Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 272

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

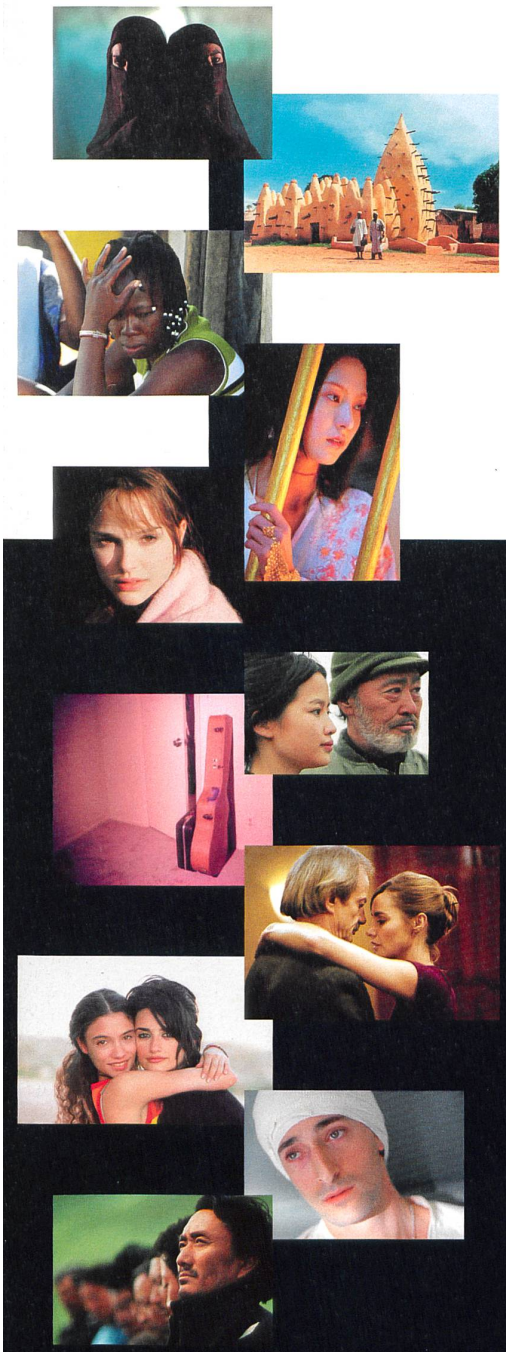
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 07.08.2025

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

Fr. 6.– € 3.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe



FILMFORUM

3 **IBERIA** ..... *von Carlos Saura*
5 **MOOLAADÉ** ..... *von Sembene Ousmane*
7 **DELWENDE** ..... *von S. Pierre Yaméogo*
9 **WUJI** ..... *von Chen Kaige*
10 *Gespräch mit Chen Kaige*

NEU IM KINO

12 **FREE ZONE** ..... *von Amos Gitai*
13 **HWAL – THE BOW** ..... *von Kim Ki-duk*
14 **BE HERE TO LOVE ME** ..... *von Margaret Brown*
15 **VOLVER** ..... *von Pedro Almodóvar*
16 **THE JACKET** ..... *von John Maybury*
17 **KEKEXILI** ..... *von Lu Chuan*
18 **JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ** ..... *von Stéphane Brizé*

KURZ BELICHTET

20 *Dziga Vertov*
21 *Bücher*
22 *DVD*

4.06

www.filmbulletin.ch

Pro Filmbulletin
Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und
des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Eva Schweizer

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

© 2006 Filmbulletin
ISSN 0257–7852

Filmbulletin *48. Jahrgang*
Der Filmberater
66. Jahrgang
ZOOM *58. Jahrgang*

Mitarbeiter dieser Nummer
Stefan Volk, Martin Girod, Irène Bourquin, Gerhard Midding, René Müller, Pierre Lachat, Doris Senn, Frank Arnold, Gerhart Waeger, Ralph Eue, Erwin Schaar, Sarah Stähli, Johannes Binotto

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Ascot Elite Entertainment, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Xenix Filmdistribution, Zürich

Illustration
Wir bedanken uns bei:
Peter Hürzeler, Winterthur

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 2006 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

4.06 Juni 2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 272

In eigener Sache

Die Inszenierung einer Inszenierung

IBERIA von Carlos Saura

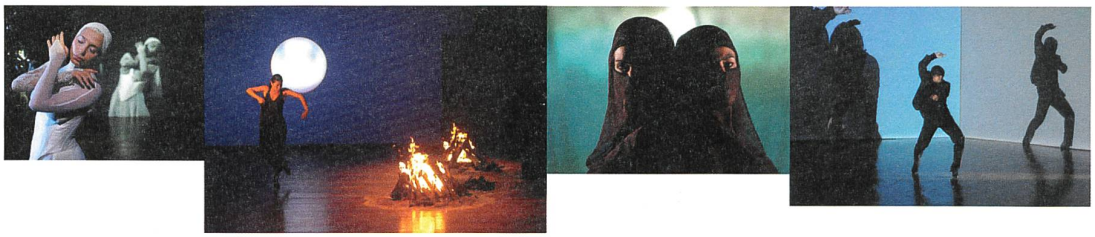
Ihren aussergewöhnlichen Reiz gewinnen Sauras Tanzfilme vor allem durch die Art und Weise, wie die filmische Mise-en-scène sich in die tänzerische Inszenierung einmischt.

Tanz ist transformative Kunst, die Schall- in Körperbewegung verwandelt. Sie macht Musik sichtbar, dem Medium Film zugänglich. Aber Tanz ist nicht bloss Metamorphose. Die Körper löschen die Klänge nicht aus. Die Musik bleibt bestehen. Tanz und Musik formen eine symbiotische oder noch eher dialektische Einheit.

Der spanische Regisseur Carlos Saura hat sich in seinem umfangreichen Œuvre häufig diesem synästhetischen Phänomen gewidmet. Die eigenwillige Bizet-Adaption CARMEN machte ihn international bekannt, wurde für den Oscar nominiert und begründete den Ruf Sauras als des Regisseurs des lateinamerikanischen Tanzes schlechthin. Ausdrucksstark und temperamentvoll entfaltet das Wechselspiel von Musik und Tanz eine melodramatische Dynamik, die Tango oder Flamenco auch im Kino zu emotionalen Protagonisten prädestinieren. In FLAMENCO (1995) setzte Saura der schwermütigen andalusischen Musik und dem gleichnamigen Tanz ein filmisches Denkmal, ehe er sich 1998 dem TANGO zuwandte.

Das Besondere an Sauras Tanzfilmen sind aber nicht alleine die mitreissenden, kunstvollen Choreographien und glänzenden musikalischen Darbietungen vor der Kamera. Ihren aussergewöhnlichen Reiz gewinnen sie vor allem durch die Art und Weise, wie die filmische Mise-en-scène sich in die tänzerische Inszenierung einmischt. Saura filmt nicht bloss ab, wie grossartige Tänzer grossartige Musiker kongenial interpretieren. Sondern er setzt den Kanon der Künste fort, erweitert ihn um eine dezidiert filmische Stimme. So erschafft er Werke, in denen Kino, Tanz und Musik einander wechselseitig durchdringen.

CARMEN wie TANGO erzählen jeweils von den Vorbereitungen einer Aufführung und verdeutlichen damit, was jeder Tanzfilm ganz automatisch sein muss: die Inszenierung einer Inszenierung. Auch IBERIA beherrscht solche metafiktionalen Drehungen, kommt dafür aber praktisch ohne Handlung aus. Ähnlich wie in FLAMENCO lässt Saura hochkarätige Tänzerinnen und Tänzer – *Sara Baras, Antonio Canales, Aída Gómez, José Antonio* – sich an weissen Stellwänden als Schattenrisse oder als Lichtreflexionen in Spiegeln vervielfältigen und als Kunstgeschöpfe zu erkennen geben. Hinzu kommen Videoprojektionen, die in Grossaufnahmen die Gesichter der Tänzer duplizieren oder ihre Bewegungen als visuelles Echo in unzähligen übereinander gelagerten Bildschichten vermehren. Wie Wellen eines ins Wasser geworfenen Steines fliessen die Abbilder der Abbilder über die Leinwände, bilden den Hintergrund für die ausdrucksstarke Performance der Tanzkünstler und zugleich eine Einheit mit ihnen. Je näher die Tänzer sich ihren Rückprojektionen nähern, umso mehr verschlingen diese sich zu einem flächig rau-



Ein lineares Geschehen, ein Plot findet nicht statt. IBERIA erzählt nichts, das sich als Fabel zusammenfassen liesse. Stattdessen bewegt Saura sich in einem bunten Bilderbogen gelassen, souverän zwischen klassischer Musik und Folklore, Flamenco, Ballett und zeitgenössischem Tanz.

schenden Wirbel, der die Gestalt, die er multipliziert, in sich auszusaugen scheint. Als wölbe der Raum sich nach innen zu einem urgewaltigen Sog aus Bewegung und Licht. Auf diese Weise gelingt es Saura, den Film selbst am Tanz teilhaben zu lassen. Der spanische Filmemacher und sein Kameramann *José Luis López Linares* verwandeln den weiten, leeren Tanzsaal – die Bühne des Films – in einen magischen Resonanzraum, in dem sich Körper in Klangfiguren auflösen.

Überwältigende Eindrücke, epiphanische Momente geschauter Klänge überlagern den Zeitfluss. Ein lineares Geschehen, ein Plot findet nicht statt. IBERIA erzählt nichts, das sich als Fabel zusammenfassen liesse. Stattdessen bewegt Saura sich in einem bunten Bilderbogen gelassen, souverän zwischen klassischer Musik und Folklore, Flamenco, Ballett und zeitgenössischem Tanz. Der narrative Verzicht macht IBERIA zu einem ungewöhnlichen und ungeheuer mutigen Film. Er fordert die Zuschauer heraus, weil er das, was Kino in über hundert Jahren vor allem geworden ist, gerade nicht sein will: eine Erzählmaschinerie. Film fungiert hier nicht als Vermittler einer Story, sondern präsentiert sich als Quelle dessen, was er darstellt. Ohne Dialoge, ohne Handlungsgerüst schöpft er aus den ureigensten Tiefen purer Kinematographie.

Fadenscheinige Kleider, klackende Absätze, bühnenregennasse Blusen, wehende Schleier und im weiblichen Matadorschwung fliegende Tücher: Die opulente Inszenierung lebt von den vielfältigen, erotisch-stilisierten Kostümen *Sonia Grandes* ebenso wie vom unsichtbar gleitenden Schnitt *Julia Juániz*', der leichthin schwebenden Kamera und dem Farbenspiel des Lichts, das die kargen Szenerien in saftiges Rot, leuchtendes Orange oder wasserklares Blau taucht. Eine rare, kostbare visuelle Brillanz entschädigt dafür, dass die gegen das Diktat einer schnelllebigen Zeit aufs Ewige angelegte Choreographie mitunter von eben der Zeit, die sie vergessen machen möchte, eingeholt wird und etwas lang gerät. Wohl auch deshalb, weil den auf Ereignisfolgen geeichten Zuschauer ohne klaren Handlungsfaden eine irritierende Leere befällt.

Dennoch ist IBERIA keineswegs willkürlich zusammengestellt. Der Film basiert auf einem Drehbuch Sauras und folgt zumindest anfangs einer kontinuierlichen Dramaturgie. Die ersten Bilder sind Standbilder: ein leerer Saal, ein glänzender Parkettboden, unbesetzte Stühle, Filmkameras, Beleuchtungskräne. Der Dreh wird erst vorbereitet, die Tänzer und Tänzerinnen auf den eingespielten Fotos sind noch zu Posen erstarrt. Visuelle Dynamik vollzieht sich zunächst nur im Schnitt. Der Ursprung der Bewegung aber erklingt bereits aus dem Off; in Form geschmeidiger, fliessender Klavierklänge. Musik als Ausgangspunkt setzt den Film in Bewegung.

Die Kamera schwebt über den caramelschokoladenbraun ausgeleuchteten Flügel, an dem die virtuose spanische Konzertpianistin *Rosa Torres-Pardo* im roten Abendkleid ihre Kunst zelebriert. Es folgt im kühl-blauen Anstrich der Blick hinter die Kulissen, auf die Filmcrew. Und schliesslich werden im goldgelben Kontrast unter Scheinwerfern die ersten Flamencoschritte vollzogen. Dann erscheint ein Bühnenvorhang, auf den ein Porträtfoto des spanischen Pianisten und Komponisten *Isaac Albéniz* projiziert ist, auf dessen Suite «Iberia» Sauras Film aufbaut. Wieder rückt das Filmteam ins Bild. Endlich sind Tanzproben zu sehen. Der Spannungsaufbau folgt dem Prozess der Inszenierung.

Ganz allmählich verschlingen sich Musik, Tanz und Film ineinander, ohne dass eines das andere in den Hintergrund drängen würden. Immer wieder kehrt Saura zur selbstversunkenen Performance der namhaften Musiker zurück, zeigt er Torres-Pardo am Klavier oder *Manolo Sanlúcar* an der Gitarre. Die optische Filmgestaltung spielt zwar experimentierfreudig mit Doppelungen, Spiegelungen, Unschärfen, Bildüberlagerungen oder Trickblenden, drängt sich aber nie in den Vordergrund, fügt sich vielmehr harmonisch in das Wechselspiel aus Klang und Körper ein.

Einen herkömmlichen, linearen Suspense entfaltet IBERIA nicht, dennoch dringt aus den feurigen Blicken, den temperamentvollen Bewegungen, den wütenden Schritten, den wiegenden Hüften und den stampfenden Sohlen Einstellung für Einstellung eine ins Mythische reduzierte emotionale und sinnliche Spannung. Carlos Sauras Film gibt sie nicht nur wieder, sondern trägt selbst entscheidend dazu bei, dass sie überhaupt entsteht. IBERIA ist eben nicht nur ein gelungener Tanzfilm, sondern ein Film, der selbst ganz wunderbar zu tanzen versteht.

Stefan Volk

B, R: Carlos Saura; K: José Luis López Linares; S: Julia Juániz; Ko: Sonia Grande; Cho: José Antonio; M: Roque Banos. D: Sara Baras, Antonio Canales, Aída Gómez, José Antonio (Tanz), Manolo Sanlúcar (Gitarre), Enrique Morente, Estrella Morente (Gesang), Rosa Torres-Pardo, Chano Domínguez (Klavier). P: Morena Films, Wild Bunch, Telemadrid; Alvaro Longoria. Spanien, Frankreich 2005. Farbe; 95 Min.; CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: MFA+, Regensburg

Der Funke des alltäglichen Heroismus

MOOLAADÉ von Sembene Ousmane

Ein fast archaisches Dorf hat Sembene Ousmane als Rahmen für ein Thema gewählt, bei dem die Berufung auf die Tradition zentral ist. Für die jüngeren Mädchen des Dorfes hat wieder einmal die Stunde der «salindé» geschlagen.

Ein "typisches" traditionell afrikanisches Dorf schwebte dem Senegalesen Sembene Ousmane als Ort der Handlung für MOOLAADÉ vor – und er hat es, nach langem Suchen, schliesslich in Burkina Faso gefunden. Sein Film beginnt damit, dass in dieses Dorf ein fliegender Händler kommt mit den Produkten (und dem Schrott) der "Zivilisation" wie Weissbrot, Batterien, Präservative und Plastikeimer. So macht Sembene gleich zu Beginn die allgemeinere Dimension seiner Geschichte deutlich: Tradition und Entwicklung, beides durchaus nicht eindimensional gesehen, sondern als ambivalent gezeigt. Der Händler, in Anspielung auf seine Vergangenheit als Blauhelm-Soldat «le mercenaire» genannt, beutet die Dorfbewohner mit übersetzten Preisen aus und spielt den routinierten Frauenhelden – doch wird er im entscheidenden Moment nicht abseits stehen und bezahlt diesen Akt der Zivilcourage mit seinem Leben.

Dieses fast archaische Dorf hat Sembene als Rahmen für ein Thema gewählt, bei dem die Berufung auf die Tradition zentral ist. Für die jüngeren Mädchen des Dorfes hat wieder einmal die Stunde der «salindé» geschlagen, der traditionellen Genitalverstümmelung. Doch das nie Dagewesene geschieht: Sechs der Opfer fliehen vor den Messern der «exciseuses» und finden Zuflucht bei Collé Ardo, einer Frau, von der sie wissen, dass sie als Einzige ihre Tochter vor dem blutigen Ritual bewahrt hat. Die Tradition gebietet auch, Verfolgten Zuflucht zu gewähren, und so spricht Collé Ardo die titelgebende «moolaadé» aus, die Unverletzlichkeit des Zufluchtsorts, symbolisiert durch einen vor den Hofeingang gespannten Strick. Eine Tradition steht gegen die andere, die heile Dorfwelt ist aus den Fugen geraten.

