

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **45 (2003)**

Heft 243

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

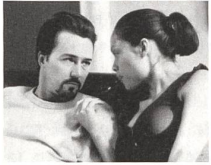
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>

Filmbulletin Plus

Kino in Augenhöhe



NEU IM KINO

- 1** 25TH HOUR von Spike Lee
- 2** CHICAGO von Rob Marshall
- 3** FRIDA von Julie Taymor
- 4** FREMDS LAND von Luke Gasser
- 5** GOOD BYE LENIN! von Wolfgang Becker
- 7** SPIRITED AWAY von Hayao Miyazaki
- 8** BELLARIA – SO LANGE
WIR LEBEN! von Douglas Wolfsperger



KURZ BELICHTET

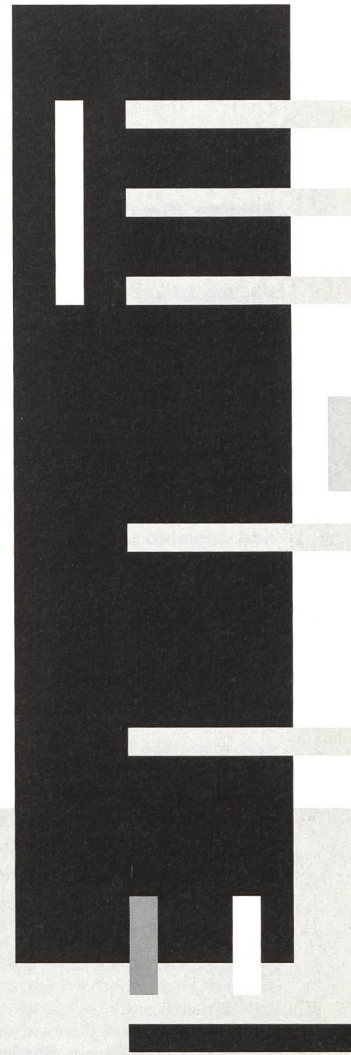
- 9** Hommages
- 11** Bücher zu Film und Kino



März 03

> Zwischenausgabe

www.filmbulletin.ch



Pro Filmbulletin Impressum

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und
des Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur**



**KDW Konkordia Druck-
und Verlags-AG, Seuzach**

KDW | KOMMUNIKATION AUF PAPIER

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 10'000.– 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

Inseratverwaltung
Leo Rinderer
c/o Filmbulletin

**Gestaltung und
Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@meierhoferzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Litho, Druck und
Fertigung:
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
CH-8472 Seuzach
Ausrüsten: Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, CH-9202 Gossau

© 2003 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 45. Jahrgang
Der Filmberater
63. Jahrgang
ZOOM 55. Jahrgang

**Mitarbeiter
dieser Nummer**
Pierre Lachat, Daniela
Sannwald, Irene Genhart,
Thomas Binotto, Johannes
Binotto, Wolfgang Nierlich,
Frank Arnold, Matthias
Christen

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Agora Films, Carouge;
Ascot-Elite Entertainment,
Buena Vista International,
Filmcoopi, Frenetic Films,
Monopole Pathé Films,
Stammfilm, Xenix
Filmdistribution, Zürich

Vertrieb Deutschland
Schüren Presseverlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnmenn@
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 2003
fünfmal ergänzt durch
vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 57.- / Euro 34.80
übrige Länder zuzüglich
Porto

Filmbulletin Plus
Kino in Augenhöhe

März 2003
45. Jahrgang
Heft Nummer 243

25TH HOUR Spike Lee

Menschenfreund wäre das falsche Wort. Trotz oder wegen seiner Vorliebe fürs Komische und Grotteske wirkt Spike Lee wie ein grübelnder Misanthrop, verfolgt vom irigen, aber selbstverschuldeten Vorwurf, ein afro-amerikanischer Rassist zu sein. Seine exemplarischen frühen Arbeiten *SHE'S GOTTA HAVE IT*, *DO THE RIGHT THING* und *MALCOLM X* entstehen zwischen 1986 und 1992 und bekritteln gereizt die defensive, ja resignierende Lebenshaltung der Schwarzen in den USA. Von seinesgleichen war mehr aufmunternde Bestätigung erwartet worden.

Jetzt gerät *25TH HOUR* auch darum zum besten Film von Spike Lee, weil er sich aus der Rassenfrage (fast ganz) heraus hält. Dem irisch-stämmigen Helden Monty Brogan ergeht's im heutigen New York so, wie es wohl jedem munteren jungen Mann von der Ostküste unterkommen könnte, egal welcher Herkunft. Mehr noch, es fragt sich, ob Lees Studie, die seismografisch Furcht und Elend einer ausgezehrten, durchgeknallten Nation aufzeichnet, besonders gut gelinge, weil die Handlung vornehmlich in den Vierteln der Weissen spielt.

Geh' in die 110. Strasse, bescheidet der Ex-Dealer Monty einem aufgelösten Abnehmer, der sich noch einmal eindecken will und erwidert: schau' mich an, wie ich aussehe, kannst du dir vorstellen, ausgerechnet ich soll so weit fahren? Tatsächlich, wie auf einem andern Planeten befindet sich jene Gegend in Harlem, wo die Schwarzen leben.

Wem die Stunde schlägt

Die Illusion war, dass Monty wie die Pioniere nach Westen gezogen wäre, weg aus der übernutzten Metropole, ins weite *heartland*, zwecks Gründung einer Familie. So schwebte es Vater Brogan vor, der seinen missratenen Sohn eine Weile lang begleitet, während eines Teils jener vierundzwanzig Stunden, die der Film benötigt, um bittere Rückschau zu halten und in eine lichtlose Zukunft zu blenden. Die Anlage nimmt bewusst



den (weissgott irischen) *Bloomsday* aus dem «Ulysses» von James Joyce auf.

Mit dabei sind die Jugendfreunde Frank und Jake, scheinbiedere Aktienkrämer und Schulmeister. In kreuz und quer laufenden Dialogen wie von David Mamet wird lang und breit zerredet, worüber keiner Bescheid weiss: weshalb bei Monty ausgeblieben ist, was hätte eintreten, und eingetreten, was hätte ausbleiben sollen. Tausend Wenn und Aber, lauter abgenutzte Klischees mühen sich, das Unbegreifliche annehmbar zu machen und es untern Tisch zu palavern. Keiner einzigen Aussage egal welcher Figur ist zu trauen. Was immer versichert wird, bezeugt nur jedermanns *lonely life* und die allgemeine Hilflosigkeit: eine verbale Teilnahme, die sich in Logorrhöe erschöpft.

Zum Vorschein kommen nur die biographischen Fakten, Punkt für Punkt wie in einer Anklageschrift. Monty verkauft Gras auf den Schulhöfen, heuert bei einer Bande von Ukrainern an, begegnet auf einem Anfix-Rundgang der glühenden Naturelle (genannt Nat), die in seine teure Wohnung einzieht. Dann wird er verpiffen und überführt und quitiert's mit dem fast religiösen Unterweltsausdruck: *I've been touched*, mich hat's berührt, das heisst: erwischt. Morgen tritt er seine Strafe an, sieben magere Jahre. Zur fünfundzwanzigsten Stunde umkreisen ungeduldige Fragen den Gang in den Knast: kommt der wieder, oder sollen wir ihn gleich abschreiben wie ein wertloses Börsenpapier?

Die Analogie schielt um die Ecke

Der erschütternde Moment ist der biblische Fluch, den Monty ausstösst in der Sprache der Gosse. *Fuck you all*, rezitiert er in den Spiegel, die ihr da lebt in dieser Stadt: Pakistani, Sikhs, Schwarze, Juden, Koreaner, Russen, Puertorikaner, Dominikaner, Italiener, Schwule, Aktienkrämer, Polizisten, Priester, Terroristen. Und er beschwört Feuersbrünste und Springfluten auf das ganze Rattennest herab. Das universelle *fuck you*, das die Idiome der Welt erobert hat wie Jahre

zuvor das salopp zustimmende *okay*, lädt sich auf mit seiner ganzen Wucht: als Ausdruck der Ablehnung, Zurückweisung, ja des verbalen Totschlags am verachteten Gegenüber.

Aber die Umkehrung folgt auf dem Fuss: Monty hat dann doch nur sich selbst, den er bezichtigen und einen blöden Ficker schimpfen kann. Und als hätten das alle verstanden, die er verflucht hat, stehen sie Stunden später am Strassenrand, da er in die Strafanstalt von Otisville fährt. Ermutigend lächeln sie ihm zu: schlimmer als uns kann's auch dir nicht ergehen. Da fügt er sich seinem Verhängnis, und es tut ihm – ohne einen Gedanken an zugefügtes Leid – echt leid, ein Versager zu sein, den's erwischt hat. Keinen von den Kumpels hat er selber verpiffen, zweifellos mit Blick auf einen etwaigen Wiedereinstieg ins Geschäft nach seiner Freilassung.

Und doch steht Monty nicht automatisch für das geschundene Amerika der Machtergreifung durch die dummen weissen Männer und der massenhaften Wertvernichtung durch Spekulation und dogmatisch gesteuerte Ineffizienz. Aber die Analogie schielt um die Ecke. Was immer der Held verbricht, geschieht im Glauben, das einzig Richtige zu tun: sich nämlich keinesfalls erwischen zu lassen, übers Gesetz erhaben wie jeder rechte *untouchable* oder Unberührbare. Ähnlich scheint das Land zu allem bereit, was sich (zusätzlich) verüben liesse, im Vertrauen auf Straffreiheit.

Learning the Hard Way

Monty spürt's am eigenen Leib, seine Landsleute müssen's noch erfahren: Aktion ist gleich Reaktion. Früher oder später schlägt es auf alle zurück: Einzelne oder ganze Scharen, gross oder klein, mächtig oder ohnmächtig. Monty ist ausserstande, sein Revier risikolos zu monopolisieren, ungeachtet solider Umsätze und erstklassiger Referenzen. Die USA verfehlen es (abermals), den Planeten zu beherrschen: ein Ziel, das

schon für Spanier, Franzosen, Engländer, Deutsche, Italiener, Russen und Japaner unerreichbar geblieben ist. Nur einen gangbaren Weg gibt es offenbar bei den haltlosen grösseren Völkern: *learning the hard way*, die schmerzhafteste Tour. Kräftig vors Schienbein getreten zu werden, ist fraglos die beste Lektion.

So dehnt sich 25TH HOUR zu einem amerikanischen Bildungsroman aus, der im gestrauchelten, aber vielleicht noch lernfähigen Individuum die Umriss der noch kaum halb angegriffenen Gesamtheit skizziert. Aus geschieht indirekt statt in plumper Ausdrücklichkeit. Der dünne feine Strich wahrt die wirksame Eleganz.

