Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 266

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

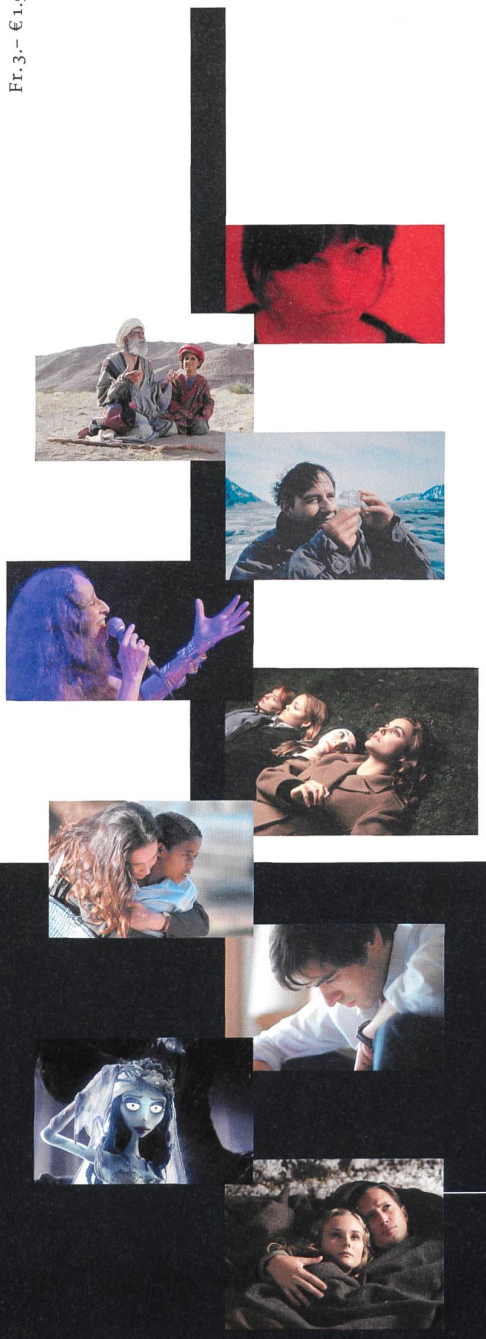
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on 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 **GESPENSTER** ..... *von Christian Petzold*
5 **BAB'AZIZ** ..... *von Nacer Khemir*
7 **ULTIMA THULE** ..... *von Hans-Ulrich Schlumpf*
9 *Gespräch mit Hans-Ulrich Schlumpf*
10 **MARIA BETHÂNIA** ..... *von Georges Gachot*
11 *Gespräch mit Georges Gachot*

NEU IM KINO

12 **THE UPSIDE OF ANGER** ..... *von Mike Binder*
13 **VA, VIS ET DEVIENS** ..... *von Radu Mihaileanu*
14 **DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRETE** ..... *von Jacques Audiard*
15 **TIM BURTON'S CORPSE BRIDE** ..... *von Tim Burton*
16 **MERRY CHRISTMAS** ..... *von Christian Carion*

KURZ BELICHTET

19 *Drehbericht*
20 *Bücher*
21 **NO DIRECTION HOME** ..... *von Martin Scorsese*
22 *DVD*

8.05

www.filmbulletin.ch

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

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

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

© 2005 Filmbulletin

ISSN 0257–7852

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Herbert Spaich, Irène Bourquin, Gerhart Waeger, Doris Senn, Stefan Volk, Johannes Binotto, Gerhard Midding, Erwin Schaar, Irene Genhart, Frank Arnold, Pierre Lachat, Thomas Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx,w Basel; Agora Film, Genève; JMH Distribution, Neuchâtel; trigon-film, Wettingen; Filmcoopi, Georges Gachot, Rialto Film, Warner Bros., Zürich

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

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

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

In eigener Sache

267
266
268

Wer die laufende Nummer unserer Ausgaben beachtet, hat bemerkt, dass sie im Heft 7.05 falsch war: 267 statt 266. (Aufmerksame Archivarinnen und Archivare haben bei uns sogar die fehlende Ausgabe angemahnt.) Kleines Versehen mit einigen Auswirkungen.

Nun gut: hier ist sie, die Ausgabe mit der laufenden Nummer 266 – und mit der folgenden Ausgabe 9.05 mit der laufenden Nummer 268 wird alles wieder in Ordnung sein.

Wer auf unserer Homepage www.filmbulletin.ch in unserem Index (der leider noch bei der Ausgabe 9.04 endet, demnächst aber aktualisiert wird) sucht, findet dann im aktualisierten Index dennoch sowohl unter der laufenden Nummer (LNo) als auch unter der Heftnummer (Heft) die richtigen Angaben.

Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

8.05 November 2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 266

Lesen Sie Kino

Liebe Leserin
Lieber Leser

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

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

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

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

Wenn alles nach Plan läuft, erscheint Heft 9.05 am 21. Dezember.

Mit einem herzlichen Dank
Walt R. Vian

> filmbulletin verschenken

Essayistische Annäherung ans Lebensgefühl

GESPENSTER von Chrstian Petzold

Behutsam nähert sich Christian Petzold den beiden Frauen an einem Punkt ihres Lebens, an dem sie sich von den Schatten der Vergangenheit zu lösen beginnen.

Nina und Toni sind zwei junge Frauen, die sich zufällig im Berliner Tiergarten begegnen. Ein Heimkind und eine Diebin. Beide gesellschaftliche Aussenseiter. Gleichzeitig ist auch die elegante Françoise in der Stadt unterwegs. Seit fünfzehn Jahren sucht sie nach ihrer entführten Tochter. Für einen Moment glaubt Françoise, in Nina das verlorene Kind wieder gefunden zu haben. So distanziert und kühl hat Christian Petzold noch nie eine Geschichte erzählt. Die Reduzierung auf das absolut Notwendige habe ihn gereizt, sagt er.

Erst in der zweiten Hälfte des Films kristallisiert sich für den Zuschauer das eigentliche Thema heraus: die Differenz zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Die drei Frauen sind irgendwo dazwischen hängengeblieben. Sie erzählen sich Geschichten, von denen sie selber nicht (mehr) sagen können, ob sie ihr reales Leben wiederspiegeln oder reine Fiktion sind. Ebenso wie Françoise die Tochter, sucht Nina immer noch die Eltern. Inzwischen hat sie sich in eine ideale Identität hineingeträumt und dadurch den Kontakt zur Gesellschaft verloren. Dabei rückte Christian Petzold Nina in die Nähe eines weiblichen Kaspar Hauser. Das Waisenkind hofft auf Erlösung durch einen reichen Vater, der es auf sein Schloss zurückholt, nachdem es durch unglückliche Umstände in der Welt verloren gegangen war. Phantasien wie diese vertraut Nina ihrem Tagebuch an. In Toni findet sie eine verwandte Seele, die ihr auf eine sonderbare Weise eine neue Welt eröffnet. Sie ist eine (Tage-)Diebin in jeder Beziehung, die – so Petzold – «kein soziales Gedächtnis hat, die wie ein Raubtier durch die Stadt geht».

In einer Schlüsselszene von GESPENSTER nimmt Toni Nina zu einem Casting zu einem Film mit, in dem es um die Beziehung zwischen Freundinnen gehen soll: Dabei erzählen die beiden dem nicht uninteressiert zuhörenden Regisseur gleich zwei Variationen der Geschichte ihrer Beziehung. Der achtminütige Monolog Ninas gehört zu den berührendsten Momenten in einem deutschen Film der letzten Zeit.

Er handelt von der Überwindung des Leids durch ein gnädiges Schicksal – die Imagination einer schönen Utopie. Eine Meisterleistung der Schauspielerin *Julia Hummer*. Im Film scheitern Toni und Nina beim Casting. Ohne sich weiter um Nina zu kümmern, verschwindet Toni anschliessend mit dem Regisseur. Sie hält die Nähe nicht mehr aus und zieht weiter. Um eine Erfahrung reicher bleibt Nina wieder allein.

Behutsam nähert sich Christian Petzold den beiden Frauen an einem Punkt ihres Lebens, an dem sie sich von den Schatten der Vergangenheit zu lösen beginnen: aus Verlust, Einsamkeit und Angst entwickelt sich für sie eine Perspektive für die Zukunft. Auch die Stadtlandschaft des neuen Berlins

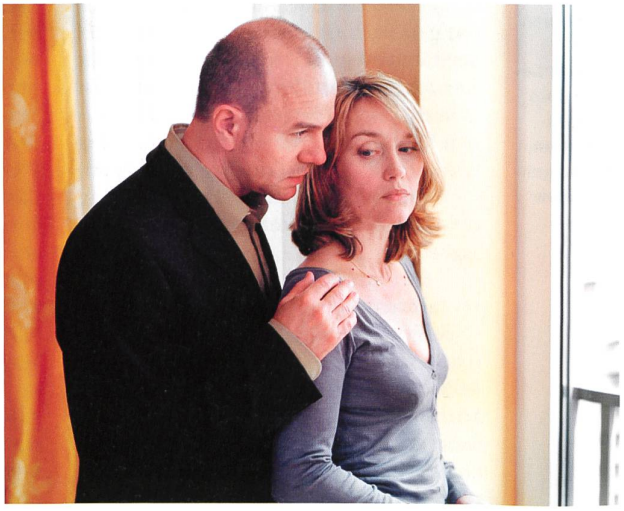
Christian Petzold ist mit GESPENSTER eine erstaunliche Übersetzung des Märchenstoffes in einen anderen, zeitgenössischen Kontext gelungen. Er destillierte daraus die Essenzen Vertrauen, Trauer, Liebe, Verlust und Selbstfindung.

spielt in GESPENSTER eine wichtige Rolle. Christian Petzold liess sich von der speziellen Atmosphäre des Potsdamer Platzes ebenso inspirieren wie vom alten Berliner Tiergarten – mit der latenten kriminellen Energie in den sozialen Randgruppen aller Art des weitläufigen grossstädtischen Parks, die von dieser Kulisse camoufliert wird. Wie der Grimmsche Hans im Glück findet Nina – die für das Berliner Gartenamt einen Hilfsarbeiterjob erledigt – einen Ohrring, den Toni verloren hat, als sie knapp der Vergewaltigung durch zwei Ganoven entging. Dieses und das Motiv vom verlorenen Schuh («Aschenputtel») sei in das Drehbuch zu GESPENSTER ganz und gar beiläufig "hineingeraten", nachdem er sich in letzter Zeit intensiv mit Märchen beschäftigt habe, betont Petzold. Wobei der wichtigste Impuls für ihn, diesen Film zu machen, von «Das Totenhemdchen» ausging, eines der unbekannteren Märchen der Gebrüder Grimm. Das Interesse des Regisseurs an Märchen kommt nicht von ungefähr und ist privater Natur. Wie es sich gehört, hat Christian Petzold seinen heute neun und fünf Jahre alten Kindern Grimmsche Märchen vorgelesen. Weil seiner kleinen Tochter der Holzschnitt zu «Das Totenhemdchen» in der Klassiker-Ausgabe aufgefallen ist, war Petzold gezwungen, sich näher mit diesem Märchen auseinanderzusetzen: «Es erzählt von einer Mutter, deren Kind gestorben ist. Sie kann den Verlust nicht verwinden. Sie weint, jeden Tag, jede Nacht. Plötzlich hört sie Geräusche im Haus. Und sieht ihr totes Kind. Die Tochter ist verzweifelt: "Mama, du musst aufhören, um mich zu weinen. Denn sonst komme ich nicht in den Himmel. Dein Leid lässt mich nicht los!" Aber die Mutter schafft es nicht, das Loslassen. Sie hält ihr Kind auf der Erde, macht es zum Gespenst.»

Nicht nur weil das Märchen bei Petzolds Tochter grossen Anklang fand, hat es den Regisseur nicht mehr losgelassen, sondern auch weil es seinem künstlerischen Kanon entgegenkommt. Wobei ihm mit GESPENSTER eine erstaunliche Übersetzung des Märchenstoffes in einen anderen, zeitgenössischen Kontext gelungen ist. Er destillierte daraus die Essenzen Vertrauen, Trauer, Liebe, Verlust und Selbstfindung. Der Vorlage am nächsten bleibt auf der Leinwand die am Verlust ihrer Tochter leidende Françoise: Sie taucht erst relativ spät auf und sorgt nicht nur bei Nina und Toni, sondern auch beim Zuschauer für Irritation – durch ihre Bestimmtheit, mit der sie aus heiterem Himmel mitten auf der Strasse ein fremdes junges Mädchen – eben Nina – anspricht und behauptet, in ihr die verschwundene Tochter Marie zu erkennen. Diese Irritation war für Christian Petzold ein wichtiger Punkt seiner Dramaturgie: «Ich habe vorher zwei Kriminalfilme – TOTER MANN und WOLFSBURG – gemacht. Das waren Filme, die etwas mit Suspense und Verfolgung zu tun hatten. Danach wollte ich keinen Plot mehr erzählen. Ich habe gemerkt, dass mich bei WOLFSBURG die Suspense-Teile, in denen eine Mutter den Mörder ihres Kindes sucht, langweilten. Daraufhin habe ich zu Harun Farocki, mit dem ich alle meine Filme schreibe, gesagt, diesmal möchte ich einen Film drehen, bei dem alle Geschichten bereits am Anfang zu Ende sind. Ich möchte eine Geschichte machen, wo es um Nachbeben geht. So kam mir zuallererst die Figur der Französin Françoise in den Sinn. Sie leidet an etwas, das bereits fünfzehn Jahre vorbei ist. Auch die Geschichte einer Frau, die nicht loslassen kann. Nach und nach kamen dann Toni und Nina dazu.» Im Gegensatz zu den üblichen Erzählgewohnheiten, bei denen Françoise die Hauptlinie der Handlung bestimmt hätte, wurde sie in GESPENSTER an den Rand gerückt. Die Begründung des Regisseur: «Der Mutter-Tochter-Plot hat mich gerade nicht interessiert. Viel spannender war es, von einer Frau zu erzählen, die sich bereits in ihrer sinnlosen Suche erschöpft hat. Die es dann auch nicht mehr aushält, zusammenbricht und in die Psychiatrie zurückgefahren wird. Dieser Energieschub ins Leere hat eine eigene Tragik und eine banale Alltäglichkeit.» Christian Petzold legt in seinem nur scheinbar überschaubaren Film raffinierte Fährten zum Verständnis aller drei Figuren, die schliesslich zu einer verblüffenden Einheit führen. Er hat mit seinem eigenwilligen Blick auf die Wirklichkeit eine essayistische Annäherung an das Lebensgefühl unserer Zeit gedreht, in dem die Gespenster der Vergangenheit, aber auch die Angst eine wesentliche Rolle spielen.

Herbert Spaich

R: Christian Petzold; B: Christian Petzold, Harun Farocki; K: Hans Fromm; S: Bettina Böhler; A: Kade Gruber; Ko: Anette Guther; M: Stefan Will, Marco Dreckkötter; T: Andreas Mücke-Niesytka. D (R): Julia Hummer (Nina), Sabine Timoteo (Toni), Marianne Basler (Françoise), Aurélien Recoing (Pierre), Benno Fürmann (Oliver), Anna Schudt (Kai), Claudia Geissler (Heimleiterin), Philipp Hauss (Mathias), Victoria von Trauttmansdorff (Mathias' Mutter), Peter Kurth (Vorarbeiter), Annika Blendl (Agentin). P: Schramm Film, Les Films des Tournelles, Bayerischer Rundfunk, Arte, Arte France Cinéma; Florian Koerner von Gustorf, Michael Weber, Anne-Dominique Toussaint. Deutschland 2005. 35mm, 85 Min., CH-V: Cineworx, Basel; D-V: Piffl Medien, Berlin



Unterwegs zur Erkenntnis

BAB'AZIZ – LE PRINCE QUI CONTEMPLAIT SON AME von Nacer Khemir

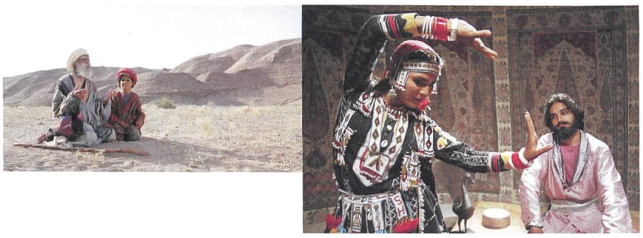
Doch die Wanderung, auf der die beiden gleich zu Beginn in einen Sandsturm geraten, ist weit und mühsam, die Wüstennächte sind kalt. Um die Enkelin zu trösten, beginnt Bab'Aziz zu erzählen.

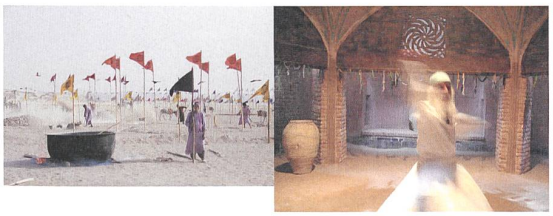
Kreuz und quer, die Dünen hinauf und hinab, wandern sie durch die Wüste, der hochgewachsene, weissbärtige alte Mann mit dem Knotenstock und das schmale kleine Mädchen mit der roten Mütze: Bab'Aziz und seine Enkelin Ishtar sind unterwegs zum Fest der Derwische, das nur alle dreissig Jahre stattfindet. Niemand weiss wo, doch die «Eingeladenen» – man könnte sagen die Berufenen – finden den Weg, jeder den seinen, über die Berge, übers Meer oder durch die Wüste. «Wer mit sich im Frieden ist, verliert den Weg nie», sagt Bab'Aziz. Er ist blind und sieht doch mehr als andere: mit den Augen des Herzens.

