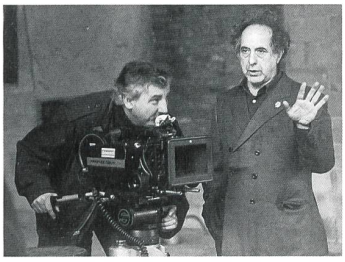


C'EST VRAI (ONE HOUR)
Regie: Robert Frank

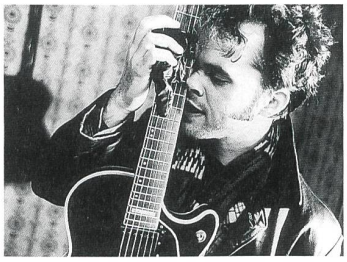
Der kleine, in schmutzigem Schwarzweiss gedrehte Film PULL MY DAISY eröffnete 1959 Robert Franks Schaffen als Filmemacher. Nach dem Erfolg seines epochalen Fotobands «The Americans» (1958) hängte Frank – der 1947, mit 22 Jahren, von Zürich nach New York ausgewandert war – seine Fotokamera an den sprichwörtlichen Nagel: «Ich verstaue meine Leica in einem Schrank. Genug davon, auf der Lauer zu liegen, zu verfolgen, um bisweilen an die Essenz des Schwarzweiss und das Wissen um den Ort Gottes zu kommen. Ich mache Filme. Jetzt spreche ich zu den Leuten, die sich in meinem Sucher bewegen.»

Der ebenso spleenige wie unspektakuläre PULL MY DAISY basiert auf dem Stück «The Beat Generation» von Jack Kerouac, der den Text selbst aus dem Off improvisiert – und intoniert –, und zelebriert ironisch das Bohème-Leben. Die "Handlung" ist schnell erzählt: Eine Reihe befreundeter Dichter und Musiker trifft sich in Milos Wohnung. Man raucht, trinkt, gibt sich philosophisch, albert herum und verlässt schliesslich unter den Tiraden von Milos genervter Frau (Delphine Seyrig) das Haus, um durch die Bowery zu streifen. Frank drehte die Kamera im Rund: Tisch, Stuhl, Badewanne, Geschirr, ein Blick durch das milchige Fensterglas auf die Strasse; in Grossaufnahmen fasst er die Anwesenden – allesamt aus Franks Freundeskreis – Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky, den Jazzmusiker David Amram: Gesichter, aber auch Finger und Zigaretten, Oberschenkel und Ellbogen, angeschnittene Figuren, beiläufige Gesten. Die Kamera driftet mehr, als dass sie bewusst ins Bild setzt. Die Einstellungen wirken offen und unabgeschlossen, ohne Höhepunkte, ohne sorgfältige Kadrierung.

Aus der Hüfte gefilmt
Robert Frank



Pio Corradi und Robert Frank bei den Dreharbeiten zu CANDY MOUNTAINS



CANDY MOUNTAINS
Regie: Robert Frank

ME AND MY BROTHER
Regie: Robert Frank

LAST SUPPER
Regie: Robert Frank

Zusammen mit SHADOWS von John Cassavetes, der im gleichen Jahr entstand, setzte PULL MY DAISY das Startzeichen für den Underground-Film und bezieht daher auch seinen Nimbus. So locker-improvisiert der Film sich gibt – der Eindruck trügt: Frank arbeitete fast unter Studiobedingungen – er setzte das Licht, arrangierte die Bilder, machte mehrere Einstellungen von derselben Szene und drehte mit 35 Millimeter. Die Montage nahm Monate in Anspruch.

Frank liebte das Werk nicht – vielleicht auch wegen der Streitigkeiten um die Autorschaft mit Alfred Leslie –, aber blieb beim Film. «Unbemerkt von der Welt», wie ein Kritiker schrieb, entstanden bislang 26 Filme, die meisten davon halbstündig. Franks Vorhaben, im Gegensatz zur Fotografie in Dialog mit seiner Umwelt, den Porträtierten zu treten, machte er in den meisten Filmen wahr: sei es, dass er ad hoc sein Vorhaben kommentiert, dass er – filmend – die Fragen an das Gegenüber stellt oder sich selbst ins Bild rückt. Viele Werke haben Tagebuchcharakter, auch wenn Authentisches und Inszeniertes immer wieder ineinandergreifen, und entstanden in der Intimität des eigenen kleinen Lebenskreises: mit Freunden und Familie, in der Wohnung, rund ums Haus.

Gleichzeitig ist sein Werk aber auch ausnehmend vielgestaltig und schwierig fassbar: Es reicht vom Tourneefilm über die Rolling Stones (COCKSUCKER BLUES, 1972, der von den Stones mit einem Aufführverbot belegt wurde) über die intimistischen LIFE DANCES ON (1980; über den Tod seiner Tochter Andrea) und THE PRESENT (1996; über den Tod seines Sohns Pablo – die Erinnerung, das Altern), den Pseudodokumentarfilm ENERGY AND HOW TO GET IT (1981) und die Videoclips für die englische Band New Order (RUN, 1989) oder Patti Smith (SUMMER CANNIBALS, 1996), über seinen ungeliebten CANDY MOUNTAINS (1987, einem Roadmovie, bei dem Pio Corradi die Kamera führte) bis zu HUNTER (1989), einem etwas steifen Dokumentarfilm über neudeutsche Befindlichkeit.