Der Funke des Aufruhrs zündet nicht sogleich, doch nach und nach gerät etwas in Bewegung. Spätestens wie Collé Ardos Ehemann, von seinem älteren Bruder im Namen der Familienehre dazu getrieben, seine Frau öffentlich auspeitscht, erreicht die männliche Machtdemonstration das Gegenteil des Beabsichtigten: Die Mehrheit der Frauen solidarisiert sich mit der Geschlagenen. Die traditionelle Hierarchie wankt, auch der jüngere Bruder wagt es, sich gegen den Älteren aufzulehnen, und sogar der Sohn gegen den Vater. Der Widerstand einer Einzelperson hat die alten Strukturen in den Grundfesten erschüttert. Mit seinen über achtzig Jahren nimmt sich Sembene diese optimistische (oder sich zumindest optimistisch gebende) Grundhaltung heraus: MOOLAADÉ ist der Mittelteil einer Trilogie des «alltäglichen Heroismus», die er mit FAAT KINÉ begonnen hat.

Dass ein Mann diesen Film zum Thema der Genitalverstümmelung gedreht hat, liesse sich leicht begründen mit dem Hinweis auf die noch immer schwache Frauenprä-

R, B: Sembene Ousmane. K: Dominique Gentil. S: Abdellatif Raïss. A: Joseph Kpobly. M: Boncana Maïga. D (R): Fatoumata Coulibaly (Collé Ardo), Salimata Traoré (Amsatou, ihre Tochter), Maïmouna Hélène Diarra (Hadjatou, die ältere Ehefrau), Rasmané Ouedraogo (Ciré Bathily, der Ehemann), Aminata Dao (Alima Bâ), Dominique T. Zeïda ("le mercenaire"), Ousmane Konaté (Amath), Joseph Traoré (Alpha Doukouré), Moussa Théophile Sowié (Ibrahima Doukouré, sein Sohn), Modibo Sangaré (Balla Bathily), Mah Campaoré (Anführerin der Exciseuses). P: Filmi Domireew, Ciné-Sud Promotion; Sembene Ousmane, Thierry Lenouvel. Senegal, Burkina Faso, Frankreich, Marokko 2004. Farbe. 124 Min. CH-V: Xenix Distribution, Zürich. D-V: Neue Visionen, Berlin.

Für ein Publikum, das an die naturalistischen Standards des hollywoodschen und europäischen Storytelling gewöhnt ist, mag auf den ersten Blick Sembenes Inszenierung befremdlich erscheinen, weil er die realistische Darstellung des Dorfalltags immer wieder durch die Betonung des Zeremoniells bricht.

senz unter den afrikanischen Filmschaffenden oder damit, dass es wohl eine so renommierte Persönlichkeit wie den Altmeister des afrikanischen Films brauchte, um das Thema überhaupt kinofähig zu machen. Doch Sembene verdeutlicht gleich zu Beginn, dass er solche "Entschuldigungen" nicht braucht: Zwei Männer unterhalten sich über die Ursache des im Dorf hörbaren Aufruhrs. Daraus, dass es um die «salindé» geht, ziehen sie beruhigt den Schluss: «Eine reine Frauensache, Allah sei Dank!» Als später klar wird, dass hier traditionelle Strukturen in Frage gestellt werden, mischen sich die Würdenträger des Dorfes jedoch gebieterisch ein – und stellen klar, dass kein Mann eine «bilakoro», eine «Unreine», heiraten würde. Die «Frauensache» ist ein Resultat männlicher Herrschaftsstrukturen.

Diese kulminieren augenfällig immer wieder auf dem zentralen Dorfplatz, wo sich die Notablen versammeln, vor einem versteinerten Termitenhügel, der angeblich aus dem Grab des ersten Stammeskönigs entstanden ist, und vor der Moschee, einem Gebäude in eigenwilliger lokaler Bauart. Die Autorität der herrschenden Männer wurzelt im doppelten Bezug auf die vorislamische und die islamische Tradition.

Für ein Publikum, das an die naturalistischen Standards des hollywoodschen und europäischen Storytelling gewöhnt ist, mag auf den ersten Blick Sembenes Inszenierung befremdlich erscheinen, weil er die realistische Darstellung des Dorfalltags immer wieder durch die Betonung des Zeremoniells bricht und sie schliesslich in (erinnerten oder imaginären) Bildern symbolisch überhöht. Wie aber hätte sich sein Thema anders filmisch umsetzen lassen: Ohne den tief in den Köpfen verankerten symbolischen Wert der «Reinigung» lässt sich die Tradition der Genitalverstümmelung nicht begreifen, ohne Auseinandersetzung mit dieser Dimension kann sie nicht überwunden werden.

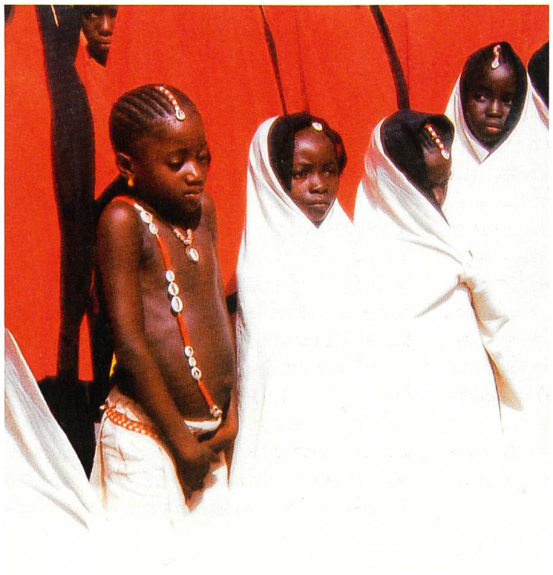
Schwer zu ermessen bleibt für uns, wie stark die Tabus sind, die Sembene mit seiner Darstellung bricht. Indirekt lässt es sich ablesen an der Abfolge der Argumente: Dass viele Mädchen an den Folgen der Prozedur sterben, steht am Anfang, gefolgt von der Feststellung, dass die so verstümmelten Frauen später bei der Niederkunft Probleme haben, die zu Totgeburten führen – Argumente also, die auch den Männern nicht ganz gleichgültig sein können. Der Film wagt sich bis zu einer Beischlafszene vor, die deutlich vor Augen führt, wie schmerzhaft der Akt für die Frau ist: ein deutlicher Hinweis auf das (nicht ausdrücklich erwähnte) Grundmotiv der Eingriffe, die Unterdrückung weiblichen Lustempfindens.

Die grossen, bei der Annäherung an dieses Thema erst zu überwindenden mentalen Barrieren machen schon die sprachliche Begriffswahl zum Problem: Wo das Original, gemäss Sembenes Interview-Aussagen, von «Reinigung» spricht, übersetzen die französischen Untertitel medizinisch exakt mit «excision». Das Deutsche lässt nur die Wahl zwischen der «Beschneidung» (was den Eingriff sprachlich verharmlosend mit der Vorhautentfernung bei Knaben gleichsetzt) und der «Genitalverstümmelung» (was ein Bewusstsein ausdrückt, das die agierenden Personen höchstens teilweise haben). Bei der Untertitelung von MOOLAADÉ hat man sich deshalb bis zur Formierung des Widerstands für die erste, danach für die zweite Übersetzung entschieden – eine einigermassen plausible Lösung zur Überbrückung des interkulturellen Grabens.

Betont der Auftritt des fliegenden Händlers zu Beginn des Films noch die Abgeschiedenheit dieses Dorfuniversums, setzt Sembene ein anderes symbolisches Bild ans Ende, jenes einer Fernsehantenne: Die räumliche Distanz ist nun überwunden. Aus unserer europäischen Erfahrung und der daraus resultierenden medienmisstrauischen Optik gesehen, mag dieses Ende etwas zwiespältig erscheinen. Doch Sembene weist den elektronischen Medien im Laufe des Films wiederholt eine eindeutig positive Rolle zu: Aus dem Radio erfahren die Frauen, dass die «salindé» keineswegs – wie ihnen die Männer einreden wollen – im Koran vorgeschrieben ist. In den Transistorradios der Frauen sehen die Männer daher den Anstoss zur Unbotmässigkeit, weshalb sie sie einsammeln, vor der Moschee auftürmen und verbrennen. Über Radio und Fernsehen will der aus Paris zurückgekehrte Sohn eines Dorfnotablen im Kontakt mit der weiten Welt bleiben, und seine Antenne ist es wohl, die sich durchsetzt. Wer wie Sembene das Kino aufklärerisch als «école du soir» einsetzen will, sieht auch in den Medien erst einmal das positive Potential, das es zu nutzen gälte.

«Wie kann man etwas Unsichtbares einschliessen?», wird in MOOLAADÉ einmal gefragt. Auf dieser (rhetorischen) Frage scheint Sembenes altersweise-souveräne Sicht der Dinge zu beruhen. Die Würde des Individuums, die Sprengkraft der Ideen, die Ansteckung durch den alltäglichen Heroismus und den Geist des Widerstands, sie lassen sich nicht einschliessen.

Martin Girod



Hexenglauben – Stütze des Patriarchats

DELWENDE – LÈVE-TOI ET MARCHE von S. Pierre Yaméogo

DELWENDE zeigt auf, wie Hexenglauben als Teil der Kultur, des Brauchtums und infolge seiner Verinnerlichung dem Patriarchat als Stütze dient. Soziale und spirituelle Ordnung sind nicht getrennt: Die Ältesten und der Dorfchef bestimmen alles und halten alle Rituale ab.

In seinem fünften Spielfilm befasst sich S. Pierre Yaméogo mit dem Hexenglauben, der in den Ländern südlich der Sahara heute noch weit verbreitet ist. In einer fiktiven Handlung verarbeitet der Regisseur aus Burkina Faso dokumentarisches Material, recherchiert für eine Fernsehreportage. DELWENDE zeigt auf, wie Hexenglauben als Teil der Kultur, des Brauchtums und infolge seiner Verinnerlichung dem Patriarchat als Stütze dient. Soziale und spirituelle Ordnung sind nicht getrennt: Die Ältesten und der Dorfchef bestimmen alles und halten alle Rituale ab. Der Hexenglauben wird benutzt, um Konflikte zu regeln und Opposition im Keim zu ersticken – dabei kommt es oft zu schreiender Ungerechtigkeit gegenüber Frauen. In Ouagadougou, der Hauptstadt von Burkina Faso, gibt es heute mehrere «Hexenheime»: Wohnheime für Frauen, die von Dorfgemeinschaft und Familie als angebliche Hexen verstossen wurden. Eines heisst «Delwende»: «Ich vertraue mich Gott an». Der Untertitel des Films, «Lève-toi et marche» richtet sich an die Frauen, ist Appell für ein neues Selbstbewusstsein der weiblichen Bevölkerung, für ein Aufbrechen verkrusteter patriarchaler Strukturen.

Am Anfang des Films steht ein Dankritual, eröffnet von einem Dorfältesten. Der Tanz der jungen Mädchen soll Frieden, Freude, Wohlstand und langes Leben sichern. Aus der wirbelnden Schar der Mädchen tanzt sich eine üppige Schönheit in den Vordergrund: Die sechzehnjährige Pougbila, Tochter eines der mächtigen Dorfältesten, erregt mit ihrer energiegeladenen "Show" Begehren bei den jungen Männern, Neid bei den Frauen. Schon in den ersten Szenen zeigt DELWENDE zwei wichtige Konstanten des traditionellen afrikanischen Lebens: das Patriarchat und die grosse Bedeutung des Kollektivs. Wer aus dem Kollektiv heraustritt, erregt Neid und ist gefährdet.

Wie *ein* Körper zieht wenig später die Dorfgemeinschaft auf den Friedhof, um ein Kind zu beerdigen – auch dies eine Aufgabe der Ältesten. Bald sterben weitere Kinder, «mit verdrehtem Hals», berichten die Angehörigen. Die Dorfbewohner beginnen von Hexerei zu munkeln. Als gar die Nichte des Dorfchefs stirbt, wächst die Angst vor der offenbar mächtigen Hexe. Die Dorfgemeinschaft, traditionellem Brauchtum verhaftet, sucht nicht nach medizinischen Ursachen, sondern nach einem Sündenbock. Dabei können sich die Männer sicher fühlen: Sie sind Helfershelfer und Richter in der Sündenbockpolitik, werden aber selbst nur selten als Hexer verdächtigt.

Dem kollektiven Unglück steht das individuelle Leid Pougbilas gegenüber, die ihrer Mutter Naboko gesteht, dass sie vergewaltigt wurde, aber den Täter nicht nennen will. Auch Naboko stellt sich nun ausserhalb des Kollektivs, indem sie trotz der allgemeinen

Als Pougbila von den Hexenheimen hört, wandert sie allein nach Ouagadougou, wobei sie die Fernwirkung des dörflichen Kollektivs erfährt: Auch in der Stadt gilt sie vielen als "Hexentochter" und wird ausgegrenzt.

Not ihren widerstrebenden Mann Diarrha drängt, sich um die Tochter zu kümmern. Naboko wehrt sich gegen die Abschiebung Pougbilas in ein Nachbardorf durch sofortige Zwangsheirat. «Ich habe dir nie widersprochen, aber diesmal stelle ich mich gegen dich», sagt sie zu ihrem Mann. Vergeblich. «Ich bin Pougbilas Vater, ich bestimme über ihr Leben und ihren Tod», antwortet er. Pougbila aber *will* weggehen. Mit einem kleinen Bündel auf dem Kopf verlässt sie ohne Abschied die Eltern. Der patriarchale Hochmut Diarrhas, der das Gespräch verweigert und vorgibt, die Tochter vor der Seuche schützen zu wollen, wird sich später als sein Schutzschild erweisen.

Die Ältesten beschliessen inzwischen, das selten angewandte *siongho*-Ritual durchzuführen, um den Grund für die rätselhaften Todesfälle zu finden, das heisst: um die Hexe zu identifizieren. Zwei noch "jungfräuliche" Burschen tragen eine Leiche (die Nichte des Dorfchefs) auf einer Bahre durch das Dorf, schwankend, in Schlangenlinien, bleiben da und dort vor Menschengruppen stehen – das Orakel bleibt stumm. Plötzlich bricht einer der Träger zusammen. Der Marabout – er hat diese Funktion auch im realen Leben – fordert Diarrha auf, den Träger zu ersetzen. Der *siongho* schwankt weiter, gelangt zu Diarrhas eigenem Haus und stösst seine Frau Naboko um. Auf der Stelle wird sie von der wütenden Menge aus dem Dorf gejagt, hinaus in die Wildnis.

Die moderne, medizinische Erklärung für die Todesfälle bleibt indessen unbeachtet. Symbol der Bruchstelle zwischen Tradition und Moderne ist Elie, den man nie ohne Kofferradio sieht, an das er sein Ohr presst. Weil Elie als verrückt gilt, kommen die Informationen über eine Meningitis-Epidemie, die den *siongho*-Ritus in Frage stellen würden, bei den Dorfleuten nicht an. Beim Kinopublikum freilich auch nicht, denn die französische Radiosendung ist zu leise, und in den Untertiteln erscheint das Thema nicht. Diarrha aber hadert mit Gott – ein afrikanischer Tevje.

Auf die bewegten Szenen des quirligen Dorflebens folgen – in betont langsamem Rhythmus – starke, ruhige Bilder von Nabokos Trauer und Einsamkeit. Die Vertriebene besitzt nichts als eine Schale, muss sich verstecken und immer wieder fliehen, schläft nachts an einen Baum gelehnt, wird von Wasserstellen verjagt. Leise, melancholische Musik begleitet sie. Verwandte, bei denen sie Zuflucht sucht, verlangen, dass sie eine grosse Schale voll «Wahrheitstrank» leert, um ihre Unschuld zu beweisen. Man fragt sich, ob der Trank vergiftet ist, als Probe in der Art eines Gottesurteils, doch diese Frage bleibt, wie leider auch viele andere, offen. Die Kombination von Dokumentarischem und Fiktion hat ihre Schwächen. Klar wird, dass das System einer als "Hexe" Ausgestossenen keine Chance lässt. – Auffallend ist in diesen Szenen des verzweifelten Umherirrens die Schönheit der Natur, in der aber ausserhalb des Kollektivs kein Überleben möglich ist.

Doch nun gibt Yaméogo dem Film eine utopische Wendung, die zwar etwas didaktisch ist, dank den überzeugenden Hauptdarstellerinnen aber starke Wirkung hat. Als Pougbila – die sich ihrem aufgezwungenen Gatten verweigert – vom Schicksal Nabokos hört, geht sie in ihr Heimatdorf. Verschiedene Informanten, darunter Elie, bringen sie auf die Spur des betrügerischen Hexenurteils. Unter vier Augen klagt sie den Vater an: «Wer auf dem Rücken liegend spuckt, dem fliegt die Spucke ins Gesicht.» – Als sie von den Hexenheimen hört, wandert Pougbila allein nach Ouagadougou, wobei sie die Fernwirkung des dörflichen Kollektivs erfährt: Auch in der Stadt gilt sie vielen als "Hexentochter" und wird ausgegrenzt. Eindrücklich sind die dokumentarischen Szenen in zwei Hexenheimen: Hunderte verstossener Frauen, Baumwolle spinnend, viele krank und apathisch. Die Kamera mäandert als Pougbilas suchender Blick über das Elend; alte, erloschene Augen beobachten die blühende junge Frau.