Die Wüstenwanderung ist denn auch eine Metapher für die Suche nach Erkenntnis, nach Vergeistigung. Kindheit und Alter sind dem «Wissen um Alles» näher als andere Lebensphasen. Ishtar trägt das «Zeichen des Engels»: das Kinngrübchen, gedeutet als Abdruck des Engelsfingers, der den Neugeborenen, die im Mutterbauch noch alles wussten, den Mund verschliesst. Ihr Grossvater hingegen, der blinde Derwisch, ist schon weit fortgeschritten auf dem Weg der Weisheit, den die Sufis über vier Stufen gehen oder, mit einem anderen Bild, durch vier Tore: Schari'a (islamisches Gesetz), Tariqa (mystischer Weg), Haqiqa (Wahrheit), Ma'rifa (Erkenntnis). «Werden wir es einmal wieder wissen?» fragt Ishtar. «Vielleicht», antwortet Bab'Aziz.

Doch die Wanderung, auf der die beiden gleich zu Beginn in einen Sandsturm geraten, ist weit und mühsam, die Wüstennächte sind kalt. Um die Enkelin zu trösten, beginnt Bab'Aziz zu erzählen. «Wenn du erzählst, ist es weniger kalt», sagt Ishtar. Aus der Wüstenwanderung lässt Nacer Khemir weitere Geschichten aufsteigen wie bunte Träume: Märchen, Legenden, Erzählungen anderer Wanderer, denen Bab'Aziz und Ishtar begegnen. Wie es für arabische Märchen typisch ist – und wie es Khemir in seinem berühmten Film LE COLLIER PERDU DE LA COLOMBE (1991) gezeigt hat –, verzweigen und überkreuzen sich die Geschichten. Das Geschehen auf der Leinwand oszilliert – wie auch in LES BALISEURS DU DESERT (1984) – zwischen Erleben, Traum und Legende. Die Figuren, in bunten Gewändern, tauchen auf aus dem Sandmeer, das die Ewigkeit symbolisiert, und werden wieder von ihm verschluckt.

«Jeder benutzt seine wertvollste Gabe, um den Ort des Festes zu erreichen», sagt Bab'Aziz einmal – zu Zaïd, der singend durch die Wüste wandert, auf der Suche nach der verlorenen Geliebten. Die wertvollste Gabe der kleinen Ishtar ist wohl ihre Freude an den Geschichten: Diese lassen sie die kalten Wüstennächte vergessen, die lange Wanderung bestehen und retten sie aus schwerem Fieber. Ishtar treibt mit ihrer Neugier auf Geschichten den Film weiter, fasziniert durch die mündliche Tradition, wie einst, als Kind,





Wie die Wüstenwanderung für die Suche nach Erkenntnis steht, so ist der am Wasserloch meditierende Prinz ein personifiziertes Symbol der Vergeistigung.

Nacer Khemir selbst. Das poetische Erbe der reichen arabischen Erzählkultur wurde dem in Tunesien geborenen Khemir durch seine aus Córdoba stammende Grossmutter vermittelt. In seinem dritten Spielfilm BAB'AZIZ – LE PRINCE QUI CONTEMPLAIT SON AME – eines seiner ältesten Projekte, für das er lange gekämpft hat – verflicht er Zeiten und Länder zu einer imaginären inneren Landschaft und macht dem westlichen Publikum den geistigen Reichtum seiner Kultur bewusst.

Das uralte Märchen vom Prinzen, das Bab'Aziz in Fortsetzungen erzählt, gibt dem Film den Untertitel. Wie eine Traumvision steht das bunte Zelt in der Wüste, in dem ein schöner junger Prinz sich mit Musik und Tanz unterhalten lässt. Ein Diener bringt in einer Schale Wasser zum Kosten. «Das Wasser schmeckt bitter – grabt tiefer», sagt der Prinz. Sein Pferd, ein Rappe, lockt ihn aus dem Zelt. Durch die Wüste reitend, wird er von einer Gazelle zu einem Wasserloch geführt, wo er in tiefe Meditation versinkt. Seine Leute – gerade mit dem Bau einer grossen Stadt mitten im Sand beschäftigt – suchen den Vermissten: schön und symbolhaft die auf Stangen durch die Wüstennacht ziehenden Lichter. Als der Entrückte am Wasserloch gefunden wird, sagt einer aus dem Gefolge: «Er betrachtet seine Seele – weckt ihn nicht, sie könnte davonfliegen.» Nur ein alter Derwisch bleibt wachend beim Prinzen zurück. Als dieser, vom Volk vergessen, nach langer Zeit zu sich kommt, findet er neben sich die Kleider des (inzwischen verstorbenen) Derwischs. Er schlüpft in den Mantel und geht so selbst ein in die Welt des Unsichtbaren. Wie die Wüstenwanderung für die Suche nach Erkenntnis steht, so ist der am Wasserloch meditierende Prinz ein personifiziertes Symbol der Vergeistigung. Die Gazelle aber erweist sich als Seelenführerin: Sie wird später auch Ishtar in die Wüste hinauslocken, von wo das Mädchen fiebernd, aber gereift zurückkehrt, gerettet von Zaïd. Die Gazelle hat sich schon früher als Vertraute zum weisen Bab'Aziz gesellt, in seinen Schoss gelegt. «Ich kenne sie schon sehr lange», sagt er zu Ishtar und erweist sich damit als ein Nachfolger des meditierenden Prinzen.

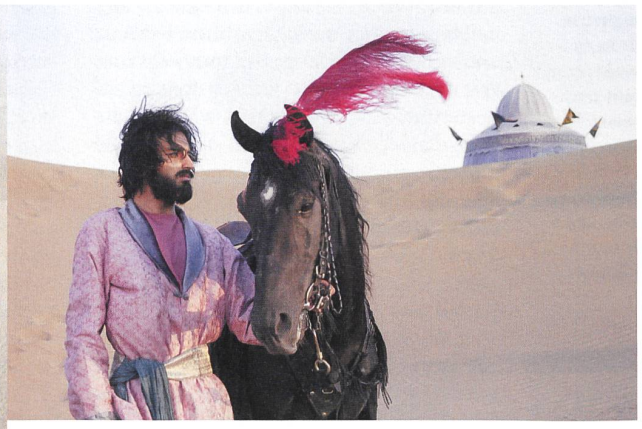
Unter den Figuren, die Bab'Aziz und Ishtar begegnen, ist der rotlockige Osman, der an einem Rastplatz in einen Brunnen springt. Ein Verrückter oder ein Berufener? Osman wollte, erzählt er, auswandern, «an einen Ort, wo es keinen Sand gibt». Seine Geschichte klingt märchenhaft, der Auftritt eines Fluchthelfers, der ihn über die Grenze bringen soll und dafür die Armbanduhr von Osmans Freund Hussein erhält, ist hingegen höchst aktuell. Noch vor der Nacht der Flucht sollte Osman einer Frau eine Liebesbotschaft überbringen, musste vor deren Ehemann fliehen und fiel in einen Brunnen – wo er einen Palast voll schöner Mädchen fand, die er nicht mehr vergessen kann. «Das Paradies liegt im Auge des Betrachters», wird er belehrt. Osmans Beruf als «Sandträger» kann real (Freilegen versinkender Gebäude) wie symbolisch (vergebliches Sich-Abmühen) gedeutet werden. Als er – im verzauberten Palast am Grunde des Brunnens – mit der Geliebten fliehen möchte, weist sie auf ein Licht in der Wüste. Er geht hin, findet aber nur eine brennende Palme.

Eine einzelne Palme steht auch im Innenhof einer bis ans Dach im Sand versunkenen Moschee, Zwischenstation für die Wüstenwanderer. Schwerelos drehen sich hier Derwische im Tanz, in wehenden Sandschleiern, überall rieselt es. Nur ein pyramidenförmiges Oberlicht ragt leuchtend über die Wüste auf. Ist es derselbe Ort, den Osman sah, aber nicht erkennen konnte? In dieser Moschee sitzen auch drei Frauen, wovon eine, als Ishtar ihr den Schleier hebt, mit seelenvollem Gesicht wehmütig-betörend singt: Gesang als Meditation. Hier erzählt Zaïd später der fiebernden Ishtar seine poetische Geschichte.

Kurz vor dem Ziel treffen die Wanderer auf offene Gräber im Sand: «Sie warten auf ihre Stunde», sagt Bab'Aziz, der weiss, dass für ihn die Zeit gekommen ist, «mit dem Sand zu verschmelzen» – mit der Ewigkeit, mit Gott. Er überlässt Ishtar sein Amulett und schickt sie mit Zaïd zum Fest. Eindrücklich das quirlige Derwischtreffen in den Ruinen der Stadt Bam (Iran), wo Zaïd seine Geliebte Nour wiederfindet. Irdische Liebe als Abglanz der im Sufismus zentralen Liebe zu Gott. Zeuge von Bab'Aziz' «Hochzeit mit der Ewigkeit» wird indes Hassan, der im Sinnlichen gefangene Zwillingsbruder des vergeistigten Hussein. Hassan, der haltlos durch die Wüste taumelte, verliert die Furcht vor dem Tod – und erbt den Mantel des alten Derwischs. «Wie kann der Tod das Ende von etwas sein, das keinen Anfang hat?» sagt Bab'Aziz. – Der Sand ist immer in Bewegung, die Wüste aber bleibt.

Irène Bourquin

R, B: Nacer Khemir; K: Mahmud Kalari; S: Isabelle Rathery; M: Armand Amar; T: Robb Wilson. D (R): Parviz Shahinkhou (Bab'Aziz), Maryam Hamid (Ishtar), Nessim Kahloul (Zaid), Golshifte Farahani (Nour), Mohamed Grayaa (Osman), Hossein Panahi, Maryam Mohaid. P: Les Films du Requin, Behnegar, Pegasos, Hannibal, Inforg Studio. Tunesien 2005. 98 Min. CH-V: trigon-film, Wettingen; D-V: Pegasos Filmverleih, Köln



Eine Reise an den Rand der Welt

ULTIMA THULE von Hans-Ulrich Schlumpf

Die Vogelschau ist ein privilegierter Blick der Kamera, der dem Menschen normalerweise nicht zusteht. Der universelle Blick gehört zum Traum wie zum Film, der seinem Wesen nach traumhaft ist.

Hans-Ulrich Schlumpfs neuer Film spielt auf verschiedenen Ebenen, die sich öfters berühren. Im Zentrum steht der von *Stefan Kurt* in allen Phasen der Geschichte glaubwürdig gespielte erfolgreiche Börsenhändler Fred Böhler. Zu Beginn sieht man ihn mit seiner Frau Anita und seinen Kindern David und Sara beim Frühstück. Dass es für Fred letztlich um mehr als um den täglichen Kleinkram gehen wird, ahnt man durch die stete Präsenz eines Adlers, der immer wieder gross ins Bild kommt und der den Weg des Protagonisten – teils aus luftiger Höhe, teils aus nächster Nähe – begleitet. Ob man den Riesenvogel als ein Symbol für Freds Seele oder so etwas wie sein höheres Selbst interpretieren will, bleibt dem Zuschauer überlassen. Jedenfalls vertritt er die lebendige Natur, zu der er Fred führen wird und der in ULTIMA THULE je länger je deutlicher die eigentliche Hauptrolle zukommt. Der im Titel angesprochene Ort bedeutete in der Antike ein fernes Land am nördlichen Rand der Welt, im konkreten Fall dieses Films ist es der Name der Lodge, die der Crew als Basislager in Alaska diente.

Unterwegs ins Geschäft rast Fred gedankenlos in einen Auffahrunfall, der ihm fast das Leben kosten wird. Während sein bewusstloser Körper auf der Intensivstation des Zürcher Universitätsspitals, die der versierte Dokumentarfilmer Schlumpf recht hautnah in Szene zu setzen weiss, nach allen Regeln der Kunst gepflegt wird, erlebt sein Bewusstsein (oder wenn man will: seine Seele) das, was man gemeinhin eine "Nahtod-Erfahrung" nennt. Nahtod-Erlebnisse dieser oder ähnlicher Art wurden von Menschen, die einst zwischen Tod und Leben schwebten, schon öfters beschrieben. Schlumpf kennt diese Schilderungen sehr genau, wobei ihm auffiel, dass in ihnen gewisse Motive immer wiederkehren – Motive, die einen überraschenden Bezug zur Bildsprache des Films haben und die er denn auch bewusst in der Dramaturgie von ULTIMA THULE verarbeitet hat: so das Gefühl des Schwebens und der damit verbundene abgehobene Blick auf das irdische Dasein, schliesslich das Erlebnis des "Lebensfilms", der in einer Krisensituation oft vor dem inneren Auge abläuft. «Es sind drei Elemente der Nahtod-Erfahrungen, die wesentlich zur Struktur und Gestaltung des Filmes beitragen», fasst Schlumpf zusammen: «Die Vogelschau, der universelle Blick und der Lebensfilm. Ihre Affinität zur Filmsprache ist offensichtlich. Die Vogelschau ist ein privilegierter Blick der Kamera, der dem Menschen normalerweise nicht zusteht. Der universelle Blick gehört zum Traum wie zum Film, der seinem Wesen nach traumhaft ist. Das Wort Lebensfilm spricht für sich und deutet auf das narrative Element, das jeden Film bestimmt.»

Schlumpf hat das bisherige Leben seines Protagonisten so zurechtgelegt, dass

Es macht das Unverwechselbare von Schlumpfs Dramaturgie aus, dass er nie der denkbaren Versuchung erliegt, Freds Erinnerungen in "Rückblenden" sichtbar zu machen.

dessen Traumvision ihm nicht nur neue Erfahrungen bringt, sondern auch mit seinen Erinnerungen und unerfüllten Wünschen korrespondiert. Nach einer Fahrt durch einen dunklen Tunnel sieht sich der Träumer zunächst in der Kuppel eines Observatoriums, wo ihn ein Astronom durch ein Fernrohr blicken lässt. Die unendliche Weite des Universums erschreckt ihn. Die Erde, zu der er zurück möchte, erkennt er als blauen Planeten neben andern Himmelskörpern im All – klein einerseits im Vergleich mit der Unendlichkeit des Alls, und doch einzigartig als Ort, wo Leben möglich ist und sich entwickeln kann. Gleichsam auf den Flügeln des ihn begleitenden Adlers kehrt er zur Erde zurück, schwebt über den Aletschgletscher und landet schliesslich in den Fels- und Eiswüsten Alaskas (gefilmt wurde im Wrangell-St.Elias National Park). Fred sieht einen Wanderer durch die unwirtliche Landschaft stapfen und stellt fest, dass dies niemand anders als er selber ist – ein Vorgang, der dem Ablauf der bekannten Nahtod-Erlebnissen durchaus entspricht. Dabei geht es Schlumpf nicht in erster Linie darum, das Nahtod-Erlebnis seines Protagonisten wissenschaftlich glaubwürdig nachzuvollziehen, als vielmehr um die Erkenntnisse, die sich dabei manifestieren. «Der Unfall und seine inneren Folgen», sagt er, «legitimieren den irrational-poetischen Charakter des weiteren Geschehens.»

Während er sich durch die wilde Gebirgslandschaft kämpft, erinnert sich Fred an seinen Lehrer, den Biologen Max Hersperger, der in der Gymnasialzeit sein Vorbild war und der ihn damals auf ähnliche Expeditionen mitgenommen hatte. Es macht das Unverwechselbare von Schlumpfs Dramaturgie aus, dass er nie der denkbaren Versuchung erliegt, Freds Erinnerungen in "Rückblenden" sichtbar zu machen. Hersperger und seine naturwissenschaftlichen Erläuterungen kommen nie ins Bild. Fred formuliert sie in einem spontanen Selbstgespräch. Ins Bild kommt lediglich, gewissermassen als Quintessenz von Herspergers Ausführungen, die urtümliche Natur Alaskas, die er in seiner Vision durchwandert und die er nicht nur in der unmittelbaren Gegenwart erlebt, sondern in ihrer jahrtausendealten Entstehung. Die im Untertitel des Films angesprochene «Reise an den Rand der Welt» wird damit zu einer Zeitreise in die Vergangenheit der Erdgeschichte und damit nicht nur zu einer Begegnung mit urtümlichen Tieren wie Bisons, Elchen und Erdhörnchen, sondern auch zu einer solchen mit den kleinsten Lebewesen, den Mikroben und dem Plankton, denen man die Sedimente verdankt, die im Laufe von Millionen von Jahren das Bild der heutigen Erde geformt haben. Um es mit den Worten Schlumpfs zu sagen: «Dem Blick in den Makrokosmos am Anfang des Filmes entspricht hier ein Blick in den Mikrokosmos. Verblüffend ist die Verwandtschaft der Formen und Erscheinungen im ganz Grossen wie im ganz Kleinen. Diese Ähnlichkeit trägt dazu bei, die geheimnisvolle Verwandtschaft aller Erscheinungen der Natur sinnlich erfahrbar zu machen.» Diese sinnliche Erfahrbarkeit der Natur ist das eigentliche Thema von ULTIMA THULE. Schlumpf nähert sich ihr nicht durch die Ausbreitung naturwissenschaftlicher Theorien, sondern durch eine rein filmische Bildhaftigkeit, die mit dem etwas abgegriffenen Schlagwort der «Ehrfurcht vor der Natur» wohl am besten umschrieben werden kann.

