Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 274

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

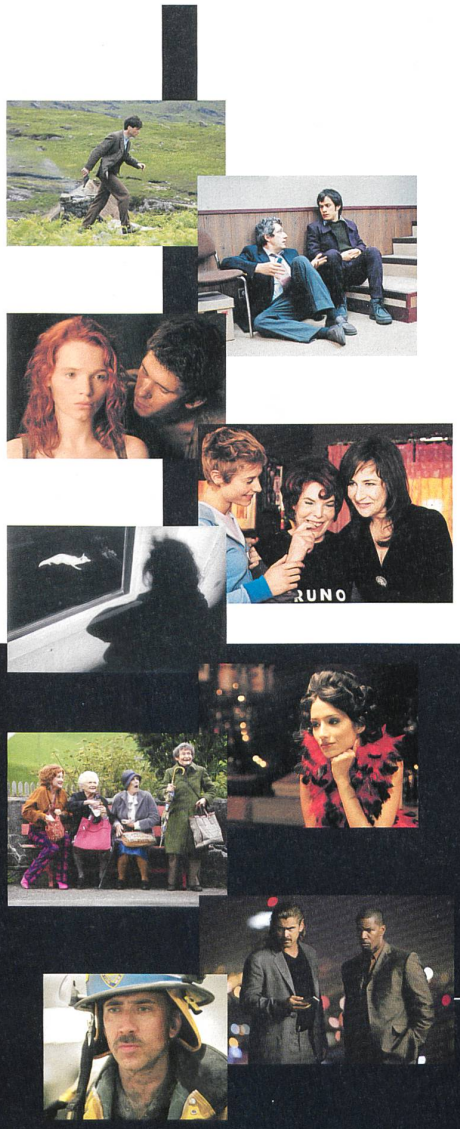
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 04.08.2025

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

Fr. 6.– €3.95

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe



FILMFORUM
2 **THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY** ... *von Ken Loach*
5 **THE SCIENCE OF SLEEP** ... *von Michel Gondry*
7 **DAS PARFUM** ... *von Tom Tykwer*
9 *Gespräch mit Tom Tykwer*

NEU IM KINO
11 **FAUTEUILS D'ORCHESTRE** ... *von Danièle Thompson*
12 **DIE KUNST DER EXAKTEN PHANTASIE** ... *von Beat Borter*
13 **LOVE MADE EASY** ... *von Peter Luisi*
14 **DIE HERBSTZEITLOSEN** ... *von Bettina Oberli*
14 **MIAMI VICE** ... *von Michael Mann*
16 **WORLD TRADE CENTER** ... *von Oliver Stone*

KURZ BELICHTET
18 *Bücher*
22 *DVD*

6.06

www.filmbulletin.ch

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

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

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

© 2006 Filmbulletin
ISSN 0257–7852

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Herbert Spaich, Doris Senn, Daniela Sannwald, Frank Arnold, Gerhard Midding, Gerhart Waeger, Johannes Binotto, Erwin Schaar, Jürgen Kasten

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinematograph-Filmverleih, Steinen; BuenaVista International, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Rialto Film, UIP, Zürich

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

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

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

In eigener Sache

Robert Musil, der in «Der Mann ohne Eigenschaften» den *Möglichkeits*sinn gegenüber dem *Realitäts*sinn favorisierte, formulierte bereits 1925 in seinem Aufsatz «Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films»:

«Das prätentiös Formelhafte der Gebärden macht zum grossen Teil den Kitsch im Film aus (...); das Unerträgliche in Film und Tanz (...) beginnt dort, wo Zorn Augenrollen wird, Tugend Schönheit und die ganze Seele eine Steinallee bekannter Allegorien.»

Die Feststellung beruht auf der Annahme, «dass nicht nur unser Verstand, sondern auch schon unsere Sinne "intellektuell" sind. Bekanntlich *sehen wir, was wir wissen:* Chiffren, Sigel, Abkürzungen, Zusammenfassungen, die Hauptattribute des Begriffs; durchdrungen und getragen bloss von einzelnen dominanten sinnlichen Eindrücken und einer vagen Fülle der übrigen. (...) Dies geht so weit, dass ohne *präformierte* stabile Vorstellungen, und das sind Begriffe, eigentlich nur ein Chaos bleibt, und da andererseits die Begriffe wieder von der Erfahrung abhängen, entsteht ein Zustand des gegenseitigen Sichformens (...).» – unser Wissen wird durch unser Sehen erweitert, aber unsere Wahrnehmung wird auch durch unser Wissen geformt.

Insofern ist der «magische Vorgang» – der, wie Tom Tykwer in unserem Gespräch formuliert, «zwischen der Leinwand und dem Zuschauer» stattfindet – auch durch unser Wissen geprägt. Ja und – so lässt sich auf die Schnelle schliessen: da nicht alle dasselbe wissen, sehen aucht nicht alle denselben Film (wenn sie den gleichen Film anschauen). Genau dies aber macht die Auseinandersetzung mit dem Kino notwendig und spannend – und bringt uns im günstigen Fall auch weiter.

Weniger populäre Filme könnten also populäres Wissen befördern.

Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

6.06 September 2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 274

«But blood for blood without remorse
I've taken at Oulart Hollow
And laid my true love's clay cold corpse
where I full soon may follow
As round her grave I wander drear,
noon, night and morning early
With breaking heart when e'er I hear
the wind that shakes the barley.»

Robert Dwyer Joyce

Damien O'Donovan könnte zufrieden sein. Der junge irische Arzt hat eine Anstellung an einem Londoner Krankenhaus erhalten und damit die Möglichkeit, seiner Heimat den Rücken zu kehren. Das politische Klima ist vom Krieg der Iren gegen die britische Herrschaft geprägt. THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY beginnt im Jahr 1920. London reagierte auf den Guerilla-Kampf der «Irisch republikanischen Armee» mit forcierter Gewalt. Deshalb wurden die Söldnerkommandos der «Black and Tans» nach Irland geschickt. Sie bestanden aus ehemaligen Weltkrieg-Eins-Soldaten und hatten bei der Ausübung aller Spielarten des Terrors – vor allem gegen die Zivilbevölkerung – freie Hand.

Kurz vor seiner Abreise wird Damien Zeuge, wie eine Gruppe «Black and Tans» einen Jungen zu Tode foltert, weil er nicht in der Lage war, ihnen in Englisch Red und Antwort zu stehen. Das veranlasst Damien,

Verlust der Menschlichkeit

THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY von Ken Loach

in Irland zu bleiben und sich der IRA anzuschliessen, der bereits sein Bruder Teddy angehört. Die Beiden machen in kurzer Zeit aus der örtlichen IRA-Gruppe eine schlagkräftige Truppe, die in ihrer Brutalität den britischen Besatzern in nichts nachsteht. Bei einer Razzia fallen einige von ihnen – darunter auch Teddy – in die Hände der Briten und werden grausam gefoltert. Dank Damiens strategischem Geschick gelingt ihre Befreiung, kurz bevor sie exekutiert werden sollen. Es fällt nicht schwer, den Verräter in den eigenen Reihen ausfindig zu machen: Es ist ein Fünfzehnjähriger aus der Nachbarschaft. Zur Abschreckung wird er von Damien eigenhändig hingerichtet. In einem Freiheitskampf kann es keine Gnade geben – so seine Begründung.

Inzwischen hat sich die politische Situation Irlands durch den englisch-irischen Vertrag vom 6. Dezember 1921 verändert, wenn auch nicht vereinfacht. Der Vertrag führte den Irischen Freistaat ein. Den Kompromiss akzeptierten freilich nur 26 der 32 irischen Grafschaften. Der Rest – Nordirland – führt mit der IRA bis in die Gegenwart einen Bürgerkrieg für ein gänzlich von England unabhängiges Irland. Einen Bruderkrieg: In THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY engagiert sich Teddy für den Freistaat, Damien für Nordirland.

In seinem bislang härtesten und düstersten Film folgt Ken Loach dem Konflikt bis zur bitteren Konsequenz: Am Ende leitet Teddy die Exekution seines Bruders.

Der Titel THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY zitiert eines der populären irischen Freiheitslieder, das der Dichter und Arzt Robert Dwyer Joyce (1836–1883) in der amerikanischen Emigration geschrieben hat. Dieses Lied liefert auch das Motto dieses Films, der schnörkellos das Dilemma seiner Helden unter die Lupe nimmt. Ihre Wut auf die Besetzer und die von ihnen repräsentierte Arroganz der Macht ist mehr als verständlich. Ebenso ihr Schritt, sich dagegen mit Gewalt zur Wehr zu setzen, nicht länger die Rolle der Unterdrückten mitzuspielen. Zunächst können sie dafür auch eine moralische Berechtigung für sich in Anspruch nehmen. Doch dann geraten Teddy und – vor allem – Damien in die Grauzone der Gewalt. Sie werden selbst zu Tätern und (Bruder-)Mördern. Loach geht es nicht allein um eine Beschreibung der Ursprünge des Nordirland-Konflikts. Sein Film ist exzellent recherchiert und zeigt Zusammenhänge auf, die dem weniger historisch Gebildeten nicht unbedingt geläufig sind.

Dank der intelligenten Konzeption von THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY bekommt dieser Konflikt auf der Leinwand etwas Prototypisches: eine Grossmacht schürt einen regionalen Konflikt nach dem bewährten Rezept «Teile und herrsche». So verhinderte die Londoner Regierung über Jahr-

Formal nutzte Loach diesmal den Kontrast von Aussen und Innen. In den Räumen herrscht halbdunkel, das helle Licht des Tages wirft lange Schatten und rückt die Protagonisten in eine indifferente Atmosphäre.

zehnte eine Befriedung Irlands und sicherte sich so den politischen Einfluss auf der Nachbarinsel.

Die politische Stimmigkeit findet sich in THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY auch in der psychologischen Genauigkeit in der Charakterzeichnung der Personen und der Handlung wieder: das kennt man natürlich aus Ken Loachs sozialkritischen filmischen Bestandsaufnahmen – zuletzt JUST A KISS, die die Gegenwart im Blick haben. Genau dieselbe Akkuratesse findet sich diesmal vor einem historischen Hintergrund. Teddy und Damien verbindet nicht nur dieselbe Erziehung, sondern auch ein tiefes Gefühl für Gerechtigkeit. Um so erschreckender wirkt ihre Entfremdung in der zweiten Hälfte des Films. Während in den früheren Filmen des Regisseurs letztlich doch die Menschlichkeit über die mehr oder weniger trostlosen Verhältnisse siegt, bleibt sie hier auf der Strecke. Bei sozialer Not besteht immerhin noch eine gewisse Aussicht auf Veränderung zum Besseren, ein Krieg hinterlässt ausschliesslich Zerstörung und den Verlust der Menschlichkeit. Jeder Idealismus wird dadurch desavouiert.

Damit knüpfte Ken Loach mit THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY direkt an LAND AND FREEDOM von 1995 an. Hier ist es der junge kommunistische Arbeiter David, der 1936 voller Idealismus in den Spanischen Bürgerkrieg zieht, um gegen den Faschismus zu kämpfen. Dabei gerät er jedoch nicht nur in das Räderwerk des Krieges, sondern auch zwischen die ideologischen Fronten der verschiedenen linken Gruppen, die gegen Franco angetreten sind, sich dann aber vor allem gegenseitig bekämpfen. Zum Schluss bleibt David an Leib und Seele geschunden auf der Strecke.

Das Drehbuch zu LAND AND FREEDOM und THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY hat Loach zusammen mit seinem ständigen Co-Autor *Paul Laverty* geschrieben. Daher der einheitliche Stil. Wobei die Wirklichkeit eines Bürgerkriegs in LAND AND FREEDOM nicht derart drastisch ins Bild gerückt wurde wie jetzt im neuen Film. Die Kamera bleibt dicht dabei, wenn zum Beispiel die «Black and Tans» ein Mitglied der IRA foltern oder wenn Damien dem Kind mit dem Revolver in den Kopf schiesst.

Der genaue Blick ist es aber, der die besondere Qualität von THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY ausmacht und – die absolute Integrität des inzwischen siebzigjährigen Regisseurs. Formal nutzte Loach diesmal den Kontrast von Aussen und Innen. In den Räumen herrscht halbdunkel, das helle Licht des Tages wirft lange Schatten und rückt die Protagonisten in eine indifferente Atmosphäre. Bei den Aussenaufnahmen stehen poetische Morgenstimmungen im Kontrast zu dem, was sich die Menschen antun. Auch hier spielen die beiden zentralen Exekutions-Szenen – in der Mitte und am Schluss – eine wesentliche Rolle. Ganz beiläufig erlebt der Zuschauer so, wie aus sympathischen jungen Männern Killer werden.

Beklemmend zeitlos macht Ken Loach in THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY deutlich, dass es keine Begründung für einen Krieg geben kann. Er ist immer eine Bankrotterklärung. Loach gehört zu den vehementen Kritikern des britischen Engagements im Irak-Krieg: Anstatt den Menschen zu helfen, habe man vielmehr dazu beigetragen, einen Bürgerkrieg zu entfesseln, sagte er in einem Interview. Insofern meint er mit THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY auch die Gegenwart. In seiner Dankesrede nach der Verleihung der «Goldenen Palme» bei den Filmfestspielen von Cannes 2006 betonte Ken Loach: «Ich möchte mit meinem Film dazu anregen, Konflikte über nationale Grenzen hinweg zu sehen. Deshalb ist das nicht allein ein Film über die Briten und Iren. Menschen haben viel mehr mit Menschen in der gleichen sozialen Position in anderen Ländern gemein als die jeweiligen politisch Verantwortlichen. Internationale Solidarität ist das Ziel! Vor diesem Hintergrund ist es unsere Aufgabe, die Fehler und die Brutalität unserer Führer aufs Korn zu nehmen – in der Vergangenheit und in der Gegenwart ....»

Herbert Spaich

Stab
Regie: Ken Loach; Buch: Paul Laverty; Kamera: Barry Ackroyd; Schnitt: Jonathan Morris; Production Design: Fergus Clegg; Kostüme: Elmer Ni Mhaoldomhnaigh; Musik: George Fenton; Ton: Ray Beckett, Kevin Brazier

Darsteller (Rolle)
Cillian Murphy (Damien), Pádraic Delaney (Teddy), Liam Cunningham (Dan), Orla Fitzgerald (Sinead), Mary Riordan (Peggy), Mary Murphy (Bernadette), Laurence Barry (Michaeall), Damien Kearney (Finbar), Frank Bourke (Leo), Myles Horgan (Rory), Martin Lucey (Congo), Aidan O'Hare (Steady Boy), Shane Casey (Kevin), John Crean (Chris), Mairtin de Cogain (Sean), Keith Dunphy (Terence), Kieran Hegarty (Francis), Gerard Kearney (Donacha), Shane Nott (Ned), Kevin O'Brien (Tim), Peggy Lynch (Sängerin)

Produktion, Verleih
Sixteen Films, Matador Pictues, Regent Capital, UK Film Council, Bord Sannan na Heireann, The Irish Film Board, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen; Produzentin: Rebecca O'Brian; ausführende Produzenten: Ulrich Felsberg, Andrew Lowe, Nigel Thomas, Paul Trijbits; Co-Produzent: Redmond Morris. Irland, Grossbritannien, Deutschland, Spanien 2006. Farbe, Format: 1:1.85; Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

Skurrile Welt

THE SCIENCE OF SLEEP von Michel Gondry

Stéphane und Stéphanie – die Namen suggerieren es – sind jedoch zutiefst seelenverwandt und teilen sich nicht zuletzt die Begeisterung für abstruse, aber auch kindliche Phantastereien.

Wer in das Universum von THE SCIENCE OF SLEEP eintaucht, taucht gleichzeitig in den Mikrokosmos von Michel Gondrys Leben und Schaffen ein. Wie in einer Schneekugel wirbeln hier Versatzstücke seiner Biografie, Zitate aus seinen Werken, Trug- und Wunschbilder wild durcheinander und legen sich um einen eher schlichten Plot. Und der liest sich so: Ein junger Mann, Stéphane, kommt aus dem mexikanischen "Exil" zurück nach Paris, weil seine Mutter ihm einen "kreativen" Job in Aussicht gestellt hat. Er nistet sich in der leerstehenden Familienwohnung ein und legt sich in sein zu kurz gewordenes Kinderbett – inmitten seiner Spielsachen und Erinnerungsstücke. Ausgestattet mit einem furchtbar unmodischen Anzug aus seiner Jugendzeit und einer Inka-Mütze, präsentiert er sich an seinem neuen Arbeitsort. Dort entpuppt sich der Traumjob als stupide Kopierarbeit für Pin-up-Kalender, und seine Kollegen präsentieren sich als eher kauzige Zeitgenossen. Gleichzeitig zeigt sich Stéphane selbst von einer wunderlichen Seite: Als er seine Wohnungsnachbarin Stéphanie bei deren Umzug kennen lernt, verheimlicht er ihr erstens, dass er nebenan wohnt, und zweitens, dass er sich in deren Freundin Zoé verliebt hat. So entspinnt sich eine von vielen Missverständnissen geprägte Beziehung. Stéphane und Stéphanie – die Namen suggerieren es – sind jedoch zutiefst seelenverwandt und teilen sich nicht zuletzt die Begeisterung für abstruse, aber auch kindliche Phantastereien.