Es braucht Mut, sich dem System zu widersetzen, Mut, die Mutter ins Dorf zurückzubringen, wo beide gefährdet sind. Die Wut auf den Vater, der vermutlich auch der Vergewaltiger ist, gibt Pougbila Kraft. Wenn sie geht, endlos, zielstrebig geht, mit geradem Rücken und energischem Schritt, hat sie etwas vom Selbstbewusstsein der Männer. Gegen die totale Unterwerfung unter die göttliche Macht, unter Patriarchat und Tradition, setzt Yaméogo sein «Lève-toi et marche». «Die Bräuche sind von Menschen gemacht und können geändert werden», lässt er die "moderne" junge Frau sagen. – Aber am Ende, als Diarrha vom Kollektiv abgeurteilt wird, fragt man sich, ob nun einfach *er* als Hexer gilt.

Irène Bourquin

Regie, Buch: S. Pierre Yaméogo; Kamera: Jürg Hassler, Marc de Backer; Schnitt: Jean-Christophe Ané; Musik: Wasis Diop; Ton: Issa Traore. Darsteller (Rolle): Blandine Yaméogo (Napoko), Claire Ilboudo (Pougbila), Daniel Kaboré (Bancé), Célestin Zongo (Diarrha), Thomas Ngouma (Elie, der "Verrückte"). Produktion: Dunia Prod., Les films de l'espoir, Thelma Films. Burkina Faso 2005. 35mm, Format: 1:1,85; Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

Romantische Vierecksgeschichte

WUJI von Chen Kaige

Chen Kaige begibt sich hier ins Niemandsland der Legende und des Märchens. In seinem Spektakel, das den Gesetzen der Schwerkraft mit genreüblichem Brio spottet, erliegt er dem Rausch der Farben und Körper, der Faszination für das Ornament der Masse.

Eine Atmosphäre von Schrecken, aber auch Verzauberung liegt über dem Schlachtfeld. Der kahle Wald ist übersät mit den Leichen der gefallenen Krieger. Inmitten der blutigen Szenerie erspäht die Kamera indes einen Kolibri. Fasziniert betrachtet sie seinen Flügelschlag, als er sich einer Blüte nähert. Ein kleines Mädchen rennt durch diese Totenlandschaft, sucht zwischen den Leibern und Rüstungen nach Beute. Plötzlich gerät sie in die Falle eines Gleichaltrigen. Alsbald liefern sie sich einen erbitterten, listenreichen Zweikampf um Unterwerfung und Loyalität, aus dessen Klammergriff sie sich für den Rest ihres Lebens nicht mehr lösen werden.

Chen Kaige hat seine früheren Filme oft mit Szenen kindlichen Aufruhrs begonnen, der alsbald gezähmt werden muss. Der Chinese besitzt einen genauen Blick dafür, wie der Einzelne geformt werden muss, um sich ins Kollektiv zu fügen. Er schickte seine Individualisten auf einen Parcours der Demütigung und Anpassung. Das Gefühl der Zurücksetzung war stets eine soziale Grunderfahrung seiner Figuren. WUJI erzählt von einer anderen Art der Initiation: Diesmal gehen seine Kinder erschreckend abgeklärt aus der ersten Begegnung mit Machtgier und Verrat hervor.

Kaiges Festivalerfolge verschafften dem chinesischen Kino seit seinem «Silbernen Leopard» für das Regiedebüt YELLOW EARTH in Locarno 1985 neuerlich Weltgeltung. Letzthin ist seine Karriere holprig verlaufen, erreichte mit KILLING ME SOFTLY, Kaiges erstem Ausflug ins englischsprachige Kino, einen denkbar kläglichen Tiefpunkt. Sein neuester Film, der daheim in China alle Kassenrekorde gebrochen hat, erschien bei seiner Vorführung im Wettbewerb der Berlinale nicht wenigen Kritikern als ein frivoler Ausverkauf. Tatsächlich ist WUJI ein unverhohlen kommerzielles Projekt mit pan-asiatischer Starbesetzung, das auf der Welle künstlerisch ambitionierter Kampfkunstfilme schwimmt, die der Regisseur selbst 1999 mit THE EMPEROR AND THE ASSASSIN, seiner Version des chinesischen Gründungsmythos, lostrat. Kaige, sonst ein bildmächtiger Chronist der blutigen Gezeitenwechsel der Regimes nach Ende der imperialen Herrschaft, begibt sich hier ins Niemandsland der Legende und des Märchens. In seinem Spektakel, das den Gesetzen der Schwerkraft mit genreüblichem Brio spottet, erliegt er wie sein früherer Weggefährte Zhang Yimou dem Rausch der Farben und Körper, der Faszination für das Ornament der Masse. Verschwenderisch geht er eingangs mit den Ideen und Sensationen um – den Begriff vom Goldenen Käfig etwa nimmt er wortwörtlich –, als sei das Reservoir seiner Phantasie unerschöpflich. Der Originaltitel lässt sich mit «grenzenlos» übersetzen.

Seine Inszenierung ist fahriger, weniger entschlossen und rigide als bei Zhang

Yimou; die Opulenz wird arg kompromittiert von der Naivität der digitalen Spezialeffekte. Beinahe noch rechtzeitig, bevor ihn der Gestus der Selbstüberbietung endgültig lähmt, kehrt Chen Kaige sich von der Monumentalität ab und findet für seine Drehbuchintrige und Bildkompositionen zu einem menschlichen Mass zurück. Er konzentriert sich fortan auf eine romantische Vierecksgeschichte um Vertrauen und Täuschung, mit unvermuteten Anleihen bei «Cyrano de Bergerac». Ein erfolgsverwöhnter General, sein Sklave, der schneller rennt als der Wind, und der schurkische Fürst des Nordens buhlen um die Macht – und um die Liebe – einer schönen Prinzessin mit melancholischer Bestimmung.

WUJI kreist um den Widerspruch zwischen Schicksal und Verantwortung. Die Verwandlung des Sklaven vom krauchenden Tier zu einem moralischen Wesen von heroischer Statur ist das heimliche Rückgrat des Films. In der Geschichte seiner Menschwerdung gewinnt die Handschrift Kaiges wieder vertraute Konturen. Seine Figuren betrachtet er reihum aus unterschiedlichen Blickwinkeln und verleiht ihnen so Ambivalenz. Einmal mehr erweist er sich als der Dialektiker unter den Kinoerzählern Asiens.

Gerhard Midding

R: Chen Kaige; B: Chen Kaige, Zhang Tan; K: Peter Pau; A: Tim Yip; Ko: Kimiya Masago; M: Klaus Badelt. D (R): Dong-Kun Jang (Kunlun). Hiroyuki Sanada (General Guangming), Cecilia Cheung (Prinzessin Qingcheng), Nicholas Tse (Wuhuan), Ye Liu (Schneewolf), Hong Chen (Göttin Manshen), Cheng Qian (der Kaiser). P: Beijing 21st Century Shengkai, China Film Group, Moonstone Prod. VR China, Hongkong, USA 2005. Farbe, 103 Min. CH-V: Ascot-Elite, Zürich; D-V: VCL/3Rosen

‹Das Rennen ist ein doppeldeutiges Symbol›

Gespräch mit Chen Kaige

FILMBULLETIN Ihre Filme beginnen oft mit Szenen einer kindlichen Revolte. Weshalb wirken die beiden Kinder im Prolog von WUJI hingegen derart abgeklärt?

CHEN KAIGE Kinder sind die Einzigen, die noch nicht korrumpiert sind. Sie haben eine unverfälschte Vorstellung davon, wie sie leben wollen. Auf eine Art spiegelt sich diese kindliche Unschuld auch in meinem neuen Film: Die Welt, in der er spielt, sieht deshalb so schön aus, weil ich den Eindruck erwecken wollte, sie sei erst in der letzten Nacht erschaffen worden. Aber Sie haben recht, die beiden Kinder hier sind anders, sie stecken voller Brutalität und Hinterlist. Die chinesische Gesellschaft hat sich verändert, und mein Film reflektiert die sozialen Wandlungen, obwohl er ein reiner Fantasy-Film zu sein scheint.

Jede Figur repräsentiert unterschiedliche Wertvorstellungen, die in unserer Gesellschaft existieren. Der General ist sehr ehrgeizig, muss aber später feststellen, dass seine Werte falsch waren. Als Buddhist glaube ich, dass die Realität, die wir wahrnehmen, in Wirklichkeit Leere ist. Der Sklave, der nie ein Bewusstsein dafür besass, dass er ein menschliches Wesen ist, lernt im Gegenzug den aufrechten Gang. Der Fürst des Nordens versteht die menschliche Natur sehr gut, deshalb gelingt es ihm so leicht, alle Welt zu manipulieren. Aber zugleich ist er eine tragische Figur, denn er kennt nur Hass und Gewalt, er weiss nicht, was Liebe ist. Als Erzähler ist mir diese Ambivalenz der Figuren wichtig, sie sind nicht nur schwarz oder weiss. Ich denke, sie alle verkörpern die Schwächen, die es der chinesischen Gesellschaft verwehren, voranzukommen.

FILMBULLETIN Gleichwohl fällt es mir schwer, WUJI als Schlüsselfilm für die politische Situation im heutigen China zu lesen.

CHEN KAIGE Ich denke, die meisten Zuschauer begreifen schon, dass hier der Gegenwart ein Zerrspiegel vorgehalten wird. Gewiss, er soll unterhaltsam sein, die Kostüme und die Ausstattung sind prachtvoll, und er steckt auch voller Humor – anders als bei FAREWELL TO MY CONCUBINE kann man sich entspannt zurücklehnen. Aber nur ein Märchen zu drehen, hätte mir nicht genügt.

Ich finde es im Übrigen immer wieder erstaunlich, dass man chinesische Regisseure regelmässig auf die Frage der politischen Relevanz festnageln will. Ich finde, das Problem liegt viel tiefer, in unserer Kultur. Eigentlich zeichnet sie sich durch grosse Schönheit und grossen Reichtum aus. Aber heutzutage scheint die Zivilisation in China auf dem Rückzug. Es herrscht eine enorme Habgier und zugleich eine spirituelle Leere. Es gibt ein enormes Gefälle zwischen Reich und Arm. Aber wir können das nicht so offen sagen.

FILMBULLETIN Früher haben Sie systematisch die chinesische Geschichte erkundet, und zwar rückwärts von der Kulturrevolution über das Ende der Kaiserzeit bis zum Gründungsmythos. Weshalb haben Sie nun einen Fantasy-Film gedreht?

CHEN KAIGE Bei uns gibt es eine lange Tradition der Abstraktion – schon in der klassischen Malerei, als die europäischen Meister wie Leonardo da Vinci noch gegenständlich malten. Ich glaube, in dieser Hinsicht ist WUJI ein sehr chinesischer Film. Vieles wird westlichen Zuschauern fremdartig erscheinen, aber hoffentlich gewährt er einen Einblick in die Art, wie wir das Leben

«Der Reichtum unserer kulturellen Traditionen fasziniert mich. Deshalb schaue ich gern zurück, um herauszufinden, woher wir kommen und weshalb manche historischen Entwicklungen prägender waren als andere.»

und die Welt betrachten. Dabei hoffe ich, dass sich Ihnen unsere Symbolsprache mitteilt: Wenn ich etwa Blüten filme, die von einem Baum herabfallen, dann zeigt das einerseits die Schönheit des Lebens, aber verweist auch darauf, wie kurz es ist.

Natürlich interessieren mich vorrangig zeitgenössische Geschichten. Aber wir können sie nicht immer erzählen. Manchmal muss man warten, bis ihre Zeit gekommen ist. Mir wird in China oft vorgeworfen, immer wieder auf die Kulturrevolution zurückzukommen. Warum sollte ich das nicht tun? Immerhin haben wir wichtige Lektionen dieser Zeit noch nicht gelernt. Es gibt deshalb nach wie vor ein grosses Reservoir an Stoffen aus dieser Epoche. Andererseits fasziniert mich der Reichtum unserer kulturellen Traditionen. Deshalb schaue ich gern zurück, um herauszufinden, woher wir kommen und weshalb manche historischen Entwicklungen prägender waren als andere. Viele Chinesen verehren beispielsweise den ersten Kaiser, weil er die verschiedenen Völkergruppen in einem einzigen Reich geeint hat. Für mich war es in THE EMPEROR AND THE ASSASSIN wichtig, die Ambivalenz dieser Figur zu zeigen: Sind ihre Ziel immer noch hehr, obwohl sie sie rücksichtslos und brutal durchsetzt?

FILMBULLETIN Basiert das Drehbuch auf vertrauten Märchenmotiven? Ich denke etwa an den Sklaven, der schneller rennt als der Wind.

CHEN KAIGE Es geht tatsächlich auf einen heute vergessenen Mythos zurück von einem Läufer, der die Sonne erreichen will, dann aber abstürzt. Das Rennen ist ein doppeldeutiges Symbol. Einerseits steht es für das Streben nach materiellem Erfolg und andererseits für die Freiheit. Das ist ein Wort, das in vielen unserer Lexika nicht auftaucht. Die Leute verstehen seinen Sinn gar nicht. Sie im Westen wurden hineingeboren in die Freiheit, aber für uns hat sie keine Selbstverständlichkeit. Zu Beginn meines Films sind alle Figuren Gefangene ihrer Wünsche und ihres Ehrgeizes. Der Sklave ist der Erste, der lernt, was echte Freiheit ist: die Freiheit des Herzens.

FILMBULLETIN WUJI hat in China alle Kassenrekorde gebrochen. Aber zugleich war er sehr teuer. War es schwer, ein so hohes Budget zusammenzubekommen?

CHEN KAIGE Wenn ein Regisseur so bekannt ist wie ich, dann haben die Investoren meist grosses Vertrauen, und man hat das Geld schnell beisammen. Es zirkuliert mehr Geld in China, als Sie denken! Bei diesem Projekt hat es nur drei, vier Monate gedauert, nicht zuletzt wegen der Vorverkäufe nach Korea und Japan.

FILMBULLETIN Kann der Film sich auf dem chinesischen Markt allein amortisieren?

CHEN KAIGE Der chinesische Markt entwickelt sich erst noch. Wir hatten bislang neun Millionen Zuschauer, hinzu kommt dann später der DVD-Markt. Piraterie ist allerdings ein grosses Problem bei uns. Wenn ich den Film beispielsweise in diversen Städten vorgestellt habe, mussten wir die verschiedenen Filmrollen immer aufteilen. Ich nahm vier, mein Begleiter zwei, damit kein Dieb eine Raubkopie des kompletten Films hat. Sechs Tage nach dem Kinostart waren allerdings die ersten Raubkopien auf den Strassen von Peking zu bekommen. Selbst mir wurde eine angeboten. Ich fragte den Verkäufer: Wissen Sie nicht, wer ich bin? Er schaute mich an und floh dann in Windeseile!

Aber, um Ihre Frage klar zu beantworten: Natürlich brauchen wir den internationalen Markt. Und ich bin sehr froh, denn der Film hat sich weltweit ganz gut verkauft.

FILMBULLETIN Für die Exportfassung haben Sie fast zwanzig Minuten gekürzt. War das Ihre Entscheidung oder ging sie auf die Weinstein-Brüder zurück, die Ihren Film in den USA verleihen?

CHEN KAIGE Diese Kürzungen ärgern mich schon sehr. Einerseits kann ich zwar verstehen, dass sie die Geschichte etwas vereinfachen wollten. Aber man kann nicht derart viele Szenen herausschneiden, ohne die Struktur und die Aussage eines Films zu verändern. Nun arbeiten wir in den USA nicht mehr mit den Weinsteins, sondern mit Warner Bros.

FILMBULLETIN Was haben Sie geschnitten? Eher lyrische Momente? Oder ganze Handlungsstränge?

CHEN KAIGE Es sind vor allem Szenen, die die Figuren noch etwas besser etablieren, den General beispielsweise. Es gibt mehr Charakterszenen, die einen kontemplativen Ruhepunkt darstellen zwischen den Action-Sequenzen.

FILMBULLETIN Ist die pan-asiatische Besetzung nur kommerzielles Kalkül oder ein Indiz der Offenheit?

CHEN KAIGE WUJI ist tatsächlich der erste Film aus Festlandchina mit Schauspielern aus Japan und Korea. Das ist ein grosser Fortschritt. Ich bin mächtig stolz, dass wir Künstler den Politikern da einmal voraus sind.

Das Gespräch mit Chen Kaige führte Gerhard Midding

FREE ZONE
Amos Gitai

Eine junge Frau sitzt weinend in einem Auto. Minutenlang verharrt sie schluchzend und aus dem Fenster starrend, bis ihr die Schminke wässrig-schwarz über die makellose Haut rinnt. Auf der Fensterscheibe spiegelt sich die Klagemauer Jerusalems. Im Hintergrund läuft ein hebräischer Schlager, der in harmlosen Kinderreimen von einem Kreislauf der Gewalt erzählt: Ein Lamm wird von einer Katze aufgefressen, diese wiederum wird das Opfer eines hungrigen Hundes, der darauf mit Stockschlägen malträtiert wird ... «Wann hört dieser Wahnsinn auf?» ist einer der letzten Sätze des ergreifenden Liedes.

