

Objektyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **48 (2006)**

Heft 275

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

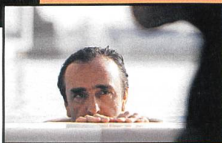
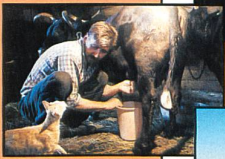
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

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

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe



FILMFORUM

- 3 DAS ERBE DER BERGLER** von Erich Langjahr
4 Gespräch mit Erich Langjahr
6 LA DIGNIDAD DE LOS NADIES von Fernando Solanas
9 AN INCONVENIENT TRUTH von Davis Guggenheim
10 Gespräch mit Davis Guggenheim

NEU IM KINO

- 12 ICH BIN DIE ANDERE** von Margarethe von Trotta
13 THE QUEEN von Stephen Frears
14 WORKINGMAN'S DEATH von Michael Glawogger
15 HIPPIE MASALA von Ulrich Grossenbacher,
 Damaris Lüthi
16 BORAT von Larry Charles
17 EDEN von Michael Hofmann
18 IL CAIMANO von Nanni Moretti

KURZ BELICHTET

- 21 Bücher**
22 DVD

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



Confédération suisse
 Confederaziun svizra
 Confederaziun svizra

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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



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

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

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktioneller Mitarbeiter:
 Josef Stutzer

Inserateverwaltung
 Filmbulletin

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

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

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

© 2006 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 48. Jahrgang
 Der Filmbereiter
 66. Jahrgang
 ZOOM 58. Jahrgang

**Mitarbeiter
 dieser Nummer**
 Pierre Lachat, Stefan
 Volk, Frank Arnold, Erwin
 Schaar, Josef Schnelle,
 Daniela Sannwald, Doris
 Senn, Michael Sennhauser,
 Herbert Spaich, Nicole
 Hess, Thomas Schärer,
 Johannes Binotto

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 trigon-film, Ennetbaden;
 Langjahr Film, Root;
 docufactory, Filmcoopi,
 Frenetic Films, Look Now!
 Filmverleih, Monopole
 Pathé Films, Twentieth
 Century Fox, UIP, Zürich

Vertrieb Deutschland
 Schüren Presseverlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 630 84
 Telefax +49 (0) 6421 6811 90
 ahnemann@
 schueren-verlag.de
 www.schueren-verlag.de

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

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

In eigener Sache

Liebe Leserin
 Lieber Leser

Keine "Panik". Dass Sie erneut eine Zwischenausgabe in Händen halten (statt des allenfalls erwarteten grösseren Heftes) ist nur eine *kleine* Programmänderung, keine grosse. Die nächste Normalausgabe von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» ist bereits in Arbeit und erscheint einfach versetzt um eine Ausgabe in der inzwischen gebräuchlichen Reihenfolge.

Walt R. Vian

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

7.06 Oktober 2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 275

Die Lebendigkeit des Scheintoten

DAS ERBE DER BERGLER von Erich Langjahr



Denn Erich Langjahr rückt in seinen besten Filmen nie nur Fakten oder Individuen in den Sucher und in die Montage, sondern er kleidet sie in die Totalität des umgebenden Raumes und des herabfallenden Lichtes ein.

Gäbe es nur noch einen einzigen Wildheuer in den gesamten Alpen, den allerletzten seines Schlags, DAS ERBE DER BERGLER wäre auf jeden Fall zustande gekommen. Doch hätte mit einer geringeren Zahl Darsteller gedreht werden müssen, als sich nun aufbringen liessen. Denn gemäss einer klassischen Definition gilt in der Siebten Kunst der sogenannten volkskundliche oder denkmalschützerische Film, oder wie immer die Gattung heisst, als diejenige Disziplin, deren Gegenstand sich verzehrt. Und vermutlich ist damit gemeint, ihre Stoffe schwänden bis zu jenem Punkt dahin, wo eine Wiederherstellung aussichtslos wird, selbst mit den Mitteln des Museums oder der Fiktion.

Bloss, ist DAS ERBE DER BERGLER nun wirklich ein derartiges Stück gefilmte Ethnographie im Sinne des Schulfunks? Es würde bedeuten, jemand habe es letztminütlich fertig gebracht, die Existenz einer bestimmten Technik des Töpferns, des Trockenmauerns

oder eben, wie es hier der Fall ist, des Wildheuens in bewegte Bilder zu fassen, zuhanden der Nachwelt. Und das wäre wiederum als eine Übung zu werten, die ihren Zweck in sich findet: Erhaltung um des Erhaltens willen, Geschichtsschreibung ohne historischen Kontext, eine Befolgung jener Routine, die sich jeglicher Sache von etwelchem Belang annimmt, solange deren Weiterbestand gefährdet genug scheint. Das Ende darf nur gerade nahe sein, doch sollte es nach eingebrachter Dokumentation möglichst herbeieilen.

Die Totalität des umgebenden Raumes

Von einer solchen konservatorischen Tendenz lassen sich vage Spuren in DAS ERBE DER BERGLER nachweisen. Und keine Deutung in diesem Sinn soll denen, die es suchen und benötigen, verwehrt sein. Bereichert und

zufrieden dürfen sie ein weiteres Stück Geschichte der Heimat und Dokument unserer bäuerlichen Herkunft ins Gestell einordnen. Aber doch gewiss, wir sind in unserm Innersten alle geblieben wie die Wildheuer, allerdings ohne jemals gewusst zu haben, was sie denn so ganz genau bewerkstelligen auf den Matten. Erich Langjahr hat jetzt verdankenswerterweise die Allgemeinheit aufgeklärt. So war das also mit denen, oder ist es noch.

Indessen macht diese Komponente, die ihn stracks ins Archiv abschieben müsste, den Film bei weitem nicht aus. Dafür sind die Reflexe des Autors, seine umsichtige, aber nie stockende oder ausschweifende Diktion, die empirische Art und Weise des Denkens und Handelns zu dynamisch und zu wissend und wohl auch zu sehr getragen von Neugier und Humor. Kurzum, sie sind mehr auf das Lebendige im Scheintoten gerichtet und weniger auf das Scheintote im noch Lebendigen. An keiner Stelle wird erwartet oder verlangt,



«Ich denke nicht beim Drehen»

Gespräch mit Erich Langjahr

das Wildheuen sei weiterzubetreiben, und wäre es als folkloristische Maskerade. Noch verlautet die leiseste Klage über das absehbare Auslaufen des Brauchs. Ebensovienig wird mit dem unscharfen Begriff des Ursprünglichen oder Echten argumentiert, dank dessen sich alles behaupten und nichts beweisen lässt.

Stattdessen holt *DAS ERBE DER BERGLER* zu einer sehr viel weitergehenden Beschreibung aus, in der das Wildheuen als Gegebenheit der historischen voralpinen Agrikultur das Zentrum hält, doch ohne auch das Umfeld oder die Peripherie zu besetzen. Denn Langjahr rückt in seinen besten Filmen nie nur Fakten oder Individuen in den Sucher und in die Montage, sondern er kleidet sie in die Totalität des umgebenden Raumes und des herabfallenden Lichtes ein. Da kann es einem schon vorkommen, als geriete der Ort des Geschehens, jenes innerschweizerische Muotathal und seine Umgebung, zum eigentlichen Hauptdarsteller: mit den jähren Wänden, die den Grund eingrenzen, und mit dem langen Schatten, den sie werfen.

Die schier unfassbare Masse des Planeten

Indem das Auge den Verrichtungen und Vorgängen folgt, schiebt es in einem fort nach allem, was sich ringsum auftut: daneben und dahinter, darunter und darüber. Wie hoch ist denn nun diese Alp gelegen, und wie weit ist es zu welchem Gipfel; bis wohin vermag der Blick auf- oder abwärts zu reichen? Nur ein paar wenige Szenen orientieren sich nach der Waagrechten des Talbodens, die grosse Mehrheit folgt der Senkrechten der Hänge und Halden. Und erst die Gesamtheit

der Bilder und Töne vermag mit letzter Plastizität zu veranschaulichen, was es mit dem Wildheuen physisch für eine Bewandnis hat: ausgedrückt in Einheiten unermüdlich, ohne jede maschinelle Verstärkung, umgesetzter Muskelkraft.

DAS ERBE DER BERGLER steigert sich so zum Poem einer Auseinandersetzung zwischen der Natur, die weniger üppig hergibt, als sie gedeihen lässt, und dem Menschen, der ihr auch das, womit sie gern geizt, noch abnimmt. Die Komposition nach der Vertikalen hin aktiviert jene Schwerkraft, der ein jeder Halm des wild auf den Bergflanken wachsenden Heus gleichsam einzeln entrissen sein will. Ohne eisenbeschlagene Holzschuhe lässt sich kein Schritt tun, sie müssen erst massgeschnitzt sein. Denn nur sie allein erlauben es, in steilem Gelände zu mähen, das heisst, der Gravitation für die Dauer eines Schnittgangs ein Schnippchen zu schlagen. Und es ist, als wollte der Wildheuer seine begrenzten Siege über die schier unfassbare Masse des Planeten, die ihn zu Boden bannt oder schleudert, auch noch feiern. Denn die nämlichen Schuhe, auf denen alles fusst, dienen später sogar dem Tanzen, welches ja ein regelrechtes Überwinden der bald hinderlichen, bald stützenden Erdhaftung simulieren will.

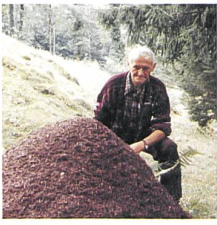
Auf diese Weise entwindet sich Langjahr am Ende all dessen, was brauchwürdig, unterrichtsgerecht oder frohbotschaftlich aussehen könnte. Niemand wird gezwungen, wissen zu wollen, worin das Handwerk des Wildheuers besteht. Und gäbe es nur noch einen von ihnen und, nächstens einmal, keinen mehr.

Pierre Lachat

Erich Langjahr hat seine sämtlichen Filme, von *MORGARTEN FINDET STATT* bis jetzt *DAS ERBE DER BERGLER*, im voralpinen Raum, im Appenzell und in der Innerschweiz gedreht, wo er auch selber lebt, und damit hat er sich in einem gewissen Sinn zum Chronisten jener Gegend und ihrer Bewohner entwickelt. Vor allem andern lässt er es sich angelegen sein, und zwar mit jeder einzelnen seiner Arbeiten, den Klischees und romantischen Ideen entgegenzutreten, die sich mit Land und Leuten seiner engeren Heimat so hartnäckig verbinden.

ERICH LANGJAHR Leute, die romantisiert werden und die Klischees unterliegen, wie es bei vielen Innerschweizern und Appenzellern der Fall ist, haben selber gar keine Freude daran. Beliebt sind Vorstellungen von solcher Art allenfalls bei den Tourismusverbänden und Werbeagenturen. Aber alles, was nun hilft, der Verklärung Aufklärung entgegenzusetzen, kommt gut an, das wollen die Leute sehen. In diesem Sinne fühle ich mich von meinen innerschweizerischen Nachbarn getragen mit meinen Filmen. In diesem Landschaftsraum, zwischen dem Gebirge und den Städten, in diesem voralpinen Gebiet, da fühle ich mich sehr wohl. Die Ikone des Berglers – das ist der Menschentypus, von dem *DAS ERBE DER BERGLER* handelt – steht im ernerischen Altdorf auf dem Hauptplatz, in Bronze gegossen: Da ist er zu sehen in seinem Hirtenhemd und den Holzschuhen. Dahinter steckt aber eine Realität, und die wollte ich erkunden. Ich habe ja selber gestaunt, dass es derlei noch gibt: dass sich eine Wirklichkeit dahinter verbirgt, und zwar noch jetzt, im neuen Jahrtausend. Aber





selbstverständlich trägt sich die Tradition fort, das habe ich inzwischen verstanden.

FILMBULLETTIN Das auffälligste Merkmal in der Art und Weise, wie Sie Ihren Beruf ausüben, ist das Prinzip des Selbermachens bis hin zum Verleih, um nicht von einem regelrechten Alleselbermachen zu reden.

ERICH LANGJAHR Wieso habe ich die Kamera weitgehend, vor allem in meinen neueren Filmen, selber gemacht? Und ich hab's übrigens nicht ausschliesslich getan, bei zweien meiner Realisationen beschäftigte ich jeweils vier Kamerateams. Nun, der richtige Drehtag hängt eben von vielen Faktoren ab: Wetter, die Pässlichkeit der Leute, der Ablauf eines Rituals. Man muss manchmal einfach ganz schnell dahin gehen. Und dann noch einen Kameramann organisieren, oder immer einen auf Pikett zu haben, das ist sehr anstrengend, und vor allem ist es höchst kostspielig. Darum mache ich die Sache so gerne selbst. Ich will mit meiner Kamera nicht etwas zeigen. Für mich ist sie ein Instrument, damit ich als Zeitzeuge zugegen sein kann, denn ich gehe davon aus, dass alles nur einmal passiert. Ich bin nun der Begnadete und darf hier sein und zuschauen, wenn sich etwas ereignet. Ich denke nicht beim Drehen, ich habe ja nachher viel Zeit zum Denken. Wie ich mich bewege und organisiere mit meiner Kamera, das hat etwas Choreografisches. Ich bin wie gesteuert von einer Intuition. Manchmal tue ich automatisch das Richtige, weil mich das, was vor der Kamera geschieht, so stark beschäftigt. Wenn ich das selber mache, hat es natürlich den enormen Vorteil, dass ich ein Erlebender bin und mit keiner vorgefassten Meinung an die Wirklichkeit herantrete, sondern ich erachte das, was mir da

zufällt, als ein Geschenk. Ich erlebe etwas durch den Sucher, und erst viel später, am Schneidetisch, mach ich mir Gedanken über die Bedeutung von dem, was ich vor mir habe, in diesem einmaligen Dokument.

FILMBULLETTIN Die Montage benötigt dann allerdings, bei einer solchen Methode, umso mehr Zeit.

ERICH LANGJAHR Ich schneide natürlich unverhältnismässig unprofessionell. Im professionellen Bereich gibt es Vorgaben, man muss die Budgets eingeben, beim Bund wie bei den andern Geldgebern: wie viele Minuten werden in wie vielen Tagen geschnitten und so weiter? Aber ich kann nicht an den Setzlingen ziehen, es wächst nicht schneller. Denn vor allem das Distanznehmen braucht Zeit. Ich mache etwas, dann bin ich Macher. Doch hernach muss ich ja wieder Zuschauer werden. Die Maler haben bekanntlich dieses schlechte Image. Sie gelten als faul, weil man sie wieder in der Kneipe gesehen hat, bei einem Glas Roten. Dabei ist der Maler arbeitend, er muss Distanz gewinnen. Bei meinem neuen Film habe ich einmal mehr ein ganzes Jahr ununterbrochen am Schneidetisch verbracht. Doch tue ich es mit der Gewissheit, dass die letzten drei, vier Prozent einer Gestaltungsqualität noch einmal so viel Arbeit erfordern wie die ersten 97 Prozent.

FILMBULLETTIN Im Endeffekt wirken Ihre Filme in keiner Weise "montiert". Da sind keine schnellen Schnittfolgen, da ist nichts Augenfälliges in dem Rhythmus, den Sie anschlagen, um die Bilder aneinanderzureihen. Die Montage wird sozusagen unsichtbar.

ERICH LANGJAHR Das ist beim Handwerker auch so. Wenn er bereits beim Zweihunderter-Schleifpapier angelangt ist,

da erst merkt er dann, was für neue Unebenheiten unterdessen entstanden sind. Und er muss wieder auf ein gröberes Werkzeug zurückgreifen. Dabei ist er noch lange nicht beim Vierhunderter- oder Fünfhunderter-Schleifpapier angelangt.

FILMBULLETTIN Wie schliesst nun DAS ERBE DER BERGLER zu Ihren vorangegangenen Filmen auf?