In einer Mischung aus Real- und Animationsfilm entfaltet THE SCIENCE OF SLEEP eine skurrile Welt aus Tag und Traum, Wunsch und Wirklichkeit, Vision und Obsession, in der die Bewusstseinsebenen fliessend ineinander übergehen. Da findet ein im Traum geschriebener Brief seine "reale" Adressatin, und ein widerspenstiger Rasierer wandelt sich zur grusligen Spinne. Das Wasser sprudelt als glitzerndes Zellophan aus dem Hahnen, und der imaginierte Skiausflug lässt den Träumenden mit den Füssen im (realen) Eisschrank erwachen. Mit seiner Nachbarin erprobt Stéphane die Gedankenübertragung mittels Velohelm, er lässt Wattebäusche als Schäfchenwolken an der Zimmerdecke fliegen und ein Filzpony über die Klaviertasten steppen.

Seine eigenwillige Phantasie nutzte Gondry schon in seinen Videoclips – einem Genre, das er als Kunstform (mit)etablierte und das ihn berühmt machte. Das nötige "Werkzeug", um seine Einbildungskraft in Bilder umzusetzen, erfand er dabei gleich mit. Angefangen hat er mit handgebastelten Animationen für die Band Oui Oui (in der Gondry während seines Kunststudiums Anfang der Achtziger das Schlagzeug spielte). Aufgrund seiner Originalität fand der Clip LA VILLE Eingang bei MTV, wo ihn Björk entdeckte und Gondry für HUMAN BEHAVIOUR

Jedenfalls vermag die Bricolage als Erzählprinzip, das Zusammenstückeln von disparaten Handlungsspots, die keiner plausiblen Logik verpflichtet sind, den grossen Spannungsbogen nicht zu tragen.

(1993) engagierte. Der Clip, der mit einem Arsenal filmischer Tricks Björks Song und Ideenwelt in einen verstörenden Bilderkosmos wandelte, wurde nicht nur von MTV ausgezeichnet, er bedeutete auch Gondrys Karrieredurchbruch: Es entstanden fünf weitere Clips mit Björk – sowie Musikvideos für Massive Attack, Lennie Kravitz, The Chemical Brothers, die Stones und viele andere mehr. Legendär sind LIKE A ROLLING STONE (1995), in dem Gondry als Erster das Morphing auf den Raum anwendete – was MATRIX und andere von ihm übernehmen sollten. Oder sein Kylie-Minogue-Clip COME INTO MY WORLD (2002), in dem sich dank einem verblüffenden Kameraeffekt die Figuren in einem schnittlosen Loop vervielfältigen. Berühmt sind aber auch Gondrys Werbespots – für so Grosse wie Coca-Cola, Nike, Adidas, Polaroid und Air France. Sein erster – die Levis-Werbung DRUGSTORE (1994) – erhielt sogar als meistprämierter Werbefilm einen Eintrag ins Guinness-Buch der Rekorde.

Michel Gondry ist nicht nur ein Tüftler und Bastler – er ist auch besessen von seiner Kindheit: Wie Peter Pan katapultiert er sich in seinen Werken immer wieder in diese Zeit seines Lebens zurück, reinszeniert die frühen Glücksmomente und erste traumatische Erlebnisse. In THE SCIENCE OF SLEEP lässt der Regisseur sein Alter Ego durch *Gael Garcia Bernal* verkörpern – dem noch der schwärmerische Enthusiasmus seiner Rolle als junger Che in DIARIOS DE MOTOCICLETA anhaftet. Stéphane spielt Schlagzeug und macht seine ersten Schritte in der Arbeitswelt als Grafiker – wie Gondry –; er taucht ab in (Traum-) Welten aus Pappe und Plüsch, versinkt in sein Unbewusstes wie in eine tiefe Höhle, in der er einer gigantischen Schreibmaschine seltsame Nonsens-Briefe diktiert. Er ersinnt eine Zeitmaschine, die just eine Sekunde in die Vergangenheit oder die Zukunft reisen lässt, und träumt vom künstlerischen Durchbruch mit seinem «Katastrophenkalender», in dem er die «schrecklichsten Ereignisse der Menschheitsgeschichte» festgehalten hat.

Die "krude" Seite des romantisch-schüchternen Helden verkörpert Stéphanes Arbeitskollege Guy (*Alain Chabat*, ein in Frankreich äusserst populäres Mitglied der Comedy-Truppe Les Nuls): Der verstösst gegen jegliche Political Correctness, furzt in der Gegend rum und hat nur eines im Kopf: Frauen und Sex. Bereits in seinem Kurzfilm LA LETTRE (1998) inszenierte Gondry ein ähnlich zwiespältiges Duo: Dort schwärmt der kleine, schüchterne Stéphane (!) für seine Schulkameradin Aurélie, was den älteren und in sexuellen Dingen erfahreneren Bruder einzig zu obszönen Ratschlägen animiert.

Doch was in den Musik-Clips und Werbefilmen als Erzählung jeweils wunderbar und immer wieder anders funktioniert, überzeugt hier, in Gondrys drittem langen Werk, nur ansatzweise. Ob es daran liegt, dass er – nach HUMAN NATURE (2001) und dem beachteten ETERNAL SUNSHINE OF A SPOTLESS MIND (2004), für den er mit Charlie Kaufman den Drehbuch-Oscar erhielt – alleine für Regie und Script zeichnet? Anscheinend fehlte seinem schöpferischen Elan und seiner überbordenden Phantasie ein lenkender Gegenpart. Jedenfalls vermag die Bricolage als Erzählprinzip, das Zusammenstückeln von disparaten Handlungsspots, die – in Analogie zum Traum – keiner plausiblen Logik verpflichtet sind, den grossen Spannungsbogen nicht zu tragen. Nach den ersten überraschenden und effektvollen Eingangsepisoden verflacht die Dramaturgie in THE SCIENCE OF SLEEP zunehmend. Insbesondere was die Beziehung zwischen Stéphane und Stéphanie angeht: Den Figuren wird kein Entwicklungspotential zugestanden, ihre Beziehung kommt nicht vom Fleck, und des öfteren gelangen die Akteure improvisierend so auch an darstellerische Grenzen. Das Peter-Pan-Prinzip, das auch ihre Freundschaft prägt und sich in forcierter Naivität und kindlicher Befangenheit ausdrückt, wirkt dann zunehmend befremdlich. Was am Schluss bleibt, ist ihre kreative Komplizenschaft, während Gondry die verhedderten Gefühlsstränge nur noch zusammenzufügen vermag, indem er das Paar auf dem Spielzeugpony davonreiten, sie wie eine schillernde Seifenblase ins Land der Phantasie entschwinden lässt.

Doris Senn

Stab
Regie, Buch: Michel Gondry; Kamera: Jean-Louis Bompoint; Schnitt: Juliette Welfling; Production Design: Pierre Pell, Stéphane Rosenbaum; Kostüme: Florance Fontaine; Musik: Jean-Michel Bernard; Ton: Guillaume Sciama, Jean Gargonne, Dominique Gaborieau

Darsteller (Rolle)
Gael Garcia Bernal (Stéphane), Charlotte Gainsbourg (Stéphanie), Alain Chabat (Guy), Miou-Miou (Christine Miroux, Stéphanes Mutter), Emma de Caunes (Zoé), Aurélia Petit (Martine), Sacha Bourdo (Serge), Pierre Vaneck (Monsieur Pouchet), Stéphane Metzger (Sylvain), Decourt Moyen (Gérard), Inigo Lezzi (Monsieur Persinnet)

Produktion, Verleih
Partizan Films; Co-Produktion: Gaumont, France 3 Cinéma; Canal +, TPS Star; Produzenten: Georges Bermann, Michel Gondry, Frédéric Junqua. Frankreich 2005. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85; 106 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Prokino Filmverleih, München

Geist der Aufklärung

DAS PARFUM von Tom Tykwer

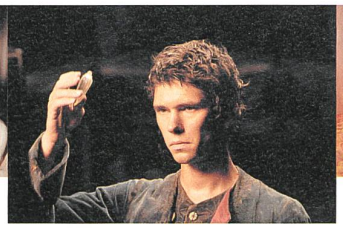
Auf seiner permanenten Suche nach neuen Gerüchen hat Grenouille eine junge Frau, deren wunderbarem Duft er gefolgt war, umgebracht, um sie am Schreien zu hindern, und dann vergeblich versucht, ihren Geruch mit sich zu nehmen.

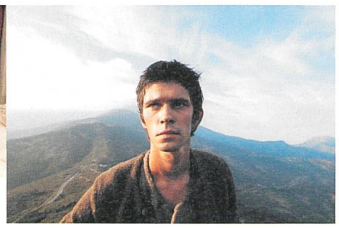
Als Patrick Süskinds Roman «Das Parfum» 1985 erschien, waren sich Literaturkritik und Leserschaft einig wie selten: Die sprachgewaltige Rekonstruktion des mittleren achtzehnten Jahrhunderts über seine Gerüche verblüffte und begeisterte Millionen Menschen in aller Welt. Das schwierige Unterfangen, olfaktorische Wahrnehmungen lediglich mittels Sprache erfahrbar zu machen, war offenbar gelungen.

Jetzt hat sich Tom Tykwer, der international meistgeschätzte deutsche Regisseur der mittleren Generation, an die Verfilmung des Epos gewagt und versucht, Gerüche über Bilder und Ton zu vermitteln. Und ungeachtet dessen, dass es in DAS PARFUM um sehr viel mehr geht als um Duft und Gestank, kann man vorwegnehmen, dass dieses Vorhaben geglückt ist: DAS PARFUM ist ein strotzender, wabernder, brodelnder Film, dessen Einzelbilder oft vor lauter Fülle ihren Rahmen zu sprengen scheinen, so dass nicht nur der Fischmarkt in den Kinosaal hineinreicht, sondern eben auch dessen Geruch.

Erzählt wird die Geschichte des Waisenjungen Jean-Baptiste Grenouille, der mit einem besonders empfindlichen Geruchssinn ausgestattet ist und die Welt im Wesentlichen durch seine Nase wahrnimmt. Grenouille verbringt seine Kindheit im Waisenhaus, wird als Lehrling an einen Gerber verkauft und trifft schliesslich auf den Parfumeur Baldini, der die besondere Begabung des Jungen erkennt und ihn ausbildet. Auf seiner permanenten Suche nach neuen Gerüchen hat Grenouille eine junge Frau mit einem Mirabellenkorb, deren wunderbarem Duft er gefolgt war, umgebracht, um sie am Schreien zu hindern, und dann vergeblich versucht, ihren Geruch mit sich zu nehmen. Seitdem ist er besessen von der Idee der Geruchskonservierung. Baldini kann ihn zwar die Herstellung von pflanzlichen Düften lehren, aber das reicht Grenouille nicht. Er zieht weiter nach Grasse, um den neuen Destillationsmethoden, mit denen dort experimentiert wird, auf den Grund zu gehen. Grenouille entdeckt schliesslich das Geheimnis der Konservierung menschlichen Geruchs und wird zum Mörder. Zwölf junge Frauen sind bereits seine Opfer geworden, zwölf Geruchskomponenten hat Grenouille aus ihrer Haut und ihren Haaren destilliert. Eine dreizehnte fehlt ihm noch zur Herstellung eines vollkommenen Parfums. Nachdem er Laura, die er schon lange verfolgt, ebenfalls ermordet hat, wird er gefasst und zu einer grausamen öffentlichen Hinrichtung verurteilt. Kurz davor besprengt er sich mit seinem Parfum, und die aufgeheizte, blutrünstige Menge auf dem Richtplatz gerät in einen liebeseligen Taumel. Grenouille entkommt.

Biopic, Krimi, Serienkiller-Film und Road-Movie stecken in diesem Stoff, dessen Schwierigkeit in der Figur des äusserst ambivalenten, anfangs zum Pikaresken nei-





Die Distanz, die man als Zuschauerin bewahrt, lässt einen die grausamen, drastischen, derben Szenen, von denen es in diesem Film nicht eben wenige gibt, überhaupt ertragen. Und deren grossartige Inszenierung natürlich.

genden Helden liegt: Bis zu seinem ersten Mord spielt man dem Knaben übel mit, doch der behauptet sich gegen alle Widrigkeiten, ohne grossen Schaden zu nehmen. Dann wird er vom Opfer zum Täter und widmet sich fortan seiner Obsession, der er alles andere unterordnet; er wird zum Gestalter nicht nur seines eigenen Schicksals.

Mit dem relativ unbekannten britischen Schauspieler *Ben Whishaw* als Grenouille hat der Film einen Hauptdarsteller, dem man das innere Brennen abnimmt; in seinen dunklen Augen liegt etwas Lauerndes, Misstrauisches; sein ausgemergeltes Gesicht verzieht sich oft zu grotesken Grimassen, um im nächsten Moment wie eine undurchdringliche Maske zu wirken. Ben Whishaw spielt den erwachsenen Grenouille als einsamen, getriebenen Underdog, ungeliebt vom Tag seiner Geburt an und deshalb auch unfähig, selbst zu lieben. Grenouilles Lebensziel besteht in der Herstellung des einzigartigen Parfums, und dass er sich – wie der Film in einer wunderbaren Apotheose zeigt – verflüchtigt, nachdem er es erreicht hat, scheint nur folgerichtig. Grenouille bleibt eine ferne Hauptfigur, seine Handlungen sind abschreckend, seine Verschlossenheit ist abstossend; ein finsterer junger Mann auf dem Weg in die Hölle.

Einen Gegenpol bildet sein erster Lehrmeister, der Parfumeur Baldini, besetzt mit *Dustin Hoffman*, der geschminkt und mit gepuderter Perücke in einem von Hunderten von Glasflakons klingelndem und klirrenden Laden residiert und im Keller die schönsten Blumendüfte herstellt. Dustin Hoffmans Baldini ist ein zwischen Hochmut und Selbstzweifeln schwankender Mann, dessen Stern im Sinken begriffen ist. Er ist fasziniert und abgestossen von dem Gesellen, der ihm da plötzlich zuläuft; er ist begierig, sich dessen aussergewöhnliche Fähigkeiten zunutze zu machen, begreift aber gleichzeitig, dass er ihn nicht kontrollieren können wird. Die Beziehung zwischen dem jungen und dem alten Mann ist nicht einmal freundschaftlich, von einem Vater-Sohn-Verhältnis ganz zu schweigen, sie ist geprägt durch beider Interessen, die eine Zeitlang ganz gut zusammenpassen.

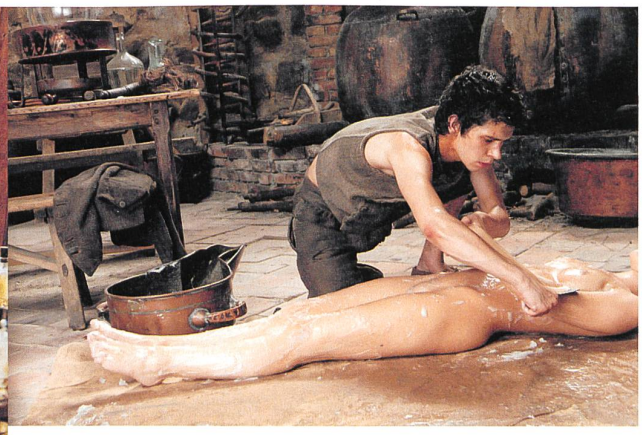
Der Film aber nimmt seinem Publikum auch Baldini als Identifikationsfigur: Das ist ein eindrucksvolles dramaturgisches Prinzip Tom Tykwers: Man kommt keiner der auftretenden Personen wirklich nah, weil DAS PARFUM eben auch ein Road-Movie ist, und das heisst, dass sukzessive neue Figuren auftreten und wieder verschwinden in dem Rhythmus, in dem sich der Held vorwärts bewegt. Die Distanz, die man als Zuschauerin bewahrt, lässt einen die grausamen, drastischen, derben Szenen, von denen es in diesem Film nicht eben wenige gibt, überhaupt ertragen. Und deren grossartige Inszenierung natürlich.

So ist die Stadt Paris zur Regierungszeit Ludwigs des XV. ein Moloch, aus dessen sämtlichen Ecken und Löchern es stinkt: Das beginnt mit der Geburt Grenouilles auf einem Haufen toter Fische, von da aus landet er in einem nach Urin, Angstschweiss und Schlimmerem riechenden Waisenhausbett. Das jedenfalls legen die bräunlich-dumpfen Bilder aus dem Inneren dieser Institution nah, und die Seine, an deren Ufer der von giftigen Dämpfen bereits entstellte Gerber sein Handwerk betreibt, ist ein schmutzig-schmieriger Jauchefluss. Wenn Grenouille durch Paris läuft, erblickt man geöffnete Münder voller fauler Zähne, Haufen verdorbenen Gemüses, durchgeschwitzte Kleidung, tote Tiere, verdreckte Strassen und schlierige, undefinierbare Rinnsale – und man kann alles riechen. Man bekommt einen sehr sinnlichen Eindruck der Zeit, umso mehr als in dem ganzen Menschengewimmel kein einziges unpassendes Gesicht zu entdecken ist, denn Hunderte von Statisten sind mittels sorgfältiger maskenbildnerischer Arbeit in stinkende Citoyens verwandelt worden. DAS PARFUM ist, so gesehen, auch ein Monumentalfilm, der über beachtliche Schauwerte verfügt.