Nach ihrem Weinkrampf fordert die Amerikanerin Rebecca mit gefasster Stimme, sie wolle weg. – Weg aus Jerusalem, weg aus Israel. Rebecca sitzt im Taxi der Israeli Hanna. Die resolute Taxifahrerin hat eine Reise in die «Free Zone», der Freihandelszone an der Grenze zwischen Jordanien und dem Irak, geplant. Rebecca ist entschlossen, sie zu begleiten. Nur ungern willigt Hanna ein, denn sie hat eine wichtige geschäftliche Angelegenheit in der «Free Zone» zu regeln.

Engagiertes Roadmovie

Mit FREE ZONE legt der israelische Filmemacher Amos Gitai nach PROMISED LAND (2004) den zweiten Spielfilm seiner Trilogie über aktuelle gesellschaftliche Probleme im Nahen Osten vor. PROMISED LAND erzählt in hektischen Handkameraaufnahmen den Leidensweg osteuropäischer Frauen, die von Ägypten nach Israel geschleust und dort zur Prostitution genötigt werden. Auch in FREE ZONE stehen Frauenschicksale im Mittelpunkt, und wieder schildert Gitai eine Odyssee im rigoros bewachten Grenzgewirr um Israel.

Das Engagement für gesellschaftliche Belange zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen von Gitai. In FREE ZONE artikuliert er seinen gesellschaftspolitischen Anspruch in Form eines Roadmovies. Dieses Genre bietet sich dafür geradezu an. Die zentralen Elemente eines Roadmovies – das Auto, die Strasse, die Reise in die (vermeintliche) Freiheit – ermöglichen nicht nur eine räumliche, sondern in der Regel auch eine moralische Distanznahme von der Gesellschaft und ihren Werten.

Filmischer Erinnerungsraum

Gitais Kino zeichnet sich aber nicht nur durch soziales Engagement aus, sondern auch durch formale Eigenwilligkeit. Mit experimentellen Stilmitteln gelingt es ihm, das visuell stark konventionalisierte Roadmovie-Genre aufzufrischen. Während der Fahrt in die Freihandelszone wird die Vergangenheit von Rebecca und Hanna mit mehreren sich sachte überlagernden Bild- und Tonebenen angedeutet. Dadurch entsteht ein komplexer, stets fragmentarisch bleibender filmischer Erinnerungsraum, der mit der Gegenwart der reisenden Protagonistinnen untrennbar verknüpft ist.

Lakonische Bitterkeit

Beide Frauen haben in Israel Schicksalsschläge erlitten: Rebecca ist die Tochter eines Israelis und einer Nicht-Jüdin. Die Geschichtsstudentin verliess die USA, um in Israel ihre «wahre Identität» zu finden. Ihre Erwartungen werden allerdings enttäuscht. Wegen ihrer Mutter wird sie nicht als Jüdin akzeptiert und bleibt die Fremde, die Touristin. Ausschlaggebend für ihre verzweifelte Flucht aus Israel ist jedoch ihr israelischer Verlobter, von dem sie auf abscheuliche Weise betrogen worden ist.

Auch Hanna ist desillusioniert. Sie und ihr Mann haben sich wegen der politisch prekären Situation nie eine sichere Existenz aufbauen können. Ursprünglich wollte das Ehepaar mit dem Verkauf von Blumen sein Geld verdienen, nun leben sie vom Handel mit gepanzerten Autos – einem unromantischen, dafür krisenresistenten Geschäftszweig. «Das einzig Dauerhafte in Israel sind die Intifada und der Krieg», meint Hanna denn auch mit lakonischer Bitterkeit.

Prekäre Harmonie

In der «Free Zone» angekommen, treffen Hanna und Rebecca nicht auf den erwarteten, geheimnisvollen Geschäftpartner, der Hanna einen grösseren Geldbetrag auszahlen sollte, sondern auf die aufgeschlossene Palästinenserin Leila. Sie eröffnet der ungeduldig gewordenen Hanna, das geforderte Geld sei nicht mehr da. Hanna lässt nicht locker und verlangt von Leila, bei der Geldsuche zu helfen. – Nun geht die Reise zu dritt weiter. Das Auto, in dem sich das Schicksalstrio arrangieren muss, wird zum Ort der friedfertigen Kooperation und der emotionalen Solidarität – eine ganz persönliche «freie Zone» für die drei Frauen.

Doch die Harmonie bleibt prekär. Das unberechenbare, menschlich-ambivalente Verhalten der Figuren bringt die rollende Versuchsanordnung langsam ins Stocken. Und bald wird klar: Diese Reise kann an kein Ziel führen. Abgesehen davon, dass dies für ein Roadmovie eine doch bemerkenswerte "Pointe" darstellt, lässt einen der Schluss ziemlich irritiert zurück. Den feinen Lichtblicken zum Trotz endet FREE ZONE als fatalistische Farce.

René Müller

Stab
Regie: Amos Gitai; Buch: Amos Gitai, Marie José Sanselme; Kamera: Laurent Brunet; Steadycam: Haim Rinsky; Schnitt: Isabelle Ingold, Yann Dedet; Kostüme: Aline Markin; Musik: Chava Alberstein, Jaroslav Jakubovic; Ton: Michel Kharat

Darsteller (Rolle)
Natalie Portman (Rebecca), Hanna Laszlo (Hanna), Hiam Abbass (Leila), Carmen Maura (Frau Breitberg), Aki Avni (Julio), Makram Khoury (Samir), Uri Ran Klaunzer (Moshe Ben Moshe)

Produktion, Verleih
Produktion: Agat Films, Agav Films, Artémis, Bac, Scope Invest, TPS Start, United King Films, Arte France Cinéma; u16

Produzenten: Nicolas Blanc, Michael Tapuach, Laurent Truchot. Israel, Frankreich, Belgien, Spanien 2005. Farbe, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

HWAL – THE BOW
Kim Ki-duk

Ein verrosteter Fischerkahn, geschmückt mit bunten Tüchern. Es ist beinahe windstill. Eine Schaukel baumelt vor einem an die Boostswand gemalten Buddha. Ein Blick in die Ferne: nichts als Meer bis zum Horizont. Wie schon in THE ISLE (2000) und SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING (2003) setzt der südkoreanische Regisseur Kim Ki-duk seine Figuren auf dem Wasser aus und gestaltet eine in sich geschlossene Welt.

Ein älterer Mann mit einem von Wind und Wetter zerfurchten Gesicht und ein strahlendes, sechzehnjähriges Mädchen sind die beiden stummen Protagonisten in diesem eher ungewöhnlichen Mikrokosmos. Eintracht und Harmonie prägen die Stimmung. Nur wenn die Touristen, die vom Alten vom Festland zum Fischen aufs Boot hergebracht werden, ihre gierigen Hände und Blicke nicht von der jungen Schönheit lassen können oder wenn sie ihn mit Sprüchen aufziehen wie: «Du willst sie doch heiraten, sobald sie volljährig ist. Stimmt doch, Grossvater!», greift der Mann zu Pfeil und Bogen, bedroht oder vertreibt sie gar.

Gross ist sein Beschützerinstinkt, aber nicht nur aus altruistischen Gründen. Er hegt und pflegt seine zukünftige Braut, die noch völlig ahnungslos an den täglichen Ritualen teilnimmt: In einem kleinen Zuber lässt sie sich von ihm waschen und lauscht ihm beim Musizieren auf dem zur Geige umfunktionierten Pfeilbogen, dem er melancholische Melodien entlockt. (Irritierend und belustigend zugleich ist, dass die Bewegungen des Alten überhaupt nicht synchron auf die Geigenmusik des koreanischen Komponisten *Kang Eun-il* abgestimmt sind.)

Auch die Wahrsagerei, die die beiden betreiben, mutet sehr rituell an. Sie beantworten den Fischern Fragen nach der Zukunft, indem der Alte dreimal auf den Buddha schiesst, vor dem das Mädchen auf der Schaukel hin- und herschwingt. Es interpretiert die Treffer und flüstert die Deutung dem Alten ins Ohr. Und der flüstert sie den Fragenden zu. Automatisch spitzt man als Zuschauer die Ohren und versucht, etwas vom unverständlichen Geflüster zu verstehen. Als einzige Antworten bleiben uns aber die erstaunten Gesichter der Fischer.

Als das Mädchen die bunten Gummischuhe entdeckt, die der Alte heimlich als Hochzeitsschuhe vom Festland mitbringt und vor ihr versteckt, wird ihre Wachsamkeit geweckt. Sie beginnt, seine Intentionen zu ahnen, und entzieht sich ihm. Die bereits brüchig gewordene Harmonie zerfällt endgültig mit der Ankunft eines attraktiven Jungen, den der ältere Mann selbst vom Festland herüberbringt. Was wird da ein Pfeil noch ausrichten können?

Kim Ki-duk spielt mit Symbolen aus seinen früheren Filmen, setzt sie in einen anderen Kontext, verfremdet sie, codiert sie neu. In THE ISLE werden Angelhaken zum sadomasochistischen Werkzeug, die männliche Hauptfigur verschluckt mehrere davon. In THE BOW hängt das Mädchen, mit frontalem Blick in die Kamera, zwei Angelhaken zusammen und nimmt sie in den Mund. Sie verschluckt sie jedoch nicht, sondern klemmt sie zwischen die Zähne. Das Blutbad bleibt aus, dafür zupft sie vergnügt an der Angelschnur. Wie in SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING ist in THE BOW Gewalt ein unterschwelliges Thema. Trotz gelegentlicher "Amokläufe" des Alten ist THE BOW jedoch weniger gewaltsam als frühere Filme von Kim Ki-duk. Die Wut des Regisseurs, die sich in seinen Filmen manifestierte, beginnt sich in seinen letzten Filmen sichtbar zu legen; vielleicht hatte die Erfahrung aus der «Winter»-Episode in SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING, wo Kim Ki-duk selbst als Schauspieler bei fünfzehn Grad Kälte im Schnee mit nacktem Oberkörper einen schweren Mühlstein hinter sich her auf einen Berg zog, einen kathartischen Einfluss auf den Regisseur. Ähnlich anstrengend waren wahrscheinlich die Dreharbeiten zu THE BOW für die Filmcrew. Ohne Pause filmte die fünfzigköpfige Mannschaft im Januar siebzehn Tage lang auf dem engen Fischerboot.

Im Film wird die Jahreszeit erst augenfällig, als es zu schneien beginnt und die Fischer in Daunenjacken gehüllt dahocken. Das meist sonnige Wetter, die eher leichte Bekleidung des Mädchens und all die bunten Tücher, Fahnen und Sofas liessen vorher kaum jemand an Winter denken. Nicht die Jahreszeiten, sondern das Ritual des stetigen Durchstreichen des verflossenen Tages auf dem Kalender durch den Alten gibt den zeitlichen Rhythmus vor. Die Anwesenheit des Jungen, der das Mädchen zu seinen Eltern zurückbringen will, lässt den Alten den Hochzeitstag immer dringender herbeisehnen. Schliesslich zerreisst er den Kalender und zwingt, in einer letzten Verzweiflungstat, das Mädchen zum Hochzeitsritual. Das Ende liesse sich als ein Feuerwerk der Symbole charakterisieren, das auf den Zuschauer niederregnet. Der in SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING verwendete Imperativ «Schiesse» findet auch hier wieder seine Verwendung.

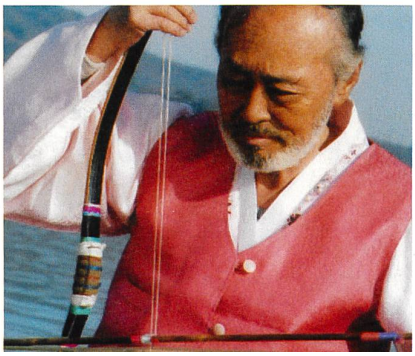
Obwohl Kim Ki-duk sehr sparsam Dialoge einsetzt, vermisst man als Zuschauer das gesprochen Wort kaum. Denn jeder Gegenstand bekommt seine eigene Dynamik, Gesten und Mimik der Protagonisten sprechen Bände, die Dinge laden sich mit geheimnisvollen Bedeutungen auf. Und das mitten auf dem unbegrenzten Meer, auf engstem Raum, im kleinen Fischerkahn.

Eva Schweizer

Stab
Regie: Kim Ki-duk; Buch: Kim Ki-duk; Kamera: Jang Seong-back; Schnitt: Kim Ki-duk; Musik: Kang Eun-il; Produktionsdesign: Sol Art Chung; Kostüme: Kim Kyung-mi

Darsteller (Rolle)
Yeon Sung-hwan (der Alte), Han Yeo-reum (das Mädchen), Seo Ji-seok (der Junge), Jeon Gook-hwan (Vater des Jungen), Kim Myung-hoon, Lee Jong-gil, Kim Ye-gi, Pyo Sang-woo, Kim Il-tae, Jang Dae-sung, Cho Suk-hyun, Kong Yoo-suk, So Jae-ik, Shin Taek-gi (Fischer)

Produktion, Verleih
Kim Ki-duk Film, Happinet Pictures; Produzent: Kim Ki-duk. Südkorea 2005. 35mm, Farbe, Dauer 89 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



BE HERE TO LOVE ME: A FILM ABOUT TOWNES VAN ZANDT

Margaret Brown

Um es mit dem klinischen Vokabular zu umschreiben: Bob Dylan war einfach depressiv und ist es vermutlich geblieben, und zwar nachgerade über eine längere Weile hin. Er klopfte an die Himmelstür, keine Frage, aber das tat er eins übers andere Mal. *Knock-knock-knockin' on heaven's door, like so many times before.* Der denkwürdige Reim verrät eine akute Todespanik, die effektive augenblickliche Schiss vorm letzten Stündlein, das nun geschlagen haben könnte. Und da wird gewiss so etwas wie Ergebenheit ins eigene Schicksal angezeigt, zugleich aber erhält der Sensenmann eine kecke lange Nase gedreht. So oft hast du bei mir angeklopft und bist weggewiesen worden. Jetzt hau' bloss ab. Kommst halt ein nächstes Mal wieder.

Die famosen Zeilen, in gleitende Moll-Klänge gekleidet, werden voraussichtlich in die Nachwelt ihres Erfinders eingehen und noch lange viele schlechte Strassensänger zur Rezitation bewegen. Anderseits hat Dylan bis zur Stunde die Schwermut mit ihren heimtückischen Attacken passabel überlebt. Schliesslich sind nicht alle Dichter, seien es solche von ehedem oder solche aus jüngerer Zeit, zwingend gehalten, erst durch ein vorzeitiges Ableben den ultimaten Nachweis zu erbringen, vollgültige Barden gewesen zu sein: so, wie es Arthur Rimbaud, Jim Morrison oder Jacques Brel widerfuhr.

Alles kapiert?

Townes Van Zandt seinerseits gehörte, von 1944 bis 1997, zu eben diesem raren, belasteten Schlag. Was ihm vermutlich fehlte, lässt sich, anders als bei Dylan, mit dem klinischen Vokabular nur ungenügend einkreisen. Psychose, Schizophrenie, wer kennt sich mit den schwereren Krankheiten der Seele schon so richtig aus? Aktenkundig ist, dass der Texaner aus angesehenem und offenbar begütertem Haus schon in sehr jungen Jahren in eine Anstalt eingewiesen und während Monaten, mit bleibenden Konsequenzen, auch unter Elektroschocks geriet. Eine der Folgen könnte darin bestanden haben, dass sich Van Zandt aufs Schreiben und Singen verlegte und dass er das wohl mit selbsttherapeutischer Absicht tat.

«Waitin' Around to Die» – Warten mer mal hier aufs Sterben – erscheint 1968 auf Vinyl, und der Titel wirkt, als wollte er die fernere Biografie seines Autors gleich präkapitulieren. Auch durch eine ganze Reihe von beglaubigten Herzstillständen will er in der Folge sich gequält haben. Andere fürchten den Tod auf eher abstrakte Weise und glauben, ihn meiden zu können, und mit ihren wiederkehrenden Beklemmungen befreunden sie sich bald einmal. Van Zandt hingegen hat Grund genug, ihn höchst konkret zu gewärtigen, und zwar eher demnächst als ein bisschen später.

Eine Mehrheit hält ihn, den oft fast tonlosen Vokalisten, für verrückt. Gemeint ist das aber natürlich in einem produktiven Sinn dieses Wortes. Wer etwas weniger weit geht, ist mindestens überzeugt, einem Ausserirdischen gegenüber zu sitzen. Er möchte nach eigenem Bekunden am liebsten Texte verfassen, die so gut wären, dass kein Mensch sie verstehen könnte, und zwar er selbst gleich inbegriffen, und eben das tut er da und dort auch. *Snake eyes and boxcars sigh*, heisst es da, und: *the dark don't lie and dreams come true, all it takes is one or two, maybe just a few will see you through.* Kann sein, dass ein oder zwei Träume genügen, um dich über die Strecke zu bringen, denn sie werden wahr, und die Dunkelheit lügt nicht. Und dann: ... Schlangenaugen und Güterzugwagen seufzen. – Alles kapiert?

