

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 257

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: 15.07.2025

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



FB.123-6745

7.04

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Carlos Saura
> Kurz: Kurzfilm

Grenzverschiebungen: Carlos Saura

Kurzspielfilm: die Kunst der Reduktion

DÍAS DE SANTIAGO von Josué Méndez

SHALL WE DANCE? von Peter Chelsom

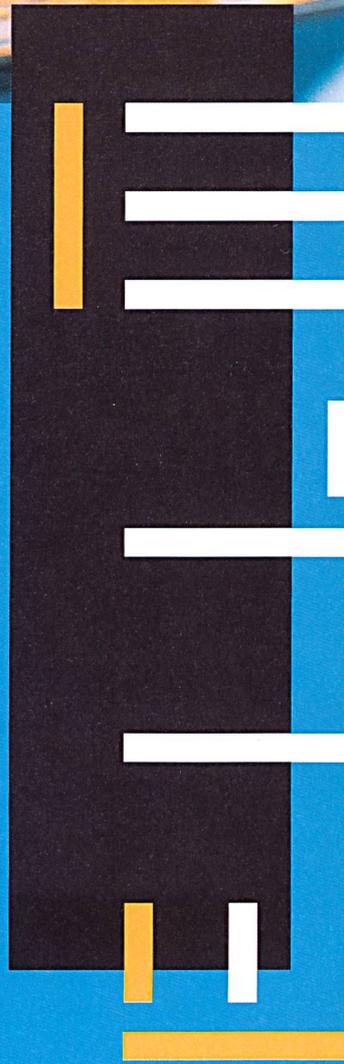
LIFE IS A MIRACLE von Emir Kusturica

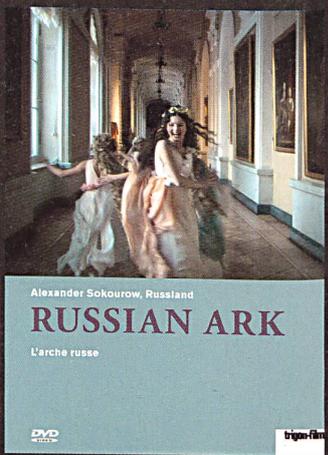
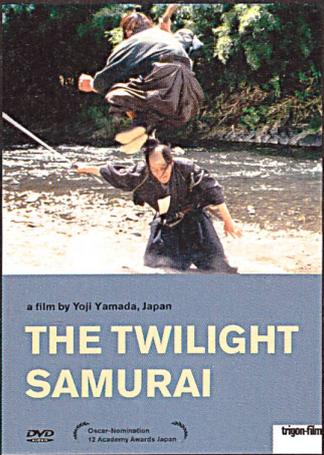
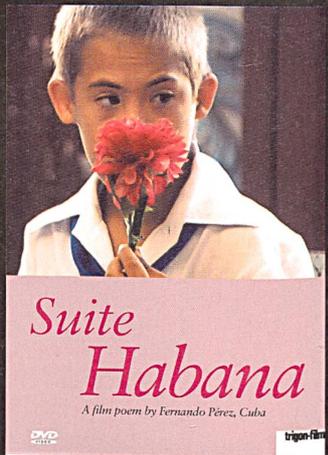
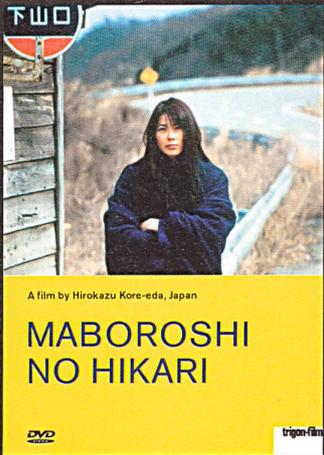
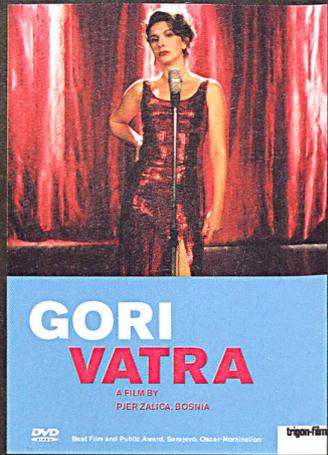
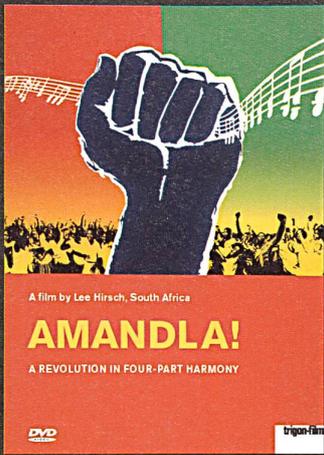
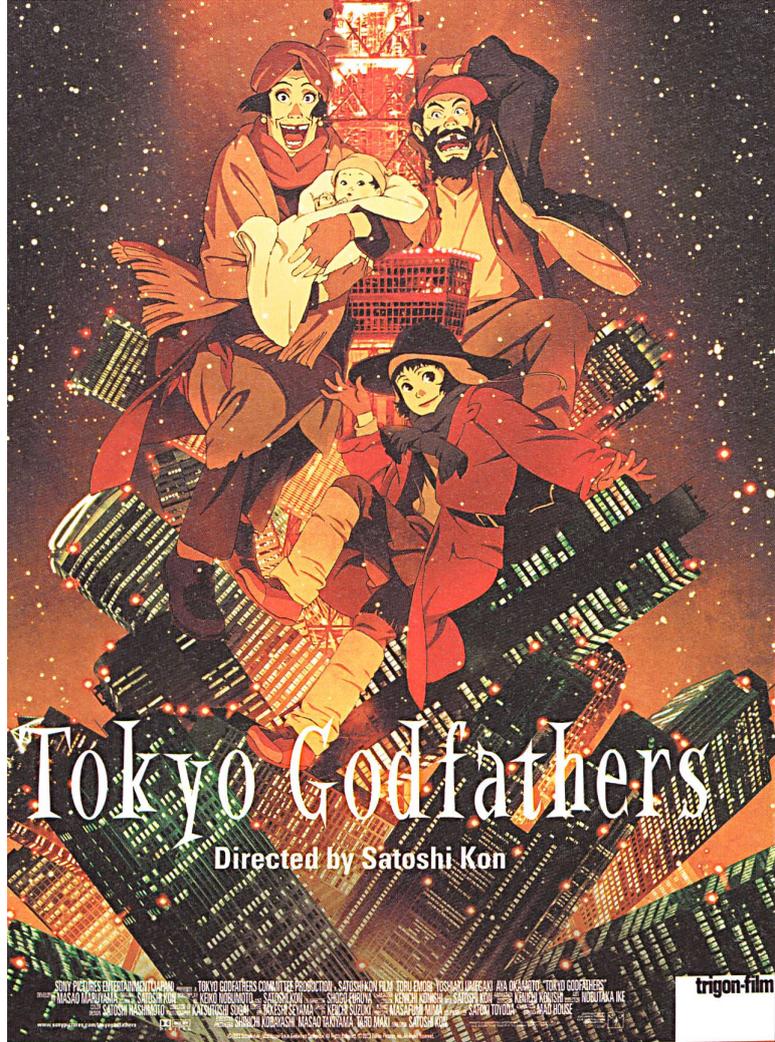
5 X 2 von François Ozon

SHOUF SHOUF HABIBI von Albert ter Heerdt

IN YOUR HANDS von Annette K. Olesen

www.filmbulletin.ch





«Eine einzigartig verquere und berührende Komödie»
Wall Street Journal

«Tokyo Godfathers überzeugt durch seine chaplineske Komik wie durch die Eleganz seiner Bilder.»
La Tribune de Genève

«Ein Juwel der japanischen Animation.»
L'illustré

«Mit Tokyo Godfathers öffnet sich der Animationsfilm einem neuen Realismus. Eine Kunst, die von nun an fähig ist, in der Liga eines Frank Capra oder Chaplin mitzuspielen.»
Le Temps

«Das ist ein Kinoerlebnis der besonderen Art, weil uns über die dynamisch gezeichnete Handlung Wesentliches einer ganzen Kultur vermittelt wird und dies erst noch ungemein unterhaltsam. Nur ja nicht verpassen.»
Walter Ruggle

ab 16. Dezember in den Kinos
www.trigon-film.org

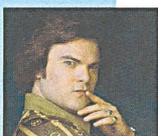
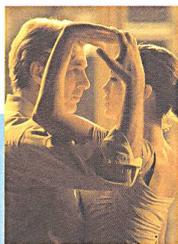
Die wunderbaren trigon-filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika sind auf Video erhältlich und viele neu auch auf DVD.

Informationen:

trigon-film
Postfach
5430 Wettingen 1
056 430 12 30
info@trigon-film.org

trigon-film

Titelblatt:
Natasa Solak in ŽIVOT JE
CUDO (LIFE IS A MIRACLE)
Regie: Emir Kusturica



KURZ BELICHTET

7

Internationale
Kurzfilmtage Winterthur
Bücher
DVD

10

12

FILM:
FENSTER
ZUR WELT

13

16

Rambo traurig in Lima
DÍAS DE SANTIAGO
«In Südamerika hat Erfolg
eher mit sozialen Kompromissen
zu tun»
Gespräch mit Josué Méndez

von Josué Méndez

HOMMAGE

18

Grenzverschiebungen
Carlos Saura

FILMFORUM

29

31

32

34

SHALL WE DANCE
LIFE IS A MIRACLE
Kleine Filmographie Emir Kusturica
5 X 2

von Peter Chelsom
von Emir Kusturica
von François Ozon

NEU IM KINO

35

36

37

38

38

39

40

FLAMMEND' HERZ
SHOUF SHOUF HABIBI
FORBRYDELSER/IN YOUR HANDS
THE BLUE BUTTERFLY
ENVY
IN VIAGGIO CON CHE
MONTE GRANDE - WHAT IS LIFE?

von Andrea Schuler,
Oliver Ruts
von Albert ter Heerdt
von Annette K. Olesen
von Léa Pool
von Barry Levinson
von Gianni Minà
von Franz Reichle

NAHAUFNAHME

41

Die Kunst der Reduktion
Zur Dramaturgie des Kurzspielfilms

KLEINES
BESTIARIUM

48

Erbarmen mit Dirty Harry
Von Josef Schnelle

Impressum

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktionelle Mitarbeiter:
 Kathrin Halter, Josef Stutzer
 Volontariat:
 Milena Dylag

Inseratverwaltung
 Filmbulletin

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd egc
 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, Ausrüsten:
 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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
 Frank Arnold, Thomas Binotto, Michael Sennhauser, Peter W. Jansen, Herbert Spaich, Gérald Kurth, Erwin Schaar, Stefan Volk, Doris Senn, Birgit Schmid, Gerhart Waeger, Matthias Brüttsch, Josef Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thurow, Basel; trigon-film, Wettingen; Internationale Kurzfilmtage, Winterthur; Matthias Brüttsch, Buena Vista International, Cinéma-thèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Walter Ruggie (Foto Josué Méndez), Seminar für Filmwissenschaft, Xenix Film-distribution, Zürich; Gabriela Maier (Illustration Kleines Bestiarium)

Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
 Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
 ahnemann@schuere-verlag.de
 www.schuere-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 2004 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
 Jahresabonnement:
 CHF 69.- / Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



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

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

© 2004 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 46. Jahrgang
Der Filmberater 64. Jahrgang
ZOOM 56. Jahrgang

In eigener Sache

Selbstverständlich haben wir einen Beitrag zu Carlos Saura in diesem Heft, weil demnächst in Zürich und Basel seine Filme in Retrospektiven gezeigt werden. Aber nicht nur.

Gerade weil uns als *Überer* bewusst ist, dass wir nichts weiter tun als *überen*, setzen wir die Akzente – meist innerhalb eines Angebotes, über welches berichtet werden kann – sehr bewusst.

Carlos Saura ist für uns ein Thema – genau so wie der Kurzfilm.

Walt R. Vian

Kurz belichtet



Geraldine Chaplin
und Fernando Rey
in ELISA, VIDA MIA
Regie: Carlos Saura

Hommage

Carlos Saura

Dem grossen spanischen Filmregisseur widmen das *Filmpodium Zürich* (ab 16. November bis Ende Dezember) und das *Stadt- beziehungsweise Landkino Basel* (im Dezember) eine grosse Retrospektive. Die Reihe spannt den Bogen von *LOS GOLFOS*, seinem Spielfilmerstling von 1959, bis zu *GOYA EN BURDEOS* von 1999, dem kraftvollen Porträt des Maler-genies, das in der Schweiz nicht in die Kinos kam (wie im übrigen seine jüngsten Filme, etwa *BUNUEL Y LA MESA DEL REY SALOMON* von 2001 oder *EL SEPTIMA DIA* von 2004 allenfalls noch als DVD erhältlich sind). Sauras Werk erstreckt sich über mehr als vier Jahrzehnte und erweist sich trotz der Vielfältigkeit von ausserordentlicher Beständigkeit in Themen, Motiven und Filmsprache. Sei es etwa das Motiv einer "verlorenen Jugend" wie in *LOS GOLFOS*, das in *DEPRISA*, *DEPRISA* wieder aufgenommen wird, sei es das Thema der Erinnerung, das in Filmen wie *ELISA, VIDA MIA* oder *LOS OJOS VENDADOS* ganz unterschiedlich dargestellt wird, sei es der Tanz, der in *BODAS DE SANGRE*, *CARMEN* oder *FLAMENCO* im Zentrum seiner Arbeiten steht.

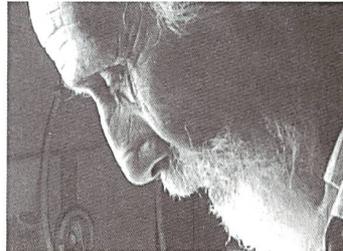
Filmpodium Zürich, Nüscherstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch
Stadtkino Basel, Klostersgasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch
Landkino im Kino Sputnik, Bahnhofplatz, 4410 Liestal, www.landkino.ch

Ousmane Sembène

Das *Österreichische Filmmuseum* in Wien zeigt vom 1. bis 11. November in einer vollständigen Retrospektive die Werke des senegalesischen Autors und Filmemachers Ousmane Sembène. Mit seinen Büchern «Le Docker Noir» (1956)



LA NOIRE DE
Regie: Ousmane Sembène



Robert Lax
in THREE WINDOWS
von Nicolas Humbert,
Werner Penzel



SWIMMING POOL
Regie: François Ozon



THE SERVANT
Regie: Joseph Losey

und «Les Bouts de Bois de Dieu» (1960) konnte er sich zwar in Europa etablieren, angesichts von grassierendem Analfabetismus in Afrika und seinem Widerwillen, in der Kolonialsprache Französisch zu schreiben, wechselte er zur «universelleren» Sprache des Films. Er studierte bei Mark Donskoi in Moskau und realisierte mit BOROM SARRET seine erste, kurze Arbeit (1963). Mit SATIRE MANDABI drehte er 1964 den ersten schwarzafrikanischen Film in Wolof, einer der Sprachen seines Heimatlandes. Seine Filme zeichnen sich durch beissende Zustandsbeschreibungen des postkolonialen Afrikas aus und vereinigen Persönliches und Politisches in einer klaren Erzählweise. Im Rahmen der Reihe wird auch der Dokumentarfilm SEMBÈNE: THE MAKING OF AFRICAN CINEMA (1994) zu sehen sein. Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1, A-1010 Wien, www.filmmuseum.at

Robert Lax

Unter dem Titel *Three Islands* stellt das *Tinguely Museum* in Basel bis zum 16. Januar 2005 drei Künstlerpersönlichkeiten vor. Im Zentrum steht die Installation *THREE WINDOWS – HOMMAGE AN ROBERT LAX* der Filmemacher Werner Penzel und Nicolas Humbert. «In einem schwarzen Raum drei grosse Bildfenster: Auf drei Grossleinwänden laufen synchron drei Videofilme, 45-minütige Endlosbänder, die sich atmosphärisch zusammensetzen: ein Erlebnis der Gleichzeitigkeit, wie es kein Kino bieten kann. Hommage an einen Dichter und Philosophen, einen Weisen, der Ruhe ausstrahlte in hektischer Zeit.» (Irène Bourquin in *Filmbulletin* 5.01)

Der amerikanische Lyriker Robert Lax (1915–2000) reduzierte seine Poesie, aber auch sein Leben auf ein Minimum. 1964 zog er sich nach Griechenland zu

rück, wo er, vor allem auf den Inseln Kalymnos und Patmos, beinahe bis zu seinem Tod blieb und schrieb und wo ihm Penzel und Humbert begegneten und ihn über Jahre hinweg immer wieder besuchten. *THREE WINDOWS* ist «faszinierendes, formal innovatives Kunstwerk», «assoziative Montage von Bildern und Tönen, subtiles Einfangen von Stimmungen», ein Text-, Ton- und Bildgewebe als Hommage an eine «Persönlichkeit, geprägt von einer bewussten, intensiven Langsamkeit». Parallel zur Installation sind Zeichnungen, Briefe, Dokumente und Publikationen des Dichters zu sehen.

Neben *THREE WINDOWS* stellt das Museum Werke des Eisenplastikers Richard Stankiewicz und der Malerin und Bildhauerin June Leaf. Gemein ist den drei Künstlern, dass sie Inseln als Wohn- und Schaffensort wählten und ihre Kreativität abseits der städtischen Kunstszenen entwickelten. *Museum Tinguely, Paul Sacher-Anlage 1, 4002 Basel, www.tinguely.ch*

François Ozon

Das *Xenix* in Zürich eröffnet seine reichhaltige November-Reihe «François Ozon – une affaire de désir» am 4. November mit *SWIMMING POOL*, eingeführt durch Margrit Tröhler, Leiterin des Seminar für Filmwissenschaften an der Universität Zürich. Neben *SOUS LE SABLE*, ebenfalls mit Charlotte Rampling in der Hauptrolle, den schrillen Komödien *SITCOM* und *8 FEMMES* (am 19. 11 mit einer Einführung von Philipp Brunner), der eindrucklichen Fassbinder-Adaption *GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES* und *LES AMANTS CRIMINELS* sind auch eine ganze Reihe seiner Kurzfilme zu sehen. Zur Verdeutlichung des Ozon-Universums wird das Programm mit ein paar Meisterwerken wie *PERSONA* von Ingrid Bergman, *LA*

CÉRÉMONIE von Claude Chabrol, *BELLE DE JOUR* von Luis Buñuel, *THE WOMEN* von George Cukor (einmalige Aufführung am 20. 11.), *MAGNIFICENT OBSESSIONS* von Douglas Sirk und *IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN* von Rainer Werner Fassbinder abgerundet. Am 6. November wird François Ozon im *Xenix* anwesend sein.

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

Das andere Kino

Filmfoyer Winterthur

Im November geht es im *Filmfoyer Winterthur* um das Machtverhältnis zwischen Diener und Herren und wie sich das Rollenspiel der Abhängigkeiten je nach Situation und Persönlichkeit verändern, ja sogar umkehren kann. Den Start macht am 2. November *Joseph Loseys* Psychodrama *THE SERVANT*, ein Musterbeispiel dafür, wie sich das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Diener und Herr subtil, aber unerbittlich bis ins Absurde umkehren kann. *Jeanne Moreau* verkörpert in *Luis Buñuels* *LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE* eine starke, selbständige Magd, während *James Ivorys* *THE REMAINS OF THE DAY* von der absoluten Unterdrückung des Dieners erzählt. Ausserdem zu sehen sind *DIE SIEBELBAUERN* von Stefan Ruzowitzky und *GOSFORD PARK* von Robert Altman.

Filmfoyer Winterthur, jeweils dienstags, 20.30 Uhr, Kino Loge, Oberer Graben 6, 8402 Winterthur, www.filmfoyer.ch

Roadmovie

Bis Ende November tourt das mobile Kino *Roadmovie* mit Projektor, Beamer und Leinwand durch Randgebiete der Schweiz, in denen (noch) keine Kinos existieren. Das *Roadmovie* macht

in insgesamt 37 Dörfern Halt und zeigt Kindern und Erwachsenen in Schulhäusern, Restaurants, Mehrzweckhallen und Pfarrhäusern Schweizer Kinofilme. Das Programm reicht von *MAIS IM BUNDESHUUS* von Jean-Stéphane Bron, *AU SUD DES NUAGES* von Jean-François Amiguet bis zu aktuellsten Produktionen wie *DES ÉPAULES SOLIDES* (Ursula Meier). Erfreulicherweise kommen auch Kurzfilme wie etwa *LA CHANSON DU PHARMACIEN* von Daniel Suter, *DIE MÜCKE* von Andrej Zolotuchin oder *NOSFÉRATU TANGO* von Zoltán Horváth zum Einsatz.

Roadmovie, Rue des Bains 40, 1205 Genève, www.roadmovie.ch

Jazz im Film

Die afroamerikanischen Musiker *Fats Waller*, *Count Basie* und *Coleman Hawkins* haben nicht nur die Jazzmusik eingehend geprägt, sondern auch in verschiedenen Jazzfilmen mitgewirkt. An drei Abenden zeigt *Theo Zwicky* an der *Volkshochschule Zürich* anhand von ausgewählten Filmbeispielen das Zusammenspiel von Jazz, Film und deren soziokulturelle Aspekte.

9., 16. und 23. November, 19.30 Uhr, *Volkshochschule Zürich, Rämistrasse 71, 8001 Zürich, www.vhszh.ch*

Cine Latino

Zieht der Winter in die Schweiz, holt sich die *Filmstelle VSETH/VSU* in Zürich mit dem Zyklus *Cine Latino* den lateinamerikanischen Sommer auf die Leinwand. Mit elf Filmen widmet die *Filmstelle* sich den Leckerbissen des aktuellen lateinamerikanischen Filmschaffens. Auf dem Menu stehen «Klassiker» wie *LA VIDA ES SILBAR* von Fernando Pérez (21. 12.) oder *CIDADE DE DEUS* von Kátia Lund und Fernando Meirelles (25. 1. 05), aber auch unbekanntere

Im Zentrum der Filmförderung Zürcher Filmstiftung

Die kürzlich in der Volksabstimmung gutgeheissene Zürcher Filmstiftung ist das zukünftige Filmförderungsinstrument von Stadt und Kanton Zürich sowie vom Verein «Zürich für den Film». Sie bezweckt die intensive und erfolgreiche Förderung des Zürcher und Schweizer Filmschaffens. Dazu braucht es eine initiative und engagierte Person als:

Geschäftsführerin oder Geschäftsführer

Unsere Erwartungen richten sich an eine belastbare, vernetzt denkende und möglichst flexible Persönlichkeit mit Führungserfahrung und hoher sozialer und kommunikativer Kompetenz, welche bereit ist, die Verantwortung für eine vielseitige Tätigkeit und für alle Aufgaben zu übernehmen, die ihr vom Stiftungsrat übertragen werden. Dazu gehören insbesondere:

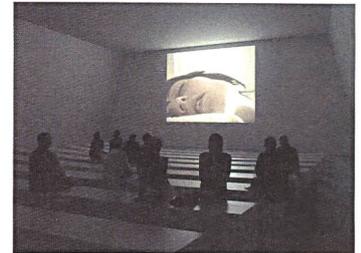
- Geschäftsführung der Filmstiftung, des Stiftungsrates, der Fördermassnahmen und der Fachkommissionen
- Finanz- und Rechnungswesen
- Finanz- und Jahresplanung
- Aufbau und Konsolidierung der erforderlichen Infrastruktur (Administration, Datenerfassung, Datenbewirtschaftung usw.)
- Aufbau und Entwicklung des Berichtswesens (in- und externe Berichterstattung)
- Aufbau und Bewirtschaftung eines Reportingsystems und einer Förderstatistik (zu Händen des Stiftungsrates und der Fachkommissionen)
- Kommunikation der Stiftungstätigkeit und der Förderpolitik auf allen Ebenen (politische Behörden, Filmbranche, Verbände, national und international)
- Entwicklung und Einführung eines Systems für eine erfolgsabhängige Filmförderung

Als zukünftige Geschäftsführerin oder als zukünftiger Geschäftsführer haben Sie eine besondere Affinität zu kulturellen und vor allem audiovisuellen Schaffen, und Sie verfügen als Repräsentantin oder als Repräsentant der Stiftung über ein sicheres Auftreten. Konzeptionelle Fähigkeiten und Kenntnisse in den Bereichen Filmförderung, Filmpolitik, Finanzplanung und Projektmanagement sind Ihnen ebenso vertraut wie die produktionsellen Abläufe von audiovisuellen Projekten. Dass Sie Organisations- und Verhandlungsgeschick und sehr gute IT- und EDV-Kenntnisse haben, Deutsch Ihre Muttersprache ist und Sie sich sowohl in Englisch wie in einer zweiten Landessprache gut ausdrücken können, setzen wir voraus.

Der Stellenantritt ist für den 1. April 2005 vorgesehen. Ihre vollständige schriftliche Bewerbung senden Sie bitte bis zum 10. November 2004 an das Präsidialdepartement der Stadt Zürich, Herrn Dr. Paul Baumann, Stadthaus, Stadthausquai 17, 8022 Zürich.



LOS DEBUTANTES
Regie: Andrés Weisbluth



THE MOMENT
von Doug Aitken in 3'
in der Kunsthalle Schirn,
Frankfurt

Köstlichkeiten, unter anderem als Premiere JUNTA von Marco Bechis (23. 11.). Den Anfang der Reihe macht am 2. November LOS DEBUTANTES von Andrés Weisbluth. Der Zyklus dauert bis zum 25. Januar 2005.
Filmstelle VSETH/VSU, StUZ, jeweils dienstags 20 Uhr, Leonhardstrasse 19, 8092 Zürich, www.filmstelle.ch

Weiss auf Rot

Begleitend zur Ausstellung Weiss auf Rot - United Colours of Switzerland im Museum für Kommunikation zeigt das Kino Kunstmuseum Bern Filme aus über achtzig Jahren Schweizer Filmgeschichte. Die Reihe beginnt am 2. November mit der Berner Kinopremiere LA BONNE CONDUITE von Jean-Stéphane Bron. Das Programm erstreckt sich von DER RÄCHER VON DAVOS von Heinrich Brandt (1924), über Filme wie HÖHENFEUER von Fredi Murer, DIE SCHWEIZERMACHER von Rolf Lyssy bis zu MAIS IM BUNDESHUUS (Jean-Stéphane Bron) und dauert bis anfang Dezember.
Kino Kunstmuseum Bern, Hodlerstr. 8, 3011 Bern, www.mfk.ch

Ausstellungen

Arabischer Film

Anlässlich des Schwerpunktes der Frankfurter Buchmesse zeigt das Deutsche Filmmuseum noch bis am 7. November die Ausstellung Al Cinema al Arabiya - Impressionen aus Ägypten, Tunesien, Syrien und dem Libanon. Mit Filmplakaten, Szenenfotos, Kostüm- und Architekturzeichnungen wird die äusserst vielseitige Filmgeschichte der arabischen Welt illustriert. Mit Panorama des arabischen Films 1954-2004, zeigt das Kino des Deutschen Filmmuseums bis in den April 2005 die bis anhin grösste Filmretro-

spektive des arabischen Filmschaffens in Deutschland.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main
www.deutsches-filmmuseum.de

3'

Die Kunsthalle Schirn in Frankfurt am Main zeigt bis 2. Januar 2005 mit 3' eine Ausstellung mit Kurzfilmen, die ihrem Namen alle Ehre machen. Immer kürzer werden Trailer und Werbespots, Musikclips fallen durch ihre unnatürliche Emotionsdichte auf. Die Ausstellung thematisiert dieses Phänomen: die Schirn beauftragte zehn Kunstschaffende, Kurzfilme unter den Aspekten Condensed Information und Condensed Narration zu drehen. Als Masseinheit galt einmal nicht eine vorgegebene räumliche Fläche, sondern die Zeitspanne von drei Minuten. Resultat sind 30 Minuten Ausstellung in kondensierter Form mit Werken von Jonas Åkerlund, Sarah Morris, Doug Aitken, Isaac Julien, Philippe Parreno, RothStauffenberg, Anri Sala, Markus Schinwald, Teresa Hubbard/Alexander Birchler und Yang Fudong in einem vom Architektenteam Asymptote entwickelten Rahmen.

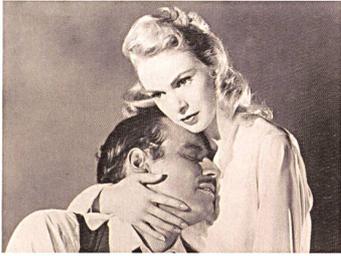
Schirn Kunsthalle Frankfurt, Römerberg, D-60311 Frankfurt, www.schirn.de

Festivals

Cinéma tout Ecran

Die Grenzen zwischen Kino und Fernsehen zu lockern, so das Ziel des internationalen Film & Television Festivals Cinéma tout Ecran, das heuer in Genf sein zehnjähriges Bestehen feiert. Im Zeichen des Jubiläums wird das Festival auf zehn Tage verlängert. (27.10. - 7.11.) Präsident der Jury ist der amerikanische Kulturgisseur Monte Hellman.

Dreharbeiten ZU STAGES



Janet Leigh
in TOUCH OF EVIL
Regie: Orson Welles



Die Retrospektive gilt mit rund 20 Werken dem Briten *Stephen Frears*.
Cinéma tout Ecran, rue Général Dufour, 1211 Genève, www.cinema-tout-ecran.ch

Cottbus

Vom 2. bis 6. November stellt das *Filmfestival Cottbus* wie immer das Schaffen junger Regietalente von Estland bis Kasachstan vor. Ein Schwerpunkt gilt unter dem Titel *The Velvet Generation* den Werken der Filmemacher in Tschechien von 1989 bis 2004. Regisseur und Oscar-Preisträger *Jan Sverák* (KOLYA) stellt ausserdem die persönliche Top-Ten seiner Generation vor.
*FilmFestival Cottbus, Werner-Seelenbinder-Ring 44/55, D-03048 Cottbus
www.filmfestivalcottbus.de*

The Big Sleep

Janet Leigh

6. 7. 1927–3. 10. 2004

Peter Bogdanovich: «Wie war Janet Leigh?» Orson Welles: «Wundevoll.»
aus *Orson Welles und Peter Bogdanovich: Hier spricht Orson Welles. 1994*

Christopher Reeve

25. 9. 1952–10. 10. 2004

«Let's continue to take risks, let's tackle the issues, there is no challenge artistic or otherwise that we can't meet.»

Christopher Reeve an der Oscar-Preisverleihung vom 25. März 1996

Ein paar junge Menschen sitzen vor dem Stadttheater Schaffhausen auf der Steintreppe und essen schweigend aus Papptellern. Der Schein trägt, keine Angestellten, die in der Mittagspause kurz etwas Sonne tanken wollen, sondern Filmstudenten und Helfer, die hier im Theater einen Diplomfilm drehen. Öffnet man die Seitentüre und tritt in den Flur des Theaters, umfängt einen sofort die Filmwelt: Scheinwerfer stehen herum, Kabel hängen von der Decke, Requisiten und Stativ stehen im Weg. Die Mittagspause ist vorbei, die jungen Leute strömen herein, bahnen sich geschickt den Weg durch das herumstehende und -hängende Equipment und nehmen ihre Positionen ein.