Es gibt allerdings noch eine dritte Hauptfigur in diesem Film, das ist der von *Alan Rickman* verkörperte reiche Kaufmann Richis, ein Mann, der seiner Zeit weit voraus ist. Er ist Grenouille auf der Spur; er weiss, dass mit Folter keine Wahrheiten zu erpressen sind; ihn interessiert, kriminalwissenschaftlich, das Motiv des Mädchenmörders, dessen letztes Opfer trotzdem seine Tochter wird. Richis ist die einzige Figur des Films, die zur Liebe fähig ist; mit seinem scharfen, analytischen Verstand repräsentiert er den Geist der Aufklärung, in dessen Tradition diese Verfilmung von «Das Parfum» unbedingt steht.

Daniela Sannwald

R: Tom Tykwer; B: Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Tom Tykwer, nach dem gleichnamigen Roman von Patrick Süskind; K: Frank Griebe; S: Alexander Berner; A: Uli Harsch; Ko: Pierre-Yves Gayraud; M: Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil; T: Roland Winke. D (R): Ben Whishaw (Jean-Baptiste Grenouille), Dustin Hoffman (Giuseppe Baldini), Alan Rickman (Antoine Richis), Rachel Hurd-Wood (Laura), Karoline Herfurth (Mirabellen-Mädchen). P: Constantin Film, Bernd Eichinger, Gigi Oeri. Deutschland 2006. Scope, 148 Min.CH-V: Rialto-Film, Zürich, D-V: Constantin Film, München



«Als Filmemacher ist man elementar auf Verführungsstrategien zurückgeworfen»

Gespräch mit Tom Tykwer

«Die entscheidende Assoziationswelt zu Duft ist für mich Musik. Musik ist das einzige Medium, das uns ebenso heftig in Emotionen versetzt, obwohl es nicht visualisierbar und gar nicht greifbar ist. Musik besetzt unsere Erinnerungen ähnlich stark wie Düfte.»

FILMBULLETIN Zwischen der Flüchtigkeit eines Geruchs und der möglichen Ewigkeit einer filmischen Aufzeichnung liegen auf den ersten Blick Welten. Wie haben Sie beides zusammengebracht?

TOM TYKWER Dieser Spannungsraum ist ja auch das, was einen reizt, so einen Film zu machen und zu überprüfen, woher das Flüchtige kommt – es kommt von den Objekten, die es ausstrahlen. Diesen Vorgang – etwas strahlt etwas ab – kann man filmisch überprüfen. Man kann sich natürlich nur mit diesem Etwas beschäftigen – nicht mit dem Abgesonderten selbst, sondern nur mit dem Effekt. Aber irgendwie ist das für mich ein Vorgang, der mich eben auch an die Verfahrensweise des Films erinnert: der magische Vorgang im Kino findet eigentlich nicht auf der Leinwand statt, sondern in dem Zwischenraum zwischen der Leinwand und dem Zuschauer. Entweder lasse ich mich auf die Manipulation ein und lasse mich verführen oder eben nicht. Diese Denkfigur hatte ich während der Arbeit am Film immer wieder vor Augen, zumal es in DAS PARFUM ja auch inhaltlich um Verführung geht. Als Filmemacher ist man elementar auf Verführungsstrategien zurückgeworfen und beschäftigt sich ununterbrochen mit Manipulation. Diese Thematik anhand einer Figur zu untersuchen, die in einem Jahrhundert lebt, wo es noch kein Kino gab, ist interessant. War Grenouille so etwas wie ein massloser Hitchcock auf Crack? – ein Regisseur, der sich immer mehr gesteigert hat in seinem Bestreben, das Publikum in seinen Händen zu halten, und dabei mit PSYCHO seinen Höhepunkt erreichte. Wenn ich Interviews mit Hitchcock lese, merke ich immer wieder, wie sehr er diesen Vorgang geliebt hat. Das kennt natürlich jeder Filmemacher, aber jeder geht auch unterschiedlich damit um: manche laden mehr zur Teilhabe ein an den Vorgängen, die der Film entfaltet, andere wollen total dominieren und die Zuschauer vollkommen unterwerfen.

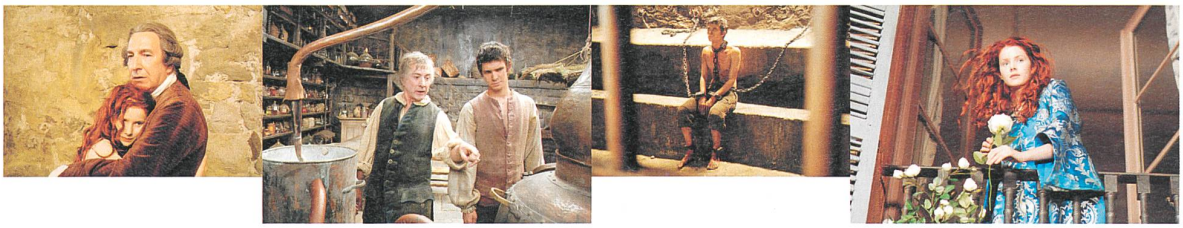
Das war von Anfang an das Faszinierende: zu zeigen, wie irgendetwas, das abstrakt ist, Menschen verzaubern kann. Das ist ja ein Vorgang, mit dem wir den ganzen Tag beschäftigt sind – als Filmemacher und Filmeseher.

FILMBULLETIN Ein Visualisieren der Gerüche selber stand also nie zur Debatte?

TOM TYKWER Natürlich wollten wir kein Riechkino, wie es John Waters bei POLYESTER praktiziert hat. Wir haben auch von vornherein entschieden, dass es nicht darum geht, Düfte zu "zeigen" – also etwa digital irgendwelche Nebelschwaden auf die Leinwand zu bringen. Sondern wir nehmen den physischen Vorgang ernst, zeigen Rezepte und Objekte und setzen die in eine möglichst dynamische Beziehung zueinander.

Im Buch steht eine Figur im Zentrum, deren Glaubenssystem auf den Satz hinausläuft: «Ich bin, wonach ich rieche». Wenn man das überprüft, stellt man fest, dass dieser Satz – so absurd er auch ist – durchaus eine tiefere Wahrheit verbirgt, die damit zu tun hat, wie wir unser Ich zusammensetzen. Wenn das, was wir als unsere Identität begreifen, die Summe unserer geordneten Erinnerungen ist, dann werden Erinnerungen dadurch abrufbar, dass bestimmte Träger eingesetzt werden. Zentrale Träger in unserer Erinnerungsorganisation sind tatsächlich Düfte. Jeder weiss, dass ein Duft uns anzieht, nicht nur weil er angenehm ist, sondern auch weil er oft auch verknüpft ist mit einer Erinnerung an früher, die positiv besetzt ist. Ich bin in Wuppertal aufgewachsen, mitten im Bayer-Werk, das quer durch die Stadt geht, ein Chemiewerk, dessen Ausdünstung in Kombination mit der Stadtluft, der Vegetation und den Kohleöfen, die bei uns immer noch benutzt wurden, einen Duftbrei ergibt, den ich unheimlich attraktiv finde – aber das hängt natürlich damit zusammen, dass er für mich biografisch positiv gefärbt ist.

Die entscheidende Assoziationswelt zu Duft ist für mich Musik. Musik ist das einzige Medium, das uns ebenso heftig in Emotionen versetzt, obwohl es nicht visualisierbar und gar nicht greifbar ist. Musik besetzt unsere Erinnerungen ähnlich stark wie Düfte. Wir haben deshalb bereits während des Schreibens am Drehbuch mit den Kompositionen angefangen und hatten während des Drehs bereits achtzig Prozent der Musik fertig, so dass wir Teile von ihr auch



«Das visuelle Konzept hat viel mit Licht und Finsternis zu tun, auch wegen der Tatsache, dass der Film oft nachts spielt und es damals ja nur Kerzenlicht gab. Wir haben viele Filme angeschaut, die mit Dunkelheit und punktuellem Licht arbeiteten.»

einspielen konnten, wodurch die atmosphärische Richtung deutlicher wurde.

FILMBULLETIN Bei HEAVEN haben Sie bereits in englischer Sprache und mit englischsprachigen Schauspielern gedreht. Das Genre des historischen Films ist für Sie aber ebenso neu gewesen wie ein Film dieser Grössenordnung.

TOM TYKWER Wenn Sie «Das Parfum» in die Hand nehmen, wissen Sie schon, da kostet das Verfilmen der ersten zehn Seiten mehr als die Budgets all meiner bisherigen Filme zusammengenommen. Denn diese Welt gibt es nicht mehr, die muss man erst rekonstruieren. Wir wollen aber keinen Film machen, der mit eindrucksvollen Sets klotzt, die er ständig ausstellt. Der Ansatz war eher: wir sind mit Marty McFly in die Vergangenheit geflogen und haben eine Kamera mitgenommen, laufen durchs achtzehnte Jahrhundert und schauen, wie das so wirkt, bleiben dabei aber immer auf Augenhöhe mit den Figuren.

Wenn wir sagten, wir wollen einen kleinen Reissschwenk machen über diese Wand, dann hiess das, wir mussten «Tommy Hilfiger» zubauen, «GAP» zubauen, man musste die ganzen Laternen abreissen. Egal, in welche Stadt der Welt man kommt, es gibt ungefähr fünfzehn global operierende Unternehmen, deren Geschäfte an jedem Ort vertreten sind. Das muss man also alles erst einmal entfernen und dann aber trotzdem den Mut haben, das alles nur kurz zu überschwenken und dadurch die Plausibilität dieser Welt erzeugen.

FILMBULLETIN Es gibt keinen grösseren Druck?!

TOM TYKWER Diesen Druck oder Respekt habe ich bei jedem Film, denn ein Film, der kein Publikum hat, der ist ja gar nicht da. Auch wenn ich mich als Künstler begreifen würde, die Kunstrealisation findet ja in diesem Raum zwischen Leinwand und Zuschauer statt. Wenn der Zuschauer nicht da ist, gibt es den Raum nicht und gibt es auch keine Kunst. Natürlich will ich Zuschauer, aber immer angemessen zum Film. Und weil dieser Film teurer war als meine bisherigen, brauche ich mehr Zuschauer. Also versucht man eigentlich nichts anderes, als den besten deutschen Film zu machen – das macht man eigentlich jedes Mal. Das hat sich jetzt nicht wirklich anders angefühlt als sonst, ausser, dass der Film monumentaler und viel aufwendiger und für mich noch eine unvorstellbarere Herausforderung auf vielen Ebenen war. Aber am Ende des Tages war der einzige Druck, der mich wirklich beschäftigt hat, der, dass es ein Buch ist, von dem ich weiss, dass es sehr viele Menschen gelesen und es sehr in ihr Herz geschlossen haben, dass es nicht so ein Beststeller war, den man mal eben so weggelesen hat, weil es *in* war, sondern das ist ein Buch, das Menschen sehr tief in ihre Biografie eingepflanzt haben. Damit kann man nicht schlampig umgehen, das muss man so sorgfältig machen, wie Süskind es geschrieben hat. Also versucht man, vor allem das einzufangen, was wohl alle an diesem Buch ähnlich gefesselt hat, nämlich eine bestimmte Atmosphäre, die das Buch sehr eindringlich entfaltet – auch in der Drastik.

FILMBULLETIN Auch für Ihren langjährigen Kameramann *Frank Griebe* hatte dieses Projekt eine neue Dimension. Wie habt Ihr das visuelle Konzept entwickelt?

TOM TYKWER Nachdem ich mit dem Produzenten *Bernd Eichinger* und dem Co-Autor *Andrew Birkin* eine ausführliche Recherche betrieben hatte (wobei wir auch öfter in der Parfumstadt Grasse waren), habe ich mich mit Frank und dem Ausstatter *Uli Hanisch* hingesetzt. Wir haben Material gesucht, das uns fasziniert hat, also bestimmte Gemälde – nicht unbedingt aus der Epoche, sondern eher solche, die eine Stimmung vermitteln, die uns auch der Roman vermittelt hat. Schliesslich hatten wir einen riesigen Berg an Material und begannen, eine Richtung zu entwickeln. Frank und ich machen dann Storyboards; Uli hat sich bei diesem Film zusammen mit zwei Zeichnern hingesetzt und zusätzlich *mood boards* gemalt, die für jedes Kapitel die Stimmungen festhielten, die wir haben wollten. Das visuelle Konzept hat viel mit Licht und Finsternis zu tun, auch wegen der Tatsache, dass der Film oft nachts spielt und es damals ja nur Kerzenlicht gab. Wir haben viele Filme angeschaut, auch hier weniger solche, die mit der Epoche zu tun hatten, als solche, die mit Dunkelheit und punktuellem Licht arbeiteten. Daraus wuchs dann so langsam ein Gesamtbild, aus dem die ersten Sets entstehen konnten. Gleichzeitig habe ich mit Frank die ganze Zeit überlegt, wie wir einerseits einen klassisch erzählten Film machen können (denn der Roman ist auch klassisch erzählt), aber andererseits auch einen sehr experimentierfreudigen Film, denn der Roman ist auch sehr vielschichtig in der Beschreibung dieser Welt, in der Subjektivität dieser Person.

Das Gespräch mit Tom Tykwer führte Frank Arnold

FAUTEUILS D'ORCHESTRE
Danièle Thompson

Manchmal ist das Glücksversprechen im Kino eine Einflüsterung aus dem Off. Zu Beginn von FAUTEUILS D'ORCHESTRE erklingt die brüchige Stimme einer alten Dame. «Ich habe mein ganzes Leben den Luxus geliebt», verkündet sie verschmitzt. «Und da ich mir den Luxus nicht leisten konnte, beschloss ich, in dieser Welt zu arbeiten.» In Danièle Thompsons vorangegangenem Film, DÉCALAGE HORAIRE, vertraut die Off-Stimme der Heldin dem Publikum treuherzig ihre Träume von Ruhm an. «Ach,» seufzt sie, «wenn das doch alles nur wahr sein könnte!»

Die Zeit, in der das Wünschen noch geholfen hat, ist in Thompsons Kino die Gegenwart. Einer der vielen Träume, die in ihrem neuen Film wahr werden, handelt davon, dass das volkstümliche Paris noch nicht ganz aus seinen Stadtgrenzen verbannt wurde. Er geht die Wette ein, ob nicht sogar in den mondänsten Sphären der Stadt noch eine gelebte Nachbarschaft funktioniert. Am Fuss der Avenue Montaigne im achten Arrondissements liegen in einem Radius von wenigen hundert Metern teure Edelboutiquen, das vornehme Hotel Plaza Athénée, das ehrwürdige Aktionshaus Drouot, die legendäre Comédie des Champs Elysées und einer der bedeutendsten Konzertsäle Frankreichs in nobler Eintracht nebeneinander; Marlene Dietrich hat hier bis zu ihrem Tod gewohnt.

«Das ist kein richtiges Viertel», heisst es einmal, «hier gibt es nur Reichtum.» Aber Thompson bemüht sich nach Kräften, dies Urteil zu widerlegen. In ihrem Paris riecht sogar das Pflaster der Avenue Montaigne noch ein wenig nach Provinz und Geborgenheit. Das heimliche Zentrum des glamourösen Terrains ist die «Bar des Théâtres» auf der anderen Strassenseite. In diesem Mikrokosmos sitzen Reiche und Arme, Stars und Bühnentechniker Tisch an Tisch. Jessica, ein aufgewecktes Mädchen aus der Provinz, heuert dort etwas hochstapelnd als erfahrene Kellnerin an. Das Credo, das die den Luxus liebende Grossmutter ihr mit auf den Weg gab (und das der Film nach dem Vorspann wie ein Mantra wiederholt), hat sie hierhin geführt. Jessica verschafft dem Publikum als eine unternehmungslustige Stellvertreterin Zugang zu dieser verwunschenen Welt, wird dessen Gewährsfrau für die (wenngleich erschlichene, aber doch nicht unverdiente) Teilhabe am mondänen Leben. Soziale Mobilität funktioniert hier auf kurzen Wegen. Rasch ist die Aushilfskellnerin kein Zaungast mehr, sondern wird flugs in das Leben dreier Berühmtheiten verstrickt, die allesamt in einer Krise stecken: einer kapriziösen Schauspielerin, die der eigene Ruhm als Fernsehstar geniert und die von bedeutenderen Rollen träumt; eines freundlichen Starpianisten, der sich fragt, ob seine Berufung nicht in Benefizkonzerten für Kranke und Obdachlose liegt; und schliesslich eines Self-made-Millionärs, der seine Kunstsammlung verkaufen und die Entfremdung von seinem Sohn, einem mürrischen Akademiker, überwinden will.