ERICH LANGJAHR Die Idee, die Schweiz bilderbuchartig in einer Reihe von Filmen zu erforschen, hat mich schon immer fasziniert. Und jetzt bin ich beim letzten angelangt. Und ich höre es natürlich gern, wenn jemand findet, das füge sich am Ende alles wie unter einen einzigen grossen Bogen. Denn ich mochte immer diese Kinderbücher, in denen man einfach blättern kann. Jedes Bild hatte für sich eine Aussage. Man konnte es sehr lange betrachten, blätterte dann weiter und merkte mit der Zeit, wie ein jedes Bild im Kontext zum andern seinen Weg findet.

Das Gespräch mit Erich Langjahr führte Pierre Lachat

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Erich Langjahr; Ton, Kamera- und Schnitthilfsassistent: Silvia Haselbeck; Musik: Hans Kennel; Mischung: Dieter Lengacher. Wildheuer: Albert Gwerder, Erich Gwerder, Alois Langenegger, Toni Schelbert, Anton Büeler. Produktion: Langjahr Film. Schweiz 2006. Farbe, 35mm, Format: 1:1.66; Dolby SR; Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Langjahr Film, Root



Filmisch überhöhte Parteinahme

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES von Fernando Solanas



Kino erfüllte für Fernando Solanas stets eine klar politische Funktion. Im Kampf gegen Ungerechtigkeit und für die geschundenen Massen nahm er diesen Auftrag an.

«Er ist sich treu geblieben», liesse sich über den Altmeister des argentinischen Politkinos, Fernando «Pino» Solanas, sagen; oder auch: «zu seinen Anfängen zurückgekehrt». Was zunächst wie ein Lob auf die ästhetische Konsequenz und filmmacherische Beharrlichkeit Solanas' klingt, ist zugleich Ausdruck einer inneren und (vor allem) äusseren Notwendigkeit.

Gesellschaftliches Engagement kennzeichnete bislang alle Werke Solanas. Und nachdem der unbequeme Regisseur in den achtziger und neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts vorwiegend metaphorische, bildpoetische Spielfilme gedreht hatte, knüpfte er 2004 mit dem Dokumentarfilm *MEMORIA DEL SAQUEO* an sein legendäres dokumentarisches Langfilmdebüt *LA HORA DE LOS HORNOS* von 1968 an.

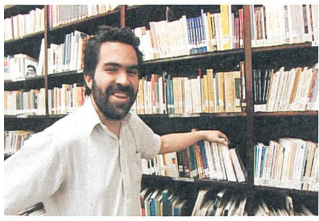
Mit *MEMORIA DEL SAQUEO*, dem ersten Teil einer geplanten Argentinien-Tetralogie über das Missverhältnis zwischen dem

ökonomischen Potential und der sozialen Realität seines Heimatlandes, besann sich Solanas, wie er selbst erklärte, nicht zuletzt deshalb auf seine ursprüngliche, agitativ-essayistische Erzählweise, weil sich die soziale Lage der argentinischen Bevölkerung zwischen 1968 und 2004 nicht verbessert hatte. Im Gegenteil: Die Lebensbedingungen waren schlechter geworden, über die Hälfte der Argentinier lebte 2004 unter der Armutsgrenze. Rückblickend, so der Filmmacher damals, nehme sich *LA HORA DE LOS HORNOS* deshalb wie ein «Prolog auf den sozialen Genozid» der letzten Jahre aus.

In seinem Dokumentarerstling hatte Solanas den neokolonialistischen Kapitalismus angeprangert, der die sozialschwache Bevölkerung im Würgegriff hielt. In *MEMORIA DEL SAQUEO* waren es nun Globalisierung und Neoliberalismus, die er ins Visier seiner politischen Kamera nahm.

Es ist diese kompromisslose, fundiert polemische Haltung, die Solanas den Ruf einbrachte, einer der bedeutendsten sozialkritischen Regisseure Lateinamerikas zu sein. Sein dreiteiliges Filmpamphlet *LA HORA DE LOS HORNOS*, das heute zu Recht als Klassiker des politischen Dokumentarkinos gilt, blieb in Argentinien bis 1973 verboten. Als moderner südamerikanischer Eisenstein vertrat Solanas eine unverhohlenen subjektive, linkspolitische Meinung. Ein unbequemer Chronist seines Landes, Filmanwalt der kleinen Leute, legte er auch in *LOS HIJOS DE FIERRO* die Finger in nationale Wunden. Radikal kritisch arbeitete er die Zeit zwischen Perons Sturz (1955) und dessen Rückkehr (1973) auf.

Kino erfüllte für Solanas stets eine klar politische Funktion. Im Kampf gegen Ungerechtigkeit und für die geschundenen Massen nahm er diesen Auftrag als Mitglied der Filmgruppe «Cine Liberacion» an. In den



LA DIGNIDAD
DE LOS NADIES
I MEMORIA
DEL SAQUEO

Der Film verleiht den Opfern Gesichter und erzählt ihre Geschichten. Keine Sekunde weidet er sich an ihrem Unglück, nie verfällt er in einen demütigenden Mitleidsgestus. Stattdessen zeigt er in lose miteinander verbundenen Kapiteln arme, aber stolze, mutige und vor allem solidarische Menschen.

siebziger Jahren verfasste er gemeinsam mit Octavio Getano ein Manifest für «Ein Kino der Dekolonisation», das ein «drittes Kino» propagierte. Ein Kinoschaffen jenseits des Hollywood-Mainstreams, aber auch jenseits des europäischen Kunstfilms.

Nach dem Militärputsch 1976 geriet Solanas unter Druck. Er sah sich Morddrohungen ausgesetzt und verliess Argentinien in Richtung Paris. Nach Ende der Militärdiktatur 1983 kehrte er in sein Heimatland zurück.

Der tragikomische Spielfilm TANGOS (1985) thematisiert die Exilerfahrung Solanas' am Beispiel einer exilargentinischen Tanzgruppe. Melancholische Tangomusik und eine ausgeklügelte, filigrane Bildsprache verbinden sich zu einem eindringlichen lyrischen Gesamtkunstwerk.

Auch in seinen Spielfilmen behielt Solanas seinen gesellschaftspolitischen Anspruch bei. Das poetische Element seines Schaffens trat jedoch stärker in den Vordergrund. Die in TANGOS entwickelte spielfilmästhetische Handschrift setzte sich in SUR (1987) fort. Darin lässt ein Mann – von schwermütigen Tangoklänge begleitet – nach fünf Jahren Haft seine Vergangenheit noch einmal aufleben. Nur so kann er in der Gegenwart Fuss fassen.

Wie beinahe alle Filme von Solanas ist SUR ein Film gegen das Vergessen. Ein Stück Kino, das am kollektiven Gedächtnis Argentiniens schreibt. Dabei geht es nicht darum, Historie filmarchivarisch abzulichten. Vielmehr erweist sich die aufgearbeitete Vergangenheit als Fundament einer möglichen, besseren Zukunft.

Die eher indirekte, allegorische Erzählweise, in der die Spielfilme von Solanas Zeit-

geschichte und Zeitgeschehen verarbeiteten – in EL VIAJE (1992) reist ein junger Mann auf der Suche nach seinem Vater von Feuerland nach Mexiko quer durch die verheerenden politischen Wirklichkeiten Lateinamerikas; und in LA NUBE (1998) stemmt sich ein einstmals revolutionäres Theater gegen seine drohende Schliessung –, korrespondierte mit dem konkreten, sehr direkten politischen Handeln des Filmemachers selbst. Von 1993 bis 1997 sass Solanas als linker Abgeordneter im argentinischen Parlament. Nur mit Glück und sechs Kugeln im Bein überlebte er ein auf ihn verübtes Attentat.

MEMORIA DEL SAQUEO schildert diese Episode in Solanas' Leben und bettet sie in einen wütenden Rückblick auf die argentinische Leidensgeschichte von 1976 bis 2001 ein: vom Militärputsch bis zum Sturz der Regierung Fernando la Rúas. Der Volksvertreter Solanas hatte mit MEMORIA DEL SAQUEO den Abgeordnetensitz wieder gegen den Regiestuhl eingetauscht. Schonungslos offen attackierte er die Vertreter einer «Mafia-kratie», die das argentinische Volk verraten und an internationale Grosskonzerne verschachert haben. Die Repräsentanten dieses inhumanen, korrupten Systems fotografierte er in statischen, wuchtigen Bildern, während er die Menschen, die darunter litten und dagegen ankämpften, mit einer flexiblen, beweglichen Handkamera filmte.

In seinem neuesten Film, dem zweiten Teil der dokumentarischen Argentinien-Tetralogie, nimmt Solanas nun ausschliesslich diese intime, dynamische Perspektive ein. LA DIGNIDAD DE LOS NADIES handelt, wie der programmatische Titel bereits ankündigt, von der Würde der Armen. Der essayistische Dokumentarfilm beleuchtet

nur am Rande – in eingeschobenen chronologischen Kommentaren – die ausbeuterischen Wirtschaftsstrukturen und politischen Entwicklungen im Argentinien des dritten Jahrtausends. In seinem Herzen widmet sich der Film den Opfern. Er verleiht ihnen Gesichter und erzählt ihre Geschichten. Keine Sekunde weidet er sich an ihrem Unglück, nie verfällt er in einen demütigenden Mitleidsgestus. Stattdessen zeigt er in lose miteinander verbundenen Kapiteln arme, aber stolze, mutige und vor allem solidarische Menschen.

Es sind Opfer, die sich wehren. Es sind Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten, die sich gegen die Armut auflehnen, die Argentinien regiert. Menschen wie Martin, «der Motorrad fahrende Schriftsteller», der am 20. Dezember 2001 von den Polizeiübergriffen gegen demonstrierende Mütter auf der Plaza de Mayo hört und sofort beschliesst, nicht zur Arbeit zu fahren, sondern zum Ort der Ausschreitungen. Dort trifft ihn eine Bleikugel am Kopf, beinahe tödlich.

Es sind Mitmenschen wie der Lehrer Toba, die LA DIGNIDAD DE LOS NADIES begleitet. Toba, der Martin an jenem Tag rettete, indem er ihn mit seinem eigenen Körper, seinem eigenen Leben beschützte, und der zusammen mit seiner Frau in einem Vorort von Buenos Aires eine Volksküche betreibt, die jedes Wochenende Hunderte von Kindern mit einer warmen Mahlzeit versorgt.

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES erzählt von denjenigen, die durchhalten, die nicht resignieren, die noch hoffen und sei es nur auf einen Schulplatz für ihre Kinder oder eine Wohnung, in der nicht regelmässig das Wasser kniehoch steht.

So viele packende Schicksale, so viele faszinierende Wege des Widerstandes doku-





1



2



3

All diese Geschichten reflektiert Solanas nicht als scheinbar objektiver, distanzierter Berichterstatter. Er lässt sie erzählen, von denjenigen, die sie erlebten, und erklärt, und verkündigt sie zu Hoffnungssymbolen einer solidarischen Gemeinschaft, einer friedlichen Revolution der Unterdrückten.

mentiert der Film, dass die knapp zwei Stunden, die er dauert, nie lang geraten.

Im völlig überlasteten Krankenhaus setzen sich Sozialarbeiterinnen für die ärmsten Kranken ein und dafür, dass mit der «Gesundheit kein Geschäft» getrieben wird. Allerdings erleben sie tagtäglich das Gegenteil. Patienten, die von weit her zu Fuss ins Spital gekommen sind, müssen sie ohne Arzneimittel wieder zurückschicken.

Eine einfache Bäuerin, deren Land zwangsversteigert werden soll, weil sie den Wucherzins der Banken nicht mehr zahlen kann, initiiert ein Netzwerk von Gleichgesinnten, die mehr als tausend geplante Versteigerungen verhindern, indem sie lautstark die argentinische Nationalhymne absingen. «Argentina, Argentina» skandieren sie, oder sie beten inbrünstig.

Den Hinterbliebenen eines jungen Mannes, der bei einem Streikmarsch von Polizisten erschossen wurde, gelingt es mithilfe massiver Proteste, die Verantwortlichen zur Rechenschaft zu ziehen. Ein junger Pfarrer legt sein Amt nieder, um sich sozial zu engagieren. Arbeiter eines Keramikunternehmens besetzen ihre stillgelegte Fabrik, nehmen sie selbstverwaltet wieder in Betrieb und machen sie rentabel.

All diese Geschichten reflektiert Solanas nicht als scheinbar objektiver, distanzierter Berichterstatter. Er lässt sie erzählen, von denjenigen, die sie erlebten, und erklärt sie – unter den Klängen traditioneller Volkslieder – zu Hoffnungssymbolen einer solidarischen Gemeinschaft, einer friedlichen Revolution der Unterdrückten. Mit einer poetisch-pathetischen Erzählerstimme erhebt Solanas seine Protagonisten zu Helden, lässt diejenigen an der cineastischen

Ewigkeit teilhaben, die vom Staat strategisch vergessen, gezielt übergangen werden.

Gerade aus dieser filmisch überhöhten Parteinahme jedoch gewinnt *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* eine aussergewöhnliche Authentizität. Die Handkamera führt Solanas selbst. Ihre Technik verlängert seine Sinne. Auf einen aufwendigen Stab verzichtet er ebenso wie auf die Betacam, mit der er ursprünglich drehen wollte. Als er spürte, dass diese grosse «Fernsehkamera» die Menschen einschüchtere, kehrte er zu der kleinen Digitalkamera zurück, die er bei seinen Recherchen verwendet hatte. Optisch verliert das Bild dadurch, aber es gewinnt an Wahrhaftigkeit. Abseits der «professionellen Perfektion» Hollywoods schlägt auch Solanas' jüngster Film jenen dritten Weg ein, der sein *Œuvre* insgesamt charakterisiert.

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES berichtet nicht über die verarmten Menschen Argentiniens. Er erzählt aus deren Mitte von kleinen, hoffnungsfroh stimmenden Alltagswundern; von sozialer Repression und menschlicher Grösse. Solanas' Filme schöpfen Kraft aus der spröden Lebensfreude einfacher Menschen, und sie nähren deren zähen Optimismus auf ein anderes Argentinien. Solanas ist ein nationaler Filmemacher, weil sich fast all seine Filme um das Land drehen, in dem er geboren wurde und (wieder) lebt. Und er ist internationaler Filmemacher, weil dieses Land für ihn keine abstrakte Grösse ist. Es nimmt Gestalt an in den Menschen, die darin leben. So erhält das Werk von Solanas all-gemeingültigen, humanistischen, aber eben auch politischen Charakter. Es deckt die globalen Verflechtungen auf, die den Einzelnen einen Grossteil ihrer Lebensumstände diktiert. Unermüdlich verurteilt Solanas die

1 MEMORIA DEL SAQUEO
2 EL VIAJE
3 TANGOS – EL EXILIO DE GARDEL

Wirtschaftspolitik des Internationalen Währungsfonds; ebenso die korrupten argentinischen Regierungen, die sich nicht von dessen Gängelband lösen.

Im noch ausstehenden dritten Teil seiner Argentinien-Tetralogie, *ARGENTINA LATENTE*, will Solanas «die Möglichkeiten und Ressourcen des Landes aufzeigen». Der abschliessende vierte Teil, *LA TIERRA SUBLEVADA*, soll dann zur Sprache bringen, «in welchen Händen diese Reichtümer sind». Der Regisseur, der Exilant, der ehemalige Abgeordnete, der Bürger, der Mensch Solanas hört nicht auf zu kämpfen. Und solange er – mit der Kamera auf der Schulter – weiterkämpft, hat er wohl auch den Glauben an oder zumindest die Hoffnung auf eine gerechtere Zukunft nicht verloren. *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* liefert ein vehementes, bewegendes Zeugnis jener Hoffnung und gibt ein beeindruckendes, lebendiges Beispiel für den Mut und die Widerstandsfähigkeit der Menschen vor wie hinter der Kamera.