Pierre Lachat

STAB

Regie: Spike Lee; Buch: David Benioff nach seinem gleichnamigen Roman; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: Barry Alexander Brown; Production Design: James Chinlund; Kostüme: Sandra Hernandez; Musik: Terence Blanchard

DARSTELLER (ROLLE)

Edward Norton (Monty Brogan), Philip Seymour Hoffman (Jacob Elinsky), Barry Pepper (Francis Xavier Slaughtery), Rosario Dawson (Naturelle Riviera), Anna Paquin (Mary D'Annunzio), Brian Cox (James Brogan), Tony Siragusa (Kostya Novotny), Levani (Onkel Nikolai), Misha Kuznetsov (Senka Valghobek), Isaiah Whitlock jr. (Agent Flood), Michael Genet (Agent Cunningham), Patrice O'Neal (Khari), Al Palagonia (Salvatore Dominick), Aaron Stanford (Marcuse), Marc H. Simon (Schultz), Armando Riesco (Phelan), Brad Williams, Bear Jackson (Händler), Keith Nobbs (Luke), Felicia Finley (Jody), Radu Spinghel (Zakharov), Dania (Daphne)

PRODUKTION, VERLEIH

40 Acres, Mule Filmworks, Industry Entertainment, Gamut Films; Produzenten: Spike Lee, Jon Kilik, Tobey Maguire, Julia Chasman; ausführender Produzent: Nick Wechsler. USA 2002. 35mm, Farbe, Format: 1:2.35; Dolby Digital / DDTS / SDDS; Dauer: 134 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München



CHICAGO

Rob Marshall

Mitunter besinnt sich Hollywood darauf, dass es einmal Traumfabrik genannt wurde, mit der Betonung auf Fabrik. Dann scheinen persönliche Eitelkeiten plötzlich vergessen, und es entsteht – unter Beteiligung der Besten aller relevanten Sparten – grosses Kino: Nur durch gemeinsame, gleichberechtigte Anstrengungen von Regisseur und Darstellern, Drehbuchautor und Kameramann, Ausstatter und Kostümbildnern, Komponist und Choreograf, Cutter und Produzenten ist solch professionelle Perfektion zu erreichen. CHICAGO ist ein Beispiel dafür.

CHICAGO ist nicht nur Kino der Attraktionen und ein Musical, das auf die Kinotradition des Genres rekurriert – bevor Andrew Lloyd Webber den Alleinvertretungsanspruch erhob, seine verkitschten Broadwayklassiker durch die Mehrzweckhallen der Vorstädte tingeln liess und es dem Kino entfremdete –, sondern auch ein mythologischer und filmhistorischer Fundus. Und wer will, kann durchaus Medienkritisches darin entdecken, verhandelt doch CHICAGO unter anderem die Sensationsgier der täglich mehrmals erscheinenden Skandalblätter in den zwanziger Jahren.

In dieser Dekade, als Jazz, Prohibition, organisierte Kriminalität, Flapper, Grossstadteuphorie und eine relative sexuelle Freizügigkeit Triumphe feierten, spielt CHICAGO: Zwei Frauen, das Möchtegern-Starlet Roxie Hart und der Nachtclub-Vamp Velma Kelly, treffen sich im Gefängnis, weil sie ihre Geliebten ermordet haben. Roxie bewundert Velma schon lange, aber die will von ihr nichts wissen. Sie bemüht sich vielmehr um die Gunst der Aufseherin "Mama" Morton, die bei Wohlverhalten ihrer Schützlinge nicht nur alle möglichen Privilegien gewährt, sondern vor allem den Kontakt zum berühmtesten Strafverteidiger Chicagos, Billy Flynn, herstellt. Flynn ist dafür bekannt, dass er jede Männermörderin vor den Geschworenen als gepeinigtes Opfer darstellen und damit einen Freispruch bewirken kann. Zur Manipulation der Öffentlichkeit arbeitet

er eng mit den Skandalblättern zusammen, die, stets im Kampf um die Auflage, für seine Mandantinnen regelrechte Kampagnen starten und sich in blutrünstigen, rührseligen und anzüglichlichen Details überbieten. Velma Kelly und Roxie Hart werden Konkurrentinnen um die Aufmerksamkeit Billy Flynns, der wiederum nur seine eigene Popularität und natürlich auch sein eigenes Einkommen im Auge hat. Beide Frauen werden am Ende freigesprochen, kommen jedoch kaum darüber hinweg, dass die Öffentlichkeit nun nichts mehr von ihnen wissen will. Beide fangen wieder ganz unten an – im Showgeschäft.

CHICAGO wechselt zwischen einer Realitäts- und einer Phantasie- beziehungsweise Traumebene, auf der die meisten Tanz- und Gesangsnummern angesiedelt sind. Die Übergänge sind mitunter virtuos: So liegt Roxie Hart in der ersten Nacht auf ihrer Pritsche im Gefängnis und hört auf die verschiedenen Geräusche – das Tropfen eines Wasserhahns, Schritte, Schlüsselklappern –, die sich zunächst langsam, dann immer schneller zum Rhythmus der nächsten Nummer, einem frühen Höhepunkt des Films, formieren, dem «Cell Block Tango». Darin stellen sich die Gattenmörderinnen mit ihren Verbrechen vor, quasi um Verständnis werbend, während die anderen Gefängnisinsassinnen, zu einem grossen Hintergrundtableau arrangiert, sich an die Gitterstäbe ihrer Zellen klammern und das Geschehen verfolgen.

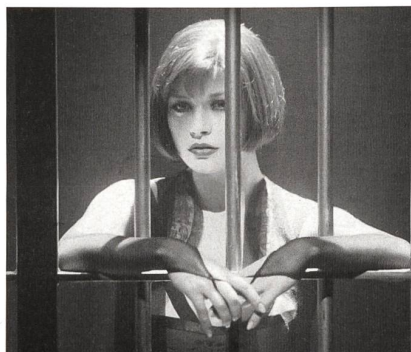
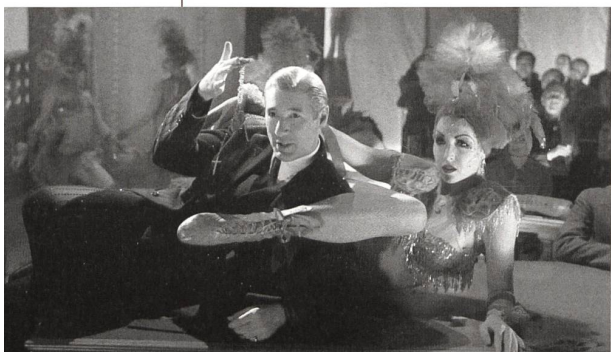
Mit seiner Inszenierung knüpft der bisher als Regisseur und Choreograf von Bühnenmusicals erfolgreiche Rob Marshall direkt an die Musicalästhetik der frühen dreissiger Jahre an, als in den Jahren zwischen der Einführung des Tonfilms (1927) und des Production Code (1934) besonders Warner Bros. witzige, schnelle, kunstvolle Genreproduktionen auf den Markt brachte, die direkt auf das Tagesgeschehen reagierten. Die grosse Depression in der Folge des Börsenkrachs von 1929, das Alkoholverbot und die damit verbundene Kriminalität in all ihren Ausprägungen waren die Themen. Gesprochen wurde viel und schnell, in einem

Strassenslang, in dem der Mund *kisser* oder *trap* hiess, eine Kneipe *joint* und alle Frauen *gal*. Das Figurenarsenal bestand aus Show Girls, die auf einen reichen Mann hofften (*gold digger*); Gangstern, die davon profitierten; aus den Anwälten dieser Gangster (*mouthpiece*), die sich Gesetzeslücken zu Nutzen machten und – gegen entsprechendes Honorar – jedes Verbrechen umdeuten konnten; aus sensationsgierigen Reportern, die die arbeitslosen Massen mit Skandalberichten von ihrem Elend ablenkten, und schliesslich aus eben diesen ehrlichen, armen Männern von der Strasse.

In den Warner-Bros.-Musicals (FOOTLIGHT PARADE, GOLD DIGGERS OF 1933, 42ND STREET, alle 1933), choreografiert von Busby Berkeley, gab es neben den aus Chorus Girls gebildeten Ornamenten grosse, thematische *production numbers*, in denen vom Einzel-Depressionsschicksal abstrahiert und der Blick erweitert wurde. «Allen geht es schlecht», war die sozialkritische Botschaft, «nur in gemeinsamer Anstrengung kann man die Krise überwinden.»

In CHICAGO übernimmt Rob Marshall diese Strategie, und man könnte ihm sogar unterstellen, dass er damit gleichzeitig einen ironischen Beitrag zum Gender-Diskurs von heute leistet. Es gibt prügelnde, saufende, betrügende und lieblose Ehemänner zuhauf, und die Frauen handeln in Notwehr. Ihr Starverteidiger Billy Flynn wäre damit ein Anwalt der Gleichberechtigung, ein Idealist und Menschheitsverbesserer.

Aber Billy Flynn wird natürlich, auch dies in der Tradition des Films der dreissiger Jahre, als geldgieriger, vor allem jedoch publicityüchtiger Karrierist entlarvt: In einer furiosen Nummer zieht er die Fäden einer ganzen Truppe von Marionetten: ernste Männer mit in den Nacken geschobenen Hüten und Hornbrillen, Block und Bleistift in der Hand. Richard Gere, selbst puppenhaft-künstlich geschminkt, sein Haar wie aufgemalt, lässt die Reporter nach seiner Pfeife tanzen. Und später, wenn sein Auftritt vor Gericht als Roxies Anwalt mit Sequenzen ein-



FRIDA Julie Taymor

samer Steppversuche – wie bei einer Probe – des Schauspielers Richard Gere unterschritten ist, dann wird der Glamour des Anwalts unterminiert: Man merkt Gere die Anstrengung an, die ihn der *tap dance* kostet; er schwitzt, er bemüht sich wirklich, er leidet, behält aber trotz aller Verausgabung einen Ausdruck selbstverliebter Versunkenheit bei: Nicht für uns tanzt er, nicht für seine Klientinnen arbeitet Billy Flynn, sondern für sich.

Die Frauenfiguren entsprechen ebenfalls Dreissiger-Stereotypen: Roxie Hart ist das naiv wirkende, aber durchtriebene Blondchen, Velma Kelly der Vamp, die Nachtclub-Queen, die mit allen Wassern gewaschene Männerfresserin. Alle drei Hauptdarsteller singen und tanzen selbst, den Rest besorgt der Schnitt.

Als Profi im Ensemble muss unbedingt Queen Latifah hervorgehoben werden: Sie spielt die aus dem Genre des Gefängnisfilms entlehnte, streng-sadistische, physisch sehr präsente Aufseherin mit lesbischen Konnotationen. Die bedrohliche Seite der Figur vergisst man jedoch, wenn sie in ihrer einzigen Solonummer «When you're good to Mama» witzig-anzüglich und mit gewaltigem Stimmvolumen die Männer das Fürchten lehrt.