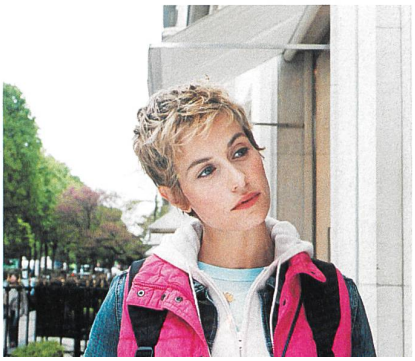
Die bislang drei Regiearbeiten Thompsons, die vor gut vier Jahrzehnten als Co-Autorin ihres Vaters, des unlängst verstorbenen Gérard Oury begonnen hat, belegen ihre Vorliebe für die Konzentration von Raum und Zeit. Sie dient ihr als dramaturgischer Rahmen für das Zusammentreffen gegensätzlicher Charaktere, die alsbald in eine Situation unverhoffter Vertrautheit gedrängt werden. LA BÛCHE handelt von familiären Kollisionen während der Weihnachtstage, DÉCALAGE HORAIRE erzählt von der Begegnung zweier auf dem Pariser Flughafen Roissy gestrandeter Figuren, die sich, ebenso wie die Protagonisten ihres dritten Films, wesentlich durch ihren Beruf definieren.

Ihre neue Ensemblekomödie erzählt Danièle Thompson mit einem staunenswerten Vertrauen in Konventionen und Klischees, dem man so recht weder Naivität noch Zynismus unterstellen mag. Sie ist eine redliche Treuhänderin der Sehnsüchte, die grosszügig mit den romantischen Möglichkeiten kalkuliert und an die erzählerische Legitimität der Sentimentalität und des Happyends glaubt. Ihre Illusionsmaschine funktioniert vor allem dank der soliden Drehbuchkonstruktion prächtig. Munter alternieren die Erzählstränge und changiert der Tonfall. In diesem Rhythmus liegt selbstverständlich ein Moment der Gefälligkeit und auch der Entlastung: kein Konflikt ist so gravierend, als dass man sich nicht geschwind von ihm lösen könnte. Die Spielfreude nahezu des gesamten Ensembles (darunter *Sydney Pollack* in einer Gastrolle als verbindlicher, aufgeschlossener Hollywoodregisseur) besteht auf der Noblesse der Divertissements. So entfaltet sich im leichtfüssigen Wechsel von Komödie und Kontemplation ein kleines Welttheater, bei dem glückliche Fügung und Lernfähigkeit der Figuren einen schönen Pakt eingehen.

Thompsons altmodische Lektion in rechter Lebensart schürt die Hoffnung, dass selbst in Paris, wo die sozialen Hierarchien noch ein wenig fester zementiert sind als anderswo, die Welt der Reichen und Berühmten nicht hermetisch verschlossen ist. In Thompsons filmischem Universum liegt die Avenue Montaigne gleich neben der 5th Avenue aus BREAKFAST AT TIFFANY'S. Im Kern lehnt ihr Film sich an jene hübsche Szene an, in der Audrey Hepburn und George Peppard bei einem Besuch im berühmten Juwelierladen an einen älteren, romantischen Verkäufer geraten, der bereit ist, einen billigen Ring aus einer Süsswarenschachtel gravieren zu lassen. Zwar gebricht es Thompsons Film an der Melancholie von Blake Edwards' Capote-Adaption. Aber ihre Glückssucher haben mit Capotes Holly Golightly mehr gemein als nur das Faible für Schlafmasken: die Überzeugung, dass die Welt des Luxus ruhig auch einmal freigebig sein darf.

Gerhard Midding

R: Danièle Thompson; B: D. Thompson, Christopher Thompson; K: Jean-Marc Fabre; S: Sylvia Landra; M: Nicola Piovani. D (R): Cécile de France (Jessica), Valérie Lemercier (Catherine Versen), Albert Dupontel (Jean-François Lefort), Laura Morante (Valentine), Claude Brasseur (Jacques Grumberg), Dani (Claudie), Annelise Hesme (Valérie). P: Thelma Films, StudioCanal, TF1 Films Production, Radis Films. Frankreich 2005. Farbe, 105 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



DIE KUNST DER EXAKTEN PHANTASIE
Beat Borter

Anders als die meisten seiner Berufskollegen weigert sich der Fotograf Heini Stucki, Details seiner Aufnahmen zu vergrössern. «Ich mache nie Ausschnitte», sagt er. «Ich mache immer das ganze Bild, so wie ich es aufnehme. Das ist auch das Interessante für mich, mit welcher Geschwindigkeit man etwas in sich hat und etwas erfassen und in diesem Viereck arrangieren kann. Und das in einer 500stel Sekunde ... Für mich ist ein gutes Foto wie ein kleiner Kosmos, in dem Kräfte gegeneinander antreten, negative und positive, Licht und Dunkel.»

Im Bieler Filmemacher Beat Borter fand Stucki einen Porträtisten, der in etwa die gleiche "Wellenlänge" hatte wie er. Borter, der 1998/99 mit LA VIDA ES FILMAR ein Künstlerporträt des kubanischen Filmemachers Fernando Pérez und mit BIELBIENNE01–02 eine Dokumentation über die Vorbereitungen der Stadt Biel auf die Expo02 gedreht hatte, erklärt über seine Arbeit mit und über Heini Stucki: «Beabsichtigt ist kein traditionelles Künstlerporträt: Filmteam und Fotograf sind zusammen auf einer Entdeckungsreise in dessen Welt, beziehungsweise dessen Kosmos, mit ungewisser Destination. Das Resultat ist ein Wechselbad von Gefühlen, Kontrasten, schrägen Situationen, spannenden Schauplätzen, von Distanz und Nähe, schwarz-weiss Fotos und farbigen Filmbildern: "70 minutes de bonheut et d'émotions", wie eine Westschweizer Zeitung treffend feststellte.» Und er fügt bei: «Heini Stucki und ich sind gleich alt, in der gleichen Gegend aufgewachsen – und leben und arbeiten auch heute noch dort. Damit lag es auf der Hand, die Auseinandersetzung mit dieser, unserer Provinzheimat zum Thema zu machen.»

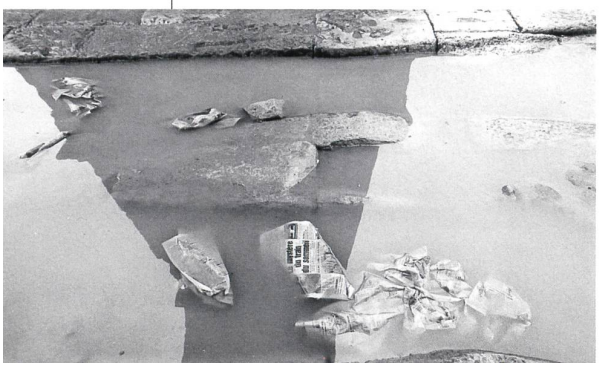
Borter fand jeweils spontan zu den Aussagen Heini Stuckis die passenden Bilder. So beschwört er etwa die weiten Landschaften des «Grossen Mooses» bei Ins, die Heini Stucki wesentlich geprägt haben und deren Zerstörung durch eine intensive Landwirtschaft er nicht nur mit seinen frühen Dokumentaraufnahmen zu verhindern versuchte: Als sich im April 2005 ein grosser Demonstrationszug gegen die Errichtung einer Chemiefabrik bei Galmiz formierte, schloss er sich diesem an. Es gehört zu den besonderen Qualitäten von Borters Film, dass er Heini Stucki spontan und ausgiebig zu Wort kommen lässt, ohne dabei ins Schema eines traditionellen "Interviewfilms" zu verfallen. Der Porträtierte wird hier zum aktiven Mitgestalter des ihm gewidmeten Films.

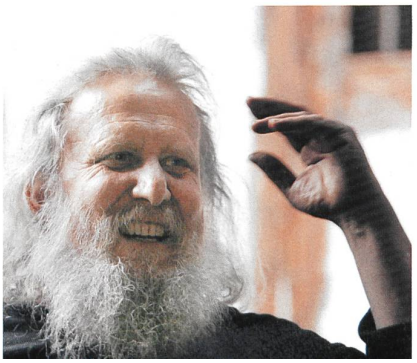
Den äusseren Rahmen von Borters Film bildet Stuckis Biografie. Aufgewachsen ist er in einem von einem verwilderten Garten umgebenen Berner Patrizierhaus aus dem siebzehnten Jahrhundert, in dem er seit jungen Jahren über ein "Ablagerungszimmer" verfügen durfte. «Beim Öffnen der Türe dieses Zimmers», berichtet Borter, «versperrt ein grosser Schrank mit Spiegeltüre weitgehend den Blick und den Eintritt. Auszumachen ist Stukkaturwerk an der Decke und altes Täfer an den Wänden. Sonst nur haufenweise, schachtelweise, kistenweise Material. Texte, Publikationen, Plakate – und vor allem Fotos, Abzüge, Dias, Negative. Ein Stapel Fotos war wohl zu hoch und ist umgestürzt ... Als wir das Zimmer zusammen betreten, beginnt Stucki gleich darin zu stöbern – und zu erzählen. Von der Schmetterlingssammlung des Jugendlichen, von im Lauf der Zeit in den Feldern um Ins aufgehobenen urgeschichtlichen Fundgegenständen, vom Schädel, der beim Bau der Kläranlage auf einem Römer Friedhof zertrümmert wurde und nun, geflickt, hier liegt ... Die gelagerten Fotos und Gegenstände nehmen in Stuckis Händen und durch seine Geschichten Gestalt an, Vergangenheit wird lebendig. Zunächst seine persönliche: hier steckt ein guter Teil seines Lebens und seines Werkes. Darüber hinaus aber auch die Geschichte des Dorfes, des Seelandes, der Menschen, die hier wohnen. Dieses Ablagerungszimmer, das spüre ich sogleich, hat auch mit mir, mit uns, zu tun.»

Und Heini Stucki nimmt den Faden auf, lässt seine Erinnerungen sprechen: «Das "Grosse Moos" war mein Jugend-Indianerland», erzählt er. «Hier ging ich tagelang fischen und Schmetterlinge fangen, ich fand Tierschädel in den Mooswäldchen. Das Leben in den Moostümpeln, das war mein Jugendparadies.» Doch mit den Güterzusammenlegungen fand dieses Paradies ein Ende. Bäume wurden gefällt, Moosgräben zugeschüttet, neue ausgebaggert und ausbetoniert. «Das war grauenhaft. Wie wenn ein guter Freund ermordet wird und man einfach dastünde und sagte: Ja, jetzt ist er eben tot. Das empörte mich und ich musste wirklich etwas dagegen tun ...» In Stuckis Erinnerungen gibt es allerdings auch positive Identifikationsfiguren, etwa den "Feldmauser" und den "Dorfmauser". Heiri, der erstere, den Stucki «wie eine Verkörperung des "Grossen Mooses"» in Erinnerung hat, fing für eine Flasche Most und ein kleines Entgelt Mäuse für die Bauern, Hans, der andere, führte gewissenhaft Buch und erhielt von der Gemeinde einen festen Grundlohn sowie für jede Maus noch etwa einen Franken. «Beide Mausfänger zusammen ergaben gerade meinen Namen, Hans und Heiri. Vielleicht habe ich von beiden etwas.»

Gerhart Waeger

Regie, Buch: Beat Borter; Kamera: Thomas Batschelet; Montage: Thomas Batschelet, Beat Borter; Musik: Hans Koch; Ton: Thomas Batschelet. Mitwirkender, Fotos: Heini Stucki. Produktion: Ojalá-film. Schweiz 2006. Farbe, Stereo, Format: 1:1.33; Dauer: 70 Min. CH-Verleih: Cinematograph Filmverleih, Steinen





LOVE MADE EASY
Peter Luisi

Tempo zählt kaum zu den Tugenden des Schweizer Kinos. Daran ändert sich auch nichts, wenn jüngst die hiesigen Filmemacher vom Blockbuster amerikanischen Zuschnitts träumen. Denn auch Hollywood scheint mit seinem momentanen Hang zur Überlänge eine seiner grössten Stärken, das ökonomische Erzählen, etwas verlernt zu haben.

Umso erstaunlicher, dass sich nun ausgerechnet ein Schweizer Filmemacher im rasantesten aller amerikanischen Filmgenres versucht: der *Screwball Comedy*. Eine wirklich treffende deutsche Übersetzung des Gattungnamens gibt es nicht. Wahrscheinlich darum, weil diese besonders schnelle Spielart der Komödie ohnehin kaum jemand je beherrscht hat als das klassische Hollywood.

Der Zürcher Regisseur Peter Luisi indes hatte bereits in seinem überbordenden Erstling VERFLIXT VERLIEBT eine beeindruckend rasante Farce vorgelegt, und mit LOVE MADE EASY ist er nun endgültig in amerikanischen Screwball-Gefilden angekommen. Und das ganz buchstäblich: Die Zürcher Filmstiftung hatte dem Regisseur bereits Geld zugesagt, das Bundesamt für Kultur hingegen versagte ihm die Unterstützung. Ein Filmschul-Kollege aus Kalifornien indes fand, der Film müsse trotzdem gemacht werden, stellte Kontakt mit einer Produktionsfirma in Los Angeles her, und so wurde aus dem gescheiterten Schweizer Film eine amerikanische Co-Produktion. Die Handlung wurde von der Zürcher Altstadt kurzerhand nach Kalifornien verlegt, die Darsteller kriegten amerikanische Verstärkung, und auch die Schweizer Schauspieler hatten Englisch zu sprechen.

Doch auch in der grossen Traumfabrik erzählt Luisi nur von kleinen Träumen. Die fahrig geschnittenen und mit lärmender Musik unterlegten ersten Sekunden des Films – so träumt sich der Regie-Aspirant seinen eigenen Hollywoodstreifen. Bei Luisi wird solches Auftrumpfen sogleich bescheiden zurückgenommen. Nach Sonne, Strand und Clipästhetik tapst der Protagonist Gus ins Bild, wie er Abfall im Park zusammenliest. Soviel zum *american way of life*. Selbst im Land der angeblich unbegrenzten Möglichkeiten ist schon das einfachste Glück nur schwer zu haben: Gus verguckt sich am Obststand in die Stripperin Natalia, ohne zu wissen, wie sie heisst, wo sie wohnt, geschweige denn, dass sie schon ein Kind von einem eingebuchteten Gangster hat. Dass trotz solch schlechter Voraussetzungen der schüchterne Gus mit seiner Traumfrau zusammenkomme, dafür wollen indes seine Freunde sorgen. Diesem liebenswerten Haufen von Aussenseitern kommt es nämlich vor, als würden sie nicht nur Gus, sondern auch sich selbst zu ein wenig Glück im tristen Alltag verhelfen, und so kann es sie auch nicht schrecken, dass sie auf der Suche nach Natalia alsbald an einen gefährlichen Mafiaboss sowie einen eidgenössischen Geheimagenten geraten.

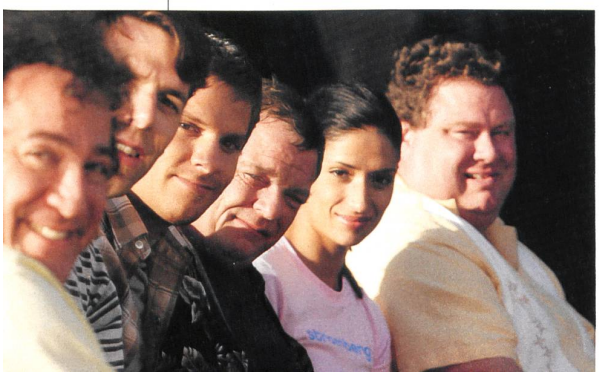
Peter Luisi ist – ob ihm selbst bewusst oder nicht – ein gelehriger Schüler Frank Capras. Mit diesem hat er die Vorliebe für die unscheinbaren Verlierer gemein, die er am Ende gross rauskommen lässt, und auch jene besondere Mixtur aus lustigem Unfug und zärtlichem Sentiment beherrscht er fast so gut wie der Meister. Und wie etwa die exzentrische Hausgemeinschaft in Capras YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU, so sind es in LOVE MADE EASY die schrägen Nebenfiguren, dank denen der Film so gut funktioniert: *Eddie Mekka* als melancholischer Museumswärter im Rollstuhl, der massige *Frank Payne* als stotternder Pokerspieler und schliesslich gar Oscar-Preisträger *Martin Landau* als schriller Mafioso (was sich zuweilen ausnimmt wie eine Neuauflage seiner Rolle als Bela Lugosi in Tim Burtons ED WOOD). Neben solch farbigen Kollaborateuren dürfen denn auch *Melanie Winiger* und *Ralph Gassmann* hübsch blass wirken, ganz wie es sich für ein Kinotraumpaar gehört.

Aus dem ungewöhnlichen Umstand, dass die Schweizer Schauspieler in diesem Film Englisch parlieren, hat Luisi ebenfalls das Beste gemacht. Statt unfreiwillige ist gewollte Komik daraus geworden: So kriegt Ralph Gassmann als Gus von seiner cholerischen Mutter einmal ein Wallholz nachgeworfen mit dem Zusatz, er solle gefälligst seinen lächerlichen britischen Akzent loswerden, und *Martin Rapold* in der – per se schon sagenhaft absurden – Rolle eines Schweizer Undercoveragenten spricht mit schwerem helvetischem Tonfall. Auch darin hebt sich LOVE MADE EASY wohltuend ab vom aktuellen Schweizer Popkino: Während die aufgesetzte Kraftsprache von STRÄHL über SNOW WHITE bis GROUNDING jeweils wirkt, als habe man versucht, die Dialoge amerikanischer Actionkracher ins Schweizerdeutsche zu übersetzen, klingt bei Luisi gerade umgekehrt das Amerikanische überaus schweizerisch. Und während in ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE bereits vor dem Happyend wilder Sex in der Kantine und auf einem Militärpanzer (!) praktiziert werden musste, beschränkt sich hier das explizit Frivole auf einen einzigen Kuss zum Schluss.