Heute wird unter anderem auf der Bühne gedreht. Und Bühnen – auf englisch *Stages* – ist auch der Titel des Films. Ausserdem werden in der Medizin die verschiedenen Stadien einer Krebserkrankung mit «Stage» bezeichnet – das andere Thema des Films. «Das Hauptproblem der Protagonistin Ina ist der Umgang mit ihrem Umfeld, welches anders auf ihre Krankheit reagiert als sie es sich wünschen würde, und ihr dadurch das Leben erschwert», so Regisseur *Marek Beles*. In Tschechien geboren und in Zürich aufgewachsen, studiert er an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg Regie und hat die Schweiz als Drehort für seinen Spielfilm gewählt. *STAGES* ist auch der Diplomfilm von *Ana Rocha Fernandes*, *Carolina Schegg* und *Igor Dougal*, die, wie auch Drehbuchautorin *Nadine Fiebig* und Kamerafrau *Andrea Gatzke*, alle an der gleichen Filmakademie wie *Marek Beles* studieren. Produzentin *Carolina Schegg* erhielt für das Exposé von *STAGES* letztes Jahr den *Caligari Förderpreis* des Fördervereins der Filmakademie Baden-Württemberg überreicht.

Inzwischen laufen die Vorbereitungen für die Dreharbeiten auf der

Bühne. Regisseur *Marek Beles* setzt sich in einen roten Theatersessel. Es war der Crew wichtig, dass sie die Theaterszene in einem klassischen Theatersaal drehen konnte. Die festmontierte Kamera zeigt auf die Bühne, die Scheinwerfer sind ausgerichtet, der Ton ist ok. Es wird die Szene *Scheinwerferunfall* gedreht. Und los geht's.

Während die Figuren *Ina* und *Hämon* auf der Bühne stehen und die Hauptdarsteller des Theaterstücks verkörpern, das sie einstudieren, ruft ihnen der Theaterregisseur *Jelinek* Anweisungen aus dem Off zu. Mit Hilfe einer speziellen Vorrichtung hängt ein präparierter Scheinwerfer, für die Kamera noch unsichtbar, über dem Bühnenrand. Auf ein Stichwort wird er fallen gelassen – ein Krachen, Getöse, Scheppern, etwas Aktivität der Nebelmaschine und (wiederum aus dem Off) das erschrockene Stammeln des polnischen Bühnentechnikers *Piontek*. *Hämon* blickt entgeistert auf den dampfenden Scheinwerfer, steht ein paar Sekunden im Schock reglos da, dann geht er ab. Schnitt.

Und nochmals, verlangt die Regie. Weniger Gestik bei *Hämons* Entgeisterung, länger warten nach dem Scheinwerferaufprall bis zum Einsatz der Entschuldigung *Pionteks* und mehr Intensität beim Dialog zwischen *Ina* und *Hämon*. Die Szene wird noch ein paar Mal wiederholt, der Nebel muss zwischen den Takes immer wieder weggefächert werden, dann sitzt die Aufnahme, und man beginnt damit, den Theaterflur zum Dreh vorzubereiten.

Die junge Schauspielstudentin *Ina* will nach einer Brustkrebsbehandlung zurück ins Leben, und das bedeutet für sie: zurück auf die Bühne. Um den Gedanken an die Krankheit zu entkommen, stürzt sie sich Hals über Kopf ins Leben, bewirbt sich bei einer Theaterproduktion, ohne dass sie einen Ab-

schluss in der Theaterausbildung hat, spricht vor und bekommt die Hauptrolle.

Hier könnte der Film aufhören und alles wäre gut. Hier fängt er und die Problematik aber erst an. *Inas* Freund *Ben* ist überhaupt nicht mit ihrer Theaterarbeit einverstanden und hat Angst um ihren labilen Gesundheitszustand. Während ihrer Arbeit im Theater rutscht *Ina* immer mehr in einen Strudel von Konflikten und Reibereien mit der Regieassistentin *Klara*, was sich auf ihre Theaterproben auswirkt, bis die Situation, auf der Bühne in Szene gesetzt, eskaliert.

Ina lernt in einem mühsamen und nicht schmerzfreien Prozess, dass sie ihrer Krankheit nicht entkommen kann und das exzessive Auskosten des Lebens keine Lösung ist. Sie versucht, ihr neues Leben anzunehmen und dabei ihre Krankheit nicht zu verdrängen.

Die Dreharbeiten zu *STAGES* sind mittlerweile beendet, der Film sollte anfangs 2005 fertiggestellt sein. Ziel der Crew ist es, mit dem Diplomspiel film an nationalen und internationalen Festivals eingeladen zu werden und vielleicht sogar einen Verleiher zu finden. Auf jeden Fall wird *STAGES* im Frühjahr 2006 im Schweizer Fernsehen zu sehen sein.

Milena Dylag

Regie: *Marek Beles*; Buch: *Nadine Fiebig*; Kamera: *Andrea Gatzke*; Szenenbild: *Ana Rocha Fernandes*. Darsteller (Rolle): *Anna Brüggemann* (*Ina*), *Johannes Allmayer* (*Ben*), *Katrin Bühring* (*Klara*), *Heiner Heusinger* (*Jelinek*), *Barbara Schnitzler* (*Mutter*), *Frank-Otto Schenk* (*Vater*), *Stefan Dietrich* (*Hämon*), *Roman Thesing* (*Piontek*), *Jan Neuenschwander* (*Junge*). Produzenten: *Carolina Schegg*, *Igor Dougal*

Kurzfilmtage Winterthur

Vorschau



GRAUZONE
Regie: Karl Bretschneider



NIE SOLO SEIN
Regie: Jan Schomburg



LISTEN
Regie: Mandeep Ahira



L'AMOROSA MENZOGNA
Regie: Michelangelo Antonioni

Liebhaber der filmischen Verdichtung und der schnellen Pointen kommen wieder auf ihre Rechnung: Vom 11. bis 14. November finden die 8. Internationalen Kurzfilmtage Winterthur statt; Veranstaltungsorte sind das Casinotheater und das Kino Palace.

Neben den Spezialprogrammen bildet der Internationale Wettbewerb den Schwerpunkt: Auch in diesem Jahr hat die Anzahl der eingereichten Filme für diese Sektion weiter zugenommen; insgesamt wurden über 1300 Kurzfilme aus 49 Ländern eingereicht. Für die sechs Wettbewerbsblöcke von insgesamt fünfzehn Stunden Dauer wurden von der Auswahlkommission vierzig Filme zusammengestellt. Sie stammen etwa mit HEY JUNG HYUNG von Kang Jun-won aus Südkorea, CUT von Royston Tan aus Singapur, mit UNDERDOG von Eran Merav aus Israel, KOLA von Victor Asliuk aus Weissrussland oder NOEL BLANK von Jean-François Rivard aus Kanada, um nur die – von Winterthur aus gesehen – randständigsten Regionen zu nennen.

Der nationale Wettbewerb CHURZ-film wurde gegenüber letztem Jahr stark erweitert, was nicht zuletzt die vielen Studenten aus den Filmhochschulen von Zürich und Lausanne freuen dürfte. In zwei Blöcken von insgesamt knapp drei Stunden Dauer werden neben diversen Kurzspielfilmen mit CIRCUIT MARINE von Isabelle Favre, PICO HEBT AB von Rico Grünenfelder und L'HOMME SANS OMBRE von Georges Schwizgebel auch drei Animationsfilme gezeigt. Mit BEI PARISH von Yael Parish, ALT WERDEN von Andrea Bürgi, DES TAS DE CHOSES von Germain Rouaux und EINSPRUCH IV von Rinaldo Colla sind aber auch Dokumentar-kurzfilme stark vertreten.

Eine dreiköpfige Jury vergibt drei Filmpreise im Gesamtwert von 23 000

Franken, dazu kommt der Publikumspreis von 8 000 Franken.

Gastland: Italien

Aus dem diesjährigen Gastland Italien stammen fünf verschiedene Programme. Im Dokumentarfilmprogramm «Das Heilige und das Profane» untersuchen Arbeiten von Vittorio De Seta (ISOLE DE FUOCO, CONTADINI DEL MARE und PARABOLA D'ORO), Ugo Saitta (SANT'AGATA, ZOLFARA), Ugo Fasano (PASSIONA A ISNELLO) und Gianfranco Mingozzi (CON IL CUORE FERMO) aus den fünfziger und sechziger Jahren die Nähe zwischen geistlichen und alltäglichen Situationen im Leben der Sizilianer.

Die Reihe «Giro d'Italia», die in Zusammenarbeit mit Arcipelago, dem Kurzfilmfestival Rom, zustandekam, gewährt mit sechs Produktionen (etwa SMART! von Leonardo D'Agostini oder CASSA VELOCE von Francesco Fiaschi) einen Einblick in die aktuelle Arbeit der italienischen Kurzfilmszene.

Fellini kurz

In einer Co-Produktion mit Litera'thur und CoalMine Coffee & Bar kommt im Volkstheater Federico Fellini zu Ehren. Die mit Filmausschnitten bestückte szenische Lesung von Rudolf Wessely und Veronika Kreuzhage «Sono un gran bugiardo – Ich bin ein grosser Lügner» ergänzt die Präsentation der Episodenfilme sowie der echten und «erfundene» Werbespots des grossen Fabulierers.

Der Programmblock Fellini nel cestino zeigt Teile des Materials, das er, «als Zensor in eigener Sache» – so Tatti Sanguinetti, Filmkritiker und langjähriger Freund Fellinis (dem dieser Schwerpunkt in grossen Teilen zu verdanken ist) – «aus seinen Filmen her-

ausgeschnitten hat.» Denn: «Fellini war nie Opfer der Zensur, im Gegensatz zu anderen grossen Regisseuren wie Bertolucci oder Pasolini, die sehr unter ihr zu leiden hatten. Er fungierte als sein eigener Zensor und schnitt vorsorglich alles heraus, von dem er annahm, dass es auf Ablehnung stossen könnte. Er pflegte das, was er gedreht hatte, dem Kardinal Siri vorzuführen, und je nach dem wie dieser reagierte, schnitt und veränderte er.

Aus dem Film LE NOTTE DI CABIRIA schnitt Fellini zwei Drittel wieder heraus. Durch seinen damaligen Regieassistenten, Moraldo Rossi, wissen wir, dass er den grössten Teil des Materials, dreissigtausend Meter Zelluloid, verworfen hat. Unter anderem auch die Szene mit den Beichtstühlen, die wie Toilettenhäuschen aussahen. Auch LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO machte die Bekanntschaft der Zensur-schere des Regisseurs: Fellini eliminierte die Szene mit der Monstranz, weil sie ihm zu provokativ erschien.»

Carosello

Carosello war eine legendäre Werbesendung des italienischen Fernsehsenders RAI aus den Jahren 1957 bis 1977, für die anerkannte Regisseure wie Fellini, Ermanno Olmi, Luciano Emmer, die Gebrüder Taviani, Richard Lester, Dino Risi, Gianni Amelio, Lina Wertmüller oder Orson Welles arbeiteten. Zudem gaben sich hier Stars wie Brigitte Bardot, Yul Brinner, Jerry Lewis, Alberto Sordi, Totò, Mina oder Milva ein Stelldichein. Werbung war in den fünfziger Jahren noch etwas Anrühiges und musste kunstvoll verpackt werden. Die Filme waren alle nach dem gleichen Muster gebaut: Zuerst zwei Minuten Film, dann der sogenannte Codino (das Schwänzchen), in dem während 25 Se-

kunden das Produkt angepriesen wurde.

Antonioni kurz

Unter dem Titel «Die Poesie des Fragmentarischen» läuft ein Programm mit Kurzfilmen von Michelangelo Antonioni, die, zu Beginn und am Ende seiner Karriere entstanden und gleichsam einen Rahmen um sein Werk bilden, also eng damit verbunden sind. Der Dokumentarfilm GENTE DEL PO (1943/47) etwa, Antonionis Erstling, porträtiert das harte, entbehrungsreiche Leben der Menschen am Po-Delta. N.U. (NETTEZZA URBANA) von 1948 wiederum beobachtet den Tagesablauf von Strassenkehrern in Rom. Und L'AMOROSA MENZOGNA (1949) beschäftigt sich mit einem im Italien der frühen fünfziger Jahre weit verbreiteten Phänomen, der Leidenschaft für Fotoromane.

Zu Antonionis Spätwerk zählen RITORNO A LISCA BIANCA (1983) sowie NOTO MANDORLI VULCANO STROMBOLI CARNEVALE (1992), die zu den äolischen Inseln – und somit an die Schauplätze von L'AVVENTURA (1960) – zurückführen, eines Klassikers, mit dem Antonioni konsequent seinen Beitrag zur filmischen Moderne formuliert.

Grossbritannien kurz

Eine weitere Sektion mit sechs Filmen ist dem Briten John Smith gewidmet, der in Winterthur an einem Werkstattgespräch teilnehmen wird (und mit WORST CASE SCENARIO auch im Wettbewerb vertreten ist). Mit seinen Experimentalfilmen trägt der 1952 geborene Filmemacher zu einer neuen Wahrnehmung alltäglicher Szenen bei. Smith' Interesse für Ordnungssysteme und Bedeutungen verbindet ihn mit dem strukturellen Film; dabei ist er den

«Carosello» Wie erkläre ich das einem Nicht-Italiener?



Nordamerikanern (Frampton, Snow, Landow), die sich in ihren verspielten Werken auf Wort und Sprache konzentrierten, näher als den spröderen englischen Kollegen. «Ich bin an Vieldeutigkeit interessiert, daran, wie Dinge unterschiedliches bedeuten können, wenn sie auf verschiedene Art gezeigt werden, daran, wie man den Kontext eines Films nutzen kann, um Bedeutungen zu verändern.» Besonders wichtig sind ihm Orte, im Speziellen das sich kontinuierlich verändernde Gebiet von East London, wo Smith aufwuchs und auch heute noch lebt. John Smith reflektiert die täglichen und menschlichen Seiten dieser Veränderungen und zeigt, wie diese den Alltag beeinflussen, etwa in *THE GIRL CHEWING GUM*. Londons kulturelle Mischung und sein stetiger Wandel wird auch im Bildwitz von *OM* eingefangen, wo ein Skinhead aus den Kleidern eines Buddhisten auftaucht.

Ebenfalls zu Gast in Winterthur ist die Regisseurin *Dami Akinnusi*. Mit *GO TO YOUR ROOM: THE BEDROOM MC COMPETITION* ist sie im diesjährigen British-Council-Kurzfilmprogramm «Beats'N'Bars & Air Guitars» zu sehen, das die vielseitige britische Musikszene mit einer Serie von Kurzfilmen junger britischer Filmmacher feiert.

Klein und kurz

Zu guter Letzt kommen auch die kleinen Fans des kurzen Films auf ihre Kosten: Das knapp stündige Kinderprogramm «Kurze für Kleine», eine Zusammenarbeit der Kurzfilmtage mit der Zauberlaterne, präsentiert unter anderem auch *WALLACE & GROMIT: A GRAND DAY OUT* von Nick Park.

Internationale Kurzfilmtage Winterthur,
Postfach, 8402 Winterthur
www.kurzfilmtage.ch

Wie erkläre ich den fünfzehnmütigen Spass, den RAI – damals noch der einzige Fernsehsender im italienischen Rundfunk – uns allabendlich nach der Tagesschau zu bereiten verstand? Wie beschreibe ich das Fünferpack dreiminütiger Werbespots, deren Pointen oft nichts mit dem angepriesenen Produkt zu tun hatten, es aber trotzdem zum Wunderding machten? Waren es die Filmstars oder die Zeichentrickfilme, welche sogar Antimückenssprays einen gewissen Zauber verliehen?

Carosello war Italien, genau so wie Italiens christdemokratische Partei, genau so wie Italiens kommunistische Partei, genau so wie der Papst. Wie erkläre ich das einem Nicht-Italiener? *Carosello* scheint mir in seiner Vielfalt und seinem Umfang fast unerklärbar. Heute nennen es Medienleute «Container»: Aus allen möglichen Unterhaltungssegmenten – von Cabaret bis Zirkus – wurde alles mögliche beigemischt.

Carosello war nicht nur vielfältig, sondern auch lehrreich, so lehrreich wie ein Lexikon. Fünf Filme an dreihundertfünfundsechzig Abenden in zwanzig Jahren. Das ergibt mehr als sechsunddreissigtausend Filme, minus ein bis zwei Prozent Wiederholungs-sendungen. Der grosse Rest war einmalig und wurde nicht wiederholt. Ganz anders funktionieren die heutigen Werbespots. Die Sendung war so lehrreich wie ein Lexikon, aber auch einfach wie ein Schulbuch mit bunten Bildern. Sie verkaufte Kühlschränke und Einmach-Rezepte, brachte halb Italien ins Bett, verführte jedoch, anders als die glamourösen Lotterie-Galashows, nicht zum Träumen. *Carosello* verwaltete den kleinen Besitz der Italiener, regelte ihr Kaufverhalten nach dem Wirtschaftswunder. Der Hunger des Zampanò in Fellinis *LA STRADA* war vergessen. Fernsehen und *Carosello* halfen, auch

Zampanòs nomadisierende Gaukler- und Zirkuswelt vergessen zu lassen.

Nicht einmal in Italien ist es einfach, über *Carosello* zu sprechen. Allzu schnell schnappt die Nostalgie-Falle zu, innert Kürze erliegt man der Versuchung, *Carosello* als kleines künstlerisches Paradies oder als intelligentes Disneyworld zu bezeichnen. Damals dachte man jedoch anders darüber: die wirklich talentierten Regisseure, die «Intelligenzia», waren in Roms Cinecittà zuhause und vollbrachten dort Meisterwerke. In Mailands Fernsehstudios verkauften sich Stümper für Werbefilmchen. Die politisch links situierten Regisseure – mit Ausnahme von Federico Fellini und Pietro Germi der gesamte Berufsstand in Italien – schämten sich und arbeiteten heimlich für das Fernsehen. Das erste Outing wagten die Brüder Taviani, als sie in ihrem Film *I SOVVERSIVI* zugaben, «Werbung zu machen».

Ausser Alberto Sordi konnte zu dieser Zeit wohl niemand unter mindestens fünfzehn grossartigen Drehbüchern sein nächstes Filmprojekt auswählen. Die Grossherren der «commedia all'italiana» verheizten jeden mehr oder minder namhaften Schauspieler in *Carosello*. Auch Vittorio Gassman musste mit seiner Verlobten Anna Maria Ferrero für einen lustigen Werbespot des Schokoladeherstellers Perugia herhalten. Wir trauern *Carosello* unbewusst nach, weil uns der Handel ehrlich erschien. Es wurde uns kein Kuckucksei in Form von Silvio Berlusconi gelegt, wie etwa beim späteren Werbespot, welcher in seine Verkaufsbotschaft auch die Illusion einer demokratischen Waren- und Freizeitpolitik hineinschmuggelte. Zu *Carosello*-Zeiten rührten etwa fünfhundert Firmen die Werbetrommel. Mittlerweile hat sich die Zahl vertausendfacht. Viele der Firmen aus jenen zwanzig Jahren

zwischen 1957 und 1977 sind von der Bildfläche verschwunden. Ihre Marken verschluckt im Strudel des Konkurrenzkampfes, der Fusionen und der Globalisierung.

Was ist beispielsweise aus dem Suppenwürfel Lombardi geworden? Lombardi ist ein gängiger italienischer Familienname (Fellini liess voll Spott seinen Erzfeind in *GINGER E FRED* Fulvio Lombardoni heissen). Der wohl berühmteste Drehbuchautor der *Carosello*-Ära, Marcello Marchesi, nahm die Herausforderung an, das Volk von Pastaessern zu Suppenschlürfern zu bekehren, und schuf für den einfachen Lombardi-Würfel einen unvergesslichen Werbefilm.

Carosello war wie ein Sonnenuntergang oder eine Ausgangssperre, eigentlich die perfekte biologische Uhr für die italienische Familie. Nach *Carosello* hiess es: «Ab ins Bett!» Die Werbemelodien und Schlagwörter verfolgten uns bis in den Schlaf und ersetzten die Gutenachtgeschichte. Nur die Erwachsenen durften noch aufbleiben und sich Spielfilme von unerträglicher Länge anschauen, welche lediglich dank *Carosello*-Apéritif oder mangels Alternative auszuhalten waren, oder sich Wahlen zu Gemüte führen, die noch lernen mussten, dass ein gut plaziertes Bonmot mehr als eine Meinung zählt oder ein Slogan mehr als differenzierte Erklärungen.

Tatti Sanguinetti

aus dem Italienischen
von Tiziana Pelusi

Federico Fellini

Kurz



Episodenfilm 1

AGENZIA MATRIMONIALE, eine Episode aus AMORE IN CITTÀ von 1953, gilt als weniger bedeutend, aber dennoch wichtig, weil Fellini hier eine Figur auf die Leinwand bringt, mit der er sich immer wieder zwanghaft beschäftigt hat und die stark autobiographische Züge aufweist: die Figur des jungen Journalisten und Reporters.

Als Fellini aus der Provinz, aus seiner Heimatstadt Rimini nach Rom kam, machte er erste Erfahrungen als Journalist und Karikaturist. Die gleichen Ambitionen hat schon Moraldo, der Protagonist aus I VITELLONI. Der Film endet damit, dass Moraldo im Morgengrauen seine kleine Provinzstadt verlässt, um sich anderswo den Herausforderungen des Lebens zu stellen und sein Glück zu suchen.

Fellini wollte eine Fortsetzung dieser Geschichte und hatte schon einen Titel dafür, «Moraldo in città», aber aus verschiedenen Gründen wurde der Film nicht gedreht, nicht zuletzt wegen des Widerstandes seiner Frau Giulietta, der Protagonistin zahlreicher Filme Fellinis, die darauf drängte, sich in ein völlig anderes Abenteuer zu stürzen, ein Abenteuer, aus dem der Film LA STRADA entstand.

AGENZIA MATRIMONIALE ist eine Art Verbindungsglied, das fehlende Glied in der Kette zwischen I VITELLONI und LA DOLCE VITA, zwischen Moraldo und Marcello, der späteren Figur des mondänen, aber ernüchterten und inzwischen zum Zyniker gewordenen Chronisten. Sicherlich ist AGENZIA MATRIMONIALE kein «typischer» Fellini-Film, zwei Dinge sind anders und fallen auf, der negative Ausgang und die etwas schlampig, halb dokumentarisch konstruierte Geschichte, fast im neorealistischen Stil eines Zavattini.



Episodenfilm 2

Mit LE TENTAZIONI DEL DOTTOR ANTONIO, einer Episode aus BOCCACCIO '70 (1961), nimmt Fellini ganz persönlich Rache an den Zensurbehörden für all das erlittene Unrecht und für die zähen Bemühungen und Anstrengungen, die es ihn kostete, LE NOTTE DI CABIRIA und LA DOLCE VITA zu retten; eine Rache, die so gereizt, heftig, scharf und höhnisch daherkam, dass dem Staat, der Kirche, dem Minister und dem Vatikan nichts anderes übrig blieb, als so zu tun, wie wenn man nichts gesehen hätte, als gäbe es die Episode gar nicht, als habe man Oscar Luigi Scalfaro in der Verkleidung des Dr. Antonio Mazzuolo, dargestellt von einem entfesselt spielenden Peppino De Filippo, gar nicht erkannt. Mit diesem Film und seiner schonungslosen Darstellung explodierender Körperlichkeit und all den Versuchungen einer Stadt im Aufbruch hat Fellini einen grossen Sieg über den Vatikan errungen.

Episodenfilm 3

TOBY DAMMIT, ein Episodenfilm aus TRE PASSI NEL DELIRIO/HISTOIRES EXTRAORDINAIRES (1968), dem eine Erzählung von Edgar Allan Poe zu Grunde liegt, wurde fast auf die Hälfte zusammengeschnitten, zum grössten Teil von Fellini selbst und zum anderen von der Zensur. Fellini ist hier nicht der barocke Regisseur, sondern zeigt sich offen für neue Experimente und Themen. In der Gestalt des Priester-Produzenten zeichnet Fellini die Karikatur einer realen Person aus seiner Umgebung, dem Priester, der bei seinen Streitereien mit dem Vatikan vermittelt. Den Hintergrund bildet ein inzwischen international gewordenes Rom, in das die Amerikaner eingefallen sind, und wo man Englisch spricht. TOBY DAMMIT weist bereits auf The-



men hin, die vier Jahre später in ROMA aufgegriffen und weiterentwickelt werden: die Reise in die Stadt, die Modeschau und die nächtliche Rennfahrt mit dem Ferrari, die das Motorradrennen in «Roma by night» vorwegnimmt.

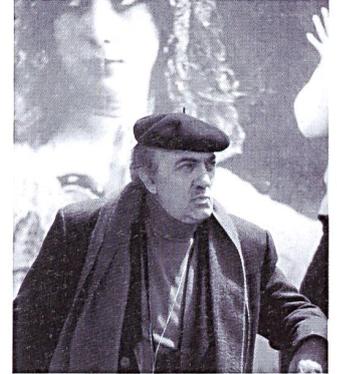
Erfundene Spots

Es handelt sich um Spots, die Federico Fellini in seinem Film GINGER E FRED einbauen wollte und die das kommerzielle Fernsehen parodieren. Diese «erfundenen» Spots sollten den Film unterbrechen und, wie er es nannte, ihn «verschmutzen», bevor er von den privaten Sendern des «Cavaliere Lombardoni» ausgestrahlt wurde.

All diese Spots wurden kaum wirklich verwendet. Fellini zerlegte und zerstückelte sie, zeigte sie nur sehr selten in voller Länge auf grosser Leinwand. In Auszügen sind sie auf den zahlreichen Monitoren in GINGER E FRED zu sehen, im Hotelzimmer von Giulietta, in den Studios, in den Fluren der Fernsehanstalt und in den Foyers der Hotels.

In diesen «unechten» Spots begegnet man den typischen Schauspielern Fellinis: Freunde, Mitarbeiter, Regieassistent, Techniker – Moana Pozzi Pornostar, Freundin und Kollegin der bekannteren Cicciolina – sowie die ganzen Zufallsgeschöpfe Fellinischer Schauspielerewelten.

Die Reduktion auf das Wesentliche, die Geschwindigkeit, die grafische Boshaftigkeit und die geraffte Kommunikation machen die Spots zu einigen der schönsten Arbeiten Fellinis. Sie erinnern an den Fellini des «Marc'Aurelio» und gehören zu seinen freiesten, originellsten und unverschämtesten Kreationen: sie sind Fellini pur! Geprägt von seinem Bewusstsein, es mit den unbegrenzten Möglichkeiten des Fernsehens niemals aufnehmen zu können, spürt



man in ihnen seine manische Besessenheit und sieht die Verwirklichung seiner verrücktesten Ideen.

Fellini kannte das Fernsehen sehr gut, er tat nur so, als schaue er niemals fern.

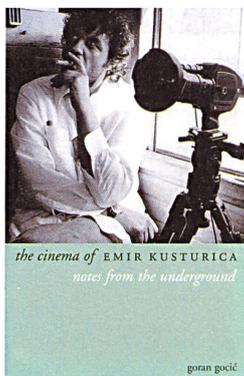
Echte Spots

Aber es gibt auch die echten Beiträge Fellinis zur Welt der Werbung, Spots für die Banca di Roma, für Barilla und für Bitter Campari.

In der Geschichte der Werbespots nehmen die von Fellini einen wichtigen Platz ein. Der Bitter-Campari-Spot beeindruckte wegen seiner kommunikativen Dichte und der Schönheit seiner Bilder, wurde aber wegen seines Endes gehasst: der berühmteste Apéritif Italiens wird nämlich einfach ausgespuckt, Campari wird zum Auswurf. Der am heftigsten angegriffene Spot war jedoch der von Barilla. Dieser zeigt deutlich Fellinis Vorliebe für Karikatur und Satire und hinterlässt einen bitterbösen Nachgeschmack. Er löste damit fast einen Skandal aus und erzürnte die damaligen Werbemanager. Fellini als adoptierter Römer konnte wohl nicht so tun, als wisse er nicht, dass man in Rom mit «Rigatoni» so etwas wie «oralen Sex» bezeichnet. Die Spots für die Banca di Roma lehnen sich in Struktur und Schnitt stark an das Genre Comics an, dazu wurden zwei grosse Interpreten aufgeboten: Fernando Rey und Paolo Villaggio.

Eine Textcollage aus einem Gespräch von Antonella Montesi mit Tatti Sanguinetti

Emir Kusturica

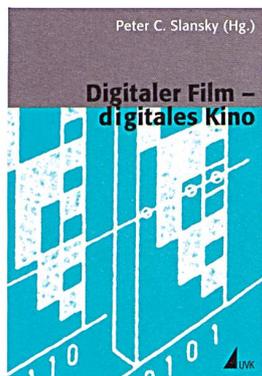


In fünf Kapiteln nähert sich Goran Gocic, Filmkritiker und Journalist für Presse und Rundfunk, in seiner materialreichen Studie «The Cinema of Emir Kusturica. Notes from the Underground» dem Universum des gefeierten und umstrittenen Filmregisseurs aus Sarajewo. Die Formel «everything plus the kitchen sink» gelte für das «carnavalesque, hallucinatory» Werk Kusturicas und in eben diesem Geist sei seine Arbeit geschrieben: Nicht chronologisch orientiert (berücksichtigt werden alle Filme bis und mit SUPER 8 STORIES), sondern thematisch ausgerichtet und Methoden der Kulturwissenschaften, der Film-, Kunst- und Literaturtheorie nutzend, aber auch die Politikdiskussionen in den Kaffeehäusern aufnehmend.

Das Kapitel «The Man who Changed his Nation: History, Ideology and Reception» zeichnet den biographischen Werdegang und die politisch-kulturellen Wurzeln von Kusturica auf, diskutiert den «politisch-nationalen» Gehalt seiner Filme (insbesondere von UNDERGROUND) und die unterschiedlichen Reaktionen darauf auf dem Balkan und im «Westen». Das Kapitel «The Cult of the Margin» beschäftigt sich mit «Characters, Motifs and Meaning» und den Anti-Helden, Underdogs und den Tieren (mit einem schönen Unterkapitel zur Bedeutung des Rauchens) bei Kusturica. «Pleasure, Music and Magic» sind die thematischen Motive von «King of the Gypsies», während «Ethno Cinema» zentraler Begriff der beiden letzten Kapitel ist. Der Band schliesst mit dem Unterkapitel «Closing the Set: Art in Times of War» (und einer ausführlichen Filmographie).

Goran Gocic: *The Cinema of Emir Kusturica. Notes from the underground.* London, New York, Wallflower Press, Reihe Director's Cuts, 2001. 196 S., mit Abb., €13,99

Digitaler Film Digitales Kino



Peter C. Slansky (Hg.):
Digitaler Film – digitales Kino. Konstanz,
UVK Verlagsgesellschaft, 2004, 340 S.,
mit Abb., Fr. 58.90, € 34.–

Schon einige Jahrzehnte, seit Beginn der kommerziellen Verwertung von Video, wird über neue Möglichkeiten des Filmens und der Projektion diskutiert und mit diesen auch experimentiert. Die rasante Entwicklung der Digitalisierung hat diese Bestrebungen noch beschleunigt und scheint nun zu wirklichen Ergebnissen zu führen, das heisst, die Anhänger und traditionsgebundenen Liebhaber der wie aus altem Handwerk entstammenden 35mm-Kopie werden in den kommenden Jahren wohl oder übel von ihrem gehätschelten technischen Standard Schritt für Schritt Abschied nehmen müssen.