Einen ersten Höhepunkt erreichte Frank mit ME AND MY BROTHER (1965–68) – einer Collage über einen Film-im-Film. Im Zentrum steht der katatonisch-schizophrene Bruder Julius von Dichter Peter Orlovsky, der jenen aus der Psychiatrie holt und mit auf Tournee nimmt: Der Film ist Therapie und Zeitgeist-Porträt in einem, Hommage an die Beat-Poetik und intimes Tagebuch einer schwierigen Beziehung. Frank lässt die authentischen Personen sich selbst spielen – wie schon in PULL MY DAISY – und legt damit Fakt und Fiktion ebenso übereinander wie Geräusch und Musik, Bild über Bild. Dieser vielschichtige Metadiskurs ist praktisch allen Filmen Franks gemeinsam: Nicht nur liebt er es, sich selbst in Bildern zu zitieren, er macht auch immer wieder diese seine mediale Annäherung an die Welt bewusst – sei es, dass er sein Auge oder eine Linse ins Bild setzt, dass er ein Dia vor die Kamera hält oder den Bildausschnitt mittels Spiegeln, Fenstern oder leeren Rahmen thematisiert.

Sein erster autobiografischer Film, CONVERSATIONS IN VERMONT (1969), ist um einiges kompakter und trotz seiner Kürze berührend: Frank besucht Tochter und Sohn in einer Landschule in Vermont und befragt sie zu ihrer Kindheit. Zurückhaltend blättern sie in Familienfotos, seltsam stumm. Pablo negiert jegliche Erinnerung, während Andrea ihren Vater vergeblich zum Essen einzuladen sucht. Schuldbewusst gesteht Frank seine Abwesenheit als Vater ein. Um im gleichen Moment wieder – aus Angst? aus künstlerischem Eigennutz? – über ein Medium zu kommunizieren und die Distanz zu seinen Kindern auch in der Aktualität zu zementieren. Das bewusst-unbewusste Dokumentieren dieses kleinen Familiendramas macht die Eindringlichkeit des halbstündigen Films aus. Und sicher auch die Tatsache, dass es trotz allem eine Art Idyll festhält: Fünf Jahre später sollte Andrea zwanzigjährig bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kommen; Pablo wurde wieder drogenabhängig und beging 1995 nach langjähriger Hospitalisierung Selbstmord.

Nebst der Spiegelung seiner Nächsten steht immer auch wieder Frank selbst im Zentrum seiner filmischen Reflexion: Frank als Künstler, als abwesender Ehemann und Vater, als alternder Mensch. Exemplarisch verdichtet in LAST SUPPER (1992), wo eine Party zu seinen Ehren stattfinden soll, er aber nicht auftaucht. Der Film besteht aus zwei Strängen – den inszeniert-theatralischen Dialogen der Geladenen, die über den Abwesenden sprechen, und die authentisch-unscharfen Videoaufnahmen, die einen Weg über eine Hinterhofswiese in Harlem dokumentieren. Anstoss zum Film war das BBC-Projekt, ein Porträt über Frank zu machen. Er bot sich an, selbst einen Film zu drehen – symbolhaft über und doch gleichzeitig ohne sich.

In seinem Spätwerk findet Frank auch endlich "sein" Medium: «Die Videokamera ist ein sehr persönliches, intimes Werkzeug. Sie bewirkt ein ganz anderes Bewusstsein des Benützers als eine Foto- und Filmkamera ... Video lässt mir die Möglichkeit, meine Befindlichkeit, meinen Zustand nach aussen zu kehren.» Und er meint auch – in seinem ersten auf Video gedrehten Film, HOME IMPROVEMENTS (1985) –, was programmatisch für sein ganzes Schaffen, für seine Suche nach Authentizität und seine Selbsterforschung zu verstehen ist: «Ich mache immer dieselben Bilder. Ich schaue immer nach draussen und versuche dabei, nach innen zu sehen, etwas Wahres zu erzählen. Aber vielleicht ist nichts wirklich wahr, ausser: das, was dort draussen ist, und was dort draussen ist, ist immer anders.»

Doris Senn

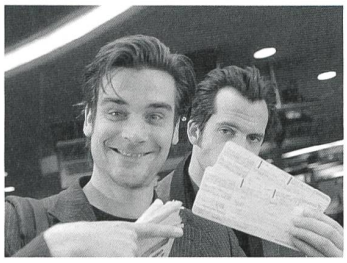
Im *Fotomuseum* und der *Fotostiftung Schweiz* in Winterthur ist unter dem Titel «Robert Frank – Storylines» bis zum 30. November die bisher umfangreichste Präsentation des fotografischen Werks von Robert Frank zu sehen. Er gilt mit seiner ungeschönten, radikal subjektiven Sicht der Welt als einer der wegweisenden Erneuerer der Fotografie des 20. Jahrhunderts. Die Fotostiftung zeigt vielschichtige erzählerische Bildfolgen wie «Les Américains» (1958) oder «The Lines of My Hand» (1972/1989). Das Fotomuseum konfrontiert die Ende der fünfziger Jahre vollends in Bewegung geratenen Bildfolgen mit halbautobiographischen Filmen wie CONVERSATIONS IN VERMONT und zeigt, wie seit den Siebzigern Frank sich vom Einzelbild löst, Fotos aneinanderreiht und sie mit handschriftlichen Notaten verbindet.