So ist LOVE MADE EASY eine fast schon rührend altmodische Komödie geworden und gerade darum so lustig – hat sie doch von den alten Screwball Comedies deren wichtigste Lektion gelernt: Alles ist eine Frage des Tempos – des Tempos, in dem von einem Gag zum andern gesprungen wird, wie auch des Tempos, mit dem man über alle Löcher in der Story hinwegtänzelt.

Johannes Binotto

Regie, Buch: Peter Luisi; Kamera: Joshua Hess; Schnitt: Laura Weiss; Musik: Domenico Ferrari, Lovebugs. Darsteller (Rolle): Ralph Gassmann (Gus), Melanie Winiger (Natalia), Eddie Mekka (Mobo), Raymond O'Connor (Pellini), Frank Payne (Bowman), Simon Desbordes (Gilbert), Martin Landau (Don Farinelli Sr.), Martin Rapold (Philip), Patrick Belton (Duncan), Gretchen Becker (Zoe), Lauri Johnson (Mutter von Gus), Gabriel Bologna (Don Farinelli Jr.). Produktion: Spotlight Media Productions; Co-Produktion: Presence Production, SF Schweizer Fernsehen; Produzenten: Kristin Holt, David Luisi; Co-Produzenten: Lea und Jörg Rindlisbacher, Meret Burger, Simone Häberling. Schweiz, USA 2006. Farbe, 35mm, gedreht auf S 16mm; Format: 1:1.85; Dolby Digital; Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich



DIE HERBSTZEITLOSEN
Bettina Oberli

Ihr atmosphärischer und beachteter Debütfilm NORDWIND liegt erst zwei Jahre zurück, und bereits wartet die Jungfilmerin Bettina Oberli mit einem neuen langen Spielfilm auf. Die Tragikomödie DIE HERBSTZEITLOSEN entstand als Produktion des Schweizer Fernsehens und erfährt überraschend nun auch eine Auswertung im Kino. Erzählt wird eine kleine, späte Emanzipationsgeschichte aus dem tiefen Emmental: Martha (die 86-jährige *Stephanie Glaser* spielt ihre erste Hauptrolle in einem Kinofilm) hat seit dem Tod ihres Mannes den letzten Funken Freude im Leben verloren. Ihr Platz in der Kirchenbank bleibt leer – was ihrem Sohn Walter, der als Pfarrer amtiert, natürlich besonders störend ins Auge fällt. Und auch der wöchentliche Jass mit ihren Freundinnen Lisi, Hanni und Frieda macht ihr keinen Spass mehr. Um Martha von ihren düsteren Gedanken wegzuholen und neuen Lebensmut zu machen, bietet Lisi ihre Hilfe an, um deren Wohnung auszumisten. Dabei stösst sie auf eine Schachtel mit verführerischen Spitzendessous, die Martha – wie diese verschämt eingesteht – in jungen Jahren selbst geschneidert hat. Lisi ist begeistert von den preziösen Wäschestücken und spornt Martha an, ihren Lebenstraum – eine eigene Lingerie-Boutique – lieber spät als nie zu realisieren. Doch den beiden und ihrem verwegenen Projekt bläst im konservativen Bauerndorf erst mal viel patriarchaler Gegenwind um die Ohren.

DIE HERBSTZEITLOSEN ist der mutige Versuch, einen «modernen Heimatfilm» zu drehen und ihn mit feministischen Elementen aufzupeppen. Und tatsächlich gibt Bettina Oberli hinter der adretten Kulisse von geraniengeschmückten Holzchalets, bäuerlicher Bodenständigkeit und satten Emmentaler Wiesen den Blick frei auf die Abgründe der scheinbar intakten Dorfgemeinschaft. Da halten autoritäre Männer wie eh und je ihre Frauen in Schach, Väter kujonieren ihre aufmüpfigen Töchter, und der bigotte Pfarrer drangsaliert um des guten Rufs wegen seine Mutter (dabei hätte er zuerst noch so einiges im eigenen Gärtlein in Ordnung zu bringen). Mit von der Partie ist auch die LLP («Land und Leute Partei»), die – zumindest vordergründig – für Tradition, Familie und althergebrachte Ordnung einsteht. Sie hat dem «unmoralischen» Reizwäscheladen nur schon aus wahltaktischen Gründen den Kampf angesagt.

Was vom Plot her an eine englische Sozialsatire vor Emmentaler Hintergrund anklingt, vermag dann aber leider nicht über die gute Intention hinaus abzuheben. Zu holzschnittartig präsentiert sich das abgelegene Bauerndorf, zu verstaubt die Figuren und ihre Beziehungskonstellationen. In seiner Ästhetik und Dialoglastigkeit auf das Fernsehen zugeschnitten, entwickelt sich die Geschichte in eher behäbigem Rhythmus und wirkt mitunter auch etwas verstörend in seinem Auf und Ab zwischen Tragödie und Komödie. Aufmerken lässt der Soundtrack von *Luk Zimmermann* – der schon für NORDWIND und den Kurzfilm IBIZA mit Bettina Oberli zusammenarbeitete und dem eine stimmige Adaption von volksmusikalischen Klängen gelungen ist. Auf der Ebene der Montage erfreuen kleine synkopische Sequenzen, die etwas frechen Drive in die lineare Dramaturgie einbringen.

Doris Senn

Stab
Regie: Bettina Oberli; Buch: Sabine Pochhammer, Bettina Oberli; Kamera: Stéphane Kuty; Schnitt: Michael Schärer; Musik: Luk Zimmermann, Stubemusig Rechsteiner

Darsteller (Rolle)
Stephanie Glaser (Martha), Annemarie Düringer (Frieda), Heidi Maria Glössner (Lisi), Monica Gubser (Hanni), Hanspeter Müller-Drossaart (Pfarrer Walter)

Produktion, Verleih
Catpics Coproductions, SF Schweizer Fernsehen. Schweiz 2006. 35mm, Farbe, Dauer: 86 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich

MIAMI VICE
Michael Mann

«Ich bin nicht einsam, ich bin allein», so sagt es der von Robert de Niro gespielte Gangster in HEAT vor einem Meer aus Lichtern, dem Panorama des nächtlichen Los Angeles. Der Ausblick entspricht einer Postkarte: ein optisches Klischee, unzählige Male reproduziert und mittlerweile von jeder Bedeutung entleert – eine blosse Oberfläche. Die Welt, so zeigt die Szene, ist nichts als ein flaches Bild; ausgestellt hinter Glas und jedem Zugriff ihrer Bewohner entzogen. Diese Ausgeschlossenheit wird von den Figuren indes gar nicht mehr als schmerzhafte Einsamkeit empfunden, weil sie ohnehin nie etwas anderes gekannt haben: Man ist nicht mehr einsam, sondern bloss noch allein. Wie Fische in der Glaskugel, die es aufgegeben haben, vom Ausbruch aus dem durchsichtigen Gefängnis zu träumen. «Aquarium Syndrom» so hat der französische Filmkritiker Jean-Baptiste Thoret diese Stimmung in Michael Manns Filmen einmal treffend auf den Begriff gebracht.

Der Vorwurf des bloss Dekorativen, den man immer wieder gegen den amerikanischen Filmemacher Michael Mann erhoben hat, ist zwar durchaus berechtigt, spricht aber gleichwohl nicht gegen ihn. Tatsächlich bestimmen *Oberflächen* seit dem Regiedebüt THIEF formal wie inhaltlich sein Œuvre. Die weiten Bilder dieser Filme sind kühl polierte Flächen, stahlblau gefärbt, die andauernd von Oberflächen erzählen, an denen die ausnahmslos männlichen Protagonisten zerschellen, abtropfen oder ersticken. Es fehlt überall an Perspektiven, sowohl im buchstäblichen wie übertragenen Sinne.

Die Fernsehserie «Miami Vice», deren ausführender Produzent Mann in den Achtzigern war, nimmt eine besondere Stellung in diesem den Oberflächen entlanggleitenden Werk ein. Der ganze Look dieser Serie, von den Schauplätzen bis zu den Kostümen (die um vieles farbintensiver und gar nicht so pastellfarben waren, wie es in der Erinnerung scheint), hat nach Prospekt-Paradies ausgesehen. Tatsächlich aber waren es Aufnahmen aus der Hölle. Ausweglose Geschichten um Drogendealer und fatalistische Cops kamen als Kitsch daher. Derart gesüsst wurden sie scheinbar bekömmlicher und waren doch in Wahrheit umso bitterer.

Gut zwanzig Jahre später, bringt Michael Mann den Fernsehhit von damals nun auf die Kinoleinwand. Die Geschichte ist so vertraut und simpel wie das Grundgerüst einer beliebigen Einzelfolge aus der Serie. Auch hier sind die beiden verdeckten Ermittler Sonny Crockett und Ricardo Tubbs die Hauptfiguren. Als angebliche Drogenkuriere infiltrieren sie ein global agierendes Drogenkartell, um es bei Gelegenheit zu Fall zu bringen. Die Undercover-Polizisten sind erfolgreich – und scheitern doch.

Undercover – der Begriff ist wörtlich zu nehmen. Wieder dreht sich alles um Äusserlichkeiten, um die Maske der Polizisten, die allein sie am Leben hält. Doch wo bleibt die wahre Identität, wenn man nur in Fassaden lebt? Auch wenn die beiden Polizisten die Staffage aus Designeranzug, Cabriolet und Speedboat einmal ablegen, scheinen sie weiterhin nur Abziehbilder zu sein, blosse Simulationen – wenn nicht von Gangstern so von Cops, mit denselben auswechselbaren *hard boiled* Sprüchen auf den Lippen wie aus einem beliebigen Polizeithriller.

Solche Plattheit verunmöglicht Identifikation und hat Michael Mann prompt den Vorwurf der Kolportage eingetragen. Es ist denn auch signifikant, wie wenig die Kritik über diesen Film zu sagen wusste und sich darauf kaprizierte, in nostalgischen Erinnerungen an die Fernsehserie von einst zu schwelgen. Doch gerade die Sprachlosigkeit, zu der dieser Film den Zuschauer verurteilt, ist seine eigentliche Qualität. In seiner Zurückweisung ist MIAMI VICE ein Meisterwerk geworden. Michael Mann hat mit diesem Film seine Arbeit tatsächlich ins Extrem getrieben. Die Inspektion der Oberfläche ist hier so radikal geraten, dass kein Rest an Tiefe bleibt. In einer Szene zum Schluss von MANHUNTER stürzte sich der Protagonist durch eine Glasscheibe, um eine Frau zu retten – solche Überreste an heroischem Pathos sind in MIAMI VICE auf den Oberflächen aus undurchdringlichem Panzerglas restlos verdampft.

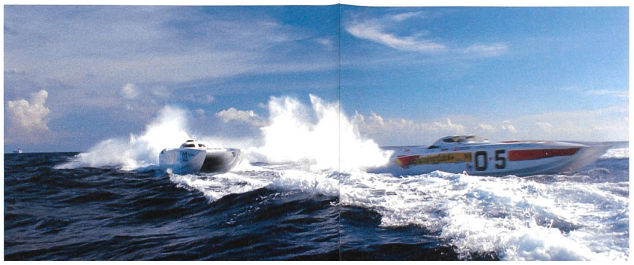
Selbst die *amour fou* zwischen dem Bullen Sonny und der Geliebten des grossen Drogenbosses ist blosses Klischee geworden; nur eine weitere von tausend Verstellungen, wie sie beide, der Polizist ebenso wie die Kriminelle, unablässig praktizieren. Dabei ist das Zusammentreffen des unmöglichen Liebespaares sprechend. Am Strand von Miami schlägt sie vor, einen Drink in Havanna zu nehmen. Immer wieder ist das Meer in Michael Manns Filmen als buchstäbliche und metaphorische Grenze der Figuren erschienen. Ein unerreichbarer Gegenentwurf zu ihrem eigenen kleinen Aquarium. Für die Figuren in MIAMI VICE dagegen ist die Überquerung des Wassers möglich. Doch was am anderen Ufer, in Kuba – jenem anderen Schauplatz Amerikas –, auf sie wartet, ist nur mehr Gleiches vom Gleichen. Die Auszeit aus dem alltäglichen Gefängnis erweist sich nur als Simulation: Schon am nächsten Morgen verkehrt sich die Romanze in ein Businesstreffen, wo über prozentuale Beteiligungen beim Drogengeschäft gefeilscht wird. Und die Tränen, die in der Nacht zuvor im Bett vergossen wurden, waren wohl weniger der ergreifenden Lust als der traurigen Erkenntnis geschuldet, wie allein man bei aller körperlicher Nähe doch bleibt.

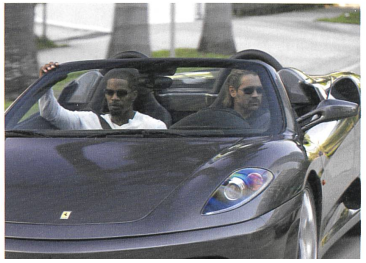
Michael Mann hat MIAMI VICE, wie auch seinen letzten Film COLLATERAL, mit High-Definition-Kameras gedreht. Für Mann ist die Elektronik jedoch gerade nicht ein Instrument des Tricks. Statt etwas in die digitalen Bilder einzufügen, macht Mann sie reiner. Die Patina von grossem Kino fehlt diesen Aufnahmen, die zuweilen aussehen wie aus einer Fernsehreportage. Kameramann *Dion Beebe* treibt die Bilder schliesslich noch über solche Realitätseffekte hinaus zu einer geradezu knirschenden Präzision. Die Linse sieht schärfer als das menschliche Auge. In seiner fast schmerzhaften Exaktheit sieht das Pixelbild auch in bewegtem Zustand aus, als wäre es gefroren.

Parkplätze, Autobahnen, Meer und Industrieareal – die Schauplätze von MIAMI VICE sind das frostige Gegenstück zur Wüste in den Western von Sam Peckinpah: ein Unort, wo die Menschen sich verlieren. Und wie bei Peckinpah mündet auch bei Mann die Verlorenheit der Figuren in eruptive Gewalt. Nicht in der Hoffnung, damit etwas zum Besseren (oder Schlechteren) ändern zu können, sondern aus purer Verzweiflung. Selten sah man seit dem Finale von Peckinpahs THE WILD BUNCH einen ähnlich erregenden Schusswechsel wie nun am Ende von MIAMI VICE. Eine schmerzhafte Katharsis aber bleibt ebenso aus wie der erlösende Tod der Protagonisten. Deren Schicksal ist vielleicht noch erschütternder: In der letzten Einstellung des Films geht Sonny Crockett durch den Eingang in ein Krankenhaus. Keine Zeitlupe, keine Bewegung der Kamera, die diesen Abgang zu mehr machen würde als zu einem blossen Verschwinden. Die Figur ist einfach fort, aufgelöst in der Oberfläche des Bildes, ohne die geringste Spur zu hinterlassen. Solch ein Ende ist nicht mehr nur cool – es ist: eiskalt. Schlotternd bleibt der Zuschauer zurück, den Kopf zerstossen an den harten Wänden dieses filmischen Aquariums.

Johannes Binotto

Regie, Buch: Michael Mann; Kamera: Dion Beebe; Schnitt: William Goldenberg, Paul Rubell; Production Design: Victor Kempster; Kostüme: Michael Kaplan, Janty Yates; Musik: Klaus Badelt, John Murphy, Organized Noise. Darsteller (Rolle): Colin Farrell (Sonny Crockett), Jamie Fox (Ricardo Tubbs), Li Gong (Isabella), Naomie Harris (Trudy Joplin), Ciarán Hinds (FBI Agent Fujima), Justin Theroux (Zito), Barry Shabaka Henley (Castillo), Luis Tosar (Arcángel de Jesús Montoya), John Ortiz (José Yero), Elisabeth Rodriguez (Gina Calabrese), Domenick Lombardozzi (Switek), Eddie Marsan (Nicholas), Isaach De Bankolé (Neptune), Ana Cristina De Oliveira (Rita), John Hawkes (Alonzo Stevens), Mario Ernesto Sanchez (El Tiburon), Tom Towles (Coleman), Maxim Danilov (russischer FBI Agent). Produktion: Universal, Forward Pass, Michael Mann Prod.; Produzenten: Pieter Jan Brugge, Michael Mann, Bryan H. Carroll, Gusmano Cesaretti, Michael Waxman; ausführender Produzent: Anthony Yerkovich. USA 2006. Farbe, Format: Scope; Dauer: 132 Min. Verleih: UIP, Zürich, Frankfurt a. M.