Wie Birgit Heidsiek in ihrem Beitrag «Startschuss fürs digitale Kino» in der Neuen Zürcher Zeitung vom 2. Juli 2004 schreibt, arbeiten derzeit die sieben grossen Hollywoodstudios an den Grundlagen für das digitale Kino. Und in Europa wird an einem EU-Projekt gearbeitet, das in acht Mitgliedsländern ab Januar 2005 ein Netzwerk von 175 Kinos initiieren soll, die regelmässig simultan europäische Dokumentarfilme zeigen wollen («European DokuZone»).

Wer sich über den gegenwärtigen Stand der filmischen Digitalisierung von Produktion und Distribution informieren möchte, wird mit einem umfangreichen Aufsatzband bedient, den Peter C. Slansky, Professor für Technik der Bildmedien Fernsehen und Film an der Hochschule für Fernsehen und Film München, herausgegeben hat.

In seiner Einführung stellt er die Frage «Will das Kino die analoge Enklave in der allumfassenden digitalen Matrix bleiben?» und verweist dabei auf die bereits gebräuchlichen digitalen Anwendungen wie den digitalen non-linearen Schnitt, die computergestützte Produktionsvorbereitung (Previsualizing), die Visual Effects, das digitale Sound Design, die digitale Kamera.

Nun ist Slansky bei weitem nicht der Bilderstürmer oder der Apologet, der ohne Hemmungen und Vorbehalte einer auch wirtschaftlich propagierten technologischen Zukunft das Wort redet. Prognosen können sich als falsch erweisen, auch wenn sie sich im aktuellen Zeitpunkt auf Grund vorliegender Erkenntnisse unweigerlich ergeben müssten. Darauf verweist er in seinem Beitrag zur Geschichte und Technologie des bewegten Bildes immer wieder und erinnert daran, dass in der über hundertjährigen Geschichte des Kinos eine der wenigen qualitativen technischen Entwicklungen die Einführung des bildsynchron reproduzierten Tons war. Aber, was lange in sich geruht hat, dürfte ja die in den letzten Jahren dramatische Entwicklung hin zu Digitalisierung kaum ungeachtet lassen.

Sammelbände haben es so an sich, dass sie vielerlei Aspekte ansprechen und der Leser nach seinen Interessen auswählen kann. Dabei wird ihm in Slanskys Sammlung einiges geboten: junge Regisseure, Kameramänner, Cineasten, Professoren, Computerfachleute, Archivare, Restauratoren, Nachrichtentechniker, Produktmanager versuchen die Entwicklung der Digitalität in ihrer Bedeutung für den Film aus ihrem Berufsfeld heraus zu beschreiben. Dadurch ergeben sich kaleidoskopartige Bilder, die sich in verschiedenen Konfigurationen aus denselben Bestandteilen zusammensetzen. Ausgehend von Francis Ford Coppolas Vision des Electronic Cinema wird über HDTV und digitalen Film reflektiert, werden Bildsensoren und Aufzeichnungsverfahren für digitale Filmkameras beschrieben, digitale Kopierwerke und Computeranimation erklärt. Dass für den kommerziellen Vorführbereich bei all diesen Entwicklungen für eine digitale Umgestaltung natürlich die Kosten von besonderer Bedeutung sind, machen

die Ausführungen über neue Projektionstechniken deutlich und die erst in rudimentären Ansätzen in Angriff genommene Planung von Geschäftsmodellen für digitale Kinos, die ja zumindest heute noch kaum von einem einzelnen Filmtheater zu leisten ist.

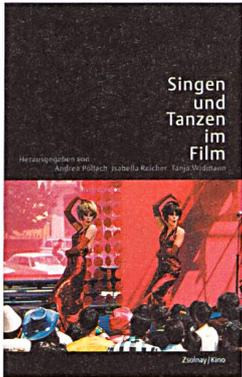
Inwieweit auch das interaktive Element in der Zukunft berücksichtigt werden kann, scheint doch zumindest «in der Welt des grossen und kleinen Erzähl- und Unterhaltungsfilms nur eine kleine Rolle zu spielen – zumindest was die Auswertung im Kino betrifft» (Frank Becher). Für kleinere Kinobetriebe, die nicht als Uraufführungstheater und Wegbereiter für grosse Filme agieren, könnte allerdings das Home-Cinema als Wegbereiter des digitalen Kinos zum Konkurrenten werden und ihnen den Todesstoss versetzen, auch wenn «echte Kinofans das Erlebnis eines Spielfilms auf der grossen Leinwand wohl auch noch auf viele Jahre hinaus dem Betrachten digitaler Downloads in einer Heimkino-Umgebung vorziehen» (Hannes Rügheimer).

Dass die gegenwärtige Situation noch ganz von dieser Hoffnung geprägt ist, aber die Geschäftsinteressen Hollywoods schon mitgedacht werden, wenn auch noch immer nicht ganz abzuschätzen sind, thematisieren Inga von Staden und Beate Hundsörfer, die in ihrem Beitrag zur Zukunft der Kinobranche den «digital roll-out» für 2005/2006 prognostizieren, der für die Filmbranche neue Geschäftsmodelle erwarten lässt und der von den Werbetreibenden diktiert werden wird.

Die Aufsatzkompilation beinhaltet ein umfangreiches Sachregister, das den Interessenten durch die Vielfalt der 23 Beiträge geleitet.

Erwin Schaar

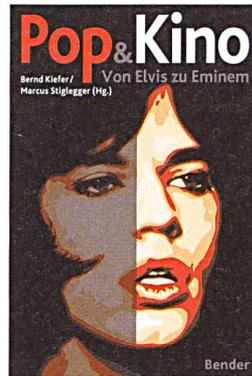
Grenzerweiterungen Sammelbände zu Film und Musik



Das klassische Musical ist eher tot (trotz einer Filmadaption wie *CHICAGO*), es ist mutiert zum Musikfilm (mit seinen vielfältigen Spielarten von der Konzertdokumentation bis zum Spielfilm), zum Videoclip und zu Filmen, die Bild und Musik, Gesang, Tanz und Performance in ein neues Verhältnis zueinander setzen (wie Lars von Triers *DANCER IN THE DARK*). Ein weites Feld, das weniger durch lineare Entwicklungen als durch spannende Brüche und Verschiebungen gekennzeichnet ist und in gleich vier neuen Publikationen umkreist wird, zwei Sammelbänden und den jüngsten Ausgaben zweier Zeitschriften.

Einmal ist der Ausgangspunkt das Musical, ein anderes Mal die Popkultur, aber trotz unterschiedlicher Erkenntnisinteressen gibt es Berührungspunkte; nicht wenige der Aufsätze könnten auch in einem der anderen Bände stehen – anregend ist es, die Publikationen im Zusammenhang zu lesen, in der Verbindung aus naheliegenden Themen und eher Entlegenerem Verknüpfungen zu finden, konzise Fallstudien und gewagte Ausblicke sich gegenseitig befruchten zu lassen.

Vom klassischen Musical aus erweitert der Band «Singen und Tanzen im Film» den Blick auf «das musikalische Kino» («welches geografisch, zeitlich und ästhetisch in viele Richtungen weist») und versucht dabei, die Spannung auszuloten, die aus der «Verschränkung von Alltag und Utopie» erwächst. Eröffnet wird der Band mit einem schon klassischen Text, «Das Singen im Regen», in dem *Alf Brustellin* 1969, ausgehend von *SINGIN' IN THE RAIN*, «die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical» beschrieb – ein Text, der in seiner Verbindung von ebenso anschaulichen wie zugeneigten Beschreibungen, um-



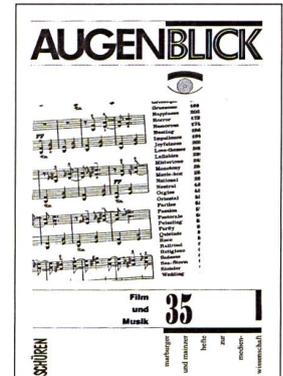
fassenden Kenntnissen, präziser Analyse und sprachlicher Eleganz mustergültig und in 35 Jahren kein bisschen gealtert ist. Darüber hinaus regt er am Ende die Phantasie des Lesers mit dem Satz an, «das beste amerikanische Filmmusical der siebziger Jahre ist Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY». Das klassische amerikanische Musical wird in Texten zum Verhältnis von Erzählung und (Tanz- & Gesangs-)Nummern sowie in zwei Aufsätzen zu Busby Berkeleys Musicals in den Mittelpunkt gerückt, wobei *Lucy Fishers* Analyse der Inszenierungsstrategien des Weiblichen in *DAMES* konterkariert wird durch *Danae Clarks* Beschreibung der Vermarktungsstrategie bei *42ND STREET*, während *Carol J. Clover* einen abweichenden Blick auf *SINGIN' IN THE RAIN* wirft (und die Verbindung zu Michael Jacksons *VIDEO BEAT IT* herstellt). Von dort aus öffnet der Band den Horizont unter anderem zu Ludwig Bergers Stummfilm *EIN WALZERTRAUUM* (der das Filmbild von Wien und speziell den «Wiener Mädeln» nachhaltig prägte), zu René Clairs *LE MILLION*, dem sowjetischen Musikfilm der Stalinära, dem DDR-Musical *HEISSER SOMMER*, den musikalischen Filmen Jacques Demys, aber auch entlegeneren Themen wie «Modernismus, Jazz und "Rasse" im Kino der Weimarer Republik».

Der Sammelband «Pop & Kino» konstatiert zwar eingangs, «als Pop und Kino aufeinander trafen, wurde medial eine neue Energie entfesselt, Kino absorbierte die "heissen" Elemente aktueller Lebensformen» und zeigt unter anderem an einer Fallstudie zu den Filmen mit Elvis Presley, dass dort der Performer und sein Image, aber nicht der Schauspieler gefragt war, weiss aber auch in vielen Texten auszuloten, dass anderswo ein sehr viel komple-



res Bild sich abzeichnet, sei es durch einen Regisseur wie Nicolas Roeg, der in drei von seinen Spielfilmen die Hauptrollen mit Popmusikern (Mick Jagger, David Bowie, Art Garfunkel) besetzte, sei es durch die Musiker selber, vor allem Bob Dylan, der schon den Dokumentarfilm *DON'T LOOK BACK* benutzte, um sein altes Image zu demontieren und dies noch weiter trieb in seinem eigenen Film *RENALDO & CLARA*, der hier (von *Norbert Grob*) genau daraufhin untersucht wird. Der im Vorwort postulierte Ansatz, «Autorinnen und Autoren unterschiedlicher Generationen zu finden, um auch von der persönlichen Erfahrung auszugehen und über Musik, Stars und Filme zu schreiben, die sie geprägt haben», wird dabei vergleichsweise wenig berücksichtigt – eine mit Elvis beginnende, anregende Passage durch die Entwicklung des «Rock'n'Roll-Körpers» liest sich, als sei der Autor (Jahrgang 1958) schon damals dabeigewesen, anderes lässt sich in dieser Hinsicht nicht überprüfen, da zunehmend mehr (auch männliche) Autoren ihr Geburtsjahr verschweigen.

Gern hätte ich mehr solch persönliche Texte gelesen, wie sie *Jürg Zbinden* mit «THANK GOD IT'S FRIDAY ODER SATURDAY NIGHT FEVER auf dem Lande» zu «Cinema 49» beisteuert. Im Bestreben, «die mannigfaltigen Verbindungen zwischen Klängen und Bildern zu berücksichtigen», richtet die neueste Ausgabe des Schweizer Filmjahrbuches den Blick auch aufs Handwerkliche, so in einem Gespräch mit dem Schweizer Cellisten Martin Tillmann über dessen Erfahrungen in Hollywood. Präzise, zahlenuntermauerte Untersuchungen wie die über den «Soundtrack als Marketinginstrument» stehen neben anregenden Texten wie dem über «MTV als narratologische Anstalt», der anhand der Videoclips und Spielfilmdebüts von



Spike Jonze, Jonathan Glazer und Michel Gondry darstellt, wie das Erzählen selbst zum Thema gemacht wird, und so der Legende entgegentritt, der Videoclip markiere den Untergang des Erzählkinos. Auch eine Fallstudie zu der Komödie *CAR WASH* arbeitet heraus, wie komplex dieser Film «die Musik für die Zwecke der Narration benutzt».

Vorurteile in Frage gestellt werden ebenso im jüngsten Heft der Zeitschrift «Augen-Blick», das im Vorwort fordert, «die Abhängigkeit der Komposition von Genres und Standardsituationen» zu untersuchen und «Musik auf ihre Funktion und ihre Expressivität hin zu hören und zu "besichtigen"» und dies unter anderem mit Beiträgen zur Zeichentrickmusik (anhand von Disney-Filmen), zur «Musik zum Abschied» im melodramatischen Film und der «musikalischen Dramaturgie des Geräusches» in Fritz Langs *M* leistet.

Frank Arnold

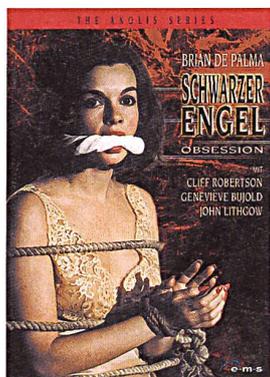
Andrea Pollach, Isabella Reicher, Tanja Widmann (Hg.): *Singen und Tanzen im Film*. Wien, Zsolnay Verlag, 2003. 256 S., Fr. 32.50, € 17.90

Bernd Kiefer, Marcus Stiglegger (Hg.): *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem*. Mainz, Bender Verlag, 2004. 285 S., Fr. 27.10, € 14.90

Cinema 49: *Musik*. Marburg, Schüren Verlag, 2004. 198 S., Fr. 34.-, € 24.-

Augen-Blick 35: *Film und Musik*. Marburg, Schüren Verlag, 2004. 128 S., Fr. 14.70, € 7.90

DVD



Hirtenreise ins dritte Jahrtausend

Erich Langjahr macht kein Hehl daraus, dass seine Filme ins Kino gehören und er sie am liebsten von heimischen TV-Bildschirmen fernhalten würde. Nun hat er dennoch dem Erfolg seines Filmes und dem Trend der Kinobranche nachgegeben und seinen erfolgreichsten Film auf DVD herausgebracht. Nicht ganz überraschend bleibt sein Hirtengedicht auch im Kleinformat ein betörend poetisches Gedicht – wenngleich es auf der Kinoleinwand und mit Kinopublikum noch poetischer wirkt. Die Farben sind satt, der Ton differenziert – offenbar hat Langjahr seine DVD mit derselben perfektionistischen Leidenschaft produziert wie seine Filme. Schade nur, dass er nicht die vollständige Bauern-Trilogie in einer Box herausgegeben hat – sie würde sich im Heimkino (auch) gut machen und dennoch (hoffentlich) niemanden vom Kinobesuch abhalten.

HIRTENREISE INS DRITTE JAHRTAUSEND
Erich Langjahr, Schweiz 2002. Region 2;
Bildformat: 1:1.66; Sound: Dolby SR; Sprachen:
Dialekt; Untertitel: D, F, I, E, SP. Vertrieb:
Langjahr Film, www.langjahr-film.ch

Obsession

Brian de Palma gefällt sich normalerweise in der Pose des "Nur-Handwerkers", der über seine Filme nicht redet, schon gar nicht mit Journalisten. In der Dokumentation «Obsession Revisited» tut er es dennoch, assistiert von Genevieve Bujold, Cliff Robertson, Valmos Zsigmond und George Litto. Was dabei herauskommt, wirft zwar nicht ein vollständig neues Licht auf de Palmas kongenialstes Hitchcock-Plagiat, macht aber immerhin deutlich, dass de Palma eben doch ein wenig mehr in seine Filme investiert als Blut und Suspense. Eine Überraschung ist auch, dass Bujold heute ihren O-Tönen nachtrauert, die



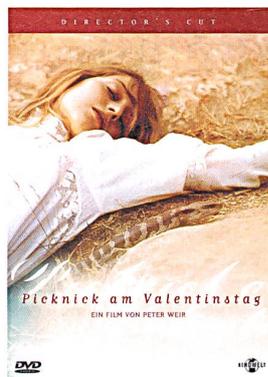
der Nachvertonung zum Opfer fielen, und noch erstaunlicher, dass de Palma dieses heute noch leid tut. Der Rest ist – auch dank Bernard Herrmanns Musik – ein stimmungsvoller romantischer Thriller jenseits jeglicher Logik.

SCHWARZER ENGEL (OBSESSION)
Brian de Palma, USA 1976. Region 2; Bildformat:
1:2.35; Sound: DD 5.1, DD 2.0; Sprachen: D, E;
Untertitel: D; Extras: Dokumentation «Obsession
Revisited», Fotogalerie. Vertrieb: e-m-s, Impuls
Home Entertainment

The Rabbit-Proof Fence

In den dreissiger Jahren des letzten Jahrhunderts werden in Australien systematisch Mischlingskinder ihren Eltern entrissen und zwangsweise «anglisiert»: In Heimen beugt man sie zu Hausangestellten und Farmarbeitern. Diese bis heute für die Aborigines traumatische und qualvolle Rassenpolitik klagt Phillip Noyce mit seinem eindringlichen Drama an: Molly bricht mit zwei Kindern aus einem Heim aus und macht sich auf den Weg heim. 1500 Meilen geht der Weg durch unwirtliches Land, dem «Rabbit-Proof Fence» entlang. Verfolgt werden die Flüchtigen von den Häschern eines fanatischen Bürokraten. Basierend auf einer wahren Geschichte ist Noyce ein erschütterndes Klagegedicht gelungen – würdevoll, ohne Effekthascherei inszeniert und von Peter Gabriels Musik stimmig begleitet. Spannend ist für einmal auch das obligate «Making of», weil es tatsächlich einen Einblick in die schwierige Arbeit mit den jugendlichen und unerfahrenen Schauspielerinnen gewährt.

LONG WALK HOME (THE RABBIT-PROOF FENCE)
Phillip Noyce, Australien 2002. Region 2;
Bildformat: 1:2.35; Sound: DD 5.1; Sprachen:
D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar
von Phillip Noyce, Dokumentation «Following
the Rabbit-Proof Fence», Fotogalerie. Vertrieb:
Universum Film, Impuls Home Entertainment



Picnic at Hanging Rock

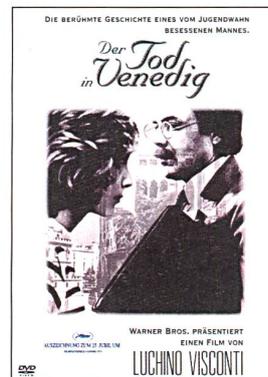
Mit dem mysteriösen Schülerinnendrama PICNIC AT HANGING ROCK ist Peter Weir der internationale Durchbruch gelungen: Auf geheimnisvolle Weise verschwinden drei Schülerinnen und eine Lehrerin in einem Felsmassiv – nur eine von ihnen kehrt zurück, ohne jedoch Licht ins Dunkel bringen zu können. Wichtiger noch als diese sanft-romantische Gruselgeschichte ist Weir das Ambiente beklemmender viktorianischer Enge und sexueller Unterdrückung, wo die Rebellion überall lauert, aber nirgends zum Ausdruck kommen darf. Damit fügt sich PICNIC AT HANGING ROCK sowohl stilistisch wie auch thematisch nahtlos in Weirs filmisches Universum. Das insgesamt überzeugendste seiner australischen Werke verblüfft fast dreissig Jahre nach seinem Entstehen immer noch mit seiner brillanten Kameraarbeit.

PICKNICK AM VALENTINSTAG
(PICNIC AT HANGING ROCK)
Peter Weir, Australien 1975. Region 2; Bildformat:
1:1.78; Sound: DD 5.1, DD Mono; Sprachen:
D, E; Untertitel: D; Extras: Geschnittene Szenen.
Vertrieb: Kinowelt, Impuls Home Entertainment

The Miracle Worker

Wie aus einem verwilderten Geschöpf ein lern- und beziehungsfähiges Kind wird, zeigt die Geschichte von Helen Keller exemplarisch. Seit frühester Kindheit blind und gehörlos, kommt sie mit sieben Jahren in die Hände der Lehrerin Annie Sullivan, der es über den Tastsinn gelingt, Helen zu erreichen und sie aus ihrer Isolation herauszuholen. Anne Bancroft und Patty Duke verleihen diesem Zwei-Personen-Drama furios Gestalt und sorgen für fast schon beängstigende Intensität.

LICHT IM DUNKEL
(THE MIRACLE WORKER)
Arthur Penn, USA 1962. Region 2; Bildformat:
1:1.66; Sound: Mono; Sprachen: D, E; Vertrieb:
MGM, Impuls Home Entertainment



Dem Untergang geweiht

Kaum ein Regisseur hat die Redensart «dem Untergang geweiht» so vielfältig und minutiös umgesetzt wie Luchino Visconti di Modrone. Selbst uraltem italienischem Hochadel entstammend, hatte Visconti ein feines Gespür für Kulturen, Epochen und Dynastien am Rande des Abgrunds, und gleichzeitig verstand er es, deren Untergang mit betörend schönen Bildern zu zelebrieren. Zwei Belege dafür aus seinem Spätwerk sind MORTE A VENEZIA und LA CADUTA DEGLI DEI. Mit dem Komponisten Gustav von Aschenbach, der in Venedig seine Jugend und sein Leben verliert, geht eine ganze Epoche unter. Und die Machtkämpfe in einer deutschen Grossindustriellenfamilie stehen stellvertretend für den verhängnisvollen, Verderben bringenden Pakt eines Volkes mit dem Nationalsozialismus. Wenn man noch LUDWIG dazu nimmt, entsteht aus diesen drei Filmen eine rückwärts schreitende Trilogie, ein Sittengemälde deutscher Befindlichkeit, gesehen durch die Augen eines italienischen Ästheten. Die DVD-Ausgaben warten mit (verzichtbaren) PR-Porträts von den jeweiligen Dreharbeiten auf und im Falle von MORTE A VENEZIA leider mit einem verwackelten Ton, der bei Mahlers elegischer Musik besonders störend auffällt.

DIE VERDAMMTEN (LA CADUTA DEGLI DEI)
Luchino Visconti, Italien, Deutschland 1968.
Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: DD 1.0 Mono;
Sprachen: D, E, I; Untertitel: D; Extras: «Making
of», Fotogalerie. Vertrieb: Warner Home Video

TOD IN VENEDIG (MORTE A VENEZIA)
Luchino Visconti, Italien 1970. Region 2;
Bildformat: 1:2.35; Sound: DD 1.0 Mono;
Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: «Making
of». Vertrieb: Warner Home Video

Thomas Binotto

Rambo traurig in Lima

DÍAS DE SANTIAGO von Josué Méndez



Josué Méndez erzählt die Geschichte eines Kriegsheimkehrers in Peru, die Geschichte eines jungen Mannes, der nach seiner Militärzeit im Dschungel im zivilen Alltagsleben in Lima kaum mehr Fuss zu fassen vermag.

Ich kann mich nicht erinnern, schon einmal einen solchen Erstlingsfilm gesehen zu haben. Einen Erstling, der sich so direkt auf seine Vorbilder wie Martin Scorseses *TAXI DRIVER* (1976) oder Michael Ciminos *THE DEER HUNTER* (1978) beruft, die Vorbilder dermassen klar verarbeitet und dabei zu einer nicht nur stilistisch, sondern auch erzählerisch absolut eigenständigen Form findet.

DÍAS DE SANTIAGO von Josué Méndez schafft diese Synthese zitierfreudiger Kinobegeisterung mit eigenständigem Stilwillen. Und der Film macht seine nordamerikanischen Vorbilder für seine südamerikanische Situation ungemein fruchtbar.

Josué Méndez erzählt die Geschichte eines Kriegsheimkehrers in Peru, die Geschichte eines jungen Mannes, der nach seiner Militärzeit im Dschungel im zivilen Alltagsleben in Lima kaum mehr Fuss zu fassen vermag. Das erinnert nicht von ungefähr an Vorgänger wie den von Robert De Niro gespielten Travis Bickle in *TAXI DRIVER*, an den von Tom Cruise verkörperten Ron Kovic

in Oliver Stones *BORN ON THE FOURTH OF JULY* (1989) oder an den von Sylvester Stallone gespielten John Rambo in Ted Kotcheffs *FIRST BLOOD* von 1982.

DÍAS DE SANTIAGO eröffnet mit der schwarz-weißen Einstellung auf eine Frau mit traurigem Gesicht an einer Bushaltestelle; wenig später sieht man die Hauptfigur Santiago Román zum ersten Mal. Einen solide gebauten jungen Mann, den wir für den Rest des Filmes begleiten werden, auf seiner Suche nach einem gerechten und aufrichtigen Leben in Lima. Er wiederum begleitet uns mit seinem im Off formulierten Gedankenstrom.

Wir sehen Santiago zu, wie er sich bemüht, wie er aneckt, wir hören, wovor er sich fürchtet, was er sich wünscht, und wir erleben seine hilflos paranoiden Momente, in denen sein Verfolgungswahn sich in schwarz-weißen Bildern kurzer eruptiver Gewalt entlädt. Dabei wechselt das Bild immer wieder von Schwarzweiss in Farbe und zurück.

Aber so sehr Santiago sich bemüht, es gelingt ihm nie, im Alltag wirklich Fuss zu fassen. Er begreift die jungen Mädchen nicht, die mit ihm und anderen sorglos flirten. Er begreift die Selbständigkeit seiner Frau nicht.

Mit seiner Frau, die ihm fast wortlos zu helfen versucht, kommt Santiago nicht mehr klar. Seine Familie erlebt er als völlig zerrüttet, die Schwägerin, welche sich von seinem Bruder schlagen lässt und ihm zwischen durch verzweifelt schöne Augen macht, verwirrt ihn eben so sehr, wie der Verdacht, dass sein Vater seine kleine Schwester missbraucht.

Als sich ein ähnlich verzweifelter Freund aus der Armeezeit umbringt, erbt Santiago dessen klappriges Auto, und er beginnt damit, als Taxifahrer etwas Geld zu verdienen, Geld, das er sogleich in einen Computerkurs investiert, um endlich eine brauchbare Ausbildung zu haben.

Aber so sehr er sich bemüht, es gelingt Santiago nie, im Alltag wirklich Fuss zu fassen. Er begreift die jungen Mädchen nicht, die mit ihm und anderen Männern sorglos flirten. Er begreift die Selbständigkeit seiner Frau nicht, die sich anbietet, den ersehnten Kühlschrank, den er ihr kaufen wollte, einfach selber zu kaufen.

Und immer wieder sieht er sich zurückversetzt in den Dschungel, immer wieder reagiert er überraschend aggressiv, erschreckt die Menschen um sich herum. Dabei will er doch nur eines: in Gerechtigkeit ein anständiges, selbständiges Leben führen. Darum schlägt er auch das Angebot seiner einstigen Kampfkameraden aus, die in ihrer Verzweiflung einen Banküberfall planen. Denn sie haben alle das gleiche Problem: Sie wurden ohne weitere Ausbildung und mit einer minimalen Abfindung aus Armee und Kriegsdienst entlassen, obwohl sie seinerzeit rekrutiert worden waren, bevor sie eine zivile Ausbildung abschliessen konnten.

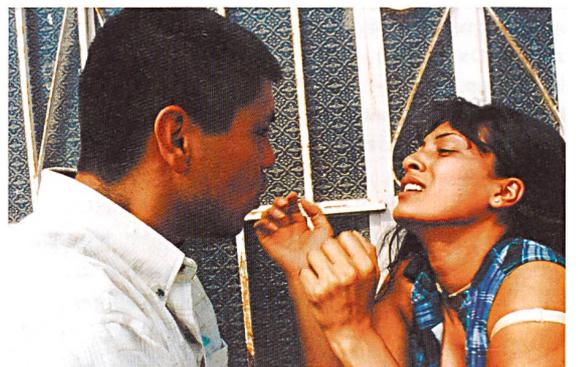
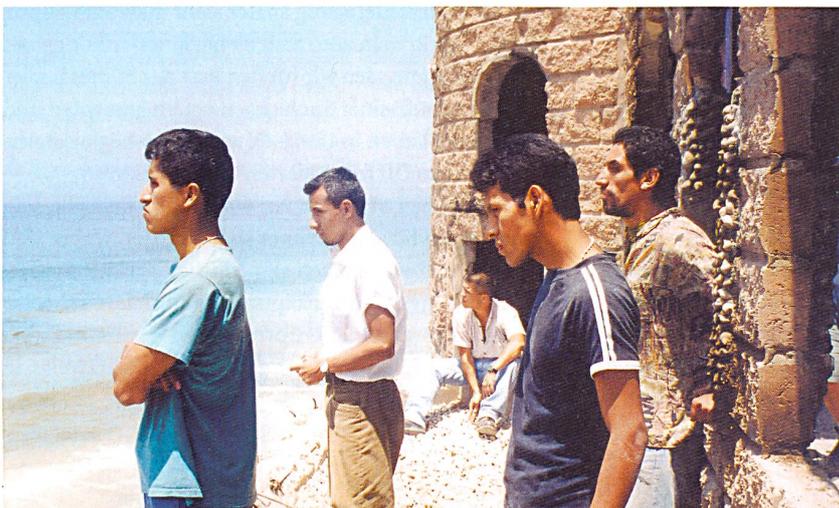
Nicht nur das Farbkonzept von Méndez' Films zielt darauf ab, die Zuschauer zu verunsichern, auch Santiagos Verhalten macht es einem schwer, angesichts seiner Präsenz auf der Leinwand ruhig zu bleiben. Und präsent ist er immer, im Bild wie im Ton. Ob er aus dem Off spricht, seinen Gedanken freien Lauf lässt, oder ob

man ihn gegenwärtig sprechen hört, mit anderen Figuren, das ist in der Regel klar zu erkennen. Schon schwieriger ist es festzustellen, was er tatsächlich erlebt, was er sich vorstellt, wo man ihn in persönlichen gedanklichen Rückblenden erlebt und wo er eigentlich wörtlich «ausser sich» ist. Denn all dies vermittelt Méndez über ein raffiniertes und raffinierterweise nicht durchgängig systematisiertes Farbkonzept.

Zunächst scheint Santiagos subjektives Erleben in schwarz-weiss gefilmt, alles andere farbig. Aber bald einmal muss man als Zuschauer diese einfache Regel fahren lassen. Tatsächlich vermittelt das Farbkonzept in erster Linie, dass Santiago nie in der gleichen Welt lebt wie seine Umgebung. Dass Santiagos Selbstwahrnehmung von seiner Wahrnehmung durch seine Umgebung abweicht, macht Méndez ganz deutlich in einer Szene, die Santiago mit den jungen Mädchen vom Computerkurs zeigt, jenen lebenslustigen jungen Dingen, die er in seinem Taxi fährt und mit denen er sich schliesslich auch regelmässig in der Disco trifft.

Man sieht Santiago in schwarzweissen Einstellungen, die Mädchen jedoch in Farbe, seine Welt und die der Mädchen sind eindeutig nicht die gleichen. Wessen Wahrnehmung aber welche ist, wird plötzlich unerheblich, Santiagos Verwirrung überträgt sich auf unsere eigene Wahrnehmung, und das ist der Effekt, den Méndez anstrebt.