Stefan Volk

LA DIGNIDAD DE LOS NADIES
(DIE WÜRDE DER ÄRMSTEN)

Stab

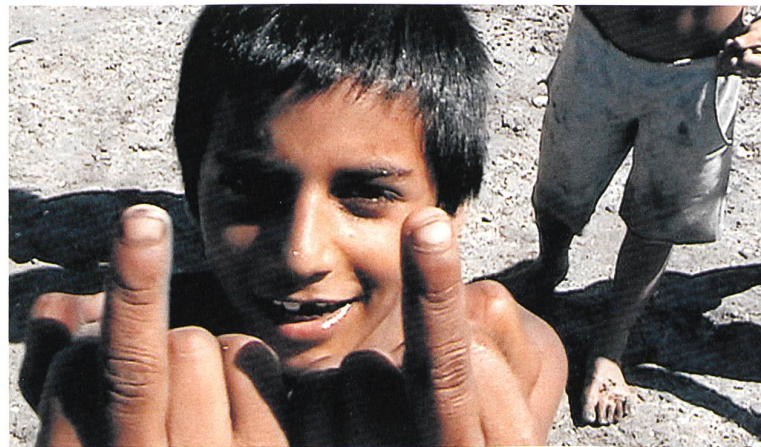
Regie: Fernando Solanas; Buch: Fernando Solanas, Alcira Argumedo; Kamera: Fernando Solanas; Schnitt: Emiliano Lopez, Juan Carlos Macias, Martin Subira; Ton: Marcos Dickinson, Abelardo Kuschnir, Martin Grignaschi

Erzählerstimme
Fernando Solanas

Produktion, Verleih
Cinesur, Thelma Film; Produzenten: Ivan Gotthold, Fernando Solanas, Sara Silveira, Pierre-Alain Meier. Argentinien 2005. Format: 1:1.85; Farbe; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



3



1

Al Gore und die Klimaveränderung

AN UNCONVENIENT TRUTH von Davis Guggenheim



Hier aber geht es um nüchterne Fakten, die allgemeinverständlich dargeboten werden, so wenn die Gletscherschmelze an Fotos vom Kilimandscharo und vom Himalaya verdeutlicht wird.

Jener Hollywood-Mogul aus der grossen Zeit des amerikanischen Studiosystems, der einst abschätzig erklärte, wenn er eine Botschaft hätte, würde er die Dienste von Western Union bemühen, hätte sicherlich keine Freude an AN UNCONVENIENT TRUTH, verkündet dieser Film hundert Minuten lang doch nichts anderes als eine Minuzette Botschaft. Das ist man im Kino von einem Film, der von einer amerikanischen Major Company herausgebracht wird, nicht unbedingt gewöhnt. Verständlich, wenn man von der Pressebetreuerin zur allerersten Pressevorführung (noch bevor man etwas über die positive Aufnahme des Films beim Festival von Cannes gelesen haben konnte) mit den Worten empfangen wurde, das sei eigentlich kein Film, sondern eine Diashow – also nicht unbedingt das, was dieser Verleih einem sonst anbietet, oder das, wofür der Zuschauer Geld ausgibt, wenn er ins Kino geht. Diashow, das klingt nach bunten Abenden in gesellig-fa-

miliärer Runde oder aber nach Volkshochschulbelehrung. Von Letzterem hat der Film durchaus einiges, auch wenn er medial auf der Höhe der Zeit ist – eine «Powerpoint»-Präsentation mit allen Mitteln modernsten Medieneinsatzes.

Diese Präsentation hat der Mann, der da die Bühne betritt, mittlerweile über tausend Mal vorgeführt, so ist eine gewisse Routine verständlich. Ja, es geht ums Verkaufen – einer Idee. Der Mann hat eine Mission, und er will uns überzeugen. Dahinter steckt ein gewisser amerikanischer Pragmatismus – so wie die Presseunterlagen zum Film den Begriff «Show» nur selten mit Anführungszeichen versehen. Dass der Mann etwas von einem Verkäufer an sich hat, verwundert in Anbetracht seiner Vergangenheit nicht, hat er doch eine langjährige Karriere als Politiker hinter sich, die ihn bis ins Amt des Vizepräsidenten der USA führte (und natürlich fängt man bei diesem Film an, darüber nachzuden-

ken, wie es heute in der Welt aussähe, hätte dieser Mann die Wahl im Jahr 2000 gewonnen, jene Wahl, die mit einem so hauchdünnen Vorsprung endete und die bei der Stimmenausschüttung eine Reihe von Merkwürdigkeiten aufwies, so dass viele US-Bürger und Bush-Gegner mit dem Titel eines Spike-Lee-Kurzfilms konstatieren konnten, WE WUZ ROBBED!).

Al Gore also erzählt etwas von der Klimaveränderung, der globalen Erwärmung und deren Risiken – kein neues Thema, nur diente es bisher eher als Szenario für beklemmende Science-Fiction-Filme, wie den kritischen THE DAY THE EARTH CAUGHT FIRE (1961) oder jüngst Roland Emmerichs Grossproduktion THE DAY AFTER TOMORROW (2004).

Hier aber geht es um nüchterne Fakten, die allgemeinverständlich dargeboten werden, so wenn die Gletscherschmelze an Fotos vom Kilimandscharo und vom Himalaya

«Ins Kino gehen, um die Wahrheit zu erfahren»

Gespräch mit Davis Guggenheim

verdeutlicht wird. Eine Fülle von Daten und Fakten prasselt auf den Zuschauer ein, auch wenn diese immer wieder aufgelockert werden durch Einschübe, in denen die Zusammenhänge mittels Animationen dargestellt werden. Im Gedächtnis bleiben vor allem die grundsätzlichen Wahrheiten haften, dazu gehört auch die nachgewiesene Diskrepanz zwischen dem, was wissenschaftlich erwiesen ist, und dem, was die Massenmedien als Wahrheit hinstellen.

Al Gore trägt das mit der Souveränität eines Profis vor, mit Engagement, aber nicht so glatt, dass wir nur noch Routine darin sehen würden. Wir erleben einerseits die Autorität eines Mannes, der vor kurzem noch ein einflussreicher Politiker war, andererseits bemüht sich der Film, uns diesen Mann persönlich näher zu bringen, indem er von Zeit zu Zeit den Bühnenrahmen verlässt, um Gore von jenen Schlüsselerelebnissen sprechen zu lassen, die zu seinem Engagement führten.

Am Ende steht der Appell an das persönliche Engagement jedes Einzelnen, umweltbewusster zu handeln, und die Politiker in die Verantwortung zu nehmen, nebeneinander. Das mag manchem Zuschauer zu wenig radikal sein, aber in seinem Bemühen, ein Bewusstsein für die Klimakatastrophe zu schaffen, auch bei jenen, die sich damit bisher nicht auseinandergesetzt haben, hat der Film zweifellos Erfolg. In den USA hat er bis Ende August in den ersten vierzehn Wochen seines Kinoeinsatzes 22,8 Millionen Dollar eingespielt (genauso viel wie beispielsweise Ivan Reitmans Mainstream-Komödie *MY SUPER EX-GIRLFRIEND*) – nicht schlecht für eine Diashow.

Frank Arnold

FILMBULLETTIN Im Pressematerial liest es sich so, als hätten Sie Al Gore überzeugen müssen, dass man aus seiner Präsentation einen kinotauglichen Dokumentarfilm machen kann – und nicht umgekehrt. Warum zögerte er?

DAVIS GUGGENHEIM Das kann ich Ihnen nicht sagen – wahrscheinlich ist es einfach schwierig, sich einen solchen Film vorzustellen. Man braucht schon einige Vorstellungskraft. Als die Produzenten mich fragten, ob ich den Film machen wolle, zögerte ich zunächst ebenfalls. In diesem Vortrag stecken dreissig Jahre persönlicher Arbeit und Auseinandersetzung mit Fragen des Klimawandels. Wenn man Al Gore sieht, begreift man, was ihm dies bedeutet, dies ist seine Mission. Verständlich, dass er sich fragt, was werden diese Filmemacher daraus machen? Sein Diavortrag hatte nichts Persönliches in der vorliegenden Form. Er sah nicht, wie das im Film funktionieren könnte. Er brauchte also Zeit, um unsere Absichten zu erkennen. Dazu kam, dass er zögerte, persönliche Geschichten zu erzählen. Ich musste ihn erst überzeugen, sich in dieser Hinsicht zu öffnen – über seinen Sohn und seine Schwester und die Wahl von 2000 zu reden. Das war alles sehr schmerzhaft für ihn, diese persönlichen Geschichten, von denen er nicht annahm, dass sie für den Film von Bedeutung seien.

FILMBULLETTIN Welche Vorstellungen entwickelten Sie, um diese persönlichen Geschichten mit dem Diavortrag zu verknüpfen?

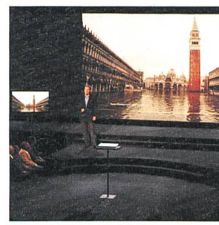
DAVIS GUGGENHEIM Ich hatte geradezu Panik: Schliesslich musste ich diese sehr ausdrucksstarken Szenen drehen und schneiden. Ich hatte nicht die geringste

Ahnung, wie ich das machen sollte. Der Unfall seines Sohnes wird ja schon zu Beginn erwähnt. Es war nicht einfach, vom Vortrag zu einem Krankenhaus in Baltimore, zehn Jahre zuvor, zu schneiden. Ich wusste nicht, ob das funktionieren würde. Würde das Publikum diesen Bruch zwischen einem wissenschaftlichen Vortrag einerseits und einem Mann, der auf eine Reise geht, andererseits akzeptieren?

FILMBULLETTIN Vor zwei Tagen habe ich hier mit Jonathan Demme über seinen Film *NEIL YOUNG: HEART OF GOLD* gesprochen, und es war interessant, zu erfahren, wie viel dabei erst im Schneiderraum entstanden ist – dass er die Reihenfolge der Songs im zweiten Teil verändert hat und einmal sogar einen Titel aus beiden Abenden zusammengesetzt hat. Der Film ist also nicht so dokumentarisch, wie er beim Ansehen wirkt. Wie war das bei Ihnen?

DAVIS GUGGENHEIM Dokumentarfilme erscheinen zunächst viel eingeschränkter als Spielfilme im Hinblick darauf, was der Filmemacher machen kann – in Wirklichkeit aber sind die Freiheiten viel grösser. Deshalb gibt es auch momentan einen Boom von Dokumentarfilmen. Die Regeln ändern sich, plötzlich akzeptiert das Publikum dramatisierende Techniken: Wir sprechen über Gletscher – und Schnitt, plötzlich sind wir in Tennessee und sehen Super-8-Material. Das ist höchst aufregend, und dieser Film beweist es. Der Bühnenteil ist in High Definition mit vielen Kameras gleichzeitig aufgenommen worden, die Bilder zum Vortrag erscheinen auf der grossen Leinwand. Auf der anderen Seite haben wir jene Aufnahmen, die ich alleine mit meiner





«Die beste Art, eine Geschichte zu erzählen, ist immer: Man konfrontiere eine Figur mit grossen Herausforderungen, so dass man sich fragt: Was wird sie tun?»

kleinen Kamera aufgenommen habe, als ich ihn nach China begleitete.

FILMBULLETIN Können Sie einige konkrete Beispiele nennen, wo sich der ursprüngliche Diavortrag von seiner Präsentation im Film unterscheidet?

DAVIS GUGGENHEIM Es gibt zwei Hauptstränge. Zum einen die wissenschaftliche Beweisführung. Die stammt von Al Gore und bildet gewissermassen das Rückgrat des Films – er ist ihr Autor. Da habe ich Vorschläge gemacht, wie es ein bisschen filmischer gemacht werden kann. Wir haben einerseits eine Reihe von Kürzungen gemacht und andererseits das, was funktionierte, wenn er es direkt erzählte, aber nicht unbedingt im Film, etwas "bildlicher umgesetzt". Die prinzipielle Art des Erzählens allerdings kam von ihm – auch wenn wir schon mal darüber diskutiert haben, was wir hineinnehmen und was nicht.

Der andere Strang ist die Geschichte eines Mannes, der versucht, die Wahrheit zu verbreiten, die ihm als junger Mann beigebracht wurde, der sein ganzes Leben lang versucht, den Menschen, die ihm nicht zuhören wollen, seine Wahrheit nahe zu bringen – wobei es ihm ein wenig wie Cassandra geht. Das ist eine faszinierende Geschichte, und ich war davon überzeugt, dass man sie erzählen sollte. Wir haben es in diesem Film also mit einer doppelten Autorenschaft zu tun – und glücklicherweise respektierten wir uns gegenseitig.

FILMBULLETIN Wird der Film in den USA in einem zweiten Schritt ausser in den Kinos auch an Schulen oder anderen Bildungseinrichtungen vorgeführt werden?

DAVIS GUGGENHEIM Das Aufregende ist, dass der Film als kommerzielles

Unternehmen funktioniert und Rekorde bricht. In einigen Kinos verzeichnet er steigende Zuschauerzahlen, was bei normalen Spielfilmen ganz selten passiert. Schulklassen besuchen die Vorführungen, Unternehmen geben ihren Mitarbeitern Kinokarten, Menschen kaufen eine Eintrittskarte für einen Freund, deshalb läuft der Film so gut. Einige Leute haben in den USA eine Website gestartet mit dem Namen «Share the Truth», das läuft über eine Bank, und man kann online für jemand anderen eine Kinokarte kaufen. Derzeit ist er der vierterfolgreichste Dokumentarfilm aller Zeiten und könnte *BOWLING FOR COLUMBINE* noch überrunden. Paramount als Verleiher spendet fünf Prozent der Einnahmen, alle anderen Beteiligten spenden ihre Gagen, da kommt einiges zusammen.

FILMBULLETIN Ihre Filmografie ist ziemlich eindrucksvoll, was die Fernsehserien anbelangt, an denen Sie gearbeitet haben. Aber das war überwiegend Fiktion?

DAVIS GUGGENHEIM Meine Leidenschaft gilt sowohl der Fiktion als auch dem Dokumentarischen. Die beste Art, eine Geschichte zu erzählen, ist immer: Man konfrontiere eine Figur mit grossen Herausforderungen, so dass man sich fragt: Was wird sie tun? Ob das nun Jack Bauer in «24» oder Al Sweirengen in «Deadwood» ist – oder eben Al Gore, der etwas zu sagen hat, dem aber niemand zuhören will, obwohl es die wichtigste Frage der Menschheit betrifft. Insofern ist er eine genauso spannende Figur – und was besser ist: Er ist real. Die Techniken sind sehr unterschiedlich – bei einem Dokumentarfilm hat man die Verpflichtung, akkurat und wahrheitsgetreu zu verfahren.

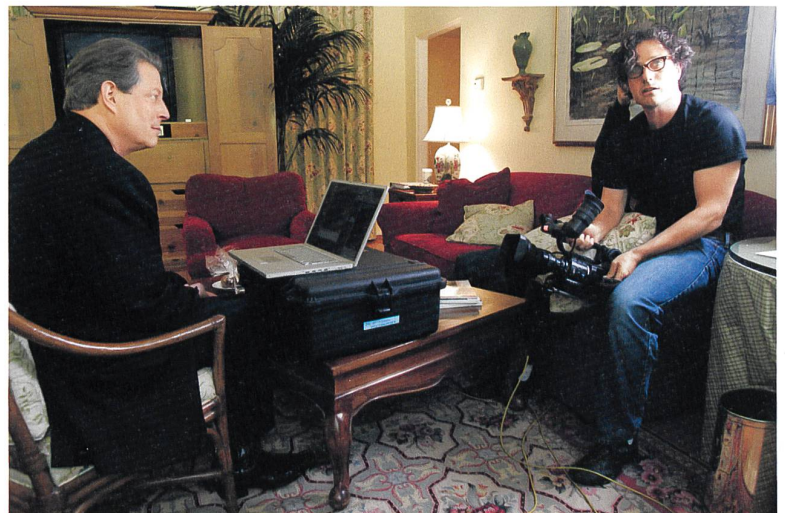
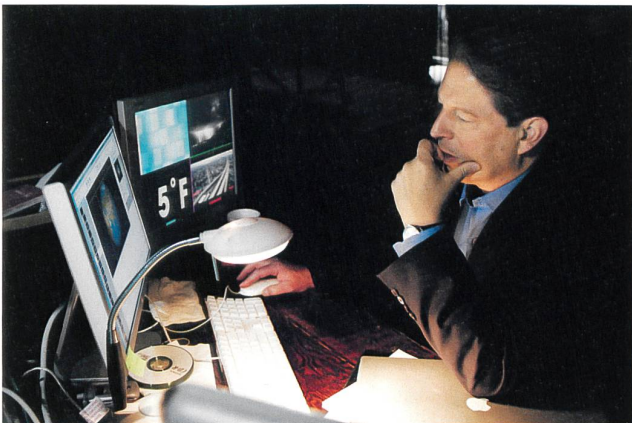
Aber als Geschichtenerzähler ist die Herausforderung dieselbe. Al Gore ist die heroischste Figur, mit der ich je gearbeitet habe.