WORLD TRADE CENTER
Oliver Stone

Es gibt Filme, die fiktive menschliche Schicksale zum Wiedererkennen, Sichidentifizieren, Sichdistanzieren erzählen, auf traditionelle Weise in geordneter zeitlicher Abfolge, experimentell mit zeitlichen Versetzungen, symbolhaft gebrochen. Solchen Filmen kann mit dem herkömmlichen Kriterienkatalog inhaltlicher und ästhetischer Beurteilung begegnet werden.

Nun hat aber das Filmgewerbe, meist das schnelle und grosse Geschäft im Auge, eine besondere Affinität zu aktuellen spektakulären Ereignissen, die zu gewinnträchtigen Schaustücken die Basis liefern sollen. Und da wird es schon schwieriger, sich auf ein Kunstgebilde einzulassen, das Emotionen bewegt, die auf Grund ganz realer Vorkommnisse stimuliert werden.

Der 11. September gehört doch schon ein paar Jahre der Vergangenheit an, aber dieser Anschlag auf ein menschliches Gemeinwesen war so tiefgreifend, dass selbst fünf Jahre die bis dahin undenkbare Tat nicht in die Historie abschieben konnten.

Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Hinterbliebenen von Opfern den Oscar-Preisträger Oliver Stone und die Paramount-Filmstudios scharf kritisierten, weil diese offensichtlich mehr am Profit als an der Verarbeitung der Tragödie interessiert sind. Wie «spiegel online» am 4. August nach der Welturaufführung des Films im Ziegfeld Theatre am New Yorker Times Square meldete, habe Stone es abgelehnt, in den Nachspann einen Aufruf an das Publikum aufzunehmen. Carie Lemack, die Gründerin der Organisation «Families of September 11», meinte: «Hollywood würde uns am meisten helfen, wenn es dafür sorgt, dass es nicht ein neues 9/11 gibt. Uns liegt daran, dass Leute aktiv werden, nicht sich hinsetzen und einen Film anschauen.» Stone verteidigte seinen Film auch gegen andere Angriffe von Hinterbliebenen mit einer bigotten Formulierung: «Der Film kann Schmerzen verursachen, es mag auch hart sein, ihn anzusehen, man kann weinen, aber ich glaube, dass man sauber und geheilt aus dem Kino geht.»

Katastrophen mit vielen Opfern emotional fassbar werden zu lassen, sie nicht in die Nähe eines «Book of records» zu bringen, heisst, sie zu individualisieren, Einzelschicksale herauszugreifen und sie stellvertretend zu schildern. Oliver Stone ist diesmal auf der Seite der Vereinigten Staaten; keine Kritik wie die am Vietnam-Krieg in PLATOON (1986), die an der Aufklärung des Kennedy-Mordes (JFK, 1991), die an der amerikanischen Gesellschaft (NATURAL BORN KILLERS, 1994). Diesmal, in der Niederlage und im Desaster kann der kritische Stone nur ein «God bless America» abliefern. Keine Attentäter werden gezeigt, WORLD TRADE CENTER ist eine Würdigung zweier Schicksale. In der Tradition des Erzählkinos wird die Rettung zweier Polizisten dramaturgisch aufbereitet, die als achtzehnte und neunzehnte von nur zwanzig Überlebenden aus den zusammengestürzten Zwillingstürmen ausgegraben wurden. Die weltweite Bestürzung über die Katastrophe zeigt Stone mit einem erstaunlichen Trick, wenn die Kamera vom Chaos zu einem Blick über Manhattan und dann über den Erdball wandert, wo Satelliten die Nachricht über die ganze Erde verbreiten und in schnellen Bildern Menschen zumindest zu einer Informationsgemeinschaft zusammenwachsen lässt.

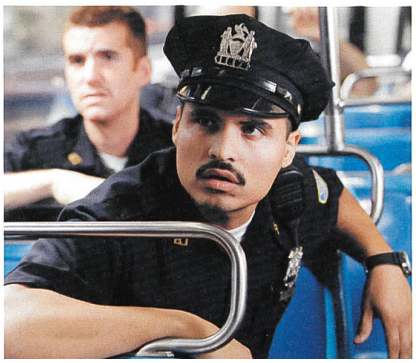
In New York macht sich unter Führung von Sergeant McLoughlin, der über Jahre hinweg für die Sicherheit der Türme arbeitete, eine Gruppe Freiwilliger auf, um den Menschen nach dem Anschlag zu helfen. Und dann geschieht das Unfassbare, dass die Türme in sich zusammenfallen, und wir sind einen grossen Teil des Films mit McLoughlin und Officer Will Jimeno in dem Chaos von Mauerwerk und Eisengestänge, unter dem sie begraben liegen, allein. Mit ihnen hat zwar auch Dominick Pezzulo den Einsturz überlebt. Er aber wird vor der Rettung sterben. Stone konzentriert sich in seiner Inszenierung auf zwei grossartige Schauspieler, *Nicolas Cage* und *Michael Penne*, die in den unglaublich detailtreuen und beklemmenden Bildern des Gewirrs von Gebäudeteilen eindringlich den Überlebenskampf schildern und fast schon die Ursache ihrer verzweifelten Lage vergessen lassen. Es ist der Film des Schicksals zweier Polizisten, die versuchen, die Umwelt auf ihre Lage aufmerksam zu machen. Die sich mit dem Sprechen über ihre Familien und über Religion wach halten wollen, und Oliver Stone schreckt nicht davor zurück, Jesus-Halluzinationen der Eingeschlossenen zu zeigen.

Unterbrochen werden die unsäglich lang und enervierend erscheinenden Bilder mit Impressionen aus den Familien, die in Angst und Hoffnung auf Nachrichten warten, aber immer agil sind, nie in dumpfes Nichtstun verfallen. Die Nahaufnahmen der Verunglückten und die handlungsaktiven Sequenzen der Angehörigen könnten zwar jedes beliebige Unglück illustrieren, ergeben aber im Kopf des wissenden Betrachters die Grundlage des Willens, diese nationale Katastrophe gemeinsam zu meistern. Da muss dann auch der ehemalige Marine und Vietnam-Veteran Dave Karnes, nachdem die Handlung emotional doch etwas auf der Stelle tritt, wieder in seine alte Uniform schlüpfen und sich zur Rettung aufmachen. Er wird nach gelungenem Akt für zwei Jahre in den Irak-Krieg ziehen, wie uns der Nachspann mitteilen wird.

Der linke Kritiker Stone, nicht gelitten bei den Konservativen, heftig gescholten wegen seines Verständnisses für die Terroristen des 11. September, hat jetzt auch die konservative und rechte Presse für sich einnehmen können. Paramount hat vierzig Millionen Dollar beiseite gelegt, um den Film zu bewerben.

Erwin Schaar

R: Oliver Stone; B: Andrea Berloff; K: Seamus McGarvey; S: David Brenner, Julie Monroe; A: Jan Roelfs; M: Craig Armstrong; T: John Pritchett. D (R): Nicolas Cage (John McLoughlin), Michael Pena (Will Jimeno), Maggie Gyllenhaal (Allison Jimeno), Maria Bello (Donna McLouglin), Stephen Dorff (Scott Strauss), Jay Hernandez (Dominick Pezzulo), Michael Shannon (Dave Karnes). P: Paramount; Michael Shamberg, Stacey Sher, Moritz Borman. USA 2006. Farbe, Dauer: 129 Min. V: UIP, Zürich, Frankfurt a. M.



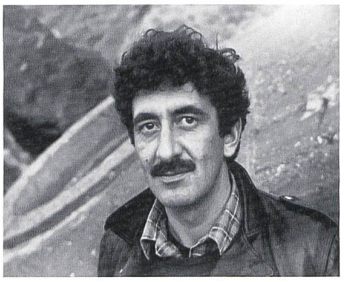
Kurz belichtet

TOUCH THE SOUND
Regie: Thomas Riedelsheimer

HIGH NOON
Regie: Fred Zinnemann

THE KINGDOM
Regie: Lars von Trier

Daniel Schmid



Sound-Design

Das *Kino Kunstmuseum Bern* nutzte die Sommerpause für eine Modernisierung der technischen Infrastruktur und die Erneuerung der Kino-Tontechnik. Die Möglichkeit, den Saal nun in Dolby-Digital-Surround beschallen zu können, wird im September/Oktoberprogramm mit der Reihe «*Erlebnis Sound-Design*» gefeiert: Mit Filmen etwa, die nicht zuletzt für ihre Tontechnik ausgezeichnet worden sind, wie THE PIANO von Jane Campion, TITANIC von James Cameron, MICROCOSMOS von Claude Nuridsany und Marie Pérennou oder CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND von Steven Spielberg.

Mit TOUCH THE SOUND von Thomas Riedelsheimer und dem Animationsfilm HELP! I'M A FISH von Stefan Fjeldmark und Michael Hegner werden Arbeiten des Sound-Designers *Christoph von Schönburg* vorgestellt, der von seiner Arbeit erzählen wird (21., 22. 10.). Am gleichen Wochenende wird auch *Barbara Flückiger*, Filmtonmeisterin und Autorin des Standardwerks «Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films», zum Thema befragt.

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

Western

Noch bis Ende September zeigt das *Österreichische Filmmuseum* in Wien unter dem Titel «The Big Sky» klassische amerikanische Western. Im Zentrum steht die Epoche zwischen 1946 und 1962, als das Genre «in reifer Weise eine Geschichte der Gewalt, der nationalen Identität und der gesellschaftlichen Widersprüche» zu erzählen begann. Anhand von vierzig herausragenden Beispielen – von MY DARLING CLEMENTINE von John Ford oder DUEL IN THE SUN von King Vidor (1946) bis ONE-EYED JACKS von Marlon Brando oder RIDE THE HIGH COUNTRY von Sam Peckinpah (1962) – sollen die politischen, mythischen und historischen Dimensionen des amerikanischen Nationalepos par excellence erkundet werden.

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

Im Oktober trägt das *Filmfoyer Winterthur* im Rahmen seiner Möglichkeiten mit sechs ausgewählten Klassikern zur (Wieder-)Entdeckung des genuin amerikanischen Genres bei. Den Auftakt macht THE GREAT TRAIN ROBBERY von Edwin S. Porter, der allererste Western der Filmgeschichte, kombiniert mit DESTRY RIDES AGAIN von George Marshall und mit Marlene Dietrich als resoluter Western-Saloon-Bardame (3. 10.). Es folgen STAGE COACH von John Ford (10. 10.), HIGH NOON von Fred Zinnemann (17. 10.), THE SEARCHERS von John Ford (24. 10.) und SERGEANT RUTLEDGE, ebenfalls von John Ford (31. 10.).

Filmfoyer Winterthur, Kino Loge 3, 20,30 Uhr, Oberer Graben 6, 8400 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Reservoir

Laura Mulvey, geboren 1941 in Oxford, gilt als Mitbegründerin der feministischen Filmtheorie. *Peter Wollen*, 1938 in London geboren, arbeitete als Drehbuchautor unter anderem bei Antonionis PROFESSIONE: REPORTER und schrieb zahlreiche Essays über Kino und Film. Im England der siebziger Jahre waren sie Teil einer künstlerischen Bewegung, die unter dem Einfluss poststrukturalistischer Theorien eine neue künstlerische Praxis anvisierten.

Ihr gemeinsamer Film RIDDLES OF THE SPHINX von 1977 – er wird von «Reservoir» am 28. 9. im *Filmpodium Zürich* vorgestellt – ist der anregende Versuch, eine neue Erzählform als Alternative zum konventionell erzählten Film zu finden. Erzählt wird von den Schwierigkeiten einer alleinerziehenden Frau im Privatleben und bei der Arbeit. Der Film ist formal klar in sieben Sektionen unterteilt, die vierte zerfällt wiederum in dreizehn Kapitel. Seine besondere Ästhetik erhält der Film durch die 360-Grad-Kameraschwenks, mit denen in unterschiedlicher Länge die Räume der Handlung erfasst werden.

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

Xenix-Umbau

Nach der grossen *David-Lynch-Retro* vom September läutet das *Xenix* in Zürich eine Umbauphase mit einem Kinomarathon ein. Mit neun Stunden formal und emotional wunderbarem Kino (auch wenn es für's Fernsehen produziert wurde): zwei mal vier Folgen à circa 70 Minuten von RIGET / THE KINGDOM / GEISTER, der innovativen Serie um das Reichskrankenhaus von Kopenhagen von *Lars von Trier* und *Morten Arnfred* (29., 30. 9.). Am 1. 10. folgt dann das grosse Umbaufest.

Die hundertjährige *Xenix*-Baracke auf dem Kanzleiareal wird darauf bis Ende Februar 07 umgebaut: Das Xenix erhält etwa einen neuen Eingangs- und Barbereich und diverse infrastruktuelle Verbesserungen. Der Kino-Betrieb wird anderswo teilweise weitergeführt.

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

Roadmovie

Bereits zum vierten Mal zeigt das mobile Kino *Roadmovie* ab Ende September bis 3. November Filme an Orten, die ohne Kino auskommen müssen. An den dreissig Spielorten in allen Landesteilen (von Domdidier FR über La Côte-aux-Fées NE, Grächen VS bis Taverne TI oder Grono GR) wird in der Schule ein spezielles Nachmittagsprogramm für Kinder und Jugendliche gezeigt und abends ein Film für ein allgemeineres Publikum. Dank der Zusammenarbeit mit «Memoriav» kann als Vorprogramm zum Hauptfilm eine auf den Ort abgestimmte Wochenschau-Auswahl gezeigt werden. Das Abendprogramm wird von jüngeren und älteren Schweizer Filmen wie etwa JO SIFFERT, MEIN NAME IST EUGEN, JEUNE HOMME oder BANKOMATT bestritten.

www.roadmovie.ch

Daniel Schmid

26. 12. 1941–6. 8. 2006

«Solange die Menschen noch den Wunsch haben, in einem verdunkelten Raum gemeinsam zu träumen, wird das Kino bestehen bleiben. Ich glaube, dass die Menschen einen Hang zu mythischen Formen und rätselhaften Bildern haben, zu atavistischen Märchen und magischen Symbolen, die sie zu den verschütteten Erinnerungen an ihre Kindheit und ihrer Kultur zurückführen. Ich glaube also, dass das Kino ein Mittel zur Flucht aus dem langweiligen Einerlei des Lebens und dem Verlust der Identität ist.»

Daniel Schmid, zitiert von Andrej Plachow in seiner Hommage «Daniel Schmid – der hundertprozentige Europäer» in Filmbulletin 3.98

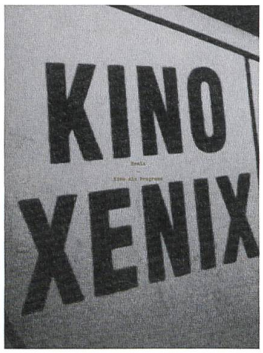
Glenn Ford

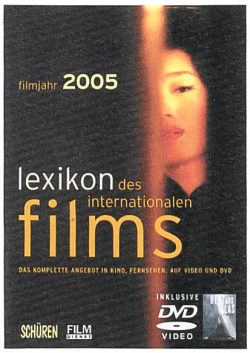
1. 5. 1916–30. 8. 2006

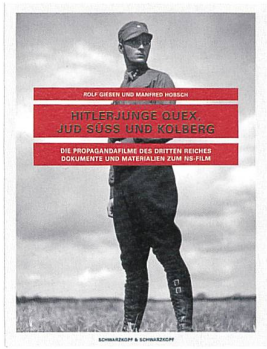
«Mein Gesicht prädestiniert mich ja förmlich für die Rolle des Cowboys. Es sieht am besten aus, wenn es im Schatten einer Hutkrempe liegt.»

Glenn Ford, zitiert in Peter W. Engelmeier: 100 Jahre Kino. Die grossen Stars. Augsburg 1994

Rückblicke
Zum Lesen







Rückblicke: Festhalten und Katalogisieren des Vergangenen, Erinnern und Aufarbeiten, aus der Distanz einen neuen Blick auf das Alte werfen, aus der Analyse der Vergangenheit Perspektiven für die Zukunft gewinnen – Rückblicke können ganz unterschiedlich ausfallen.

Ein Blick zurück auf die Geschichte eines aussergewöhnlichen (Programm-) Kinos: das Xenix in Zürich, dessen Name auch Filmfreunden bekannt ist, die selber noch nie dort waren. 1980 als Teil der autonomen Jugendbewegung geboren und nach vier anfänglichen Wanderjahren seit mittlerweile zwei Jahrzehnten in einer Baracke beheimatet, die Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts ursprünglich als Schulraum errichtet wurde. «Xenix. Kino als Programm» ist einerseits ein würdigender Rückblick, inklusive einer Chronik (in die auch Zitate aus Staatsschutzakten eingeflossen sind) und einer Liste von Filmtiteln und Programmreihen. Die Textbeiträge (zwischen die jeweils Fotostrecken gesetzt sind) gehen vom Konkreten (wie den Erinnerungen von vier "Xenixen", wie sich die Mitarbeiter selber nennen) zum Allgemeinen (wie der Entwicklung des Kinos und der Eigenheiten des Kinoerlebens). Zu erfahren ist, dass «ehrenamtliche Arbeit im Xenix jahrelang selbstverständlich war» und dass «die Bar das Kino ermöglicht». Beschrieben wird der «Weg in die Professionalisierung». Gerade wenn es um das Kino als Ort des Filmerlebens (oder, profaner, die Abspielstelle Kino) geht, ist andererseits ein Blick in die Zukunft angebracht: die eigene Positionierung zwischen den anderen, den neuen Medien, zumal der Weiterentwicklung des Heimkinos, seiner Aufrüstung zum High-Tech-Center mit DVD und Plasmabildschirm. «Das Xenix soll weiterhin die Position vertreten, dass es neben dem kommerziellen Kino noch andere Werte gibt», heisst es da, und, über die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter: «Wir müssen schauen, dass Leute dazu stossen, die mit ihrer Leidenschaft und ihrem Herzblut das Xenix weiterbringen.» Da schleicht sich gelegentlich ein beschwörender Unterton ein, der aber wohl nahe liegt, bedenkt man, wie sehr das Kino heute um seine Existenz zu kämpfen hat, zumal wenn es programmatische Zielsetzungen hat wie eben das Xenix. Oder, um einmal mehr das geflügelte Wort aus Giuseppe Tomaso di Lampedusas «Der Gattopardo» zu zitieren: «Es muss sich viel ändern, damit alles beim alten bleibt.»