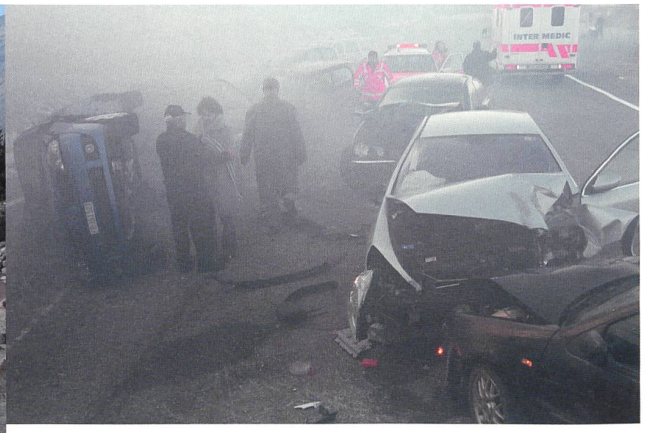
Mit dem allmählichen, durch die hinreissenden Kamerafahrten *Pio Corradis* festgehaltenen Fortschreiten von Freds Traumvision von den scheinbar unbelebten Fels- und Eiswüsten über teils gefrorene und dann fliessende Wasserläufe bis hin zur sichtbar belebten Pflanzenwelt manifestiert sich indirekt die Überwindung der tödlichen Krise des Verunfallten und seine Rückkehr zum Leben. Musikalisch wird diese Entwicklung durch die feinfühligen Improvisationen des Pianisten und Komponisten *Fazil Say* begleitet. Sie verbinden die universellen Einsichten, die ULTIMA THULE vermitteln will, mit dem privaten Schicksal des genesenden Träumers – und sie schlagen mit den Bildern Pio Corradis zusammen den Bogen zum Ziel des Filmautors, das dieser mit den Worten umschreibt: «Es geht mir darum, die Poesie im Realen zu entdecken.»

Gerhart Waeger

Stab
Regie, Buch: Hans-Ulrich Schlumpf; Kamera: Pio Corradi; Kamera (Tiere): Luc Jacquet; Montage:Fee Liechti; Ausstattung: Monika Bregger; Kostüme: Dorothee Schmid; Ton: Dieter Meyer; Musik: Fazil Say; Sound Design: Jürg von Allmen

Darsteller (Rolle)
Stefan Kurt (Fred Böhler), Barbara Auer (Anita Kägi Böhler), Patrick Frey (Arzt, Astronom, Barkeeper), Leonie Wills (Sara Böhler), Jeremy Senn (David Böhler), Britta Winkowski, Sandra Wirsching, Carmen Karde (Intensivpflegefachfrauen), Patricia Rimann (Physiotherapeutin)

Produktion, Verleih
Ariane Film in Zusammenarbeit mit SF DRS und Teleclub; Produzent: Hans-Ulrich Schlumpf, Lukas Piccolin, Pamela Ammann. Schweiz 2005. 35 mm Kodak Vision 2 (Alaska), Super 16 Kodak Exr 100T (Schweiz), DVC-Pro (Erdhörnchen); Farbe, Dolby SR Digital, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



‹Auf den Spuren des Lebens›

Gespräch mit Hans-Ulrich Schlumpf

«Die Sukzession finde ich etwas vom Faszinierendsten, weil sie zeigt, dass sich das Leben auch in einer lebensfeindlichen Umgebung immer wieder durchzusetzen versteht.»

FILMBULLETIN Ein wichtiger Teil Ihres neuen Films handelt von sogenannten «Nahtod-Erfahrungen». Wie sind Sie zu diesem Thema gekommen?

HANS-ULRICH SCHLUMPF Zum Ursprung des Films gibt es verschiedene Stränge. Ein wichtiger ist sicher, dass er für mich eine Weiterentwicklung des Films DER KONGRESS DER PINGUINE gewesen ist. Dort habe ich ja auch einen Traum als Grundlage genommen. Schon dort geht jemand in eine andere Welt, die sehr gross ist und in der man zeitlich und räumlich springen kann. Ich habe nach einer ähnlichen dramaturgischen Form gesucht und bin dabei auf das Gebiet der Nahtod-Erfahrung gestossen, die ja ebenfalls traumhafte Elemente enthält. Dies ist ein eher formales Element. Dann gibt es auch ein inhaltliches: Seit meiner Kindheit habe ich das Gefühl, dass sich von einer Sekunde auf die andere alles ändern kann – durch einen Unfall etwa oder ein Erdbeben. Diese Gratwanderung hat mich immer fasziniert – vor allem auch im Leben von jemandem, der sehr erfolgreich ist und nun plötzlich mit seiner eigenen Seele, seinen eigenen geistigen Entitäten konfrontiert wird. So bin ich auf das Thema von jemandem gestossen, der einen Unfall erlebt und dabei eine Nahtod-Erfahrung macht, die für ihn zu einer Reise zu sich selber wird, aber auch zur Natur. Damit kommt wieder das Leitmotiv aus DER KONGRESS DER PINGUINE ins Spiel. War jener ein eher didaktischer Film, der Umweltfragen zu zeigen versuchte, so versuche ich diesmal, das Leben selber zu zeigen, an elementare Lebensformen heranzukommen, wo es keine Häuser und keine Strassen mehr gibt, wo man nur die Landschaft sieht, die Sprache der Erde, wie ich einmal sage. Insofern gibt es in dem Film ein formales und ein inhaltliches Element. Hinzu kommt der Gegensatz zwischen dem fast leblosen Körper des Protagonisten, der künstlich am Leben erhalten wird, und dem, was in ihm vorgeht. Ob dies einem realen Nahtod-Erlebnis tatsächlich entspricht, will ich gar nicht wissen. Dies ist in etwa der Ursprung von meinem Konzept. Natürlich stellt sich dann die Frage, wie man dies alles strukturiert und aufbaut. Wichtig war für mich dabei, dass ich diese Art von elementarer Natur persönlich sehr stark erlebe.

FILMBULLETIN Ein Adler spielt in Ihrem Film eine wichtige Rolle.

HANS-ULRICH SCHLUMPF Es stellte sich die Frage: Wie gebe ich dem Blick von oben einen Standpunkt, ein Subjekt. So kam mir der Einfall von einem Seelenvogel. Auch hier spielt Formales und Inhaltliches zusammen. Formal ist es die Vogelschau, ein Blick von oben. Die Flugaufnahmen sind von einem Auge aus gemacht, das man kennt. Dann ist es auch ein Seelenvogel. Der Protagonist spricht ja mit ihm: «Ich kenne dich.» Dies ist ein uraltes Motiv, das ich faszinierend gefunden habe. Zuerst wollten wir einen Falken nehmen. Doch Falken sind viel zu schnell und auch zu klein für einen Seelenvogel. So kamen wir auf den Steinadler, den es in Alaska tatsächlich gibt. Josef Hiebeler, der die Flugaufnahmen des Adlers gemacht hat, kam für die Dreharbeiten zweimal in die Schweiz.

FILMBULLETIN Auch andere Tiere sind in Ihrem Film sehr wichtig.

HANS-ULRICH SCHLUMPF Die Erdhörnchen gehören einfach zur Natur, sind ein Teil von ihr. Sie gefallen mir ganz besonders, weil sie – ähnlich wie die Pinguine – immer auf zwei Füssen stehen. Wie sie miteinander spielen und gelegentlich auch streiten sind sie für mich ein Sinnbild von Zärtlichkeit in der Natur, für den sozialen Umgang miteinander, bevor es uns gegeben hat. Es ist nicht alles erst durch uns Menschen in die Welt gekommen. Vieles ist bereits vorhanden, wenn vielleicht auch nicht in der gleichen bewussten Form. Es kommen auch Bisons ins Bild. Darauf kam ich durch ein Wandbild, das seinerzeit in unserer Schule hing, auf dem Mammuts und Bisons beim Lindtgletscher weiden. Auch die Landschaft, in der diese Tiere leben, empfand ich als fast paradiesisch. Im Rahmen seines Naturerlebnisses realisiert auch der Protagonist des Films, dass er nicht einfach abheben kann, sondern ins Leben zurückkehren muss.

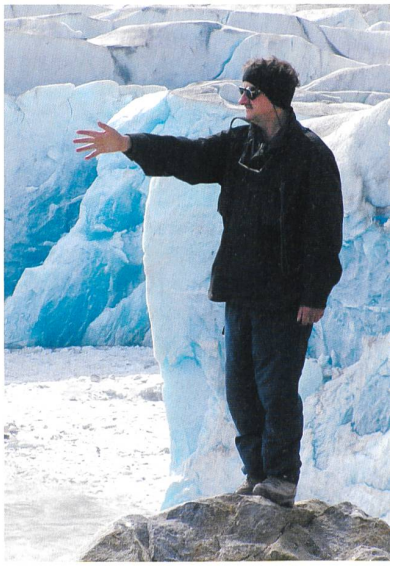
FILMBULLETIN In seinem Selbstgespräch erinnert sich Fred Böhler, der dies alles träumt, an die Ausführungen seines Lehrers Hersperger.

HANS-ULRICH SCHLUMPF Hersperger gab es wirklich. Er unterrichtete Biologie und war einer meiner Lieblingslehrer. Er zeigte die Sukzession nicht an Gletschern, sondern an einer Hausmauer mit Flechten, Moospartien und weiteren Pflanzen. Die Sukzession finde ich etwas vom Faszinierendsten, weil sie zeigt, dass sich das Leben auch in einer lebensfeindlichen Umgebung immer wieder durchzusetzen versteht. Und das sieht man eben in Alaska an diesen riesigen Schutthalden, auf denen das Leben langsam hervorspringt und immer dichter wird, bis es Wälder sind. Der Sukzessionsgedanke – das Leben erobert sich immer wieder neue Gebiete – ist mir sehr wichtig. Das individuelle Leben ist zerbrechlich, doch das kollektive Leben setzt sich immer wieder durch. Der Film geht weiter mit dem Blick in die Mikrobenwelt eines Wassertropfens. Dass die Gestaltung der Erde (mit Hilfe der Mikroben) durch das Leben selbst vorgenommen worden ist, finde ich einen sehr tröstlichen Gedanken. Dazu kommt, dass die Lebewesen von einem Formenreichtum und einer Schönheit sind, die ja bereits Ernst Haeckel in seinen berühmten Bildern dargestellt hat. Heute kann man den Reichtum dieser kleinen Lebewesen auch fotografieren. Der Artenreichtum ist grösser als alles, was sonst lebt. Hersperger ist in dem Sinne eine Kunstfigur, als er solche Erkenntnisse herüberbringt, ohne didaktisch zu wirken.

FILMBULLETIN Auch der Übergang von den zugefrorenen Flüssen in die fliessenden Gewässer scheint Ihrer Naturvorstellung zu entsprechen.

HANS-ULRICH SCHLUMPF Es ist ein Grundgedanke des Films, dass er dem Wasser entlanggeht. Mit zwei Ausnahmen zeige ich die Dinge immer von oben nach unten. Das heisst, man folgt immer der Schwerkraft des Wassers. Das ständige Weiterfliessen von den Eisgipfeln bis in die Sedimentebenen ist mir sehr wichtig. Ich bin stark geprägt durch die Filmgeschichte und versuche trotzdem, neue Formen zu finden. Auch die Musik hat zur Gestaltung des Films sehr viel beigetragen. *Fazil Say* ist ein grossartiger Komponist und Pianist. Er sass vor einer grossen Leinwand und improvisierte zu den vorbeiziehenden Bildern. Ich war sehr froh, dass ich ihn für eine Mitwirkung gewinnen konnte.

Das Gespräch mit Hans-Ulrich Schlumpf führte Gerhart Waeger



Star der brasilianischen Musik

MARIA BETHÂNIA – MÚSICA É PERFUME von Georges Gachot

Die Künstlerin Maria Bethânia ist von faszinierend androgyner Erscheinung und verfügt über eine grosse Ausstrahlung, die der Film überzeugend einzufangen vermag.

«Musik ist wie ein Duft: unmittelbar, sinnlich. Im Bruchteil einer Sekunde lässt sie Bilder in dir aufsteigen, Gedanken, Gefühle, Erinnerungen.» Maria Bethânia, von der das Zitat stammt, ist eine der populärsten Sängerinnen Brasiliens und die Königin des Samba Canção – eines Samba-Stils, der sich mit der romantischen Ballade vermischt. Der Film des Franko-Schweizers Georges Gachot (der unter anderem MARTHA ARGERICH, CONVERSATION NOCTURNE, 2002, sowie verschiedene Filme über Beatocello und sein Kantha-Bopha-Spital drehte) zeigt die charismatische Musikerin im kleinen Kreis ihrer Mitarbeiter im Aufnahmestudio, aber auch auf der grossen Bühne vor Tausenden von Fans, die bei ihren Konzerten wie ein riesiger Chor ihre Lieder auswendig mitsingen.

Maria Bethânia, 1946 geboren, kann bereits auf eine rund vierzigjährige Karriere zurückblicken. Musik ist ihr Leben – und dies steht auch im Zentrum des Films: Georges Gachot, der von Haus aus Musikwissenschaftler ist, zeichnet mit MARIA BETHÂNIA das Porträt einer Persönlichkeit und ihrer künstlerischen Berufung. Dafür steht schon ihre Namensgebung: Ihr vier Jahre älterer Bruder, Caetano Veloso – selbst ein international renommierter Musiker –, erwählte den Namen bei ihrer Geburt nach einer populären Ballade, obwohl der Vater sich vorerst dagegen sträubte, weil er nicht wollte, dass der Name seiner Tochter «in den Strassen gesungen würde».

Nun ist ihr Name doch in aller Munde – und ihre Lieder dazu. Dabei wollte man sie als Kind nicht einmal im Chor singen lassen, weil man ihre Stimme als zu tief, ja als «hässlich» empfand, wie ihre Mutter erzählt. So wandte Maria Bethânia sich vorerst dem Theater zu – wobei ihre mimische Ausdruckskraft auch heute noch Zeugnis ablegt von ihren expressiven Fähigkeiten: Mit dramatischer Innigkeit "verkörpert" sie ihre Balladen, die vor allem von der Liebe handeln und in denen «coraçao», portugiesisch für «Herz», unzählige Male im selben Stück vorkommt, wie Maria Bethânia schmunzelnd eingesteht. Die Künstlerin ist von faszinierend androgyner Erscheinung und verfügt über eine grosse Ausstrahlung, die der Film überzeugend einzufangen vermag. Wie eine andere grosse brasilianische Sängerin, Nana Caymmi – mit der sie kurz nach einem seltenen gemeinsamen Auftritt zu sehen ist –, fühlt sich auch Maria Bethânia als Kind der Geschichte Brasiliens und dessen kulturellen Schmelztiegels, die für ihr Schaffen Nährboden und Inspiration zugleich sind.

Die Aufnahmen von der Sängerin, die sie als ebenso sanfte wie resolute Persönlichkeit zeigen, werden ergänzt durch die atmosphärischen Bilder von Land und Leuten Brasiliens. Der Kameramann *Matthias Kälin* bevorzugte gedämpfte Stimmungen: der Strand von Rio im nebligen Dunst, die

‹Ohne Musik wäre ich gar nicht erst zum Film gestossen›

Gespräch mit Georges Gachot

weisse Gischt der Wellen im schwarzen Meer, die orangen Lichtflecke der Lampen, Silhouetten spielender Kinder im Schatten des Baums – passend zur sprichwörtlich brasilianischen «saudade», in der Sehnsucht, Liebe und Schmerz gleichermassen ihren Ausdruck finden und die entsprechend auch Bethânias Balladen prägen. Dazwischen fügen sich kleine, anekdotenhafte Alltagsimpressionen, die von verspielter Gelassenheit, aber auch von feierlicher Ritualität erzählen. Etwa das eindrückliche Fest in Bethânias Heimatort, Santo Amaro da Purificaçao bei Bahia, in dem sich dunkelhäutige Matronen in ihren weissen Spitzenkleidern und Kopftüchern mit Fackeln und Kerzen durch die Gassen Richtung Kirche drängen – eindrückliche Bilder, die einen in eine andere Zeit zu versetzen scheinen. Diese bürgen mit dafür, dass MARIA BETHÂNIA nicht nur eine Reihe aussergewöhnlicher Musikerlebnisse bietet, sondern auch eine äusserst stimmige Annäherung an diesen grossen Star der brasilianischen Musik.

Doris Senn

Regie, Buch: Georges Gachot; Kamera: Matthias Kälin; Schnitt: Anja Bombelli, Ruth Schläpfer; Ton: Dieter Meier, Balthasar Jucker; Sounddesign, Mix: Jürg von Allmen. Mitwirkende: Maria Bethânia, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Nana Caymmi, Miucha. Produktion: Georges Gachot in Co-Produktion mit Idéale Audience; Co-Produzent: Pierre-Olivier Bardet. Schweiz, Frankreich 2005. 35mm, Format: 1:1.66, gefilmt in Beta digital, 16:9; Dolby Digital, Farbe; Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Georges Gachot, Zürich

FILMBULLETIN Wie kam es zum Projekt «Maria Bethânia»?

GEORGES GACHOT Seit mehr als fünfzehn Jahren mache ich nun ja schon Filme über Musik, vor allem klassische, und vor allem fürs Fernsehen. 1998 dann "schleppte" mich ein Freund am Jazzfestival von Montreux in ein Konzert von Maria Bethânia. Ich kannte sie nicht, und überhaupt hatte ich keine Ahnung von brasilianischer Musik. Es war ein verrücktes Konzert: zuerst sie – mit ihren langen Haaren, barfuss, ihrem breiten Lächeln und ihrer unglaublichen Präsenz. Und dann die Musik – ihr Repertoire, die Übergänge, die Stücke: weder Dur noch Moll, Melodien, die unvermittelt anfangen und ebenso in der Luft, auf der Septime, aufzuhören scheinen – die Modulationen und Rhythmuswechsel waren mir völlig unbekannt. Es war Neuland, und gleichzeitig war ich zutiefst berührt. Ich habe mich dann in ihre Musik reingehört – aber noch ohne überhaupt auch nur einen entfernten Gedanken an ein Filmprojekt. Erst nach meinem Film über die argentinische Pianistin Martha Argerich kam das Bedürfnis nach einem Richtungswechsel, von der klassischen Musik weg, und ich besann mich auf Maria Bethânia. Es war ein spontaner Entschluss. Als ich begann, hatte ich noch keinen Schimmer davon, wie berühmt sie in Brasilien war.