FILMBULLETIN Die erwähnten Fernsehserien «24» und «Deadwood» wurden nicht zuletzt für ihren schonungslosen Realismus gelobt. Interessanterweise beschäftigt sich auch Ihr Spielfilm *GOSSIP* mit der Frage, was wahr ist und was nicht.

DAVIS GUGGENHEIM Für mich war es wichtig, dass das Wort «Wahrheit» im Titel des Films vorkommt, denn das ist etwas, worum es heute geht: Immer mehr Menschen haben das Gefühl, sie erfahren nicht die ganze Wahrheit, nicht aus ihren Zeitungen, nicht aus dem Fernsehen und nicht von den Politikern. Das Schöne an Dokumentarfilmen ist, dass die Menschen in einem solchen Fall ins Kino gehen können, um die Wahrheit zu erfahren. Serien wie «Deadwood» machen den Zuschauern klar, dass vieles im Fernsehen *fake* ist – Plastik. Dann wenden sich die Zuschauer «authentischen» Serien wie «Deadwood» zu. Das funktioniert genau wie beim Dokumentarfilm – und ist doch anders.

Das Gespräch mit Davis Guggenheim führte Frank Arnold

Regie: Davis Guggenheim; Kamera: Bob Richman, Davis Guggenheim; Schnitt: Jay Lash Cassidy, Dan Swietlik; Musik: Michael Brook, Melissa Etheridge (Titelsong). Mitwirkender: Al Gore. Produktion: Paramount Classics, Participant Productions; Produzenten: Lawrence Bender, Scott Burns, Scott Z. Burns, Laurie Davis; ausführende Produzenten: Jeff Skoll, Davis Guggenheim; Co-Produzentin: Leslie Chilcott. USA 2006. Farbe, Dauer: 100 Min. CH-Verleih: UIP, Zürich



ICH BIN DIE ANDERE

Margarethe von Trotta

Warum erzählen wir uns immer wieder die gleichen Geschichten? Gewiss, die Figuren, das Beiwerk verändern sich, aber die Handlungsmotive sind, wenn man den Dingen auf den Grund geht, wie gehabt: Eifersucht, Machtstreben, Neid, Liebe, Gier... Wahrscheinlich ist dieses Erzählen auch der Versuch, unser Dasein zu bewältigen, es mit (scheinbarem) Sinn zu füllen, oder, wie es der Literaturwissenschaftler Peter Bürger in einem Aufsatz akademischer ausgedrückt hat, «eine überhistorische, für die Konstitution von Individuen und Kollektiven gleichermaßen unentbehrliche Kategorie» (NZZ, 19./20. 8. 06). Bürger möchte mit seinen Ausführungen zur «Wiederkehr des Erzählens in den Künsten» insinuieren, dass die Moderne mit ihrer Polemik gegen das traditionelle Erzählen den Tod verleugnen möchte. Der Film ist davon trotz vieler experimenteller Versuche seltsam unberührt geblieben, er war im Bürger'schen Sinne eigentlich immer eine traditionelle Kunstform, was wohl auch seine Popularität ausgemacht hat und ausmacht. Reflexionen über solch eher theoretische Fragestellungen werden auch von einem Film stimuliert, der zwar eine stringente Geschichte erzählt, deren Figuren aber wie Partikel wirken, deren Auftreten und Handlungen sich wie in einem Kaleidoskop immer wieder neu zusammensetzen liessen. Ist das nun die Moderne, eine maskierte Tradition oder Erzählung comme d'habitude?

Der erfolgreiche junge Ingenieur Robert Fabry rettet in einem Hotel eine Edelprostituierte vor dem Hinauswurf und ist von ihrer Zuwendung hingerissen. Er nennt sie zuerst Alice und muss am nächsten Tag erfahren, dass Frau Dr. Carolin Winter in einer angesehenen Rechtsanwaltskanzlei mit seiner Hotelbekanntschaft identisch ist. Bei ihr gibt es keinerlei Zeichen von Wiedererkennen. Aber Robert ist von der Frau so hingerissen, dass er selbst nach weiteren irritierenden Begegnungen sich von seiner bisherigen, eher biedereren Lebensgefährtin trennen möchte. Er wird Carolin nachreisen, die ihren Vater, einen grossbürgerlichen

Winzer im Rheingau, besucht. Dort wird Robert den auf den Rollstuhl angewiesenen Karl Winter kennen lernen, dessen Tochter ihm in einer seltsamen Hörigkeit verbunden ist. Welche Verfehlungen stecken wohl hinter dieser familiären Bindung? Überhaupt war die sexuelle Begierde die Basis für die aktuelle Familienkonstellation: Es gibt noch einen Aufseher, der mit Winters Frau ein Verhältnis hatte, und ein Fräulein Schäfer, das als junges Mädchen nach Casablanca geflohen war und dort zur Geliebten von Winter wurde. Robert macht Carolin, obwohl er sie in einer Kneipe als Carlotta wieder ihrem geheimnisvollen Gewerbe nachgehen sieht, einen Heiratsantrag, der von ihr freudig angenommen wird. Der Tag der Eheschliessung wird aber nicht nur das Verhältnis von Carolin und Karl zum Abschluss bringen.

Der Tod ist das einzig nicht mehr Umkehrbare an dieser Geschichte, der Rest ist auflösbar in Versatzstücke, weil die Figuren selbst keine Prägung gewinnen, alle scheinen in widersprüchliche Wesen wie Alice/Carlotta/Carolin zu zerfallen. Die vielen Close-ups machen die Personen eher noch distanzierter in ihrer Zeichnung. Allzu oft geben sie auch Meinungen, Urteile, Alltägliches in einer Sprache wieder, die sich ungenau literarisch anhört, als wenn die Dialoge aus dem gleichnamigen Roman von Peter Märthesheimer übernommen worden wären, der zusammen mit Pea Fröhlich für das Drehbuch zeichnet. Nun starb Märthesheimer schon 2004, und seiner Hinterlassenschaft könnte vielleicht zu viel des ehrenden Gedenkens geschuldet worden sein. Was sich bei seinen Sprechtexten der zusammen mit Fröhlich verfassten Drehbücher für die Fassbinder-Filme DIE EHE DER MARIA BRAUN, LOLA UND DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS auch dank der Fassbinder'schen Regie noch in eine originäre Erzählform einordnete, scheint Margarethe von Trotta nicht mehr in einen stilistischen Griff bekommen zu haben. Und diese Sprache überlagert auch die Figuren: Wenn diese Carolin die Anwältin, die Amateurnutte, die unterwürfige Tochter,

die anlehnungsbedürftige Geliebte gibt, zerfällt diese Rolle wirklich in diese Personen, ohne dass diese Zerrissenheit dadurch sichtbar würde. Das mag an der Darstellerin Katja Riemann liegen, dürfte aber, wenn nach dem Erscheinungsbild dieser Figur geurteilt wird, doch auch bei der eher eindimensionalen Regie gesucht werden. Wenn Fassbinders DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS mit Rosel Zech zum Vergleich herangezogen werden darf, wird ein Können einsichtig, Drehbücher aus ihrer literarischen Fassung zu lösen, um diese animierenden Existenzen zu schaffen, deren Verhaltensweisen auch aus der Ästhetik der Bilder einsichtig werden. Von Trottas Film, der Melodram und Thriller sein will, versackt in der Langeweile, selbst wenn in Marokkos Wüste ein Auto explodiert. Die Liebesgeschichte zwischen Robert und Carolin musste auch dahin entfliehen, weil dieses Land noch immer geheimnisvoll erscheint und für rätselhafte Begebenheiten gut ist.

Margarethe von Trotta hat mit DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES, DIE BLEIERNE ZEIT, ROSA LUXEMBURG ODER ROSENSTRASSE zum Beispiel meist aufrechtes Erzählkino geliefert, das durch die politischen Stellungnahmen genügend Aufmerksamkeit fand. Dieser Film kann wenig Aufmerksamkeitsengagement einfordern, auch wenn Armin Müller-Stahl sein Psychogramm aus dem Rollstuhl heraus gibt und Katja Riemann ihre entblösste Scham der Kamera anbietet. Dieser Körperausschnitt erinnert an Gustave Courbets Bild «L'Origine du monde» und mag für den Stellenwert der Sexualität stehen, die den Film als behauptetes Lebensmotiv durchzieht.

Erwin Schaar

R: Margarethe von Trotta; B: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich; K: Axel Block; S: Corinna Dietz; A: Uwe Szilasko, Doerthe Komnick; Ko: Claudia Bobsin; M: Christian Heyne. D (R): Katja Riemann (Carolin Winter/Carlotta), August Diehl (Robert Fabry), Armin Mueller-Stahl (Karl Winter), Karin Dor (Frau Winter), Barbara Auer (Fräulein Schäfer). P: Clasart; RAI Cinema. Deutschland 2006. 104 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: Concorde, München



THE QUEEN Stephen Frears

In der Geschichte der britischen Prinzessin Diana gibt es wie in den meisten Volksmärchen eine böse Königin. Die war, so sagt man, eifersüchtig auf die Liebe, die die Menschen – aus welchen Gründen auch immer – der strahlend schönen jungen Frau, die fast Königin geworden wäre, entgegenbrachten. Immerhin hatte sie zwei stolze Königssöhne geboren, konnte also auch von der bösen Königin nicht ganz ignoriert werden, auch als sie längst schon mit einem orientalischen Geldprinzen herummachte. Dann starb die junge Frau, von bildgierigen Paparazzi auf Motorrädern verfolgt, auf einer Schnellstrasse in Paris den Prinzessinentod. Die ganze Welt trauerte, besonders aber trauerte England.

Und was machte die böse Königin? Richtig, sie schwieg – eine ganze lange Woche. Beinahe hätten ihr die Untertanen in einem Meer von Blumen das ganze Königreich unter dem Hintern angezündet und die britischen Royals ein für alle Mal davongejagt. Wäre da nicht ein junger aufstrebender sozialdemokratischer Politiker gewesen, der in dieser ersten Krise seiner Amtszeit als Premierminister die grosse Chance sah, sich umfassend auszuprobieren. Sein Spin-Doktor fürs Grobe der politischen Schlagzeilen des politischen Geschäfts prägte die provozierende Formel von der Königin des Volkes, später dann der Herzen, während Queen Elisabeth der Schwiegertochter mit Showtalent und daher ohne jedes Verständnis fürs Aristokratische offensichtlich keine Träne nachweint. Tony Blair musste sich beim Antrittsbesuch noch belehren lassen, er sei schon der zehnte Premier auf dem unbequemen Sofa und allein von Winston Churchill habe sie sich etwas sagen lassen. Damals aber als junges Mädchen auf dem Thron – als frisch gekrönte Medienmonarchin Elisabeth II.

Man kann sich viele Geschichten ausdenken, die Lady Diana und Elisabeth betreffen. Schnell landet man aber beim Märchen. Stephen Frears und sein Drehbuchautor Peter Morgan wollten aber keinesfalls ein glitzerndes Prunkstück abliefern und sind

doch der Faszination des Dekadent-Aristokratischen erlegen. Wie Tony Blair selbst, der der Queen anfangs mit dem Charme des Selfmademan die Stirn bieten konnte, dann trotzdem die steuerfinanzierte konstitutionelle britische Monarchie noch einmal rettete. Eine Unterwerfungsübung, die sich spätestens in dem historisch bedeutsamen Bündnis mit George Bush, dem mächtigsten Superkonservativen der Weltpolitik, auszahlt. Tony Blair, das sieht man schon gleich in Stephen Frears Film, wird dem Flair der Macht immer wieder verfallen, bis sein jugendlicher Elan und damit die Faszination seiner quirligen Politik-Persona erlischt. Dass wir das gerade erleben – im Film befindet sich Blair als politische Instinktreaktur gerade auf dem Höhepunkt der Skala seiner Wirksamkeit –, ist eine der geheimen Geschichten, die *THE QUEEN* ganz nebenbei erzählt.

Im Auge des Orkans befindet sich natürlich die Figur der «Queen». Sie versteht «die Welt» schon lange nicht mehr, hat ihr aber noch nicht den Rücken zugewandt wie ihr ignoranter Prinzgemahl Philip, der seine eigenen Bedürfnisse nur noch in der gemeinsamen Jagd mit den nun mutterlosen Prinzen zu befriedigen vermag. Philip ist eine Karikatur wie aus einem Monty-Python-Film. Elisabeth II. dagegen wird, anfangs ein arrogantes, kaltes Schandmaul, am Ende doch eine liebevoll gezeichnete sympathische Figur. Das liegt zu einem grossen Teil an der Schauspielerin *Helen Mirren*, die schon in der ersten Einstellung des Films das entscheidende Ironiesignal setzt. Lange schaut sie starr aus dem Bild hinaus in die Ferne. Dann dreht sie sich plötzlich nach links ins Bild. Einen Moment lang schaut es so aus, als würde sie zwinkern. Das Spiel beginnt, in dem sie bald mehr Punkte sammelt als der hyperaktive Premierminister. Als junges Mädchen hatte sie in den vierziger Jahren niemand auf diese Rolle der Allmächtig-Ohnmächtigen vorbereitet. Jetzt fehlt ihr jegliches Verständnis für die Welt der «Bürgerlichen» (zu der auch Diana gehört hat). Die weiten Ländereien von

Balmoral Castle täuschen eine menschenleere Welt vor. Die Bilder aus der Fernsehskizze wirken sowieso immerzu fremd und unecht. Nur dort aber sieht Elisabeth den diesseitigen Götzenkult der Blumengebinde und spürt, wie ihre eigene gestohlene Jugend sich da spiegelt. Die Weisheit einer jahrhundertealten Aristokratie, die auf die eitlen Politiker der Neuzeit herablickt wie auf Domestiken, hat sie natürlich auch.

Welchen Bestand das moderne «Königsdrama» von Stephen Frears und Peter Morgan hat, wird man schon bald erfahren. Grossartig sind aber schon jetzt Drehbuch, Darsteller und Bildgestaltung. Die Royals leben in einer Welt ohne Menschen. Und so stattet Elisabeth II. einem kapitalen Hirsch, dem sie einmal auf ihren Gütern begegnet ist, als er von bürgerlichen Jägern erlegt wird, einen respektvollen Trauerbesuch ab. Die Fahnen des Buckinghampalasts hängen jedoch immer noch nicht auf Halbmast. Und Tony Blair pokert mit den Hofschranzen um die Zukunft der Monarchie, die an einer Geste des Respekts für die Königin der Herzen hängt. *THE QUEEN* ist ein politischer Film voller Widerhaken. Und ist doch ein warmherziger Film. Wer diese Königin am Ende nicht doch irgendwie liebt und einen Haufen Spass gehabt hat, den sollte man in europäischen Parlamenten nicht einmal als Besucher zulassen. So viel Royalismus muss sein.