Eine der offensichtlich zitierenden Szenen in *DÍAS DE SANTIAGO* erinnert an jene längst zum Klassiker gewordene Sequenz in *TAXI DRIVER*, in der Robert De Niro zu seinem Spiegelbild redet: «You talking to me?», fragt er drohend, «Are you talking to me?» Santiago hat eine ähnliche Szene, in der er in der Küche eine Ansprache an seine abwesende Frau probt, der hilflose Versuch, Ordnung in sein Leben zu bringen. Ein Tisch ist ein Tisch, will er ihr erklären, die Dinge sind, was sie sind, alles hat seine Ordnung.



Die Armee hat die Männer entlassen, ohne ihnen eine Zukunft zu geben. Und so zeigt sich denn auch Santiagos Problem eher darin, dass all die Werte, für die er im Dschungel gekämpft hat, im Zivilleben keinen Raum haben.

Die erste Einstellung dieser Küchensequenz ist darauf angelegt, das Vorbild zu evozieren. Aber Méndez entwickelt sie gleich weiter, seine Figur probt nicht den grossen Auftritt, um es der Welt zu zeigen, sondern den ganz kleinen, um mit seiner Frau wieder klar zu kommen. Dass er dann kläglich und stumm an sich selber scheitert, als sie tatsächlich vor ihm steht, verstärkt das Gefühl der Ohnmacht nicht nur bei ihm, sondern auch beim Kinopublikum.

Die meisten Figuren des Films erfüllen Funktionen. Vor allem die Familienmitglieder sind sehr eindimensional gezeichnet, sie gehören, in Méndez' eigenen Worten, «zu den Wänden, gegen die er anrennt». Aber gerade weil sie Funktionen erfüllen, werden sie recht klar und eindeutig und vor allem glaubwürdig gezeichnet.

Die einzige Figur, welche in *DÍAS DE SANTIAGO* kein klares Profil bekommt, weder ein- noch mehrdimensional, ist Santiagos Frau Maria. Sie hält zu ihrem Mann, versucht, mit seinen Launen zu leben, bis sie eines Tages aufgibt und auszieht. Aber Maria gehört offensichtlich nicht in die Welten dieses Films. Weder in die chaotische der Familie, noch in die verwirrte von Santiago. Vielleicht ist Maria ja ein Teil jener Welt, die sich Santiago wünscht. Und ausgerechnet sie verliert er, weil er mit ihr überhaupt nicht kommunizieren kann.

Das psychologische Problem der Kriegsheimkehrer, ihr Gefühl, dass niemand mehr sie verstehen kann, das haben die amerikanischen Vietnam-Veteranen-Filme in allen Variationen durchgespielt. Und eine der Komponenten war da stets auch die Undankbarkeit der Zuhausegebliebenen den Heimkehrenden gegenüber.

Aber für Méndez ist das Problem offensichtlich anders gelagert als bei den Vietnam-Veteranen in den USA. Für junge Männer wie Santiago, die seinerzeit in Peru zur Armee gingen, war das durchaus eine valable Option, vielleicht sogar die einzige. Und es ist offenbar auch nicht so, dass man in Peru diese Ex-Soldaten dafür ver-

achtet, dass sie im Dschungel waren, getötet haben, zu Killern wurden. Anders als etwa in Chile, wo man seit der Diktatur alles hasst, was in Uniform steckt. In Peru ist das also vor allem ein soziales Problem: Die Armee hat die Männer entlassen, ohne ihnen eine Zukunft zu geben. Und so zeigt sich denn auch Santiagos Problem eher darin, dass all die Werte, für die er im Dschungel gegen Terroristen und Drogenhändler gekämpft hat, im Zivilleben keinen Raum haben, jedenfalls nicht mit der Klarheit und Konsequenz, die er sucht.

Es ist nicht das US-Heimkehrer-Dilemma, dass er nun verachtet würde, für das, was er zu Rettung und Ehre des Vaterlandes zu tun angehalten war, sondern die Erkenntnis, dass die Gerechtigkeit und das Recht, zu deren Rettung er zu kämpfen glaubte, auch ausserhalb des Dschungels nicht existieren.

DÍAS DE SANTIAGO ist ein verstörender Film, mit einer Schönheit und Klarheit erzählt, die keinen Ausweg lässt. Selbst wenn Santiagos Problem psychisch das gleiche wäre wie dasjenige von Rambo und Travis Bickle, auch wenn der kulturelle Hintergrund in Peru anders ist als in den USA: Santiagos Dilemma in einer Zivilgesellschaft, die sich nicht an ihr eigenes Ethos hält, ist universell.

Michael Sennhauser

Stab

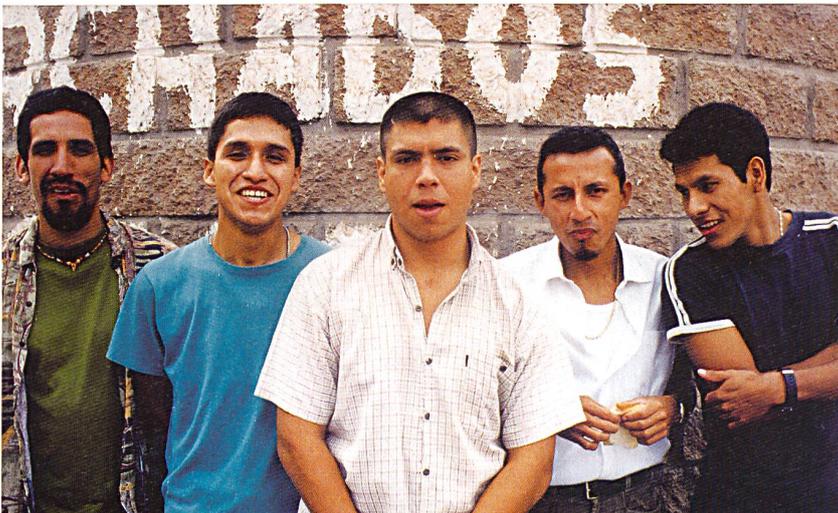
Regie und Buch: Josué Méndez; Kamera: Juan Durán; Schnitt: Roberto Benavides; Ausstattung: Eduardo Camino; Ton: Francisco Adrianzén

Darsteller (Rolle)

Pietro Sibille (Santiago Román), Milagros Vidal, Marisela Puicón, Alheli Castillo, Lili Urbina, Ricardo Mejía, Erick García, Ivy La Noire

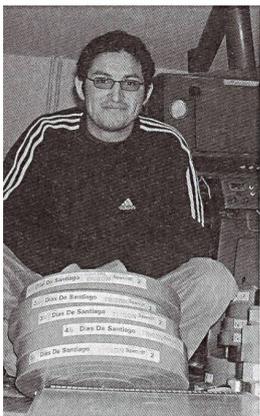
Produktion, Verleih

Chullachaki Productions mit Unterstützung des Hubert Bals Fonds; Produzent: Enid Campos. Peru 2004. 35mm, Format: 1:1,66; Farbe, s/w; Dauer: 83 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen



«In Südamerika hat Erfolg eher mit sozialen Kompromissen zu tun» Gespräch mit Josué Méndez

«Santiago sucht Gerechtigkeit, er kämpft gegen Egoismus und Gleichgültigkeit, und er sagt Dinge, mit denen ich absolut einverstanden bin.»



FILMBULLETIN Ihr Film ist, nicht nur für einen Erstling, bemerkenswert stil- und treffsicher. Haben Sie Ihr Handwerk an der Filmschule gelernt?

JOSUÉ MÉNDEZ Ich glaube nicht, dass man Filme machen an der Schule lernt. Ich habe mich schon in der Oberstufe mit Film auseinandergesetzt, war dann ein Jahr in Peru an der Filmakademie und schliesslich vier Jahre in den USA. Aber das war eher die theoretische Ausbildung. Wirklich gelernt habe ich Filmmachen in den Jahren danach, mit meinen Kurzfilmen und als *digital editor*. Denn ich kam mit meiner digitalen Schnitzausbildung gerade zur rechten Zeit. So konnte ich Spielfilme schneiden und Dokumentarfilme. Und ich habe als Regieassistent an unzähligen Werbefilmen gearbeitet.

FILMBULLETIN Von Werbefilmästhetik ist in Ihrem Film allerdings kaum etwas zu sehen. Es gibt zwar ausgesprochen schöne Einstellungen und Effekte, aber keine ästhetischen Selbstläufer. Das passt perfekt zur Hauptfigur Santiago, der bemerkenswert frei ist von simplen Konsumwünschen, nicht einmal ein Mobiltelefon hat er, was seine Ex-Militär-Freunde offensichtlich eher erstaunlich finden ...

JOSUÉ MÉNDEZ Meine Hauptfigur musste ganz klar höhere Hoffnungen als materialistische Wünsche haben. Er ist vordergründig eine dermassen unsympathische Figur. Gerade am Anfang ist es so schwer, ihn zu mögen, dass wir ihn als Materialist einfach hassen müssten. Santiago sucht Gerechtigkeit, er kämpft gegen Egoismus und Gleichgültigkeit, und er sagt Dinge, mit denen ich absolut einverstanden bin. Aber das macht mir auch Angst. Denn wenn ich so für diese Ideale kämpfen würde wie er, würde ich wohl einfach verrückt werden. Er rennt an gegen all die Wände, die wir im Alltag zu umgehen versuchen.

FILMBULLETIN Haben Sie darum seine Familie, seinen Bruder, den Vater, die Schwägerin, so dekadent und

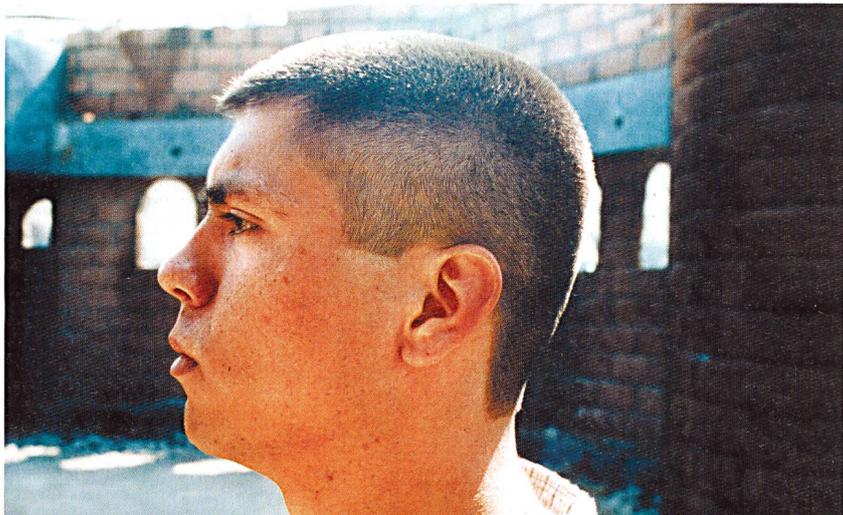
unsympathisch gezeichnet? Die wirken ja gerade zu erschlagend simpel im Vergleich zum komplexen Santiago.

JOSUÉ MÉNDEZ Die Familie brauchte ich in erster Linie als Teil dieser Wände, gegen die er anrennt. Ich gebe zu, dass die einzelnen Figuren da ein wenig ein-dimensional geworden sind. Und gerade was die Frauenfiguren angeht, ist dem Film auch schon *machismo* vorgeworfen worden. Die meisten dieser Frauen, mit Ausnahme von Santiagos Ehefrau, wirken ja zumindest sehr oberflächlich.

FILMBULLETIN Mir schien das allerdings auch eher der Wahrnehmung Santiagos zu entsprechen als einem «objektiven» Filmblick. Sein konfuses, hilfloses, von Rettungswünschen geprägtes Frauenbild rückt ihn ja sehr in die Nähe von Travis Bickle in *TAXI DRIVER* und dessen Kreuzzug zur Rettung einer jugendlichen Prostituierten.

JOSUÉ MÉNDEZ Das stimmt schon. Diese Männer sehen Frauen tatsächlich entweder als Heilige oder als Huren. Und wenn sie dann feststellen, dass alle Frauen sich irgendwo in der Mitte zwischen diesen Extremen befinden, dann reagieren sie mit Verwirrung und Gewalt. Von allen Frauenfiguren im Film mag ich Santiagos Frau am besten und ausgerechnet für sie hatte ich eigentlich keinen richtigen Platz im Film. Sie ist völlig anders als die anderen Frauen, aber warum, und wie, das lässt sich nur erahnen. Wir haben darum schliesslich auch mit einer Einstellung auf sie den Film eröffnet. Nachher hat sie kaum mehr Platz im Verlauf der Dinge.

FILMBULLETIN Santiago kann ja in ihrer Gegenwart kaum mehr reden. Er schlägt sie sogar, nachdem er sich vom Kühlschranksverkäufer gedemütigt vorkommt und sie ihm seinen wütenden Ausbruch vorwirft. Und in einer regelrechten Travis-Bickle-Parodie übt Santiago eine eigentliche Ansprache an seine Frau.



«Psychologisch ist Santiago in der gleichen Situation wie seine amerikanischen Vorgänger Rambo oder Travis Bickle. Aber kulturell ist der Hintergrund ganz anders.»

JOSUÉ MÉNDEZ Die beiden haben ein Kommunikationsproblem, sie können sich gegenseitig die jeweilige Welt, in der sie sich befinden, nicht mehr näher bringen. Die Szene, die Sie ansprechen, verdankt zwar einiges Martin Scorsese, schliesslich ist er mein Idol, und wir waren uns immer bewusst, dass wir mit diesem Film um TAXI DRIVER nicht herumkommen. Aber hier habe ich bei einem anderen meiner Lieblingsfilme geborgt. Bei Ciminos THE DEER HUNTER, einem ganz wundervollen, schönen Film. Da gibt es diese Szene, in der Robert De Niro mit dem Auto im Niemandsland steht und etwas in die Hand nimmt, eine Patrone oder so was, und deklamiert «dies ist dies ... dies ist nichts anderes, das ist das» und so weiter. Das hatte ich vor Augen, als ich diese Szene schrieb. Denn das ist es ja, was Santiago da sagt: Der Tisch ist der Tisch, der Boden ist der Boden. Die Dinge haben einen Namen, einen definierten Zweck.

FILMBULLETIN Dass Santiago versucht, die Welt klar zu umreissen, um sie zu verstehen, das wird zunehmend klar. Und auch, dass der Wechsel von Farbe und Schwarzweiss mit seiner Wahrnehmung zu tun hat. Aber eindeutig ist das nie eingesetzt. Hatten Sie da Regeln am Set?

JOSUÉ MÉNDEZ Es gab schon Regeln. Aber davor waren meine eigenen Vorstellungen einzelner Einstellungen. So hatte ich mir die Strassenszenen immer in Schwarzweiss vorgestellt, jene am Strand dagegen in Farbe. Gewisse Szenen mussten also einfach so aussehen, wie ich mir das vorher vorgestellt hatte. Und dann dient der Wechsel auch dazu, zu zeigen, dass Santiago und seine Umgebung in verschiedenen Welten leben. Zum Beispiel in der Szene mit den Mädchen in der Disco. Santiago ist immer in Schwarzweiss, die Mädchen sind immer farbig. Manchmal haben wir erst beim Drehen entschieden, ob wir eine Szene farbig oder schwarzweiss drehen wollten. Ausserdem ist schwarzweiss billiger, wir haben den Farbfilm vor allem da ein-

gesetzt, wo wir unbedingt mussten. Und dazu kommt, dass sowohl ich wie auch mein Kameramann Schwarzweiss einfach lieben. Hätte ich nicht einzelne Sequenzen farbig in meinem Kopf gehabt, hätten wir auch gerne alles in Schwarzweiss drehen können.

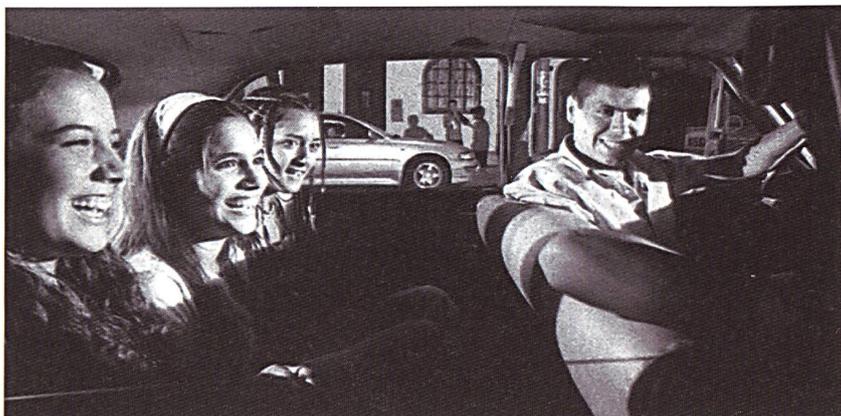
FILMBULLETIN Und ich denke, es stört Sie auch keineswegs, dass Schwarzweiss unwillkürlich das klassische Kino und vor allem den Neorealismus evoziert?

JOSUÉ MÉNDEZ Natürlich nicht. Ich liebe das Kino, und wir wissen, was wir bei unserer Arbeit seiner Geschichte verdanken. Ausserdem hat sich der Schwarzweissfilm seit den klassischen Tagen kaum mehr weiterentwickelt. Kontrast und Korn, die ganze Ästhetik ist da irgendwie fixiert. Beim Farbfilm gibt es viel mehr Varianten und Abstufungen, weniger Klarheit.

FILMBULLETIN Was in Ihrer Kombination wiederum zu Santiago, seiner Verwirrung und seiner Suche nach klaren Verhältnissen und eindeutigen Kontrasten passt. Konsequenterweise geben Sie Santiago ja auch keinen klar erkennbaren Gegner. Er ist wirklich paranoid, seine Feinde lauern überall.

JOSUÉ MÉNDEZ Obwohl für die echten Veteranen, und auch den Ex-Soldaten, der die Grundlage für Santiago abgab, der Feind eindeutig ist, nämlich die peruanische Navy, die sie einfach ausgespuckt hat, praktisch ohne Entschädigung, Rente oder Ausbildung, wollte ich es im Film nicht so klar und einfach haben. Psychologisch ist Santiago in der gleichen Situation wie seine amerikanischen Vorgänger Rambo oder Travis Bickle. Aber kulturell ist der Hintergrund ganz anders. Travis Bickle ist ein einsamer Einzelgänger, der seinen individuellen Erfolg sucht, sehr amerikanisch. In Südamerika hat Erfolg dagegen eher mit sozialen Kompromissen zu tun, mit dem Wunsch, ein guter Vater oder Bruder oder Ehemann zu sein.

Das Gespräch mit Josué Méndez führte Michael Sennhauser





LOS OJOS VENDADOS 1978



Carlos Saura

Grenzverschiebungen

Zwei Gruppen von Tänzerinnen stampfen den Flamenco, sie rücken gegeneinander vor, die Freundinnen Carmens hier, ihre Feindinnen da. Bald drei Minuten dauert diese Performance aus schierem Rhythmus. Zur Perkussion, von den Füßen dem Parkett entlockt, verhalten sich die Körper wie Schlegel zum Trommelfell. Alles stimmt perfekt zusammen. Und Gangart und Ausrichtung der Gruppen, die Bewegung der Schritte und die Figuren der Arme sowie die Harmonie der Konfrontation, das ist die Demonstration eines Präzisionsinstruments und ist doch auch, über die reine Mechanik hinaus, der Aktschluss eines Dramas, die Fermate einer Sinfonie, der Schlusschor einer Oper. Die Denaturierung des Organischen zum Uhr-

LOS GOLFOFOS 1959



LA CAZA 1965



PEPPERMINT FRAPPÉ 1967





CARMEN 1983

werk, faszinierend bis zur letzten Sekunde, wird überwältigt von den rasend pulsierenden Herztönen der Leidenschaft; die Grenzen zwischen Physik und Physis, Organisation und Leibern verschieben sich gegeneinander, werden durchlässig und gleitend in der hämmernden Insistenz des Rhythmus. Die Mechanik, aus dem Hochofen der Gefühle zu Stahl gegossen, transzendiert zur reinen Emotion.

CARMEN, 1983 als freie Adaptation der Novelle von Prosper Mérimée und der Oper von Georges Bizet gedreht, war der bis dahin erfolgreichste Film von Carlos Saura, und war doch nur das Mittelstück einer mit dem Choreographen Antonio Gades realisierten Tanztrilogie,

nach BODAS DE SANGRE auf der Grundlage des Stücks von Federico García Lorca und vor EL AMOR BRUJO nach dem Ballett von Manuel de Falla. Obwohl das, was man Handlung, Motive, Konstellationen nennen könnte, zwischen den einzelnen Stücken der Trilogie entsprechend den unterschiedlichen Vorlagen wechselte, blieb die Sprache im Prinzip die gleiche: das Amalgam aus Tanz und Film, die Verschwisterung der einen Bewegungskunst mit der anderen, die von der Bewegung der Bilder lebt. Und Gipfelpunkte waren stets erreicht, wenn man nicht mehr hätte sagen können, ob der Tanz die Kamera bewegt oder die Kamera dem Tanz die Motion diktiert: Momente reiner Artistik, extrem artifiziell, Kopfgebür-

STRES ES TRES, TRES 1968



LA MADRIGUERA 1969



EL JARDIN DE LAS DELICIAS 1970





PEPPERMINT FRAPPÉ 1967



LA NOCHE OSCURA 1989



Luis Buñuel
Carlos Saura
Luis Berlanga

«Geraldine Chaplin hat ihre Rollen mit einer starken Sensibilität versehen; sie hat ihnen etwas hinzugefügt, das vielleicht nicht im Drehbuch stand oder dort unterentwickelt war. Ich glaube, dass es damals in diesem Land keine andere Schauspielerin mit der gleichen Begabung gab.»

ten, die auf den Bauch der Gefühle zielen. Ein Dutzend Jahre später, 1998, machte Saura dann noch einmal einen Tanzfilm, TANGO, aber die Magie von CARMEN wollte sich trotz der Bilder von Vittorio Storaro nicht mehr einstellen, vielleicht weil der Zauber des Tangos durch Filme des Argentiniers Solanas (TANGOS, 1985; SUR, 1987) und von Sally Potter (TANGO LESSON, 1997) verbraucht war.

Der Sohn eines Rechtsanwalts und einer Pianistin, der Bruder des Malers Antonio Saura, ist vor allem ein Augenmensch. Geschult an den Filmen Eisensteins und Pudowkins sowie, extrem anders, von Luis Buñuel und an der Malerei Goyas, dem er 1999 mit GOYA EN

BURDEOS einen Film der überwältigend schönen Bilder widmete, hatte er als Fotograf angefangen, ehe er an der Filmhochschule Madrid Regie studierte – zur Überraschung seiner Freunde, die in ihm den künftigen Kameramann erwarteten. Schon seine Kurzfilme und der erste lange Film LOS GOLFOS erregten mit unerbittlichem Realismus genauso den Widerstand der Zensur unter der Herrschaft Francos wie fast alle seine späteren Filme, von LA CAZA bis CRÍA CUERVOS (1976), seinem letzten Film vor Francos Tod. Alle diese Filme stehen unter dem Zeichen der frankistischen Diktatur; sie sind ohne Franco gleichsam unvollständig. Denn sie sprechen von der Unterdrückung, und sie verhalten sich zu ihr. Nicht

etwa indem sie der Zensur entgegenkämen, sondern indem sie die Zensur unterlaufen. Indem sie so tun, als gäbe es weder Franco noch sein Regime, sondern allein die bürgerliche Gesellschaft, die Stützen der Macht. Sauras gesellschaftskritische Sujets haben immer den Spielraum ertastet und ausgenutzt, den die Zensur ihnen liess, und vielleicht haben sie, ähnlich wie der zunehmende Tourismus, sogar mit dazu beigetragen, dass sie sich gegen Ende von Francos Herrschaft zunehmend milderte.

Da aber hatte Carlos Saura schon seine spezifische Sprache des «spanischen Realismus» entwickelt, der sich vom italienischen Neorealismus, dem Saura sich immer nahe und verpflichtet fühlte, dadurch unter-

ANA Y LOS LOBOS 1972



LA PRIMA ANGELICA 1973



CRÍA CUERVOS 1976



ELISA, VIDA MÍA 1977



LOS OJOS VENDADOS 1978





ANTONIETA 1982



DEPRISA, DEPRISA 1980

«Im Grunde wollte ich immer ein Autor sein, der Filme macht; niemals wollte ich einen fremden Roman verfilmen. Und als Autor schien es mir nur logisch zu sein, dass ich die Themen meiner Filme aus mir selber holte.»

«Für mich ist Luis Buñuel viel mehr als ein geistiger Vater. Ich betrachte ihn als einen Familienangehörigen oder als einen ganz engen Freund. Sein Schüler bin ich nicht, denn was ich mache, ist sehr verschieden von dem, was er macht.»

scheidet, dass realistisch nicht nur das den Augen Offensichtliche ist, sondern auch Visionen, Träume, Verschiebungen der Ebenen oder der Zeit, Grenzüberschreitungen, Grenzverschiebungen. Manches davon lässt sich auf eine produktive Auseinandersetzung mit dem Werk Buñuels zurückführen. Wie schon LOS GOLFOS an LOS OLVIDADOS gemahnt, ohne, und das macht die Differenz, die buñuelsche Transzendierung der realistisch-naturalistischen Grundbefindlichkeit des Films in den surrealistischen Traum. Wo Buñuel, besonders deutlich ablesbar im Spätwerk (BELLE DE JOUR, LA VOIE LACTÉE, LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE), keine Übergänge mehr markiert zwischen dem einen und dem an-

deren Aggregatzustand der erzählten, fiktiven Wirklichkeit, zwischen der sozusagen wirklichen Wirklichkeit und der visionären Wirklichkeit der Protagonisten, bleiben die Transpositionen Sauras konkret, nachvollziehbar, "sachlich", "realistisch"; da gibt es keine Albträume, die sich an die Stelle der Wirklichkeit setzen, keine Mysterien, ob christliche oder atheistische. Von Buñuels Syntax geblieben sind nur die filmische Bewegung der Grenzverschiebung bei der zeitlichen Verortung; geblieben sind die Übergänge ohne Übergang.

Es kann kaum Zufall sein, dass die beiden Filme, in denen Saura die Erzähltechnik des Zeitsprungs besonders explizit vorführt, noch während der frankistischen

Periode datieren. EL JARDÍN DE LAS DELICIAS (1970) und LA PRIMA ANGÉLICA (1973), der eine die sardonisch illuminierte Groteske auf die bürgerliche Habgier, der andere Sauras politisch unverhüllteste Kritik des Bürgerkriegs, sind gleichzeitig in der Gegenwart der Erzählzeit und der Vergangenheit einer erzählten Zeit anberaumt. Doch von Rückblenden kann nur eingeschränkt und hilfswiese die Rede sein. Das macht die grammatische Form des unsichtbaren Schnitts an den Nahtstellen der der Zeit- und Grenzverschiebungen, eines "Schnitts" innerhalb der Kamera, der nicht Getrenntes zusammenfügt, sondern, im übergangslosen Übergang, differente Szenen aus unterschiedlichen Zeiten als eine Zwi-

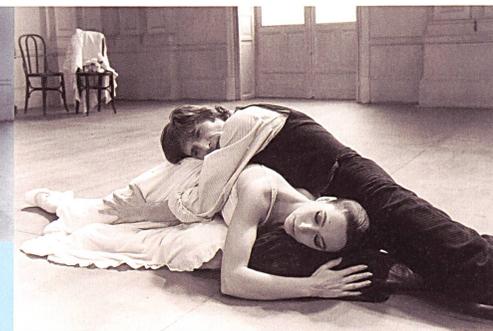
MAMA CUMPLECIEN AÑOS 1956



DEPRISA, DEPRISA 1980

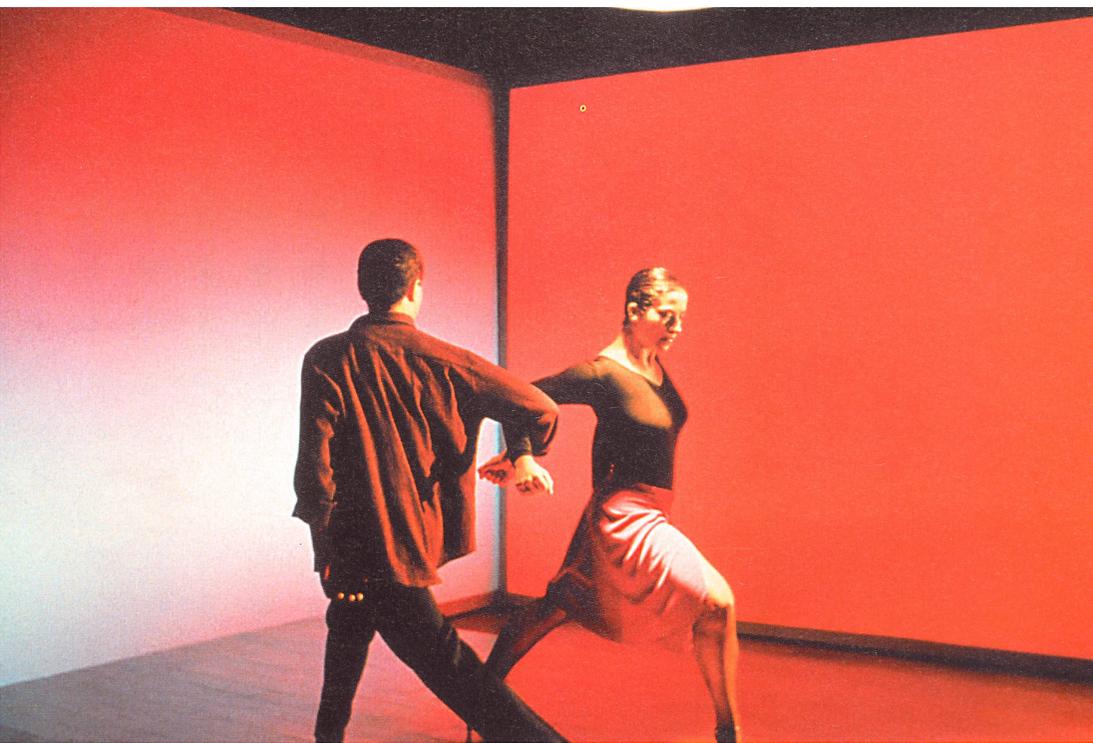


BODAS DE SANGRE 1981



DULCES HORAS 1981





TANGO 1998



TANGO 1998

DULCES HORAS 1981

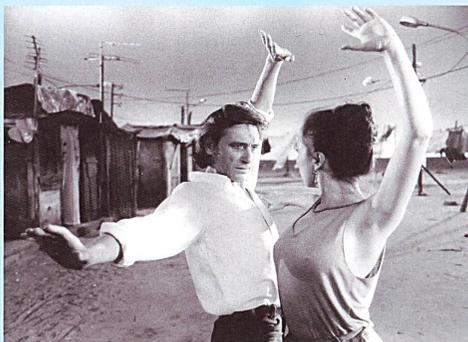
ANTONIETA 1982

CARMEN 1983

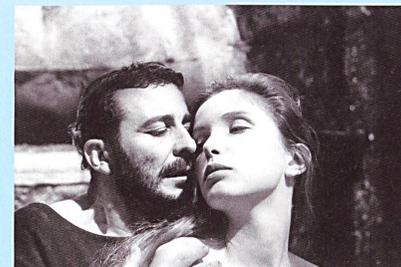
LOS ZANCOS 1984

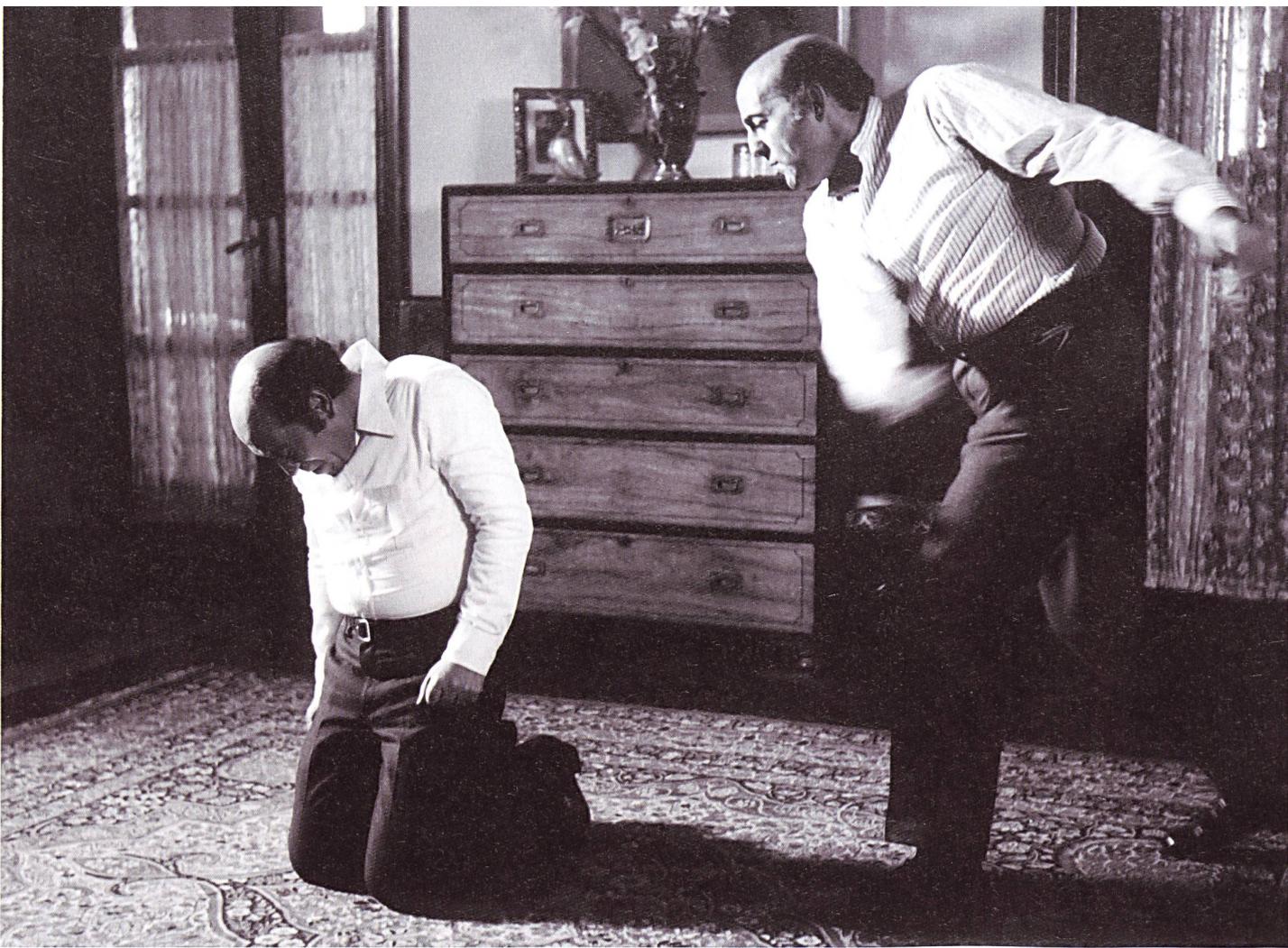


EL AMOR BRUJO 1986



LA NOCHE OSCURA 1989





LA PRIMA ANGÉLICA 1973



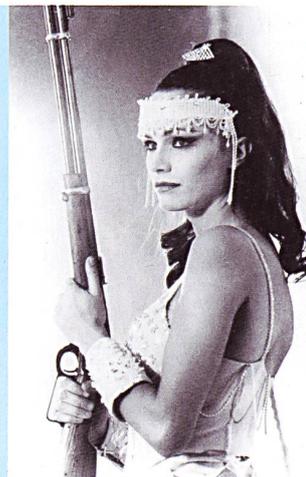
«Gewöhnlich sage ich, dass ich ein Anarchist sei, und wenn man den Anarchismus als eine individualistische Position gegenüber dem Leben und vor allem der etablierten Gesellschaft versteht, dann bin ich es wohl auch.»