FILMBULLETIN Wie ging der Dreh vonstatten? Wann und wo durften Sie drehen?

GEORGES GACHOT Es waren insgesamt zehn Wochen Dreharbeit während drei Aufenthalten in Brasilien. Im Studio, bei den Proben und Konzerten hatten wir kaum Einschränkungen. Schliesslich hat sie uns dann sogar bei sich zu Hause ein Interview gegeben – was sie äusserst selten macht. Es war eine Vertrauenssache. Um ihre Einwilligung für den Film zu erhalten, hatte ich ihr mein Argerich-Porträt gegeben, und das hatte ihr gefallen, weil es so spontan und ungeschminkt war, ohne künstliches Licht et cetera. Das war auch meine Motivation: über Maria Bethânia zu ihren kreativen Wurzeln vorzudringen, zu zeigen, wie ihre Person, ihre Stimme und ihre Musik eins sind. Kommt dazu, dass ich völlig unbelastet auf sie zuging – also einen frischen Blick auf sie werfen konnte, vergleichbar einem europäischen Publikum, das sie noch kaum kennt und das nun den Film zu sehen bekommt. Spontaneität und Unvoreingenommenheit sind wichtige Stichworte für mich beim Filmen. Ebenso bei den Interviews – ich stelle selten Fragen. Ich hatte ja so Koryphäen wie Caetano Veloso, Maria Bethânias Bruder, vor der Kamera, oder Chico Buarque, von dem man sagt, dass er die «Seele» der brasilianischen Musik sei und der mehr als 500 Lieder komponiert hat, die alle auswendig können. Ich habe dabei jeweils von Anfang an klargestellt, dass ich nichts von brasilianischer Musik verstehe – was ja auch ein bisschen als Anmassung verstanden werden könnte –, und sie dann erzählen lassen.

FILMBULLETIN Sie hatten vor kurzem die Premiere des Films in Brasilien. Wie reagieren die Brasilianer auf Ihren Film?

GEORGES GACHOT Enthusiastisch. Und gleichzeitig erstaunt, dass es einem Ausländer gelungen ist, so nah an Maria Bethânia heranzukommen. Und das, ohne die üblichen Klischeebilder von Brasilien.

FILMBULLETIN Wie sah das Konzept für die Aufnahmen neben den Studio- und Konzertmitschnitten aus?

GEORGES GACHOT Mit dem Kameramann Matthias Kälin haben wir zwar Idee und Stimmungen besprochen, die Auswahl, das Framing lag dann aber in seiner Hand. Dabei war vor allem wichtig, den ersten Eindrücken treu zu bleiben, keinen intellektuellen Zugang zu erzwingen. Schliesslich entsteht die Auswahl – und damit der Rhythmus eines Films – nicht zuletzt beim Schnitt. Es sind nun wohl am ehesten impressionistische Bilder im Film – wobei wichtig war, dass der Fluss der Musik nicht gebrochen wurde. Für mich ist der Ablauf der Stücke, die Musikalität eines Films enorm wichtig. Die Musik steht bei allen Filmen – mit Ausnahme derjenigen über Beatocello und sein Kinderspital in Kambodscha – im Mittelpunkt. Ohne Musik wäre ich gar nicht erst zum Film gestossen. Die inhaltliche Information kommt für mich erst an zweiter Stelle. Deshalb sehe ich MARIA BETHÂNIA eigentlich auch nicht als Dokumentarfilm, vielmehr als «musikalische Vision».

FILMBULLETIN Ihr nächstes Projekt?

GEORGES GACHOT (Lacht.) Darüber möchte ich nichts sagen. Alle in Brasilien haben mich danach gefragt. Aber es wird wahrscheinlich wieder so sein, dass ich kein Geld vom Bund kriege, weil ich anfangen muss zu drehen, bevor ich das Dossier einreichen kann. Sicher ist, dass es wieder um brasilianische Musik gehen und auch dass es ein risikofreudiger Film sein wird.

Das Gespräch mit Georges Gachot führte Doris Senn

THE UPSIDE OF ANGER
Mike Binder

Ins Deutsche übersetzt bedeutet THE UPSIDE OF ANGER in etwa: «die positive Seite der Wut». Im Original trägt Mike Binders jüngster Film also einen ambitionierten Titel, der philosophischen, psychologischen Tiefgang verspricht. Multitalent Binder (Regisseur, Drehbuchautor und Schauspieler), der gelegentlich schon als «Woody Allen Detroits» geadelt wurde, gelingt es mit seiner neusten Independent-Produktion allerdings nicht, dem Mainstream Hollywoods einen konsequent eigenen Stil entgegenzusetzen. Den Beigeschmack von überlebensgrossem Klischeekino wird er nie ganz los, weshalb sich der deutsche Verleih wohl dazu berechtigt sah, dem Film mit AN DEINER SCHULTER eine trivial-romantische Überschrift zu verpassen, die ein rührseliges Liebesdrama – mit *Kevin Costner* in der Hauptrolle – in der Nachfolge von MESSAGE IN A BOTTLE befürchten lässt. Doch obwohl Hollywood in Binders Film fast immer mitschwingt und auch die Ästhetik prägt (unsichtbarer Schnitt, klassische Kameraeinstellungen), gewinnt es nur selten Oberhand.

Meistens federt das intelligente, vielschichtige Szenario die plakativen Ansätze wie beiläufig ab. Dort, wo ein grosser Trommelwirbel erwartet wird, findet Binder sanftere, lakonische Töne. Statt in Pointen zu münden, laufen viele Szenen einfach aus oder bleiben in Missverständnissen stecken. Statt Ausrufezeichen setzt Binder Kommas und Fragezeichen. Statt die x-te Lovestory durchzubuchstabieren, verwebt er die Lebensläufe seiner Haupt- und Nebenfiguren zu einem Mosaik, das freilich weniger die positive Seite der Wut abbildet als die Magie alltäglicher Liebe.

Der Film beginnt, wie so viele in den letzten Jahren, mit einem Rückblick. Terry und ihre vier Töchter stehen vor einem Grab, als sich Popeye, die mit fünfzehn Jahren jüngste der Schwestern, erinnert, wie jene Geschichte, die hier endet, vor drei Jahren begann. Damals eröffnete Terry ihren Töchtern am Frühstückstisch, der Vater sei still und heimlich mit seiner jungen Sekretärin nach Schweden durchgebrannt. Die Töchter nehmen das irritierend gelassen hin. Ihre blutleere Reaktion erscheint umso abwegiger, da das Verhältnis zwischen Töchtern und Vater als durchaus intakt beschrieben wird. Unerklärlich, weil unerklärt, bleibt auch die emotionale, sinnliche Distanz, die zwischen den Schwestern herrscht: sie berühren sich kaum einmal und haben sich fast nichts zu sagen. Möglicherweise macht sich hier negativ bemerkbar, dass ihre Rollen mit vier der zurzeit gefragtesten Jungschauspielerinnen besetzt wurden: *Erika Christensen* (TRAFFIC), *Evan Rachel Wood* (THIRTEEN), *Keri Russell* (EIGHT DAYS A WEEK) und *Alicia Witt* (TWO WEEKS NOTICE). Die vier stellen zwar, jede für sich, ihr Talent unter Beweis, finden aber nie so recht zusammen.

Deutlich glaubwürdiger verhält sich Terry. Als ihr klar wird, dass ihr Ehemann sie verlassen hat, schwankt sie zwischen verzweifelter Wut, Selbstmitleid und Trotz. Sie giesst sich schon morgens den ersten Drink ein, vergräbt sich im Bett oder versucht krampfhaft, die Fassade aufrecht zu erhalten, und gerät bei jeder noch so kleinen Schwierigkeit ausser sich. Ihr Leben ist ins Wanken geraten, aber – und das ist das Besondere an ihrer Figur – sie ist längst nicht abgestürzt. Sie strauchelt, rappelt sich wieder auf und verliert erneut den Boden unter den Füssen. *Joan Allen*, bereits dreimal für einen Oscar nominiert, spielt Terry mit oscarreifer Inbrunst. Mal liebevoll, einfühlsam, dann wieder gehässig und bösartig; launische Trinkerin und einsame Mutter; mal niedergeschlagen, verunsichert und fast im selben Moment wieder selbstbewusst, stolz: Allens kraftvolle, virtuose Performance vereint all diese Widersprüche zu einer schillernden, wahrhaftigen Persönlichkeit.

An der Seite einer so grossartig aufspielenden Darstellerin zu bestehen, ist eine enorme Herausforderung. Sie hat Kevin Costner zu einer kongenialen schauspielerischen Ausnahmeleistung angestachelt. In der Rolle des heruntergekommenen Ex-Baseball-Stars Denny Davies liefert er eine der besten schauspielerischen Darbietungen – vielleicht sogar die beste – seiner Karriere. Auch Denny stolpert durchs Leben, fast immer mit einer Bierdose in der Hand oder einem Joint zwischen den Lippen. Noch zehrt er vom Ruhm seiner glorreichen Sportlertage, von denen er eigentlich gar nichts mehr wissen will. Trotzdem verkauft er kistenweise handsignierte Bälle und moderiert im lokalen Radio eine eigene Sendung. Schon seit Jahren ist er in Terry verliebt, jetzt sieht er seine Chance gekommen. Galant geht er dabei nicht zu Werke, eher ungeschickt, hemdsärmlig, aber mit bäurisch-spitzbübischem Charme.

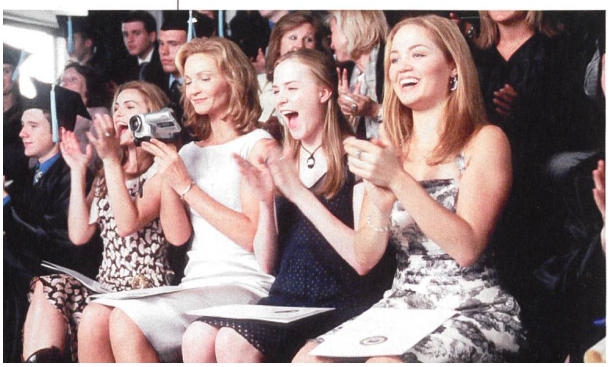
Durch ihre gemeinsame Liebe verwandeln sich Terry und Denny nicht plötzlich in neue Menschen, doch sie geben sich gegenseitig ein wenig Halt. Katastrophen ereignen sich viele im Film, nach (fast) jeder geht das Leben weiter: die eine Tochter erkrankt schwer, eine andere verliebt sich ausgerechnet in einen schwulen Jungen und die nächste in Dennys schmierigen Produzenten Shep, der ihr Vater sein könnte. All diese Erzählstränge sind am Ende abgeschlossen und offen zugleich. So hält der Film bis zum Schluss das Gleichgewicht zwischen Familiendrama und Beziehungskomödie, zwischen netter, leichter Unterhaltung und anspruchsvollem Kino.

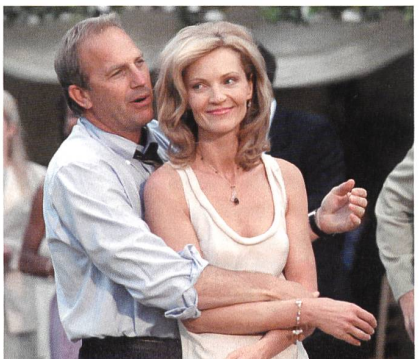
Stefan Volk

Stab
Buch, Regie: Mike Binder; Kamera: Richard Greatrex, Schnitt: Steve Edwards, Robin Sales; Produktionsdesign: Chris Roope, Kostüme: Deborah Scott; Musik: Alexandre Desplat

Darsteller (Rolle)
Joan Allen (Terry Wolfmeyer), Kevin Costner (Denny Davies), Erika Christensen (Andy Wolfmeyer), Evan Rachel Wood (Popeye Wolfmeyer), Keri Russell (Emily Wolfmeyer), Alicia Witt (Hadley Wolfmeyer), Mike Binder (Adam "Shep" Goodman), Dane Christensen (Gorden Reiner), Tom Harper (David Junior)

Produktion, Verleih
Media & Entertainment, Sunlight Productions, VIP Medienfonds, MDP Filmproduktion; Alex Gartner, Jack Binder, Sammy Lee. USA 2005. Farbe, Cinemascope, 118 Min. CH-Verleih: Rialto, Zürich; D-Verleih: Tobis, Berlin





VA, VIS ET DEVIENS
Radu Mihaileanu

Zuweilen sind historische Fakten dramatischer als jede Phantasie. 1984 flüchteten Tausende aus von Hungersnöten betroffenen afrikanischen Ländern in Hilfscamps im Sudan. Darunter auch eine jüdische Minderheit aus Äthiopien. Auf Initiative Israels und der Vereinigten Staaten sollten diese äthiopischen Juden repatriiert, nach Israel eingeflogen werden. «Operation Moses» lautete der sinnige Name dieser immensen Hilfsaktion. Hunderte waren auf der beschwerlichen Reise in den Sudan gestorben, vor Hunger oder als Opfer von Räubern. Und auch am Ende ihrer Odyssee in Israel sollte das Leiden weitergehen: durch den Rassismus der israelitischen Bevölkerung gegen ihre schwarzen Glaubensbrüder und die schmerzliche Entfremdung von der afrikanischen Heimat, in der man oft genug noch nächste Verwandte hatte zurücklassen müssen.

An einem Filmfestival in Los Angeles hatte Regisseur Radu Mihaileanu von einem Betroffenen diese Geschichte erzählt gekriegt und war aufgewühlt genug, sich davon zu seinem neuesten Film inspirieren zu lassen. Allerdings hat er seine Erzählung noch etwas komplexer gestaltet als die Ausgangslage: So ist der Protagonist seiner Erzählung kein Jude, sondern ein neunjähriger Christ, der sich unter die jüdischen Flüchtlinge mischt, nach Israel und zu einer Adoptivfamilie in Tel Aviv gelangt. Fern von seiner Mutter, die er immer noch in einem sudanesischen Flüchtlingslager weiss, und belastet mit dem Geheimnis seiner Religion, wächst der Junge zum Mann heran. Zu den Erschwernissen in diesem Bildungsroman kommen rassistische Vorbehalte seiner Umgebung hinzu, und auch die Eingliederung in die neue Familie geschieht nicht ohne Spannungen.

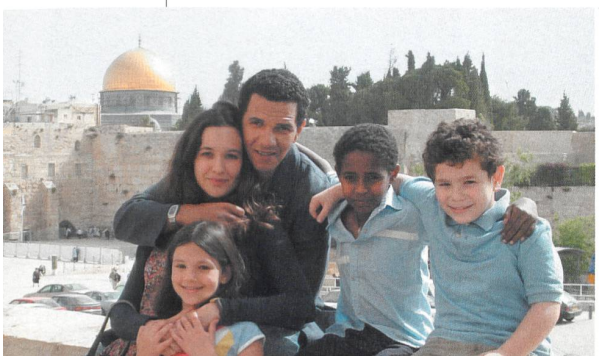
«Geh, lebe und werde» – so die Worte der leiblichen Mutter, welche ihr Kind fortschickt, um es zu retten. Die von Pathos schweren Worte haben es nicht zufällig zum Titel des ganzen Films gebracht. Viel will Radu Mihaileanu mit seinem ambitionierten Film erzählen. Zuviel. Eine Geschichtslektion ebenso wie eine Parabel über den Fremdenhass; eine Familiengeschichte sowie eine Mutter-Sohn-Geschichte gleich in zweifacher Ausführung und auch noch eine hindernisreiche Romanze mit einem Mädchen aus strenggläubigem Haus. Dieser Wille zum Opus magnum muss einem Respekt abringen, und Mihaileanus Anspruch, verdrängte Geschichte bewusst zu machen, bewundert man gerne. Und doch scheint das Viele, das hier zur Sprache kommen soll, in der Verschränkung eher zu leiden als zu gewinnen. Gewiss sind alle Elemente historisch authentisch, und wahrscheinlich hat sich auch die fiktive Geschichte einst tatsächlich abgespielt. Doch solche Beglaubigungen bringen das Problem des Filmischen nur noch stärker auf, als dass sie es lösen würden. Es ist eine Binsenweisheit, dass der Blick durch die Kamera das modifiziert, was gefilmt wird. So erscheint das Authentische auf Film zuweilen gerade als gekünstelt, und was als sperrige Realität ausgegeben wird, fühlt sich an wie durchtriebene Manipulation. Steven Spielberg hat mit seinen detailversessenen Nachinszenierungen des Krieges für SCHINDLER'S LIST und SAVING PRIVATE RYAN wohl am erschreckendsten gezeigt, wie die naive Beschwörung des Authentischen in sein verlogenes Gegenteil umschlagen kann. Indem man nämlich behauptet, Authentizität liesse sich abfilmen, rüstet man sich die Wahrheit zum Filmstoff zu. So verkommt die Realität selbst zum blossen Effekt, und die historische Begebenheit wird zum Utensil aus der Trickkiste des Kinos. Bereits 1970 hat Adorno in seiner «Ästhetischen Theorie» auf diese fatale Paradoxie des realistischen Kunstwerks einleuchtend hingewiesen, beim Künstler angekommen scheint seine Theorie indes noch nicht.