Daniela Sannwald

Regie: Rob Marshall; Buch: Bill Condon, nach dem gleichnamigen Musical von Bob Fosse und dem Stück von Maurine Dallas Watkins; Kamera: Dione Beebe, ACS; Schnitt: Martin Walsh; Produktion Design: John Myhre; Kostüme: Colleen Atwood; Choreograph: Rob Marshall; Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; zusätzliche Musik: Danny Elfman. Darsteller (Rolle): René Zellweger (Roxie Hart), Catherine Zeta-Jones (Velma Kelly), Richard Gere (Billy Flynn), Queen Latifah ("Mama" Morton), John C. Reilly (Amos Hart), Lucy Liu (Kitty Baxter), Taye Diggs (Bandleader), Colm Feore (Harrison), Christine Baranski (Mary Sunshine), Dominic West (Fred Casely), Mya Harrison (Mona), Deidre Goodwin (June), Denise Faye (Annie), Ekaterina Chitchekanova (Hunyak). Produktion: Miramax International, Producer Circle, Storyline Entertainment; Produzent: Martin Richards; ausführende Produzenten: Craig Zadan, Neil Meron; Sam Crothers, Bob Weinstein; Harvey Weinstein, Meryl Poster, Julie Goldstein, Jennifer Berman. USA 2002. Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Buena Vista International, München

«Frida»: ein bescheidener Name für eine grosse Künstlerin, jüngst nun auch der Titel eines grossartig-verträumten Films: FRIDA von Julie Taymor. Ein Biopic: Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, geboren am 6. Juli 1907, gestorben am 13. Juli 1954, mexikanische Künstlerin. Gattin des mexikanischen Malers Diego Rivera. Sie war von exotischer Schönheit; Revolutionärin, Freundin und Geliebte grosser Männer und Frauen: Tina Modotti, André Breton, Leo Trotzki ... Ihre Bilder, naiv surrealistisch, spiegeln unmittelbar Erlebtes: eine Fehlgeburt, ihre Hochzeit, Familienangehörige, Freunde; und immer wieder die Künstlerin: Kahlo mit Affe, Kahlo als Hirsch, Kahlo im Korsett.

FRIDA setzt ein im Moment höchsten Triumphes: 1953, ein Jahr vor ihrem Tod, lässt sich Frida Kahlo – beinamputiert und schmerzgeplagt, aber wie immer aufwendig frisiert, geschminkt und in traditioneller Tracht – in ihrem Himmelsbett zur Eröffnung ihrer ersten und zu Lebzeiten einzigen Einzelausstellung in Mexico City bringen. Aus der Fahrt zur Ausstellung blendet Taymors Film zurück ins Jahr 1925, zum verheerenden Bus-Unfall, der Kahlo Becken, Rippen und Bein brach und an dessen Folgen sie ihr Leben lang leiden soll. Fortan entwickelt sich FRIDA, leitmotivisch von als *Tableaux vivants* inszenierten Kahlo-Bildern ausgehend, dem Leben seiner Heldin entlang. Nach dem Unfall monatelang ans Bett gefesselt, beginnt Kahlo zu malen. Als sie wieder gehen kann, bittet sie den zwanzig Jahre älteren Diego Rivera, damals bereits ein bekannter Maler und Frauenschwarm, um die Beurteilung ihrer Bilder. Die beiden werden ein Paar. Sie versprechen sich Freundschaft, Kollegialität und Kameradschaft; ihre Ehe ähnelt einer Achterbahnfahrt, auf der sich Momente gemeinsamen Glücks, aussereheliche Affären, Eifersuchtsanfälle in buntem Wechsel folgen. Das Ehepaar zieht nach New York. Kahlos Mutter stirbt, Kahlo erleidet eine Fehlgeburt, Rivera und Kahlo ziehen nach Mexiko zurück. Hier vergnügt sich Rivera mit Kahlos Schwester, und das ist nun doch zu viel: Es folgt die

Trennung. Kahlo trinkt, malt, stellt in Paris aus, vermisst Rivera ...

Man erfährt in FRIDA kaum Neues aus Kahlos Leben, das, verhängnisvoll und leidenschaftlich, nach künstlerischer Verarbeitung geradezu schreit. Tatsächlich ist FRIDA, ausgehend von Hayden Herreras 1983 erscheinener Biographie, nicht der erste Kahlo-Film. Doch Taymors Film hat Vorgängern wie Paul Leducs FRIDA KAHLO – NATURALEZA VIVA (1984) einiges voraus. Hauptdarstellerin Salma Hayek zum Beispiel, die, selber mexikanischer Herkunft, Kahlo mit einer intensiven Energie verkörpert und dabei weit über das hinauswächst, was sie in ihren bisher vorwiegend netten Auftritten zeigte. Attraktiv besetzt sind die Nebenrollen. Alfred Molina verhilft Rivera zu wuchtiger Männlichkeit; Geoffrey Rush, Antonio Banderas, Edward Norton, Ashley Judd, Valeria Golino verpassen FRIDA in meist kurzen, aber stimmigen Star-Auftritten ein wenig Glamour. Vor allem aber faszinieren an FRIDA einige experimentelle Sequenzen, in denen es Taymor gelingt, für Kahlos künstlerisches Schaffen eine filmische Entsprechung zu finden. Geradezu ein Glücksfall ist der Soundtrack von Elliot Goldenthal in seiner süffigen Mischung von kraftvoll folkloristischem mit Wehmütig-Romantischem. Dass die 83-jährige Mexikanerin Chevala Vergas FRIDA nicht nur stimmlich bereichert, sondern auch auftritt und Kahlos Leben im Moment tiefster Verzweiflung in einer klagenden Morität nochmals passieren lässt, ist einer der berührendsten Momente von FRIDA, der vor allem eines ist: filmprächtige Huldigung einer Kultfigur.

Irene Genhart

R: Julie Taymor; B: Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas nach Hayden Herrera; K: Rodrigo Prieto; S: Françoise Bonnot; A: Felipe Fernández del Paso; Ko: Julie Weiss; M: Elliot Goldenthal. D (R): Salma Hayek (F. Kahlo), Alfred Molina (D. Rivera), Geoffrey Rush (L. Trotzki), Edward Norton (N. Rockefeller), Antonio Banderas (D. A. Siqueiros), Valeria Golino (L. Marín), Ashley Judd (T. Modotti). Miramax; Ventanarosa. Mexiko, USA 2002. 119 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich. D-V: Buena Vista International, München



FREMDS LAND Luke Gasser

«S'meint äinä bim äne Charteschpiil
D's Glück das lach ihns aa
hed scho gmeint är sig am Ziil
hed glii scho niimä gha
und äinä buwä äs grosses Huis
mäint är buws für d'Ewigkeit
doch hed mä ihns dio glii scho druif
in'ere Chischtä uisä träd
Ringel-Ringel- Rähä
der Schwarz dä chund cho mäihä,
und pletzlich schtahd er da...»

Titelsong FREMDS LAND

Once upon a time ... in der tiefsten Innerschweiz. Napoleon zieht gegen Russland und fordert von der annektierten Schweiz neue Soldaten. Tatsächlich aber stehen die Freiwilligen unter den Eidgenossen längst schon in seinem Sold. «Mehr» fordert der Kriegsherr und droht mit Okkupation, wenn das Kanonenfutter nicht geliefert wird. Zu Sarnen setzen sich die Ratsherren zusammen und rechnen. Vierhundert Mann soll das winzige Obwalden stellen. Guter Rat ist teuer und die Lösung, zumindest wie sie FREMDS LAND präsentiert, eine urkundlich belegte, unschöne Schlitzohrigkeit: «Zwangsrekrutierung» lautet die Zauberformel. Oder zu gut Deutsch: Wenn die Gefängnisse leer sind, füllt man sie wieder, und zur Not hilft man nach. Da sollen ein paar junge Burschen fürs Vaterland doch ein «Öpferli» bringen.

Einzelgeschickal, exemplarisch

Nicht «Näppel», nicht die feinen Herren von Sarnen, sondern ein junger Bursche aus Lungern ist der Protagonist des zweiten Spielfilms von Luke Gasser. Der Obwaldner Gasser hat vor zwei Jahren in seinem eindrücklichen No-Budget-Erstling *BASCHIS VERGELTUNG* erzählt, wie mit der Eröffnung des Gotthards die Weltgeschichte in seiner Heimat Einzug hielt und es im Obwaldischen zum Brudermorden kam. In *FREMDS LAND* erzählt er nun, welch fatalen Einfluss ebendiese Weltgeschichte auf die Biographie eines Einzelnen haben kann. David Gasser, vom

Regisseur selber gespielt, ist jung und kräftig. «Sonne im Haar» nennen ihn die Cheyennes am Schluss von *FREMDS LAND*, das ist ein Zeichen für Freiheit und Stärke. Doch im Jahr 1812, in dem Gassers Film einsetzt, ist der Sohn eines Selbstmörders kein angesehener Mann im Dorf. Knechten tut er, hat ein Liebstes und, wenn es sein muss, eine laute «Gosche», zwei kräftige Fäuste und genug Adrenalin, um sich zu beweisen. Darauf setzen die Ratsherren, als sie ein paar Männer aus der Nachbargemeinde losschicken, um die Lungener Nachtbuben in eine Schlägerei zu verwickeln. Nicht einmal seine Kathri darf David nochmals sehen, schon steckt er in der Uniform der Franzosen und schlottert einige Monate später in der eisigen Kälte des russischen Winters.

Ein Bündel Briefe

«24. des Wintermonats anno 1812.

Liebe Kathri,

Noch einmal schreibe ich Dir, obwohl ich nicht glaube, dass du dieses Bündel mit Briefen, welche ich Dir auf diesem unglückseligen Feldzug geschrieben habe, bekommen wirst. Wir liegen hier an einem Fluss, der Beresina heisst. (...) Wir sind müde, hungrig und halb erfroren, und so sehen wir alle wenig Hoffnung, im Kampf gegen den Feind zu bestehen ...»

Gassers Briefe schaffen den Weg nach Lungern doch. Auch David kommt wieder heim. Doch es ist keine glückliche Rückkehr. Not und Armut plagen die Schweiz nach der Verbannung Napoleons und der Wiederherstellung der alten Ordnung. Kathri hat – in der Meinung, David sei gefallen, aber auch um den Hof ihrer Familie zu retten – einen anderen geheiratet. David knechtet wieder. Aber er ist zu Hause ein Fremder geworden und träumt von einem Ort, an dem auch einer wie er eine Zukunft hat. 1815 wird in Sarnen eine Publikation ausgehängt: «Jeder, der willens ist, seine angestammte Heimat zu verlassen, um in den Vereinigten Staaten von Ame-

rika eine neue Existenz zu gründen, wird mit einer gebührenden Summe für die Kosten der Reise unterstützt ...» Plötzlich ist er da, der Traum von Amerika. Einen heftig-deftigen, dummen Schicksalsschlag braucht es noch, und man findet David Gasser aus Lungern jenseits des Ozeans.