linge vostellt. Das macht ferner, dass der erinnerte Protagonist, der im Kreis der Familie und mit Gefährten der Kindheit auftritt, von dem gleichen, dem erwachsenen Schauspieler (*José Luis López Vázquez*) dargestellt wird, der sich erinnert. Die Mühelosigkeit, mit der das inszeniert ist, gründet in dem Bewusstsein, dass in der Gegenwart – des spanischen Bürgertums, seiner Rückständigkeit, seiner Lebenslüge, seiner Besitzgier – stets auch die Vergangenheit vorhanden ist. So verkörpert die physische Erscheinung der nämlichen Person auf beiden Zeitebenen die Kontinuität der schlechten Verhältnisse. Wie tief sich das falangistische Spanien ins Mark getroffen fühlte, erwies sich, als LA PRIMA ANGÉLICA neben wütenden

AY CARMELA! 1990



DISPARA 1993





EL DORADO 1988

Pressereaktionen auch Bombenanschläge auf Kinos auslöste, in denen der Film lief. Während *EL JARDÍN DE LAS DELICIAS* von der Zensur lange Zeit zurückgehalten und für die Teilnahme an Festivals (die Berlinale hatte den Film eingeladen) nicht freigegeben worden war.

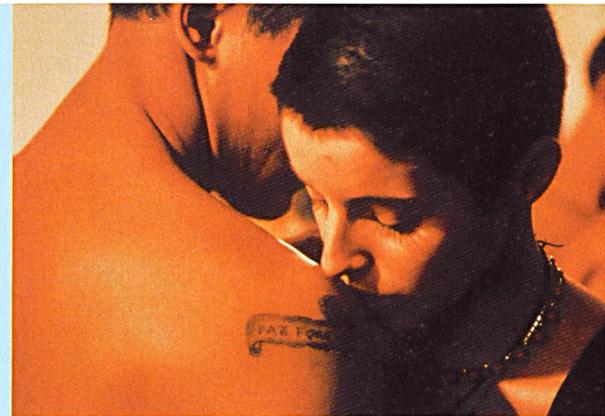
Dabei ist das ausdrücklich Politische Sauras Sache nicht unbedingt. Wie seine Filme in den Grenzregionen zwischen Gegenwart und Vergangenheit die Dichotomie von Vergessen/Verdrängen versus Gedächtnis/Erinnern erkunden, so richten sie ihr Augenmerk auf Gegenwart und Vergangenheit oder/und Leben und Vorstellung in den Beziehungen zwischen Menschen. In *PEPPERMINT FRAPPÉ* überwältigt das Wunschbild von einer Frau, die

gleichwohl in der Realität existiert, den sicheren, "realen" Besitz einer anderen in einem Masse, das zu Mord und Identitätstausch führt. Wobei beide Frauen, die Geliebte Ana ebenso wie Elena, die Geliebte des anderen, in die sich der Arzt Julián verliebt, von ein und derselben *Geraldine Chaplin* gespielt werden. Sie, die ihre zartgliedrige Zerbrechlichkeit geradezu prädestiniert für Rollen an der Grenzlinie von psychischer Stabilität/Labilität, ist, mehr noch als López Vázquez, die ideale Projektionsfläche für Sauras filmische Visionen, das Gelände sozusagen für seine Grenzgänge. In den meisten der neun Filme, die Saura mit Geraldine Chaplin realisiert hat, siedelt sie selbst an den Grenzen des Bewusstseins oder der "Norma-

FLAMENCO 1995



TAXI 1996





OS OJOS VENDADOS 1978

lität", ob in *STRESS ES TRES, TRES*, einer Fatalität ankündigenden Dreierbegegnung am Strand von Almería, oder in *LA MADRIGUERA*, einem tödlich endenden Rollenspiel von sado-masochistischer Provenienz, oder in *ANA Y LOS LOBOS*, wo die Frau zum malträtierten, vergewaltigten, getöteten Opfer sie wölfisch begehrender Psychopathen wird, oder wenn sie in *ELISA, VIDA MIA* zur Gefährtin ihres einsamen Vaters wird, in einer Beziehung, die zart, aber auch entschieden das Thema des Inzests intoniert. In *LOS OJOS VENDADOS* schliesslich, dem

Film über die Inszenierung eines Theaterstücks (zum Thema Folter!), vermischen sich Kunst und Leben, Gegenwart und Erinnerung zu einer Melange, die nur noch, wenn auch wenig schlüssig motiviert, durch plötzlich einbrechende Gewalt aufgelöst werden kann, wenn die Darsteller auf der Theaterbühne zwei MG-Schützen im Zuschauerraum zum Opfer fallen.

LOS OJOS VENDADOS mag als Film wenig geglückt erscheinen, aber die metaphorische Energie des Titels wirkt über den Film hinaus. Es sind die verbundenen Augen, die der Grenzgänger Carlos Saura zu öffnen nicht müde geworden ist.

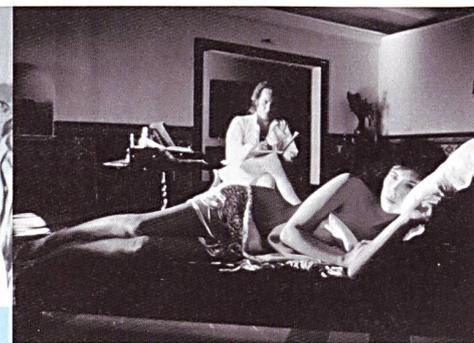
«Die Keimzellen meiner Filme sind meist etwas Visuelles, ein Foto oder ein paar Bilder, die ich gesehen habe. Es gibt Filme von mir, die von Bildern ausgehen, sogar von Bildern in meinen vorherigen Filmen.»

Peter W. Jansen

TANGO 1998



GOYA EN BURDEOS 1999



Das Leben: eine Tanzstunde

SHALL WE DANCE? von Peter Chelsom



Richard Gere verkörpert bemerkenswert feinnervig den Rechtsanwalt John Clark, der hinter seiner gepflegten Fassade und dem Charme der grauen Schläfen an Depressionen leidet, die er sich jedoch niemals eingestehen würde.

Hollywood schmückt sich gerne mit fremden Federn. Deshalb haben amerikanische Produzenten kein Problem damit, ausländische Produktionen, die aufgefallen sind, noch einmal zu verfilmen. Dabei schrecken sie auch nicht vor Stoffen zurück, die ganz und gar aus dem gesellschaftlich geistigen Hintergrund des Produktionslandes geboren wurden. So veränderte sich vor einiger Zeit der HIMMEL ÜBER BERLIN in eine global zu verstehende CITY OF ANGELS.

Beschäftigte sich Wenders in seinem Ursprungswerk mit dem deutschen Lebensgefühl der Vorwendezeit Mitte der Achtziger, lotete sein japanischer Kollege Masayuki Suo 1996 mit SHALL WE DANCE? die individuellen Umbrüche in seinem Land aus: Ein honorierter Geschäftsmann begibt sich auf einen tabuisierten Seitenweg, indem er seine Leidenschaft für den europäischen Gesellschaftstanz entdeckt, der in Japan als unschicklich bis skandalös gilt. Handfeste

körperliche Berührungen zwischen den Geschlechtern in der Öffentlichkeit sind selbst beim Judo verpönt.

Herr Sugiyama lebt in anständigen Verhältnissen mit Reihenhaushaus und Familie. Er hat also im Prinzip keinen Grund zur Klage. Gleichwohl spürt er, das ihm zum Glück etwas fehlt. Bei der täglichen S-Bahn-Fahrt fällt ihm eine schöne Frau auf, die immer am Fenster eines Hauses steht, das nicht zu den besten Adressen der Stadt zählt. Von einer unbestimmten Sehnsucht getrieben, steigt er eines Tages aus, um ihrer geheimnisvollen Existenz auf den Grund zu gehen. Sugiyama stellt fest, dass die Dame Besitzerin einer Tanzschule ist. Zunächst irritiert durch die befremdliche Atmosphäre von Walzer, Foxtrott und Tango, belegt er einen Anfängerkurs in diesen exotischen Disziplinen. Ein Vorwand, um seinem Objekt der Sehnsucht näher zu kommen. Dabei trifft Sugiyama zu seinem Erstaunen noch auf andere Männer,

die ebenfalls die Tanzstunde als Auszeit von den gesellschaftlichen Spielregeln benutzen. Darunter ist sogar ein Kollege, der sich im Tanzstudio vom blassen Angestellten zum rasanten Interpreten lateinamerikanischer Tanzkunst verändert. Zur Dame des Hauses haben beide ein Verhältnis, das seine erotische Spannung allein aus dem Tanz bezieht. Das geht auf Dauer natürlich nicht gut. Sugiyamas aufmerksamer Gattin entgeht die Veränderung im Wesen ihres Mannes nicht – neuerdings wirkt er ungewohnt entspannt und seltsam glücklich. Ein Detektiv bringt das Doppelspiel an den Tag und bewirkt das Ende der Tanzstundenbesuche. Was bleibt, ist eine schöne Erfahrung, die Sugiyama jedoch zu einer neuen Lebensperspektive verhilft. Regisseur Masayuki Suo sagte damals, er wolle den Titel und damit seinen Film SHALL WE DANCE? als «Lass es uns wagen!» verstanden wissen. Der sensationelle Erfolg seines Films in Japan und in Südostasien ins-



Wichtig ist für John Clark seine Auszeit nach Feierabend, die neu entdeckte Möglichkeit, für kurze Zeit von Beruf und Familie auszuspannen. Aber auch sich selbst wieder zu spüren und mit anderen etwas Gemeinsames zu erleben.

gesamt zeigte, dass seine Botschaft verstanden wurde.

Bob Weinstein und seiner Firma Miramax ist der Film und die Wirkung nicht entgangen, und so sicherten sie sich die Rechte zur Vermarktung von *SHALL WE DANCE?* in Amerika und Europa. Grob synchronisiert und umgeschnitten, um 15 Minuten gekürzt, ging das Werk 1999 dann sowohl an den amerikanischen als auch europäischen Kinokassensang- und klanglos unter.

Da man nun schon einmal im Besitz der Verwertungsrechte war, konnte es sich Miramax leisten, den Stoff neu, das heisst, dem westlichen Lebensgefühl angepasst, zu verfilmen. Keine leichte Sache, da es sich beim Angelpunkt des Werks um einen urjapanischen Tabubruch handelt, wie er sich so ohne weiteres nicht auf unsere Lebensverhältnisse übertragen lässt. Überdies ist Selbstfindung durch Tanzstunden kein Thema von aktueller Brisanz.

Klugerweise fanden die Produzenten mit Peter Chelsom einen Regisseur, der sich auf feine menschliche Zwischentöne versteht. Mit *HEAR MY SONG* oder *THE MIGHTY* hat der in letzter Zeit in Amerika gastarbeitende englische Filmemacher bereits früher bewiesen, dass er Künstler genug ist, um ein originelles dramaturgisches wie optisches Konzept zu entwickeln und die Fallstricke der Kolportage elegant zu überspringen. Das ist ihm auch mit *SHALL WE DANCE?* gelungen. Dabei waren die Hypothesen des Projekts sehr hoch. Zur im Prinzip undankbaren Aufgabe, ein Remake anzufertigen, kam ein Personal, das nicht weniger belastet ist: *Richard Gere* als Geschäftsmann in der Krise und *Jennifer Lopez* als schöne Tanzlehrerin.

Vom japanischen Original hat Chelsom nur das dürre Konstrukt der Handlung übernommen: ein Mann in den besten Jahren findet im Gesellschaftstanz eine Möglichkeit, sein Leben wieder lebenswert zu finden. Auslöser ist die anscheinend rätselhafte Frau am Fenster des Tanzstudios, die ihm von der S-Bahn aus auffällt. Das Geheimnis der Dame löst sich in der neuen Version recht schnell auf – sie befindet sich wie er in einer Sinnkrise. Wesentlich wichtiger ist diesmal ohnehin seine Auszeit nach Feierabend, die neu entdeckte Möglichkeit, für kurze Zeit von Beruf und Familie auszuspannen. Aber auch sich selbst wieder zu spüren und mit anderen etwas Gemeinsames zu erleben. Etwas, das im Privaten längst nicht mehr stattfindet. Seine Frau ist wie er beruflich erfolgreich, die Kinder gehen ihre eigenen Wege, und so ist man zu Hause allein damit beschäftigt, den Alltag am Laufen zu halten. Für mehr beziehungsweise Gemeinsames bleibt keine Zeit. Peter Chelsom und sein Drehbuchautor *Audrey Wells* ersetzten das japanische Tabu von der Unschicklichkeit der öffentlichen Intimität des Tanzes durch ein amerikanisches Pendant: es gehört sich nicht, vor sich und anderen einzugestehen, dass man unglücklich ist – vor allem als Mann. Es gilt dies zu überspielen – bestenfalls darf ein Psychiater kontaktiert werden. Aber auch das nur mit gebotener Diskretion. *Richard Gere* verkörpert bemerkenswert feinnervig den Rechtsanwalt *John Clark*, der hinter seiner gepflegten Fassade und dem Charme der grauen Schläfen an Depressionen leidet, die er sich jedoch niemals eingestehen würde.

Sein grundsätzliches Unbehagen wird ihm erst klar, als er die Veränderungen durch

die Tanzstunde – mit drei anderen Männern in einer ähnlichen Situation – an seinen Befindlichkeiten spürt. Es ist die spezielle Atmosphäre des Tanzstudios, die ihm hilft – die Aura der schönen Lehrerin, die einer vermeintlich verpassten Chance als Profi-Tänzerin hinterher trauert, und das Leid der Besitzerin, die sich mit einem heimlichen Schluck aus der Flasche tröstet.

Mit sympathischer Beiläufigkeit wurde das von Peter Chelsom inszeniert, wobei er seine Schauspieler zu Leistungen des Ausdrucks führte, wie sie bei *Richard Gere* schon lange nicht mehr und bei *Jennifer Lopez* noch nie zu sehen waren. Immer ein Gewinn für einen Film ist *Stanley Tucci* – er spielt *Clarks* Kollegen, der ebenfalls im Laufe der Geschichte zu sich selbst findet. Und dann natürlich *Susan Sarandon* als *Clarks* Gattin, die ebenfalls spürt, dass es mit ihnen so nicht weitergehen kann. Die Lust am Spiel der Darsteller, eine Regie, die sich unverkrampft eine heitere Leichtigkeit mit optischer Delikatesse gönnte, machen *SHALL WE DANCE?* zu einem der schönsten «Tanzfilme» seit langem. Gleichzeitig ein gelungenes Beispiel, wie eine Grundidee zu zwei gleichwertigen Filmen führen kann – wenn sie denn von geistreichen Regisseuren bearbeitet wird.

Herbert Spaich

SHALL WE DANCE? (DARF ICH BITTEN?)

R: Peter Chelsom; B: Audrey Wells nach *DANSU WO SHIMASHO KA* von Masayuki Suo von 1977; K: John de Borman; S: Charles Ireland; M: John Altman, Gabriel Yared. D (R): Richard Gere (John Clark), Jennifer Lopez (Paulina), Susan Sarandon (Beverly), Stanley Tucci, Onalee Ames (Diane), Bobby Cannavale, Lisa Ann Walter (Bobbie), Richard Sparrow (Louis). P: Miramax; Simon Fields. USA 2004. Farbe, 90 Min. V: BuenaVista, Zürich, München



Romeo und Julia auf dem bosnischen Dorf

LIFE IS A MIRACLE von Emir Kusturica



Emir Kusturica ist besessen von der Idee, Populär- und Elitärkultur filmisch in Einklang zu bringen.

Der Mann ist immer für einen Skandal gut: Wenn Emir Kusturica mit der Havanna im Mundwinkel an "seinem" Festival in Cannes aufläuft, um einen neuen Film zu präsentieren, gehen die Emotionen hoch. Es gehört schon fast zum *bon ton*: Kaum ein Regisseur des zeitgenössischen Kinos wird dermaßen wütend angegriffen, ideologisch vereinnahmt oder aber verklärt wie der Rocker aus Sarajevo. Als der zweimalige Gewinner der Goldenen Palme in diesem Jahr seinen neuen Streifen *LIFE IS A MIRACLE* (ŽIVOT JE CUDO) präsentierte, war es nicht anders. Im Gegensatz zur Polemik um *UNDERGROUND* (1995) aber deklarierten diesmal die Vertreter der Pariser Intelligenzia (Bernard Henri-Lévy, Alain Finkielkraut) den Film nicht im Voraus als pro-serbische Propaganda. Dieses Stigma haftet dem Bosnier dennoch unverändert an, der Vorwurf wurde auch dieses Jahr wieder laut, belegt jedoch nur, wie die veröffentlichte Meinung über die Kriege im ehemaligen

Jugoslawien und die Klischees vom *homo balcanicus* eine unvoreingenommene Analyse der filmischen Arbeit Kusturicas überschattet. Leider, ist man versucht zu sagen, denn sein Wille zur Kunst ist mächtig, seine filmischen Ausdrucksmittel zu reich und zu kontrovers, um als Vorwand für den Vorwurf der Mitschuld an der jugoslawischen Tragödie herzuhalten.

Mit Szenenbild und Soundtrack nimmt Kusturica den Faden auf, den er im gelben *SCHWARZE KATZE*, *WEISSER KATER* (*CRNA MACKA*, *BELI MACOR*, 1998) gesponnen hatte: Der überwiegend lyrisch-intime Ton hingegen verweist auf die besten Schöpfungen der achtziger Jahre, insbesondere auf *PAPA IST AUF DIENSTREISE* (*OTAC NA SLUŽBENOM PUTU*, 1985). Es gibt nur wenige Cineasten, die derart konsequent – manche meinen halsstarrig und manieristisch – Extreme verquicken, wie das Kusturica auch

im neuesten Streifen macht. Fellinis anarchischer Humor paart sich wiederum mit Viscontis Ästhetik. Kusturica ist besessen von der Idee, Populär- und Elitärkultur filmisch in Einklang zu bringen: Und so lässt er hemmungslos klassisches Musiktheater auf Slapstick prallen, Volkstanz auf Punk. Musikalisches Ergebnis dieses Amalgams ist wiederum der schmissige Sound von Kusturicas Band «Zabranjeno pušenje» (= Rauchen verboten).

Die in einem Eisenbahner-Milieu angesiedelte Story ist eine Hommage an den für den Prager Schüler Kusturica so wichtigen tschechischen Film der sechziger Jahre: Die Handschrift seines späteren Mentors Miloš Forman ist unverkennbar. Noch offensichtlicher ist jedoch der deutliche Verweis auf Jiri Menzels oscargekrönte *SCHARF BEOBSACHTETE ZÜGE* (*OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY*, 1966). Auch wenn sich der Krieg immer

Emir Kusturica

geboren in Sarajewo am 24. 11. 1955

- 1977 GUERNICA
Diplomfilm
- 1979 NEVJESTE DOLAZE
(DIE BRÄUTE KOMMEN)
Fernsehfilm
- 1980 BIFE TITANIK
(BUFFET TITANIC)
Fernsehfilm
- 1981 SJECAS LI SE
DOLLY BELL?
(ERINNERST DU DICH AN
DOLLY BELL?)
B: Abdulah Sidran, E.
Kusturica; K: Vilko Filac;
D: Slavko Stimac, Slobodan
Aligrudic, Mira Banjac,
Ljiljana Blagojevic, Pavle
Vujisic, Nada Pani
- 1985 OTAC NA SLUŽBENOM
PUTU
(PAPA IST AUF DIENST
REISE)
B: Abdulah sidran, K: Vilko
Filac, D: Moreno de Bartolli,
Mirjana Karanovic, Mustafa
Nadarevic, Pavle Vujisic,
Miki Manojilovic
- 1988 DOM ZA VESANJE
(TIME OF THE GYPSIES)
B: Gordan Mihic, E. Kusturi-
ca; K: Vilko Filac; D: Davor
Dujmovic, Bora Todorovic,
Ljubica Adzovic, Husnija
Hasimovic
- 1992 ARIZONA DREAM
B: David Atkins, E. Kusturi-
ca; K: Vilko Filac; D: Johnny
Depp, Jerry Lewis, Faye Dun-
away, Lily Taylor, Vincent
Gallo, Paulina Porizkova
- 1995 UNDERGROUND
B: Dusan Kovacevic, E. Kus-
turica; K: Vilko Filac; D: Mi-
ki Manojlovic, Lazar Ris-
tovski, Jirjana Jokovic, Slav-
ko Stimac, Ernst Stötzner
- 1998 CRNA MACKA,
BELI MACOR
(SCHWARZE KATZE,
WEISSER KATER)
B: Gordon Mihic; K: Thierry
Arbogast; D: Bauram Sever-
dzan, Srdan Todorovic,
Branka Katic, Forijan
Ajđini, Liubica Adzovic
- 2001 SUPER 8 STORIES
Dokumentarfilm über die
Band «The No Smoking
Orchestra»
- 2004 ŽIVOT JE CUDO
(LIFE IS A MIRACLE)



stärker in den Vordergrund drängt: Kusturica vermeidet jegliche grosse Geschichtsdeutung ebenso wie Menzel. Ihn interessiert das ganz private Drama des kleinen Menschen angesichts der unabwendbaren Katastrophe. LIFE IS A MIRACLE ist eine Hymne an das Leben. Seine oft absurde Schönheit wird mit unzähligen zauberhaften Naturaufnahmen (*Milenko Jeremic*) ebenso gefeiert wie mit hochpoetischen Dialogen (das Drehbuch ist eine vorzügliche Gemeinschaftsarbeit von Ranko Božić und dem Regisseur).

Der Briefträger Veljo setzt den Akzent gleich zu Beginn: Erst wird er auf seiner Zustelltour von Bären empfangen, die mit der Tür aus dem Haus fallen und im Bottich des toten Hausbesitzers ein Bad nehmen. Gleich darauf steht Veljo verzückt vor dem Hühnerstall, bewundert die frisch gelegten Eier und kann nur noch vor sich hinstammeln: «Das Leben ist ein Wunder!»

Kusturicas Getier ist wie schon in früheren Filmen ausserordentlich beredt, nimmt an der Handlung der Menschen ebenso oft teil wie es sich plötzlich davon löst, um seinen eigenen Leidenschaften nachzugehen. Gelungene Sequenzen halten sich allerdings die Waage mit zahlreichen *Déjà-vus*: Die sich verselbständigenden tierischen Geschichten verkommen bisweilen zu reinem Selbstzweck oder sind Autozitat (Katze und Hund!). Das gilt hingegen nicht für die Eselin, die Kusturica in schicksalhaften Momenten auftreten lässt. Sie möchte eigentlich aus Liebeskummer Selbstmord verüben und stellt sich in schöner Regelmässigkeit quer auf die Bahnschienen. Die Anspielung auf Anna Karenina

wird jedoch phantasievoll unterlaufen: Die Eselin verhindert gleich zweimal den Selbstmord des Eisenbahningenieurs Luka.

Luka ist der Antiheld, der in die bosnische Provinz gezogen ist, um dort die kleine Welt seiner Modelleisenbahn zur Wirklichkeit im grossen Massstab zu machen. Gegen ihren Willen dort sind auch seine Frau Jadranka, die trotz hysterisch-depressiven Charakters (eine feine Leistung von *Vesna Trivalic*, trotz Wiederholungen und Überzeichnungen) die Anzeichen des drohenden Krieges wahrnimmt, und Sohn Miloš: Die Mutter weiss, was es bedeutet, als Miloš an jenem Tag den Marschbefehl erhält, als er sich anschickt, bei Partizan Belgrad ein gefeierter Stürmer zu werden. Darum schreit sie ihren Mann, der die Einberufung als Naturgesetz und schöne Pflicht fürs Vaterland versteht, an: «Willst Du zuhause die Büste eines toten Kriegshelden?»

Luka bleibt taub gegenüber allen Warnungen. Was autistisch und störrisch wirkt, könnte jedoch realistischer nicht sein: Verdrängung und Zweckoptimismus, die Vorgaukelung von Normalität sind überlebensnotwendig. Luka, der Serbe wider Willen, gerät buchstäblich zwischen die Fronten: Einerseits will er Miloš, der in muslimische Kriegsgefangenschaft gerät, zurückhaben. Gleichzeitig verliebt er sich in die muslimische Krankenschwester Sabaha, die, für den Gefangenen austausch vorgesehen, bei ihm einquartiert wird, als seine Frau Jadranka mit einem ungarischen Musiker durchbrennt. Und so werden Luka und Sabaha zu Romeo und Julia auf dem bosnischen Dorf, die sich





Stattdessen klammert sich der Regisseur an seine Überzeugung, dass der Mensch auf den Anderen angewiesen sei, wie gross wirkliche und erfundene Unterschiede zwischen den Menschen auch immer sein mögen.

dem Diktat des Hasses verweigern. Sie geraten ungläubig in den Strudel des Krieges, ohne darin je völlig anzukommen.

Kusturica geht nie ganz nah an den Krieg heran: Sogar als die Granaten rund ums Stationshäuschen einschlagen, liegen sich Luka und Sabaha angsterfüllt, aber glücklich in den Armen: Leben ist der intensive Augenblick, nicht das vorausblickende Kalkül, die Absicherung gegenüber jenem, was das Leben für einen bereithält. Insofern ist das, was für den hiesigen Zuschauer surrealistisch daherkommt, Kusturicas Realismus. Die Angst vergeht, wenn Normalität vorgetäuscht wird.

Kusturica strapaziert das Wunder und seinen magischen Realismus bisweilen allerdings sehr: Luka findet heraus, dass ihn Sabaha im Ungewissen über ihre Herkunft gelassen und auch keinen Brief an ihre vermeintlich einflussreiche Familie geschrieben hat, um damit den Gefangenen austausch voranzutreiben. Luka lässt sie wutentbrannt zurück. Auch im Wissen darum, dass der Regisseur die Handlungen seiner Akteure gerne der Kausallogik entzieht, ist aber nicht nachvollziehbar, warum die aufgelöste Sabaha unmittelbar nach dem als endgültig empfundenen Vertrauensbruch den an Bäumen aufgehakten Kleidern von Luka folgt, um schliesslich in einer Hütte in seinen Armen zu landen. Kontrolliert hingegen bleibt Kusturicas Vertrauen in die Magie in jener Szene, in der das Liebespaar mit dem Bett abhebt – kein Film, in dem Kusturica seine Figuren nicht in die Luft gehen, schweben oder nachwandeln lässt! –, um über die prächtige bosnische Herbstlandschaft dahinzusau-

sen. Unter sich sehen die beiden das Leben: als Wunder und Wunschvorstellung.