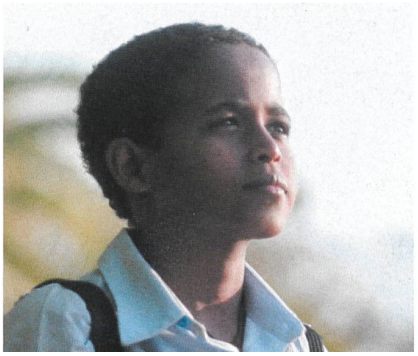
So verstrickt sich auch Radu Mihaileanu mit VA, VIS ET DEVIENS in ebendiese Paradoxie. Die Geschichte, die erzählt werden soll, mag in Realität tragisch und dramatisch sein, auf Film aber wird sie zum Melodram und als solches erschreckend gewöhnlich. Je mehr Aspekte der Film aufeinander stapelt, umso dicker aufgetragen erscheint das Ganze. Für jeden Höhepunkt der Handlung signalisiert ominöser Chorgesang per Soundtrack noch Tragik. Da erinnert auch der Dolly-Shot zu Beginn, mit welchem wir das Flüchtlingslager im Sudan überschauen, unfreiwillig an den grandiosen Establishing Shot in Sergio Leones C'ERA UNA VOLTA IL WEST.

Solche Anleihen bei anderen Genres aber werden zum Problem, wo ein Regisseur den Anspruch hat, nicht Kino, sondern Geschichte zu machen. So muss die Distanz, welche der Film zu seiner eigenen Geschichte nicht hat, der Zuschauer selbst schaffen und verliert gerade dadurch seine emotionale Involviertheit. Dafür büsst nicht zuletzt das gute Ensemble der Darsteller, aus denen besonders *Roschdy Zem* und *Yaël Abecassis* in der Rolle der Adoptiveltern herausragen. Diese beiden Figuren überzeugen gerade, indem sie ihre innerste Motivation als ein Geheimnis für sich behalten, und so sind die Szenen, in denen die Eltern mit ihrem neuen Kind zu Tisch sitzen und ausgerechnet ihm, dem heimlichen Christen, zuliebe, ein jüdisches Tischgebet sprechen möchten, rührend, komisch und ein wenig unheimlich zugleich. In solchem Schwebezustand, wo der Film darauf verzichtet, Situation und Emotion zu vereindeutigen, und wo das Agieren am Offensichtlichsten ist, gerade da ist der Film, was er sein möchte: wahrhaftig.

Johannes Binotto

Regie: Radu Mihaileanu; Buch: Radu Mihaileanu, Alain-Michel Blanc; Kamera: Rémy Chevrin; Schnitt: Ludo Troch; Produktions Design: Eytan Levy; Kostüme: Rona Doron; Ton: Henri Morelle; Musik: Armand Amar. Darsteller (Rolle): Yaël Abecassis (Yaël), Roschdy Zem (Yoram), Moshe Agazai (Schlomo als Kind), Mosche Abebe (Schlomo als Heranwachsender), Sirak M. Sabahat (Schlomo als Erwachsener), Roni Hadar (Sarah), Yitzhak Edgar (Le Qés Amhra), Rami Danon (Papy), Meskie Shibru Sivan (Schlomos Mutter), Mimi Abonesh Kebede (Hana), Raymonde Abecassis (Suzy). Produktion: Elzévir Films, Oï Oï Oï Productions; in Co-Produktion mit Cattleya, K2, Transfax, France 3 Cinéma, RTL-TVI, Scope Invest; Produzenten: Yorick Kalbache, Denis Carot, Marie Masmonteil, Radu Mihaileanu. Frankreich 2004. 35mm, Farbe, Cinemascope, Dolby SRD, Dauer: 140 Min. CH-Verleih: Agora Films, Carouge





DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRETE
Jacques Audiard

Wenn die Beziehung zwischen Vätern und Söhnen sich verkehrt, ist das für den Jüngeren zumeist ein eher melancholisches Privileg. Die Rollen werden neu verteilt; wenn er sich für die Fürsorglichkeit des Älteren revanchiert, geschieht dies vielleicht nicht nur aus Dankbarkeit, sondern ist schlicht unumgänglich. Stumm hört sich Tom im Prolog von Jacques Audiards Film an, wie ein Freund von der Hinfälligkeit seines Vaters erzählt. Hilflos und allein gelassen hat er sich gefühlt, fand seine eigene Vorstellung von Männlichkeit mit einem Mal brüsk in Frage gestellt. Als sich Tom einige Filmminuten später mit seinem eigenen Vater Robert zum Essen trifft, beschleicht ihn eine Ahnung, dass auch ihr Verhältnis bald unter neuen Vorzeichen stehen wird. Robert trägt sein wuchtiges Verlebtsein wie eine Monstranz vor sich her, sein viriler Stolz scheint ungebrochen; er hat sich eine junge Geliebte zugelegt und kapriziert sich nun darauf, wieder zu heiraten. Aber Tom hört einen fremden Unterton aus seinen Fragen heraus. Insgeheim erheischt er mit jedem Wort die Zustimmung seines Sohnes; dessen Meinung ist ihm mit einem Mal wichtig geworden. Zuvor war er es gewohnt, dass ihm der Vater, ein gewiefter Immobilienhändler, Befehle gab. Wenn er für ihn Schulden eintrieb oder besetzte Häuser räumte, waren die Machtverhältnisse klar definiert. Aber nun fürchtet er, dessen Lebenskraft und Autorität könnten nachlassen.

Audiard hat sein Remake von James Tobacks rabiatem Independent-Klassiker FINGERS von 1978 unverhofft als Bildungsroman angelegt, als Parcours durch Gewalt und Zweifel, an dessen Ende die Zärtlichkeit steht. Klug haben er und sein Co-Autor, der Romancier *Tonino Benacquista*, die Geschichte eines zwischen Beruf und seinem musikalischen Talent zerrissenen Gangsters vom mythengepflasterten Erzählterrain der New Yorker Mafia in die Randzonen des hochtourigen Pariser Immobiliengeschäfts verlegt, was ihnen gestattet, das realistisch gezeichnete Milieu ins Zwielicht des Film noir zu tauchen. Dem kalt-fiebrigen Furor Tobacks setzen sie eine gelassene, überlegte Erzählhaltung entgegen.

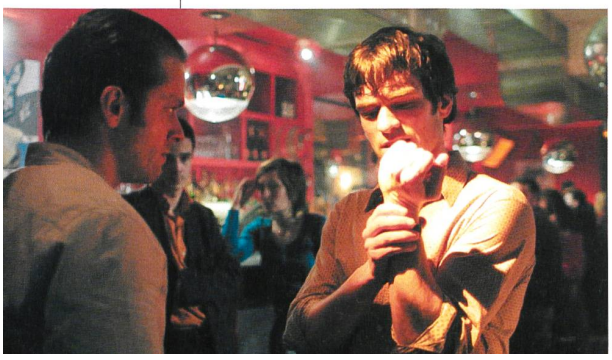
In seiner Unschlüssigkeit ist Tom ein denkbar unamerikanischer Held. Seine Kollegen üben ihr Geschäft mit Aktenkoffer und in Anzug und Krawatte aus, aber Tom zieht es vor, eine Lederjacke zu tragen. Während die Anderen sich den Anschein der Legalität geben, trägt seine Kleidung dem Grenzgängerischen seines Metiers Rechnung. Die Immobiliengeschäfte seines Vaters kann er nicht erledigen, ohne sich die Hände schmutzig zu machen, er vertreibt Hausbesetzer mit Hilfe von ausgesetzten Ratten oder handfesteren Argumenten. Er besitzt das Flair eines gepflegten Schlägers; einen Schlips trägt er immerhin auch. Das französische Kino schlägt sich eigentlich ja immer auf die andere Seite, räumt den illegalen Einwanderern und Heimatlosen ein moralisches Bleiberecht ein. In DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRETÉ findet jedoch keine zynische Umkehrung, sondern eine kühne Blickverschiebung statt.

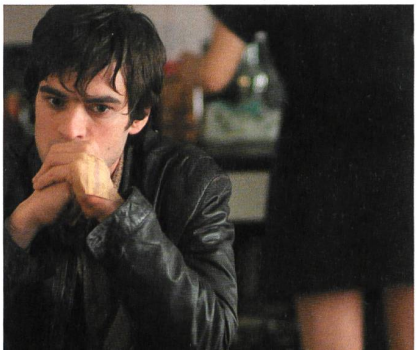
Die Exaltation Harvey Keitels (der die Rolle im Original spielte) überführt *Romain Duris* in einen schwebenden Prozess der Bewusstwerdung. Tom wahrt einen instinktiven Abstand zum Leben, seine Liebesaffären sind sprunghaft und folgenlos, sein Gewerbe betreibt er mit der dumpfen Ahnung, sich selbst zu betrügen. *Stéphane Fontaines* Handkamera macht sich seinen unsteten Rhythmus in langen Plansequenzen zu eigen: nicht als Verdopplung, sondern als Resonanz. Nie mag sie sich von Tom lösen, lässt den Raum um ihn beinahe verschwinden, ohne ihm die Luft zum Atmen zu nehmen. Ihr Gestus ist vom Fahrigen, Autistischen befreit, das diesem Kamerastil sonst wesenhaft ist. Er schafft vielmehr eine eindringliche Gegenwärtigkeit, in der sich Milieu und Atmosphäre verdichten.

Audiard und Benacquista verbindet die Faszination an Charakteren, die sich neu erfinden, ihrem Leben eine ungekannte Richtung geben; am schönsten hat es der Romancier vielleicht in seinem sinnfällig betitelten «Quelqu'un d'autre» (zu deutsch: «Die Melancholie der Männer») ausformuliert. Tom begegnet dem Impresario seiner verstorbenen Mutter und besinnt sich auf seine vernachlässigte Liebe zum Klavierspiel. In der chinesischen Immigrantin Miao-Lin, die weder Englisch noch Französisch spricht, findet er eine strenge Lehrerin. Zusehends löst er sich von seinem alten Leben ab, entfremdet sich von seinen Freunden und seinem Vater, übt seinen schäbigen Beruf mit sichtlich nachlassender Hartnäckigkeit aus. Wie in ihrer ersten Zusammenarbeit SUR MES LÈVRES, einem Glanzlicht des Berlinale-Programms vor vier Jahren, reflektieren Audiard und Benacquista unter dem Mantel eines Genrefilms die Bedingungen von Wahrnehmung und Kommunikation. Worte stehen Tom und Miao-Lin nicht zu Gebot, um sich zu verständigen. Die Beziehung zwischen Lehrerin und Schüler entfaltet sich in einer eigenen Sprache aus Wortfetzen, Pausen, Gesten und Blicken. Wie reich diese Skala der Emotionen mit der Zeit geworden ist, entdeckt man bei einem Streit, der plötzlich zwischen ihnen ausbricht. Weder seine Figuren noch Audiard lassen sich von der Sprachbarriere entmutigen. (Auch wenn man nur die Hälfte versteht, begreift man augenblicklich: der Film setzt beide in ihr Recht.) Toms Verwandlung vollzieht sich rein gestisch. Allmählich schüttelt er den maskulinen Rhythmus von Gewalt und Anspannung ab, bis es ihn auf einmal gar nicht mehr geniert, *legato* zu spielen.

Gerhard Midding

R: Jacques Audiard; B: Jacques Audiard, Tonino Benacquista, nach FINGERS *von James Toback; K: Stéphane Fontaine; S: Juliette Welfling; A: François Emmanuelli; Ko: Virginie Montel; T: Brigitte Taillandier, Pascal Villard, Cyril Holtz, Philippe Amouroux; M: Alexandre Desplat. D (R): Romain Duris (Tom), Niels Arestrup (Robert), Linh-Dan Pham (Mao-Lin), Aure Atika (Aline), Emmanuelle Devos (Chris), Jonathan Zaccaï (Fabrice), Gilles Cohen (Sami), Anton Yakovlev (Minskov), Mélanie Laurent (Minskovs Freundin). P: Why Not Productions, Sédif, France 3 Cinéma, Cofimage 15. Frankreich 2005. 35mm, 1:1.85, Dolby SRD, Farbe, 107 Min. CH-V: JMH Distributions, Neuchâtel; D-V: Concorde Filmverleih, München*





TIM BURTON'S CORPSE BRIDE
Tim Burton

Schon der erste Blick auf das in Grau gebaute Dorf genügt, um zu erkennen, wo man sich befindet: nämlich im phantastischen Universum Tim Burtons. Nur ganz wenige Regisseure verfügen über eine derart markante, eigenwillige Handschrift wie der in London lebende, US-amerikanische Kinovisionär. Auf unnachahmliche Weise kombiniert Burton in seinen Filmen düstere, verwaschene Grau-Braun-Töne mit prallen Bonbonfarben und erschafft so magisch entrückte Phantasiegebilde, die je nach atmosphärischem, optischem Mischverhältnis mal düster ausfallen wie SLEEPY HOLLOW, mal cartoonesk wie die BATMAN-Adaptionen, mal schrill-satirisch wie MARS ATTACKS! oder märchenhaft wie die Romanverfilmung BIG FISH. Oft greift Burton auf Stoffe zurück, deren Ursprung ausserhalb des Kinos liegen: Comics, Kinderbücher, Sammelkarten oder – wie jetzt in CORPSE BRIDE – ein russisches Volksmärchen. Stets treffen Welten aufeinander, die unterschiedlicher kaum sein könnten: Stadt und Land, Gut und Böse, Mensch und Alien; in CORPSE BRIDE: das Reich der Lebenden und das der Toten. Letztlich stösst sich immer die rationale Wirklichkeit an einer blühenden Phantasie.

Wie kaum ein anderer versteht es Burton, Einbildungskraft zu visualisieren. Verwaschene, weichgezeichnete Konturen, dann wieder harte, kantige Geometrien, verzerrte Perspektiven, über- und untersättigte Farben kreieren eine gleichermassen irreale wie überwirkliche Ästhetik. Indem er Träumerisches und Reales nicht gegeneinander ausspielt, sondern ineinander verschmelzt, erweist sich Burton als romantischer Regisseur. Puppen, die, anders als Schauspieler, erst im Verbund von Autoren- und Zuschauerphantasie zum Leben erweckt werden, bilden da die idealen Geschöpfe für Burtons Filmphantastereien. So gesehen formuliert CORPSE BRIDE die Quintessenz aus Burtons Œuvre. Dies gilt umso mehr, als er hier, anders als bei dem von Henry Selick inszenierten Puppenfilm THE NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS (1993), an dem er "nur" als Produzent und Drehbuchautor beteiligt war, unterstützt von Mike Johnson selbst Regie führt.

Eines freilich ist Puppen und Schauspielern gemeinsam: die menschliche Stimme. Passen sich in der Synchronisation die Sprecher den Darstellern an, verlief der Inszenierungsprozess bei CORPSE BRIDE gerade umgekehrt: zuerst nahmen *Johnny Depp*, *Helena Bonham Carter* und Co. die Filmdialoge auf, entlang derer dann die Puppen animiert wurden, weshalb es sich auch nicht empfiehlt, sich den Film in einer synchronisierten Fassung anzuschauen. Im Original meint man Depp förmlich durch das silikone Puppenfleisch hindurchschimmern zu sehen, wenn der schüchterne, charmante Victor mal wieder tollpatschig von Fettnäpfchen zu Fettnäpfchen stolpert.

Victor, ein liebenswerter junger Mann, lebt in einer tristen, lieblosen Welt. Der Film spielt in einem europäischen Dorf des neunzehnten Jahrhunderts. *Pete Kozachiks* Kamera fotografiert es unbewegt, rechtwinklig, ordentlich ab. Gleichmässig ausgeleuchtet, grau, braun schattiert, entsteht so das Bild eines erstarrten, gefühlskalten Ortes. Einzig ein blauer Schmetterling, den die junge Victoria Everglot aus dem Käfig befreit, trägt ein wenig Farbe hinaus. Die Bewohner verscheuchen ihn wie eine lästige Fliege. Victor (!) und Victoria (!) sind zugleich Kinder und Opfer des viktorianischen (!) Zeitalters. Victors Eltern, neureiche Fischhändler, wünschen sich nichts mehr, als ihren Sohn mit einer Adeligen zu vermählen. Victorias Eltern wiederum sind verarmte Aristokraten, die ihre ungeliebte Tochter gewinnbringend an den Mann bringen möchten. Und tatsächlich läuft zunächst alles nach Plan oder «According to Plan», wie es in der ersten von mehreren, gelungenen, musikalischen Einlagen heisst, die Komponist *Danny Elfman* in den Handlungsablauf einbaut.

Die Eltern singen zwar, aber fröhlicher werden sie dadurch nicht. Mit getragenen Opernstimmen beschwören sie einen ungestörten Ablauf der Zeremonie. Doch schon das erste Aufeinandertreffen von Victor und Victoria bringt eine unvorhergesehene Wende: beide verlieben sich ineinander. Ausgerechnet diese Gefühle stehen Victor am Tage der Hochzeit im Wege. Aufgeregt verhaspelt er sich, zündet versehentlich das Kleid seiner Schwiegermutter in spe an, worauf der Priester die Zeremonie entrüstet abbricht. Niedergeschlagen schleicht Victor durch den Wald vor dem Dorf; noch einmal, und diesmal fehlerfrei, sagt er seinen Eheschwur auf und steckt den Ring über die nächstbeste Baumwurzel. Im selben Moment verwandelt sich diese in eine knochige Hand, und aus der Erde schlüpft eine schöne, jedoch bereits halb verweste junge Frau im Hochzeitskleid.