Unerschrockener Träumer

Im Lauf der Jahre wächst das Bündel Briefe. Es verschwindet in einem Kasten, landet auf einem Estrich, kommt Jahre später wieder ans Licht, wird zum Leitfaden von *FREMDS LAND*. Eine beigelegte Zeichnung – sie zeigt David Gasser mit Indianern und ist «Karl Bodmer, 1833» signiert – wird zum Aufhänger: Luke Gasser, geboren 1966, ist ein passionierter Geschichte- und Geschichten-Erzähler. Ihn interessiert nicht nur Verbrieftes, sondern auch mündlich Übertragenes, Histoire gespiegelt in Sagen und Legenden. Er hat das Erzählen gelernt. Nicht als Filmmacher, nicht als (Drehbuch-)Autor – sondern als Songtexter und Rockmusiker. Von Teufel und schönen Mädchen, von Verdammten, der Lust am Wein und dem Sensemann singt Luke Gasser in seinen oft balladartigen und in den letzten Jahren auch meist in Mundart gehaltenen Rocksongs. So wie ein guter Gasser-Song – authentisch, rhythmisch, zornig, zärtlich, wehmütig, wild – ist auch *FREMDS LAND*. Die Darsteller sind zum grössten Teil Laien. Sie spielen «sich selber», sprechen die Sprache, in der ihnen der Schnabel gewachsen ist: die Lungener Lungerdeutsch, die Franzosen Französisch, die Trapper in Amerika ein urtümliches Amerikanisch. Authentizität ist das eine Schlagwort, historischer Hintergrund ist das zweite: *FREMDS LAND* ist eine fiktive Historienmär. Fiktiv ist die Biographie Davids. Beurkundet der Hintergrund: Napoleons Russlandfeldzug 1812, die Auswanderungswelle um 1816, die Ära der *Mountain Men* in den 1830er Jahren in den Rocky Mountains. Wirklich gelebt haben auch der Schweizer Kunstmaler Karl Bodmer und der deutsche Naturhistoriker und Ethno-



GOOD BYE LENIN! Wolfgang Becker

loge Prinz Maximilian zu Wied, die man in *FREMDS LAND* trifft.

Ist historiengetreue Fabulierfreude ein markantes Moment von *FREMDS LAND*, so ist Unerschrockenheit ein weiteres: Souverän hat sich Luke Gasser den Weg in die Filmemacherei frei geschlagen. Er hat sich nicht einschüchtern lassen von gängigen Prozedere und herrschenden Produktionszuständen. *FREMDS LAND* hat Kraft, Goodwill, Kreativität gekostet; aber auch bloss gut 200 000 Franken. Das sieht man dem Film an. Nicht in der Qualität, sondern in seiner Handschrift: Da erzählt ein Schweizer trutzig und kräftig, spannend und packend – und wenn es sein muss auch blutig – eine Geschichte, die sitzt.

Irene Genhart

Stab

Regie: Luke Gasser; Buch: Luke Gasser; Kamera: Roger Brüllsauer; Schnitt: Reinhard Steiner; Kostüme: Antonia Zumstein, Denver Rohner; Musik: Luke Gasser

Darsteller (Rolle)

Luke Gasser (David), Bruno Gasser (Kobi), Karisa Meyer (Kathri), Ginger Wagner (Sara), Gerhard Halter (Sepp), Oskar Köchli (Zurmühle), Albert Sigrist (Enz), Marcel Imfeld (D's Hindrät Bat), Franziskus Abgottspon (Oberst De Kalbermaten), Adrian Hossli (Prinz Maximilian zu Wied), Markus Omlin (Karl Bodmer), Gary Peterson (Hunter), Denver Rohner (Ol' Twoo Moon), George Korhel (Ol' George), Ueli Zutter (Landammann Imfeld), Josef Nigg (Ratscherr Wirz), Oskar Stockmann (Ratscherr Stockmann), Primus Camenzind (Ratscherr Dillier), Peter Lienert (Ratscherr Amstalden), Ignaz Egger (Substitut), Pater Jean-Sébastien Charriere (französischer Attaché), Bernard Arnold (französischer Offizier), Danny Ming (Polizeileutnant), Heinz Odermatt (Kari), Christian Imfeld (Hans), Florian Ast (Sämi)

Produktion, Verleih

Filmwerk.CH, Silvertrain; Produzenten: Reinhard Steiner, Luke Gasser; Co-Produzenten: Bruno Gasser, Sascha Klement. Schweiz 2003. Farbe, 35mm, Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

Das hat es seit Jahren nicht mehr gegeben: Ein deutscher Film wird von Japan bis Griechenland, von Russland bis Mexiko in die ganze Welt exportiert, sogar die Kritiken der Erzfreunde Frankreich und USA sind begeistert und das britische Fachblatt «Screen International» ringt sich zur Schlagzeile «a rare beast» durch.

In Deutschland haben innerhalb von drei Wochen bereits über zwei Millionen Zuschauerinnen und Zuschauer *GOOD BYE LENIN!* gesehen und damit auf Platz 1 der Charts katapultiert. Es war der fulminanteste Start eines deutschen Filmes seit Jahren – und bereits munkt man «Kult».

Das kann nicht mit rechten Dingen zugehen, argwöhnt der anspruchsvolle Kulturkritiker und folgert messerscharf, dass es sich um ein schenkelklopf-sauglattes Lustspiel handeln muss, passend zum Karneval, bei dem die institutionalisierte Spassgesellschaft ihr Unwesen treibt. Etwas aus der Sparte deutscher Humor also, über das nicht einmal Österreicher und Schweizer lachen.

Aber da *GOOD BYE LENIN!* bereits in mehr als ein Dutzend Länder verkauft wurde, kann er derart lustig gar nicht sein. Und tatsächlich ist er so, wie eine gute Komödie sein muss, nämlich ein Zwitter, der zwischen Lachen und Weinen in der Schwebe bleibt.

Dann aber doch wenigstens ein auf Kommerzialität getrimmter Allerweltsfilm, vermutet der aufrechte Sceptiker. Und siehe da, Anzeichen dafür sind tatsächlich vorhanden: Die Konsumgötzen Coca-Cola und IKEA werden als kleinster globaler Nenner ins Bild gerückt, eine rührende Liebes- und Familiengeschichte sorgt für all-menschliches Grundgefühl, die formalen Mittel sind gehobener Standard und selbst auf die Grundidee des Plots sind wir dank *THE TRUMAN SHOW* und *LA VITA È BELLA* bestens vorbereitet.

Und doch geht dem Nörgler auch in dieser Hinsicht bald die Luft aus, denn obwohl *GOOD BYE LENIN!* wahrscheinlich tatsächlich weltweit verstanden wird, bleibt er durch und durch deutsch. So deutsch wie die Brüder Grimm, wie Heinz Erhardt und Carl Spitz-

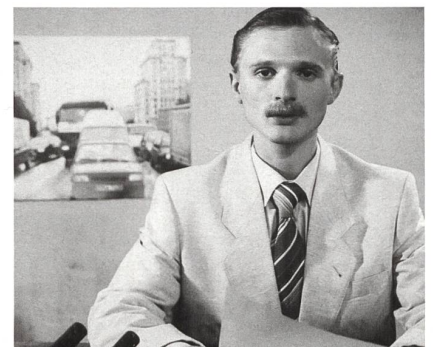
weg, wie Erich Kästner und Heinz Rühmann – und all diese Vergleiche verstehen sich als Kompliment! Den Vorbildern gemäss durchziehen sentimentale Liebenswürdigkeit, spitzbübischer Schalk, kindliche Lust am Kalauer, subversiv-sanfte Kritik und eine melancholische Sehnsucht nach Heimat diesen Film. Sie verleihen ihm seinen Charme, einen deutschen Charme, dem wir seit *EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND* oder *WIR WUNDERKINDER* immer seltener erlegen durften.

Wolfgang Becker versucht weder frivol zu sein wie die Franzosen, noch sozialkritisch wie die Briten und schon gar nicht *bigger than life* wie die Amis.

GOOD BYE LENIN! ist ein deutsches Märchen, und dieses Märchen geht so: Es war einmal ein Junge, Alex Kerner hiess er, der träumte davon, ein Kosmonaut zu werden wie Sigmund Jähn, erster Deutscher im All und stolzer Bürger der DDR. Das ist der Held, zu dem Alex aufblickt, nachdem sein Vater in den Westen abgehauen ist. Dieser wiederum raubt der Mutter Sprache und Lebensmut. Als sie beides wieder zurückgewinnt, stellt sie es vollumfänglich in den Dienst einer gerechteren sozialistischen Welt. Unermüdlich bekämpft sie mit Beschwerdebriefen die kleinen Unvollkommenheiten im deutschen Arbeiter- und Bauernstaat und besingt ebenso unerlässlich dessen Schönheit.

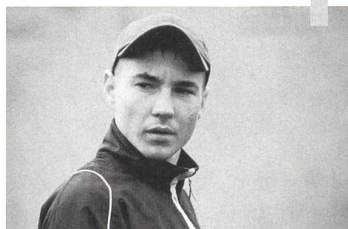
1989, elf Jahre nachdem Sigmund Jähn im All ostdeutsche Präsenz markiert hat, ist der Höhenflug endgültig vorbei. Die DDR erleidet Schiffbruch und Mutter Kerner einen Herzinfarkt. Während Alex aus purer Langeweile bei einer Friedensdemo mitläuft, bricht Mutter Kerner zusammen. Sie fällt ins Koma, verschläft den Fall der Mauer und wacht erst im Sommer 1990 wieder auf, kurz vor der Währungsunion und wenige Monate vor der Wiedervereinigung.

Ein Arzt rät Alex und Ariane, ihre Mutter von jeglicher Aufregung fern zu halten – ein Schock würde ihren Tod bedeuten. Also beginnt Alex, Geschichte zu machen. 79 Quadratmeter Plattenbauwohnung werden zur



Bereits besprochen Jetzt im Kino

SWEET SIXTEEN
von Ken Loach
ab April im Kino



1

«So gerät die Fabel von Liam, der süsse sechzehn wird in den herben Werft-Gegenden von Greenock, nach Glasgow an der Mündung des Clyde, zu einer Art Nachführung und Vervollständigung der meisten vorangegangenen Filme Loachs aus den entrechteten und enteigneten Unterschichten ganz Grossbritanniens. Der Held ist auf der Suche nach einem Durchschlupf zwischen Familie und Milieu, Solidarität und Isolierung, krummer und kommuner Praxis.»

Pierre Lachat
in Filmbulletin 1.03

FEMME FATALE
von Brian De Palma
ab 27. März im Kino

2

«Dass die Charaktere nulldimensional gezeichnet sind, dass De Palma bei sich und seinen Kollegen billigst abkupfert, dass er uns mit einer der schamlosesten Rückblenden aller Zeiten verarscht und dass das gestylte Dekor aussieht, als hätte De Palma das Set von EMANUELLE 69 mitbenutzt – all diese Hingabe zum Schund kann über eines nicht hinwegtäuschen: Diese Soft-Porno-Thriller-Farce ist ein höchst unterhaltsames Machwerk geworden.»