Josef Schnelle

Regie: Stephen Frears; Buch: Peter Morgan; Kamera: Alfonso Beato; Schnitt: Lucia Zucchetti; Production Design: Alan MacDonald; Kostüme: Consolata Boyle; Frisuren, Make-up: Daniel Phillips; Musik: Alexandre Desplat. Darsteller (Rolle): Helen Mirren (Queen Elizabeth II.), Michael Sheen (Tony Blair), James Cromwell (Prinz Philip), Sylvia Syms (die Queen-Mutter), Alex Jennings (Prinz Charles), Helen McCrory (Cherie Blair), Roger Allam (Sir Robert Janvrin), Tim McMullan (Stephen Lamport), Paul Barrett (Trevor Rees-Jones). Produktion: Granada Screen; Produzenten: Andy Harries, Christine Langan, Tracey Seaward; ausführender Produzent: François Ivernel, Cameron McCracken, Scott Rudin. Grossbritannien 2006. Farbe, Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



WORKINGMAN'S DEATH

Michael Glawogger

Die Dokumentationen Michael Glawoggers sind reines Überwältigungskino: wuchtige, opernhafte Werke, für die der Begriff Dokumentarfilm kaum noch zutreffend scheint; aber wie soll man eine Folge von in der Realität vorgefundenen, uninszenierten Bildern sonst nennen?

Für *WORKINGMAN'S DEATH* hat der Filmemacher Männer beobachtet, die unter extrem schwierigen Bedingungen körperliche Arbeit verrichten, und angesichts der Vorhölle, die er aufgefunden hat – eine private, illegale Kohlegrube in der Ukraine, ein Schwefelbergwerk in Indonesien, ein Schlachthof in Nigeria, eine Deponie für ausgemusterte Schiffe in Pakistan und schliesslich ein Hochofen in China –, glaubt man sich ins mittlere neunzehnte Jahrhundert versetzt.

Es ist zuallererst das Spektakuläre dieser Schauplätze, das man bewundert, dann auch die Kunstfertigkeit und den Wagemut der Filmemacher, die zumindest unter den gleichen äusserlichen Bedingungen ihre Arbeit verrichten wie die Helden des Films. So begleiten sie eine Gruppe von Bergmännern, die in der postkommunistischen Ukraine ihr Auskommen suchen; sie haben auf eigene Faust einen Stollen in den Berg gegraben und befördern nun in Wechselschichten Kohle ans Tageslicht. Ihre Arbeitsgeräte sind provisorisch, der enge, niedrige Stollen unterläuft jegliche Arbeitsschutzregel, in Blechwannen statt in Loren schieben und ziehen die Männer das abgebaute Gut ans Tageslicht. Einmal in den Stollen gekrochen, verlassen sie ihn weder zum Essen noch zum Rauchen; so mühsam ist der Ausstieg, dass das Verharren im Liegen auf Bauch oder Rücken weniger anstrengend scheint, als ihn mehrmals am Tag zu unternehmen. Von der staatlichen Bergmannsausrüstung haben die Kumpels Helme und Lampen behalten. Sie arbeiten über Kopf. Die mühsam geförderte Kohle wird nach Schichtschluss auf Handkarren oder einem wackeligen Fahrrad selbst ausgefahren oder ausgetragen – einem steht sogar ein Motorrad mit Beiwagen zur Verfügung.

Glawogger hat diese Männer, allesamt Opfer des neuen Kapitalismus in den ehemaligen Sowjetgebieten und Repräsentanten der privaten Aneignung von ehemaligem Staatsbesitz auf niedrigster Ebene, in ihrer klaustrophobischen Stollensituation gefilmt und in ihren Häusern, wo sie nach der Schicht eine bescheidene Behaglichkeit pflegen: eine von der Ehefrau frisch zubereitete Suppe, ein Bad, ein Bett – mehr verlangen sie vom Leben nicht. Erstaunlich an dieser Episode sind die im Stollen gedrehten Passagen – vergleicht man sie etwa mit den Szenen aus Oliver Stones *WORLD TRADE CENTER*, in denen die Protagonisten unter ähnlich beengenden Bedingungen ums Überleben kämpfen, wirken Letztere kaum noch glaubwürdig. Die vom Make-up-Spezialisten kreierte schmutzigen Gesichter, ihr inszeniertes schweres Atmen, die gebauten Verschüttungen sind verglichen mit Glawoggers Stollenbildern steril.

Die ukrainischen Bergleute und ihre indonesischen Kollegen, die in einer von giftigen Dämpfen durchzogenen, unter schmutzigen Gelb- und Grünschleim liegenden Schwefelgrube ihre Arbeit tun, rechtfertigen am ehesten, so denkt man, den Titel des Films: Diese Leute werden an ihrer Arbeit sterben, sie werden garantiert nicht so alt, wie sie jetzt aussehen; ihre Körper sind gekrümmt, verhärtet, geschunden im Kampf um das tägliche Brot. Dieser Kreislauf von Verschleiss und Aufbau, von der Ausbeutung der Physis, von der nackten Existenz – Arbeiten-Essen-Schlafen – ohne die Idee von Freizeit oder gar deren Gestaltung, wird besonders in der Indonesien-Passage deutlich, wenn Glawogger Begegnungen zwischen den aus der Grube heimkehrenden Schwefelarbeitern und Touristen filmt, die sich über die pittoreske Art der Lastenbeförderung freuen: zwei Bambuskörbe an einer über die Schultern gelegten Stange, in der die Schwefelbrocken, sorgfältig austariert, zur Wiegestelle gebracht werden. Die Touristen, ihrerseits mit Plastikrucksäcken ausgerüstet und ebenfalls schwitzend, scheinen die ökonomischen Gegensätze zwischen nördlicher und südlicher Erdhalbkugel auf fast obszöne Art zu spiegeln.

Harte körperliche Arbeit verrichten auch die Schlachter auf dem Fleischmarkt in Nigeria, aber in dieser Episode sind die Qualen der Rinder, die dort getötet und gehäutet werden, so augenfällig, dass die Leiden ihrer Mörder aus dem Blickfeld geraten. Glawogger hat Rauch, Fliegenschwärme und Ströme von Blut gefilmt, hat die kläglichen Schreie der Tiere und die Verkaufsgespräche der Männer auf der Tonspur festgehalten, hat sie über ihren Beruf reden lassen und sie in Momenten der Entspannung beobachtet, und doch entsteht bei dieser Episode der Eindruck, dass den nigerianischen Schlachtern ein Quentchen Würde abgeht, die den ukrainischen und indonesischen Bergarbeitern ebenso eignet wie ihren Leidensgenossen auf der Schiffsdeponie in Pakistan und beim Hochofen in China: Töten als Handwerk lässt sich nicht heroisieren, auch dann nicht, wenn es um die eigene Existenzsicherung geht.

Die schönste Passage des Films spielt in Pakistan, wo in helle, wehende Gewänder und Turbane gekleidete Arbeiter sich als winzige Ameisen auf einem Schiffskoloss mit Schneidbrennern zu schaffen machen. Das rostige Gerippe des Schiffs, die sanften Beigetöne der Wüstenlandschaft und der Kleidung vor dem funkelnden Blau des Meeres, die Schläge auf Metall, das Licht der Schneidbrenner addieren sich zur bizarren, zauberischen Komposition einer Hymne an die Helden der Arbeit.

Daniela Sannwald

Regie, Buch: Michael Glawogger; Kamera: Wolfgang Thaler; Schnitt: Monika Willi, Ilse Buchelt; Musik: John Zorn; Ton: Paul Oberle, Ekkehard Baumung. Produktion: Lotus Film, Quinte Film; Produzenten: Erich Lackner, Mirjam Quinte, Pepe Danquart. Österreich, Deutschland 2005. 35mm, Farbe, Format: 1:1.85, Dolby SRD-EX; Dauer: 122 Min. CH-Verleih: docufactory, Zürich; D-Verleih: Real Fiction Filmverleih, Köln



HIPPIE MASALA

Ulrich Grossenbacher, Damaris Lüthi

Was für eine Landschaft! Sanft gerundete Felsblöcke – wie riesige Kiesel, die Gullivers Hand im Land der Liliputs verstreute. Palmen, die sich durch die weite Ebene ziehen, und zwischen verlassenen Tempelbauten liebliche Wasserbassins, auf denen die Einheimischen mit runden Flechtbooten übersetzen. Eine Szenerie wie aus Tausendundeiner Nacht, in der auch wundersamste Begegnungen selbstverständlich erscheinen. So erging es wohl auch den Zivilisationsflüchtlingen der jüngeren Vergangenheit, die als Aussteiger in die ehemalige Tempelstadt Hampi in Zentralindien gelangten: den Hippies und Blumenkindern der sechziger, siebziger Jahre, die im östlichen Subkontinent Wege zur Spiritualität und vor allem uneingeschränktem Zugang zu Drogen suchten. Was für die meisten ein kurzer Selbsterfahrungstrip blieb, wurde für einige wenige zum «point of no return». Hier nun fand der Dokumentarfilm *HIPPIE MASALA* sein bestechendes Sujet: Er stöbert die in die Jahre gekommenen Aussteiger auf und bietet Einblicke in ihre Lebensläufe.

Da ist etwa Cesare aus Italien. Wenn er mit seinen zu einem Turban geschlungenen Rastas im schilfgesäumten Wasser ein Bad nimmt, glaubt man, der Geist von Hesses Siddharta habe sich im Hier und Jetzt materialisiert. Cesare lebt schon seit dreissig Jahren in Zentralindien. Von seinem Asketenleben und dem Haschkonsum gezeichnet, lebt er in einem kleinen Ashram und wird von den Menschen der Umgebung als Guru geachtet und frequentiert. Eine Rückkehr in seine Heimat – und damit zu den Normen und Zwängen der westlichen Leistungsgesellschaft – stand für den aus wohlhabenden Verhältnissen stammenden Sizilianer nie zur Diskussion. Ebenso wenig wie für die dreiundvierzigjährige Belgierin Meera, die ebenfalls schon seit zwei Jahrzehnten als Asketin in Hampi lebt. Als Frau – und vor allem, weil sie sich keinem Guru unterordnet – hat sie einen ungleich schwierigeren Stand. Doch auch sie schlägt sich durch, lebt von Touristen, die bei ihrer Einsiedelei vorbeischaun.

Als «Wiedergeburt» bezeichnet wiederum der holländische Maler Robert seine Begegnung mit «Mother India». Der Siebenundfünfzigjährige ist heute in zweiter Ehe mit einer Inderin verheiratet und lebt seit fünfundzwanzig Jahren in Hampi. Mit seinem sanften Charakter scheint er recht gut in seine indische Grossfamilie und seinen Lebensort integriert zu sein – ganz im Gegensatz zu einer ausgesprochen skurrilen Figur des Films: dem Emmentaler Hanspeter, der in einem Himalayadorf als Bauer lebt. Wie auch Robert wegen Drogen in seinem Heimatland verfolgt, landete Hanspeter vor drei Jahrzehnten in Indien, wo er sich nun einen grossen Bauernhof baut. Mit seinem ruppigen Umgang machte er sich bislang im Dorf wenig Freunde. Als Vermittlerin wirkt da seine indische Frau – eine Witwe, die er aufgenommen hat, die aber auch unter seinem harschen Regime zu leiden hat. Das Panoptikum der Indienreisenden schliesslich runden die südafrikanischen Zwillingsschwester Erica und Gillian ab: bereits in die Jahre gekommene Partylöwinnen, die zwischen Ibiza und Goa hin- und herpendeln und ihre selbstgemachten Hippieklamotten verkaufen. Sie repräsentieren eine ebenso sorglose wie ignorante Gruppe von hedonistischen Aussteigern, die von Strand zu Strand bumeln – Hauptsache, die Kasse stimmt, und es ist genug Alkohol in Reichweite.

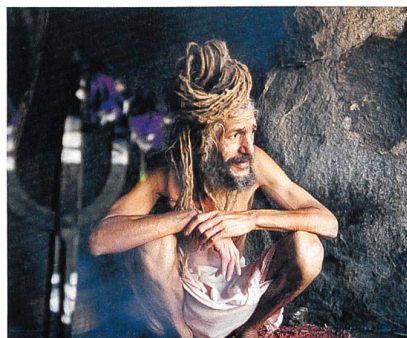
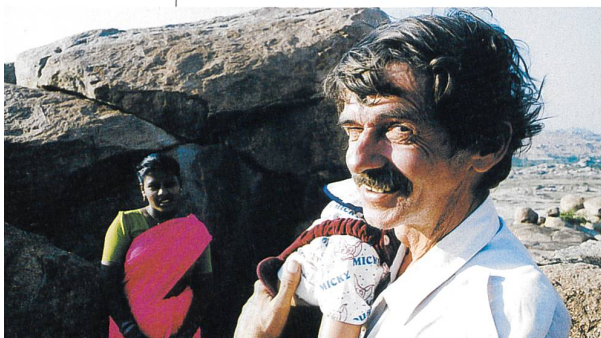
Die aus Bern stammenden Ulrich Grossenbacher und Damaris Lüthi gingen in ihrem Film von unterschiedlichen Motivationen aus: Ulrich Grossenbacher, Kameramann und Filmemacher, ging selbst Ende der Siebziger eine Zeitlang nach Indien und lernte die Aussteigermotivität von innen kennen. Als ihn vor kurzem eine Reise dorthin zurückkehren liess, entstand durch eine Begegnung mit einem ansässig gewordenen französischen Paar die Idee für den Film. Damaris Lüthi dagegen schöpft als Ethnologin aus ihrer Erfahrung mit Forschungsprojekten in Südafrika. Sie weiss um das Unverständnis, aber auch die Ablehnung der Einheimischen gegenüber diesen Westlern.

Die beiden haben sich für die Recherche und den Dreh von *HIPPIE MASALA* viel Zeit genommen: Insgesamt mehr als sechs Monate waren sie in Indien unterwegs und brachten rund 120 Stunden Filmmaterial nach Hause. Dabei folgten sie dem Vorgehen der visuellen Anthropologie, was zeitintensives Anwesensein beinhaltet: viel Aufmerksamkeit für das scheinbar Nebensächliche und Alltägliche. Das zeigt sich im Film in einer unaufdringlichen Kamera, die die Protagonistinnen begleitet und ihr Leben und den indischen Alltag in ebenso schlichten wie betörenden Bildern einfängt – seien es Cesares Rituale, Meeras Verhandlungen mit der Visumsbehörde oder Hanspeters Keifen am heimischen Herd. Dazu gehören aber auch die Aufnahmen von der märchenhaften Landschaft in Hampi, von den Ritualen mit Kerzenlicht, von blütengeschmückten Altären, Musik und Räucherstäbchen, die mit allen Sinnen in diese magische Welt eintauchen lassen. Unvoreingenommen brachte man auch den eigenwilligeren unter den Figuren Sympathie entgegen, was sich in deren Offenheit und Unbefangenheit gegenüber der Kamera auszahlt.

Dank dem unterschiedlichen Background des Regiepaars ergibt sich mit *HIPPIE MASALA* eine Hommage an diese Blumenkindergeneration, in der aber auch Fragen nach unüberwindbaren kulturellen Hürden anklingen. Diese inhärente Reibungsfläche macht den Film zu einem anregenden Erlebnis, in dem weder das Aussteigertum noch die indische Gesellschaft eine idealisierte Darstellung erfahren, sondern mit humorvoller Leichtigkeit und Differenziertheit gezeichnet werden.

Doris Senn

R, B: Ulrich Grossenbacher, Damaris Lüthi; K: U. Grossenbacher; S: Maya Schmid; M: Gisu Gmünder (Gitarre), Shalil Shankar (Sitar), Robert Geesink (Saxophon); T: Avesh Sere Valentin, Balthasar Jucker. Mit: Robert aus Holland, Hanspeter aus der Schweiz, Meera aus Belgien, Cesare aus Italien, die Zwillinge Erica und Gillian aus Südafrika. P: Fair & Ugli. Schweiz 2006. Farbe; 93 Min. CH-V: Look Now!, Zürich



BORAT: CULTURAL LEARNINGS OF AMERICA FOR MAKE BENEFIT GLORIOUS NATION OF KAZAKHSTAN

Larry Charles

Im kasachischen Heimatdorf von Borat Sagdiyev gibt es einen jährlichen Brauch, das «running of the jew», vergleichbar mit den Stierläufen in Pamplona. Ein grosser gehörnter Papiermaché-Jude und seine Frau werden von den Kindern durch die Strassen gehetzt und mit Stöcken geschlagen. Schliesslich legt die Judenfrau unter dem Gebrüll der Zuschauenden ein grosses Ei, das von den Kindern sogleich zertrümmert wird.