LIFE IS A MIRACLE ist laut Regisseur ein «traurig optimistischer» Film. Das dringt trotz einigen Unübersichtlichkeiten durch: Auch wenn Kusturicas Haltung gegenüber dem Menschen von Pessimismus geprägt ist und er den kriegerisch ausgetragenen Konflikt als Motor gesellschaftlicher Entwicklung begreift, weigert er sich, angesichts dieser ewig gleichen Tragödien aufzugeben. Er weiss, dass Gut und Böse scholastische Kategorien sind, und verleiht auch seinen auf den ersten Blick widerwärtigen Gestalten positive Züge. In dieses Bild passt auch, dass die Figuren durch Handlungen der sogenannten «eigenen» Ethnie in Mitleidenschaft gezogen werden, von Angehörigen der «Anderen», also den vermeintlichen Feinden hingegen gerettet werden: Sabaha wird von muslimischen Heckenschützen schwer verwundet, nachdem sie die Geburt eines serbischen Säuglings fachgerecht geleitet hat und vom Vater dafür gesegnet wurde. Da ist der fette und versoffene serbische Gemeindepräsident (eine Glanzvorstellung von Branislav Lalevic), der sich wider Erwarten nicht als politischer Erfüllungsgehilfe im Projekt der ethnischen Säuberung erweist. Nachdem er seinen Chef bei der Jagd aus dem Hinterhalt erschiessen lässt, nimmt der Stellvertreter und Kriegsgewinnler Filipovic seinen Platz ein. In einer eindrücklichen Szene bäumt sich der tödlich verwundete Präsident noch einmal auf, um ins Horn zu blasen. Anstelle eines Tons dringt aber nur noch Blut daraus. Damit versinnbildlicht Kusturica den Krieg, um dessen hässliche Fratze einmal

mehr von der Kamera fernzuhalten. Stattdessen klammert sich der Regisseur an seine Überzeugung, dass der Mensch ein Herdentier und somit auf den Anderen angewiesen sei, wie gross wirkliche und erfundene Unterschiede zwischen den Menschen auch immer sein mögen. Und so lässt er seine Akteure immer wieder auf die herrlich altertümliche Draisine steigen, wo sie einander in die Augen sehen und ihren Rhythmus aufeinander abstimmen müssen. Das gleichmässige Auf und Ab der rudern Körper wird so zur Metapher für die Selbstverständlichkeit des Zusammenlebens.

Gérald Kurth

Stab

Regie: Emir Kusturica; Drehbuch: Ranko Božić, Emir Kusturica; Kamera: Michel Amathieu; Szenenbild: Milenko Jeremic; Kostüme: Zora Popovic; Musik: Dejan Sparavalo, Emir Kusturica; Ton: Aleksandar Protic, Jérôme Thiault

Darsteller (Rolle)

Slavko Štimac (Luka), Nataša Šolak (Sabaha), Vesna Trivalic (Jadranka), Vuk Kostic (Miloš), Aleksandar Bercek (Vêljo), Stribor Kusturica (Hauptmann Aleksic), Nikola Kojic (Filipovic), Mirjana Karanovic (Nada), Branislav Lalevic (Gemeindepräsident)

Produktion, Verleih

Produktion: Les Films Alain Sarde, Cabira Films, France 2 Cinéma; Produzenten: Alain Sarde, Maja und Emir Kusturica. Frankreich, Serbien-Montenegro 2004. Farbe, Dauer: 154 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Im Rückwärtsgang

5 x 2 von François Ozon



In fünf Episoden begegnen uns Marion und Gilles, von der amtlichen Trennung zurück zum verliebten Kennenlernen.

Kurt Tucholsky hat in seinem Gedicht «Danach» gereimt: «Es wird nach einem happy end in Film jehöhnlich abjebldnt», weil eben die nachfolgende Geschichte im Allgemeinen doch eher trostlos verlaufen würde. François Ozon hat sich auch an dieses Rezept gehalten – nur erzählt er die Geschichte in umgekehrter Reihenfolge. In fünf Episoden begegnen uns Marion und Gilles, von der amtlichen Trennung zurück zum verliebten Kennenlernen. Stationen einer Partnerschaft und Ehe nicht in der natürlichen Zeitabfolge zu erzählen, enthebt den Autor der Herausforderung, für eine x-mal in Bilder und Worte gefasste Begebenheit neuerlich eine beweiskräftige und spannungsgeladene Dramaturgie zu finden. Das Ergebnis im Rückwärtsgang zu betrachten mag etwa mit dem Zurückblättern im familiären Fotoalbum vergleichbar sein, wobei die noch schönen, aber vergangenen Zukunftsausblicke mit

Wehmut oder emotional bewegt betrachtet werden.

Es ist aber auch möglich, dass Ozon, der uns in den letzten Jahren mit *8 FEMMES* (2002) oder *SWIMMING POOL* (2003) gut unterhalten hat, seine Könnerschaft im Reptieren von Filmstilen beweisen wollte. Wobei er diesen beim Sehen gar nicht so auffälligen Verdacht selbst vorgibt: «Während des Drehens hat mich der Gedanke zum Lachen gebracht, dass wir anfangen wie Bergman und aufhören würden wie Lelouch.»

Wenn das bürokratische Ritual der Scheidungszeremonie vorüber ist, finden wir uns in einem Hotelzimmer wieder, in dem die nun Getrennten noch einmal intim werden wollen, was dann aber Marion eher zuwider ist und Gilles zur Vergewaltigung herausfordert. Erschreckende, aber auch treffliche Bilder für die zerstörte Verbindung. Das Ende des Films zeigt das Paar am Strand vor einem wie gewöhnlich kitschig wirken-

den Sonnenuntergang: «Gehen wir schwimmen!» fordert Marion auf.

Die Stationen zwischen dem Ende und Anfang der Beziehung werden von der Hochzeit, der Geburt des Kindes, einer Unterhaltung mit Gilles' schwulem Bruder und dessen Freund bestimmt. Dafür hat sich Ozon nach eigener Aussage an klassischen französischen Filmen, an amerikanischen Filmen und an Rohmer orientiert. Das aber mag bedeutungslos sein, wenn uns der Film fesseln soll, uns mit seiner Story zu emotionalen oder intellektuellen Identifikationen einladen will. Diese Momente hat Ozon so gestreut, dass die Geschichte um die eher herbe Marion und den häufig das Gesicht wechselnden Gilles interessant bleibt.

Das Unbestimmte über die Partnerschaft durchwirkt die gesamte Story. Wenn auch die Hoffnung auf deren Möglichkeit den Film beendet, so wissen wir doch, dass sie gescheitert ist. Die Konstruktion dieser



umgekehrten Handlung vermittelt diese distanzierte Haltung, und Ozon erzählt so ruhig, ohne die Bilder in Geschwindigkeit explodieren zu lassen. Dadurch lässt er Raum für die Reflexionen des Zuschauers. Wobei nicht verschwiegen sei, dass dieses Konzept die Langeweile des Wissenden stimulieren könnte. Da hat zum Beispiel Gaspar Noé in seinem spektakulären *IRRÉVERSIBLE*, der von Vergewaltigung und Rache rückwärts erzählt, die Spannung besser gehalten.

Sexualität und Nachkommenschaft bestimmen den Sinn der filmischen Partnerschaft ganz entscheidend. Die gewalttätige Vereinigung nach der Scheidungszeremonie zeigt den männlichen Glauben an den körperlichen Besitz des anderen als grundlegende Komponente. Und Marions Seitensprung in der Hochzeitsnacht, in der der betrunkenen Angetraute nicht ihre Sehnsucht stillen kann, hat keinerlei persönliche Annäherung zu dem plötzlich auftauchenden Unbekannten zur Folge. Der sexuelle Trieb lässt uns oft ganz fremd zu uns selbst werden.

Die Präsenz und damit Stärke der Frau bei Geburt eines Kindes und die körperliche Absenz des Mannes bei diesem Ereignis beschreiben die Bilder von Gilles' Ausflüchten, Marion im Kreissaal aufzusuchen, um ihr psychisch beizustehen. Diese Episode unterläuft die propagierte Ideologie von der Freude des Mannes, die Rolle des Samenspenders in die des Mitgebärsers zu wandeln. Dazu weiss Stéphane Freiss schön dialektisch zu berichten: «Ich habe sehr gelitten, die Szenen während der Geburt so zu spielen. Ich hätte nie so reagiert wie Gilles. Aber der Instinkt und das Unbewusste sind stärker als alles.» Ozon kann seinen Skeptizismus aber auch humorvoll unterbringen, wenn er den

Freund von Gilles' Bruder auf das Natürlichste berichten lässt, dass Kinderwunsch doch auch durch die Einführung von schwulem Ejakulat in eine lesbische Scheide zu bewerkstelligen sei.

Die fünf Episoden über die Trennung und das sich Finden werden von italienischen Chansons begleitet, die sentimentalisch und stimulierend zugleich auffordern, bei aller Tragik, die unserer Suche nach Liebe und partnerschaftlicher Geborgenheit innewohnt, das Leben nicht zu verachten. Wie zur Versöhnung, weil es bei dem jungen Paar nicht geklappt hat, zeigen Monique und Bernard, die Eltern von Marion, das trotz ständiger Querelen über die vielen Jahre hinweg zusammengewachsene Paar, wie selbstvergessen und liebevoll sie sich bei der Hochzeit der Tochter als einziger dem Tanz hingeben können.

Erwin Schaar

5X2 (CINQ FOIS DEUX, FÜNF MAL ZWEI)

Regie: François Ozon; Buch: F. Ozon in Zusammenarbeit mit Emmanuèle Bernheim; Kamera: Yorick le Saux; Schnitt: Monica Coleman; Kostüme: Pascaline Chavanne; Musik: Philippe Rombi; Ton: Jean-Pierre Duret, Brigitte Taillandier

Darsteller (Rolle)

Valeria Bruni-Tedeschi (Marion), Stéphane Freiss (Gilles), Géraldine Pailhas (Valérie), Françoise Fabian (Monique), Michael Lonsdale (Bernard), Antoine Chappey (Christophe), Marc Ruchmann (Mathieu), Jason Tavassoli (der Amerikaner), Jean-Pol Brissart (Richter)

Produktion, Verleih

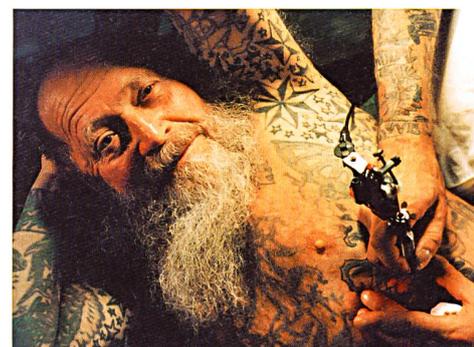
Fidélité, Olivier Delbosc, Marc Missonnier; ausführende Produzentin: Marie-Jeanne Pascal. Frankreich 2004. Farbe, 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Prokino, München



FLAMMEND' HERZ

Andrea Schuler,
Oliver Ruts

Die Bilder sind ein wenig verblichen. Die "Leinwand", auf die sie gemalt wurden, hebt sich und senkt sich im Herzenstakt. Nackt ist die Haut, längst nicht mehr straff und doch nicht nur von Jahren gezeichnet. Tief in sie eingestochen bedecken Ornamente, Gesichter, Anker und Schiffe die menschliche Oberfläche. Stolz präsentieren die drei alten Männer zwischen 84 und 90 Jahren ihre über und über tätowierten Körper; nicht so sehr als lebendige Kunststücke, vielmehr als jeweils einzigartiges Lebenswerk. Mit ernstesten Worten umschreiben sie in Andrea Schulers und Oliver Ruts' Dokumentarfilm, wie sie sich Stich für Stich gleichsam selbst (neu) erfanden. Und zu einer verschworenen Gemeinschaft zusammenfanden, aus der heraus sie die kahlen Untätowierten bemitleideten, die zu angepasst waren, um ihr Inneres nach Aussen zu kehren. Die Motivwahl spielte dabei nur indirekt eine Rolle. Obwohl sie alle Seefahrtbilder wie das «Flammend' Herz» auf sich und in sich tragen, war nur einer von ihnen, der Holländer Albert Cornelissen, tatsächlich Seemann. Er ist auch der einzige, dem das Tätowieren gleichsam in den Schoss gelegt wurde: «Meine Mutter hatte zehn Schwestern. Sie alle heirateten Seemänner. Ich hatte zehn Onkel, die alle tätowiert waren und wunderbare Abenteuergeschichten erzählten. Ich hätte mir nie vorstellen können, etwas anderes als Seemann und Tätowierer zu werden.» Gerade umgekehrt verhielt es sich bei den beiden anderen. Herbert Hoffmann stammte aus einer streng puritanischen Familie, war gelernter Kaufmann und fand ähnlich wie Karlmann Richter, Sprössling einer der zehn reichsten Kieler Grossbürgerfamilien, erst recht spät zum Tätowieren, das damals, mehr noch als heute, verrufen war. Für beide verband sich damit ein Ausbruch aus beengenden sozialen Verhältnissen und ein Durchbruch zur gelebten Homosexualität. Karlmann verliess Frau und Kinder, erst sehr viel später stellte einer seiner Söhne den Kontakt zu ihm wieder her. Das Kennzeichnen des eigenen Körpers wurde zum Mittel der Selbsterkenntnis. Der



permanente Selbstbeschreibungsprozess half, sich selbst zu finden und zu verwirklichen. Tätowierer und Tätowierte woben gemeinsam an einem sozialen Gewebe, dessen Zentrum über etliche Jahre in Hamburg, in Deutschlands «ältester Tätowierstube» lag, wo sie eine zeitlang zusammen arbeiteten. Bis sie sich bei der Geschäftsübergabe an Herberts Neffen gründlich zerstritten.

Schuler und Ruts versuchen erst gar nicht, das labyrinthische Lebensgewirke ihrer Protagonisten zu entwirren, vielmehr folgen sie ihnen bei ihren Erinnerungen, reisen mit ihnen kreuz und quer von Rotterdam nach Hamburg bis nach Heiden in die Schweiz, wo Herbert heute lebt, und durch viele Jahrzehnte der Tätowier- und Kulturgeschichte. Dabei kommt der Film ganz ohne inszenatorisches Spektakel oder formale Verspieltheiten aus. Die Filmemacher nehmen sich zurück, die Kamera läuft, als filme sie das unverstellte Leben ab, und immer mal wieder streift sie in privaten Zimmern über bunte Collagenhaut, während aus dem Off das Genfer Beerdigungs-Orchester «The Dead Brothers» die gealterten Körpergemälde mit Tuba, Banjo, Akkordeon, Trommel und Gitarre musikalisch untermalt. Es ist eine humorvolle, nostalgische Bildungsreise, zu der *FLAMMEND' HERZ* einlädt, mit Menschen, die vieles alleine und gemeinsam erlebt und erlitten haben und noch immer gerne davon erzählen; in Worten und auch mit ihren Körpern. Eine Reise mit «Bilderbuchmenschen», wie Herbert eine Ausstellung mit Fotografien von tätowierten Menschen überschrieb, die derart widersprüchlich sind, dass sie alle Vorurteile, die sich in einem festgesetzt haben mögen, in Frage stellen. Die Ganzkörper-tätowierten Albert, Herbert und Karlmann sind drei charmante, lustige alte Männer, die sich «anständig» kleiden, gerne mal ein Schwätzchen halten und keineswegs abgehoben wirken, sondern im Gegenteil erdverbunden und, wie Herbert es formuliert, eine Vorliebe für das «Primitive» pflegen, das Gewöhnliche. Sich zu tätowieren ist für sie deshalb auch kein Spleen, kein Modespass, son-

dern Ausdruck innerster «Natur». Und wenn man am Ende dennoch nicht umhinkommt, die Beharrlichkeit, mit der sich vor allem Herbert und Karlmann auf das Tätowieren fixieren, ein wenig merkwürdig und engstirnig zu empfinden, es als Fetisch zu erleben, kann man es angesichts ihrer bewegten und bewegenden Geschichte(n) vielleicht doch verstehen, wenn Herbert sagt: «Mit Vorbedacht geschah es nicht, dass ich tätowiert sein wollte. Es steckte einfach in mir drin, wie eine Erb-anlage, wie ein Geburtsfehler. Jeder Mensch hat seine Fehler und wenn dies ein Fehler sein sollte, dann war dies mein schönster Fehler und auch mein liebster Fehler.» Ein Fehler wäre es freilich auch, trotz solch wohlfeiler, philosophisch anklingender Worte, *FLAMMEND' HERZ* in den Rang eines kulturhistorischen Zeitzeugnisses zu erheben. Es ist ein netter, unterhaltsamer und manchmal nachdenklicher Film über drei interessante und mitunter etwas kauzige alte Menschen. Nicht mehr, nicht weniger. Ein cineastischer Kaffeeklatsch, bei dem alte Briefe ausgegraben und Fotoalben durchgeblättert werden, man die Gedanken schweifen lässt und in Erinnerungen schwelgt.

Stefan Volk

Stab

Buch und Regie: Andrea Schuler und Oliver Ruts; Kamera: Lars Barthel; Schnitt: Regina Bärtschi; Ton: Annegret Fricke, Marc von Stürler, Oliver Graf; Tonmischung: Ralf Krause; Musik: The Dead Brothers

Mitwirkende

Karlmann (Karl Herrmann) Richter, Herbert Hoffmann, Albert Cornelissen

Produktion, Verleih

Egoli Tossell Film AG; Produzent: Jens Meurer. Deutschland 2004. 35mm Farbe; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Timebandits, Potsdam

SHOUF SHOUF HABIBI

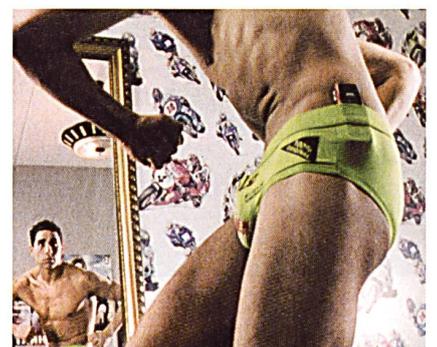
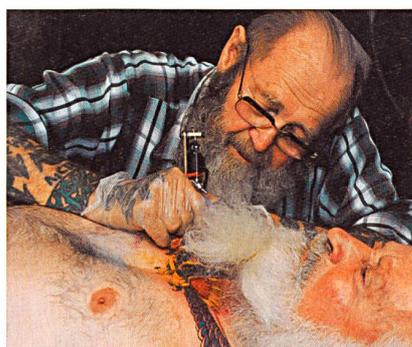
Albert ter Heerdt

Hoppla! Das kommt unverhofft: eine Culture-Clash-Komödie aus den Niederlanden. Multikulti in seinen dramatischen inner- und ausserfamiliären Auswirkungen – wie das Patricia Cardoso für die USA mit *REAL WOMEN HAVE CURVES*, Mira Nair für Indien in *MONSOON WEDDING* oder Gurinder Chadha in ihrem brillanten *BEND IT LIKE BECKHAM* für Grossbritannien bereits auf die Leinwand brachten.

Nun also Holland. Und Marokko. Im Zentrum steht Abdullah, zwanzig Jahre alt, arbeitslos, von seinen Freunden «Ab» genannt: ein Holländer mit marokkanischen Wurzeln. Oder besser: ein Marokkaner, der in Holland lebt. Wie auch immer. Was könnte er nicht alles mit seinem jungen Leben anfangen: an der Börse spekulieren, mit einer fetten Limousine herumfahren, als Schauspieler in Hollywood arbeiten ... Doch bis es soweit ist, hält er sich mit krummen Dingen im Freundeskreis über Wasser: Er knackt leere Container, klagt einem Jungen den Roller oder versucht, eine Bank auszurauben – wo er dann ausgerechnet den Koffer mitlaufen lässt, der mit einer Farbpatrone gefüllt ist. Künstlerpech.

Doch das ist noch nicht alles: Zu Abdullahs Universum gehören auch seine Mutter, die dem angetrauten Pascha schon mal den Teppich unter den Füßen wegzieht, während dieser von alten Werten und jungen Frauen träumt. Sowie Abs älterer Bruder Sam, der bei der Polizei arbeitet – ein Vorzeige-Immigrant bis zu dem Tag, an dem er den Widerstand als getreuer Ehemann seiner attraktiven Kollegin gegenüber aufgibt. Und dann sind da noch die jüngere Schwester Leila, die sich mit Händen und Füßen gegen arrangierte Hochzeiten mit «echten Marokkanern» wehrt, und schliesslich der kleine Driss, der – selbst ein Schlitzohr – alle Hände voll zu tun hat, um an jeder neuen (Familien-) Front das Feuer zu löschen.

Unglaublich, wie viele Pointen der holländische Albert ter Heerdt – der das Drehbuch zusammen mit Hauptdarsteller *Mimoun Oaissa* erarbeitete – in den Film gepackt



FORBRYDELSER / IN YOUR HANDS Annette K. Olesen

hat. Die Dialoge sind von einer rasanten Geschwindigkeit, der Jargon erinnert an denjenigen hiesiger Secondos – «hey Respekt, Mann!». Die Komik ist durchaus feinsinnig, das Schauspiel überzeugend, die Kamera ironisch: Mit Vorliebe zeigt sie ihre Helden aus der Untersicht und macht aus ihnen jene (Möchtegern-)Giganten, die im Alltag dann auf umso kläglichere Masse schrumpfen. Als kleines Bijou: Abdullahs erster Tag im Büro – richtige Arbeit, die ihm Sam verschafft hat. Aus dem schmucken Aktenköfferchen zaubert er Banane, Bleistift und Pausenbrot. Was nun? Schubladen traktieren, die Computertastatur so virtuos wie Chico Marx das Klavier bedienen, den Bleistift zu Grunde spitzen – und dann hilflos wie das Kaninchen vor der Schlange das klingelnde Telefon fixieren ...

Nun denn – wenn alle Stricke reissen, kann Ab ja immer noch zurück zu seinen Wurzeln, sich in den Kaftan kleiden, in Marokko eine Braut holen und in der islamischen Metzgerei Hühner köpfen ... ter Heerdt gelingt die heikle Gratwanderung, zwar kein Klischee auszulassen, die Figuren und ihre zwiespältigen Attitüden bitterbörs zu zerpfücken – und zwar nicht nur auf marokkanischer Seite –, sie aber zum anderen mit soviel Charme auszustatten, dass sie trotzdem unsere Sympathie erhaschen. Bei allem wohlwollenden Spott verliert SHOUF SHOUF HABIBI in keinem Moment die Problematik aus den Augen und zeigt auf äusserst vernünftige Weise, was es heisst, zwischen zwei Welten den Spagat zu üben.

Doris Senn

Regie: Albert ter Heerdt; Buch: Albert ter Heerdt, in Zusammenarbeit mit Mimoun Oaïssa; Kamera: Steve Walker; Schnitt: Sytse Kramer; Ausstattung: Anet Wilgenhof; Kostüme: Ciska Nagel; Musik: Vincent van Warmerdam, Cablejuice, Mike Meijer; Ton: Marcel de Hoogd; Tonmischung: Ranko Paukovi. Darsteller (Rolle): Mimoun Oaïssa (Ab), Najib Amhali (Sam), Touriya Haoud (Leila), Ilias Ojia (Driss), Salah Eddine Benmoussa (Ali), Zohra Slimani Sebouba (Khadija). Produzenten: René Huybrechtse, Joram Willink, Frank Bak, Albert ter Heerdt. Niederlande 2003. 35mm, 89 Min. CH-Verleih: Xenix FilmDistribution, Zürich

Das Dogma-Verdikt, Mitte der neunziger Jahre von Lars von Trier und seinen Mitstreitern und -theoretikern in die Welt gesetzt, wurde vom Initiator zwar längst widerrufen. Daher erstaunt es den Zuschauer schon, wenn er im Vorspann dieses Films von Annette K. Olesen wieder mit dem Zertifikat dieses apodiktischen Stil-Verlangens konfrontiert wird. Der Eingeweihte in diese cineastische Sicht der Dinge mag dann aber darauf vorbereitet sein, dass ihn eine eher triste Bildreflexion erwarten wird.

Olesen reüssierte auf der Berlinale 2002 mit ihrem ersten Spielfilm KLEINE MISSGESCHICKE (SMA ULYKKER), für den sie den Blauen Engel als bester europäischer Film gewann. Für ihren zweiten Film zeichnet sie auch als Mitautorin beim Drehbuch verantwortlich.

Wenn FORBRYDELSER richtig projiziert wird, macht er uns mit der Geschichte in dem alten Kinoformat mit den leicht zum Rechteck verzogenen Bildern bekannt, die den engen Räumen der Handlung ein besonderes Gewicht verleihen. Ein zu einem Widescreen-Format verzogenes Bild kann der intendierten Ästhetik vollkommen zuwiderlaufen, die auf die zwischenmenschlichen Konflikte eingeschränkte Handlung dieses Films verfälschen.

Mit fahlen Farben, fast kammerstückartig konzipierten Bildern, die sich schon fast skrupulos auf die Personen konzentrieren, erzählt Olesen die Geschichte von Anna, einer jungen Pfarrerin, die in Vertretung die Stelle eines Geistlichen in einem Frauengefängnis übernimmt. Ihr engagierter Umgang mit den straffällig gewordenen Frauen, ihr Ehealltag, die Probleme mit der Drogensucht in der Anstalt, all dies erhält durch das eindringliche Spiel der Darsteller in der Kadrierung der Bilder eine Prägnanz, die Spannung erzeugt.

Die Handlungsfäden ranken sich um drei Personen – Anna, die Kindsmörderin Kate und den Wärter Henrik. Trivial ausgedrückt, geht es um Beziehungen, die sich auch in der gesellschaftlichen Klausur eines

Gefängnisses ergeben und die in einer solchen Umgebung meist mit Sanktionen belegt sind.

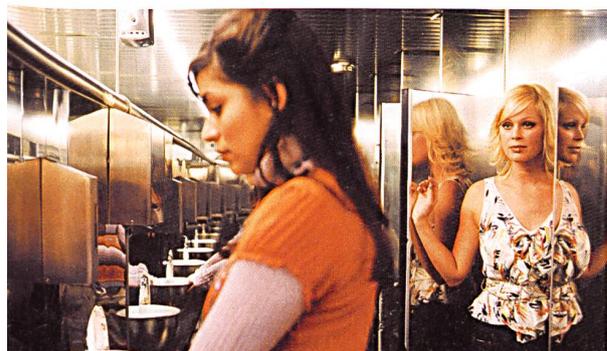
Anna ist nach langer Ehezeit schwanger geworden, muss aber erfahren, dass ihr Kind wegen eines Chromosomendefekts behindert sein könnte. Sie wendet sich an Kate, der übersinnliche Kräfte nachgesagt werden, um Hilfe, weil diese doch auch eine Mitgefängene anscheinend von ihrer Drogensucht befreit hat. Und Kate verliebt sich in ihren Wärter, was diesen wegen seiner Bereitschaft, die Gefühle zu erwidern, in Schwierigkeiten bringt. Eine geschlossene Gesellschaft, in der die Lösung von Problemen mit Schuld verknüpft ist.

Die Prägnanz der Darsteller, denen jegliches Flair von sich in den Vordergrund spielenden Stars fehlt, erzeugt mit einer emotionalen Spannung, der man sich, wenn die inhaltlichen Komponenten goutiert werden, kaum entziehen kann. Die emotionale Qualität der Geschichte, deren Inszenierung nicht auf eine Übrumpelung des Zuschauers intendiert ist, lässt diesem daher auch die rationale Entscheidung, ob er sich mit der Problematik auseinandersetzen möchte.

Die Schlussbilder zeigen fragmentarisch den Entschluss von Anna, ob sie ihr Kind austragen wird. Ein Happy-End kann in diesem Film nicht intendiert sein. Daher mag man es der Regisseurin abnehmen, wenn sie pathetisch feststellt: «Der Film wurde für uns fast zu einer Zerreissprobe und zu einer richtigen Prüfung für mich. Ich musste die Dunkelheit erforschen, die Schwere und die Tragik des Lebens, aber ich möchte diese Erfahrungen nicht missen.»

Erwin Schaar

FORBRYDELSER
(IN YOUR HANDS/IN DEINEN HÄNDEN)
R: Annette K. Olesen; B: Kim Fupz Aakeson, A. K. Olesen; K: Boje Lornholdt; S: Molly Malene Stensgaard; M: Jeppe Kaas; D (R): Ann Eleonora Jørgensen (Anna), Trine Dyrholm (Kate), Nicolaj Kopernikus (Henrik), Sonja Richter (Marion), Lars Ranthe (Frank). P: Zentropa Productions, Ib Tardini. Dänemark 2003. 35mm, 1:1:37, CH-V: Frenetic Films, Zürich



THE BLUE BUTTERFLY

Léa Pool

Das «Basierend auf einer wahren Begebenheit» vermag einem in Léa Pools neuem Film nicht zu überzeugen. Die Schweizer-Kanadierin erzählt in *THE BLUE BUTTERFLY* die Geschichte einer Wunderheilung, wie sie sentimentaler die Feder eines Hollywood-Autors nicht hervorbrächte. Hätte die Abneigung gegen den Gefühlskitsch dort zumindest ein Ventil im Wissen, dass das Geschilderte eine rein phantastische Ausgeburt ist, macht es einem in diesem Fall der explizite Wahrheitsanspruch trotz der fiktionalen Verkleidung schwer.

Léa Pool erzählt in ihrem Drama die Geschichte des zehnjährigen Pete, der an einem Gehirntumor erkrankt ist und nur noch wenige Monate zu leben hat. Während draussen im Sonnenschein die Kinder spielen, sitzt der Knabe hinter dem Fenster im Rollstuhl und sinniert: «Warum ich? Warum muss ich jetzt sterben?» – die Anklage untermalen melancholische Klavierklänge. Warum mein Sohn?, fragt sich bitter und verzweifelt auch Petes Mutter Teresa, die nun alles daran setzt, ihrem Kind den grössten Wunsch zu erfüllen. Pete, fasziniert von der Welt des krabbelnden und schwirrenden Getiers, möchte einmal noch den seltenen Schmetterling Mariposa Azul sehen, der im südamerikanischen Urwald lebt und dem man magische Kräfte nachsagt: «Man muss ihn nur anschauen, und man erhält Einblick in alle Geheimnisse der Welt», weiss der kluge Junge. So spricht Teresa anlässlich eines Vortrags den renommierten Insektenforscher Alan Osborne, grosses Idol von Pete, an und bittet ihn, den Traum ihres todkranken Sohnes zu erfüllen. Nachdem der Wissenschaftler anfänglich von der Idee wenig begeistert ist, willigt er schliesslich ein; beeindruckt von der Hartnäckigkeit des Jungen und gesteuert von Geistern aus der eigenen Beziehungsvergangenheit, die man durch Hinweise wie die Verdrecktheit des Mannes, wenn es um Familiendinge geht, gleich erahnt.

Also geht es auf die weite Reise. Mit der Ankunft im Buschdorf konkurriert nun die gefühlige Ebene mit dem Abenteuer-

film. Nach der herzlichen Aufnahme durch das Stammesvolk, das während des ganzen Films nur exotischer Statist bleibt, macht man sich – mit Schmetterlingsnetz und Pete auf ein Pferd oder den starken Rücken des Forschers geschnallt – auf die Jagd nach dem blauen Falter. Doch die Suche gestaltet sich schwieriger als angenommen.

Die Expedition, an deren Ende auch ein menschlicher Reifeprozess steht, irritiert bald durch die Erzählweise in Indiana-Jones-Manier. Immerhin gewinnt durch die Strapazen und Gefahren, denen das Team im Dschungel von Costa Rica ausgesetzt ist, die Geschichte etwas an Spannung. Lange Zeit sieht es nämlich so aus, als ob vor allem Kameramann *Pierre Mignot* bei den Dreharbeiten auf die Kosten gekommen wäre. Mit einem Bilderbogen von Fauna und Flora lässt er uns an seiner Faszination teilhaben: da ein Papagei, dort ein Äffchen im Baum; Zoom auf die schillernde Libelle, Schwenk auf die fliehende Schlange; hübsch, in der Tat.