Fotostiftung Schweiz, Fotomuseum Winterthur, Grüzenstrasse 44/45, 8400 Winterthur, www.fotostiftung.ch, www.fotomuseum.ch

Das *Kino Xenix* in Zürich zeigt bis zum 5. Oktober eine vollständige Retrospektive der Film- und Videoarbeiten von Robert Frank, von PULL MY DAISY (1959) bis zu seinem jüngsten Werk TRUE STORY (2004). Der Filmwissenschafter *Jan Sahli* beleuchtet am 15. 9. um 19.30 Uhr die Beziehungen zwischen Fotografie und Film in Robert Franks Schaffen.

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

Zürich liegt in Arbon:
ein Drehbericht



Urs Egger

Ein Schuss im Dunkeln. Ein stattlicher Keiler sinkt nieder, richtet sich aber mit letzter Kraft noch einmal auf, um sich zu wehren.

So ähnlich könnte dereinst die Koproduktion DER KEILER von Dschoint Ventschr, SF DRS und ZDF beginnen, wenn sie im kommenden Winter über die hiesigen Bildschirme flimmert.

Noch konnte das aber niemand so genau sagen, als ich im Mai, fast einen Monat nach Drehbeginn, die Dreharbeiten in Arbon besuchte. Bisher hatte einzig das unbeständige Wetter für kleinere Verzögerungen beim Drehen im Freien gesorgt. Es war also nicht zu erwarten, dass sich bei den für diesen Tag geplanten Innenaufnahmen Verzögerungen ergeben würden.

Ein philosophischer Krimi

11:00 Uhr. Vor dem Kulturzentrum ZUK, einem ehemaligen Sulzergebäude neben dem Schloss Arbon, künden ein Lastwagen mit Equipment sowie ein Beleuchtungsturm mit Scheinwerfern und Schirmen die Präsenz eines Filmteams an. Seit 9:00 Uhr herrscht im Innern des Hauses reger Betrieb, noch ist für den Beobachter von aussen aber wenig Hektik zu spüren.

Neben weiss gekleideten Schauspielern und Statisten deuten herumliegende Anatomiebücher und Röntgenbilder darauf hin, dass die heute zu drehenden Szenen in einer medizinischen Abteilung spielen. Ausgangslage der Handlung: Der an Lungenkrebs erkrankte Gottfried Binder, Angestellter der Pathologie in Zürich, beschliesst, seinen Vorgesetzten Götze, einen streberhaften Kettenraucher, umzubringen.

Für die filmische Umsetzung zeichnet der Berner Regisseur *Urs Egger* verantwortlich, der sich neben Kinofilmen seit einiger Zeit im benachbarten Ausland mit Fernsehproduktionen wie DIE RÜCKKEHR DES TANZLEHRERS nach Henning Mankell einen Namen gemacht hat. Seit Erscheinen von Felix Mettlers Kriminalroman «Der Keiler» 1990 war Egger, selbst Raucher, speziell von den philosophischen Aspekten des Themas fasziniert. Allerdings waren die Verfilmungsrechte lange Zeit gesperrt, so dass er das Projekt erst Jahre später in Angriff nehmen konnte. Zusammen mit dem ebenfalls erfahrenen deutschen Drehbuchautor *Nils-Morten Osburg* hat er sich daran gemacht, die Aussagen des Buchs in einen 88-minütigen TV-Film zu übersetzen. Mit *Joachim Król* konnte er seinen Wunschkandidaten für die Rolle des Gottfried Binder verpflichten. Da die Handlung in Zürich spielt und Egger viel daran liegt, den Lokalkolorit aus Mettlers Roman in den Film zu übernehmen, werden sowohl eine hochdeutsche als auch eine schweizerdeutsche Synchronfassung hergestellt. Um für beide Fassungen möglichst viel Originalton beibehalten zu können, werden gewisse Szenen mundart und andere hochdeutsch gedreht.

Medienpräsenz

Vor allem die aus der Umgebung rekrutierten Statisten stossen bei den ebenfalls anwesenden Vertretern der Lokalmedien auf grosses Interesse. Viele von ihnen machen hier ihre ersten Erfahrungen mit einer Filmproduktion. Mit 28 Drehtagen gehört die internationale Koproduktion zu den grösseren Projekten der Fernsehfilmabteilung des Schweizer Fernsehens. Da liegt es nahe, dass das Schweizer Fernsehen gleichzeitig Promotionsaufnahmen fürs Fernsehen und die nachträgliche DVD herstellt. Bereits beim Dreh wird die Auswertung in allen Facetten vorbereitet.

Gegen Mittag bietet sich dann die erste Möglichkeit, das Filmteam in einem der recht engen Sets bei der Arbeit zu beobachten.

Planung und Kontrolle

Während Egger in den Rauchpausen einen gemütlichen und umgänglichen Eindruck macht, wirkt er bei der Arbeit relativ angespannt. Nachdem er erklärt hat, wie er sich Einstellung und Szenenablauf vorstellt, korrigiert er zusammen mit dem Kameramann *Martin Fuhrer* immer wieder den Bildausschnitt, positioniert Schauspieler neu und gibt dem Rest des Teams knappe, aber bestimmte Anweisungen.