Die Leichenbraut war am Tag ihrer Hochzeit ermordet worden und harrt seitdem auf einen neuen Bräutigam. Begeistert führt sie den entsetzten, wehrlosen Victor hinab in die Unterwelt. Doch, kein Grund zum Gruseln! Fröhlich und bunt geht es im Totenreich zu. Die Drinks fliessen, eine Skelettband schwingt die Gebeine, überall werden muntere, jazzige Lieder geträllert, und alle amüsieren sich prächtig. Im grotesken Kontrast zur düsteren Oberwelt strahlt der Hades in satten Farben, sonniges Licht dringt aus allen Ecken und Ritzen, und Kozachiks geschmeidige Digitalkamera wirbelt übermütig kreuz und quer durch die Räume. Auch die Leichenbraut ist keineswegs furchteinflössend, sondern ein liebreizendes Wesen, das Kozachik mit einer Lichtgloriole schmückt, wie sie in den Fünfziger Jahren die klassischen Hollywood-Diven umgab. Ein entzückendes Mädchen, das nur das Pech hat, dass schon die Würmer an ihm nagen. Doch selbst die Maden entpuppen sich als herzensgute, possierliche Tierchen.

Es dauert nicht lange, bis Victor neben seiner Leichenbraut am Klavier sitzt und gemeinsam mit ihr ein herzzerreissendes Duett zum Besten gibt. Dennoch zieht es ihn zurück zu den Lebenden, zu seiner grossen Liebe, Victoria, für die ihre Eltern bereits einen neuen, mysteriösen Freier ausgewählt haben. Elder Gutknecht, der kauzig-magische

Totenälteste, kann Victors Ansinnen so gar nicht verstehen: «Why go up there when people are dying to get down here?» Die Dialoge sind gespickt mit solch köstlichen Wortwitzen. Die in aufwendiger Stop-Motion-Technik, Einzelbild für Einzelbild, Millimeter für Millimeter, animierten Puppen, die von *Ian McKinnon* und *Peter Saunders* mit einem mechanisch verstellbaren Minenspiel ausgestattet wurden (bei NIGHTMARE BEFORE CHRISTMAS erhielten die Puppen noch für jeden veränderten Gesichtsausdruck einen neuen Kopf), stellen eine technische Meisterleistung dar. Für Aug und Ohr ist Burtons neuestes Werk ohnehin ein Genuss.

Wenn es überhaupt etwas auszusetzen gibt, dann vielleicht, dass die Puppen zwar die Phantasie beflügeln, aber eine empathische Identifikation erschweren. CORPSE BRIDE erzählt eine rührende und doch nicht wirklich berührende Geschichte, die zudem auch noch recht dünn ausfällt und selbst bei einer Filmdauer von gerade mal 77 Minuten die ein oder andere Länge nicht verbergen kann. Als künstlerisch berauschendes, munter-makabres Puppenmusical freilich bereitet CORPSE BRIDE ein aussergewöhnliches, cineastisches Vergnügen. Unterm Strich (man möge die Kalauer verzeihen): todwitzig und zum Sterben schön.

Stefan Volk

TIM BURTON'S CORPSE BRIDE
(HOCHZEIT MIT EINER LEICHE)
Regie: Mike Johnson, Tim Burton; Buch: John August, Caroline Thompson, Pamela Pettler; Kamera: Pete Kozachik; Schnitt: Jonathan Lucas, Chris Lebenzon; Musik und Songs: Danny Elfman. Sprecher (Originalversion): Johnny Depp (Victor Van Dort), Helena Bonham Carter (Corpse Bride), Emily Watson (Victoria Everglot), Tracey Ullman (Nell van Dort), Paul Whitehouse (William van Dort), Joanna Lumley (Maudeline Everglot), Albert Finney (Finis Everglot), Richard E. Grant (Barkis Bittern), Christopher Lee (Pastor Galswells), Michael Gough (Elder Gutknecht). Produktion: Warner Bros., Tim Burton Animations, Laika Entertainment, Will Vinton Studios; Produzenten: Tim Burton, Allison Abbate. Grossbritannien 2005. Farbe; Dauer: 77 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg

MERRY CHRISTMAS
Christian Carion

Wer nahe am Wasser gebaut hat und sich im Kino seiner Tränen nicht schämt, dem sei dieser Film ans Herz gelegt. «Ein warmer Film für kalte Tage» – diese Empfehlung des deutschen Verleihs trifft sicher nicht die historische Situation der filmischen Geschichte, sondern unser Bedürfnis nach emotionalen Rettungsankern, die auf fatale Weise dann auch noch Kriege sinnvoll erscheinen lassen.

Der Erste Weltkrieg ist zeitlich so in die Ferne gerückt, dass kaum einer ihn noch bewusst erlebt hat, dem gängigen Kinopublikum kann er nur mehr Historie sein. Also lassen sich an ihm die beliebten historischen Trugbilder exemplifizieren, die die Vergangenheit wie ein Gemälde der ewigen Wahrheit aufbereiten. In der bildenden Kunst gibt es ja genügend solcher Schlachtenbilder, die Kriegshandlungen als Ereignisse feierlich festzuhalten suchen.

Glaubt man zu Beginn des Films noch, mit einer Auseinandersetzung mit dem Tötungsgeschehen konfrontiert zu werden, wenn jeweils ein deutsches, ein englisches und ein französisches Kind in ihren Klassenzimmern patriotische Gedichte rezitieren, so wird uns doch bald klar, dass der Regisseur Christian Carion doch nur die Anekdote sucht, die mehr oberflächige Gefühle denn den kritischen Geist beschäftigt.

Die Geschehnisse, die der Film schildert, sollen sich so zugetragen haben. Michael Jürgs hat darüber ein Buch geschrieben – «Der kleine Frieden im Grossen Krieg»: Da treffen sich in der Todeszone, die den Abstand zwischen den feindlichen Schützengräben herstellt, schottische, französische und deutsche Soldaten zu einer Weihnachtsfeier, und das menschheitsverbindende «Stille Nacht» lädt zum Träumen über den ewigen Frieden, zugleich sind wir mit dem Trocknen unserer Tränen bemüht, die ejakulativ aus den Augen schiessen. Das hat sicher mit dem handwerklichen Können von Carion zu tun, dem es gelingt, mit seinem zweiten Film (nach UNE HIRONDELLE A FAIT LE PRINTEMPS, 2001), diese Kriegsepisode so emotional bewegend in Bildern zu fassen, dass der Verstand kaum die Möglichkeit hat, korrigierend einzugreifen. Die Tradition der moralischen Antikriegsfilme findet mit MERRY CHRISTMAS eine würdige Fortsetzung. Aber dass auch in Kriegen Menschen mit Gefühlen ihre Aufgaben bewältigen, ist eine triviale Erkenntnis. Wenn dann später die Aufklärung über die begangenen Greuel versucht wird, setzen sowieso die Bekenntnisse über die Humanität der eigenen Truppen ein.

Zurück zur "Verbrüderung" unserer Kämpfer, deren Kommandeure – der Franzose Audebert, der Deutsche Horstmayer und der Schotte Palmer, ein Priester – den weihnachtlichen Frieden verfügen. Die dänische Sopranistin Sörensen hat in der Nähe der Westfront ein Konzert gegeben. Ihr Geliebter Sprink gehört zu den Soldaten, und sie möchte mit ihm im Schützengraben Weihnachten feiern. Und dann begibt es sich, dass Lichterbäumchen am Rand der Gräben auftauchen, Dudelsackpfeifer in die Weihnachtsmelodien einstimmen, die im Soundtrack von den Sängerstars *Natalie Dessay* und *Rolando Villazón* geliefert werden.

Aber die Generalität erfährt von diesem unsoldatischen Benehmen, und so muss General Audebert seinen Sohn degradieren, Palmer wird von seinem militaristischen Bischof entmachtet und die deutsche Truppe muss ins ostpreussische Tannenberg, wo sie mit ihren Kameraden gegen die Russen einen gewaltigen Sieg erringen wird.

Der Erste Weltkrieg mit seinem erstmals verfügbaren maschinellen Vernichtungspotential, mit seinen Millionen Opfern wird zur Behauptung einer Mitmenschlichkeit missbraucht, deren Kraft nur von Mächtigen nicht erkannt werden kann und daher nur von ihnen beschädigt wird.

Erwin Schaar

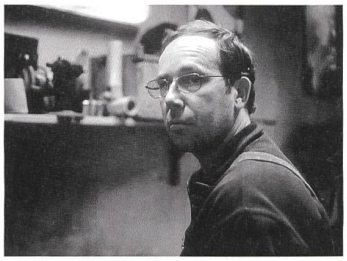
R, B: Christian Carion; K: Walther Vanden Ende; S: Andrea Sedlackova; M: Philippe Rombi. D (R): Diane Krüger (Anna Sörensen), Benno Fürmann (Nikolaus Sprink), Guillaume Canet (Audebert), Daniel Brühl (Horstmayer), Gary Lewis (Palmer). P: Nord-Ouest, Senator. F, D, GB, B, Ru. 115 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: Senator Filmverleih, Berlin

Kurz belichtet

Orson Welles

Ninetto Davoli und Totò in UCCELLACCI E UCCELLINI
Regie: Pier Paolo Pasolini

Olivier Gourmet in LE FILS
Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne



Radiocinéphone (1957)

Orson Welles

Gelegenheit, die «komplexe und wunderbare künstlerische Landschaft» (Irene Bignardi) des filmischen Werks von Orson Welles zu "durchwandern", bieten in ihrem November/Dezember-Programm die Spielstellen von *Filmpodium Zürich* und *Cinémathèque suisse*, Lausanne. Präsentiert werden all seine Kino-Regiearbeiten – von CITIZEN KANE bis FILMING OTHELLO (in Zürich kommen zusätzlich noch Rekonstruktionsversuche von THE MAGNIFICENT AMBERSONS und MR. ARKADIN zur Aufführung) –, ergänzt um ausgewählte Fernseharbeiten, Ausschnitte aus unvollendet gebliebenen Projekten und Dokumentarfilme über Leben und Werk. Das Filmpodium wartet am 15. 12. mit einem Überraschungsfilm auf.

Auch das *Filmfoyer Winterthur* zeigt in seinem Dezemberprogramm mit TOUCH OF EVIL (6. 12., restaurierte Endfassung), THE THIRD MAN von Carol Reed (13. 12.) und seinem Debüt CITIZEN KANE (20. 12.) drei Highlights aus dem Schaffen des Kino-Magiers.

Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch
Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3, allée E. Ansermet, 1003 Lausanne, www.cinematheque.ch
Filmfoyer Winterthur, jeweils dienstags, 20.30 Uhr, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Germaine Dulac et Cie

Erst seit kurzem ist das filmische Œuvre von *Germaine Dulac* (1882–1942) in seiner stilistischen Vielfalt und thematischen Breite absehbar, obwohl die Pionierin eine zentrale Figur der französischen Filmkultur der Zwischenkriegszeit war: als Kritikerin, Theoretikerin, Mitinitiatorin der französischen Filmclubbewegung und als Regisseurin. Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne und das *Filmpodium Zürich* zeigen von Mitte November bis Mitte Dezember nun eine Auswahl aus dem Werk, das sich vom Erzählkino über den impressionistischen Film bis zum abstrakten Film «cinéma pur» erstreckt. Germaine Dulac war stark verankert in den Avantgarde-Bewegungen der zwanziger Jahre; die Reihe zeigt deshalb auch Kürzeres und Längeres von *Louis Delluc*, *Marcel L'Herbier*, *Jean Epstein*, *Dimitri Kirsanoff* oder *Alberto Cavalcanti* – alles Autoren, die sich für Film als neues visuelles Ausdrucksmittel interessierten.

Im Filmpodium wird die Reihe mit der Aufführung des Melodrams LA BELLE DAME SANS MERCI, live begleitet von der Jazz-Pianistin *Irène Schweizer*, eröffnet (21. 11., 20.30 Uhr). Zum Abschluss findet ein Germaine-Dulac-Workshop (10. 12., 14–18.30 Uhr) mit *Catherine Silberschmidt* statt, in dessen Rahmen etwa LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN – er gilt als der erste surrealistische Film – zu sehen sein wird.

Pier Paolo Pasolini

Am 2. November vor dreissig Jahren wurde Pier Paolo Pasolini am Strand von Ostia ermordet aufgefunden. Sein Werk – das filmische wie das literarische – steht immer noch sperrig und dunkel leuchtend wie ein Solitär in der kulturellen Landschaft von heute. An diversen Orten wird aktuell dem grossen italienischen Filmemacher, Dichter, Autor und Kulturkritiker mit mehr oder weniger umfangreichen Retrospektiven gedacht, so etwa an der *Cinémathèque suisse* in Lausanne (bis 20. 12.) oder im *Deutschen Filmmuseum* in Frankfurt am Main (19. 11. 05 –19. 1. 06), hier begleitet von einer kleinen Ausstellung mit Fotografien von den Dreharbeiten zu SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA.

Die umfangreichste Retrospektive widmet das *Filmmuseum München* (17. 11. 05–12. 2. 06) dem grossen Dichter-Regisseur. Auftakt zur Reihe bildet ein Gespräch zwischen Peter Kammerer und dem Künstler Giuseppe Zigaina, langjähriger Mitarbeiter und Freund von Pasolini. Neben Pasolinis sämtlichen Filmen werden auch eine ganze Reihe von Dokumentationen über sein Leben und Werk zu sehen sein.

Filmmuseum München, St. Jakobs-Platz 1, D-80331 München, www.stadtmuseum-online.de/filmmu.htm

Die Ausstellung «Pier Paolo Pasolini 1922–1975. Leben – Mythos – Tod» in der *Münchner Pinakothek der Moderne (17. 11. 05–5. 2. 06)* veranschaulicht mit Zeichnungen und Gemälden, Manuskripten und Dokumenten sowie einer Anzahl "symbolischer" Bilder aus den Filmen das geistige Spektrum des pasolinischen Diskurses. Sie beleuchtet die chronologische Entwicklung des Werks, das durch Pasolinis Tod zu seiner äussersten Kohärenz gelangte – so die These von Giuseppe Zigaina, der an der Ausstellung konzeptuell mitwirkte.

Pinakothek der Moderne. Grafik – Kunst, Barer Strasse 40, D-80333 München
www.pinakothek.de
Di–So 10–17 Uhr, Do, Fr 10–20 Uhr

Jean-Pierre & Luc Dardenne

Das *Österreichische Filmmuseum* zeigt im November das Gesamtwerk der belgischen Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne, die in den letzten Jahren mit ihren Spielfilmen LA PROMESSE, ROSETTA, LE FILS und jüngst L'ENFANT (der anfangs 2006 in der Schweiz starten wird) berechtigtes Aufsehen erregt haben. Erstmals ist auch ihr ungewöhnliches Frühwerk – dokumentarische Videoarbeiten – in Zusammenhang zu sehen. Die Retrospektive zeigt ausserdem drei dokumentarische Arbeiten von *Benoît Dervaux*, der seit längerem für die prägnante Handkameraführung in ihren Filmen verantwortlich zeichnet.

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

Schaulust

Der Regisseur *Werner Nekes* hat in den letzten Jahrzehnten die weltweit bedeutendste Sammlung zur Geschichte der optischen Medien zusammengetragen. Das *Altonaer Museum* in Hamburg präsentiert unter dem Titel «Schaulust – Sehmaschinen, optische Theater und andere Spektakel» bis zum 1. April 2006 eine Auswahl aus dieser Sammlung. Mit über tausend Exponaten – von der Camera obsura über Guckkastenbilder, von Panoramen über Daumenkinos, von trickreichen Vexierbildern bis zur Scopitone-Filmbox – bietet die Schau einen unterhaltsamen wie äusserst informativen Überblick über die «Archäologie des bewegten Bildes». Ein Katalog, die DVD-Serie «Media Magica» von Werner Nekes, Laterna-Magica-Vorführungen, eine Vortragsreihe sowie Filmabende zur Frühzeit des Kinos ergänzen die Ausstellung.

Altonaer Museum in Hamburg, Museumstrasse 23, D-22765 Hamburg
www.altonaermuseum.de
Di–So 11– 18 Uhr, Do 11–22 Uhr

Fredi M. Murer

Die *Stiftung für Abendländische Ethik und Kultur* verleiht ihren Jahrespreis 2005 an den Filmemacher Fredi M. Murer. Der mit 50000 Fr. dotierte Preis wird am 26. November in Zürich übergeben, die Laudatio hält Alex Bänninger.

Informatives, Unterhaltendes, Sportliches und Kulturelles aus der Schweiz, über die Schweiz, für die Schweiz – täglich in den 7 Fernseh- und 18 Radioprogrammen sowie den ergänzenden Internetsites der SRG SSR idée suisse.

SRG SSR idée suisse

Filmzeit auf den Innerschweizer Alpen

Luke Gasser dreht seinen dritten Spielfilm

Durch wattige Nebel schwingt sich die Sesselbahn an diesem späten Septembervormittag des Jahres 2005 die letzten 500 Höhenmeter hoch. Gleitet schier lautlos dahin, scheint ins Nichts, in eine andere Welt zu schweben: In der tiefsten Innerschweiz, auf hoher Höhe, wo sich Bergdohle und Murmeltier Gute Nacht sagen, dreht der Obwaldner Rockpoet und Filmemacher Luke Gasser ANUK – DER WEG DES KRIEGERS, seinen dritten Spielfilm, eine Bronzezeit-Saga. Erzählt wird eine wunderbar-wilde und alpine und – wie die bereits eingespielte Musik verspricht – auch rockig-herb-zärtliche «Lonesome-Zorro»-Geschichte. In deren Zentrum steht Anuk, ein Krieger aus dem Stamm der Naluk. Derweil Anuk mit zwei Männern seines Volkes auf der Jagd weilt, zerstören fremde Krieger ihr Dorf, töten dessen Bewohner und verschleppen die schönsten Frauen. Zurück von der Jagd nehmen die drei Jäger – um zumindest ihre Frauen zu retten – die Verfolgung des Feindes auf. Doch die Suche ist hart und dauert länger als geplant. Erschöpfung, Wetter, Zwistigkeiten untereinander und die Geister der Berge machen den drei Männern zu schaffen, und schliesslich landet Anuk alleine, fern der Heimat an einem See, wo er eine neue Liebe, eine neue Bleibe findet.