Das gebrochene Amerika

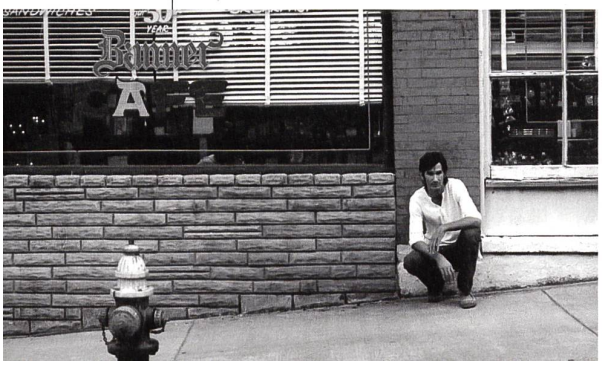
Sein prekäres, zerfahrenes Dasein mit einer Reihe von Ehen und Nachkommen ist weder dauerhaft rastlos noch überschaubar sesshaft. So sehr auch für ihn das Lob des Lebens *on the road*, welches Van Zandt sicher auch zeitweise geführt hat, zu einer poetischen Pflicht gerät: ähnlich wie bei Dylan und bei so manchem andern amerikanischen Musiker, der zur Klampfe aus nasaler, knödelnder, kurzatmiger Kehle jene flüchtigen, verschliffenen Verse mit ihren oft verschlüsselten Bedeutungen und unscharfen Botschaften vorträgt. Noch wo sie diffus bleiben, ist den Liedern, alles in allem, die Fähigkeit eigen, das Verlorensein in den ungefügten Verhältnissen und gähnenden Landschaften der USA als eine zuvorderst seelische Unbehaustheit begreiflich zu machen.

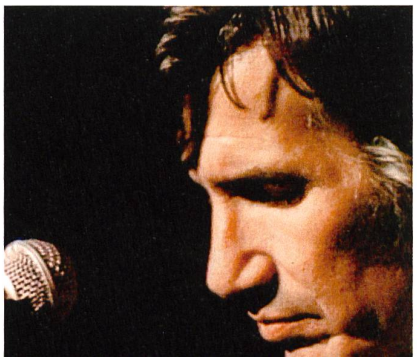
All das belegt der Bericht der Dokumentaristin Margaret Brown auf einleuchtende und komplette Weise. Der Film gelangt allerdings auch etwas gar schnell zu seinen Schlussfolgerungen. BE HERE TO LOVE ME neigt dazu, das nur mühsam zu Entziffernde, oft Wirre und Widersprüchliche in Wesen, Werk und Wirkung von Townes Van Zandt, statt es im Chaos zu belassen, auf eine Reihe griffiger Aha-Erklärungen zurückzuführen. Heutige Gespräche mit denen, die ihn gekannt haben, können offensichtlich nur eines hergeben: dass auch sie nur schlecht verstehen, wie einer imstand war, aus tiefster psychischer Behinderung heraus so viel filigrane Poesie zu schaffen. Und die, die ihre Repertoires mit seinen Songs geschmückt haben, vermögen wenig mehr zu bezeugen als ihre Dankbarkeit und ihren Respekt.

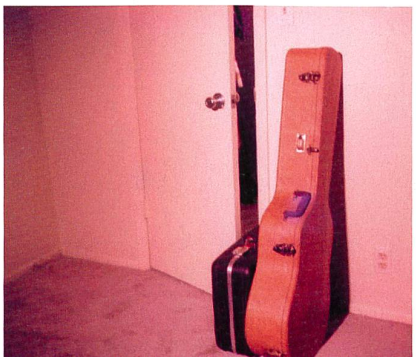
Kommt hinzu, dass die aufgezeichneten Original-Darbietungen des Barden etwas gewollt Unspektakuläres, sogar Introvertiertes an sich haben: so, als hätte er sich geniert, ein öffentliches Aufhebens von seiner Musik zu machen, um sie quasi für sich allein zu behalten. Doch ungeachtet aller Erschwernisse kommt die Stärke von Margaret Browns Studie in den Umstand zu liegen, dass da ein selten zutage tretendes Amerika sichtbar wird: das gebrochene nämlich, das den gängigen Vorstellungen von unbekümmerter Hauruck-Vitalität und angeberischem, lärmigem Erfolgswahn widerspricht.

Pierre Lachat

R, B: Margaret Brown; K: Lee Daniel; S: Michael Taylor, Don Howard, Karen Skloss. P: Rake Films; Margaret Brown, Sam Rumbaugh. USA 2005. Farbe, Dolby SR, 99 Min. CH-V: Look Now!, Zürich; D-V: MFA+, Regensburg







VOLVER
Pedro Almodóvar

Müsste man mit einem Wort Pedro Almodóvars neustes Werk charakterisieren – es wäre «Gelassenheit». Der junge Wilde, der in den achtziger Jahren wie ein Meteorit in die spanische Filmlandschaft einschlug, lässt in seinem neusten Film VOLVER sanfte Töne anklingen. Dabei ist der Plot nicht weniger schauerlich, die evozierte Vergangenheit nicht weniger bitter und die Konfrontation mit dem Tod nicht weniger präsent als in vielen seiner bisherigen Werke. Der siebenundfünfzigjährige Filmemacher selbst aber benutzt das Schlüsselwort für seinen Film und seine Person: Er sei älter geworden, abgeklärter, gelassener, schreibt er. Und er sei zu seinen Ursprüngen zurückgekehrt: in seine Heimatregion La Mancha, in der VOLVER entstanden ist, zu seinen Kindheitserinnerungen, zu den Stars seiner früheren Filme – nicht zuletzt *Carmen Maura*, mit der er seit MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS erstmals seit siebzehn Jahren wieder zusammenarbeitete.

VOLVER bietet – da bleibt Almodóvar sich treu – ein Hand-in-Hand von Tragik und Trivialität, von Melodrama und Komik und zelebriert dies schon in der ersten Einstellung: Über die Grabsteine gebeugt, putzen Frauen dicht an dicht die Ruhestätten ihrer Liebsten, als gälte es, die Trophäe für den glänzendsten Marmor oder die funkelndste Inschrift zu ergattern. So viele Witwen, meint Paula verwundert, die pubertierende Tochter Raimundas, die sich ebenfalls im heimatlichen Dorf eingefunden hat, um das Grab ihrer Eltern zu pflegen. Und nicht nur Witwen – VOLVER entführt uns zur Gänze in eine Welt der Frauen: Mütter, Grossmütter, Töchter, Tanten, Nichten, Freundinnen. Zu diesem Kosmos von Weiblichkeit gehört die sinnliche Schönheit von *Penélope Cruz* ebenso wie der Geruch nach frischer Minze oder die feurigroten Peperoni, der leckere Pudding oder das traditionelle Zuckergebäck, die warmen Umarmungen oder die sentimentale Ballade aus der Kinderzeit. Ein wohliges Universum, das den ganzen Film durchdringt, und in dem Männer nur am Rande vorkommen – wenn überhaupt. Vermissen tut sie niemand wirklich – dafür sind die Frauen unter sich umso stärker verbunden: sei es in Freundschaft, sei es in familiärem Zusammenhalt.

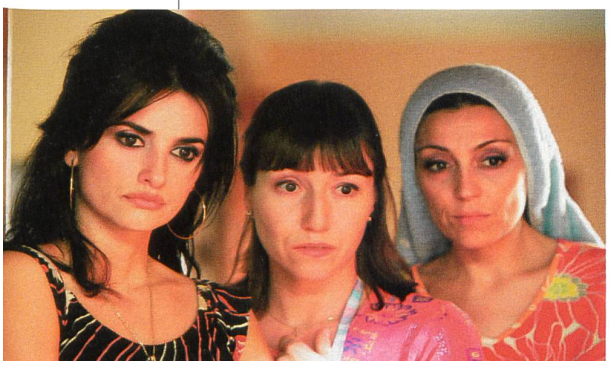
Im Zentrum dieses kleinen Paradieses weiblicher Solidarität steht Raimunda, die in Madrid mit ihrem Mann lebt und mit Schwester Sole und Tochter Paula das Dorf ihrer Eltern besucht, die bei einer Feuersbrunst ums Leben kamen. Gerüchte und Aberglauben sind für dieses Dorf in der Provinz von La Mancha mindestens so charakteristisch wie der Wind, der schon zu Don Quijotes Zeiten die Mühlen in Gang hielt und nun in VOLVER ein surreal wirkendes Feld von Windkraftwerken zum Drehen bringt. Der Wind soll auch die Menschen närrisch machen, und so schiessen die Geschichten ins Kraut: Man erzählt sich, dass es spuke und Raimundas Mutter als Geist zurückgekehrt sei, um der senilen Tante Paula zur Hand zu gehen (gespielt von der verhuschten *Chus Lampreave*, auch sie eine altgediente Almodóvar-Schauspielerin). Die jointrauchende Agustina, die selbst um ihre verschwundene Mutter trauert, kolportiert den Dorfklatsch und kümmert sich gleichzeitig rührend um ihre greise Nachbarin.

Bis der Tod in die Idylle einbricht: Tante Paula tut den letzten Atemzug, ein Mord passiert, und der Geist der totgeglaubten Mutter verlegt sein leibhaftiges Dasein nach Madrid, um Unruhe ins Leben ihrer Töchter zu bringen. Nach und nach werden emotionale Verflechtungen aufgedeckt, unter denen die Liebe noch das kleinste Übel ist, Familiengeheimnisse dafür umso übermächtiger werden. Doch so dramatisch die Geschehnisse: Die Emotionen versickern wie ein lauer Sommerregen – um dafür an einem andern Ort zum Strom anzuwachsen: nämlich wenn es um Versöhnung und Grossmütigkeit geht. Die Frauen mit ihrer Generosität und ihrem Sinn fürs Praktische sind die Heldinnen in diesem heiteren Melodram, mit dem Almodóvar dem italienischen Kino der fünfziger Jahre Reverenz erweist: Nicht nur die Leinwandpräsenz von Penélope Cruz erinnert an diejenige von so legendären Stars wie Gina Lollobrigida oder Anna Magnani – mit dem Filmzitat aus Viscontis BELLISSIMA werden explizit Bezüge gespannt, die Almodóvar in einem Kommentar zum Film noch weiter zieht: etwa zu Michael Curtiz' klassischem Frauendrama MILDRED PIERCE oder Frank Capras Komödie ARSENIC AND OLD LACE.

Für die Kamera in VOLVER zeichnet *José Luis Alcaine*, der schon mehrere Filme mit Almodóvar zusammen drehte und aus dem leitmotivisch von Blutrot und lichtem Blau durchzogenen Setting Bilder voller Augenschmaus einfing. Dass dabei auch grausligste Vorkommnisse in bestechender Ästhetik eingefangen werden, ist nicht nur Dekor, sondern Teil des Genremixes: Werden diese doch so ästhetisiert, dass ihnen der dramatische Tonus abhanden kommt und verwegene Assoziationen für bildhaften Sarkasmus sorgt. Oder hätte man sich träumen lassen, in Bildern zu schwelgen, in denen flauschig-weisses Küchenpapier sich langsam mit dem feurigen Rot einer Blutlache vollsaugt? Oder in denen ausgerechnet ein Mop dazu dient, die Spuren eines Verbrechens zu beseitigen? So fügt sich Banales und Skandalöses, Skurriles und Sinnliches reibungslos aneinander und produziert genau jene genussvolle Ironie, die Almodóvar zwar nicht zum ersten Mal auf die Leinwand bringt, aber noch selten in so versöhnter Stimmung.

Doris Senn

Regie, Buch: Pedro Almodóvar; Kamera: José Luis Alcaine; Kamera-Operator: Joaquin Manchado; Schnitt: José Salcedo; Production Design: Salvador Parra; Kostüme: Bina Daigele; Make-up: Ana Lozano; Frisuren: Máximo Gattabrusi; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Miguel Rejas. Darsteller (Rolle): Penélope Cruz (Raimunda), Carmen Maura (Grossmutter), Lola Dueñas (Sole), Blanca Portillo (Agustina), Yohana Cobo (Paula), Chus Lampreava (Tante Paula), Antonio de la Torre, Carlos Blanco, Maria Isabel Diaz, Neus San, Leandro Rivera, Pepa Aniorte, Yolanda Ramos, Elvira Cadrupani. Produktion: El Deseo; Produzentin: Esther Garcia; ausführender Produzent: Agustin Almodóvar. Spanien 2005. Farbe, Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



THE JACKET
John Maybury

«Ich war 27 Jahre alt,
als ich zum ersten Mal starb ...»

Es beginnt mit einem Schock: Ein kleiner Junge zieht eine Pistole und schiesst auf den Mann, der gerade auf ihn zugeht, um ihm die Hand zu reichen. Es ist in erster Linie der Schock des aus dem Kopf spritzenden Blutes, als das Projektil eindringt, aber auch der Schock, dass ein Kind involviert ist. Oder akzeptiert man das mittlerweile, weil es sich in einem Krieg zuträgt? 1991, im Irak, während des ersten Golfkriegs.

Danach ist der Zuschauer auf alles gefasst. Einerseits. Andererseits wird sich dieser Anfang auch als irreführend erweisen: dies ist kein Film über den Irak-Krieg, die Balance zwischen einer ganz privaten Geschichte und ihrem zeithistorischen Umfeld wird sich mehrfach verschieben.

Eben noch lag der Soldat auf einer Bahre, vom medizinischen Personal als tot eingestuft. Doch dann registriert man das Blinzeln seiner Augen: Jack Starks hat den Kopfschuss überlebt – um den Preis einer «retrograden Amnesie». Das Auslöschen der Vergangenheit paart sich mit dem Schmerz der Gegenwart. Die Amnesie ist partiell, der Schmerz nicht.

Schmerz ist das, was mit dem Darsteller *Adrien Brody* seit seiner (Oscar-gekrönten) Darstellung in Roman Polanskis THE PIANIST assoziiert wird. Mit seinem schmerzverzerrten Gesicht (ohne dabei zu outrieren) könnte er auch eine Figur aus den Gemälden des britischen Malers Francis Bacon sein. Bacon war der Protagonist von LOVE IS THE DEVIL, mit dem John Maybury 1998 sein Spielfilmdebüt gab – ein Biopic, aber doch in erster Linie ein englischer Arthouse-Film. Mit dem Nachfolgefilm THE JACKET begibt sich Maybury auf ein – jedenfalls für den ersten Blick – ganz anderes Terrain.

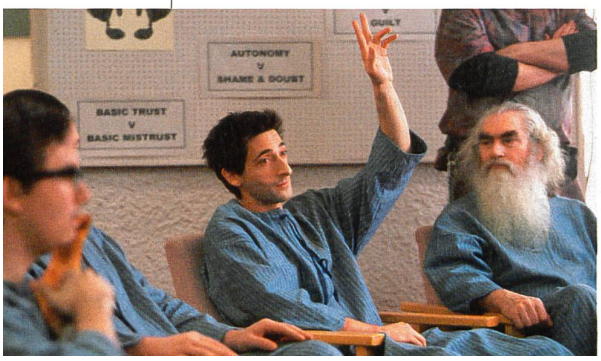
«Vermont, zwölf Monate später» – Entlang einer Autostrasse bewegt sich Starks gemessenen Schrittes zu Fuss vorwärts. – «... als ich zum ersten Mal starb» Der Schatten künftigen Unheils legt sich über die Bilder. Statt die winterliche Natur, eingefangen im majestätischen Cinemascope-Format, zu geniessen, fragt man sich: Was könnte alles unter der Schneedecke zum Vorschein kommen, wenn der Schnee im Frühjahr schmilzt?

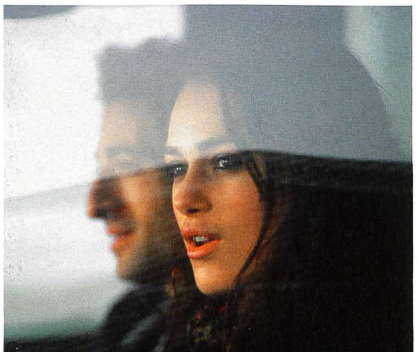
Ein Auto ist am Strassenrand liegengeblieben. Die Lenkerin, eine geistesabwesende Mutter, offensichtlich unter Drogen- und Alkoholeinfluss, ist nicht ansprechbar, aber mit der kleinen Tochter versteht sich Jack auf Anhieb. Er repariert den Wagen und schenkt ihr die *dog tags*, die Kennmarken seiner gefallenen Kameraden, die er bei sich trägt. Später nimmt ihn ein Autofahrer mit, doch als ein Streifenpolizist den Wagen anhält, schiesst der Fahrer diesen kaltblütig nieder und plaziert die Waffe bei dem in Ohnmacht gefallenen Jack. Blackout. In einer Gerichtsverhandlung wird der Mord Jack angelastet. Wegen seiner Vorgeschichte wird er in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Dort wird er einer seltsamen "Therapie"unterzogen, die nicht nur seine Vergangenheit wieder lebendig werden lässt, sondern auch eine mögliche Zukunft. Das titelgebenden *jacket* ist eine Zwangsjacke, mit der (und zusätzlichen Medikamenten) der Patient ruhiggestellt wird für die grosse Erfahrung: für einige Stunden lebendig begraben zu sein, in einem Behältnis von der Grösse eines Sarges, in vollkommener Dunkelheit. Der Kinogänger erinnert sich vielleicht an Ken Russells ALTERED STATES, wo man dieses «gebärmutterähnliche Umfeld» in Gestalt eines Tanks sehen konnte, hier allerdings ist es eine seltsame Verbindung von Entspannung und Zwang zugleich, die der Erfahrung vorausgeht, bei der die Abschottung von äusseren Sinnesreizen verschüttete Bewusstseinszustände stimulieren soll. Von aussen sehen diese Behältnisse wie überdimensionale Aktenschränke aus, ihr dunkelroter Farbanstrich wirkt wie eine Tarnung.