Dank der Technik der Videoausspiegelung kann er über einen Bildschirm genau den Bildausschnitt sehen, den die Kamera aufnimmt. Dies erleichtert auch die Arbeit der Script-Verantwortlichen *Elke Gerig*. Sie kontrolliert, ob die Anschlüsse stimmen, und führt Buch über die gedrehten Takes. Mit Hilfe des Videomonitors kann sie sich stärker auf den Bildausschnitt konzentrieren, der im Film später tatsächlich zu sehen sein wird.

Da die recht dialoglastige Produktion nicht auf Video, sondern dem qualitativ hochstehenderen, aber ungleich teureren Trägermaterial Super-16mm gedreht wird, lässt Egger die Einstellungen jeweils proben, bis alles perfekt sitzt, bevor er den ersten Take aufnimmt.

Filmen heisst Warten

Selbst bei den Innenaufnahmen wird das launische Wetter aber zu einem Problem, als die Sonne durch die Fenster für eine massive Veränderung der Lichtverhältnisse sorgt. Nachmittags, kurz nachdem der Parkplatz vor dem Gebäude für eine kurze Aussenaufnahme längere Zeit mit Feuerwehrschläuchen abgespritzt worden ist, setzt heftiger Regen ein.

Unterdessen wird entschieden, dass eine Szene mit einem Taxi nicht gedreht werden kann, weil der Taxiunternehmer statt der von Egger gewünschten klassischen Mercedes-Limousine einen unförmigen Mercedes-Minivan geschickt hat. Nach drei Uhr beginnen die Vorbereitungen für die letzte Innenaufnahme des Tages, während *Madeleine Hirsiger* vom Schweizer Fernsehen die letzten Promotions-Interviews führt. Der anstrengende Drehtag macht sich langsam bemerkbar, nach jeder Wiederholung wirkt das Team gereizter. Passend der desillusionierte Ausspruch einer Statistin: Filmen heisst in erster Linie Warten. Und warten müssen auch wir, bis wir das Resultat eines fernen Sonntagabends im kommenden Winter zu sehen bekommen werden.

Oswald Iten

DER KEILER

Stab

Regie: Urs Egger; Buch: Nils-Morten Osburgn nach dem gleichnamigen Roman von Felix Mettler; Kamera: Martin Fuhrer; Ton: Thomas Szabolcs; Script: Elke Gerig

Darsteller (Rolle)

Joachim Król (Gottfried Binder), Friedrich von Thun (Direktor Bernbeck), Stefan Kurt (Dr. Goetze), Hans Michael Rehberg (Prof. Rusterholz), Lale Yavas (Pat Wyss), Hanspeter Müller-Drossaart (Kommissar Horak), Martin Rapold (Assistent Manz)

Produktion, Verleih

Dschoint Ventschr Zürich, SF DRS, ZDF; Produktion: Karin Koch; Redaktion: Susann Wach Rózsa (SF DRS), Anja Helmling-Grob (ZDF); Produktionsleitung: Christof Stillhard. Schweiz, Deutschland 2005. Format: 16:9; Farbe; Dauer: 88 Min.

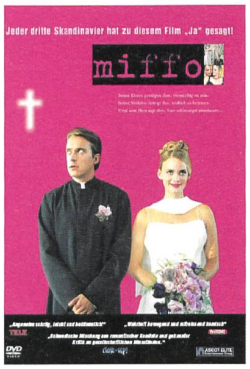
Mit attraktiven Porträtreihen über Literatur, Musik, Architektur und Fotografie würdigt die SRG SSR idée suisse die Kreativität und die kulturelle Vielfalt in unserem Land.

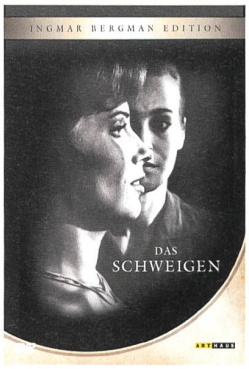
SRG SSR idée suisse

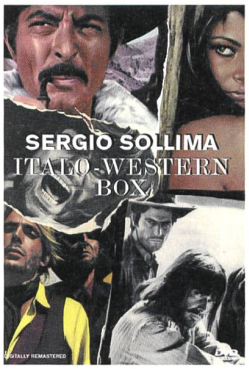
SF DRS · TSR · RTS · swissinfo · Radio Suisse Romande · RSI · DRS

www.ideesuisse.ch

DVD







Die Nacht vor der Hochzeit

Das Archiv von Warner ist unerschöpflich und hochkarätig. Geradezu verschwenderisch werden Monat für Monat die Schätze gehoben und auf DVD zugänglich gemacht. In PHILADELPHIA STORY kommt es zu einem eigentlichen Gipfeltreffen: *Katherine Hepburn*, *Cary Grant* und *James Stewart* treten an zum trigonalen Pointengefecht mit *George Cukor* als Spielleiter. Damals, in den goldenen Zeiten des Starkinos, stimmten nicht nur die Namen, sondern auch das Drehbuch, und so zünden die Gags heute noch genauso wie vor 65 Jahren. Dexter C. K. Haven will seine einst Angetraute zurückerobern, wobei ihm nicht nur der Verlobte Nummer zwei in die Quere kommt, sondern auch noch ein erstaunlich romantischer Klatschreporter. Das alles macht ungeheuren Spass und lässt in seiner bissigen Frivolität die Scheinliberalität der Gegenwart reichlich "bünzlig" aussehen. Die zweite DVD enthält abendfüllende Porträts von Katherine Hepburn und George Cukor.