Dicht und tief hängt an diesem Vormittag der Nebel in der Bergstation Schönbüel. Doch am Mittag beginnt die Sonne zu drücken, reisst der Nebel auf. Von weit oben schon ist nun der auf einer tiefer gelegenen Alp liegende Drehplatz sichtbar, eine von Gasser und Helfern erbaute archaische Naluk-Siedlung: Feuerstelle und spitzgiebelige Holzhütten, umgeben von einem Wehrwall aus zugespitzten Stämmen. Nun füllt ein zunehmend lauter werdendes Summen die bisher bloss ab und zu von einem gellenden Munggen-Ruf durchbrochene Bergstille. Ein Fahrzeug-Konvoi brummt dem Naluk-Dorf entgegen. Arg havariert sieht dieses aus der Nähe aus: ist zerstört, verrusst, verkohlt von einem wüsten Brand. Wild ist es zu und her gegangen unterhalb vom Höch Gummen in den letzten Tagen. Einmal haben sich zwei Horden rabauziger Kerle eine Schlacht geliefert, ein andermal sind Jäger über die Hügel geschlichen, dann hat das Dorf gebrannt. Und immer war da die Filmcrew: Regisseur Luke Gasser, der Kameramann *Markus Huersch*, dessen Assistent, der Beleuchter, der Steadycam-Operator; *Reinhard Steiner* vom Zürcher «Filmwerk.ch», der zusammen mit Gasser den Film produziert, Regieassistentin *Korinna Sehringer* und meist auch *Danny Ming*, der schon bei BASCHIS VERGELTUNG und FREMDS LAND mit dabei war und anerkennend meint: So professionell wie diesmal habe Gasser noch nie gedreht.

Ein ruhiger Drehtag steht an. Erst sollen ein paar Close-ups des vom Regisseur selber gespielten Anuk gedreht werden, später steht eine Begegnung zwischen einem Reiter und Anuk auf dem Programm. Flink hat die Crew ausgeladen, Kamera und Stative in Position gebracht. Gasser hat sich umgezogen und geschminkt: Verschmutzt lugt sein Gesicht unter einer Fuchspelzkappe hervor, seine Beine stecken in Lederstulpen, eine lockere Wollwindel schützt des Mannes besten Teil. Dazu trägt er ein ledernes Wams und einen Wildleder-Mantel: Handgenäht ist Gassers Kostüm, sind alle Kostüme: Gasser dreht ANUK – DER WEG DES KRIEGERS wie schon seine früheren Filme ohne Bundesgelder, aber mit viel – nicht nur finanzieller – Unterstützung aus dem Kanton Obwalden.

«Ruhe, wir drehen!», «Kamera läuft!», «Action!» hallt Sehringers Stimme über den Hang. Anuk kommt ins zerstörte Dorf: Auf Gassers Gesicht zeichnet sich Erschrecken, seine Augen weiten sich. «Wo bleiben die Tränen?» frotzelt Sehringer; «Mein Vorbild ist Bond, und der weint nie», gibt Gasser zurück. Die Stimmung ist locker. Man arbeitet konzentriert und flink. Schleppt Kamera, Stative, Akkus und Sandsäcke auf den nächsten Hügel. Kaum hat man eingerichtet, um Gasser beim Hechtrollen zu filmen, treiben Nebelfetzen den Hang hoch. Schnell stellt man um auf eine andere Szene: Anuk schreitet entkräftet von seiner strapaziösen Reise im lichten Nebel einer Krete entlang. Doch nun blinzelt wieder die Sonne: Ein launiges Spiel treibt das Wetter heute, innerhalb von Sekunden wechseln Licht und Temperatur. Dann treffen *Peter Schrakmann* und sein Pferd auf dem Set ein. Wieder stellt man um. Schrakmann trägt Fell und Maske, galoppiert auf Gasser zu. Der hechtet zur Seite, geht mit Speer und Bogen auf den Reiter los. Bei der tollsten Hechtrolle landet Gasser im Kuhdreck, flucht, derweil die Crew sich vor Lachen kugelt. Haarscharf über die Kamera fliegt später Gassers Pfeil, und Huersch weigert sich daraufhin schalkhaft, die Szene zu wiederholen.

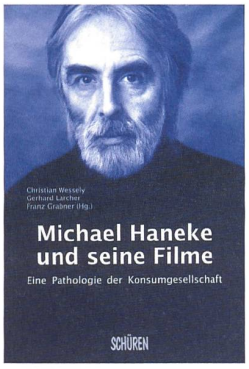
Dichter wird der Nebel, es geht gegen Abend. Auf dem Schönbüel, dem Grimsel, der Frutt, am Gotthard hat Gasser in den letzten Wochen gedreht. Morgen geht es weiter auf der Aelgi-Alp. Da, am verwunschenen See im offiziellen «Mittelpunkt der Schweiz», wird eine Liebesszene zwischen Anuk und der aus dem Volk der Efri stammenden Meha gedreht. Ming, heute noch Mädchen für alles, wird Mehas Bruder spielen, die deutsche Rocksängerin *Doro Pesch* Meha; überhaupt, die Besetzung: Nebst einigen unverkennbar innerschweizerischen Namen ziert die Besetzungsliste dieses Schweizer Low-Budget-Movies einige Prominenz. Da taucht als Special Guest *Stephan Eicher* auf. Der Walliser Autor, Schauspieler und Radiomann *Franziskus Abgottspon* spielt den alten Moem und Krokus-Sänger *Marc Storace* den Schamanen Geisterzunge. Mal zärtlich, mal kämpferisch, mal magisch soll es im fertigen ANUK – DER WEG DES KRIEGERS dann zugehen. Dessen Dreh jedoch ist knochenhartes Handwerk, und den letzten Zweikampf des etwa dreizehnten Drehtags gewinnt der Nebel. Ergo packt man zusammen. Diskutiert mögliche Nachdrehs – und weiss eines gewiss: Dem Wetter ist man – zumindest bei einem Aussendreh – auch viertausend Jahre nach «Anuk» noch immer machtlos ausgeliefert.

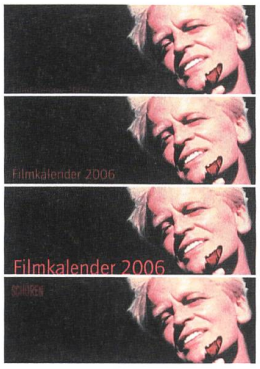
Irene Genhart

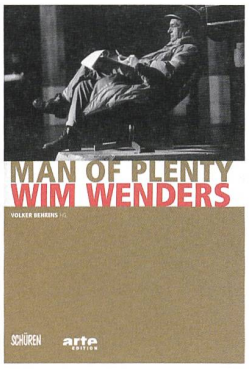
ANUK – DER WEG DES KRIEGERS wird voraussichtlich im Herbst 2006 ins Kino kommen.

Regie, Buch, Musik: Luke Gasser; Kamera: Markus Huersch; Schnitt: Reinhard Steiner; Produktion: Luke Gasser und Filmwerk.ch. Schweiz 2006. Verleih: Frenetic Films, Zürich

Bücher zum Lesen







Die Monografie über «Michael Haneke und seine Filme» lässt sich kaum als kurzweilige Lektüre bezeichnen. Aber das wäre den Filmen des österreichischen Regisseurs wohl auch nicht angemessen, geht es ihm schliesslich zentral um die Durchbrechung jener Illusionsmechanismen, die das klassische (Hollywood-)Kino gerade zementiert. Die Herausgeber, allesamt tätig am Institut für Fundamentaltheologie der Universität Graz, haben 19 Beiträge versammelt, die meisten von Wissenschaftlern (überwiegend ihres Institutes), aber auch einige von Filmkritikern. Haneke kommt ausführlicher zu Wort in einem nachgedruckten Gespräch von 2001 (aus Anlass von LE TEMPS DU LOUP) und in einem undatierten, das offenbar nach diesem Film geführt wurde. Hanekes jüngstem Film CACHÉ ist ein eigener Text gewidmet, wie auch seinen anderen Kinofilmen seit BENNYS VIDEO (1992). Die meisten Texte allerdings arbeiten sich übergreifend an einzelnen Fragestellungen ab, wobei die Fernseharbeiten, die Haneke vor seinem Kinodebüt DER SIEBENTE KONTINENT (1988) inszenierte, weitgehend vernachlässigt werden.

Wiederholt geht es dabei um das Verhältnis von «Virtualität – Realität – Medialität» (Aufsatztitel) und um Hanekes «antipsychologische Darstellungsweise», die den Zuschauer auf sich selber, auf seine Mitschuld, auf seine Rolle als Voyeur verweist und in das Spannungsfeld setzt, einerseits «vom Geschehen gefesselt» zu sein, andererseits «von der Handlung distanziert» zu werden. Es ist die Inszenierung Hanekes, die den Zuschauer aus seinen Kinoillusionen reisst, indem er ihm nicht nur Gängiges verweigert, sondern geradezu Gewalt antut. «Erkenntnis ist immer ein Schrecken!» sagt Haneke, der Begriff «zur Selbständigkeit vergewaltigen» fällt dabei gleich mehrfach.

Dies ist nicht das erste Buch über Michael Haneke – 1991 gab Alexander Horwath einen Sammelband heraus, 1995 legten die Herausgeber dieses Bandes bereits eine Publikation vor. Auch in Anbetracht des Alters der anderen Publikationen ist es bedauerlich, dass die jetzt erschienene Veröffentlichung so wenig als Nachschlagewerk taugt: weder gibt es ein Register noch eine Bibliografie und die Filmografie geht nicht über eine Titelliste hinaus. Dafür gibt es einen Abschnitt «Festivals, Preise, Auszeichnungen», den offenbar eine minder qualifizierte Hilfskraft von einer englischsprachigen Website heruntergeladen hat – warum sonst würde der Deutsche Filmpreis hier als German Film Award fungieren?

Erfreuliches ist vom «Schüren Filmkalender» zu vermelden: die laufende Ausgabe für das Jahr 2005 ist nach vielen Jahren die erste, die auch zwei Monate vor Jahresende trotz täglicher Benutzung noch nicht zu einer Loseblattsammlung verkommen ist. Da nimmt man doch schon jetzt gerne das Exemplar fürs kommende Jahr in die Hand, um die ersten Einträge zu machen. Konzeptionell ist, trotz eines neuen Redakteurs, alles beim Alten geblieben: Texte widmen sich diesmal, neben den obligatorischen Geburtstagstexten, der Aus- und Weiterbildung im Filmbereich, dem Thema Fussball & Film (aus gegebenem Anlass), einem Rückblick auf den «Jungen deutschen Film» und dem grossen Satyajit Ray.

Frank Arnold

Christian Wessely, Gerhard Larcher, Franz Grabner (Hg.): Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft. Marburg, Schüren Verlag, 2005, 376 S., Fr. 44.50, € 24.90

Filmkalender 2006. Bild- und Textredaktion: Mark Stöhr. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 208 S., Fr 14.60, € 7.90

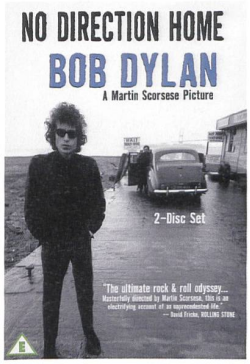
Am 14. August 2005 hat Wim Wenders seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert. Mit Filmzyklen, Werkschauen, Fernseh-Sonderprogrammen wurde Deutschlands bedeutendstem Autorenfilmer gratuliert. Kinowelt Home Entertainment hat ihre unter dem Label Arthaus erscheinende Wim-Wenders-DVD-Edition um IM LAUF DER ZEIT und LAND OF PLENTY aufgestockt. Im Juli wurde Wenders in den Orden «pour le mérite» Wissenschaft und Künste aufgenommen, im August durfte der Jubilar in Locarno einen «pardo d'onore» in Empfang nehmen. Und dann sind jüngst auch, ein, zwei, drei ... Publikationen zu und von Wenders erschienen. Im Verlag der Autoren etwa «A Sense of Place», eine Sammlung von Wenders-Texten, die, Zitat Ankündigung, den Autor «in all seiner Vielseitigkeit: Als Filmemacher, Photograph und Dokumentarist, als Musikliebhaber, Cineast, Kulturpolitiker, Lehrer, Schüler, Freund und Kollege» zeigt. Schirmer/Mosel hat «Einmal», eine Sammlung von Wender'schen Reisefotografien kombiniert mit kleinen literarischen Texten, in die zweite Auflage gehoben. Und im Schüren Verlag ist ein kleiner Aufsatzband mit dem sinnigen Titel «Man of Plenty – Wim Wenders» erschienen. Dieser entwirft im Patchwork-Verfahren das schillernde Porträt eines Mannes, der, so Herausgeber *Volker Behrens* in der Einleitung, «einst mit dem spöttisch-anerkennenden Etikett "Sensibilist" versehen» heute theoretische Texte über die Wahrnehmung von Filmen schreibt, ein passionierter Weltreisender und Fotograf ist, gelegentlich als Kritiker arbeitet, Filme – Spiel-, Dokumentar-, Werbefilme – und Musikvideos dreht, Produzent, Schauspieler und Maler ist und sich als Professor an verschiedenen Orten um den Nachwuchs kümmert. Verfasst wurden die einzelnen Aufsätze von einer Handvoll Wenders zugeneigten Autoren, wobei jeder der Aufsätze eine andere Facette des «Phänomens Wenders» (Behrens) beleuchtet. Da beschreibt *Hark Bohm* zum Auftakt mit viel Insiderwissen das Verhältnis des blutjungen Filmemachers zum Filmverlag der Autoren. *Michael Töteberg* erzählt so dezidiert wie unterhaltsam von der Liebe des jungen Wenders zu Amerika und von der zunehmenden Enttäuschung, die ihm die USA im Laufe der Jahre bereitete. Klug ist *Michael Ranzes* Aufsatz zu Wim Wenders, dem Dokumentarfilmer; vergnüglich *Guntram Vogts* fiktiver Dialog zur Kritik und Internet-Rezeption von THE MILLION DOLLAR HOTEL; wunderbar launisch sind BAP-Frontmann *Wolfgang Niedeckens* Anmerkungen über seine Freundschaft mit Wim Wenders. Etwas enttäuschend aber leider, weil im einen Fall furchtbar lehrmeisterlich, im andern schlicht mager, sind *Petra Grimms* Deutung von LAND OF PLENTY als religiösen Weltentwurf und *Hubertus von Amelunxens* Beitrag zu Wenders, dem Fotografen. Bloss 157 Seiten stark ist «Man of Plenty», nicht jeder Beitrag, der sich darin findet, ist von lobenswerter literarischer Qualität. Doch alles in allem gibt das schmale Bändchen, mit Text und Interview von Volker Behrens zu DON'T COME KNOCKING und Auswahlbibliographie und Filmographie abschliessend, einen äusserst vielfältigen und informativen Einblick in Wenders' Werdegang und Werk. Und es macht, und das ist das Schönste und Wichtigste, in seiner Kunterbuntheit Lust auf Wenders, diesen «man of plenty».

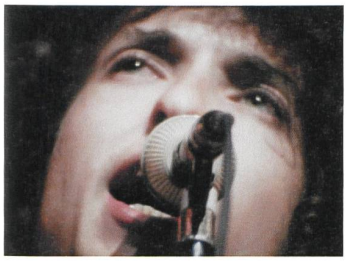
Irene Genhart

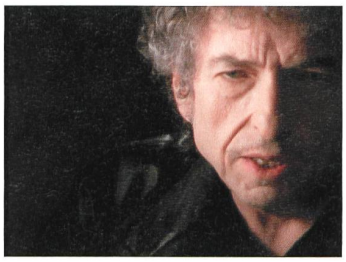
Volker Behrens (Hg.): Man of Plenty – Wim Wenders. Marburg, Schüren Verlag, 2005. 157 S.; Fr. 30.80, € 16.90

Keine Heimkehr für den Barden

NO DIRECTION HOME: BOB DYLAN von Martin Scorsese







Fiktion und Dokumentation sind bei Martin Scorsese ziemlich strikt und höchst sinnvoll getrennt, namentlich dann, wenn amerikanische Lebensläufe zu thematisieren sind, wie es inzwischen häufiger vorkommt. Jake La Motta, der Mittelschwergewichtler von RAGING BULL, und Howard Hughes, der Flieger und Filmproduzent von THE AVIATOR, waren Figuren, denen sich mit den Mitteln des Schauspiels entschieden besser beikommen liess. Und zwar galt das ganz unabhängig davon, ob sie noch unter den Lebenden weilten zu der Zeit, da ihre Biografien Drehbücher herzugeben begannen.

Der texanische Krösus, ein Bursche von ent- und wohl auch ver-rückter Art, war schon 28 Jahre tot, als ihn Scorsese 2004 zum Kinohelden erhob. Hingegen war der Boxer aus New York, dem ein Gleiches widerfuhr, 1980 wohl übergewichtig, aber noch auf Erden, und obendrein hatte er in mehreren beiläufigen Filmen kleinere Rollen innegehabt. La Motta der Kamera vorzuführen, war also mindestens ein möglicher Gedanke. Dennoch sollte ihn Robert De Niro spielen, einem sicher klugen Entscheid folgend.