Thomas Binotto
in Filmbulletin 1.02

DAS WEISSE RAUSCHEN
von Hans Weingartner
ab 27. März im Kino

3

«Gradlinig folgt Weingartner der Krankheitsgeschichte und bleibt dabei ganz direkt und ohne Abschweifung bei Lukas und seiner auseinanderbrechenden Persönlichkeit. Konzentriert schildert DAS WEISSE RAUSCHEN was passiert, wenn die Seele aus dem Takt gerät.»

Herbert Spaich
in Filmbulletin 1.03

Rest-DDR, die «Aktuelle Kamera» geht mit Fakten weiterhin höchst eigenwillig um, es werden wieder Beschwerdebriefe geschrieben und selbstverständlich die Heimat besungen. Zwar lässt sich die veränderte Welt da draussen nicht ganz ausschliessen, aber wenn sie schon Kopf steht, weshalb das Ganze nicht nochmals umdrehen, damit für Mutter wieder alles ins Lot kommt.

GOOD BYE LENIN! ist ein Märchen, das sich wie jedes gelungene Märchen einer stringenten Interpretation verweigert und den Wahrscheinlichkeitskrämern jede Menge Anlass zum Murren gibt. Mal nimmt die Fabulierlust überhand, dann schiebt sich eine Karikatur in den Vordergrund, und immer mal wieder wird eine Hürde in leichtfertiger Unlogik genommen. Gerade diese Leichtigkeit der Inszenierung ist möglicherweise der eigentliche Grund für das britische Erstauen und die weltweite Marktfähigkeit – für einmal wird uns die Moral von der Geschichte nicht bedeutungsschwanger um die Ohren gehauen, wie wir das normalerweise vom Volk der Dichter und Denker gewohnt sind.

So weit geht diese unglaubliche Leichtigkeit des Seins, dass GOOD BYE LENIN! sogar ein Comeback der Heimat zulässt – ohne dabei teutonischem Gartenzweig-Chauvinismus zu verfallen: Die DDR war für ihre Bürger eine Heimat, selbst wenn sie dort nicht glücklich waren. Als ihnen praktisch über Nacht scheinbar alles Unglück genommen wurde, war plötzlich auch das Glück verschwunden. Der Einfall, für dieses Heimatgefühl einen kulinarischen Ausdruck zu finden, gehört zu den schönsten und tiefsinnigsten Einfällen der Autoren. Mit den Spreewald-Gurken und dem Kaffee-Ersatz verlor das Leben seinen vertrauten Geschmack. Und das können auch Nicht-Ossis nachvollziehen, sogar selbstgenügsame Schweizer, die sich plötzlich bewusst werden, dass es für Rivella, Le Parfait und Ovomaltine kulinarisch gesehen genau so wenig Daseinsberechtigung gibt, dass sich aber gerade in all diesen Din-

gen, die niemand sonst versteht, ein Stück Identität verbirgt.

Eine weitere Leichtsinnigkeit, für die man GOOD BYE LENIN! lieben muss, besteht in der Geschichtsklitterung, die hier betrieben wird. Wie Alex aus Verzweiflung die Ereignisse rund um den Mauerfall ins Gegenteil verkehrt, mag absurd wirken. Aber gerade dieses Auf-den-Kopf-Stellen bringt eine Wahrheit erst richtig ins Bild. Das Tauschgeschäft hiess 1990 nicht: Totale Diktatur gegen totale Freiheit – waren es vorher die kleinen Fluchten, die man genoss, so waren es jetzt die kleinen Freiheiten. Eines aber gilt vor und nach dem Mauerfall, hüben wie drüben: In jedem System bleiben Menschen auf der Strecke, im real existierenden Sozialismus genauso wie im real existierenden Kapitalismus.

Und die Filmkunst, die Schauspielkunst, der Anspruch? Davon gibt es erfreulich wenig zu berichten: Eine Erzählweise, die sich unauffällig der Geschichte unterordnet – Schauspieler, die meist gar nicht als solche wahrgenommen werden – und Ansprüche, die uns mit Charme untergejubelt werden. Kurz: Ein Märchen von einem deutschen Film.

Thomas Binotto

Stab

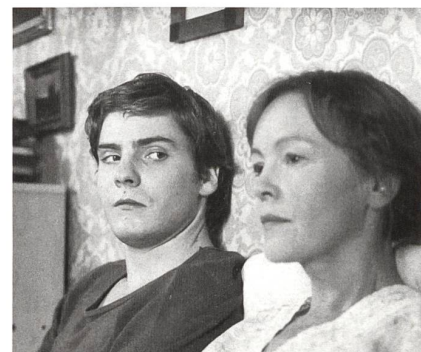
Regie: Wolfgang Becker; Drehbuch: Bernd Lichtenberg, Wolfgang Becker; Kamera: Martin Kukula; Szenenbild: Lothar Holler; Kostüme: Aenne Plaumann; Musik: Yann Tiersen; Ton: Wolfgang Schukrafft

DARSTELLER (ROLLE)

Daniel Brühl (Alex), Katrin Sass (Mutter), Chulpan Khamatova (Lara), Maria Simon (Ariane), Florian Lukas (Denis), Alexander Beyer (Rainer), Burghart Klaussner (Vater), Christine Schorn (Frau Schäfer), Michael Gwisdek (Direktor Klapprath)

Produktion, Verleih

X Filme; Co-Produktion: WDR, ARTE; Produzent: Stefan Arndt. Deutschland 2003. 35mm, Farbe, Format: 1:1,85, Dolby SRD; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin



SPIRITED AWAY Hayao Miyazaki

«Weggezaubert» – so lautet der Titel, doch zunächst sieht alles mehr nach einer vollkommen alltäglichen denn einer magischen Verlagerung aus: Das Mädchen Chihiro zieht mit seinen Eltern um. Eine neue Stadt, eine neue Schule mit neuen Freunden, die noch keine sind – Chihiro ist sichtlich unzufrieden. Da ist die Tatsache, dass sich der Vater unterwegs verfährt, teils ein willkommener Aufschub, teils aber auch unheimliche Vorwegnahme des Fremdseins am neuen Ort. Jenseits eines dunklen Tunnels, vor dem man parkiert, findet die irregangene Kleinfamilie einen Platz, den sie zunächst für einen verlassenen Themenpark hält. Verwaiste Häuser, menschenleere Marktgassen. Die Verkaufsstände sind gleichwohl mit Esswaren voll, an denen sich Mama und Papa denn auch eiligst götlich tun, trotz lauthaltem Protest ihrer, von dem unwirklichen Ort verängstigten Tochter. Zu spät. Die beiden Erwachsenen verwandeln sich in Schweine, und Chihiro muss weiter mit ansehen, wie sich der Park bei anbrechender Dämmerung zu beleben beginnt. Das Vergnügungsareal schien nicht für Menschen geschaffen zu sein. Wellness der metaphysischen Art: Das zentrale Gebäude entpuppt sich als Badehaus für Götter und andere geisterhafte Wesen. Hier wird das kleine Mädchen zu arbeiten beginnen, in der Hoffnung, seine Eltern eines Tages zu erlösen.

Regisseur Hayao Miyazaki, der japanische Altmeister des animierten Films, hat spätestens mit seinem letzten Werk *MONONOKE HIME* (*PRINCESS MONONOKE*) die Grenzen des gerne belächelten Trickfilm-Genres neu abgesteckt. In dem Epos überkreuzte er virtuos Antagonismen wie die zwischen Natur und Kultur, die des Geschlechts oder der Rasse und erreichte damit eine auch für Spielfilme nur selten gesehene Differenziertheit.

SPIRITED AWAY ist in dieser Hinsicht sowohl eine Fortführung als auch eine Vereinfachung dieses Prinzips. Die Dichotomien, die in *MONONOKE HIME* zwar widersprüchlich, aber doch erkennbar waren, ver-

schwinden in der Welt des Badehauses «Aburaya» zugunsten einer allgegenwärtigen Ambivalenz der Figuren. Der westliche Zuschauer dürfte ob dieser Ausgangslage und dem Figureninventar unweigerlich an «Alice in Wonderland» oder «The Wizard of Oz» denken. Und wie für Alice und Dorothy präsentiert sich auch für Chihiro die Gegenwelt als ständiges Werden, durchzogen von Regeln, die andauernd ihre Gültigkeit verlieren oder diese erneut einfordern: Kaonashi («Nicht-Gesicht»), das geheimnisvolle Wesen hinter der Maske, erweist sich mal als beschützender Freund des Mädchens, mal als beängstigendes, allesfressendes Monster. Yubaba, die gierige und herrschsüchtige Chefin des Badehauses, scheint nur zu Anfang der eindeutige Bösewicht in diesem Universum zu sein. Daneben dienen ein Riesenbaby, ein ekelregender Schmutz-Gott, ein Mann mit acht Spinnenbeinen und ein Trio abgeschnittener Köpfe, die plaudernd übers Parkett hüpfen, als gegenseitiges Kontrastmittel.

Staunen und Furcht, die sich laut Freud dadurch auszeichnen, dass sie ihr Objekt noch nicht kennen, beschreibt am besten die Gefühlsmixtur, welche den Zuschauer dieser alptraumhaft-verzauberten Fantasmagorie befällt. In einer zeitgenössischen Pädagogik, die ihren Kindern zu wenig zutraut, riecht das schnell nach Überforderung. Dabei ist der hier sich entfaltende, ebenso faszinierende wie beängstigende Zauber kein anderer als jener bei Collodi oder Andersen.

Ausgerechnet Disney, von deren Massenproduktion sich *SPIRITED AWAY* so aufregend abhebt, hat dessen Vertrieb übernommen. Das hängt nicht zuletzt mit der Verehrung zusammen, die Regisseur Miyazaki unter amerikanischen Animations-Künstlern genießt. Aussergewöhnliche Figuren, wie jene in Disneys *LILO & STITCH*, scheinen nahezu eindeutig dem japanischen Vorbild geschuldet zu sein. Gleichwohl erweist sich die zeitgenössische amerikanische Trickfilmproduktion im Vergleich zu Miyazakis Werken bestenfalls epigonal, und während Dis-

ney seit längerem ihre Filme mit einer ironischen Metaebene bestückt, welche die erwachsene Kinder-Begleitung bei der Stange halten soll, überrascht die Ernsthaftigkeit, mit welcher das japanische Gegenstück zu erzählen wagt.