THE PHILADELPHIA STORY *USA 1940. Region 2; Bildformat: 1:1,37:1; Sound: DD; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar, Dokumentarfilme über Katherine Hepburn und George Cukor, Original-Radioprogramme. Vertrieb: Warner Home Video.*

Miffo

Neues hat diese Wohlfühlkomödie aus Schweden nicht zu bieten. Einiges kennen wir aus FOUR WEDDINGS AND A FUNERAL, anderes aus ITALIAN FOR BEGINNERS: Ein junger Pastor aus bürgerlichem Hause sucht die Herausforderung in einem trostlosen Vorort, will die Kirche wieder zum Leben erwecken im Brennpunkt der sozialen Not, eigentlich aber sucht er die Frau fürs Leben. Dass dies eine provozierend offene und selbstbewusst zynische Sozialhilfeempfängerin im Rollstuhl sein soll, war allerdings nicht geplant. Der Idealismus gerät ins Wanken, und so kommt es dann doch zur Heirat mit einer alten, neu entfachten Flamme – vorerst wenigstens. So fintenreich das Drehbuch gerne sein möchte – so vorhersehbar ist jede Kurve. Dank einem liebenswürdigen Hauptdarsteller, einer charmanten Hauptdarstellerin und einigen präzisen Beobachtungen lässt sich das Aufgewärmte dennoch geniessen. Ob man deshalb die bescheiden ausgestattete DVD seiner Sammlung einverleiben soll, bleibe dahingestellt.

MIFFO *Schweden 2003. Region 2; Bildformat: 1:2,35; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, S; Untertitel: D. Vertrieb: Ascot/Impuls Home Entertainment*

Das Schweigen

Wie begegnet man einem Skandalfilm 42 Jahre nach seiner Premiere? Wenige Filme haben bei ihrem Erscheinen so heftige Diskussionen ausgelöst wie DAS SCHWEIGEN – und nur wenige Kammerspiele waren derart erfolgreich. Als rettender Anker für die Kritik erwies sich schon früh die theologische Überinterpretation, die von *Ingmar Bergman* selbst provoziert wurde, dem Film aber auch seinen Biss nahm. Die fremde Stadt, in der man kein Wort versteht; das gespenstisch leere Hotel; die qualvolle Agonie einer jungen Frau – all das ist zwar gottverlassen trostlos, aber die eigentliche Provokation ist nicht die Parabel von der Gottferne, sondern die Grenzüberschreitung in Tabuzonen der Sexualität und ihrer Darstellung. DAS SCHWEIGEN ist überaus kunstvoll inszeniert und wunderschön fotografiert, im Grunde ein später Stummfilm mit faszinierender Sogwirkung. Die konsequente Stilisierung hinterlässt aber auch eisige Kälte. Hinter der Symbolüberfrachtung und dem Bemühen zum existentialistischen Kunstwerk schimmern auch Manierismus und gähnende Leere hindurch – nicht nur gewollte. Angesichts der filmhistorischen Bedeutung hätte man sich eine aufwendigere DVD-Edition gewünscht, die den Skandal und die kontroversen Diskussionen dokumentiert und aufgearbeitet hätte. So muss man sich mit ein paar – immerhin informativen – Texttafeln begnügen.

TYSTNADEN *Schweden 1963. Region 2; Bildformat: 1:1,33; Sound: Mono DD; Sprachen: D, S; Untertitel: D; Extras: Produktionsnotizen. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment*

Musicals

OSTERSPAZIERGANG funktioniert als Musical genauso, wie es das Klischee will: *Fred Astaire* und *Judy Garland* – bei ihrem einzigen gemeinsamen Leinwandauftritt – tanzen und singen sich durch eine Revue von Hits aus der Feder von *Irving Berlin*. Inhaltlich ein Nichts – optisch und musikalisch ein Feuerwerk!

Grössere Ambitionen hegt da schon *Vincente Minnelli* in VORHANG AUF! Seine Trümpfe sind zwar ebenfalls die hinreissenden Showstoppers mit *Fred Astaire* und *Cyd Charisse*. Gleichzeitig gelingt ihm aber auch ein satirischer Blick hinter die Kulissen des Showbiz, eine Selbstpersiflage, die Satire und Unterhaltung genial leichtfüssig verbindet. Einer der unvergänglichen Hits dieses Musicals heisst deshalb zu Recht: «That's Entertainment!»

Beide Editionen warten mit einer Fülle von Bonusmaterial auf, wobei VORHANG AUF! zu Recht mit einer Bonus-DVD gewürdigt wird, auf der neben einer Dokumentation über den Film und seine Geschichte auch ein Porträt Vincente Minnellis Platz hat.