Wie von jenseits des Grabes

Nun redet zwar Bob Dylan, inzwischen 64 geworden, für NO DIRECTION HOME weit über eine Stunde lang in die Geräte. Doch tut er es wie aus einem Nachhinein heraus, das schon fast einem Jenseits gleichen möchte. Dem Filmautor tritt er mit einer Distanz entgegen und sogar mit einer Absenz, die sich mehr autistisch als bloss abgehoben ausnehmen. Der unnahbare Sänger-Poet wirkt, und zwar wissentlich, so, als hätte er sein erratisches, konfuses Selbst und den schnöden, lästigen Weltruhm gespenstisch überlebt. Manche könnten erwarten, nächstens werde er noch sein Pseudonym aufkündigen, das dem irischen Dichter Dylan Thomas entlehnt ist. Und dann wäre er wieder der geborene Robert Zimmermann aus dem mittelwestlichen Duluth, Minnesota: einer aus jenem *north country*, das er öfter besingt.

Die Art und Weise, in der er sich ausdrückt, als redete er von einem Dritten, hat etwelche Ähnlichkeit mit dem ausfransenden Schreibstil seiner «Chroniken». Deren erster Band ist kurz vor der DVD NO DIRECTION HOME erschienen, vermutlich einem Plan entsprechend, der den gedruckten Erinnerungen die geringeren Absatzchancen zuschrieb als dem Film eines Meisters wie Scorsese. Die insiderische Eintönigkeit von Dylans Memoiren verrät einen ermatteten, holprigen Prosaisten. Auf ihren Seiten ist der beseelte, quecksilbrige Lyriker, der er vor allem andern und bis heute ist, ernsthafte Aussichten auf den Nobelpreis für Literatur inbegriffen, nur noch blass zu erkennen.

Das Film-Porträt so sehr wie das Buch, beide Publikationen lassen unwillkürlich an jene «Mémoires d'outre-tombe» denken, die 1848 erschienen, nur Tage nach dem Tod des Verfassers. «Erinnerungen von jenseits des Grabes», so hatte sie der Vicomte de Chateaubriand noch selber überschrieben, als er, in seinen Worten, eine «Hypothek auf sein Ableben» aufnahm. Jedenfalls bilden bei Scorsese die Äusserungen Dylans nur sehr selten die Passagen, die geeignet sind, das Ganze voranzutreiben. Eher schon amtieren sie in dem Geschehen als willkommene Ruhemomente. Es sind mässig aufregende Kommentare von manchmal entmutigender Zurückhaltung, die dem Befragten spürbar entrissen werden mussten.

Der vermaledeite Kummer

Scorsese widerfährt trotz alle dem viel verdientes Glück mit dem spröden Dylan, vielleicht gerade wegen dessen sperriger Reserve. Denn was der über 200 Minuten langen Montage an Animation seitens der Hauptperson abgeht, das wird mehr als ausgeglichen durch alle übrigen Elemente. Ein gutes Dutzend weiterer Musiker und Dichter der Jahre zwischen 1956 und 1966 wird zu Wort gebeten und erweist sich als ungleich lebendiger und aussagefreudiger. Und noch etliches mehr tut der enorme Reichtum an gesuchtem historischem Material dazu. Der amerikanische Dokumentarismus der letzten drei Jahrzehnte lebt zumal von diesem: dass die Archive äusserst ergiebig sind und die Rechercheure fleissig und kompetent, weil bestens bezahlt und unterrichtet.

Wenn Dylan dennoch Präsenz gewinnt, dann ergibt sie sich aus dem Kontrast zwischen damals und heute. Da ist einerseits, in den Dokumenten, die wache Agilität des jungen Mannes, der seine Reime schmiedet und zur Gitarre in einer Art Sprechgesang vorträgt, unterbrochen von einer Harmonika, deren Klang noch sehr viel nasaler näselt als die Stimme. Und dem steht die abwehrende Unbeweglichkeit, das mechanische und unmusikalische Wort des Gealterten entgegen, der alles durchlitten hat und der auf keine wirkliche Rückreise in der Zeit mehr zu bringen ist, weil sie zu schmerzhaft wäre. NO DIRECTION HOME, der Titel des Films, ist einer Zeile von «Like a Rolling Stone» entnommen. An eine Heimkehr ist nicht zu denken, höchstens an eine Flucht nach vorn. Doch weiss keiner, wohin sie führt.

Die beiden andern amerikanischen Helden Scorseses sind Dylans Ebenbilder: Hughes, der genial-spinnerte Konstrukteur und Bruchpilot, der vergeuderische Erbe, der sich in Phobien und Süchten verzehrt; und die unbesiegbare Kampfmaschine, dieser La Motta, der an körperlicher und geistiger Verfettung erkrankt, weil er am Ende doch, wie alle Schläger, häufiger einsteckt als austeilt. Bei Dylan war's der vermaledeite Kummer, der ihn niedergeschlagen hat. Mindestens gesteigert, womöglich induziert wurde die Schwermut von Anfeindungen, die zeitweise stärker waren als der Jubel: immer dann, wenn er gezielt die Erwartungen seiner Verehrer narrte, in politischer wie in musikalischer Hinsicht.

Am Knackpunkt

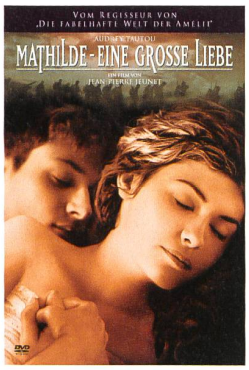
Die letzten Bilder verraten den «Man of Constant Sorrow», als den er sich in einem seiner Lieder bezeichnete: einen chronischen Melancholiker. Kurz vor jenem Unfall mit dem Motorrad, der ihn fast umgebracht hätte, ist der Barde noch einmal zu sehen, unverbraucht, aber in einer Verfassung, als wäre er einer jener Eingewiesenen, die sich manisch wiegen in den Kliniken, unaufhaltsam vor und zurück, aus dem Becken heraus.

Die Chronik stoppt abrupt bei diesem kritischen Knackpunkt in Dylans Biografie. Schon damals war alles gesagt, und heute hat der Filmemacher nichts nachzutragen, sein Held erst recht nicht. Der Rest ist Nachwelt.

Pierre Lachat

Regie, Buch: Martin Scorsese; Kamera: Jeff Rosen; Schnitt: David Tedeschi; Mitwirkende: Bob Dylan, Joan Baez, Allen Ginsberg, Al Kooper, Maria Muldaur, Peter Seeger, Dave Van Ronk, D. A. Pennebaker, Peter Yarrow. Produktion: Spitfire Pictures; Produzenten: Margaret Bodde, Susan Lacy, Jeff Rosen, Martin Scorsese, Nigel Sinclair, Anthony Wall. USA, Grossbritannien 2005. Farbe, s/w; Dauer 201 Min. DVD: 2 Disks; Region 1; Sprache: Englisch; Dolby Digital Stereo; Extras: seltene Konzert-Mitschnitte; Vertrieb: Paramount

DVD



Mathilde – Eine grosse Liebe

Für Mathilde ist der «Grosse Krieg» mit dem Frieden von 1918 noch lange nicht zu Ende. Beharrlich und allen schlechten Nachrichten zum Trotz sucht sie ihren Verlobten Manech, der an der Front als Dienstverweigerer ins Niemandsland und damit in den scheinbar sicheren Tod geschickt wurde. Das poetisch-bildgewaltige Liebesdrama von *Jean-Pierre Jeunet* ist bei aller Stilisierung und allen märchenhaften Motiven auch ein erschütterndes Poem über den Wahnsinn des Krieges geworden.

Die DVD-Ausgabe ragt nun aus der Masse der Veröffentlichungen zusätzlich wegen ihrer Dokumentation der Dreharbeiten heraus. Dieser Blick hinter die Kulissen ist endlich einmal nicht ein lieblos abgedrehtes, hastig zusammengeschnittenes und oberflächlich nichtssagendes «Making of». Hier hat man wirklich das Gefühl, etwas über die Entstehung eines Films zu erfahren, das ist faszinierend, überraschend, sorgfältig gestaltet und informativ – und mit etwas mehr als einer Stunde Laufzeit dennoch äusserst kurzweilig.

UN LONG DIMANCHE DE FIANÇAILLES *F 2004. Region 2; Bildformat: 1:2.40; Sound: DD 5.1; Sprachen: D, F; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar, Making of, Geschnittene Szenen, Dokumentationen über Special Effects und Set-Design. Vertrieb: Warner Home Video (Besprechung in Filmbulletin 1.05)*

Sophie Scholl – Die letzten Tage

Wenn sich ein Spielfilm bewusst eng an historische Quellen hält, dann liegt das Bonusmaterial für die DVD-Ausgabe praktisch auf der Hand. Unter diesem Gesichtspunkt bietet die Deluxe-Edition von SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE einiges und enttäuscht dennoch ein wenig.

Zufriedengestellt werden all jene, die mehr über die Entstehung des Films erfahren wollen. Ein ausführliches «Making of» und der Audiokommentar liefern dazu reichlich Informationen. Karg ausgefallen ist dagegen die historische Dokumentation. Da muss man sich mit einigen – zugegeben wichtigen – Originalprotokollen und -schriftstücken im PDF-Format zufriedengeben. Auch die Gespräche mit den Zeitzeugen, die offenbar für die Vorbereitung des Films entstanden sind, sagen teilweise mehr über die Filmemacher und ihre Arbeitsweise aus, als dass sie ein abgerundetes Stimmungsbild und einen authentischen Überblick geben könnten. Eindrücklich in Erinnerung bleibt das Gespräch mit Elisabeth Scholl dennoch, der letzten noch lebenden Schwester.

SOPHIE SCHOLL – DIE LETZTEN TAGE *D 2005. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: DD 5.1; Sprachen: D; Untertitel: D für Hörgeschädigte, Hörfilm-Fassung für Blinde; Extras: Audiokommentar, Geschnittene Szenen, Outtakes, Making of, Zeitzeugen im Gespräch, Original-Dokumente. Vertrieb: Warner Home Video (Besprechung in Filmbulletin 2.05)*

Der Krieg der Knöpfe

Die Kinder zweier Nachbardörfer sind seit Kindergedenken bittere Feinde. Mit List und Tücke und ohne Rücksicht auf Verluste bekriegen sie sich, bis es irgendwann «fertig lustig» heisst. Weil DER KRIEG DER KNÖPFE heute zum Inventar der klassischen französischen Komödien gehört, geht leicht vergessen, dass die Vorlage dazu ein von Kirche und Pädagogen bekämpfter Roman war und dass auch die Verfilmung von *Yves Robert* aus dem Jahre 1961 herrlich subversiv ist. Die Verführung zu Anarchie und Ungehorsam, vor der besorgte Erzieher warnten, ist dabei nur ein Spielfeld der Provokation. Noch bissiger wird die Satire, wenn sich im lustigen Krieg der Kinder der bösartige Krieg der Erwachsenen spiegelt – dann wird deutlich, wo die eigentlichen, die gefährlichen Anarchen stecken. Die DVD bietet kaum Bonus-Material, dafür aber die ungekürzte französische Originalfassung.

LA GUERRE DES BOUTONS *F 1962. Region 2; Bildformat: 1:1.78; Sound: Mono; Sprachen: D, F; Untertitel: D; Extras: Bildergalerie, restaurierte französische Langfassung. Vertrieb: Universumfilm/Impuls Home Entertainment*

In 80 Tagen um die Welt

Schon nach wenigen Minuten ist klar, dass diesmal nicht Phileas Fogg die Hauptfigur ist und diese Verfilmung fröhlich Klassiker-Fledderei betreibt. Es ist ein Vehikel für *Jackie Chan* und seine Kampfkünste, das hier zusammengeschustert wurde. Deshalb ist Passepartout nun Chinese, deshalb steigt die indische Prinzessin bereits in Paris als abenteuerlustige Französin zu, und deshalb führt die Reise auch in ein chinesisches Bergdorf.

Wem es gelingt, Jules Verne vorübergehend zu vergessen und Jackie Chan diese Clownerie zuzugestehen, dem wird eine unterhaltsame Abenteuerkomödie samt Selbstveräppelung des Terminators geboten. Alles keine Kinokunst, aber süffiges Pantoffelkino, das in den Kampfszenen auf Slapstick anstatt Brachialgewalt setzt. Dafür reicht dann allerdings auch die «Light-Ausgabe» ohne Bonus-DVD.

AROUND THE WORLD IN 80 DAYS *USA 2004. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: DD 5.1, DTS ES Dicrete 6.1, DD 5.1. EX; Sprachen: D, E; Untertitel: D für Hörgeschädigte; Extras: Audiokommentar, Making of, Interviews, Featurettes, Stunts, Geschnittene Szenen. Vertrieb: Universumfilm/Impuls Home Entertainment. (Auch als Einzel-DVD ohne Extras erhältlich.)*

Dünner Mann-Kollektion

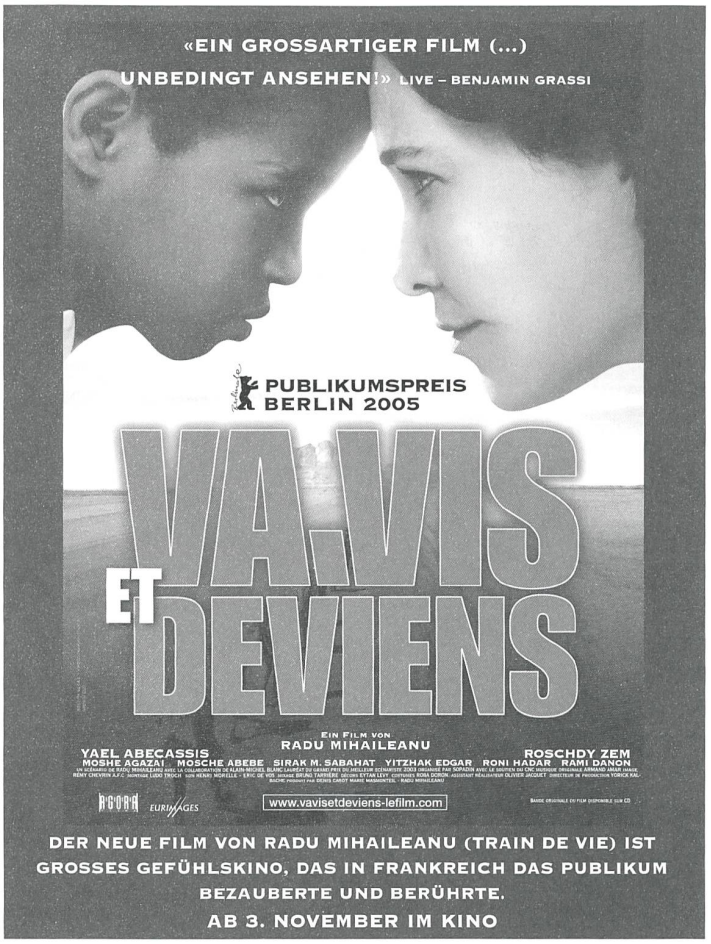
Es gibt sie zwar einzeln zu kaufen, die Fälle von Nick und Nora Charles, aber zu empfehlen ist das nicht. Der Suchtfaktor ist derart gross, dass man am Schluss dann doch alle sechs Filme haben wird – nur ohne Mengenrabatt.

Myrna Loy und *William Powell* sind das vergnüglichste Leinwandpaar, das in Hollywood je zusammengebracht wurde. Das macht sich auch in der «Dünner Mann»-Serie nach Motiven von Dashiell Hammett bemerkbar, wo die zu lösenden Kriminalfälle immer mehr Nebensache und die ehelichen Frotzeleien immer stärker zum Hauptvergnügen werden. Nick Charles ist zwar auch ein legendärer Detektiv, vor allem aber ist er mit der steinreichen Nora verheiratet, lässt sich nie ohne Cocktail blicken und schlendert als rotzfrecher Müssiggänger durchs Leben. Seine Gattin Nora ist ihm nicht etwa warnender Zeigefinger, sondern treue Gefährtin – in der Gefahr wie beim Bechern. Das ändert sich auch nicht, als sich Nick jr. zu ihnen gesellt.

Wie man Kinder und Lebenslust unter einen Hut bringt, dafür werden Nick und Nora Charles für immer ein leuchtendes Vorbild bleiben. Sie beide verleihen der Institution "Ehe" Glamour, weil sich Treue und Zuneigung mit vorwitzigen Frivolitäten, endlosen Partys, schlagfertigen Wortgefechten und eleganter Garderobe vertragen.

THE THIN MAN *USA 1934*, AFTER THE THIN MAN *USA 1936*, ANOTHER THIN MAN *USA 1939*, SHADOW OF THE THIN MAN *USA 1941*, THE THIN MAN GOES HOME *USA 1945*, SONG OF THE THIN MAN *USA 1947. Region 2; Bildformat: 1:1.33; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Kurzfilme, Cartoons. Vertrieb: Warner Home Video*

Thomas Binotto



Geschenk-Abonnement

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

FILMBULLETIN – Kino in Augenhöhe verdient eine grössere Verbreitung, deshalb verschenke ich ein Abonnement.

☐ Jahresabo 9 Ausgaben
Fr. 69.–, € 45.– (Ausland zuzüglich Versandkosten)

☐ Beginnend ab Heft erstes Heft an mich o ja o nein

Hefte an:

☐ Herr ☐ Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
☐ CH ☐ ...

Rechnung an:

☐ Herr ☐ Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
☐ CH ☐ ...

Ort, Datum

Unterschrift

> filmbulletin verschenken

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

41. Solothurner Filmtage

16. – 22.01.2006

www.solothurnerfilmtage.ch

SRG SSR idée suisse

DIE POST

1to1 energy