Die Therapie jedenfalls zeigt ihre Wirkung. Jack provoziert schliesslich die Pfleger sogar, um wieder in den Sarg hineinzukommen. Denn nur so kann er sein Leben rekonstruieren, nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft erkunden, das Rätsel seines eigenen Todes lösen – und natürlich den Kern aller Zeitreisegeschichten: Kann man den Verlauf der Geschichte ändern, wenn man im Wissen um kommende Ereignisse in sie eingreift?

Im Gegensatz zum schockierenden Anfang des Films und auch zur Brutalität der Pfleger steht Jacks langsames Erkennen seiner Fähigkeiten, in Zukunft und Vergangenheit zu reisen, steht die melancholische Stimmung, verstärkt durch das ewige Winterweiss der Landschaft und den Zeitpunkt, Heiligabend. An Heiligabend 2007 trifft Jack eine junge Frau, die sich als das erwachsen gewordene Mädchen von damals erweist. Jack & Jackie, das ist natürlich eine schicksalhafte Wiederbegegnung. Er könne nicht Jack Starks sein, weil der am Neujahrstag 1993 gestorben sei, erklärt sie ihm. Aber dann hilft sie ihm doch, dem Geheimnis seines Todes auf die Spur zu kommen. Alles verschiebt sich dabei, zumal die Grenzen zwischen Imagination und Realität: In der Zukunft ist aus einem Pfleger mittlerweile selber ein Patient geworden – und die Bilder aus der Vergangenheit, die Jacks Unschuld am Tod des Polizisten belegen, sind vielleicht nur eine weitere Imagination. THE JACKET entfaltet einerseits einen Sog, der den Zuschauer all die Implausibilitäten der Gattung ignorieren lässt, setzt andererseits aber immer wieder auf distanzierende Momente. Einmal scheint es, als höre Jack die Stimme von Dr. Becker in seinem Kopf – doch im nächsten Bild merkt er (und mit ihm der Zuschauer), dass Becker real sehr wohl im Raum anwesend ist, er wurde zuvor nur von einer anderen Person verdeckt.

Diesen Dr. Becker spielt *Kris Kristofferson*. Statt ihn für seinen kurzen Auftritt im Jahr 2007 älter zu machen, hat man ihn für seine Auftritte in der Haupthandlung des Jahres 1992 jünger gemacht, hat die ergrauten Haare schwarz gefärbt. Für den Zuschauer wirkt das wie eine Zeitreise in die eigene Kinovergangenheit: Nicht den alt gewordenen *sidekick* Kristofferson sieht man





vor sich, sondern den Star aus dem Kino der späten siebziger Jahre.

«Wieviel Zeit haben wir?» lautet der letzte Satz des Films, von Jackie aus dem Off gesprochen. Wenn die Frage von dem – dem Nachspann unterlegten – Lied «We have all the time in the world» beantwortet wird, dann ist dessen Schmelz zu schön um wahr zu sein. THE JACKET konfrontiert den Zuschauer mit seinem Sehnen nach einer Auflösung der Doppeldeutigkeiten, zumindest am Ende. Dass dieser Film dem Zuschauer das verweigert, gehört zu seinen Qualitäten. THE JACKET ist ein Film über das Dazwischen – nicht nur zwischen Gegenwart und Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit, sondern vor allem über die *Twilight Zone* zwischen Leben und Tod, zwischen Realität und Imagination. Und auch ein Film zwischen Zeitreise und Psychiatrie, zwischen Kunstkino und Genreformeln, zwischen Grossbritannien (gedreht in Glasgow) und Hollywood. Zu seinen nicht wenigen Produzenten gehören Steven Soderbergh und George Clooney (mit ihrer gemeinsamen Firma Section Eight) ebenso wie der CEO eines deutschen Investmentfonds, gegen den mittlerweile wegen Steuerhinterziehung ermittelt wird. Kein Wunder, dass sich Regisseur John Maybury (der von der Bildenden Kunst herkommt und 1988 an Derek Jarmans THE GARDEN als Cutter beteiligt war) mit diesem Film zwischen alle Stühle gesetzt hat.

Frank Arnold

Regie: John Maybury; Buch: Massy Tadjedin, nach einer Story von Tom Bleecker und Marc Rocco; Kamera: Peter Deming; Schnitt: Emma Hickox; Production Design: Alan MacDonald; Kostüme: Doug Hall; Musik: Brian Eno. Darsteller (Rolle): Adrien Brody (Jack Starks), Keira Knightley (Jackie Price), Kris Kristofferson (Dr. Becker), Jennifer Jason Leigh (Dr. Lorenson), Daniel Craig (Rudy Mackenzie), Kelly Lynch (Jean Price), Brad Renfro (Fremder), Steven Mackintosh (Dr. Hopkins), Brendan Coyle (Damon), Laura Marano (junge Jackie). Produktion: Mandalay Pictures; Co-Produktion: VIP Medienfonds, MP Pictures; in Zusammenarbeit mit Rising Star und Section Eight Production; Produzenten: Peter Guber, George Clooney, Steven Soderbergh. USA 2005. Farbe Dauer: 103 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich

KEKEXILI – MOUNTAIN PATROL

Lu Chuan

Exotik kann beim Betrachten eines Films eine zweischneidige Kategorie sein. Werden Neugierde und Staunen geweckt, weil der Blick des Zuschauers von Fremdheit und Herablassung geleitet wird oder weil er auf einer Offenheit beruht? Wie macht man sich einen Begriff vom Fremdartigen, ohne ihn in die Schablonen des Geläufigen zu zwängen? Als Lu Chuans Film im Forum der diesjährigen Berlinale lief, machte die Formel die Runde, er sei ein chinesischer Western.

Geographisch hat es damit seine Richtigkeit. Er spielt im äussersten Westen Chinas, in der kargen Berglandschaft von Kekexili, die nicht für Menschen geschaffen ist. Wesensverwandt ist er freilich nicht mit der klassischen, ungebrochenen Tradition des Westerns, sondern mit dessen aufgeklärter Phase in den fünfziger Jahren, als niemand mehr an die klare Unterscheidung von Gut und Böse glauben mochte. Er erinnert an die Filme Anthony Manns, wegen des Motivs der Besessenheit. An die erbitterte Konfrontation von Profitgier und Ökologie in Richard Brooks Büffeljäger-Drama THE LAST HUNT mag man denken. Und die Erhabenheit der Natur gemahnt an Raoul Walsh, dessen Helden dieser Kulisse stets ebenbürtig sind. Aber je genauer man KEKEXILI betrachtet, desto stärker gerät man in den Bann seiner Unwägbarkeit. Gewiss, er lässt die klassischen Themen des Genres anklingen – die innere Verwandtschaft von Jäger und Gejagtem etwa –, aber seine Faszination liegt in der Differenz. Er *deplaziert* die vertrauten Gesten und Codes und verleiht ihnen damit eine neue, eigentümliche Kraft.

Lu Chuans Film basiert auf einer wahren Begebenheit. In seinem Zentrum steht eine Patrouille von Freiwilligen, die sich zusammengeschlossen haben, um die wegen ihres Fells begehrte Tibetanische Antilope vor Wilderern zu schützen. Unter den Männern herrscht eine ausgelassene Brüderlichkeit, wie man sie im westlichen Kino noch nicht gesehen hat. Ihrem Anführer Ritai (gespielt von dem wunderbar verwitterten *Duo Bujie*) traut man zu, das moralische Gewicht auch der verzweifeltsten, schwerwiegendsten Entscheidungen tragen zu können.

Selbst chinesischen Zuschauern wird diese Truppe wohl exotisch erscheinen, immerhin hat Lu Chuan eingangs die Erzählperspektive eines Journalisten aus der Hauptstadt gewählt (dessen Reportagen tatsächlich dazu beigetragen haben, den Erhalt der aussterbende Gattung zu sichern). Die Autorität der Wildhüter ist prekär. Sie sind von der Bezirksregierung bestellt, werden aber nicht von ihr bezahlt. Sie dürfen die Beute konfiszieren und gegen Quittung Bussgelder kassieren, besitzen aber nicht die Handhabe, jemanden zu verhaften. Mit Spannung erwartet man, ob sie von den Waffen, die sie mit sich tragen, wirklich Gebrauch machen werden.

KEKEXILI handelt vom Ethos ihrer Existenz. Es erfüllt sich in entschlossenem, umsichtigem Handeln. Die Vergeblichkeit ihres Kampfes entmutigt die Wildhüter nicht. Sie verlieren ihre Ehre nicht einmal durch den Verrat, den sie an ihren Idealen üben müssen: um zu überleben, verkaufen sie in äusserster Not selbst die sichergestellten Antilopenfelle. Als Ritai am Ende die Übermacht der Wilderer stellt, ist man gefasst auf eine mythische Konfrontation. Dass nun das Unausweichliche wie aus Versehen geschieht, nimmt dem Augenblick nichts von seiner Würde. Der Stolz von Lu Chuans Helden liegt darin, nicht anders zu können.

Gerhard Midding

Stab
Regie, Buch: Lu Chuan; Kamera: Cao Yu; Schnitt: Teng Yun; Ausstattung: Lu Dong, Han Chunlin; Musik: Lao Zai; Ton: Song Qin

Darsteller (Rolle)
Duo Bujie (Ritai), Zhang Lei (Ga Yu), Qui Liang (Liu Dong), Zhao Xueying (Lengxue), Ma Zhanlin

Produktion, Verleih
Produktion: Columbia Pictures Film Production Asia, Huayi Brothers, Taihe Film; in Zusammenarbeit mit China Film Co-Production. Produzent: Wang Zhongjun; Co-Produzenten: Chen Kuo-fu, Wu Zheng, Lengben Cairang Ermao, Zhaxi Dawa. China, Hongkong 2004. 35mm, Format: 1:2,35; Farbe, 95 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ
Stéphane Brizé

Der aussergewöhnliche und auch aussergewöhnlich lange Titel des Films umschreibt die Situation, mit der sich der etwa fünfzigjährige Jean-Claude, die Hauptfigur der Geschichte, fast täglich auseinandersetzen muss: Er ist Gerichtsvollzieher, der den harten und oft grausamen Anforderungen seines (von seinem Vater übernommenen) Berufes einerseits gewissenhaft nachkommen will, dies innerlich aber je länger je mehr verabscheut – ein Mann also, der am Konflikt zwischen seiner im Lauf der Jahre erworbenen sturen Pedanterie und seiner zaghaft erwachenden, jedoch gewaltsam verdrängten Herzensgüte zu zerbrechen scheint. Im Gegensatz zu seinem zur Schau gestellten Auftreten möchte Jean-Claude im Grunde genommen geliebt, oder zumindest geachtet werden. Es gehört zum konsequent durchgehaltenen Stilprinzip dieses stillen und nie argumentierenden Films, dass er diesen inneren Zwiespalt weder psychologisch ausleuchtet noch in anderer Weise "zeigt" (wie dies in vergleichbaren Filmen sonst üblich ist, Film ist ja nicht zuletzt ein Medium des "Zeigens"), sondern bestenfalls andeutet und durch subtil eingebrachte Handlungselemente schliesslich erraten lässt. Jean-Claudes Gesicht bleibt äusserlich hart und teilnahmslos, selbst als er einmal das Hab und Gut einer jungen Afrikanerin beschlagnahmen und die weinende Frau durch Beamte aus ihrer Wohnung wegweisen lässt.

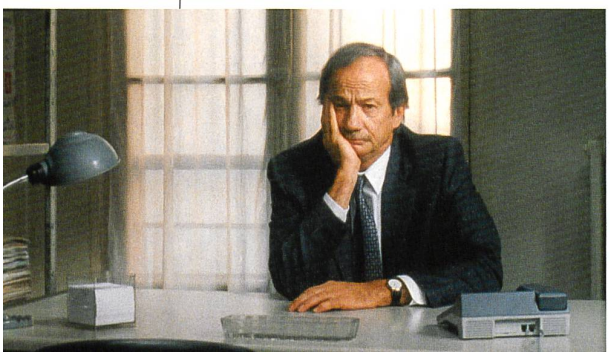
Es ist zunächst der private Bereich, in dem Jean-Claude seine Emotionen nicht mehr beherrschen kann. Im Verkehr mit seinem in einem Altersheim lebenden Vater, der stets an allem etwas auszusetzen hat und die Nerven seines Sohnes damit aufs äusserste strapaziert, gestattet sich Jean-Claude anlässlich eines seiner wöchentlichen Besuche erstmals einen Wutausbruch, der letztlich allerdings weniger dem alten Mann als vielmehr seinem eigenen Leben gilt. Und damit kommt das eigentliche Thema des Filmes ins Spiel: die Schwierigkeit, Gefühlen in Worten oder auf andere Weise Ausdruck zu verleihen. Als diese «andere Weise» erweist sich im Film je länger je deutlicher der Tango. JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ ist in diesem Sinne letztlich ein Film über das Medium des Paartanzes in der spezifischen Form des Tangos. Und wie so vieles in diesem Film, der letztes Jahr am Filmfestival von San Sebastian den «Preis für das beste Drehbuch» erhielt, wird auch dieses Thema in höchst subtiler, fast unauffälliger Weise eingeführt.

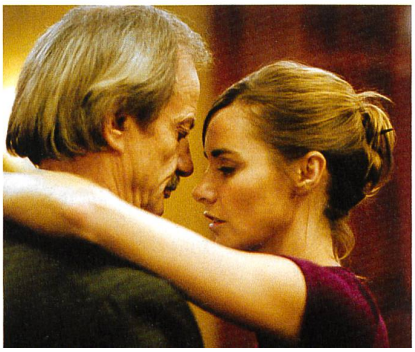
Neben der Kanzlei, in der Jean-Claude seine Arbeit verrichtet, befindet sich eine Tangoschule, deren munterem Treiben der gestresste Mittfünfziger durchs Bürofenster gelegentlich zuschaut. Wenn er sich allein fühlt, sieht man ihn sogar einen der in der Schule instruierten Schritte nachvollziehen. Und im Zeichen nachbarlicher Neugier wagt Jean-Claude eines Tages, die Schule zu betreten, wo er von einem der Lehrer freundlich begrüsst wird. Kurz darauf wird er von Françoise, einer talentierten jungen Schülerin, entdeckt und zum Tanz aufgefordert. Die beiden tanzen zusammen, und Françoise erklärt dem noch ungeübten Neuling einige Schritte. Jean-Claude seinerseits fühlt sich wenn auch nicht "geliebt", so doch ernstgenommen und akzeptiert. «Von Anfang an fand ich diesen Tanz für Jean-Claude geeignet», erklärt Stéphane Brizé. «Tango ist einerseits sehr sinnlich, gleichzeitig aber für jemanden, der körperlich und emotional eher ungelenk ist, nicht allzu abschreckend. Tango ist eine sehr melancholische Musik, die zweifelsohne zur Persönlichkeit meiner Hauptfigur passt.» Jean-Claude und Françoise beschliessen sich wiederzusehen, um ihre Tanzpartnerschaft weiterzuführen. Mehr liegt für Françoise nicht drin, denn sie steht kurz vor der Hochzeit mit dem jungen Schriftsteller Thierry, der seine Verlobte nur deshalb nicht zum Tanzkurs begleitet hat, weil er dringend an der Fertigstellung eines Buches arbeiten muss (auch hier noch einmal die Thematik des Gegensatzes von Pflicht und Musse). Als Jean-Claude, der sich insgeheim wohl mehr erhofft hat, die Situation erkennt, ist er bitter enttäuscht und bricht die Beziehung zu Françoise unvermittelt ab. Die junge Frau, die Jean-Claude inzwischen als Tanzpartner liebgewonnen hat und diesen in keiner Weise verletzen wollte, leidet ihrerseits unter dem Bruch. Das Ende des Films deutet an, dass auch Jean-Claude bereit ist, die Beziehung zu Françoise auf die gemeinsame Freude am Tango zu beschränken.

JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ ist ein Film der Ambivalenzen und Andeutungen, des behutsamen Spiels mit Gefühlen und des Versuchs, diesen Gefühlen einen passenden Rahmen zu geben. Auch wenn das Thema des gemeinsamen Tanzens schliesslich dominiert, liegen die Qualitäten von Stéphane Brizés zweitem Spielfilm (nach LE BLEU DES VILLES aus dem Jahr 1999) in seiner thematischen Ausgewogenheit, seiner stillen Melancholie und seinem bewussten Verzicht auf grosse Gesten. Neben dem bereits erwähnten Preis für das beste Drehbuch in San Sebastian erhielt der Film in Frankreich drei Nominationen für einen «César» (beste Schauspielerin, bester Schauspieler und bester Nebendarsteller) – ein Zeichen, dass auch stille Filme immer noch ihre Chance haben.

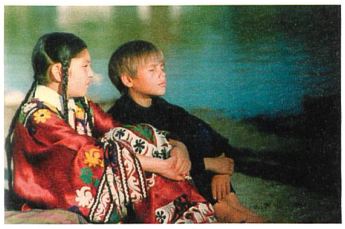
Gerhart Waeger

Regie: Stéphane Brizé; Buch: Stéphane Brizé, Juliette Sales; Kamera: Claude Garnier; Montage: Anne Klotz; Musik: Christoph H. Müller, Eduardo Makaroff; Ton: Xavier Griette; Mischung: Emmanuel Croset. Darsteller (Rolle): Patrick Chesnais (Jean-Claude), Anne Consigny (Françoise), Georges Wilson (Vater von Jean-Claude), Lionel Abelanski (Thierry), Cyril Couton (Sohn von Jean-Claude), Geneviève Mnich (Mutter von Françoise), Hélène Alexandridis (Schwester von Françoise), Anne Benoit (Sekretärin), Olivier Claverie (Flirter beim Tangokurs), Marie-Sohna Condé (Rose Diakité), Isabelle Brochard (Krankenpflegerin), Stéphane Wojtowicz (Arzt), Pedro Lombardi (Tangolehrer), Régis Romelé, Thierry Cazals (Polizisten), Alexandre Ducène (Neffe von Françoise), Cynthia Faure (Nichte von Françoise). Produktion: Miléna Poylo, Gilles Sacuto für TS Productions; Koproduktion: Canal + und Centre National de la Cinématographie; mit Unterstützung von Centre National de la Cinématographie der Region Ile de France und der Region der Pays de Loire; in Zusammenarbeit mit Sofica Uni Etoile 2, Soficinéma, la Procirep, l'Angoa-Agicoa. Frankreich 2005. 35 mm, Farbe, Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich





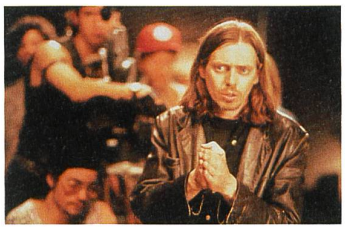
Kurz belichtet



THE SILENCE
Regie: Mohsen Makhmalbaf

Jean-Luc Godard
in HISTOIRE(S) DU CINÉMA
Regie: Jean-Luc Godard

Alec Guinness und Dany Green
in THE LADYKILLERS
Regie: Alexander Mackendrick



Steve Buscemi
in LIVING IN OBLIVION
Regie: Tom DiCillo

NIFFF

Das sechste *Neuenburger Internationale Festival des Fantastischen Films* findet vom 3. bis 9. Juli statt. Den Schwerpunkt des NIFF bilden der Internationale Wettbewerb mit aktuellen Werken des fantastischen Films und der Asiatische Wettbewerb – zwei weitere Wettbewerbe werden im Bereich Kurzfilme durchgeführt. Ein spezielles Augenmerk gilt aber auch aktuellen Tendenzen digital produzierter Filme. Dieses Jahr amtiert *George A. Romero*, der Altmeister des Zombiefilms, als Präsident der internationalen Jury. Im Rahmen einer Hommage wird seine «Living Dead»-Trilogie gezeigt. Unter den geladenen Gästen befindet sich auch der englische Schriftsteller *Christopher Priest*, der mit seinen verschachtelten Romanen die Geheimnisse des Bewusstseins und der Wahrnehmung erkundet. Der MEMENTO-Regisseur *Christopher Nolan* hat sich einem von Priests Werken angenommen und die Dreharbeiten zur Verfilmung von «The Prestige» soeben abgeschlossen.

www.nifff.ch

Filmfest München

Wie immer besticht das Filmfestival in München (15. bis 22. Juli) durch ein geographisch und kulturell vielfältiges Programm. Die rund zweihundert Filme werden in Reihen wie Internationales Programm, Neue Deutsche Kinofilme, Open Air und American Independents geordnet. Unter dem Titel «Aus der Mitte» werden aktuelle ostmitteleuropäische Filme aus Polen, Ungarn, Tschechien, Bosnien, Serbien und Montenegro für einmal im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Ein kleinerer Schwerpunkt ist dem «Cinéma Québecois» gewidmet.

Mit einer umfassenden Werkschau würdigt das Filmfest das filmische Schaffen des britischen Regisseurs, Autors und Musikers *Mike Figgis*, der in München zu Gast sein wird. Eine *Makhmalbaf*-Retrospektive zeigt alle verfügbaren Filme der Produktionsgemeinschaft «Makhmalbaf Filmhouse». Die Firma wurde vom iranischen Regisseur Mohsen Makhmalbaf gegründet und beschäftigt inzwischen seine ganze Familie. Von ihm ermutigt, begannen auch seine Frau Marziyeh Meshkini, seine Töchter Samira und Hana sowie Sohn Maysam sich mit dem Medium Film auseinanderzusetzen. Samira ist durch Filme wie THE APPLE und AT FIVE O'CLOCK IN THE AFTERNOON international bekannt geworden.

www.filmfest-muenchen.de

Godard à Beaubourg

Bis zum 14. August zeigt das *Centre Pompidou* in Paris Jean-Luc Godards erste Ausstellung «Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, à la recherche d'un théorème perdu», welche die Entwicklung des Bildes von der Erfindung des Films bis heute untersucht. Godard veranschaulicht seine «voyages», basierend auf dem Verfahren der Collage, mit Modellen, Objekten, Fotos und Gemälden. Parallel dazu läuft seit dem 24. April eine vollständige Retrospektive mit 140 Werken, darunter sieben neue, noch unveröffentlichte Filme Godards.

Centre Pompidou, Place Georges Pompidou, 75004 Paris

Der grosse Coup

Das *Filmpodium* zeigt im Juli und im August «Heist Movies» – jene Gaunerstücke, die von möglichst spektakulären, raffinierten und dennoch gewaltlosen Raubzügen und Trickdiebstählen erzählen. Ob grosse Fische, Tölpel oder blutige Anfänger, sie alle haben den Traum vom grossen Coup, der sich oft in Luft auflöst. Es geht aber stets um Räuberei und Pläneschmieden als Kunst, entsprechend augenzwinkernd und komödiantisch ist meist der Tenor. Meisterstücke wie THE LADYKILLERS, HOW TO STEAL A MILLION und THE STING werden unter diesem vergnüglichen Krimi-Subgenre versammelt, nicht zu vergessen OCEAN'S ELEVEN – das Original.

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

Das Unbehagen am Film

Im *Atelier Augarten* (Zentrum für zeitgenössische Kunst) Wien ist dem Künstler und Undergroundfilmer *Kurt Kren* (1929–1998) eine monografische Ausstellung gewidmet. Kren zählt zu den wichtigsten Vertretern der internationalen Filmavantgarde. Den Schwerpunkt der Werkschau bildet das Frühwerk des Filmemachers. Etwa die filmischen Ergebnisse der Zusammenarbeit mit Künstlerkollegen wie den Wiener Aktionisten Otto Mühl und Günter Brus, deren Materialschlachten er filmte. Krens oft nur drei Minuten lange Filme zeichnen sich aus durch die Direktheit der Bilder, die rasante Schnitttechnik und das Hervorheben der Einzelbilder. Alle Filme und zwei Portraits über den Filmemacher werden im Juni im österreichischen Filmmuseum gezeigt.

Atelier Augarten, Scherzergasse 1a, A-1020 Wien, www.filmmuseum.at

Steve Buscemi

König der Indies, Kaiser der schrägen Vögel – Steve Buscemi ist neben Philipp Seymour Hoffman der gefragteste Nebendarsteller Hollywoods. Mit seiner hageren Figur und seiner unverwechselbaren Visage spielt er lebensmüde Sänger, Bowling-Spieler und überforderte Entführer. Aber damit nicht genug, um von seinem Psycho-Typ loszukommen, realisierte er 1996 seine erste Regiearbeit TREES LOUNGE. In seinem gelungenen und dialogstarken Debüt gibt Buscemi den glücklosen Lebenskünstler, der zwar nicht weiss, wo er im Leben steht, dafür seinen Platz an der Bar genau kennt. Mit viel Selbstironie und Verweisen auf seine eigene Biographie erzählt er von nichts Geringerem als dem Blues des Lebens. Um die Pannen im Leben beziehungsweise auf dem Set einer Low-Budget-Filmproduktion geht es in Tom DiCillos unterhaltend schrägem Episodenfilm LIVING IN OBLIVION, in welchem Buscemi den gebeutelten Independent-Regisseur Nick Reve gibt. Auch Schweizer Premieren werden zu sehen sein: ANIMAL FACTORY, eine weitere Regiearbeit von Buscemi, ist ein realitätsnahes Gefängnisdrama mit exzellenter Besetzung (Edward Furlong, Willem Dafoe); THINGS TO DO IN DENVER WHEN YOU'RE DEAD ein unkonventioneller Gangsterfilm mit Andy Garcia, Christopher Walken und Steve Buscemi als berüchtigter Killer Mister Shhh.

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

The Big Sleep

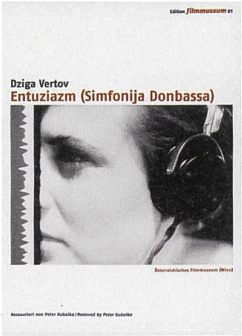
Alida Valli

31.5.1921–22.4.2006

«Zwei Minuten dauerte ihre grösste Szene, zwei endlose Minuten, mit denen Alida Valli in die Filmgeschichte eingegangen ist, weil sie darin die unstillbare Sehnsucht des Publikums nach einem glücklichen Ende wie kaum eine andere missachtet hat. Es ist der Schluss von DER DRITTE MANN.»

Michael Althen in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 24. April 2006

Dziga Vertov
ENTUZIAZM



Vom Vorhaben her weit mehr als nur ein weiterer Silberling: Eine Arbeit, die als Flagship einer ganzen DVD-Reihe auch Programmatik verkündet. Hat nicht schon der Titel, mit dem die Edition Filmmuseum ihren ersten Auftritt bestreitet, schon etwas Euphorisches? ENTUZIAZM von Dziga Vertov.

Ein optimistischer Avantgarde-, Propaganda- und früher Tonfilm von 1930. Der Regisseur begleitete damit einerseits – und noch voll Zuversicht – den Start des sowjetischen Fünfjahresplans (1928–1932), andererseits verfolgte er das Vorhaben, der damals ganz neuen Vision – beziehungsweise Audio-Vision – auf die Sprünge zu helfen, was mit dem Ton im Kino, als medialem Zugewinn des Bildes, anzufangen sei. Als (selbst)bewusster Tonfilm operierte er theoretisch und praktisch gegen die Losungen des Tages, das neue Medium gleich ins Korsett einer naturalistischen Grammatik des Sprechfilms zu zwingen.

Als Avantgarde- und Propagandafilm stimmte ENTUZIAZM indes eine Hymne auf die forcierte Industrialisierung an. «Den infernalischen Rhythmus der Arbeit an den Hochöfen, das Beschicken des Feuers mit Koks, das Abstechen des Ofens, in Gruppen von acht oder neun ausgeführt, als gelte es ein wildes Tier zu erlegen, all das montiert Vertov zu seiner Donbass-Sinfonie», so schreibt Klemens Gruber im Booklet der DVD.

Der Film war als Lob des Kommunismus und seiner Fortschritte intendiert – ein Kompliment, das allerdings jene, die als legitime Vertreter der proletarischen Revolution auftraten, alles andere als freundlich anzunehmen gedachten.

Überliefert ist ENTUZIAZM in einer Länge von 1800 Metern, was einer Dauer von 65 Minuten entspricht. Diese Fassung, vom Gosfilmofond archiviert, gilt auch als Originalfassung. Eine Kopie davon kam 1972 nach Wien ins Filmmuseum. An dieser Fassung entdeckte Peter Kubelka einige Ungereimtheiten im Zusammenspiel von Bild und Ton. Die vermeintliche Originalfassung vermittelte an vielen Stellen zwar die Ahnung einer Wucht, kaum jedoch die Wucht selbst.

Auf der Doppel-DVD findet man die offizielle Originalfassung aus dem Moskauer Filmarchiv und die Fassung, zu deren Herstellung sich Kubelka 1972 ohne offiziellen Auftrag, ja unter dem Risiko, die russischen Partner zu verärgern, genötigt sah.

Der auf der DVD enthaltene Bonusfilm «Peter Kubelka: Restoring ENTUZIAZM» (2005) ist ein absolutes Highlight dessen, was die Praxis von Filmtheorie und -geschichte sein könnte: In der Arbeit ergab sich für ihn, dass die Tonspur fast durchgängig nur beliebig angelegt war. Anhand von drei Sequenzen demonstriert er, wie er eine Fassung herstellte, die durchgängig plausibler ist als die eigentliche Originalfassung aus Moskau. Der Restaurator war bemüht, sich dem anzunähern, was Vertov in seiner Tonspur angelegt hatte, was sich aber erst in der richtigen Begegnung mit den Bildern als «wuchtiger kinematographischer Sermon» offenbaren konnte. Mit diesem Sermon selbst erklärt sich Kubelka übrigens nicht im Geringsten einverstanden, was seinen Enthusiasmus jedoch nie schmälerte.

Diese erste Publikation der «Edition Filmmuseum» tritt auch an, einen bestimmten Umgang mit dem kinematographischen Erbe zu lehren: ENTUZIAZM ist kein gut ausgeleuchtetes Werk aus dem Zentralkanon der Filmgeschichte, eher ein irrlichterndes "Gespenst" aus dem Untergrund des Hörensagens. Die Lektion aus der Rekonstruktion? Diesem frühen Tonfilm-Gesamtkunstwerk von 1930 mit Instinkt und Intelligenz gegenüberzutreten. Mit beherztem Respekt, nicht mit Ehrfurcht.

Ralph Eue

Bildformat: TV-Format 4:3 PAL (DVD 1 und 2), 16:9 PAL (DVD 2) Originalformat 1,37:1 (DVD 1 und 2), 1,78:1 (DVD 2) Sprachen: Russisch (DVD 1 und 2), Englisch (DVD 2) Tonformat: Dolby Digital 2.0 (mono) Untertitel: Deutsch und Englisch

Das Programm der Edition Filmmuseum umfasst bislang drei Titel:

Edition Filmmuseum 01: Dziga Vertov – ENTUZIAZM (SIMFONIJA DONBASSA)

Edition Filmmuseum 02: Curt Goetz – FRIEDRICH SCHILLER – EINE DICHTERJUGEND

Edition Filmmuseum 06: M. Mischkowski, K. M. Steinkühler – WESTEND

In Vorbereitung:

Edition Filmmuseum 03: Erich von Stroheim – BLIND HUSBANDS *(Oktober 2006)*

Edition Filmmuseum 04: Richard Oswald – ANDERS ALS DIE ANDEREN *(August 2006)*

Edition Filmmuseum 05: Veit Harlan – ANDERS ALS DU UND ICH *(August 2006)*

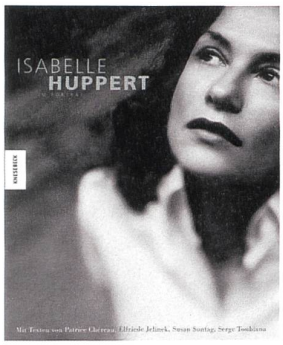
Dziga Vertov
Katalog Österreichisches Filmmuseum

Wohl nur Spezialisten wussten bis vor kurzem, dass im *Österreichischen Filmmuseum* in Wien ein äusserst reichhaltiger Schatz an Materialien zum russischen Avantgarde-Filmemacher *Dziga Vertov* liegt. Dieser Schatz, ein eigentlicher Teilnachlass, ist gehoben worden, was im Mai mit einer grossangelegten Retrospektive gefeiert werden konnte. Der vorliegende zweisprachige Katalog, erschienen in der sehr schön gestalteten Reihe der Filmmuseumspublikationen bei Synema, erschliesst nun diese Sammlung. Zum Auftakt versammelt das Kapitel «Vertov in Splittern» Stimmen von Vertov-Kennern aus aller Welt. *Thomas Tode* und *Michael Loebenstein* zeichnen die Beziehungen Vertows zu Wien und das Zustandekommen der Sammlung nach. Die Geschichte der Schenkungen von Elizaveta Svilova, der Mitarbeiterin und Witwe von Dziga Vertov, an das Filmmuseum ist ein eindrückliches Kapitel «einer Kulturdiplomatie der andern Art» mitten in der Zeit des Kalten Krieges. Im Kapitel «Exemplarische Edition» wird neben dem Storyboard zu DER MANN MIT DER KAMERA ein ganz besonderes Objekt vorgestellt: In «Künstlerische Visitenkarte (1917–1947)» listete Vertov in 139 Paragraphen Aktivitäten, Projekte und Gedankensplitter chronologisch auf – ein höchst eindrücklicher konziser Abriss eines Arbeitslebens. Der «Katalog» schliesslich verzeichnet die Schriften, Dokumente, Briefe, Plakate, Fotos und Filmkader, Presseecho und natürlich Filmkopien der Sammlung (Texte teilweise reproduziert, alle Plakate und viele Fotos sind abgebildet).