Miyazaki ist insofern ein handwerklicher wie auch inhaltlicher Moralist, der weder im Formalen jenen «exzessiven Expressionismus» betreibt, den er den japanischen *Animes* vorhält, noch im Inhaltlichen eine Verflachung wahrhaftiger Emotionalität zulässt, die per se immer komplex und ambivalent sein muss und niemals in ein leichtfertiges Happy-End münden kann. So findet denn auch die Liebesgeschichte zwischen Chihiro und dem mysteriösen Jungen Haku ein ungewöhnliches Ende. Wieder glücklich mit den Eltern im Diesseits der Realität angelangt, findet Chihiro ihren Freund nicht etwa in einem der zukünftigen Schulkameraden wieder, sondern vielmehr als murmelnden Bach. Die ebenso poetische wie unmögliche Liebe ist am Ende – wie schon in *MONONOKE HIME* – eine zwischen Mensch und Natur.

In Japan hat *SPIRITED AWAY* selbst James Camerons *TITANIC* an der Kinokasse überrundet, und in Berlin war er der Jury 2002 einen Goldenen Bären wert, und wenn man der amerikanischen Filmpresse glauben soll, steht der Gewinner des Oscars für den besten animierten Film bereits fest – wer eine Konkurrenz nicht zu überwinden vermag, der macht sie sich zum Freund.

Johannes Binotto

SPIRITED AWAY / *SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI* / *CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND*

Regie und Buch: Hayao Miyazaki; Leitung Animation: Masashi Ando, Kitaro Kosaka, Megumi Kagawa; Leitung digitale Animation: Okui Atsushi, Mitsunori Kataama; Schnitt: Takeshi Seyama; künstlerischer Leiter: Yoji Takeshige; Musik: Joe Hisaishi; Tonregie: Kazuhiro Hayashi. Produktion: Studio Ghibli; Produzent: Toshio Suzuki. Japan 2001. 35mm, Format: 1:1,85; Farbe, Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



BELLARIA — SO LANGE WIR LEBEN! Douglas Wolfsperger

«... das Bellariakino in Wien, das sonntags schon um zwei seine Pforten öffnet und die erste Vorstellung beginnen lässt. Das Programm wechselt dort täglich, das Publikum weniger; im Kleinen Foyer wird man als offensichtlich Aussenstehender mit Verwunderung, etwas Herablassung, aber auch Leutseligkeit betrachtet. Es gibt dort häufig sehr alte Filme, die man sonst nirgends zu sehen bekommt, sie spielen auf Capri oder an anderen berühmten Orten und enden meistens gut.»

Ilse Aichinger in «Film und Verhängnis», 2001

Als «primären Zuschauer» hat die französische Schriftstellerin und Filmemacherin Marguerite Duras einmal jenen Kinogänger bezeichnet, der wie ein Kind, das Kind bleiben möchte, mittels Filmen nach Amusement und Zerstreuung, Zeitvertrieb und Vergessen suche. Sein vorrangiges, aber auch problematisches Motiv sei die Flucht vor der Welt und vor sich selbst. In den regressiven Tendenzen dieser Vergnügungssucht spiegelt sich eine Form des Unpolitischen, die ihn zum Objekt der Geschichte und deshalb manipulierbar mache. Dieser «am meisten erzogene Zuschauer» ist für Duras zugleich «die Voraussetzung des Kinos, wie es früher war.»

Hang zur Nostalgie

Ein solches Gestern und eine Insel im Meer der sich ändernden Zeiten verkörpert das «Bellaria», ein Reprisenkino im siebten Wiener Bezirk in der Nähe des Volkstheaters, das so alt ist wie seine treuen Besucher. Hier ist alles so geblieben, wie es immer war, seit ein Liebhaber alter Ufa-Filme das 1911 gebaute Lichtspieltheater nach dem Krieg erwarb, um jene «unvergessenen Filme» zu spielen, in denen die Sehnsucht nach Beständigkeit und Dauer ihr Abbild findet. Das einzige Kino dieser Art im deutschen Sprachraum zeigt nämlich vorwiegend Filme, die unter der unheilvollen nationalsozialistischen Diktatur entstanden sind, einer Zeit, als «die Filme noch normal» waren, wie eine Zuschauerin meint. Unpolitisch und mit einem

starken Hang zur Nostalgie suchen die betagten Gäste des «Bellaria» in ihrer Flucht vor der Wirklichkeit nach einer von Romantizismen und Jugenderinnerungen durchwirkten Traumwelt, in der noch einmal die guten Gesellschaftsformen und die Mentalität einer entschwundenen Zeit aufleben. Als «Rettingsanker» im sonst grauen, gleichförmigen Arbeitsalltag und als «Griff zu den Sternen» bezeichnen die Münchner Zwillingsschwestern Tenbuss ihren leidenschaftlich betriebenen Eskapismus. Für sie ist das Kino ein Tröster und das Starportrait Surrogat für ein nicht gelebtes Leben.

Manische Sammelleidenschaft

Douglas Wolfspergers Dokumentation BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN! über ein Wiener Kino und seine kuriosen Besucher strickt einerseits durchaus die schwärmerischen Legenden seiner nostalgiesüchtigen Protagonisten mit einer leicht sentimental Grundierung fort. Die meisten Portraitierten waren selbst künstlerisch tätig oder haben durch ihre manische Sammelleidenschaft das Leben der Filmgötter adaptiert. Wir begegnen einem Lehrer, der während einer Szene zwischen Zarah Leander und Heinrich George in Carl Froelichs HEIMAT eine Art Erweckungserlebnis hatte. Ein ehemaliger Travestiekünstler erzählt von seinem innigen Verhältnis zur Mutter und von seiner grossen Verehrung für Zarah Leander, deren Kussmund er als Lippenstiftabdruck auf einer alten Muratti-Zigaretenschachtel sorgsam hütet, während die Angebotete unter anderem in Ausschnitten von Detlef Siercks LA HABANERA zu sehen ist. Schliesslich berichtet eine Variété-Tänzerin, die einmal «rank, schlank und schön» war, von ihrem Auftritt vor dem Schah von Persien.

Bruchlinien und Widersprüche

Andererseits macht Wolfspergers Film, dessen Perspektive immer wieder zwischen der Leinwand und den Blicken der Kinobesu-

cher, zwischen der fiktiven und der realen Welt wechselt, auch auf die Bruchlinien und Widersprüche im Leben der Konsumenten aufmerksam. Dabei fördert er nicht nur eine latente Ausländerfeindlichkeit verkappter Haider-Anhänger zutage, die sich in ihren Filmvorlieben ironischerweise selbst entlarven. Im Gespräch mit einer glücklichen Witwe und «Hungerkünstlerin», die sich ihren täglichen Kinobesuch vom Mund abspart, indem sie sich von billigen Konserven ernährt, wird auch die schmerzliche Differenz zwischen der Traumwelt im Kino und dem eigenen freudlosen Dasein spürbar. Denn der Sehnsucht nach den Männern mit «Vorkriegscharakter», ausgezeichnet durch Beständigkeit und militärische Dienstgrade, entsprach im realen Leben ein Offiziersgatte, von dem die sanfte alte Dame sagt, er sei «nicht menschlich» gewesen.

Wolfgang Nierlin

Stab

Regie und Buch: Douglas Wolfsperger; Kamera: Helmut Wimmer; Schnitt: Götz Schuberth; Musik: Hans-Jürgen Buchner, Haindling; Ton: Joe Knauer

Mitwirkende

Karl Schönböck, Tenbuss-Zwillinge, Baroness Lips von Lips-trill, Heinrich Mosch, Ernst Weizmann, Vera Benda, Rosie Tomek

Produktion, Verleih

Produzenten: Douglas Wolfsperger, Martin Dietrich; Co-Produktion: Dieter Pochlatko, Epo Film, Arte, WDR. Österreich 2002. Farbe, Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Stammfilm, Zürich; D-Verleih: Edition Salzgeber, Berlin



Kurz belichtet

PICKPOCKET Regie: Robert Bresson

Maya Deren



cinelibre
.ch Neue Schweizer Filme
 Nouveaux films suisses
 Un po' di cinema svizzero

Hommage

Robert Bresson

«Robert Bressons Filme sind Parabeln der *condition humaine* unter den Zeichen von Freiheit und Gefangenschaft, deren Dialektik im Verlauf dieses Œuvres immer weniger Spielraum hat.» (Martin Walder in seinem Essay «Le metteur en ordre» in Filmbulletin 3.88). Das *Österreichische Filmmuseum* zeigt vom 28. März bis 15. April das Gesamtwerk dieses kompromisslosen, ungemein präzisen *auteur*. Neben den dreizehn Spielfilmen werden auch mehrere Filme über Bresson und seine Arbeit und als Pendant zu *LE PROCÈS DE JEANNE D'ARC* von 1962 auch Carl Theodor Dreyers *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* von 1928 zu sehen sein. *Österreichisches Filmmuseum*, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien, www.filmmuseum.at

Maya Deren

Einer der Schwerpunkte des diesjährigen *NouvElles*-Programms im März (es steht unter dem Motto «Liebe, Lust und Laster») gilt der legendären Filmemacherin Maya Deren. Mit ihrem experimentellen Filmschaffen, in dem Tanz immer wieder thematisiert wird, gehört sie zu den zentralen Personen des amerikanischen Avantgardefilms der vierziger und fünfziger Jahre. Ihre Werke, darunter *MESHES OF THE AFTERNOON*, *AT LAND* oder *THE VERY EYE OF NIGHT*, werden an einigen Orten von *IN THE MIRROR OF MAYA DEREN* von Martina Kudlacek, einem höchst informativen Portrait der 1961

früh verstorbenen Künstlerin und Theoretikerin, begleitet.

Bern: 21., 22.3., *Kino im Kunstmuseum*; Basel: 20., 26., 28.3., *Stadtkino*; Biel: 30., 31.3., *Filmpodium*; www.nouvelles.ch

Das andere Kino

Erlebte Schweiz

Die Reihe «Erlebte Schweiz» zeigt Bestände aus der politischen Film- und Fernsehberichterstattung seit der Kriegszeit. Am 26. März ab 18 Uhr wird im Filmpodium der Stadt Zürich *CINÉ-JOURNAL AU FÉMININ* zu sehen sein, eine Befragung des Materials der Schweizer Filmwochenschau auf Präsenz und Darstellung der Frauen. *Anne Cuneo*, eine der Autorinnen der Dokumentation aus dem Jahr 1980, führt in den Film ein. Dank Unterstützung durch Memoriov kann der Film in neuer Kopie gezeigt werden. *Filmpodium der Stadt Zürich im Schiffbau*, Schiffbaustrasse 4, 8005 Zürich

.ch | Neue Schweizer Filme

Zwischen Ende März und Anfang Juni ist eine packende Auswahl an neuen Schweizer Filmen auf Tournee quer durch die ganze Schweiz. Unter dem Titel *.ch | Neue Schweizer Filme* kommen Höhepunkte des einheimischen Filmschaffens auf die Leinwand, die in den entsprechenden Städten und Regionen sonst nicht oder kaum ins Kino kommen. Für jede Stadt wurde ein individuelles Programm zusammengestellt, das Kurz- und Animationsfilme, aber auch abendfüllende Dokumentar-

und Spielfilme umfasst. Der vielfältige Querschnitt mit verspielten, witzigen und provokativen Filmen trägt zudem zum Austausch zwischen den Sprach- und Kulturregionen der Schweiz bei.