EASTER PARADE *USA 1948. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: DD; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentare, Dokumentation «Hinter den Kulissen», nicht verwendetes Material von Judy Garland. Vertrieb: Warner Home Video*

THE BAND WAGON *USA 1953. Region 2; Bildformat: 1:1,37; Sound: DD; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentare, Dokumentation*

VORHANG AUF!, *«The Man Who Made the Movies: Vincente Minelli», Musical-Kurzfilm mit Jack Buchanan. Vertrieb: Warner Home Video*

Sergio Sollima

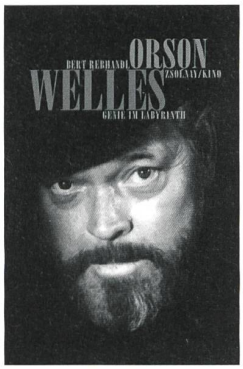
Italiener hin oder her, *Sergio Sollima* wollte richtige Western machen. Anders als sein Freund Sergio Leone sucht und zelebriert er deshalb nicht das Opernhafte im Wilden Westen. Sollimas Western sind soziologisch-philosophische Studien, der archaische Wilde Westen ist sein Spielfeld, auf dem sich das Leben in seine grundlegenden Versuchsanordnungen zerlegen lässt. VON ANGESICHT ZU ANGESICHT ist dafür ein aussergewöhnlich gelungenes Beispiel, das man ohne weiteres auch als Interpretation und Kommentar zu Nietzsche sehen kann. Allerdings ist Sollima dann doch Italiener genug, um ohne didaktische Ladehemmungen zu erzählen, seine drei Filme gehören zum Besten, was der Italo-Western hervorgebracht hat. Als Einführung in italienische Western-Soziologie eignet sich die Sollima-Box deshalb hervorragend. Zwei der drei Filme werden erstmals in der ungeschnittenen Fassung auf deutsch veröffentlicht, in einem einstündigen, eigens für die DVD produzierten Gespräch kommt Sollima selbst zu Wort, und als Bonus gibt es ein Italo-Western-Lexikon mit 250 Seiten.

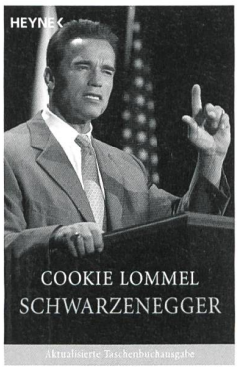
LA RESA DEI CONTI (DER GEHETZTE DER SIERRA MADRE) *I/SP 1966* / FACCIA A FACCIA (VON ANGESICHT ZU ANGESICHT) *I/SP 1967* / CORRI UOMO, CORRI (LAUF UM DEIN LEBEN) *I 1968*

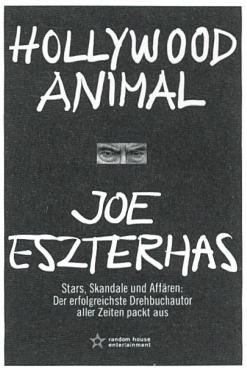
Region 2; Bildformat: 1:2,35; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, I; Untertitel: D, E; Extras: Dokumentation mit Sergio Sollima, FACCIA A FACCIA *in der Super 8 Fassung, Fotogalerien, Italo-Western-Lexikon. Vertrieb: Koch Media*

Thomas Binotto

Schwergewichte
Bücher zum Lesen







Die Literatur über ihn kann sich in ihrem Umfang durchaus mit der über Hitchcock und Chaplin messen, auch wenn Orson Welles ein sehr kleineres Œuvre an Filmen vorgelegt hat, dafür sind sie und seine Person aber umso mythenumrankter. Der jetzt erschienene Band des Kritikers *Bert Rebhandl* ist vergleichsweise schmal, *an intro to Orson* gewissermassen, und eigenwillig in seinem Konzept. Im Klappentext als Biografie bezeichnet, ist er doch mehr ein Essay, der, selbst wo er Fakten referiert, doch immer wieder zu eigenen Schlussfolgerungen und Interpretationen kommt, dabei die Widersprüche auslotend zwischen Genie und Industrie – Welles, der «Gesellschaftskritiker, der die Nähe der Macht suchte, und ein Manipulator, der seine Methoden immer offenlegte», der Renaissance-Mensch, der sich bewusst war, dass er im technischen Zeitalter lebte und das (nicht nur in seiner epochalen Hörspieladaption von H. G. Wells' «Krieg der Welten») in seinen Arbeiten ebenso reflektierte wie in seiner lebenslangen Selbstinszenierung. «Nicht Wahrheit, sondern Interpretation» lautet denn auch die Zielsetzung, der sich der Autor verpflichtet fühlt.

Führte Welles' Weg konsequent fort vom frühen Erfolg mit CITIZEN KANE an die Ränder der Industrie, so ist der von Arnold Schwarzenegger das Gegenteil. «A Man with a Plan» lautet der alles sagende Untertitel des Buches der amerikanischen Journalistin *Cookie Lommel* (verheiratet übrigens mit dem deutschen Regisseur und Schauspieler Ulli Lommel), die die konsequente Karriereplanung des Mannes beschreibt, der am 8. 10. 2003 zum 38. Gouverneur Kaliforniens gewählt wurde. Wer sich nur für Schwarzeneggers Filme und seine Präsenz darin interessiert, wird mit dem Buch nichts anfangen können, das ist hier kein Thema – aber als Fallstudie, wie ein Österreicher für sich den Amerikanischen Traum verwirklicht, ist es eine spannende Lektüre, auch in der Verknüpfung dessen, wie Schwarzenegger in den siebziger Jahren dem Bodybuilding ein neues, populäreres Image verlieh und wie er sein eigenes Image als Selfmademan ins Kino Hollywoods (das ihm mit CONAN «eine einmalige Chance gab, aus seinem beeindruckenden Körper einen Magneten für die Kinokassen zu machen») und schliesslich in die Politik überführen konnte.