Josef Stutzer

Österreichisches Filmmuseum, Thomas Tode, Barbara Wurm (Hg.): Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum/ The Vertov Collection at the Austrian Film Museum. Wien, FilmmuseumSynemaPublikationen Band 4, 2006. Zweisprachig deutsch, englisch; 288 S., € 20.–

Schönheit als Tugend
Isabelle Huppert



Isabelle Huppert ist eine Frau, die man gerne kennen lernen möchte, und nicht nur weil sie in vielen Bildern dieses Bandes mit einer so starken erotischen Ausstrahlung präsent ist, die männliche Aufgeregtheit provozieren könnte. Damit soll nicht auf Nacktfotos verwiesen werden, die so gut wie nicht unter den über 120 farbigen und schwarzweissen Abbildungen zu finden sind. Hupperts feminine Ausstrahlung ergibt sich aus ihrer Persönlichkeit, die von den meisten der 74 Fotografen auch erfasst wird. Manchmal sind aber auch Aufnahmen dabei, die auf den ersten und auch zweiten Blick kein Erkennen signalisieren – und diese Aufnahmen können von durchaus hoch gehandelten Lichtbildnern gestaltet worden sein. Das Kunstwollen wird zum Hindernis, dieser genialen Schauspielerin ein adäquates Foto abzuluchsen. Dabei wird eher das einfache Präsentsein dieser Frau beschädigt und sie zum Material für ästhetisierendes Modellieren missbraucht. Doch handelt es sich dabei um eine zu geringe Anzahl von Bildern, als dass diese den positiven Eindruck von diesem Fotoband mindern könnten. Die für den jeweiligen Betrachter bedeutungsvollen Aufnahmen stammen von Fotografen, die schon zur Historie gehören wie Cartier-Bresson, Doisneau und Boubat, oder noch relativ jungen Talenten wie Teller oder Hedi Slimane.

Der Kenner der Szene wird auch über Namen wie Richard Avedon, William Eggleston, Nan Goldin, Annie Leibovitz, Bettina Rheims oder Hiroshi Sugimoto begeistert sein. Allein in dieser fast ausufernden Sichtweise auf einen Star mag schon der Reiz des Buches liegen, weil die Vielzahl der prominenten Fotografen auch eine sinnliche theoretische Auseinandersetzung ermöglicht. Dazu ist es auch dienlich, dass im Anhang die Kurzbiographien der Fotografen aufgeführt sind. Natürlich wird dieser Sekundäreffekt nicht dem Ziel dieses Buchs gerecht, Hupperts Selbst- und Menschendarstellung ausführlich zu würdigen. Daher: ich könnte mir keine Veröffentlichung vorstellen, der dies besser gelingen könnte als dieser Sammlung, Als einführender Text hätte vielleicht der Ausschnitt aus einer Ansprache der 2004 verstorbenen Susan Sontag genügt, die ihrer Freundin Isabelle Schönheit, Talent, Intelligenz, Furchtlosigkeit als Künstlerin und Integrität zuschreibt. Es dürfte wenige Schauspieler(innen) geben, denen all diese Merkmale zuzubilligen wären. Selbst eine so distanziert erscheinende Schauspielerin wie Romy Schneider zum Beispiel kann die vielerlei Facetten einer Huppert nicht vorweisen. Huppert wirkt wie eine Persönlichkeit, die Masken verabscheut, aber sehr wohl um sich Grenzen zu ziehen weiss, weil es besonderer Beweise bedarf, ihr Vertrauen zu gewinnen, ohne sie aber besitzen zu können.

Erwin Schaar

Isabelle Huppert im Porträt. Mit einem Vorwort von Serge Toubiana und Texten von Elfriede Jelinek, Patrice Chéreau und Susan Sontag. München, Knesebeck Verlag, 2006. 168 S. mit 122 Abb., Fr. 52.90, € 29.95

Die Kunst des Filmschnitts
Gespräche mit Walter Murch

Walter Murch gehört zu den einflussreichsten Cuttern und Sounddesignern der New Hollywood Ära und gilt heute als Grossmeister des Filmschnitts. Zu seinen Arbeiten gehören Meilensteine der Filmgeschichte wie George Lucas' AMERICAN GRAFFITI sowie APOCALYPSE NOW und die GODFATHER-Trilogie von Francis Ford Coppola.

Während den Dreharbeiten zu Anthony Minghellas THE ENGLISH PATIENT, der auf dem gleichnamigen Roman von Michael Ondaatje basiert, haben sich Murch und der Buchautor kennengelernt. In ausführlichen Gesprächen, die Ondaatje über längere Zeit mit Murch geführt hat, gibt er Auskunft über das Handwerk und den Zauber des Filmschnitts und lässt sich im Schneideraum über die Schultern blicken – er arbeitete zu diesem Zeitpunkt gerade an der Neufassung von APOCALYPSE NOW. Das umfangreiche und reich bebilderte Buch ist jedoch kein Interviewbuch im herkömmlichen Sinne. Es ist vielmehr ein inspirierendes Zwiegespräch zweier Künstler über den kreativen Arbeitsprozess und ermöglicht konkrete und aufschlussreiche Einblicke in Murchs Arbeitsweise.

Die teils sehr persönlichen und oft auch ausschweifenden Diskussionen der Beiden drehen sich unter anderem um die Parallelen des Schreibens und des Schneidens, um Einflüsse und Inspiration, über Einsatz und Wirkung von Filmmusik, über die Veränderung des Filmemachens durch die Digitalisierung.

Ondaatje kommt zur Einsicht, dass das Redigieren seiner Romane der Arbeit des Cutters sehr nahe kommt: «Ich bewege die Dinge hin und her, bis sie scharf und klar werden und am richtigen Platz stehen. An diesem Punkt entdecke ich auch die wahre Stimme und Struktur des Werks.»

Spannend ist auch, die Entstehung eines Werkes – THE ENGLISH PATIENT – aus zwei unterschiedlichen Perspektiven erzählt zu bekommen. Murch zitiert in diesem Zusammenhang den Filmemacher Robert Bresson, der der Ansicht war, ein Film werde dreimal geboren: beim Schreiben des Drehbuches, bei den Dreharbeiten und beim Schnitt.

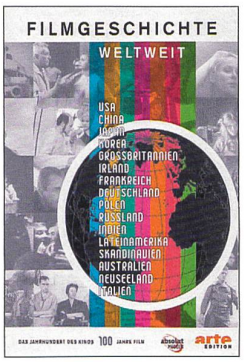
In einer berührenden Anekdote – in der sich die absolute Liebe für seinen Beruf offenbart – erzählt Murch, wie er bereits als Kind mit Tonaufnahmen experimentierte, indem er ein Mikrophon aus dem Fenster hängte, um die Geräusche von New York aufzunehmen, und die Aufnahmen anschliessend in seinem Tonbandgerät neu zusammenschnitt und bearbeitete: «Im Lauf meines Lebens habe ich festgestellt, dass man am ehesten glücklich ist, wenn man an eine Erinnerung anknüpft, was man am liebsten getan hat, als man zwischen neun und elf Jahre alt war. (...) Mit achtundfünfzig mache ich jetzt praktisch genau das, was mich mit elf am meisten fasziniert hat.»

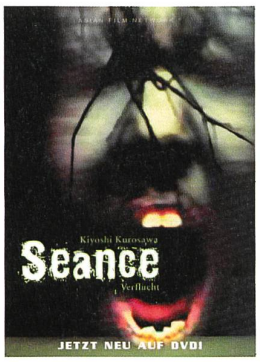
Zusätzlich bereichert wird «Die Kunst des Filmschnitts» mit anekdotischen Aufsätzen der Regisseure Francis Ford Coppola, Anthony Minghella und George Lucas.

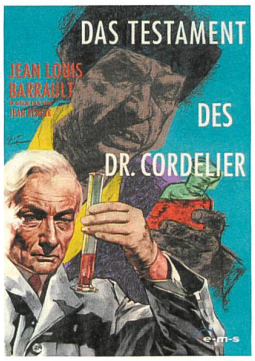
Sarah Stähli

Michael Ondaatje: Die Kunst des Filmschnitts. Gespräche mit Walter Murch. München und Wien, Carl Hanser Verlag, 2005. 376 S.; Fr. 49.60, € 27.90

DVD







Filmgeschichte weltweit

Durch ganze sechzehn Kino-Nationen führen die in einer Box zusammengestellten Dokumentationen. Berühmte Regisseure und Cineasten wie *Edgar Reitz*, *Jean-Luc Godard* oder *Nagisa Oshima* stellen das Filmschaffen ihrer jeweiligen Heimat vor. Das Resultat ist unterschiedlich: mal behäbige Plauderei, wenn *Stephen Frears* britische Arbeitskollegen besuchen geht; mal veritable Filmwissenschaft, wenn *Stanley Kwan* die homosexuellen Implikationen des chinesischen Kinos untersucht. Spannend sind diese subjektiven Bestandesaufnahmen der Kinokultur indes immer. Höhepunkt der Reihe sind die beiden Filme von *Martin Scorsese* übers amerikanische und italienische Kino. So virtuos und grosszügig (beide Dokumentarfilme dauern je vier Stunden) wie der amerikanische Meisterregisseur setzt kein zweiter Filmausschnitte zu einem geradezu süchtig machenden Reigen zusammen.

Schmerzhafter Schwachpunkt dieser DVD-Edition ist jedoch der Ton. Wenigstens sind die präsentierten Filmausschnitte mit Untertiteln versehen, die Stimmen der präsentierenden Regisseure jedoch werden – in übelster Dokumentarfilm-Manier – von deutschen Sprechern "übersprochen". Damit geht diesen sehr persönlichen Streifzügen durch die Filmgeschichte einiges an Intimität abhanden.

«Filmgeschichte weltweit» Region: 0; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Stereo, Originalfassungen mit deutscher Voice over und deutschen Untertiteln. Vertrieb: absolut medien

Als Sirk noch Sierck hiess

Hauptsächlich zwei Filme aus dem Jahr 1937 haben die schauspielernde Sängerin Zarah Leander zum wichtigsten Star der UFA gemacht. In ZU NEUEN UFERN spielt sie eine Varietésängerin, die für einen Mann ins Gefängnis geht und zu spät bemerkt, dass dieser ihre aufopfernde Liebe gar nicht verdient. In LA HABANERA lässt sie sich als schwedische Touristin auf Puerto Rico von einem spanischen Grossgrundbesitzer verführen und droht allmählich unter dessen Eifersucht zu verkümmern, bis ein Freund aus der alten Heimat auftaucht.

Der durchschlagende Erfolg dieser beiden Melodramen dürfte vor allem dem Geschick des Regisseurs *Detlef Sierck* zu verdanken sein. Dieser war nach Fertigstellung von LA HABANERA vor den Nationalsozialisten nach Hollywood emigriert und hat sich unter dem Namen Douglas Sirk eine zweite Karriere aufgebaut. Die beiden frühen Werke sind denn auch besonders interessant im Vergleich zu den späteren. Ist in seinen Hollywoodfilmen der extreme Umgang mit Farbe Sirks wichtigstes Erzählinstrument, so ist es in diesen Schwarzweissfilmen die Musik. Hier wie dort ist es gerade das offensichtlich Artifizielle, das eine vibrierende emotionale Authentizität zu erzeugen vermag. Das Künstliche verweist auf eine das Faktische übersteigende Realität des Gefühls. So hat die Musik in den beiden vorliegenden Fällen das letzte Wort und verweist – gegen das beschwichtigende Happyend, in welches die beiden Filme münden – auf ein abgründiges Begehren, das sich nie stillen lässt.

Der zentralen Funktion der Musik in LA HABANERA geht auch der Film-Essay von *Hans Günther Pflaum* nach, welcher dem Film beigegeben ist. Bei den klugen Beobachtungen reut es einen einzig, dass sie mit siebzehn Minuten so kurz ausfallen.

ZU NEUEN UFERN *Deutschland 1937. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Mono; Sprachen: D; Vertrieb: Impuls*

LA HABANERA *Deutschland 1937. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Mono; Sprachen: D; Extras: Film-Essay. Vertrieb: Impuls*

Seance

Vor einigen Jahren lief nahezu unbemerkt am Filmfestival von Locarno ein erstaunlicher Gruselthriller des japanischen Regisseurs *Kiyoshi Kurosawa*. Ein Ehepaar – sie spiritistisches Medium, er Tontechniker – wird vom Geist eines kleinen Mädchens buchstäblich heimgesucht. Die Versuche, das untote Kind loszuwerden, verschlimmern dabei nur die häusliche Situation. Der Film entpuppt sich zu guter Letzt als abgründig moralisches Märchen für Erwachsene. Mit Anleihen an Roman Polanskis REPULSION gelingt es Kurosawa, mit eigentümlich sanfter Erzählweise und ohne aufwendige Filmtricks, allein durch eine virtuose Handhabung von Kamera und Sounddesign eine nervenzerrende Atmosphäre zu schaffen. Diese Meisterschaft im stillen Horror hat Hollywood bereits aufhorchen lassen. Ein amerikanisches Remake ist zu befürchten. Höchste Zeit also, auf das Original aufmerksam zu werden.

KÔREI *Japan 2000. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 5.1. (D) + 2.0 (Jap); Sprachen: D, Jap; Untertitel: D; Extras: Interview. Vertrieb: Impul*

Die Schöne und das Biest

Vom berühmten Märchen um die unmögliche Liebe zwischen der schönen Kaufmannstochter und der unansehnlichen Bestie hat *Jean Cocteau* gewiss die beste Adaption geliefert. Der Film – hier endlich in restaurierter Fassung vorliegend – besticht in seiner poetischen Inszenierung: Im verzauberten Schloss der Bestie ragen lebende Arme aus den Wänden, um die Kandelaber zu halten, und Statuen bewegen die Augen. Besonders aber die ausdrucksstarke Maske des tragischen Geschöpfs berührt den heutigen Zuschauer; dies umso mehr, als sie doch so gar nichts zu tun hat mit sattsam bekannten Körperverstellungen des *method acting*.

Die hervorragende DVD-Edition erweist sich mit ihrer Vielzahl an Extras, darunter einer Dokumentation über die Restauration, Interviews mit Kameramann und Maskenbildner sowie einem kundigen Audiokommentar des Filmhistorikers *Christopher Frayling* als dem schönen Klassiker würdig.

LA BELLE ET LA BÊTE *Frankreich 1946. Region: 2; Bildformat: 4:3; Sprachen. D, F; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar, historische Aufnahmen, diverse Dokumentationen. Vertrieb: Impuls*

Das Testament des Dr. Cordelier

Das wohl Originellste an *Jean Renoirs* Version des Jekyll-und-Hyde-Stoffes ist die Erzählweise. Wir sehen zu Beginn des Films den Regisseur Renoir selbst an den Drehort fahren und die Aufnahmen starten; ein Realismuseffekt, der in eigenartigem Widerspruch zur hanebüchenen Geschichte steht: Dr. Cordelier verwandelt sich mit einem Serum in den Tunichtgut Opale und begeht all jene Überschreitungen, die er sich als gehemmter Arzt verboten hatte. Auch sonst verquickt Renoir das Phantastische mit dem Banalen und lässt den obszönen Opale in einem fast schon dokumentarisch gefilmten Paris herumflanieren. Ebenfalls experimentell war Renoirs Schauspielerführung: Er liess die Szenen als geschlossene Einheiten spielen, die er mit bis zu acht Kameras aus verschiedenen Blickwinkeln filmte. Das ermöglichte den Darstellern grössere Freiheiten beim Ausagieren. Eine Methode, die sich nicht zuletzt im intensiven Spiel des Hauptdarstellers Jean-Louis Barrault augenfällig niederschlägt.

LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER *Frankreich 1959. Region: 2; Bildformat: 4:3; Sprachen: D, F; Untertitel: D. Vertrieb: Impuls*

Johannes Binotto

CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

... ZUM FILM

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

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

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

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

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

esign_konzept: www.coifzoellig.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

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

☐ Herr ☐ Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
☐ CH ☐ ...

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

Die SRG SSR idée suisse und das Kino: gemeinsam sind wir stark!

SRG SSR idée suisse

SF tsr rta swissinfo

RSR RADIO SUISSE ROMANDE rsi RTR DRS

www.srgssrideesuisse.ch