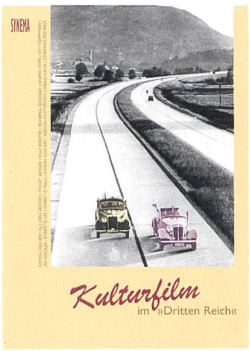
Zum «risikofreudigen Kinogänger», auf den die Xenixen und alle anderen engagierten Programmkinomacher angewiesen sind, findet sich eine hübsche Äusserung mit einer provokanten Analogie im Editorial der neuesten Ausgabe der Filmzeitschrift «*Cinema*»: «Sex kann man kaufen, ähnlich einer DVD, die auf Fingerzeig gehorcht. Der risikofreudige Kinogänger indes gibt sich hin, verführt von Trailern, Plakaten, Stars – jenem Versprechen, das die Erotik letztendlich ist. Geheimnisvoll, unfassbar.» Die 51. Ausgabe von «Cinema» widmet sich also der «Erotik» und damit auch dem Verhältnis des Zuschauers zum Leinwandgeschehen. «Wann wird das Kino als erotischer Raum wiederentdeckt?» fragt einer der Texte gleich im Titel. Neben Untersuchungen zu Filmen wie Annauds L'AMANT, Lynes LOLITA, aber auch einer zu DIE HARD, der die Erotik im Action-Film untersucht und als dessen Ausgangspunkt die Autorin das damals verbotene Videoschauen als Vierzehnjährige nimmt, findet sich ein spannendes Interview mit dem Filmemacher Lionel Baier (GARÇON STUPIDE) über die Grenzen zwischen Pornografie und Erotik – und nicht zuletzt auch ein Rückblick auf eine *terra incognita* der Schweizer Filmgeschichte, die heimische Sexfilmproduktion: Da findet man auch den Namen Edi Stöckli wieder, der schon im «Xenix»-Buch eine Rolle spielte. Kenntnisreich werden da gleich die Unterschiede benannt zwischen den Produktionen von Spiegel und Dietrich – auf das Buch über letzteren, das vom Verfasser angekündigt wird, darf man sich jetzt schon freuen. Einen Blick zurück auf die Jahresproduktion des Schweizer Filmschaffens wirft wie immer auch der Anhang: 32 eng bedruckte und zweispaltig gesetzte Seiten, ein Beitrag zur Chronologie des Schweizer Kinos.

Ein Blick zurück auf das vergangene Filmjahr. Den haben, was all die Filme anbelangt, die im deutschsprachigen Raum zur Aufführung kamen, bislang gleich zwei Filmjahrbücher geleistet: Die Ergänzungsbände zum «Lexikon des internationalen Films» (die seit 2001 im Schüren Verlag erscheinen) und das von *Lothar R. Just* (seit 1979, davon seit 1987 bei Heyne) herausgegebene «Filmjahrbuch» (bis 1999 gab es auch noch, zwanzig Jahre lang, den «Fischer Film Almanach»). Ab diesem Jahr steht das von der Katholischen Filmkommission für Deutschland und der Zeitschrift «film-dienst» herausgegebene Filmjahrbuch alleine da, Lothar R. Just hat das Handtuch geworfen. Als regelmässiger Benutzer *beider* Jahrbücher sei ihm (und seinem Verlag) hier Dank abgestattet – auch wenn ich das Konkurrenzprodukt öfter zur Hand genommen habe, waren die Auszüge aus Kritiken und Interviews, die Hinweise auf Festivalaufführungen, die man nur bei ihm fand, doch oft nützliche Ergänzungen.

Auch das «Filmjahr 2005» trägt der Veränderung des Filmesehens Rechnung: mit oft detaillierten Hinweisen auf DVD-Extras (samt ihrer Längen, die man so gut wie nie auf den DVDs selber findet) und auch mit gelegentlichen Neubewertungen – so wird Fassbinders WHITY ein wenig moderater abgewertet als bei der Erstbesprechung. Die Filmgeschichte ist im Fluss, auch wenn sich das hier in erster Linie so äussert, dass Neuauflagen von DVDs den einen oder anderen Filmschnipsel mehr zutage fördern, allerdings weniger als filmhistorische Wiederentdeckung, sondern als Möglichkeit, dem Konsumenten das Geld ein zweites Mal aus der Tasche zu ziehen. Dass man dabei allerdings die erweiterte Neufassung von Sam Peckinpahs SIERRA CHARRIBA (MAJOR DUNDEE, 1964), die im vergangenen Jahr auf DVD erschien, schlichtweg unerwähnt lässt (obwohl sie doch im «film-dienst» mit einem Artikel gewürdigt wurde) ist schon ärgerlich.

Als Dreingaben gibt es, wie bereits im vergangenen Jahr, ein «Brevier» mit Texten deutscher Filmkritiker und eine DVD, diesmal Werner Herzogs HERZ AUS GLAS.

Zwei Blicke zurück auf die deutsche Filmgeschichte zwischen 1933 und 1945: «Hitlerjunge Quex, Jud Süss und Kolberg» beschäftigt sich mit den «Propagandafilmen des Dritten Reiches» in Form von «Dokumenten und Materialien zum NS-Film» (Untertitel). Und in Bildern: über 500 davon enthält der Band, überwiegend Standfotos, aber auch einige Arbeitsfotos sowie die Reproduktion von Titelseiten des Filmprogrammhefts «Illustrierter Film-Kurier». Das Ganze im Grossformat, wie die Bände desselben Verlags etwa über Heinz Erhardt, Hildegard Knef und den Fotografen Peter Basch – während die anderen Lexika des Mitautors *Manfred*



Hobsch im normalen Format erschienen (und auch nicht auf Kunstdruckpapier). So hat diese Veröffentlichung auch die Züge eines *Coffeetable Books*, was einen Widerspruch zu seinem Inhalt markiert: «Filme, die wir gerne wieder sehen würden» vielleicht? Was für einen konkreten Gebrauchswert hat so eine Veröffentlichung, die sich ja, im Gegensatz zu anderen Lexika, eben nicht zum Nachschlagen verwenden lässt, wenn einer der behandelten Titel im Fernsehen auftaucht? Und ein Nachschlagewerk ist das Buch in erster Linie (selbst wenn es jegliches Register vermissen lässt), denn liest man die Texte hintereinander weg, so produzieren die immergleichen Lobeshymnen der zeitgenössischen "Kritiken" schnell einen Überdruss, aber auch die Kommentare der Verfasser, insofern sie die Ideologien der Filme an ihren Handlungsmustern festmachen und die filmische Form so gut wie gar nicht in den Blick rücken. Zugegebenermassen ist das Buch im Untertitel explizit als Materialsammlung ausgewiesen und gibt demjenigen, der sich mit der Thematik beschäftigt, einiges an brauchbaren Informationen zu Produktion und Rezeption (auch was nach 1945 mit den jeweiligen Filmen geschah) an die Hand, ebenso wie es allein durch die Anzahl von 170 aufgeführten Filme das Spektrum beträchtlich erweitert, jenseits so bekannter Werke wie die in seinem Titel genannten. Dabei lässt der Band aber jegliche Begrifflichkeit vermissen, wenn es um die Auswahl der behandelten «Kinofilme mit nationalsozialistischer Tendenz» geht. Dass zu zwei Filmen, die 1989 in einer vom Filmmuseum Berlin/Stiftung Deutsche Kinemathek organisierten Retrospektive «Europa 1939» liefen, längere Zitate aus der entsprechenden Publikation abgedruckt sind, in denen versucht wurde, die Filme aus der Perspektive der Gegenwart neu zu lesen, mutet eher zufällig an.

Konsequent aus dem gegenwärtigen Stand der Forschung dagegen ist ein Sammelband gehalten, der sich mit dem «Kulturfilm im "Dritten Reich"» beschäftigt (und dessen Ausgangspunkt ein Symposium im November 2003 in Wien war). Bevor sich der Herausgeber *Ramón Reichert* im abschliessenden Aufsatz mit dem «strategischen Verhältnis von NS-Kulturfilmen und Rammstein-Videos» beschäftigt, in denen sich die «Dekontextualisierung» am deutlichsten zeige, womit «die Vermittlung der faschistischen Weltanschauung im popkulturellen Gedächtnis auf eine Fussnote reduziert wird», stellen verschiedene Autoren den Kulturfilm im Kontext sowohl von Längs- und Querschnitten dar, vom internationalen Vergleich über den Kulturfilm in der Weimarer Republik bis hin zu spezielleren Fragestellungen (etwa, inwieweit Farbe der Gattung neue Möglichkeiten erschloss) bis hin zu Einzelanalysen ausgewählter Filme.

Frank Arnold

Veronika Grob, René Moser, Beat Schneider (Red.): Xenix. Kino als Programm. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 208 S., Fr. 36.–, €19.90

Cinema 51: Erotik. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 192 S., Fr. 34.–, € 24.–

Horst Peter Koll, Hans Messias (Red.): Lexikon des internationalen Films – Filmjahr 2005. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 659 S., Fr. 36.–, € 19.90

Rolf Giesen, Manfred Hobsch: Hitlerjunge Quex, Jud Süss und Kolberg. Die Propagandafilme des Dritten Reiches. Dokumente und Materialien zum NS-Film. Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2005. 504 S., Fr. 85.50, € 49.90

Ramón Reichert (Hg.): Kulturfilm im «Dritten Reich». Wien, Synema, 2006. 207 S., € 22.–

Für Papa
Erinnerungen an Roberto Rossellini

Am 8. Mai 2006 wäre er hundert Jahre alt geworden, der stilbildende Regisseur der Nachkriegszeit, Roberto Rossellini, der schon 1977 gestorben ist. Er gilt als der Repräsentant des neorealistischen Films, vor allem mit ROMA CITTÀ APERTA (1945), der eine Episode der Resistenza während der deutschen Besatzung beschreibt, und dessen Erfolg Alberto Moravia vor allem in der «Klarheit der Darstellung» sah. Für Rossellini war der Neorealismus eine moralische Position: «Der Film muss die Menschen lehren, sich zu erkennen, sich gegenseitig kennen zu lernen, anstatt immer die gleichen Geschichten zu erzählen» meinte er in einem Interview mit François Truffaut und Eric Rohmer, das 1954 in den «Cahiers du Cinéma» erschienen ist. «Ich versuche immer gleichmütig zu bleiben, denn ich finde, gerade das Überraschende, Ausserordentliche und Ergreifende des menschlichen Daseins besteht darin, dass grosse Taten und bedeutende Ereignisse auf dieselbe Weise, mit derselben Gelassenheit geschehen wie die kleinen, alltäglichen Dinge des Lebens.» Eine solche Haltung mag kennzeichnen, dass Rossellini aufwendigen Inszenierungskünsten zumindest skeptisch gegenüberstand. Und Gilles Deleuze meint zur Haltung Rossellinis, dass «gerade er das Bedürfnis hat, das Wissen auf den Glauben, einen einfachen Glauben an den Menschen und die Welt, zu gründen.»

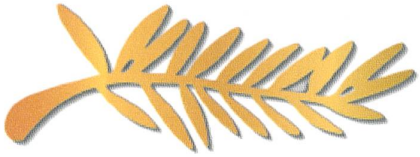
Ob Rossellinis moralischer Minimalismus erneut ein Widerpart gegen die heutige exzessive und schamlose Bilderflut werden kann? Vielleicht war seine damalige Bekanntheit doch mehr der Liaison mit Ingrid Bergman und der Trennung von Anna Magnani geschuldet, die zum Thema des (damals allerdings noch gemässigten) Boulevards wurden. Jedenfalls ist das Erinnerungsbuch, das Isabella ihrem Vater gewidmet hat, auf die Zeit bis 1957 beschränkt, dem Jahr, in dem Rossellini sich nach siebenjähriger Ehe von Ingrid Bergman scheiden liess, um die Inderin Sonali Dasgupta zu heiraten.

«Wenn ich an ihn denke – und ich denke oft und gern an ihn –, ist er bei mir, obwohl er schon so lange tot ist.» Was könnte ein liebevolleres Geständnis für die Sehnsucht nach dem Vater sein, den sie, 1952 geboren, nur sporadisch zu Gesicht bekam. Das Buch als eine Hommage an den Vater gipfelt in der Wiedergabe des Drehbuchs zu Isabellas Kurzfilm MY DAD IS 100 YEARS OLD, den sie mit dem kanadischen Regisseur Guy Maddin gedreht hat. Sie verkörpert darin die Rollen von Roberto, Ingrid, Fellini, Hitchcock, David Selznick und Chaplin in diversen Verkleidungen, und die nie ganz erfüllte Geborgenheit vermittelt sich im Geständnis: «Mir gefiel mein Vater so dick, wie er war. Und wenn ihn jemand aufs Abnehmen ansprach, wurde ich sauer. Ich wollte nicht weniger Daddy. Wenn man ihn umarmte, gab es so viel zu umarmen. Und ich wollte so viel wie möglich.»

Isabella Rossellinis Zusammenstellung von Erinnerungen, Interviews, Zeichnungen, aufschlussreichen Fotos ist wie ein sehr persönliches Poesiealbum konzipiert, mit dem konträren Stil der Beiträge und deren (gewolltem) Durcheinander. So ist es zu lesen und zu betrachten. Als Beitrag zu Rossellinis Werk sicher nicht notwendig, aber schön gemacht. Fast störend in ihrer bürokratischen Ordnung die kommentierte Filmographie.

Erwin Schaar

Isabella Rossellini: Im Namen des Vaters, der Tochter und der heiligen Geister. Erinnerungen an Roberto Rossellini. München, SchirmerGraf Verlag, 2006. 144 Seiten, 140 Abbildungen, Fr. 44.40, € 24.80



PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES 2006

THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY

Ab 5. Oktober im Kino

A FILM DIRECTED BY
KEN LOACH

SCREENPLAY BY PAUL LAVERTY

SIXTEEN FILMS, MATADOR PICTURES, REGENT CAPITAL, UK FILM COUNCIL, BORD SCAIMÁN NA HÉIREANN/IRISH FILM BOARD, FILMSTIFTUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, ELEMENT FILMS, BIM DISTRIBUZIONE, EMC PRODUKTION, TORNASOL FILMS, DIAPHANA DISTRIBUTION, PATHÉ DISTRIBUTION, CINÉART, TV3 IRELAND, FILMCOOP!
CILLIAN MURPHY, PÁDRAIC DELANEY, LIAM CUNNINGHAM, ORLA FITZGERALD "THE WIND THAT SHAKES THE BARLEY" PRODUCTION DESIGNER FERGUS CLEGG PHOTOGRAPHY BARRY ACKROYD SOUND RAY BECKETT, KEVIN BRAZIER CASTING DONAGH KEARNEY LOCATIONS MARIA O'CONNOR, FIRST ASSISTANT DIRECTOR DAVID GILCHRIST
COSTUME DESIGNER EIMER NÍ MHAOLDOMHNAIGH EDITOR JONATHAN MORRIS MUSIC GEORGE FENTON CO-PRODUCER REDMOND MORRIS EXECUTIVE PRODUCERS ULRICH FELSBERG, ANDREW LOWE, NIGEL THOMAS, PAUL TRIJBITS SCREENPLAY PAUL LAVERTY PRODUCER REBECCA O'BRIEN DIRECTOR KEN LOACH
AN IRISH/BRITISH/GERMAN/ITALIAN/SPANISH CO-PRODUCTION © OIL FLICK FILMS NO.2 LLP, UKFC, SIXTEEN FILMS LTD, ELEMENT FILMS LTD, EMC GMBH, BIM DISTRIBUZIONE AND TORNASOL FILMS S.A. MMVI

www.thewindthatshakesthebarley.co.uk

Avantgarde- und Mainstreamkino

Neue Bände der Zürcher Filmstudien

In historischer Perspektive erkunden die neuen Bände der Zürcher Filmstudien Aspekte des Avantgarde- wie des Mainstreamkinos der zwanziger bis vierziger Jahre. Es handelt sich dabei um Dissertationen, die am Zürcher Seminar für Filmwissenschaft entstanden sind. Einer der radikalsten Experimentatoren des Films war der Grafiker, Fotograf und Bauhaus-Kunstpädagoge László Moholy-Nagy. Es gibt zwar einige Bände über sein Werk, doch eine systematische Betrachtung des knappen Filmœuvres im Kontext seiner Bild- und Kunsttheorie lag bisher nicht vor. *Jan Sahli* hat dies jetzt mit einer gut lesbaren und kompakten Arbeit nachgeholt. Zunächst klärt er Moholys Grundauffassung, die um den Akt des Sehens kreist, den er zu einer neuen Wahrnehmungs- und Erlebnisform entwickeln will. Scharf setzt er sich gegen das illusionistische, realitätsnachahmende Bild und die Spielhandlung ab. Es bleibt ein Geheimnis vieler Avantgarden (gerade auch der heutigen), warum eine dramatische Erzählung per se erkenntnisbehindernd sein soll. Moholy will grundlegende Gestaltungsmittel wie Licht, Bewegung und Ton in ihrer formalen wie sinnlichen Erlebnisbandbreite erforschen. Sein Exposé zu dem radikalen Bewegungsfilm DYNAMIK EINER GROSSSTADT (1925) zeugt davon. Eindringlich suggeriert er Tempo durch eine spezifische Anordnung von Text- und statischen Bildelementen, die sich aber – wie Sahli kunsthistorisch und intermedial vergleichend zeigt – nur schwer verfilmen lässt.