Am Schluss kommt alles gut, wie es das Leben vorschrieb: Wie durch ein Wunder wird der todkranke Junge, der schliesslich seine Mariposa im Käfig hält, geheilt. Trotz emotionalem Gehalt vermag *THE BLUE BUTTERFLY* nicht wirklich zu berühren. *Marc Donatos* traurige Kulleraugen sind zwar beeindruckend; *William Hurt* und *Pascale Bussières* werden schon weniger warm mit ihren Rollen. Léa Pool ist in ihren autobiografisch geprägten, inhaltlich zwar unspektakulären Filmen ungleich authentischer. Das hingegen ist kein Wunder.

Birgit Schmid

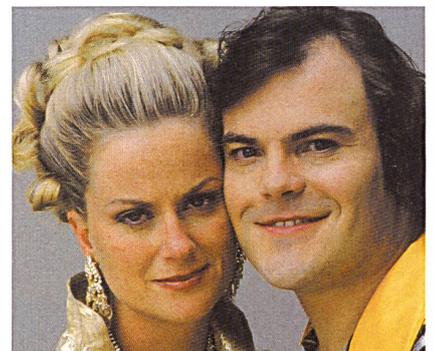
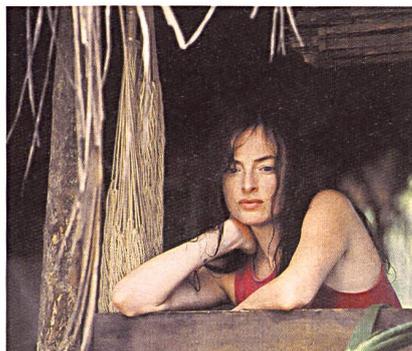
Regie: Léa Pool; Buch: Pete McCormack; Kamera: Pierre Mignot; Schnitt: Michel Arcand; Produktionsdesign: Serge Bureau; Art Director: Jaime Fernandez; Kostüme: Michèle Hamel; Musik: Stephen Endelman, Ton: Ivan Sharrock. Darsteller (Rolle): William Hurt (Alan Osborne), Pascale Bussières (Teresa Carlton), Marc Donato (Pete Carlton), Raoul Trujillo (Alejo). Produktion: Galafilm Productions, Global Arts, Palpable Productions; ausführende Produzenten: Claude Bonin, Michael Haggiag, Francine Allaire, Arnie Gelbart. Kanada, Grossbritannien 2004. Farbe, 96 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

ENVY

Barry Levinson

Das Thema an sich ist keineswegs komisch. Immerhin zählt Neid bekanntlich ja zu den sieben Todsünden. Und landauf, landab haben es sich Politiker zur rhetorischen Angewohnheit gemacht, statt sozialer Ungerechtigkeit lieber den «Sozialneid» anzuprangern. Da es sich andererseits gerade über die menschlichen Schatten- und Schlagseiten am trefflichsten scherzen lässt, bildet Neid eben doch einen wunderbaren Stoff für gesellschaftskritische Komödien. Und wer böte sich eher dafür an, eine solche zu inszenieren, als Erfolgsregisseur Barry Levinson, der sich – das muss der Neid ihm lassen – mit der Politsatire *WAG THE DOG* als Köhner jenes Faches bewiesen hat?

Das Scheitern von *ENVY* aber fängt schon bei der Besetzung an. Nicht, dass *Ben Stiller* und *Jack Black* zu wenig humoristisches Potential besässen. Es langweilt einfach, sie in den immer gleichen Rollen zu sehen. Black spielt mit Nick Vanderpark einen chaotischen Tagträumer, der über Nacht stinkreich wird und endlich seinem exzentrischen Übermut freien Lauf lassen kann. Black aber läuft dabei nicht zu Höchstform auf. Er tut mit seiner eindimensionalen Figur einfach das, was er aufgrund seines Talentes und Naturelles immer kann, ohne sich gross anstrengen zu müssen. Stiller wiederum mimt einmal mehr den Westentaschen-Woody-Allen. Genau wie sein Freund und Vorstadt-Nachbar Nick arbeitet Tim Dingman in einer tristen Schleifpapierfabrik. Aber im Gegensatz zu Nick, der mit den Gedanken meist woanders ist, rackert Tim wie wild. Und immerhin scheint es bald auch für einen Pool im Garten zu reichen. Da verwundert es nicht, dass Tim von Nicks jüngster Flause nichts wissen will und nicht bereit ist, 2000 Dollar in die Entwicklung eines Gerätes zu investieren, das Hundekot spurlos verschwinden lässt. Umso entsetzter ist Tim, als Nick tatsächlich einen solchen «Vaporizer» (wohlgemerkt mit zwei «o») erfindet und damit in kürzester Zeit so viele Millionen scheffelt, dass er nicht mehr weiss, wohin mit dem Geld.



IN VIAGGIO CON CHE GUEVARA

Gianni Minà

Weil er nicht wegziehen mag, klotzt er mitten hinein in die Reissbrettvorstadt eine geschmacklose Disneyland-Villa, samt Karussell, Go-Kart-Bahn und Bogenschiessplatz. Tag für Tag muss Tim neue Abscheulichkeiten im Nachbarsgarten ertragen, seien es antike Statuen oder ein grasendes Pferd. Kein Wunder, dass der brav neurotische Musterbürger bald vor Neid platzt – zumal er sich eine fünfzigprozentige Gewinnbeteiligung hat entgehen lassen – und den grossstuerischen Hans im Glück nebenan argwöhnisch beäugt.

Vielleicht hätte diese pointierte Gegenüberstellung von überschäumender Naivität und brodelnder Verstocktheit eine kraftvolle Dynamik erzeugt, wenn Levinson seinen Hauptdarstellern mehr als nur das Übliche zugetraut und ihre Rollen vertauscht hätte. So aber bleibt die Figurenzeichnung mutlos und halbgar wie der dramaturgische Verlauf des Films. Was satirisch anschwang und sich mit Nicks märchenhaftem Aufstieg in eine Farce zu verwandeln begann, versucht sich, als Nick ausrastet, aus der Firma fliegt und sich willenslos in einer Bar betrinkt, mit dem skurrilen Auftritt eines grauhaarigen Althippies als schwarze Komödie. «J-Man» hetzt Tim auf, der erschießt versehentlich Nicks Pferd, verbuddelt es, gräbt es wieder aus ... Eine ganze Weile noch windet sich der Film so hin und her, bis er schliesslich doch in eine süsse moralische Botschaft mündet.

Mit das Beste an diesem lauen, laschen, lustigen Filmchen ist, dass Levinson hier aus künstlerischer Sicht wohl keinerlei Neider zu befürchten hat.

Stefan Volk

R: Barry Levinson; B: Steve Adams; K: Tim Maurice-Jones; S: Stu Linder, Blair Daily; M: Mark Mothersbaugh. D (R): Ben Stiller (Tim Dingman), Jack Black (Nick Vanderpark), Rachel Weisz (Debbie Dingman), Amy Poehler (Natalie Vanderpark), Christopher Walken (J-Man), Ariel Gade (Luda Dingman). P: DreamWorks, Castle Rock, Baltimore Spring Creek, NPV, Nu Image, Village Roadshow; Barry Levinson, Paula Weinstein. USA, Kanada, Australien 2004. Farbe, 99 Min. D-Verleih: Columbia Tristar, Berlin

Sein Gesicht unter der Schirmmütze ist zerfurcht und mit Altersfleckchen übersät, der Schnauz schneeweiss, der Blick geht in die Ferne. Mit diesem Bild des 81-jährigen Alberto Granado im Abspann von *DIARIOS DE MOTOCICLETA* spannte Regisseur Walter Salles den Bogen zwischen der realen Person und der Filmfigur.

AN *DIARIOS DE MOTOCICLETA* angelehnt, entstand *IN VIAGGIO CON CHE GUEVARA* von Gianni Minà – einem renommierten Journalisten des italienischen Fernsehens und engagierten Experten für die Politik Südamerikas. Unter seinen zahlreichen Dokumentarfilmen ist ein geschichtsträchtiges 16-stündiges Interview mit Fidel Castro aus dem Jahr 1987 zu erwähnen. Minà ist der eigentliche «Übervater» von Salles' Film: Vor rund zehn Jahren sicherte er sich die Filmrechte an Che Guevaras Tagebuch und verkaufte sie schliesslich an Robert Redford, der *DIARIOS DE MOTOCICLETA* zur Hauptsache produzierte. Dabei behielt Minà sich vor, die Entstehung «seines» Projekts filmisch zu begleiten und liess mit *IN VIAGGIO CON CHE GUEVARA* ein ausschweifendes *Making of* entstehen – aus dem Blickwinkel Albertos.

Dieser trat die Reise von damals erneut an und begleitete die Filmcrew bei ihren Dreharbeiten an den Originalschauplätzen – als «Inspiration» für die Darsteller und als «Berater» für Walter Salles. Er ist dabei, wenn die Rekonstruktion der mythischen Norton 500 – die die beiden Draufgänger 1952 sogar über die Anden transportierte – vom Lastwagen geladen wird und lässt sich von den Hauptdarstellern Rodrigo de la Serna und Gael García Bernal den Plot des Films erzählen, legt immer wieder Zeugnis von seinem erstaunlichen Gedächtnis ab, und wenn er ins Erzählen gerät, versprüht Alberto nach wie vor leutseligen Charme.

Nur zu gerne möchte man wissen, was sich in der Erinnerung Albertos abspielt, wenn auf den verschiedenen Filmsets vor seinen Augen die Vergangenheit wiederaufsteht. Doch meist hält er sich bedeckt, schaut versunken auf die Filmszene und lässt

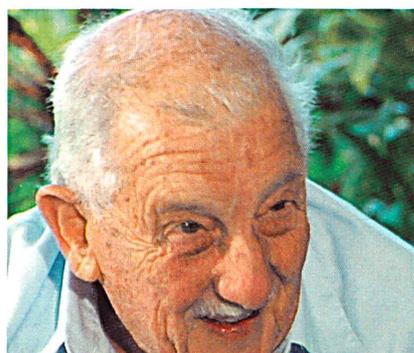
sich nur selten zu einem «genauso war's» hinreissen.

Da nur wenige Zeitzeugen von damals noch am Leben sind, fokussiert Minà ausgiebig die Dreharbeiten. Er lässt Walter Salles zu Wort kommen und die Haupt- und Nebenschauspieler von den historischen Figuren erzählen, die sie im Film verkörpern. Die wenigen, die Ernesto Guevara auf der Reise persönlich begegneten – etwa der Sohn des Arztes Hugo Pesce in Lima, der damals grosszügige Gastfreundschaft gewährte, oder die Sozialarbeiterin Zoraida Boluarte –, können nur ein paar wenige Anekdoten beisteuern, die bezeugen, dass niemand hinter dem sanften jungen Mann mit dem Wolfshunger einen grossen Politiker und Revolutionär vermutet hätte. Einzig Überlebende der Leprastation am Amazonas, wo Alberto und Ernesto ein paar Wochen blieben, verbinden mit dem Besuch des Ches die umwälzenden Neuerungen, die emblematisch für seinen offenen, egalitären Geist waren.

Eher enttäuschen mag der Film diejenigen, die sich mehr Hintergrundinformationen erhofften oder eine dialektische Annäherung aus heutiger Sicht. Minà verharret aber weitgehend in der Nacherzählung von Salles' filmischer Fiktion und dabei, die erzählten Geschehnisse als wahr zu untermauern. Offen gegenüber stehen sich der heute greise Alberto, der den «Gang durch die Institutionen» wählte – er folgte dem Ruf des Che und gründete in Kuba ein medizinisches Institut –, und der jung gebliebene Mythos des Che, dessen revolutionäre Rhetorik den Film ausklingen lässt. Seine Forderungen für ein gerechteres, selbstbestimmtes Lateinamerika – in einem Auszug einer Rede, die er in Kuba hielt – verhalten ebenso ferne wie utopisch in der Landschaft.

Doris Senn

R, B: Gianni Minà; K: Roberto Girometti; M: Loredana Macchiotti. D: Alberto Granado, Rodrigo de la Serna, Gael García Bernal, Gianni Minà, Walter Salles, Zoraida Boluarte. P: Surf Film; 121 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich



MONTE GRANDE WHAT IS LIFE? Franz Reichle

Versucht man, die Art und Weise, mit der der Schweizer Dokumentarfilmer Franz Reichle an eine filmische Arbeit herangeht, auf einen Nenner zu bringen, so könnte man sagen: Es ist ein Abenteuer, auf das er den Zuschauer mitnimmt. Man denkt an den Satz: Der Weg (in diesem Falle: der Film) ist das Ziel; etwas ungenauer vielleicht auch an den Begriff «Work in Progress». Naturgemäss steht am Anfang einer solchen Filmarbeit das Interesse für eine Sache oder eine Person. Reichle geht es nicht darum, einen ihm bereits bekannten Sachverhalt zu erklären oder gar zu untermauern, sondern darum, diesen Sachverhalt durch die filmische Arbeit erst zu erkennen. Es liegt auf der Hand, dass es bei einer solchen Konzeption (die das Erarbeiten eines verbindlichen Exposés praktisch verunmöglicht) äusserst schwierig ist, einen Produzenten für einen Film zu gewinnen. Als Referenz kommen lediglich die bisherigen Arbeiten des (Film-)Autors in Frage. Im Falle von Reichle wäre dies neben anderen der 1997 herausgekommene Dokumentarfilm *DAS WISSEN VOM HEILEN* über Lehre, Anwendung und Heilwirkung der klassischen tibetischen Medizin. Und tatsächlich bekennt Reichle in einer dem Pressedossier beigefügten «Geschichte des Films», dass sich dieser neue Film direkt aus der Arbeit an seinem letzten Film entwickelt habe.

Das weitgefassete Thema, um das es Reichle geht, wird mit der im Titel enthaltenen Frage «What is Life?» umschrieben. Der andere Teil des Titels, «Monte Grande», verweist auf ein Dorf im Norden Chiles, das, wie es im genannten Text des Pressedossiers heisst, «auf keiner Karte vorkommt». Reichle wollte dort für sein unter dem Arbeitstitel «Was ist Leben?» laufendes Filmprojekt den chilenischen Neurobiologen, Bewusstseinsforscher und Kognitionswissenschaftler Francisco J. Varela treffen. Dieser sollte neben drei anderen Persönlichkeiten eine der vier Hauptpersonen des Projektes werden. Beim Eintreffen Reichles war Varela todkrank und konnte den Filmer zunächst nur zu einem kurzen Gespräch empfangen – allein und ohne

Kamera. Erst etwas später durfte er mit der kleinen Videokamera ein Gespräch mit ihm aufzeichnen. «Er erzählte mir sein ganzes Leben, wie ein Vermächtnis, mit allen wichtigsten Stationen, mit seinen tief greifenden Meditationserfahrungen.» Reichle fiel auf, dass Varela kaum ein Wort für die Wissenschaft übrig hatte. «Und wenn, dann war die Wissenschaft etwas Normales, nicht etwas Besonderes. Das war grossartig von diesem grossen und geschätzten Wissenschaftler und Systemtheoretiker, der sein Leben lang nur einer Hauptfrage nachgegangen war, der Frage wie Körper und Geist eine Einheit bilden und interagieren können.»

Beindruckt von der Persönlichkeit Varelas entschloss sich Reichle, ihn zur einzigen Hauptfigur des Filmes zu machen, die Aussagen anderer Wissenschaftler jedoch miteinzubeziehen. So besuchte er in Santiago Humberto Maturana, den ersten wichtigen Lehrer und späteren Partner Varelas, mit dem zusammen er auch ein populärwissenschaftliches Werk verfasste (es ist deutsch unter dem Titel «Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln menschlichen Erkennens» 1990 im Goldmann-Verlag erschienen). Neben verschiedenen Familienmitgliedern, die über das private Leben Varelas Auskunft geben, finden sich in der langen Liste prominenter Mitwirkender des Filmes auch der inzwischen verstorbene Physiker und Kybernetiker Heinz von Foerster sowie der Dalai Lama, mit dem Varela eine lange Freundschaft verband und der mit der von Varela in den achtziger Jahren begründeten Wissenschaftlergruppe «Mind & Life» etwa alle zwei Jahre Gespräche führte, «um die westlichen Forschungsergebnisse mit den Erkenntnissen der buddhistischen Lehre zu vergleichen, neue Forschungsrichtungen einzuschlagen und andererseits der buddhistischen Tradition Impulse zu geben.» In der Religionsphilosophie und den Meditationspraktiken des Buddhismus, besonders in der darin enthaltenen Aufhebung des Gegensatzes von Subjekt und Objekt oder (wie es im Film einmal heisst) von der ersten und der dritten Person

fand Varela eine Bestätigung seiner wissenschaftlichen Forschungen. Und man könnte sich vorstellen, dass auch Franz Reichle, der grosse Kenner des Buddhismus, über solche Themen den Zugang zu Varela gefunden hat.

Ganz allmählich lässt Reichle Varelas Thesen und Erkenntnisse in seinen Film einfließen. In einer gewissen Weise entspricht sein Vorgehen dem Gehalt von Varelas Weltanschauung. Zwar reiht sich auch hier rein äusserlich Aussage an Aussage, doch in einer kreativen Weise, die sich dem zentralen Thema subtil annähert. Dieses lässt sich mit dem Fremdwort «Autopoiesis» umschreiben, womit ein System des «Sich selbst Kreierens» alles Lebendigen gemeint ist – im Gegensatz etwa zur darwinistischen Auffassung der Anpassung der Lebewesen an eine existierende Umwelt. Was sich in der Beschreibung recht theoretisch anhört, wird im Verlauf von Reichles Film, den man als eine Art unterhaltsamen Lernprozess verstehen kann, anschaulich und nachvollziehbar. Und gerade dies macht seine Qualitäten aus, die allerdings einem laufenden Prozess entsprechen. Reichle hat unter dem Titel *MIND AND LIFE* denn auch bereits einen ergänzenden Dokumentarfilm in Arbeit.

Gerhart Waeger

Stab

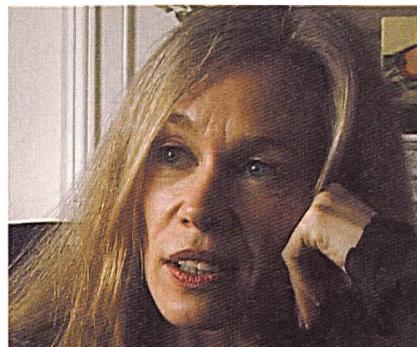
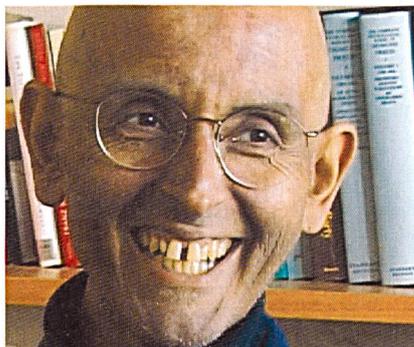
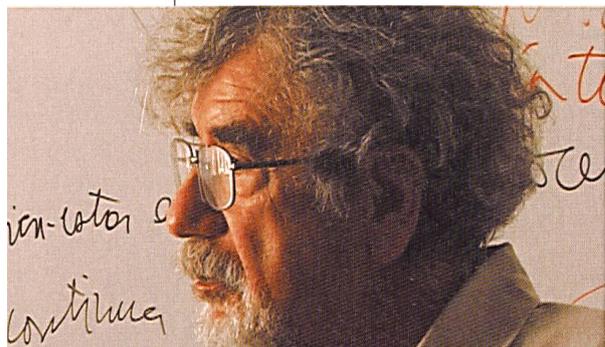
Regie, Drehbuch und Kamera: Franz Reichle

Mitwirkende

Francisco Varela (1946–2001), H. H. Tenzin Gyatso 14. Dalai Lama, Jean-Pierre Dupuy, Amy Cohen Varela, Heinz von Foerster (1911–2002), Samy Frenk, Joan Halifax, Anne Harrington, Aida Inzunza, Antoine Lutz, Humberto Maturana, Miruska Milicic, Hans Ulrich Obrist, Leonor Palma, Evan Thompson, Christian Valdez, Gabriel Varela, Javier Varela, Leonor Varela, Raul Varela, Alejandra Vega

Produktion, Verleih

Produktion: T&C Film; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen DRS SRG SSR idée suisse; Kulturfonds Suissimage; Teleclub; mit Unterstützung von: Bundesamt für Kultur (EDI) Schweiz, Stadt und Kanton Zürich, Volkart Stiftung, Padma AG, Succès Cinéma; Produzent: Marcel Hoehn; Paul Riniker; Produktionsleitung: Sandra Gisler. Schweiz 2004. 35mm FAZ, Dolby SR; Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Columbus Film, Zürich





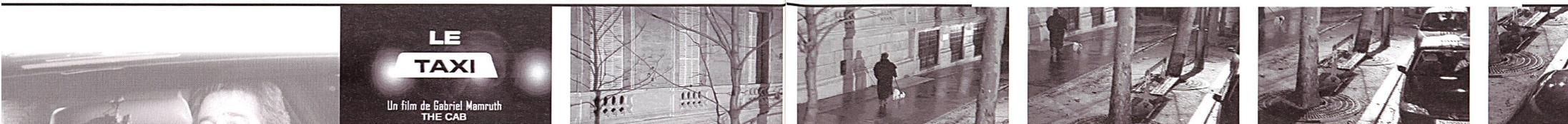
❖ Die Kunst der Reduktion

Zur Dramaturgie des Kurzspielfilms

Totale eines menschenleeren Küstenabschnitts, irgendwo im Norden. Ein unscheinbarer Fleck tief im Hintergrund beginnt sich zu bewegen, gewinnt langsam Kontur und entpuppt sich schliesslich als einsamer Spaziergänger, der, eine leichte Melodie summend, unbeschwert dem Strand entlang geht. Wenige Schritte vor der Kamera, die die Szene unbewegt registriert, hält er plötzlich inne, offensichtlich irritiert durch etwas Bestimmtes, das sich unserem Blick noch entzieht. Eine seitliche Kamerafahrt offenbart das Objekt der Irri-

tation: Ein Schokoladen-Eclair, fein säuberlich in weisses Papier gehüllt, liegt verlassen und unberührt im dunklen Sand. Der Spaziergänger (in den Naheinstellungen nun als Ewan McGregor kenntlich) hebt das Fundstück vorsichtig auf und betrachtet es ungläubig von verschiedenen Seiten. Ein Wechsel in die Subjektive lässt unseren Blick dem des Protagonisten folgen und der Küste entlang schweifen: weit und breit keine Menschenseele. Noch herrscht Misstrauen vor, die Neugier steigt jedoch: Auf ein vorsichtiges Schnuppern folgt mittels Zeigefinger ein

Kurzfilme sind stark im Entwerfen absurder, ja paradoxer Situationen, die sie mit Vorliebe aus einem alltäglich-banalen Umfeld heraus entwickeln.



zaghafte Kosten der besonders kritischen Rahmschicht – das Gebäck scheint tatsächlich frisch und unbedenklich! Ein letzter kritischer Blick, ein herzhafter Biss – und dann geht alles ganz schnell: Aus dem Sand schnell ein dünnes Drahtseil empor, aus der Wange des völlig perplexen Spaziergängers sticht ein eiserner Haken, reisst ihn zu Boden, zerrt ihn durch Sand und schäumende Wellen und schliesslich hinab ins dunkle Nass. Der Wellenschlag nimmt sich der verbliebenen Spuren an, und schon liegt die in herbstliches Licht getauchte Küste wieder so verlassen und unberührt da, wie sie sich zu Beginn präsentiert hat, etwas düsterer lediglich.

→ Von der Filmpublizistik vernachlässigt

Die skizzierte Handlung entstammt DESSERTS von Jeff Stark aus dem Jahr 1998, einem schottischen Kurzfilm, der zahlreiche Preise gewonnen hat, so auch den Publikumspreis der dritten Internationalen Kurzfilmtage Winterthur. Obwohl es in vielen Ländern eine lebendige Kurzfilmszene mit unzähligen gut besuchten Festivals gibt und die Produktion kurzer die von langen Filmen zahlenmässig übersteigt, ist in der Filmpublizistik eine seriöse Auseinandersetzung mit der kurzen Form weitgehend ausgeblieben – eine Unterlassung, die in frappantem Gegensatz zur intensiven Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit der als anspruchsvoll geltenden Gattung der Kurzgeschichte steht.

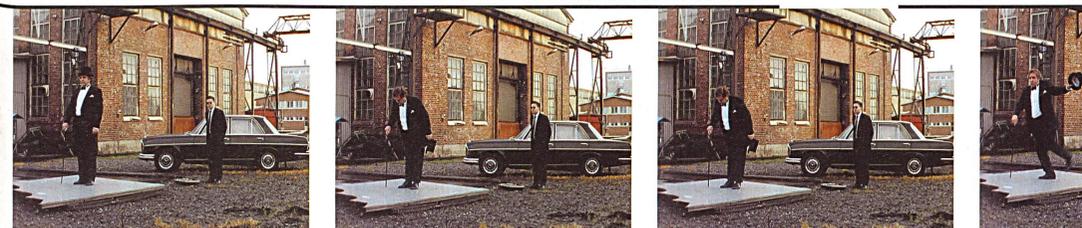
Beharrlich hält sich das Vorurteil, der Kurzfilm taue lediglich als Übungsfeld für den Nachwuchs, diene ausschliesslich als

"PORVARI TASSII JA SOI"

Visitenkarte für den Schritt zum "richtigen", dem abendfüllenden Spielfilm – der Kurzfilm als Reifeprüfung zur Aufnahme ins erwachsene Filmerdasein sozusagen. Beim knalligen Gag-Film, der einem im Kino vor dem eigentlichen Programm gelegentlich vorgesetzt wird, muss man zwar selber laut herauslachen oder zumindest schmunzeln, findet ihn im Nachhinein aber doch reichlich einfältig oder eben: pubertär. Die Reduktion des Kurzfilms auf die frühe Fingerübung wurde unlängst gar von höchster offizieller Seite zementiert: Nach neuestem Förderreglement des Bundes kann ein Filmemacher in seinem gesamten Leben nur noch zweimal für einen Kurzfilm Unterstützung beantragen – irgendwann soll es schliesslich ein Ende haben mit den Jugendstünden.

→ Vorurteile und Marktzwänge

Das in der Filmgeschichtsschreibung lange angewandte biologistische Muster, das die frühen Entwicklungsphasen mit Begriffen wie Geburt, erste Gehversuche, Kindheit, Heranwachsen und so weiter über-



schrrieb, hat diese Haltung zweifelsohne bestärkt: Kaum zufällig wurde die angebliche Reife des Mediums in dieser Optik just für jene Epoche veranschlagt (Ende zehner und zwanziger Jahre), in der das dominante Längensformat nach dem anfänglichen Minutenspektakel und den kurzen Ein- und Zweiaktern schliesslich heutige und somit – so wird suggeriert – seiner Natur und Bestimmung angemessene Ausmasse erreichte.

Weitere Gründe dafür, dass die filmische Kurzform oft nicht ernst genommen wird, liegen im Ökonomischen: Im heutigen, auf den Eineinhalb- bis Zweistünder normierten Kinomarkt hat es nach strengem Effizienzdenken schlicht keinen Platz für den Kurzfilm. Selbst die Nische im Vorprogramm ist seit geraumer Zeit durch Werbespots und Trailer so zugestopft, dass nur besonders engagierte Kinobetreiber bereit sind, kostbare Minuten zu opfern.

Und schliesslich kommt der Kurzfilm auch in der qualitativen Beurteilung nicht immer gut weg: Der eigentliche Reiz des Kinos sei doch das intensive Eintau-

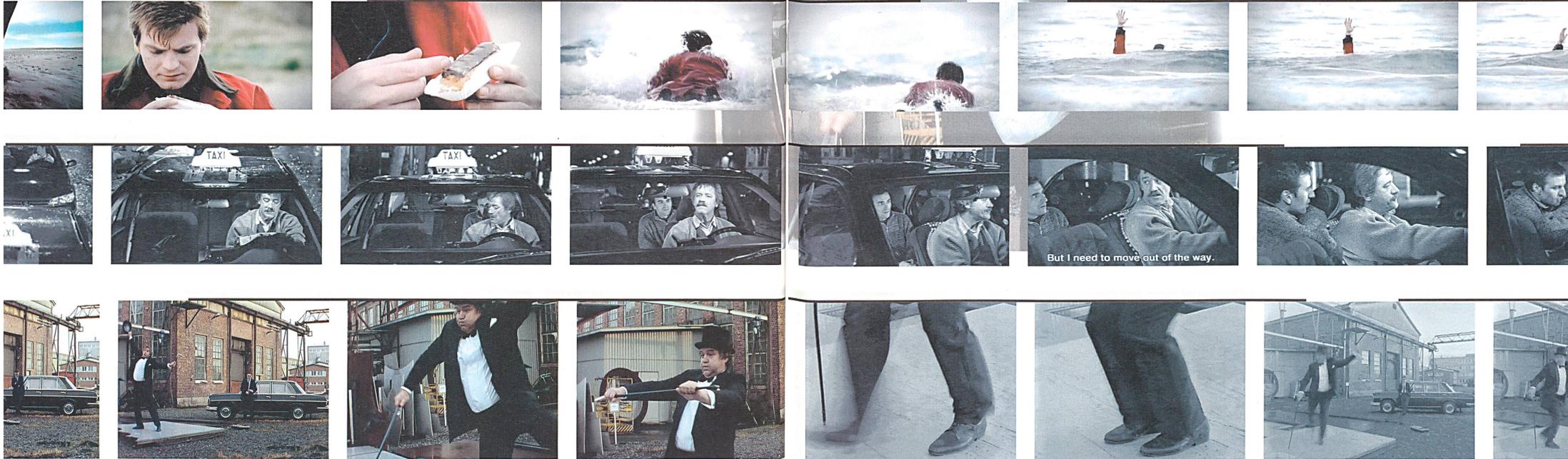
chen in eine Geschichte mit all ihren Verwicklungen, die emotionale Anteilnahme am wechselhaften Schicksal eines Helden, das Mitverfolgen paralleler Handlungsstränge und Entwirren komplexer Figurengeflechte, kurz: die epische Dimension, die dem Kurzfilm naturgemäss völlig abgeht. Die Kürze wird in dieser Optik lediglich als fehlende Länge wahrgenommen, als Handicap, das bestimmte Wirkungen, die vom Spielfilm erwartet werden, von vornherein verunmöglicht.

→ Dramaturgischer Sonderfall

Für einmal soll nun diese Sichtweise umgekehrt und danach gefragt werden, welche Effekte der Kurzfilm gerade dank seiner zeitlichen Beschränkung zu erzielen vermag. Was zeichnet die kurze Form aus? Worum liegt ihre Stärke? Oder, um den Vergleich mit dem Langfilm mal andersherum zu stellen: Was kann der kurze Film, wozu der lange nicht in der Lage ist? Zwecks Zuspitzung sollen diese Fragen anhand von drei Kürzestfilmen beantwortet werden. Dies auch des-

halb, weil die Unterteilung in kurze Filme bis circa 30 Minuten (die sich im halben bis ganzen Dutzend sinnvoll zu einem abwechslungsreichen Programm zusammenstellen lassen), mittellange von 30 bis 65 Minuten (die zu einem thematisch ausgerichteten Doppel- oder Dreierpack geschnürt werden können) und lange Filme ab 65 Minuten primär der Auswertungslogik entspringt. Betrachtet man die Filme und insbesondere ihre Dramaturgie für sich, so wird ein Bruch eher um die "Vorfilm-Tauglichkeitsschwelle" von zehn Minuten herum ersichtlich. Ein Film wie SUMMERTIME von Anna Luif (Schweiz 2000), der in knapp dreissig Minuten die mitreissende Geschichte der ersten Gefühlsstürme eines jungen Mädchens erzählt, weist einen dramaturgischen Spannungsbogen auf, der viel näher beim klassischen Schema des Lang- als dem eines Kürzestfilms liegt.