Der kasachische Fernsehreporter Borat ist eine von drei Figuren des britischen Komikers Sacha Baron Cohen. Im Zentrum seiner TV-Episoden stehen Begegnungen mit möglichst ahnungslosen prominenten Leuten, die Baron Cohen *in character* zu Äusserungen verleitet, die sie sonst wohl nie machen würden.

Während die Kurzfilme seit dem Jahr 2000 am britischen TV (und seit 2003 in den USA bei HBO) zu sehen sind, wurde Baron Cohen 2002 weiter bekannt mit dem eher harmlosen Kinofilm ALI G IN DA-HOUSE. Die Figur Ali G ist ein idiotischer weisser Hip-Hop-Brother mit Gangsta- und Rasta-Allüren, eine Figur mithin, die leicht als komödiantische Fiktion zu erkennen ist – auch wenn das nicht allen von Ali G interviewten Persönlichkeiten gelungen ist.

Im Vergleich dazu ist Borat Sagdiyev eine Spur subtiler, weil sich diese Figur auf dem Substrat allgemeiner Vorurteile bewegt. Vor dem (völlig fiktiven) Hintergrund eines angeblich rückständigen Kasachstan lehnt sich Borat weit aus dem Fenster, erzählt von seiner Schwester, welche als zweitbeste Hure der Region ausgezeichnet worden sei, von der natürlichen Unterlegenheit der Frauen, der diabolischen Magie der Zigeuner und natürlich immer wieder von der Weltverschwörung der Juden.

In seinem ersten Kinofilm reist Borat nun zusammen mit seinem Produzenten als TV-Reporter durch die USA, um – wie der Filmtitel sagt – wichtige kulturelle Erkenntnisse nach Hause zu bringen. Dieser Plot dient dem Film zum Verbinden diverser Begegnungen mit Rodeo-Reitern, Po-

litikern, Studenten, Fraternity-Boys oder Evangelisten. Diese Sequenzen, von denen allerdings nie ganz klar wird, wie weit sie inszeniert sind oder nicht, sind von einer unglaublichen Hinterhältigkeit. Wenn Borat vor einem ganzen Rodeo-Stadion zunächst seiner Begeisterung über Bushs «Krieg gegen den Terror» Ausdruck verleiht, jubelt das Publikum begeistert mit. Dann steigert er sich aber und wünscht sich schliesslich, Bush möge das Blut seiner Feinde trinken, und langsam breitet sich konsterniertes Schweigen aus.

Borat und sein fetter Produzent Azamat Bagatov reisen aus Budgetgründen mit einem alten Icecream-Auto durch die USA. Fliegen ist zu gefährlich, weil «die Juden» ja jederzeit ihre Anschläge von 9/11 wiederholen könnten. An einem Punkt der Reise nimmt das Zweierteam bei einem netten alten Ehepaar Bed & Breakfast in Anspruch. Zu Borats grossem Entsetzen merken sie aber zu spät, dass die alten Leutchen Juden sind, mithin also diabolische Hexenmeister und potentielle Mörder. Die Kasachen verschanzen sich in ihrem Zimmer und versuchen verzweifelt, nicht einzuschlafen. Als Borat dann mitten in der Nacht zwei Küchenschaben unter der Tür durchhuschen sieht, ist er überzeugt, es handle sich um die Juden, die ihre Gestalt ja beliebig verändern können – und er wirft zur Abwehr Dollarscheine nach ihnen.

Rassismus, Sexismus und Antisemitismus sind die Markenzeichen von Borat. Das kalkulierte Brechen von Tabus gehört zu Baron Cohens Arbeitsweise, und gerade mit der Figur Borat hat er es darin zu einer Meisterschaft gebracht, die ihresgleichen sucht. Dabei sind neben Chuzpe und Intelligenz auch ein paar weitere Faktoren ausschlaggebend. Sacha Baron Cohen ist der Spross einer britisch-jüdischen Mittelklassefamilie (das «Baron» im doppelten Familiennamen ist eine Anglisierung von «Baruch»). Damit ist Baron Cohen in Bezug auf Borats Antisemitismus aus dem Schneider, so sehr, dass er auf offizielle Proteste der kasachischen Regierung gegen das Kasachstan-Bild seiner

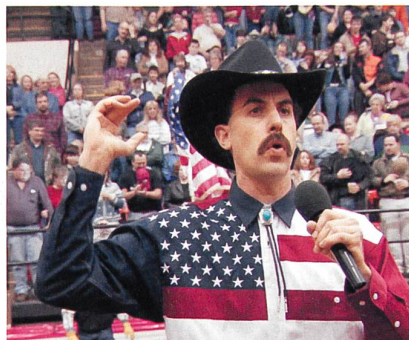
TV-Sendungen rotzfrech als Borat reagieren konnte, mit der begeisterten Aufforderung: «Sue that Jew».

Der Kampf des offiziellen Kasachstan gegen die angebliche Rufschädigung durch die Borat-Figur hat dieser natürlich nur zu weiterer Popularität verholfen. Dabei benutzt Baron Cohen diverse überaus eklektische Stilmittel, die Kasachstan-Bezüge sind nur nominell. Sprachlich radebrecht Borat meistens in Englisch mit polnischen Einschüben (unter die sich offenbar im Eifer einer Begegnung auch schon mal hebräische Brocken mischen können). Gefilmt wird stets mit einfacher Technik, alle Titel sind in kyrillischen Buchstaben und dann in billigster TV-Manier mit englischen Übersetzungen überlagert, und all dieser Stilmittel bedient sich nun auch der Film – bis hin zur bewusst unsäglichen Musik.

Es ist lange her, seit sich Hollywood an wirklich heisse Eisen gewagt hat. Aber die nervöse Rechnung der Fox, die den Film vertreibt, dürfte aufgehen. Zwar hat man zur Absicherung mit «One America» für die Produktion eine völlig neue Firma auf die Beine gestellt. Aber die Frechheit und die Frische von BORAT sind unübersehbar. Da spielt es kaum eine Rolle, dass die Regie von TV-Routinier Larry Charles inexistent ist und dass die inszenierten Episoden zur Verbindung der (semi-)dokumentarischen Begegnungen mitunter recht langfädig und niveaulos wirken.

Michael Sennhauser

Regie: Larry Charles; Buch: Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Peter Baynham, Dan Mazer; Kamera: Anthony Hardwick, Luke Geissbuhler; Schnitt: Craig Alpert; Art Director: David Saenz de Maturana; Kostüme: Jascon Alper; Musik: Erran Baron Cohen. Darsteller (Rolle): Sacha Baron Cohen (Borat Sagdiyev), Ken Davitian (Azamat Bagatov), Pamela Anderson, Pat Haggerty, Alan Keyes (als sie selbst). Produzenten: Sacha Baron Cohen, Jay Roach; ausführende Produzenten: Dan Mazer, Monica Levinson. USA 2006. Farbe, Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt am Main



EDEN

Michael Hofmann

Gregor ist Meisterkoch mit einem eigenen, kleinen, sehr feinen Restaurant: ein Künstler mit erotischem Verhältnis zur Küche und allem, was dazu gehört. Die Kreation seiner exquisiten Menüs erlebt er als künstlerischen Akt, der alle seine Sinne berührt. Deshalb ist sich Gregor selbst genug. Das zeigt sich bereits in der ersten Einstellung des Films. Gregor rupft nicht nur die Gans für den leckeren Gänsebraten, sondern stimmt sich mental auf die Zubereitung ein. Mit einer süffisanten Note lässt Regisseur Michael Hofmann gleich vorneweg erkennen, auf was es ihm bei EDEN ankommt. Auf die quasi intimen Momente im Arbeitsleben von Star-Vorkochern von der Art der Lafer oder Witzigmann. Auch Gregor setzt sich gerne in Szene, und ein entsprechend zubereitetes Essen ist für ihn der absolute Ausdruck von Lebensqualität: Das sieht man seiner Körperfülle an. Unter der er freilich nicht leidet, sondern die er von Kindheit an kultivierte. So wurde Gregor im Laufe der Jahre ein Mensch, der nicht dem gängigen Schönheitsideal entspricht. Ob er dabei freilich glücklich ist, bleibt den ganzen Film über offen.

Da für den Koch die «Cucina erotica» Sex genug ist, schenkt er dem anderen Geschlecht nur beiläufige Beachtung. Vielleicht, weil sie eine entfernte Affinität zu seinem Beruf haben, beobachtet Gregor allerdings gerne Bedienungen – wenn er sich gelegentlich eine Auszeit von seiner Küche gönnt. Da fällt ihm eine nicht mehr ganz junge Kellnerin in seinem Stammcafé auf, in dem er täglich seinen Espresso zu sich nimmt.

Eden ist der ungewöhnliche Name der kapriziösen Frau. Über Edens kleine Tochter Leonie lernt Gregor sie näher kennen. Leonie lebt trotz Down-Syndrom mit sich und der Welt im Reinen. Davon auch nur zu träumen hat ihre Mutter Eden längst aufgegeben. Die Behinderung des Kindes, ein Gatte – Xaver, der beim Kurkonzert für Tanzkurse zuständig ist – und ihre schwierigen Schwiegereltern sorgen dafür, dass Eden das Gefühl hat, im Leben zu kurz gekommen zu sein.

Das Erlebnis mit Gregors handgemachten Pralinen sind Edens erster Schritt in einen neuen Kosmos der Genüsse. Von da an kommt Eden regelmässig in Gregors Restaurant, um kulinarisch zu schwelgen. Der pure Genuss macht aus ihr einen neuen Menschen, was Gregor das Gefühl gibt, dass es noch etwas anderes gibt ausser der permanenten Selbstverwirklichung am Herd. Das fällt natürlich auch Xaver auf, der völlig falsche Schlüsse zieht. Gregor und Eden verbindet eine *Amour fou* der besonderen Art.

Regisseur Michael Hofmann erzählt in EDEN – nach DER STRAND VON TROUVILLE und SOPHIIIIIE! – die heiter besinnliche Geschichte einer Selbstfindung. Ganz leicht und unangestrengt lässt er seine ungewöhnlichen Charaktere vor der Kamera Gestalt annehmen. Drei Menschen, die sich neu orientieren müssen: Gregor ahnt, dass weder seine Kochleidenschaft noch seine Egozentrik das Mass aller Dinge sein können; Eden findet eine Position zu sich selbst, zu ihrem Mann und – zu Gregor; Xaver bleibt nichts anderes übrig als einzusehen, dass er Leonie trotz ihrer Behinderung akzeptieren muss, wenn er Eden nicht verlieren will. Erst die gegenseitige Erfahrung gibt schliesslich jedem die Kraft, sein «Schneckenhaus» zu verlassen und Gefühle über das bisher streng limitierte Mass hinaus zuzulassen. Erst dann eröffnen sich die neuen Ufer. Dieser Prozess ist nicht leicht und bedarf allerlei Überwindung. Zu den erstaunlichen Seiten dieses Films gehört die Kunst des Regisseurs, aus einer konfliktreichen Beziehung eine in der äusseren Form federleichte Komödie zu entwickeln. Dabei hat er die Ernsthaftigkeit nie aus den Augen verloren.

Mit grossen staunenden Kinderaugen erlebt Gregor die Veränderungen an sich selbst und an Eden. Geschickt hält Hofmann ihre fragile Beziehung in der Schwebe. Wobei offen bleibt, ob sich die Beziehung auf das Zubereiten und Servieren feiner Speisen beschränkt. Insofern ist Xavers Eifersucht durchaus begründet – er strengt sich aber an, um Eden ein Äquivalent zu Gregors Gour-

met-Ereignissen zu bieten. Die Konstellation mutet französisch an. Der Deutsche Michael Hofmann fand mit Rohmer und Rivette im Hinterkopf bei EDEN zu einem eigenen, sehr sympathischen Stil.

Das Lokalkolorit von Bad Herrenalb im nordbadischen Schwarzwald spielt als geografische Zuordnung für die Handlung des Films eine wichtige Rolle. Die Atmosphäre des überschaubaren Kurorts gibt ihr ein besonderes Flair, das über einen nur dekorativen Hintergrund hinausgeht. Hier hoffen die Protagonisten ein Zuhause zu finden, im übertragenen wie im konkreten Sinn.

Besonderer Erwähnung wert sind schliesslich die Leistungen der Darsteller. Josef Ostendorf hat hier als Gregor zum ersten Mal auf der Leinwand Gelegenheit, sein grosses schauspielerisches Können zu beweisen. David Striesow entwickelt von Film zu Film immer mehr Profil. Dank Hofmanns konsequenter Führung kann auch die «Viva»-Moderatorin Charlotte Roche im vorzüglichen Ensemble bestehen. Mit Fingerspitzengefühl gelang es dem Regisseur sogar, das behinderte Kind zu integrieren, ohne dass es peinlich wird. Das Ergebnis ist ein wunderschöner Film, der Mut macht und gleichzeitig auf sympathische Weise unterhält.

Herbert Spaich

Stab

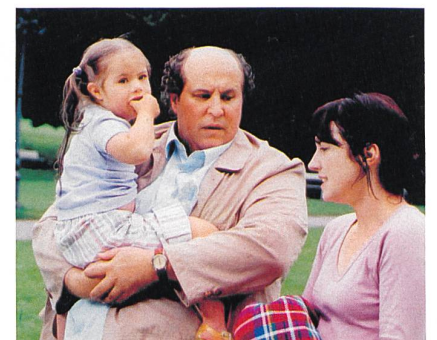
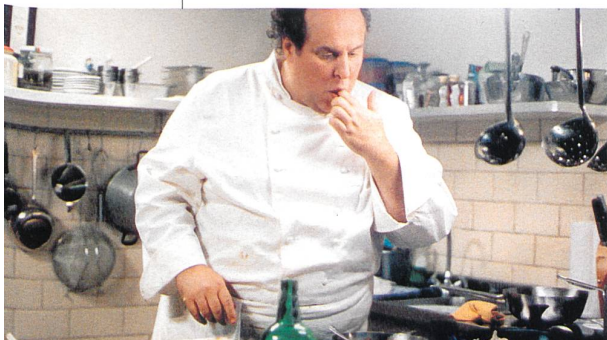
Regie, Buch: Michael Hofmann; Kamera: Jutta Pohlmann; Schnitt: Bernhard Wiesner, Isabel Meyer; Szenenbild: Jörg Prinz; Kostüme: Carol Luchetta; Food Design: Frank Oehler; Musik: Christopher Kaiser, Julian Maas; Sound Design: Ansgar Frerich, Florian Beck

Darsteller (Rolle)

Charlotte Roche (Eden), Josef Ostendorf (Gregor), David Striesow (Xaver), Leonie Stepp (Leonie), Max Rüdlinger (Ludwig), Manfred Zapatka (Xavers Vater), Roeland Wiesnekker (Frank), Pascal Ulli (Toni)

Produktion, Verleih

Gambit Film; Co-Produktion: SWR, BR Cine +, D-Films, SF, Teleclub; Produzenten: Michael Jungfleisch, Robby Geisler; Co-Produzenten: Peter Reichenbach, Andi Huber, Frank Evers, Christian Colmorgen. Deutschland, Schweiz 2006. 35mm, Farbe, 1:1.66, Dolby SRD, 103 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Pandora, Aschaffenburg



IL CAIMANO Nanni Moretti

Als *IL CAIMANO* im April in Italien Premiere feierte, war noch offen, ob Silvio Berlusconi ein weiteres Mal zum Regierungschef gewählt würde. Entsprechend lebhaft debattierten italienische Künstler und Intellektuelle, ob und in welchem Ausmass Nanni Morettis Film den Ausgang der Parlamentswahlen beeinflussen würde. Inzwischen sind die Verhältnisse klar: Nach Jahren unter einer Mitte-rechts-Regierung, deren oberster Vertreter zugleich Besitzer der wichtigsten Fernsehkanäle des Landes war, ist Italien zur Vernunft gekommen. Berlusconi wurde abgewählt, Romano Prodi hat das Ruder übernommen.