Für LICHTSPIEL SCHWARZ-WEISS-GRAU (1930) entwarf Moholy ein bewegliches Lichtrequisit, so dass Licht, Schatten und Raum abstrakt modulierbar wurden. Dass die so gewonnenen (Film-)Bilder konstruiert, unfertig und provisorisch anmuteten, störte ihn nicht. Sahli weist abstrahierende Bildeffekte, die ihren malerischen Ursprung noch in der fotografischen Abbildung selten verhehlen, auch in IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (1929) und BERLINER STILLEBEN (1932) nach. In GROSSSTADTZIGEUNER (1932/33) entdeckt Moholy die Handkamera, mit der er Bewegungselemente des Tanzes und die Involviertheit des Filmemachers forciert. Professionelle Möglichkeiten der entfesselten Kamera und der Bildfluss erzeugenden Montage, die der deutsche Spielfilm seit 1923 perfektionierte, hatte Moholy nicht. Noch in seinen Auftragsarbeiten der dreissiger Jahre, Dokumentarfilme über Hummerzucht, den Londoner Zoo oder einen Architektenkongress, setzt er auf formale Veränderungen des einzelnen Bildes und kaum auf die Montage, die ja auch kontrapunktisch anordnen kann. Sein stetiger Versuch, sinneserweiternde Bildformen zu finden, lotet zwar technische Potentiale der Filmemulsion und Objektive aus, überflutet den Zuschauer aber auch mit vielen ungerichteten Bildinformationen.

Das Mainstreamkino ist sowohl in seiner Form wie in seinen Inhalten oft normgebunden. Trotzdem hat es sozialpolitisch brisante Themen selten gescheut, wenn sie sich in einem geläufigen Genre vereinnahmen liessen. *Ursula von Keitz* zeigt das in ihrer Untersuchung des Schwangerschafts- und Abtreibungskonflikts im populären Erzählkino der Jahre 1918 bis 33 exemplarisch auf. Auch sie klärt die Grundlagen ihres Gegenstands sehr genau: die Darstellungscodes in den Künsten wie in der Gesetzgebung und konträr dazu die Proteste der Frauenrechts- und Sexualreformbewegung. Beschrieben wird ein Spannungsfeld, das die Körper-, Geschlechter- und Sozialerfahrung von Frauen in dramatischer Weise prägte. Vielleicht auch deshalb geben sie im frühen Film besonders "reiche" Figuren ab.

Die ersten deutschen Filme zum Schwangerschaftskonflikt sind Ende 1918 eingebunden in bevölkerungspolitische Bewältigungsappelle des Weltkriegs. Abtreibung wird als grobe persönliche Verfehlung gezeigt, die zu sanktionieren ist. Siechtum, persönliche Katastrophen und Sühne durch den Tod sind hier die Regel. Richard Oswald und Georg Jacoby überführen in SÜNDIGE MÜTTER und KEIMENDES LEBEN die soziale Norm in die Genreform des Sittenfilms. Für die Mitte der zwanziger Jahre arbeitet Keitz zwei gegenläufige Tendenzen heraus: einerseits eine weitere Verfestigung der Norm durch zunehmende Zensurrigidität und andererseits deren Aufweichung durch Nebenhandlungen, in denen etwa jüngere Ärzte Skrupel entwickeln oder aber die soziale Klassenmedizin aufscheint (was in CYANKALI, 1930, zum Hauptthema wird). KREUZZUG DES WEIBES (1926) verbindet den (Gefühls-)Lernprozess eines Staatsanwalts mit Überlegungen nach einer Indikationslösung, was in KINDERSEELEN KLAGEN AN (1927) entrüstet zurückgewiesen wird.

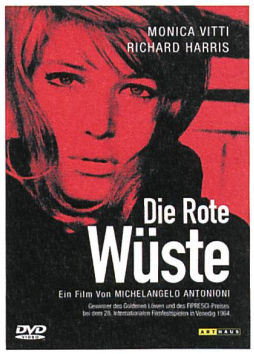
Einer der umstrittensten Filme zum Thema ist eine Produktion der Zürcher Praesens-Film von Lazar Wechsler. FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (1929/30) zeigt die physisch-räumliche Realität der Zürcher Universitätsfrauenklinik, in der auch eine Geburt gefilmt wurde. In drei mit Laiendarstellern besetzten Episoden kommen Introspektion und Körperlichkeit des Schwangerschaftskonflikts jedoch kaum zum Ausdruck, sondern verschwinden im aseptischen Weiss des Kreisssaals, der lichten Alternative zum Dunkel der Kurpfuscherei. Wie sehr der Schwangerschaftskonflikt in den Lebensplan der Frau eingreift, verdeutlichten populäre Romane, die dem Typus der Neuen Frau nachspürten. Die Verfilmungen von Vicki Baums STUD. CHEM. HELENE WILLFUER (1930) und Irmgard Keuns GILGI – EINE VON UNS (1931) mussten, auch aufgrund einer Starbesetzung, *happy end*-lastige Abflachungen hinnehmen, wie von Keitz in einer luziden intermedialen Analyse nachweist. Ausführlich schildert sie die jeweilige Zensurgeschichte der behandelten Filme. Die tief im Material verwurzelte film- und produktionsgeschichtliche Analyse wird hier in überzeugender kulturwissenschaftlicher Weise mit dem sozial- und kulturgeschichtlichen Hintergrund verwoben.

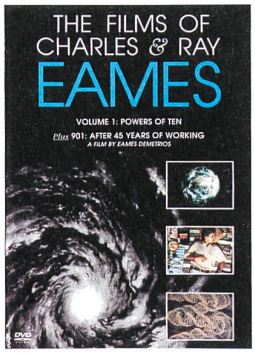
Jürgen Kasten

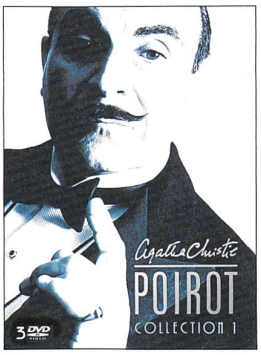
Jan Sahli: Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie. Marburg, Schüren-Verlag, 2006. 208 Seiten, Fr. 44.50, € 24.90

Ursula von Keitz: Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933. Marburg, Schüren-Verlag, 2006. 416 Seiten, Fr. 44.50, € 24.90

DVD







Zweimal Antonioni

IL DESERTO ROSSO, seinen ersten Farbfilm, beginnt *Michelangelo Antonioni* noch mit dem verwaschenen Grau des Himmels und der Fabriktürme, um dann aus diesen Feuerwolken schiessen zu lassen. Das Stilprinzip ist auch im Folgenden das der Farbtupfer: der grüne Mantel von *Monica Vitti*, die als Traumatisierte durch eine Industriewüste irrt, die rote Farbe in der Holzbaracke, in der eine Handvoll Leute unverhofft zusammenfindet. Dafür ist ehemals Farbiges fahl geworden: die grauen Äpfel und Orangen auf einem Karren und die weissen Bäume. Ganz offensichtlich tritt die Farbdramaturgie in diesem Film an die Stelle des Erzählens, und doch führt eine Psychologisierung der Farbe (etwa als Darstellung der seelischen Versehrtheit der Hauptfigur) nicht weit. Man verfällt darauf, bestimmten Farben symbolische Bedeutung zu geben, und gerät so doch nicht aus der Wüste der modernen Sinnlosigkeit, von der IL DESERTO ROSSO erzählt.

Ungleich eingängiger, ja fast schon im Stile eines Thrillers erzählt Antonioni in PROFESSIONE: REPORTER ebenfalls von einem Wanderer im Niemandsland. Der Journalist David Locke übernimmt die Rolle eines Verstorbenen, macht sich dessen Terminkalender und damit dessen Zukunft zu eigen. Er reist durch Afrika, gerät in Geschäfte mit Waffenschmugglern, und allmählich wird klar, dass er die alte Hoffnungslosigkeit seines vorherigen Lebens nur gegen eine neue ausgewechselt hat. Am Ende, in einer bemerkenswerten ohne Schnitt gedrehten Kamerafahrt verlässt die Kamera Lockes Zimmer, dreht eine lange Runde, um schliesslich wieder zurückzukehren. Ein faszinierender, irgendwie aber auch zweckloser Kreislauf – so wie das doppelte Leben der Hauptfigur dieses Films.

DESERTO ROSSO *I/F 1964. Region 2; Bildformat 16:9 (anamorph); Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, I; Untertitel: D; Extras: Dokumentation, Historische Wochenschauberichte; Vertrieb: Arthaus*

PROFESSIONE: REPORTER *I/F/USA 1975. Region 2; Bildformat: 16:9; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E, F; Untertitel: D, E, F; Extras: Audiokommentare von Jack Nicholson, Aurora Irvine und Drehbuchautor Mark Peploe. Vertrieb: Sony Pictures*

Charles und Ray Eames

Ein kontinuierlicher Zoom von einem picknickenden Paar im Park hinaus bis zu den Grenzen unseres Universums und wieder zurück bis zu den Atomen in der Hand des Mannes: Der atemberaubende THE POWERS OF TEN gehört zu den bekanntesten Kurzfilmen überhaupt. Weniger bekannt ist indes, dass er vom Ehepaar *Charles* und *Ray Eames* gemacht wurde. Die beiden Designer sind vor allem durch ihre Möbel berühmt geworden, ihre Filmarbeiten indes gilt es noch zu entdecken. In Zusammenarbeit mit den Nachlassverwaltern des Eames-Office sind nun 35 ihrer Kurzfilme auf sechs DVDs erschienen, die es sowohl einzeln als auch – um einiges günstiger – in einer Box zu kaufen gibt. Neben dem erwähnten Klassiker ist darunter etwa der aufwendige TOCCATA FOR TOY TRAINS zu sehen, der eine ganze Welt aus alten Spielzeugen zum Leben erweckt, oder TOPS, die faszinierende Bewegungsstudie verschiedenster, aus aller Welt stammender Kreisel. Lauter originelle und oft genug brillante Spielereien, Experimental- oder auch Schulungsfilme über so Diverses wie Brot, Computer, Möbelherstellung, algebraische Probleme, Wasser auf Asphalt, mexikanischen Karneval und Präsident Jefferson. Zu vielen der Filme hat der Filmmusikkomponist *Elmer Bernstein* – ein Freund des Ehepaar Eames – die Vertonung geliefert. Alles in allem ein echter Schatz der Filmgeschichte, der sich dank dieser (glücklicherweise nicht regionalcodierten) DVD-Edition heben lässt.

«The Films of Charles & Ray Eames» USA 1952–1978. Region 0; Bildformat 4:3; Sound: Dolby Digital; Sprachen: E; Vertrieb: Image Entertainment

Hercule Poirot

Trotz all seinem Charme: Peter Ustinovs Interpretation des Meisterdetektivs Hercule Poirot hat – obwohl er dessen bekanntester Darsteller war – wenig mit der Figur aus Agatha Christies Romanen zu tun. *David Suchet* hingegen hat sich für die Poirot-Fernsehfilme der englischen Produktionsfirma Granada akribisch eng an die Vorlage gehalten. Sein Poirot ist eitel, geht mit Trippelschritten jeder körperlichen Anstrengung penibel aus dem Weg und behält sein Wissen bis zur Aufklärung des Falls für sich. Zehn dieser Fälle mit dem besten aller Film-Poirots sind nun in einer Dreierbox auf DVD erhältlich. Dabei kann man sich nicht nur von der akkuraten Darstellung der Hauptfigur überzeugen, sondern auch von der Sorgfalt, die man bei der Ausstattung im Stile des Art déco hat walten lassen. Agatha Christie selbst soll ja über die ersten Verfilmungen ihrer Romane mehr als entrüstet gewesen sein. An dieser Adaption hätte sie bestimmt Freude gehabt.

«Agatha Christie: Poirot Collection 1» GB 1989. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Impuls

Hoffmanns Erzählungen

THE TALES OF HOFFMANN von *Michael Powell* und *Emeric Pressburger* setzt fort, was deren ungleich berühmterer Tanzfilm THE RED SHOES als Kulminationspunkt hatte. War dort der Höhepunkt – die berühmte Ballettsequenz – noch umrahmt gewesen von den Vorbereitungen ihrer Inszenierung, so gibt es in THE TALES OF HOFFMANN keine andere Realität als die der Bühne. Wie schon beim vorherigen Film war der Maler *Hein Heckroth* für die Ausstattung besorgt, und wieder tanzen *Moira Shearer*, *Robert Helpman* und *Léonide Massine*. Der Wille aller Beteiligten, den Vorläufer an optischer Opulenz noch zu übertreffen, ist augenfällig. Das Resultat ist ein überwältigender Technicolortraum von absoluter Künstlichkeit. Doch anders als im amerikanischen Musical, dem dieser Film oft als überragendes Vorbild diente, ist das Artifizielle hier weniger bezaubernd als vielmehr unheimlich, was durchaus auch zur Vorlage von Jacques Offenbachs Oper nach Motiven bei E. T. A. Hoffmann passt. So geht eine ungesund morbide, fast schon psychedelische Stimmung von dieser Nummerrevue aus. Ein Meisterwerk – aber eines, das einem nicht nur schöne Träume beschert.

Schade, dass die vorliegende DVD-Edition ohne jegliche Extras daherkommt, zumal die amerikanische Ausgabe mit so interessanten Beilagen aufwartet wie etwa einem Interview mit Horrorfilmer *George A. Romero*, der sich zum Film äussert. So eigenartig diese Kombination zunächst scheint, auf den zweiten Blick haben Romeros Zombies und Powells lebende Tanzpuppen tatsächlich einiges gemein.

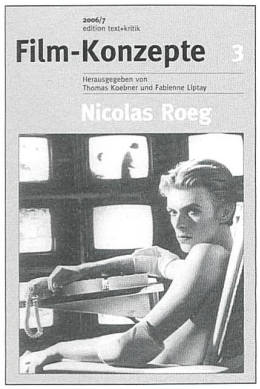
THE TALES OF HOFFMANN *GB 1951. Region 2; Bildformat 4:3; Sound: Dolby Digital Mono; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Arthaus*

Johannes Binotto

Die neue Reihe Film-Konzepte

Film-Konzepte
Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay

Die Reihe »Film-Konzepte« bietet neue Ansichten und überraschende Einsichten zu Personen und Themen des deutschen und internationalen Films. Schauspielerinnen und Schauspieler, Regisseure, Drehbuchautoren und Kameraleute werden in den kommenden Heften im Mittelpunkt stehen.
Neben diesen Heften über Filmschaffende erscheinen auch solche mit übergreifenden und neu wahrgenommenen Themen, die wie alle Hefte der »Film-Konzepte« in der filmischen Gegenwart oder in der Filmgeschichte angesiedelt sind.
Die Reihe »Film-Konzepte« richtet sich an alle Kinogänger, die mehr verstehen wollen von dem, was sie sehen; weil man nur sieht, was man weiß.



Heft 3
Nicolas Roeg
Gastherausgeber:
Marcus Stiglegger und
Carsten Bergemann

etwa 100 Seiten
ca. € 14,--/sfr 25,30
ISBN 3-88377-836-2

Heft 4
Indien
Gastherausgeberin:
Susanne Marschall

etwa 100 Seiten
ca. € 14,--/sfr 25,30
ISBN 3-88377-837-0

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint ab Januar 2006 mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Jahresabonnement (€ 46,--/sfr 79,50) bezogen werden.

edition text + kritik
Postfach 80 05 29 | 81605 München
Levelingstraße 6a | 81673 München
info@etk-muenchen.de | www.etk-muenchen.de

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

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

☐ Herr ☐ Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort
☐ CH ☐ ...

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH–8408 Winterthur

FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie *lesen* Kino!
www.filmbulletin.ch

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

SRG SSR idée suisse

SF tsr rts swissinfo

RSR rtsi RTS

www.srgssrideesuisse.ch