Was kann der kurze Film,
wozu der lange nicht in der Lage ist?



⇒ Reduktion als Gestaltungsprinzip

Ein wesentlicher Reiz des eingangs beschriebenen *DESSERTS* besteht in seiner ausgeprägten Reduktion. Figurenaufgebot und Ausstattung sind auf ein absolutes Minimum beschränkt: Ein einsamer Mann trifft an einem überschaubaren Ort auf einen verlassenen Gegenstand. Die Inszenierung treibt diesen Minimalismus, insbesondere zu Beginn, zusätzlich auf die Spitze: Die lange Eröffnungseinstellung zeigt einen "leeren" Schauplatz, an dem erst nach geraumer Zeit eine einzige Figur auftaucht. Das Weitwinkelobjektiv und die träge am Ort verweilende Kamera geben zudem vor, alles einzufangen, was es zu sehen gibt – auch wenn das fast nichts ist. Der Film scheint so kaum vom Fleck zu kommen und gar nicht die nötigen Voraussetzungen zu schaffen, um die Handlung vielversprechend voranzutreiben.

Interessant ist nun, dass dieser Umstand nicht etwa – wie das bei einem abendfüllenden Film der Fall wäre – den Einstieg erschwert, sondern im Gegenteil Neugier weckt

und Spannung erzeugt: Worauf will der Film hinaus? Wie schafft er es, in der kurzen verbleibenden Zeit eine interessante Wendung zu nehmen? Das unverhofft ins Bild gerückte Eclair bildet zwar ein erstes kleines Überraschungsmoment, nach wie vor bleibt die Richtung, die der Film einschlagen wird, aber völlig offen. Die Frage, ob der skeptische Spaziergänger es wagen wird hineinzubekommen, kann kaum das Staraufgebot eines Ewan McGregor rechtfertigen, und um die Hintergründe aufzuklären, wie das Gebäck dort hinkam, scheint die Zeit unmöglich auszureichen. *DESSERTS* steuert so seinem Höhepunkt entgegen (im Spannungsaufbau nun zusätzlich durch unterschwellige Geräusche und eine lebendiger gewordene Kamera unterstützt), ohne dass die möglichen Weiterentwicklungen, die bei dramaturgischen Zuspitzungen im Langspielfilm meist als klare Alternativen vorliegen, auch nur ansatzweise vorgezeichnet wären.

⇒ Ausrichtung auf den Schlusseffekt

Der besondere Reiz von *DESSERTS* jähler Wendung zum Schluss hin besteht schliesslich darin, dass sie, so fantastisch die sich überstürzenden Ereignisse auch erscheinen mögen, schlagartig alles aufklärt und gleichzeitig die abstruse Situation unvermittelt in eine tiefgründige Allegorie verwandelt. Die Frage nach dem Ablaufdatum eines Schokoladen-Eclairs weitet sich unverhofft zur Frage nach dem Verhältnis von Mensch und Natur. *DESSERTS* ist ein schönes Beispiel dafür, wie stark ein Kurzfilm auf eine überraschende Schlusspointe hin ausgerichtet sein kann. Der Plot ist vom Ausgang her erdacht, das nahe Ende schon zu Beginn deutlich spürbar. Der finale Paukenschlag hat dennoch nichts mit billiger Effekthascherei zu tun, zu sehr hat der Film uns auf dem falschen Fuss erwischt und, über den unmittelbaren Schock und das Ende hinaus, zum Nachdenken angeregt.

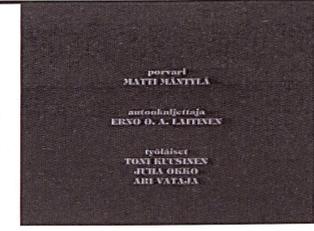
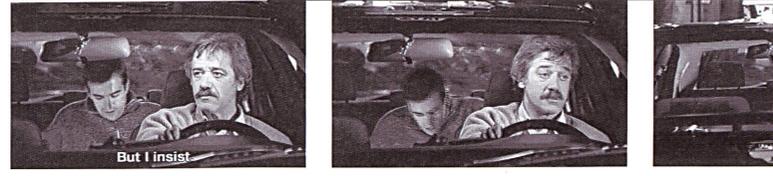
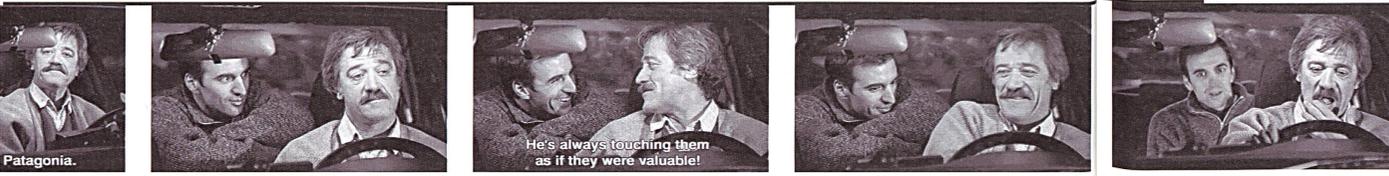
Gleichzeitig führt er vor Augen, dass Prozesse der Empathie, des physischen Nach-

empfindens einer Situation bei geschickter Inszenierung auch ohne nennenswerte Anlaufzeit in Gang kommen – aus dem Stand sozusagen. Wir wissen absolut nichts über den jungen Mann, haben weder Zeit noch Anlass, Sympathien für ihn aufzubauen, und doch zögern wir keine Sekunde, uns gedanklich in seine Lage zu versetzen (wie würde ich an seiner Stelle reagieren?) und, wenn wir schliesslich von den Ereignissen genauso überrollt werden wie er, gar einzelne Körperreaktionen (Verzerrten des Gesichts, Anspannen der Muskeln) nachzuvollziehen. In gewisser Weise erleichtert die fehlende Verankerung an einem konkreten Ort, in einer bestimmten Zeit und einer ausgearbeiteten Geschichte den Zugang gar, denn das Unbestimmte verleiht der Situation nicht nur universellen Charakter, sondern lädt auch zur Projektion ein: Der Küstenabschnitt liegt irgendwo und der Spaziergänger ist irgendwer, das Ganze könnte so oder ähnlich also durchaus auch in meinem Umfeld oder gar mir selber passieren.

⇒ Störung der Alltagsroutine

Zweites Beispiel: Ein Taxistand in Paris an einem verregneten Abend. Die Kamera schwebt über die stehende Kolonne wartender Taxis, gleitet langsam hinab und fixiert schliesslich einen der Fahrer, der am Steuer mit einem Kreuzworträtsel beschäftigt ist. Endlich steigt ein junger Mann ein und setzt sich auf den Hintersitz. Der Taxichauffeur schaltet den Zähler ein, wirft im Rückspiegel einen Blick auf seinen Fahrgast und will wissen, wohin die Reise gehen soll. «On va rester ici», gibt ihm dieser zur Antwort. «Comment ça?» – «On ne bouge pas, s'il vous plaît.» – «Vous attendez quelqu'un?» – «Non, pas du tout.» – «Alors, on ne peut pas rester ici, Monsieur!» – «Je m'appelle Jérôme.» Der Taxifahrer hat keine Zeit für schlechte Witze, schliesslich ist er am Arbeiten, der Kunde könne ihm doch bestimmt einen Ort sagen, wo er hinwolle. «A part chez moi, non.» – «Mais voilà, allons-y alors! C'est quoi votre adresse?» – «J'habite ici. Vous voyez l'immeuble là-bas? J'habite au tout dernier étage. C'est petit mais pas cher.»

Beharrlich hält sich das Vorurteil, der Kurzfilm taue lediglich als Übungsfeld für den Nachwuchs – der Kurzfilm als Reifepflicht zur Aufnahme ins erwachsene Filmerdasein sozusagen.



Der Taxichauffeur ist mit seiner Geduld nun am Ende, will den seltsamen Gast hinauskomplimentieren, wird dabei aber in ein Gespräch verwickelt, das unverhofft – und dank exzellenter Schauspieler auch glaubwürdig – immer persönlicher und herzlicher wird. Beinahe erscheint es abrupt, wenn der junge Mann dem Fahrer schliesslich zu verstehen gibt, er wolle hier nun aussteigen und bezahlen. Normalität kehrt bereits beim nächsten Kunden wieder ein, der kurzangebunden den Zielort vorgibt und, das Mobiltelefon am Ohr, den Taxifahrer keines Blickes würdigt.

Der neunminütige Film *LE TAXI* von Gabriel Marmuth (Frankreich 2000) konzentriert sich genauso wie *DESSERTS* auf ein Minimum an Figuren, einen einzigen Schauplatz sowie eine spezifische Alltagssituation. Auch er führt ein starkes Moment der Irritation, eine "Störung" der normalen Verhältnisse, ein: nicht ein Objekt am "falschen" Ort wie in *DESSERTS*, dafür ein Verhalten, das völlig deplaziert erscheint. Ein wesentlicher Reiz besteht also auch hier im Spannungsverhältnis zwischen Alltäglichem (Taxi fah-

ren) und Aussergewöhnlichem (ein Fahrgast, der partout nicht fahren will) sowie in der Frage, was sich aus dieser Konstellation in wenigen Minuten zu entwickeln vermag. Kurzfilme sind stark im Entwerfen absurder, ja paradoxer Situationen, die sie mit Vorliebe aus einem alltäglich-banalen Umfeld heraus entwickeln. Und ihre Protagonisten sind häufig Durchschnittsmenschen, die, wenn nicht ganz aus der Bahn geworfen, so doch zumindest kurz, aber bedeutungsvoll in ihrer Alltagsroutine gestört werden.

→ **Vielsagende «Lebensbruchstücke»**

Im Gegensatz zum Spaziergänger in *DESSERTS*, der aus dem Nichts auftaucht und völlig "geschichtslos" wieder in der Versenkung verschwindet, sind die Figuren in *LE TAXI* allerdings in konkreten Biografien verankert, die uns der Dialog ansatzweise vermittelt. So erfahren wir, dass der Taxifahrer aus Argentinien eingewandert ist und seinen Beruf schon seit fünfzehn Jahren ausübt. Die kurze Begebenheit am Taxi-

stand, die lediglich einen Moment im langen Leben der beiden Figuren darstellt, erhält somit ausgeprägten Ausschnittcharakter. Dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, dass die gesamte Szene in einer einzigen langen Einstellung gedreht ist, also keinerlei zeitliche Raffung aufweist. Uns wird tatsächlich nur ein Bruchstück von exakt acht Minuten vorgesetzt.

Statt den hektischen Versuch zu unternehmen, ihr begrenztes Ausmass mit wilden Zeitsprüngen wettzumachen, setzen viele Kurzfilme ganz im Gegenteil auf eine maximale Reduktion der erzählten Zeit – und können dadurch wesentlich an Intensität gewinnen. Mit den Vorfällen, auf die sie sich konzentrieren, hat es freilich meist eine besondere Bewandnis, die über den Augenblick hinausweist, schlaglichtartig eine neue Perspektive eröffnet oder ganz unverhofft eine besondere Einsicht vermittelt.

→ **Lakonische Doppelbödigkeiten**

Drittes Beispiel: Auf einem alten Fabrikgelände sind drei Männer in blauen Overalls mit unterschiedlichen Arbeiten beschäftigt. Plötzlich fährt ein schwarzer Mercedes vor; ein Mann in Anzug und Krawatte steigt aus, holt einen Plattenspieler aus dem Kofferraum und plaziert ihn vor den Arbeitern, die in ihrer Beschäftigung innehalten. Dann öffnet er die Hintertür des Wagens und lässt einen Mann im Frack aussteigen, der auf eine Metallplatte steigt, seinen Hut lüftet, sich verneigt und, als der Plattenspieler einsetzt, ein Tänzchen zum Besten gibt. Sobald das Lied zu Ende ist, steigen die beiden wieder ein und brausen davon. Der Fabriklärm ist nun wieder zu hören, und die drei Männer, die die Szene leicht verwundert, jedoch ohne grosse Gemütsregung verfolgt haben, machen sich erneut an die Arbeit.

PORVARI TANSII JA SOI (THE CALL OF SWING) von Jani Jäderholm (Finnland 2001, drei Minuten), der einen gleichzeitig erheitert und verduzt, liefert keinerlei Erklärung,

was es mit dieser seltsamen Begebenheit auf sich hat. Handelt es sich um den Fabrikboss, der seinen Untergebenen mit dieser Einlage etwas Abwechslung und Aufheiterung in den monotonen Arbeitstag bringen will? Tut er dies aus echter Anteilnahme oder produktivitätssteigerndem Kalkül? Und was denken sich die drei Arbeiter, die bloss verwundert zuschauen und kaum eine Miene verziehen? Im Gegensatz zum Langspielfilm, der im Verlauf der Erzählung meist sämtliche aufgeworfenen Fragen beantwortet, lässt der Kurzfilm die Dinge gern in der Schwebe, tippt ein Thema lediglich vieldeutig an, ohne es weiter auszuführen. Und oft erreicht er gerade durch seinen wortkargen, lakonischen Stil eine rätselhafte Doppelbödigkeit, die man ihm bei seiner zeitlichen Beschränktheit kaum zutrauen hätte.

→ **Die Köder sind wieder ausgelegt**

Auch Zeitschriftenartikel sind eine Kurzgattung, weshalb hier nur auf einzelne Besonderheiten des Kurz- respektive Kür-

zestspielfilms eingegangen werden konnte. Sollte der Appetit jedoch angeregt worden sein: Vom 11. bis 14. November werden an den Kurzfilmtagen Winterthur wieder dutzendweise feine Häppchen serviert: *NIE SOLO SEIN* (Jan Schomburg, Deutschland 2003) zum Beispiel, der durch die Umkehr gewohnter Abläufe ein raffiniertes Spiel mit der Zeit treibt und somit ein Thema wieder aufgreift, dem sich der experimentierfreudige Kurzfilm angenommen hatte, lange bevor es im Langspielfilm Mode wurde; oder *GRAUZONE* (Karl Bretschneider, Österreich 2003), ein realistisches Drama, das seine Figuren – auch das ist kurzfilmtypisch – einer Grenzsituation aussetzt und dadurch eine fatale Dynamik auslöst. Vorsicht ist auf jeden Fall geboten, denn wer einmal angebissen hat, den lässt der Kurzfilm so leicht nicht mehr vom Haken...

Matthias Brüttsch

Erbarmen mit Dirty Harry

Exemplare (11) – die wir nicht missen mögen

«Mir reicht das hier jetzt. Meinen Sie, Sie könnten mich da drüben auf das Schiff der Cineasten schmuggeln?»

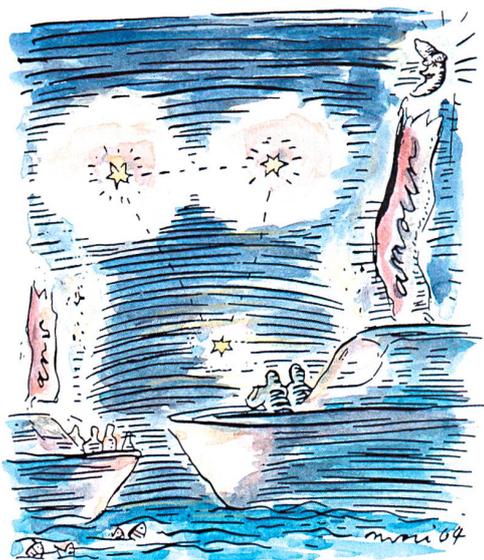
«Die anderen mögen mich nicht. Dabei mache ich das gleiche wie sie. Ich verkaufe Filme.» Vertraute mir einmal ein freundlicher älterer Herr bei Kaffee und Croissant im schmutzigen Messetreff eines grossen Filmfestivals an und lud mich ein, ihn doch einmal an seinem Messestand zu besuchen. «Es ist der erste auf der rechten Seite, wenn Sie hereinkommen. Ich würde mich freuen.» So lernte ich «Dirty Harry» kennen. Sein Messestand ist tatsächlich vorne rechts – seit Jahren schon, und er ist eine Institution. «Dirty Harry» handelt mit Pornofilmen. Er sitzt den ganzen Tag stoisch wie ein Buddha vor ein paar knalligen Plakaten mit verzückt dreinblickenden nackten Damen, und aus der Kabine dahinter hört man Stöhngeräusche. Irgendein Einkäufer schaut sich – mit kaltem kaufmännischem Blick natürlich – einen der neusten Pornos aus Harrys Sortiment an. Harry lächelt dazu. An ihm vorbei strömen den ganzen Tag Verkäufer und Käufer von Filmkunst und von Kassenknüllern. Keiner würdigt ihn auch nur eines Blickes. Die meisten haben schliesslich irgendeine wichtige Verabredung. Harry ist ein netter geselliger Typ, und so geniesst er die abendlichen Events im Dinnerjacket auf einer Yacht im Hafen von Cannes. «Leider sind wir da nur unter uns», räumte er ein: «Die Produzenten der Branche seh ich oft genug, die meisten sind kein angenehmer Umgang, und die Porno-Queens, na ja, sie werdens ja sehen. Jedenfalls ist immer etwas los beim "Hot d'Or" – das ist der Oskar für den besten Pornofilm.» Dabei zwinkerte er listig mit den Augen und drückte mir eine glitzernde Einladung in die Hand. «Lassen Sie sich das

bloss nicht entgehen.» Die merkwürdige Einladung in die schummrige Halbwelt des Filmbusiness knisterte den ganzen Tag in meiner Tasche. Das verräterische Geräusch war Absicht. Es wurde durch ein eingelassenes Säckchen mit Knisterkram zuverlässig bei jeder Bewegung erzeugt. Einen ganzen Tag lang hatte ich irritierte Blicke meiner Kollegen zu ertragen, oder waren es wissende? Die Yacht war schon von weitem auszumachen. Laute Musik lockte. Scheinwerfer bohrten sich in den Nachthimmel, und Hunderte von Schaulustigen umlagerten den Zugang. Zögernd zückte ich meine Einladung und bahnte mir meinen Weg zu den Bodyguards. Da wurde plötzlich laut mein Name gerufen, aber nicht von der anstössigen Yacht, sondern von

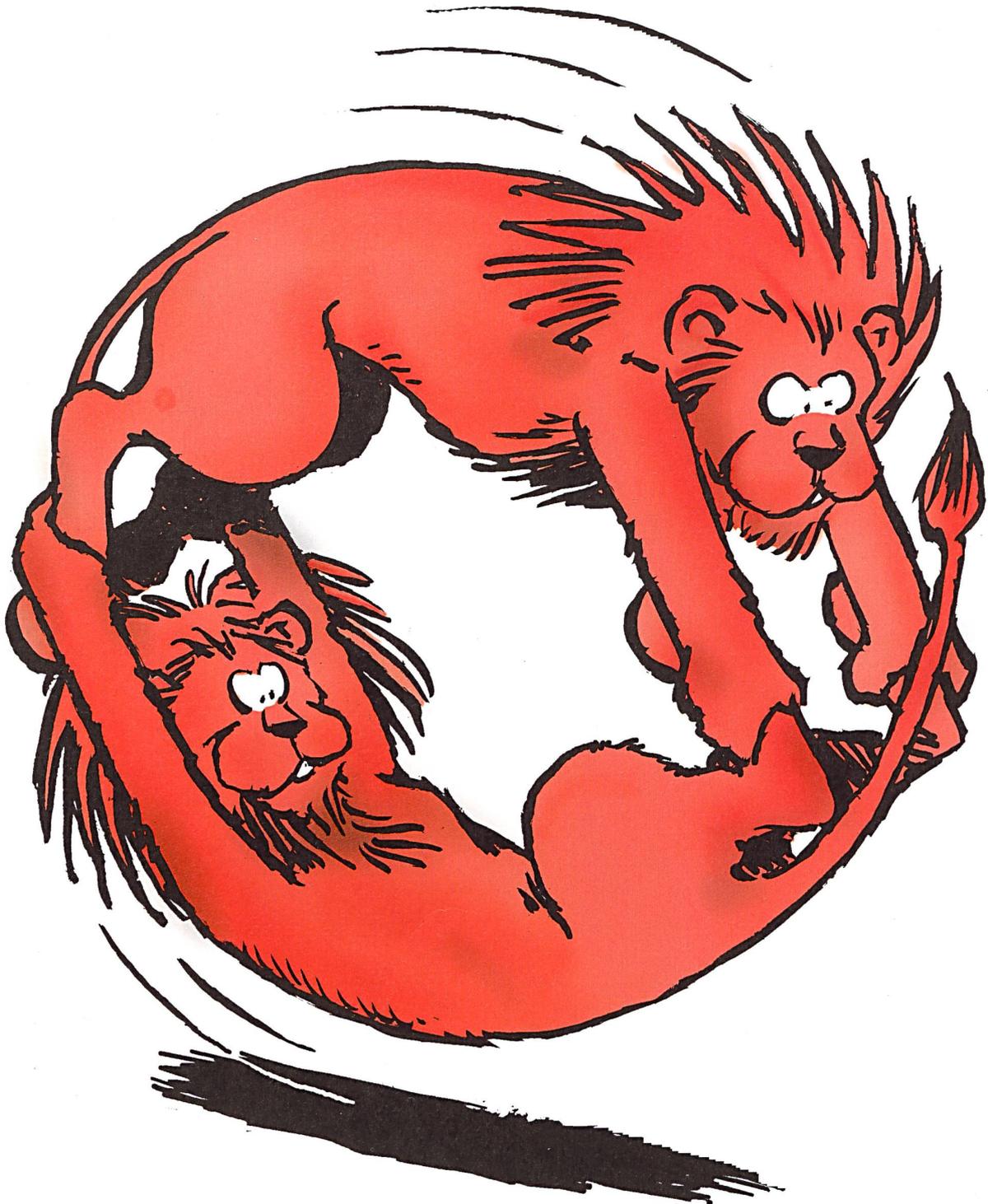
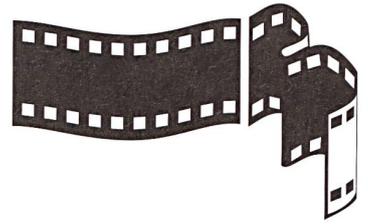
derjenigen direkt daneben. Ein karges weisses Transparent wies die mässig auffällige Yacht als Domizil des Kultursenders «Arte» aus, und ein paar Freunde der seriösen Branche winkten mir zu, deuteten auf die «richtige» Gangway, die ich ja offensichtlich verwechselt hatte. Aber da hatte sich der dunkel gekleidete Security-Mann schon meine Einladung aufs Pornoschiff geschnappt, riss sie grob auf,

und das Knisterzeug rieselte wie Konfetti auf mich herab. Leise und heimlich, das wurde mir klar, konnte man diese Welt nicht betreten. So dachte ich, das Gejohle der Menge, das nun anhub, gelte mir. Aber eine atemberaubend irgendwie «nichtgekleidete» Frau stahl mir die Schau. Ihr hochgeschlossenes Kleid bedeckte sämtliche sonst entblösste Partien wie Hals, Dekolleté, Bauch und Beine, liess aber ausgerechnet Brüste und Scham frei. Meine Freunde auf dem Arte-Boot fielen fast ins Wasser bei dem Versuch, ihr Desinteresse zu demonstrieren und trotzdem nichts zu verpassen. Ein starker Arm zog mich beiseite. «Da sind Sie ja endlich», begrüßte mich «Dirty Harry» im weissen Smoking und holte hinter seinem Rücken eine Schale mit Champagner hervor. Der Abend wurde prächtig. Ich weiss nicht mehr, wievielen schönen Frauen und schwerreichen Männern mich Harry vorgestellt hat. Irgendwann fand ich mich in einer lebhaft diskutierenden Runde wieder, die beklagte, immer mehr französische Filme enthielten mittlerweile «Hard Core»-Elemente, normale Schauspieler seien in ganz normalen Kinos beim Geschlechtsverkehr zu beobachten, und was denn meine Meinung dazu sei. Ich rettete mich ins Dozieren. Schliesslich sei der Pornofilm so alt wie das Kino, Errol Flynn liess auf jeder seiner Hollywoodpartys Pornos vorführen, und Andy Warhol drehte mit BLUE MOVIE selber einen. Ich verstieg mich. «Ist doch gut, wenn die Grenzen verschwinden. Schauen Sie nur, nebenan gibts ein Boot vollgepackt mit Cineasten, die nichts lieber täten, als herüber zu kommen.» Schweigen trat ein. «Harry» nahm mich beiseite und wies mich darauf hin, dass ich gerade ein Gespräch über Geschäftsschädigung torpediert hätte, aber er lachte vergnügt. «Denen haben Sie es aber gezeigt. Ich wusste, es war eine gute Idee, Sie mitzunehmen.» Den nächsten «Coupe» Champagner schüttete ich hastig auf meine Verwirrung. Harry hatte meine seltsame gute Laune einige Zeit still genossen. Ganz plötzlich überfiel ihn wieder seine charakteristische Melancholie. «Mir reicht das hier jetzt. Meinen Sie, Sie könnten mich da drüben auf das Schiff der Cineasten schmuggeln? Liebend gerne würde ich mich mit ein paar intelligenten Menschen unterhalten und die Sache hier eine Weile von aussen betrachten.» Ich hab ihm seinen Wunsch erfüllt – gegen ein paar von diesen knisternden Einladungen, die uns drüben – dessen war ich sicher – alle Türen öffnen würden. Später dann, nach erschöpfenden Gesprächen über das Kino und das Geschlechtsleben, die er führte, und nach Auskünften über die Hölle des schlechten Geschmacks da drüben, die ich zu erteilen hatte, standen «Dirty Harry» und ich zufrieden an der Reling und schauten hinüber auf die Party der Porno-Branche, die nun offenbar ihren Höhepunkt erreichte. «Danke für den schönen Abend», sagte Harry, «aber ich werde jetzt wohl gehen – ich muss morgen früh raus. Doch schauen Sie, da winkt Ihnen noch jemand.» Was an diesem Abend noch passiert ist, weiss ich nicht mehr. Aber «Dirty Harry» sass am nächsten Morgen wieder vor seinem Stand. Und ich könnte schwören, dass sein Lächeln glücklicher war als am Tag zuvor.

Josef Schnelle



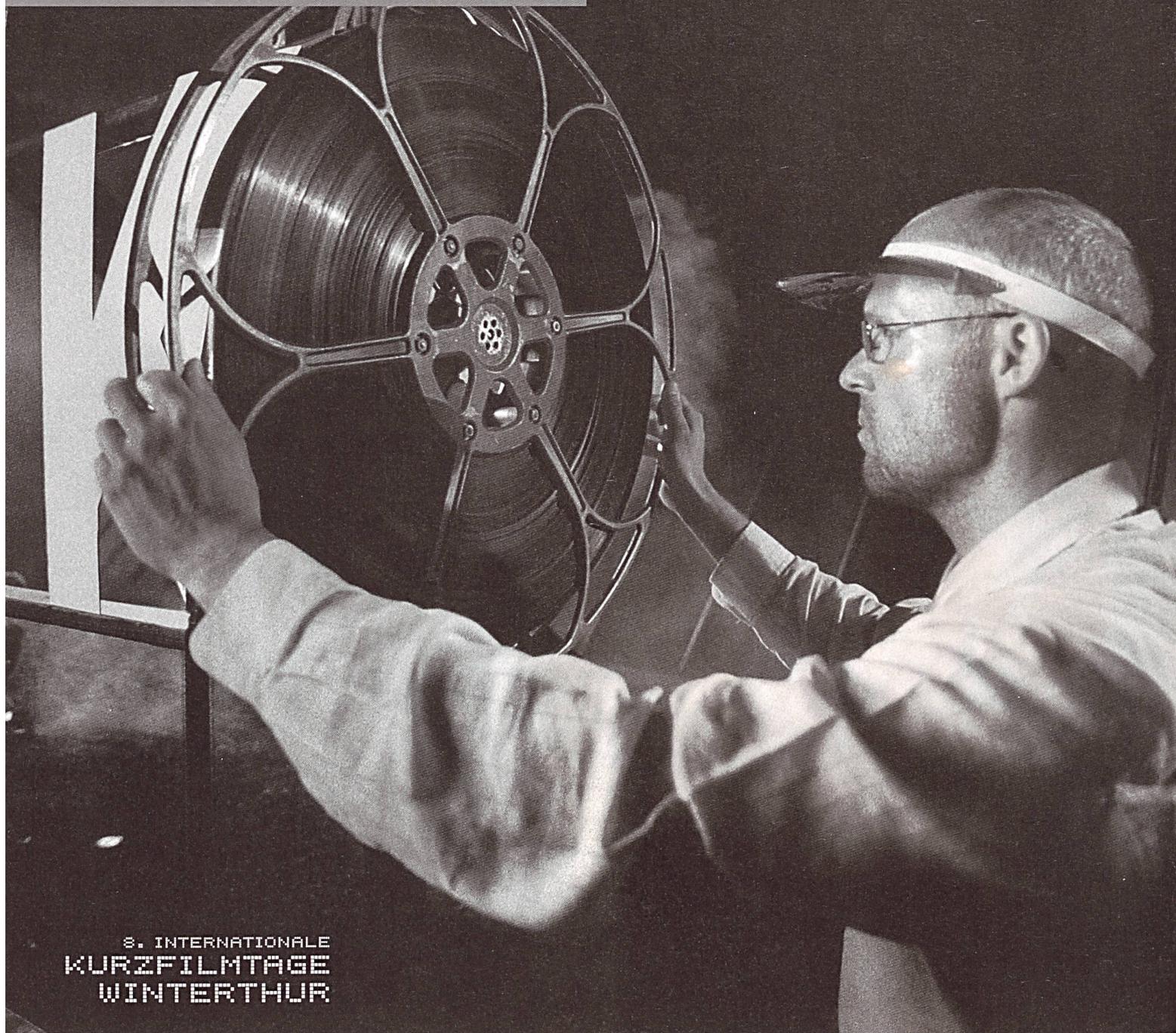
Wir drehen in Winterthur



Mattenbach AG Das Medienhaus in Winterthur

Mattenbachstrasse 2 8411 Winterthur Tel. 052 2345 252 www.mattenbach.ch office@mattenbach.ch 

Vielseitig engagiert: Kurzfilm ab!



8. INTERNATIONALE
KURZFILMTAGE
WINTERTHUR

Die Zürcher Kantonalbank präsentiert die 8. Internationalen Kurzfilmtage, vom 11.–14. November in Winterthur. Und sie stiftet den Publikumspreis von 8'000 Franken. A propos Preis: Gegen Vorweisen einer ZKB Karte erhalten Sie reduzierte Eintrittspreise. Auf ins kurze Vergnügen!

www.zkb.ch/sponsoring

Die nahe Bank



**Zürcher
Kantonalbank**