Das Programm, das laufend aktualisiert und erweitert wird, ist im Internet unter www.cinelibre.ch veröffentlicht. Geordnet nach Städten bietet das Programm im Internet Links zu jedem Film und jedem Kino oder Filmklub. Zu den programmierten Filmen gehören unter anderen: *JOUR DE MARCHÉ* (Jacqueline Veuve), *KIKI & TIGER* (Alain Gsponer), *IL VENTO DI SETTEMBRE* (Alexander J. Seiler), *FLASCHEN UND GÖTTER* (Felix Tissi), *EINSPRUCH III* (Rolando Colla), *EXIT* (Benjamin Kempf), *DAS PASSPHOTO* (Christina Zulauf), *LES VOLTIGEURS* (Isabelle Favre) oder *SWAPPED* (Pierre Monnard, der den Schweizer Filmpreis 2003 Kategorie Kurzfilm erhielt).

.ch | Neue Schweizer Filme wird von *Cinélibre* (Verband Schweizer Filmklubs und nichtgewinnorientierter Kinos) organisiert.

Festivals

Femme totale

Das diesjährige *Internationale Filmfestival Dortmund femme totale* präsentiert vom 2. bis 6. April unter dem Motto «No Place like Home» rund hundert Filme von Frauen aus der ganzen Welt, die sich mit dem Thema Herkunft befassen. So richtet etwa *Mira Nair* in ihrem neuen Film *HYSTERICAL BLINDNESS* anhand der Geschichte um drei einsame Frauen (gespielt von Uma

Thurman, Gena Rowlands und Juliette Lewis) ihren Blick auf die USA der Working Class, oder es blickt *Chantal Akerman* in ihrem Dokumentarfilm *DE L'AUTRE CÔTÉ* auf die Grenzregion zwischen Mexiko und den USA und die unterschiedlichen Ängste beidseits der Grenze. Die Nachtschiene zeigt unter dem Titel «Unheimliches Heim» Thriller über Kannibalismus, Kindheits-trauma, Schuldkomplexe und Poltergeistern, darunter *Claire Denis'* *TROUBLE EVERYDAY*. Ein Spezialprogramm gilt Afghanistan, in dem etwa *AFGHANISTAN UNVEILED*, die allererste Arbeit von afghanischen Kamerafrauen, vorgestellt wird. Im Rahmen des Festivals wird auch ein Förderpreis für Kamerafrauen verliehen.

Femme totale, c/o Kulturbüro der Stadt Dortmund, K pferstrasse 3, D-44122 Dortmund, www.femmetotale.de

European Media Art Festival

Das Motto des diesjährigen *European Media Art Festival in Osnabrück* (23. bis 27. April, Ausstellung bis 18. Mai) heisst «Larger Than Life». Das internationale Forum für Medienkunst bietet einen aktuellen Querschnitt durch die Produktionsbereiche Film und Video, Installationen, Neue Medien und Performances. Eine Retrospektive gilt dem Werk von *Michael Snow*, der etwa mit *WAVELENGTH* oder *LA REGION CENTRALE* das Genre des strukturellen Films wesentlich geprägt hat. *European Media Art Festival*, Lohstrasse 45a, Postfach 1861, D-49074 Osnabrück, www.emaf.de

Ein Feuerwerk der Fantasie!

Berlin 2002
Goldener Bär

Oscar 2003
Nomination bester
Animationsfilm

SPIRITED AWAY

CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND

EIN FILM VON HAYAO MIYAZAKI (PRINCESS MONONOKE)

IM KINO

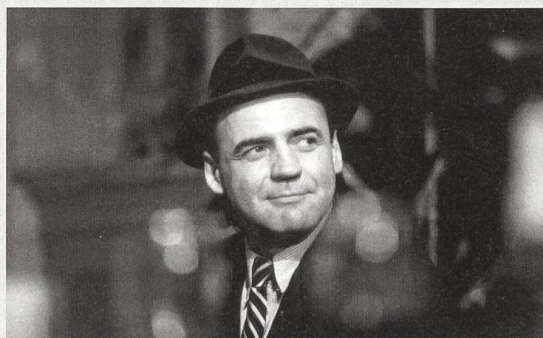
PATHE!

CARLSEN
COMICS

FOCAL

FOCAL-Seminar «Schreiben über Schauspielerei»

Stiftung
Weiterbildung
Film
und Audiovision



in Zusammenarbeit mit

**Filmpodium
im Schiffbau**

Wenn es im Film- und Theaterjournalismus um Schauspielerei geht, erschöpft sich die Beschreibung oft in Starklatsch und Allerweltsadjektiven. Doch was müsste, was könnte die Kritik zusätzlich leisten? Ein Seminartag mit Referaten, Film und Diskussion für Schreibende, welche die Arbeit von Schauspielern besser kennen lernen und ihren Differenzierungssinn schärfen möchten.

Ort *Filmpodium im Schiffbau, Zürich*

Zeit *Samstag, 21. Juni, ca. 10–18 Uhr*

ReferentInnen *Bruno Ganz, Schauspieler
Wilhelm Roth, Film- und Theaterkritiker
Hanspeter Müller, Schauspieldozent
Franziska Trefzer, Filmwissenschaftlerin
Martin Walder, NZZ am Sonntag (Podiumsdiskussion)*

Anmeldung/
Informationen *www.focal.ch/schauspieler
Telefon 021 312 68 17*

Alberto Sordi
in *IO SO CHE TU SAI CHE IO SO*
von Alberto Sordi



Visions du réel

Vom 28. April bis 4. Mai findet in Nyon zum neunten Mal das *Festival international de cinéma Visions du réel* statt. Es wird unter anderem ein Filmfenster auf Argentinien öffnen oder die britische Fernsehstation Channel 4 mit einer Hommage ehren. Aus Anlass von 50 Jahre Fernsehen DRS soll in Diskussionsrunden auf die aktuelle Politik der Fernsehanstalten bezüglich des dokumentarischen Filmschaffens eingegangen werden.

Visions du réel versteht sich als Begegnungsstätte zwischen Publikum und Filmschaffenden. Dieses Jahr wird der österreichische Dokumentarist Ulrich Seidl (*MODELS, HUNDSTAGE*) das Atelier bestreiten.

Visions du réel, Festival international de cinéma, case postale 593, 1260 Nyon 1, www.visionsdureel.ch

The Big Sleep

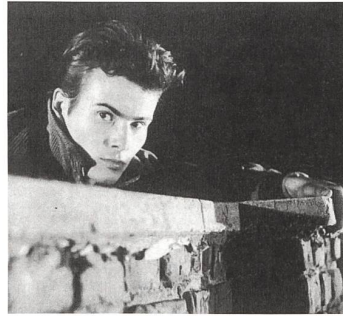
Alberto Sordi

15. 6. 1919 – 24. 2. 2003

«Ein Typus ganz anderer Art ... ist Alberto Sordi. Schwammig und gross, unverschämt und heuchlerisch, anmassend, schleimig und selbstentblösend, hässlich und geschwätzig, gemacht zur authentischen Satire: so erscheint er, und solchermassen auch ist er eingesetzt von Fellini, der ihn in *LO SCEICCO BIANCO* den eitlen Filmstar, in *I VITELLONI* den weinerlichen Muttersohn spielen lässt.»

Martin Schlappner in «Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus», 1958

Horst Buchholz
in *DIE HALBSTARKEN*
von Georg Tressler



Daniel Taradash

29. 1. 1913 – 22. 2. 2003

«Hollywood war ein merkwürdiger Ort in den Fünfzigern, wo man sich vor den Hexenjägern des Senators McCarthy fürchtete und aus dieser Furcht heraus manchmal mutiges, tollkühnes politisches Kino machte. Neben dem Pearl-Harbor-Drama *FROM HERE TO ETERNITY* von Fred Zinnemann schrieb Daniel Taradash in diesem Sinne engagierte Scripts für *KNOCK ON ANY DOOR* von Nicholas Ray, *RANCHO NOTORIOUS* von Fritz Lang, mit Marlene Dietrich, *PICNIC*, mit William Holden und Kim Novak, *BELL, BOOK AND CANDLE* von Richard Quine, mit Kim Novak und James Stewart, und *MORITURI*, eine Hollywoodarbeit von Bernhard Wicki, mit Marlon Brando und Yul Brynner.»

Fritz Göttler in *Süddeutsche Zeitung* vom 27. 2. 2003

Horst Buchholz

4. 12. 1933 – 3. März 2003

«In Georg Tresslers *DIE HALBSTARKEN* spielte er 1956 den Anführer einer Jugendgang, der mit seinen Eltern gebrochen hat. Buchholz war physisch in diesem Film, «amerikanisch» prägnant und direkt. *DIE HALBSTARKEN* zeigte die Jugendlichen – und das war das eigentlich Revolutionäre an diesem Film – in ihrer eigenen Welt, an ihren Treffpunkten und auf der Strasse, und Horst Buchholz war die perfekte Verkörperung dieses «angry young man».»

Rudolf Worschek in *epd Film* 3.2003

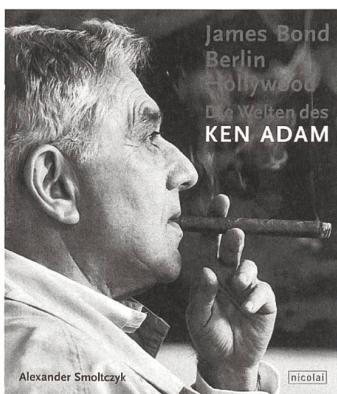
Bücher zum Film Alte Meister, neu betrachtet



München – Wien – Berlin: die seltenen, umfassenden Ozu-Retrospektiven haben auch immer schöne begleitende Publikationen hervorgebracht, Versuche nicht nur, die Bilder in einen Zusammenhang zu stellen, sondern auch die Erfahrung des Filmsehens aufzubewahren. Der hundertste Geburtstag des Regisseurs hat jetzt die Produktionsfirma Shochiku, für die Yasujiro Ozu die meisten seiner Filme realisiert hat, zum Anlass genommen, ein Filmpaket aller erhaltenen Titel in restaurierten und englisch untertitelten Fassungen zusammen zu stellen. Grund genug für die «Freunde der Deutschen Kinemathek», in deren Berliner Arsenal-Kino die Filme im Februar / März liefen, als Band 94 ihrer «Kinemathek» einen Materialienband vorzulegen, «ein Patchwork der verschiedensten Quellen», wie es einleitend heisst, mit natürlich vielen Zitaten aus den bahnbrechenden Werken von *Richie* und *Bordwell* (aber auch *Paul Schrader*) und einigen kleinen Originalbeiträgen, von *Istvan Szabo* und Donald Richie (in einem sehr instruktiven Gespräch, geführt von *Erika* und *Ulrich Gregor*). Das endet mit dem Wunsch: «Ich würde gerne einmal eine Retrospektive «Ozus Enkel» zusammenstellen.» Bitte bald!