Selten in der Geschichte sind ein Wahl-Countdown und die Lancierung eines Spielfilms, der einen sich zur Wiederwahl stellenden Kandidaten zum Thema hat, so synchron verlaufen wie im Falle von *IL CAIMANO*. Desse Einfluss dürfte, wie eine italienische Kritikerin anmerkte, jedoch nicht allzu gross gewesen sein: Die italienischen Kinos bringen es zusammengerechnet in drei Jahren auf 22 Millionen Zuschauer, so viele wie das beliebteste Schlagerfestival an einem Fernsehabend (NZZ vom 30. 3. 06).

Das Faktum, dass Berlusconi vor einem halben Jahr endgültig (?) von der politischen Bühne abgetreten ist, trägt nun nicht gerade zur brennenden Aktualität des Filmes bei; es zeigt vielmehr, wie schnell die Fiktion zuweilen von der Realität überholt wird. Auch als Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung taugt *IL CAIMANO* nur in beschränktem Mass. Das hängt mit der vergleichsweise zahmen Geste zusammen, mit der Moretti Hand an das Corpus Delicti legt. Vor seinem viel beachteten Auftritt auf der Piazza Navona (Ende 2001) hatte der Regisseur bereits an einem Dokumentarfilm über Berlusconi gearbeitet, danach entstanden etliche Drehbuchfassungen zu dem Spielfilm, die den Stoff in zunehmend sanfter Weise behandeln; schliesslich entschied sich der engagierte Linke gegen eine Satire.

Morettis Film legt zudem beredtes Zeugnis von der Schwierigkeit ab, das mons-

tröse Gebaren des abgewählten Staatspräsidenten, seine Regelverstösse und den Machtmissbrauch – das heisst die politische Normalität langer Jahre – in der Fiktion zu überhöhen. Viel mehr, als ein starkes Pamphlet gegen das «räuberische Reptil» (der Kaiman) zu sein, spricht das Drama von der Unmöglichkeit, einen Film über Berlusconi zu drehen – und von der Unfähigkeit der italienischen Intellektuellen, auf die kontinuierliche Aushöhlung der Demokratie durch die Mediokratie angemessen zu reagieren.

Angelegt als Film im Film, erzählt *IL CAIMANO* von einem alternden Produzenten von B-Movies, dem beruflich und privat – er lebt in Trennung von Frau und Kindern – die Felle davonschwimmen. In die Bredouille geraten, lässt sich der Berlusconi-Wähler vom Skript der jungen, vollkommen unbekannt Regisseurin Teresa begeistern, deren Film – «Il Caimano» – eine erfrischend klare Botschaft enthält: Berlusconi ging in die Politik, weil er sonst im Gefängnis gelandet wäre.

In etwas konfuser Weise verknüpft Moretti die Produktionsgeschichte, die von einer desolaten Finanzierungssituation und dem Absprung des Hauptdarstellers zum Konkurrenzprodukt «Die Rückkehr des Kolumbus» geprägt ist, mit dem Privatleben Brunos, das Parallelen zu Morettis eigener Scheidungsgeschichte zeigt. Berlusconi ist in vierfacher Ausführung zu sehen: Archivmaterial vergegenwärtigt den realen Staatschef, der im Europaparlament einem kritischen deutschen Abgeordneten riet, sich für die Rolle eines KZ-Aufsehers in einem Film zu melden. Daneben wird er von insgesamt drei Schauspielern verkörpert, deren physische Übereinstimmung mit dem Original im Verlaufe des Films stetig abnimmt.

Eingeführt wird die Figur von *Elio De Capitani*, der sich mit schmieriger Mimik und Gestik verblüffend nahe an der authentischen Person bewegt. Wir sehen ihn im Büro sitzen, durch dessen Decke effektivvoll ein gigantischer Geldkoffer bricht; im Off wird dazu die in Italien noch immer unge-

löste Frage gestellt, woher das Geld stammte, das als Grundlage für Berlusconis steile Karriere zum reichsten und mächtigsten Bürger des Landes diente. Danach schlüpft der Starschauspieler *Michele Placido* in die Rolle des Kaiman. Einen der stärksten Momente hat die verschachtelte Inszenierung, die über weite Strecken einem Melodram gleicht, gegen Ende: Der Regierungschef, von Moretti selber verkörpert, dessen äusserliche Ähnlichkeit mit Berlusconi gleich null ist, wird zu mehreren Jahren Gefängnis verurteilt.

In dieser Szene finden, dramaturgisch gesehen, nicht nur der Film Morettis und derjenige Teresas zur partiellen Deckung. Der Römer Regisseur ringt sich hier, nachdem die Handlung übermässig lange in den unerheblichen familiären Abgründen eines larmoyanten Mittfünfzigers herumeiert, auch zu einem Standpunkt durch. Italien, sagt ein polnischer Mäzen im Film einmal, sei auf halbem Wege zwischen Horror und Folklore stehen geblieben. Moretti hält dem Operettenstaat zum Schluss zwar die juristische Abrechnung entgegen. Während an der Wahlurne zu guter Letzt ein Pragmatiker dem Hampelmann vorgezogen wurde, hat die filmische Bewältigung des Phänomens Berlusconi mit *IL CAIMANO* aber noch nicht die ihr angemessene Schärfe erfahren.

Nicole Hess

Stab

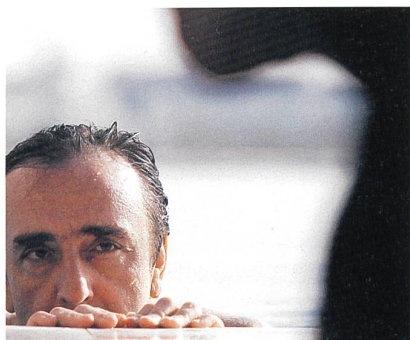
Regie: Nanni Moretti; Buch: Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Federica Pontremoli; Kamera: Arnaldo Catinari; Schnitt: Esmeralda Calabria; Production Design: Giancarlo Basili; Kostüme: Una Nerli Taviani; Musik: Franco Piersanti; Ton: Alessandro Zanon

Darsteller (Rolle)

Silvio Orlando (Bruno Bonomo), Margherita Buy (Paola Bonomo), Jasmine Trinca (Teresa), Elio De Capitani (Il Caimano), Michele Placido (Marco Pulici/Il Caimano), Nanni Moretti (Il Caimano), Luisa De Santis (Marisa), Jerzy Stuhr (Jerzy Sturowski), Giuliano Montaldo (Franco Caspio)

Produktion, Verleih

Sacher Film, Bac Films, Stephan Films, France 3 Cinéma, Wild Bunch, Canal +, Cinécinéma; Produzenten: Angelo Barbagallo, Nanni Moretti. Italien, Frankreich 2006. Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

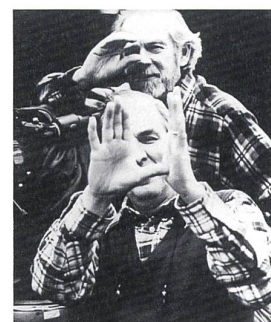


Kurz belichtet

THE WOMEN
Regie: George Cukor



Sven Nykvist (hinten)
mit Ingmar Bergman



Fernando Solanas

Seit über vierzig Jahren setzt sich Fernando Solanas sowohl in zornigen filmischen Kampfschriften wie in Spielfilmen voll barocker Fabulierlust oder traumverlorener Geschichten mit Vergangenheit und Gegenwart Argentiniens auseinander. Aus Anlass des Schweizer Starts von *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* würdigen das *Filmpodium* Zürich (im Oktober-November-Programm) und das *Kino Kunstmuseum* in Bern (im Dezember) den grossen Lateinamerikaner mit einer Retrospektive.

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

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

Cinéma Tout Ecran

Das internationale Film und Fernseh-Festival *Cinéma tout écran* (30. 10.–5. 11.) ehrt dieses Jahr Ken Loach: In seiner Sektion «Grands cinéastes sur petit écran» zeigt es unbekannte Fernsehfilme des britischen Filmemachers. Am 3. November steht unter dem Titel «Swiss Skills» der Schweizer Film im Zentrum, mit einer Diskussionsrunde zum Verhältnis von Kino und Fernsehen und einem Forum für Autoren, Regisseure und Produzenten. An diesem Tag kommen auch *PAS DE PANIQUE* von Denis Rabaglia und *COMME DES VOLEURS* von Lionel Baier zur Erstaufführung.

Cinéma tout écran, Maison des Arts du Grütli, 16, rue du Général Dufour, 1211 Genève 11, www.cinema-tout-ecran.ch

Mode im Film

Unter dem Titel «la diva dans le cocon» zeigt das St. Galler *Kinok* als Rahmenprogramm zur Ausstellung «Schnittpunkt Kunst + Kleid» der vier Institutionen Textilmuseum, Historisches Museum, Kunstmuseum und

Neue Kunst Halle der Textilstadt bis Ende Dezember eine Filmreihe zum Thema. *THE WOMEN* von George Cukor (12., 15. 10.) ist ein ironisch-eleganter Schwarzweissfilm mit einer Modeschau-sequenz in Technicolor. Für das düstere Rachedrama *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* von Peter Greenaway (12., 15. 10.) hat Jean-Paul Gaultier die Kostüme entworfen. Edmund Heubergers *DAS MENSCHLEIN MATTHIAS* von 1941 (26., 29. 10.) wirft einen Blick ins Ostschweizer Stickermilieu. *IGBY GOES DOWN* von Burr Steers (2., 5. 11.) spielt in der New Yorker *High Society*. Der Modedesigner Albert Kriemler (Akris) wird am 5. 11. in den Film einführen, für den er die Kostüme von Susan Sarandon entworfen hat.

Kinok, Grossackerstrasse 3, 9006 St. Gallen, www.kinok.ch

Hundert Jahre Kino Borri

Seit 1906 existiert im *Borromäum* am Byfangweg 8 ein fester und ständiger Spielort für Filme, das *Kino Borri* ist somit das älteste Kino von Basel. Der Jesuitenpater Joseph Joye (1852–1919) setzte sehr früh Film in seiner seelsorgerischen Bildungsarbeit ein. Er war nicht nur Gründer des *Kino Borri*, sondern auch leidenschaftlicher Sammler, was zu einer der reichhaltigsten Sammlungen aus der Frühzeit des Kinos führte. Die Jesuitengemeinschaft *Borromäum* ist Betreiberin des *Kino Borri* und ermöglichte über hundert Jahre lang Begegnungen mit hochstehendem Kino (unter der Leitung von Pater Fridolin Marxer entwickelte sich das *Borri* seit 1966 mit thematischen Filmzyklen und Retrospektiven zum eigentlichen Programm kino).

Vom 2. bis 5. November wird dieses Jubiläum gefeiert: mit einem Raritätenprogramm aus der Sammlung von Abbé Joye, mit historischen Filmen

über Basel aus der *Cinémathèque suisse* und mit speziell für dieses Jubiläum geschaffenen Kurzfilmen von Studierenden der Fachhochschule für Film und Video Basel. Als «Glückwünsche zum Geburtstag» werden *SEVENTH HEAVEN* von Frank Borzage, *THE MISSION* von Roland Joffé und *LA STRADA* von Federico Fellini gezeigt – und *A PROPOS DE JOYE*, Isolde Marxers ungewöhnliches Porträt des Gründervaters des *Kino Borri*. Eine Broschüre informiert über das *Kino Borri* und Vergangenheit und Gegenwart kirchlicher Filmarbeit.

Borromäum, Byfangweg 6, 4051 Basel, www.borromaeum.ch

Cinema Leuzinger

Noch bis 1. November ist im *Stadtmuseum Rapperswil* die Ausstellung «Cinema Leuzinger: 100 Jahre Kinogeschichte» zu sehen. Willy Leuzinger (1878–1935) begann um 1906 mit ersten Filmvorführungen im Saal der Wirtschaft «Hecht» in Rapperswil und begründete damit eines der ältesten noch bestehenden Kinounternehmen der Schweiz. Das Multitalent Leuzinger drehte selbst auch Kurzfilme von lokalen Ereignissen, die er jeweils als Vorprogramm in den eigenen Kinos zeigte. Die Filmhistorikerin Mariann Sträuli hat diesen Filmschatz gehoben, dank Memorien restaurieren und wissenschaftlich bearbeitet können. Ein Ergebnis der Aufarbeitung der Unternehmensgeschichte ist nun diese gewiss nicht nur lokalhistorisch interessante Ausstellung.

Stadtmuseum Rapperswil, Herrenberg 40, 8640 Rapperswil, Führungen jeweils am 8., 22. 10. und 1. 11., anschliessend Vorführung von Aktualitätsfilmen aus dem *Leuzinger-Archiv* im *Cinema Leuzinger* (17.15 Uhr) und einem Spielfilm

Cinema Leuzinger, Obere Bahnhofstrasse 46, 8640 Rapperswil, www.filmarchiv-leuzinger.ch (ab 1. November)

«Where is my mind?»

Die *Filmstelle VSETH/VSU* in Zürich zeigt in ihrem Wintersemesterprogramm Filme, in denen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen, sich Eigen- und Fremdwahrnehmung verwischen, Identitäten der Protagonisten fragwürdig werden. *FIGHT CLUB* von David Fincher – eine moderne Dr.-Jekyll-and-Mr.-Hyde-Variante – macht den Auftakt (31. 10.). Es folgt *MEMENTO* von Christopher Nolan, ein irritierendes Verwirrspiel um Erinnerung und Vergessen (7. 11.), und ein Kurzfilmabend (14. 11.) mit Filmen wie *UN CHIEN ANDALOU* von Luis Buñuel. Neben Werken von Altmeistern der Thematik wie Alfred Hitchcock, Federico Fellini oder Roman Polanski kommen postmoderne Kabinettstückchen wie *ABRE LOS OJOS* von Alejandro Amenabar (5. 12.), *ETERNAL SUNSHINE OF A SPOTLESS MIND* von Michel Gondry (19. 12.) und *BARTON FINK* der Gebrüder Coen (23. 1.) zur Aufführung. Speziell empfohlen sei das Double Feature vom 12. 12. mit Terry Gilliams *TWELVE MONKEYS* gefolgt von *LA JETÉE* von Chris Marker, Gilliams Inspirationsquelle für diesen Film. Die Reihe schliesst mit *MULHOLLAND DRIVE* des in einem solchen Zusammenhang unverzichtbaren David Lynch (30. 1.).

Filmstelle VSETH, jeweils dienstags, Kasse/Bar 19 Uhr; Filmbeginn 19.30 Uhr; *Universitätsstr.* 6, 8092 Zürich, www.filmstelle.ch

Sven Nykvist

3. 12. 1922–20. 9. 2006

«... und Sven Nykvist hat die Beleuchtung mit dieser schwer zu beschreibenden Intuition arrangiert, die sein Adelsprädikat ist und ihn zu einem der hervorragendsten Lichtmeister der Welt macht, vielleicht zum besten.»