Ein der Statur seines Verfassers angemessenes Gewicht besitzen die Aufzeichnungen des Drehbuchautors *Joe Eszterhas*: 895 (leider nicht durch ein Register erschlossene) Seiten, vollgepackt mit «Stars, Skandalen und Affären», wie der Umschlag verheisst. «Ich war der einzige Drehbuchautor in der Geschichte Hollywoods, der für seine Scripts mehr Geld erhielt als einige Regisseure für deren Verfilmung», schreibt er stolz zu Beginn. Und: «Ich erhielt zweitausend Fanbriefe pro Woche.» Und: «Ich war unausstehlich.» In der Tat, das (lange) einleitende Kapitel liest sich wie der Fiebertraum eines Megalomanen, von sich selbst überzeugt bis hin zur Grosskotzigkeit. Die nachfolgenden Kapitel liefern aber doch viele aufschlussreiche Geschichten aus dem Dschungel von Hollywood und seinen Fallstricken – etwa, dass Bob Rafelson als vorgesehener Regisseur von F.I.S.T rausgeschmissen wurde, «weil United Artists den Rohschnitt von STAY HUNGRY schrecklich fand» und sein ins Auge genommener Nachfolger Karel Reisz dasselbe Schicksal erlitt, weil UA dessen THE GAMBLER als «unansehbar» einstufte, während Norman Jewison, der schliesslich die Regie übernahm, die Sterbeszene nur ein einziges Mal drehen durfte – als Kompromiss mit dem Star Sylvester Stallone, der auf der Leinwand eigentlich nicht sterben wollte. Auch zu den Verfilmungen von späteren Eszterhas-Drehbüchern wie FLASHDANCE und BASIC INSTINCT gibt es hübsche (und weniger hübsche) Geschichten. Manche Personen kommen als absolut bösartig herüber, wie der Agenturchef Mike Ovitz, die meisten (auch den damals ziemlich durchgedrehten Produzenten Robert Evans) aber zeichnet Eszterhas durchaus ambivalent, nicht zuletzt auch sich selber, zumindest im Hinblick auf seine Frauengeschichten. Dazwischen geschoben sind immer wieder Kapitel, die Eszterhas' Kindheit und Jugend in Cleveland beschreiben.

Ein kleiner Skandal war 1972 der Pornofilm DEEP THROAT, dem es gelang, ein Crossover-Erfolg zu werden. «Porno-Chic» betitelte seinerzeit ein Artikel in der «New York Times» das Phänomen, das derzeit von dem Dokumentarfilm INSIDE DEEP THROAT der Nachwelt noch einmal vor Augen geführt wird. Mit seiner Covergestaltung hängt sich das Buch der Hauptdarstellerin *Linda Lovelace* an den Dokumentarfilm an. Wer Hintergründe über das Pornogeschäft zu erfahren hofft, wird allerdings enttäuscht sein. Die Neuauflage von «Ordeal», 1980 unter dem Titel «Ich packe aus» schon einmal auf Deutsch erschienen, dreht sich nur um den Leidensweg der Autorin in den Händen ihres Ehemannes, der sie jahrelang zu Sex in extremsten Formen zwang, unter ständiger Androhung, sie zu erschiessen, wenn sie sich weigern würde. Eine ziemlich deprimierende Lektüre.

Vertiefende Einblicke in die Welt ihrer Filme bieten zwei andere Bücher zum Film: *Luc Jacquets* «Die Reise der Pinguine» dokumentiert in über 90 ansprechenden Farbfotos die Wanderung und das Paarungsverhalten der Kaiserpinguine in der Antarktis. Einige im Film offenbleibende Fragen werden hier beantwortet – aber längst nicht alle. Ich hätte zum Beispiel gerne gewusst, warum manche Pinguine sich robbend auf dem Bauch vorwärtsbewegen, während andere auf zwei Beinen spazieren.

Kein Dokumentarfilm, wie noch DIE GESCHICHTE VOM WEINENDEN KAMEL, sondern ein dokumentarischer Spielfilm ist die zweite Arbeit von *Byambasuren Davaa*, DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES. «Eine Reise in die Mongolei» ist das Buch untertitelt, das sie gemeinsam mit ihrer Regieassistentin *Lisa Reisch* verfasst hat und das neben der Filmfabel zwei weitere Elemente enthält: den Bericht über die Dreharbeiten mit einer Nomadenfamilie in der Mongolei und Erinnerungen an die Kindheit und Jugend der Regisseurin dort (allerdings in einer Stadt) sowie ihre ersten Begegnungen mit Deutschland (wo sie an der Münchner Filmhochschule HFF mit diesem Film ihren Abschluss machte). Poetisch sind die drei Stränge miteinander verwoben, auch wenn die eigentliche Filmfabel umfangmässig im Vordergrund steht.