Murnaus Enkel kommen in gewisser Weise in dem von *Hans Helmut Prinzler* herausgegebenen Band «Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films» zu Wort. In Berlin fanden die Filme von Murnau, dem die diesjährige Retrospektive der Berlinale gewidmet war, einen ähnlichen Publi-

kumszuspruch wie die von Ozu. Die dazu vorgelegte Publikation verbindet biografische Recherchen und versammelte Dokumente (wie sie den Fritz-Lang-Band des vergangenen Jahres dominierten) mit Texten zu den Filmen, die ausschliesslich von deutschen Filmemachern geschrieben wurden. Ein Experiment, das allerdings Tradition hat in den Veröffentlichungen des Filmmuseums: als es noch Stiftung Deutsche Kinemathek hiess, schrieben vereinzelt Regisseure in den Publikationen, ebenso wie in den Monographien der von der SDK mit herausgegebenen «Reihe Film» des Hanser Verlags, etwa Rudolf Thome über Rossellini. Nun also, ganz geballt, zu Murnau: einundzwanzig Filmemacher (manche mit zwei Texten) äussern sich zu den zwölf erhaltenen Murnau-Filmen (von denen die meisten mit zwei Texten gewürdigt werden). Die besten verbinden das genaue Hinsehen mit Assoziationen, die über Umwege zurück – und weiter – führen: exzellent *Dominik Graf*, der anhand von *GANG IN DIE NACHT* dem «deutschen» nachspürt, während *Niklaus Schilling* eine Fiktion ersinnt. Ob Murnau allerdings am 11. oder 13. 4. 1931 nahe Berlin beigesetzt wurde, darüber gehen die Angaben in dem Band auseinander. Gerne hätte man auch ein Foto der Grabstelle gesehen, etwas aus den Polizeiakten zu den Umständen seines Todes erfahren und nähere Details über seinen Einfluss auf das zeitgenössische amerikanische Kino gelesen, verpflichtete Studiochef William Fox doch eine Reihe seiner grossen Regisseure auf den «Murnau-Stil».



Der deutsche Nachkriegsregisseur, den man zuallererst mit Murnau in Verbindung bringt, ist zweifellos Werner Herzog, nicht nur wegen seines NOSFERATU-Remakes. Warum er in dem Murnau-Buch als Autor nicht vertreten ist, hat dessen Herausgeber bei der Vorstellung eines Buches erklärt, das Herzog selber gewidmet ist: es hat zeitlich einfach nicht geklappt. Herzogs sechzigstem Geburtstag im vergangenen Herbst war nicht nur eine Ausstellung des Filmmuseums gewidmet (die in den nächsten fünf Jahren in verknappter Form durch die Goethe-Institute der Welt tourt), sondern auch ein von dem Fotografen Beat Presser herausgegebenes Buch, das neben dessen Fotos (70 in s/w, 35 in Farbe) von den Dreharbeiten zu FITZCARRALDO, COBRA VERDE und INVINCIBLE auch eine Reihe von persönlichen Würdigungen enthält, von denen die meisten ebenso wie die Bilder das dem Band vorgestellte Zitat Herzogs unterstreichen: «Film muss physisch sein.»

«Er hat den Filmen, die er ausstattete, seinen Stempel aufgedrückt» schreibt Volker Schlöndorff (der auch hier mit einem Text vertreten ist) im Vorwort zu einer Veröffentlichung über den Production Designer Ken Adam. Eine «Architektur der Phantasie» nennt Schlöndorff dessen Arbeiten und schreibt ihrem Schöpfer das Verdienst zu, «die Filme mit den Entwürfen zu einer Dekoration auf den Punkt zu bringen». Das lässt sich anhand der hier zahlreich versammelten Entwürfe überprüfen, und man kann dem Verfasser des Buches auch kaum widerspre-

chen, wenn er schreibt, «der Zeitpunkt, an dem der erste 007-Film aufhört, ein mittelmässiger Agententhriller zu sein, lässt sich präzise bestimmen. Es ist die 34. Minute ... Ein Mann gerät in einen Raum ...» Der Band, der auf ausführlichen Gesprächen mit Ken Adam basiert, auf dessen autobiographische Aufzeichnungen ebenso zurückgreifen konnte wie auf Bildmaterial aus dessen Archiv, ist ein schönes Stück zur Schnittstelle von Handwerk und Imagination geworden, das allerdings darunter leidet, dass der Verfasser Alexander Smoltczyk, hauptberuflich «Spiegel»-Redakteur, manchmal allzu gerne mit Superlativen um sich wirft. Im übrigen lieferte Ken Adams Vater 1921 aus seinem «exklusiven Sport- und Modegeschäft» die Ausstattung für Murnaus SCHLOSS VOGELÖD.

Frank Arnold

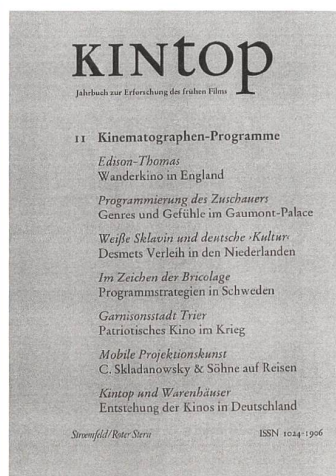
Yasujiro Ozu. Red.: Angelika Hoch. Mitarbeit: Erika und Ulrich Gregor. Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek e.V. (Kinemathek, Heft 94), 2003: 191 S., 15 €

Hans Helmut Prinzler (Hg.): Murnau. Ein Melancholiker des Films. Berlin, Bertz Verlag, 2003: 304 S., 230 Fotos, 25 €

Beat Presser: Werner Herzog. Mit Beiträgen (in deutsch, englisch und französisch) von Herbert Achternbusch, Peter Berling, Claudia Cardinale, Lena Herzog, Werner Herzog, Hans Helmut Prinzler und Volker Schlöndorff. Berlin, Jovis, 2002: 128 S., 32 €

Alexander Smoltczyk: James Bond Berlin Hollywood. Die Welten des Ken Adam. Berlin, Nicolai, 2002: 259 S., 24.90 €

Buch zum Film Kintop 11



Gerade Publikationen zum frühen Film sorgten in den vergangenen Jahren immer wieder für einen frischen Blick auf das Kino und seine Geschichte. Das gilt auch für *Kintop*, das *Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, das sich in seiner neuesten Nummer mit dem Thema «Kinematographen-Programme» beschäftigt. Als Format ist das Programm, die überlegte Reihung einzelner, meist kurzer Filme, aus der Aufführungspraxis zwar weitgehend verschwunden, zählt aber nach wie vor zu den aufschlussreichsten Phänomenen der frühen Filmgeschichte. Denn in der Programmzusammenstellung, für die historische Beispiele oft nur noch in Form von Handzetteln und Annoncen erhalten sind, laufen Produktions-, Vertriebs- und Rezeptionsgeschichte zusammen. Entsprechend breit ist das thematische Spektrum, das die im Heft versammelten Texte abdecken. Es reicht von Fallstudien zu einzelnen Verleihfirmen und (Wander-)Kinobetreibern bis hin zur emotionalen Programmierung des Publikums mittels wiederkehrender Programmstrukturen, die François Jost anhand schriftlicher Unterlagen aus den frühen zehner Jahren für den Pariser Gaumont-Palace untersucht.

Über die im engeren Sinn filmhistorischen Aspekte der Produktion, des Vertriebs und Verleihs hinaus bietet das Programm-Format allerdings auch Gelegenheit, das junge Medium in den weiter gesteckten Bezugsrahmen traditioneller Unterhaltungskünste – Varieté, Music-Hall, Zirkus – einzubinden, die lange vor der Erfindung des Films Formen und dramaturgische Prinzi-

pien für die episodische Reihung von Darbietungen entwickelt hatten, die von Kinematographenbetreibern übernommen werden konnten. Am aufschlussreichsten mit Blick auf die deutsche Filmgeschichte ist in diesem Zusammenhang der Aufsatz von Joseph Garnarcz. Anhand der Berichterstattung in der artistischen Fachpresse weist Garnarcz nach, dass es nicht das Varieté war, wie bislang angenommen, das den Film in Deutschland populär machte, sondern die Wanderkinobetreiber auf den Jahrmärkten. Auch was die Entstehung ortsfester Kinos angeht, bietet Garnarcz' Text neue Einsichten: Die Welle der Neugründungen, die ab 1905 einsetzte, wurde vorrangig von branchenfremden Kleinkaufleuten getragen, die von den neu entstandenen grossen Warenhäusern um ihr Einkommen gebracht wurden und nach neuen Verwendungsmöglichkeiten für ihre Läden suchten. Die Institutionalisierung des Kinos, wie wir sie heute kennen, hätte sich demnach nicht aus einer inneren Logik der filmhistorischen Entwicklung heraus ergeben, sondern wäre, wenigstens zu einem guten Teil, das Resultat sachfremder ökonomischer Überlegungen.

Matthias Christen

Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Bd. 11: «Kinematographen-Programme», hrsg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger, Frankfurt am Main, Basel, Verlag Stroemfeld, Roter Stern 2002, 19 € (im Abonnement 15 €)

Hier finden Sie den *richtigen Film*



Als Zweigstelle der Cinémathèque suisse in Zürich bieten wir zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- Fotoservice
- Beratung
- Recherchen

Öffnungszeiten

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

Kosten

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

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich

Bederstrasse 76
Postfach 161
8027 Zürich
Tel. +41 (0)1 204 17 88
Fax +41 (0)1 280 28 50
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

Bitte hier entlang schneiden

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH-8408 Winterthur

www.filmbulletin.ch



FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

•••• Sie lesen Kino!

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

- Jahresabo 5 Ausgaben
Fr. 57.-, € 34.80
- SchülerInnen, Lehrlinge, StudentInnen, Arbeitslose
erhalten gegen gültigen Nachweis das Abo vergünstigt
zu Fr. 35.-, € 21.90
- Beginnend ab Heft
(Ausland zuzüglich Versandkosten)

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort

CH

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte gut leserlich in Blockschrift ausfüllen.



In den Schweizer Fabriken wurden nie Oscars verteilt, in der Kulturzeitschrift «eigenART» kommen die Arbeiter jetzt zu Ehre. In der neuen Ausgabe «Industriewelten» über Epochenschritte in der Fotografie oder über die ehemalige Industriestadt Winterthur – auf 76 Seiten im Grossformat.

Für 14 Franken erhältlich am Kiosk, im Buchhandel oder direkt beim Verlag unter Tel 031 333 59 01 / www.kulturzeitschrift.ch

eigenART