Frank Arnold

Bert Rebhandl: Orson Welles. Genie im Labyrinth. Wien, Zsolnay, 2005. 192 S., Fr. 38.70, € 21.50

Cookie Lommel: Schwarzenegger. A Man with a Plan. München, Heyne, 2004. 367 S., Fr. 35.–, € 20.–

Joe Eszterhas: Hollywood Animal. München, Random House, 2004. 895 S., Fr. 43.70, € 24.90

Linda Lovelace: Die Wahrheit über Deep Throat. München, Heyne, 2005, Fr. 14.80

Luc Jacquet: Die Reise der Pinguine. Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 2005. 64 S., Fr. 23.50, € 12.90

Byambasuren Davaa, Lisa Reisch: Die Höhle des gelben Hundes. Eine Reise in die Mongolei. München, Malik, 2005. 175 S., Fr. 33.40

9. INTERNATIONALE

KURZFILMTAGE WINTERTHUR

Partner
Zürcher Kantonalbank

WWW.KURZFILMTAGE.CH

10. – 13. NOVEMBER 2005

INTERNATIONALER WETTBEWERB _ CHURZFILM _ SCHWEIZER INDUSTRIEFILME 1910–1970 _ FAKTEN?FAKTEN?FAKTEN? _ NEWSREEL _ SINGFILME _ KURZE FÜR KLEINE _ LOUNGE U.V.M.

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

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

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
CH

Ort, Datum

Unterschrift

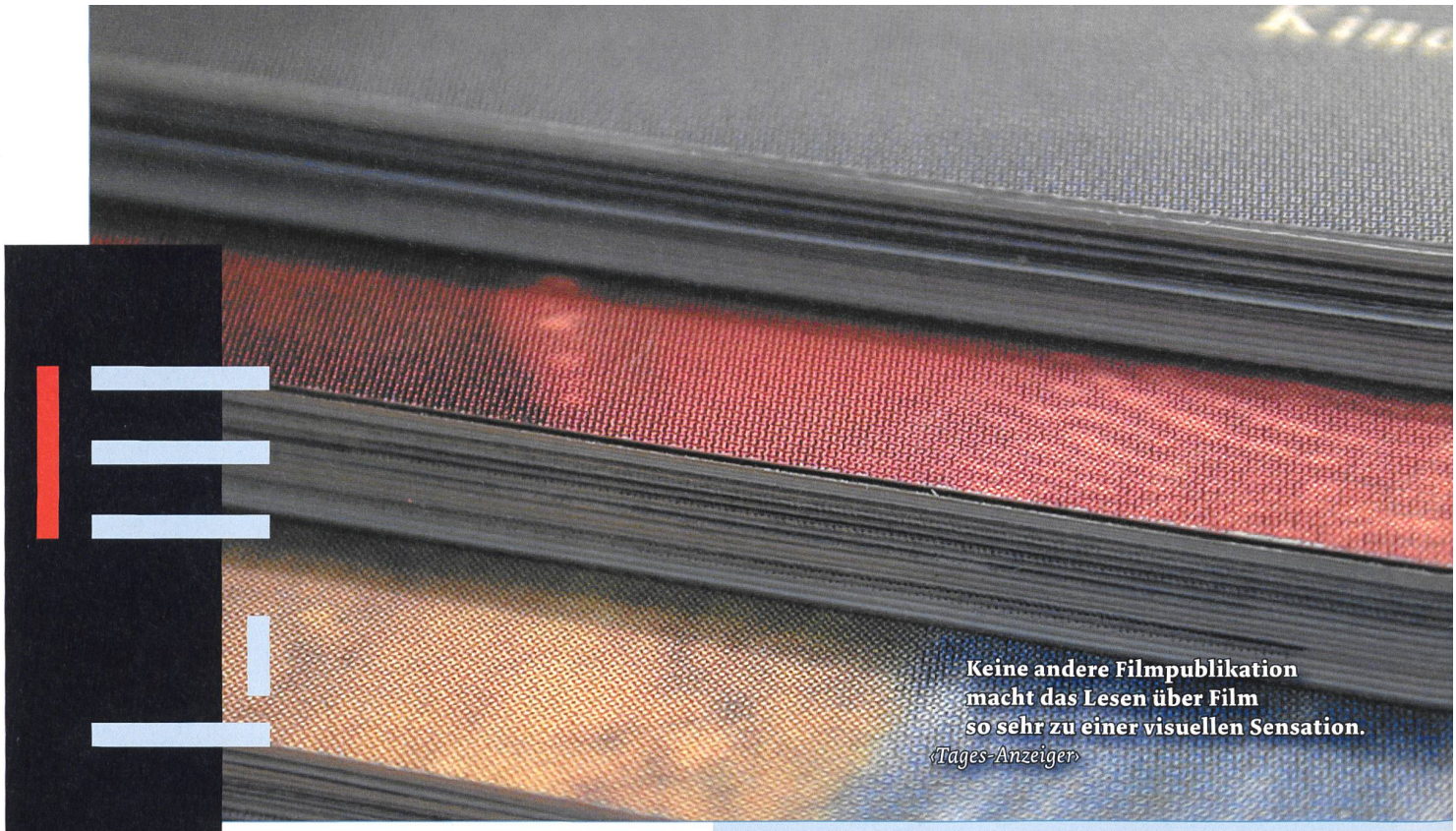
Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch



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

Lesen Sie Kino?

> www.filmbulletin.ch

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

design_konzept: www.colfzoellig.ch