Ingmar Bergman in «Mein Leben», 1987

10. Internationale

KURZFILMTAGE WINTERTHUR

08. – 12. NOV. 06

WWW.KURZFILMTAGE.CH

INTERNATIONALER WETTBEWERB / CHURZFILM / MÉXICO - CORTOS SIN LÍMITES / UNVERGESSLICHES
AUS 10 JAHREN KURZFILMTAGE / ARTAVAZD PELECHIAN - HYPNOTISCHER BLICK AUF EIN BEWEGTES
JAHRHUNDERT / NACHTPROGRAMM: HORROR! / KURZE FÜR KLEINE

Partner



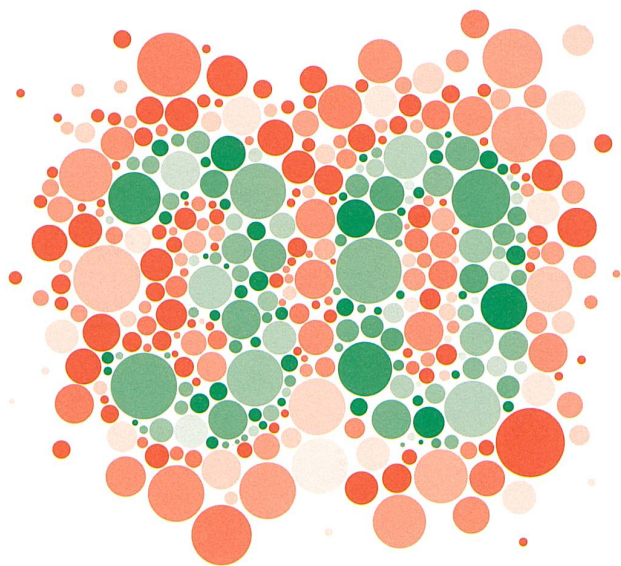
Zürcher
Kantonalbank

Medienpartner



SCHWEIZER
FERNSEHEN

TagesAnzeiger



SEHEN IST DENKEN DUISBURGER FILMWOCHEN 30

das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
doxs! dokumentarfilme für kinder und jugendliche 5
6. - 12. november 2006 im filmforum am dellplatz
www.duisburger-filmwoche.de



NRW.



arte

lsat



7. – 12. November 2006



Wettbewerb für europäische Debüffilme
»Der Heinrich«

Kurzfilm-Musikpreis
»Der Leo«

Stummfilmkonzerte
Raoul Walsh »The Thief of Bagdad«
Charlie Chaplin »The Mutuals«
komponiert und dirigiert von Carl Davis

Jubiläumsreihe 20 Jahre filmfest
»You must remember this ...«
mit Richard Dindo, Rakhshan Bani
Etemad, Katrin Sass, Rudolf Thome,
Fridrik Thor Fridrikson, Edward
Artemiev, Michael Verhoeven u.a.

20. INTERNATIONALES

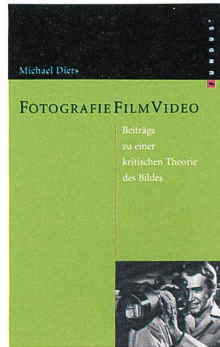
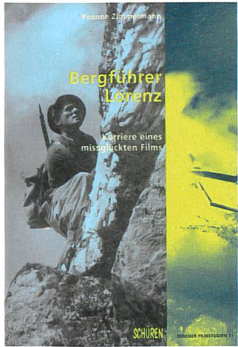
filmfest
BRAUNSCHWEIG

Hochstraße 21
38102 Braunschweig

fon +49 (0) 531 - 7 55 97
fax +49 (0) 531 - 7 55 23

info@filmfest-braunschweig.de
www.filmfest-braunschweig.de

Zum Lesen und Nachdenken



Bergführer Lorenz

Meisterwerke und ihre Geschichte in Ehren: dass auch die Analyse eines durchschnittlichen, sogar misslungenen Films aufschlussreich sein kann, beweist *Yvonne Zimmermann* mit ihrer Dissertation «Bergführer Lorenz. Karriere eines missglückten Films». Die Stärke des flüssig geschriebenen Buches liegt in der Analyse und Kontextualisierung eines filmischen Normalfalles. Die Produktions-, Auswertungs- und Rezeptionsgeschichte des Filmes ist in vielfacher Hinsicht repräsentativ für Usancen in der Schweizer Filmproduktion der vierziger und fünfziger Jahre. Durch eine stringente Bezugnahme auf politische, ökonomische und formale Prämissen bleibt Zimmermann nicht bei innerfilmischen Fragen stehen, sondern schlägt in Fragen des Genres, des Dialektes, des ideologischen Gehaltes, der Ton- und Bildarbeit immer wieder Bögen zum nationalen und internationalen Horizont. Zimmermann klärt, dass keine der überlieferten Fassungen dem Original entspricht, und zeigt auf, wie und warum das Werk durch Kürzung seine ursprüngliche Orientierung am Bergfilm-Genre verlor und zum Heimatfilm wurde.

Gewinnend ist die methodische Transparenz, welche die Lesenden in fast exemplarischer Manier das film-analytische und filmhistorische Handwerk samt Tücken (fehlende Quellen, fehlerhafte Angaben ...) vorführt. In Sackgassen endende Recherchepfade lassen erahnen, mit welcher Nonchalance bis heute (nicht nur in der Schweiz) mit filmhistorischem Erbe umgegangen wird. Dieses Buch wird hoffentlich dazu beitragen, dass Archivalien seltener der Sperrgutabfuhr und häufiger Institutionen und Sammelnden anvertraut werden. Ein fehlender Namensindex ist der einzige Wermutstropfen, der den langfristi-

gen Gebrauchswert dieses erhellenden Beitrags zur Schweizer Filmgeschichte schmälert.

Thomas Schärer

Yvonne Zimmermann: Bergführer Lorenz. Karriere eines missglückten Films. Marburg, Zürcher Filmstudien 11, Schüren, 2005, 335 S., Fr. 44.50, € 24.90

Gleichzeitig mit dem Buch ist auch eine DVD des Films erschienen: www.praesens.com

Bildwissenschaft

«Gewöhnlich nimmt ein Kunsthistoriker entspannt im Kinosessel Platz. Die Gattung Film gehört nicht zu seinem Fach, und folglich ist er diesem Medium und seiner Bilderwelt von Berufs wegen nicht weiter verpflichtet», schreibt der Kunstwissenschaftler *Michael Diers*, der an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg und an der Humboldt-Universität in Berlin lehrt, ironisierend in einem seiner Essays, die in «Fotografie Film Video» als «Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes» versammelt sind. Malei, Grafik, Presse-, Werbe- und künstlerische Fotografie, Film, Fernsehen und Video soll in Einzelanalysen ihr Stellenwert zu dieser Theorie abgerungen werden. Dabei möchte Diers weder die ästhetische noch die mediale oder künstlerische Qualität aussparen und sich bei der Konstituierung seiner Theorie sowohl den Erkenntnissen der ideologiekritischen Frankfurter Schule als auch der Hamburger Schule der Bildwissenschaft, die Aby Warburg zu Beginn des letzten Jahrhunderts begründet hat, bedienen. Ein fürwahr Anspruchsvolles Vorhaben für eine Sammlung von Aufsätzen, die ja nicht im Zusammenhang entstanden sind, sondern zu verschiedenen Anlässen publiziert wurden. Diers' Motto «... es ist keine Schande, wenn jemand zu einem Film sieben einzelne Gedanken einfal-

len», das er dem Filmkritiker Helmut Färber entlehnt hat, lässt allerdings die Nachtigall trapsen hören in Bezug auf das Fehlen einer geschlossenen Theorie. Aber Diers muss sich auch nicht schämen, weil in seinen Aufsätzen einzelne Gedanken den Leser doch zu weiteren Reflexionen über das Bildgeschehen auffordern und dieser sich durch die gegebenen konkreten Beispiele Theoretisches anschaulich erschliessen kann, was sich dann in seinem Kopf zu einer Gesamtheit zusammenfügen mag. Hermeneutik peu à peu.

Diers' Buch ist kein Entwurf, der ein stringentes Durchlesen erfordert, es ist ein Schmökerbuch. Da mag der Filmfan anfangen mit analytischen Anmerkungen zu NOTTING HILL, dem Erfolgsfilm von Roger Mitchell, über Parallelen von Filmeinstellungen und Perspektiven von Bildern aus der Kunstgeschichte, was noch keinen Erkenntnisgewinn bewirkt, aber zumindest anzeigt, wie sich die Vermittlung von emotionalen Werten über Jahrhunderte hinweg der gleichen Kompositionsschemata bedient. Wobei nicht zu übersehen ist, dass bei Diers meist die Bewegungsdimension des Films ausgespart bleibt, fast keine theoretisch entsprechende Reflexion erfährt.

Der Kunstwissenschaftler Willibald Sauerländer, den Diers zitiert, hat postuliert, dass «das Material der Kunstgeschichte in einer neuen Medienlandschaft aufgehen wird, die nicht nur vom traditionellen Wertgefüge entlastet sein wird, sondern in der auch das private Kunsterlebnis gewohnter Art durch eine Vielzahl von Surrogatangeboten ersetzt werden wird». Entsprechendes dürfte auch für das Material der Filmwissenschaft zutreffen, wobei in diesem surrogatartigen Bildangebot der Film für die Veränderung der Zeitstrukturen sein theoretisches Angebot zu liefern hätte.

Michael Diers schafft es mit seinen Aufsätzen nicht, eine theoretische Fundierung zu liefern. Wer aber gerne kurzweilige, durchaus gut überlegte Feuilletonismen zu sich nehmen möchte, der kann mit Ausführungen über «Farbe als Argument und Dokument», «Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Pressefotografie» oder «Bild- und Medienreflexion in Alfred Hitchcocks REAR WINDOW» zum Beispiel belehrt und auch gut unterhalten werden.

Erwin Schaar

Michael Diers: Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes. Hamburg, Philo & Philo Fine Arts, 2006, 338 S. mit Abb., Fr. 49.70, € 28.-

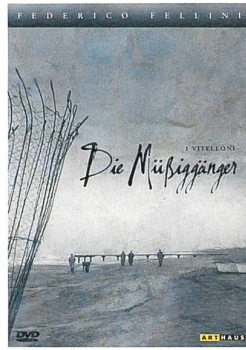
Filmmontage

Gabriele Voss versteht ihre Arbeit als Filmeditorin als «offenes Spiel, das keine festen Regeln kennt, die auf alles passen». Deshalb ist mit «Schnitte in Raum und Zeit» als Resultat jahrelanger Nachdenkens über ihre Arbeit nicht ein Handbuch über Montage im (Dokumentar-)Film entstanden, sondern ein auch für aufmerksame Kinogänger höchst anregender Band mit Überlegungen zu Stichworten wie etwa «Montage und Schnitt», «Chaos und Ordnung», «Erzählformen/Dramaturgie», «Raum und Zeit», «Töne und Bilder», «Einstellungen und Bruchstücke». Ihre Notate werden ergänzt durch ein «virtuelles» Gespräch – montiert aus längeren Gesprächen mit elf Praktikern – und Gesprächen mit dem Hirnforscher Wolf Singer über Wahrnehmung und Alexander Kluge über die Kategorie des Zusammenhangs.

Josef Stutzer

Gabriele Voss: Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. Berlin, Vorwerk 8, Texte zum Dokumentarfilm 10, 2006, 252 S., Abbildungen von Christoph Hübler, Fr. 33.60, € 19.-

DVD

**Malastrana**

Audiokommentare von Regisseuren oder Darstellern sind längst Standard bei der Ausstattung neuerer DVD-Veröffentlichungen. Doch sind Zweifel angebracht, dass dieses Zubrot zum Film tatsächlich auch genutzt wird, ausser von den paar Cineasten, die sich von einem solchen Kommentar filmwissenschaftlich Relevantes erhoffen. Solch eine Hoffnung wird indes öfter enttäuscht als bestätigt. Für die vorliegende Veröffentlichung hat man aus diesem Umstand eine originelle Konsequenz gezogen und statt einem mitelmässigen, den unbedarftesten aller nur denkbaren Audiokommentare erstellt: Sein Sprecher, der Schlagersänger Jürgen Drews, hat gerade mal einen einminütigen Auftritt in dem Psychothriller von Aldo Lado, und entsprechend dünn ist, was er über die Produktion zu sagen weiss. Wie sich der Sänger durch die 93 Minuten Laufzeit laviert, ist unfreiwillig komisch. Desto besser ist, dass sich der Film (ohne Kommentar) als überaus cleverer Klassiker des italienischen Giallo-Thrillers erweist: Ein (scheinbar) Toter rekapituliert seine Odyssee durch ein labyrinthisches Prag auf der Suche nach seiner verschwundenen Freundin. In mehrerer Hinsicht eine interessante Vorwegnahme von Nicolas Roeg's DON'T LOOK NOW, wenn auch bei weitem nicht so brillant wie dieser.

MALASTRANA D/Italien 1972. Region 2; Bildformat 2,35:1; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: Koch Media

Unseen Cinema

Allein die technischen Angaben erklären schon, warum eine detaillierte Rezension hier nicht möglich ist: 7 DVDs, 19 Stunden, 155 Filme. Die Anthology Film Archives haben unter dem Titel «Unseen Cinema» eine Box mit

amerikanischen Avantgarde-Kurzfilmen der Jahre von 1894 bis 1941 veröffentlicht: eine Schatzkiste! Daraus herausgepickt seien etwa die Arbeiten von Slavko Vorkapich. Dieser war bei diversen Langfilmen Kameramann, für Special Effects zuständig und führte bei kleineren Sequenzen selbst Regie. Diese verrückten Stücke haben es oft nur verstümmelt in die endgültige Version der Filme gebracht, für die sie gemacht wurden. Hier nun sind diese kleinen Meisterwerke, etwa eine Traumsequenz aus CRIME WITHOUT PASSION (1934) oder die wahnwitzig montierte Schlachtszene aus THE FIREFLY (1937), vollständig zu entdecken. Frühe Experimente von Grössen wie Orson Welles, Man Ray oder Ralph Steiner sind zu finden neben ganz und gar Unbekanntem wie THE FALL OF THE HOUSE OF USHER von J. S. Watson jr. und Melville Webber. Ist man geneigt, Jean Epsteins LA CHUTE DE LA MAISON USHER von 1928 für die gelungenste Adaption der gleichnamigen Poe-Geschichte zu halten, so muss man dieses Urteil nun revidieren. Der amerikanische Kurzfilm, zeitgleich, wenn nicht sogar etwas früher entstanden, steht dem Klassiker in punkto Eindrücklichkeit und Innovation um nichts nach.

Abstriche bei dieser Veröffentlichung sind höchstens dort zu machen, wo verlorene oder nicht vorhandene Vertonungen durch neue, elektronische Musikuntermalung ersetzt wurden. Diese entspricht nicht immer der Qualität der Filme.

Gleichwohl ist diese Edition nichts weniger als eine Sensation. Sie stellt ein Filmschaffen vor, das sonst – wie es der Editionstitel sagt – buchstäblich unsichtbar bliebe, denn nur in äusserst seltenen Fällen sind frühe Avantgarde-Filme anderswo als in entsprechenden Archiven oder an spezialisierten Festivals zu sehen. DVD erweist sich damit

einmal mehr als Möglichkeit, dem breiten Publikum eine filmgeschichtliche Nische zugänglich zu machen. Sinnigerweise ist «Unseen Cinema» darum, obwohl in Amerika produziert, nicht mit entsprechendem Regionalcode gesichert und damit auch auf jedem europäischen DVD-Gerät abspielbar.

«Unseen Cinema. Early American Avant-Garde Film 1894-1941». Region: 0; Bildformat 4:3; Dolby Digital Stereo; Sprachen: E; Vertrieb: Image Entertainment

Der Einzelgänger

Mit der Kinoadaption seiner Fernsehserie «Miami Vice» ist der Regisseur Michael Mann zu seinen Ursprüngen zurückgekehrt. Noch vor «Miami Vice» liegt indes sein Kinodebüt, der wenig bekannte Thriller THIEF von 1981. In der Geschichte um einen gerissenen Einbruchsspezialisten, der einen letzten Coup versucht und sich dabei zwischen Polizei, Mafia und den eigenen Träumen aufreißt, werden bereits alle Topoi von Michael Manns Kino präsentiert: der auf sich allein gestellte Mann, die aussichtslosen Träume vom Familienglück und der daraus resultierende Fatalismus. Und auch optisch setzt der Erstling Marken, die für den Rest des Oeuvres gelten: Die stählerne Architektur amerikanischer Grossstädte bildet die Kulisse der Schauplätze: verlorene Transiträume wie Parkplatz, Autobahn oder Unterführung. Der Gegenentwurf zur kalten Metropole ist bereits hier der Strand. Doch vor der überwindlichen Weite des Meers fühlen sich die Figuren – wie so oft bei Michael Mann – nur wieder zurückgeworfen in ihr eigenes enges Aquarium.

Schade, dass im Gegensatz zur amerikanischen Version diese Veröffentlichung ganz ohne Extras ausgestattet ist.

THIEF USA 1981; Region: 2; Bildformat: 1,85:1; Dolby Digital 3.0; Sprachen E, D; Untertitel: D,

E (für Hörgeschädigte). Vertrieb: MGM Home Entertainment

Fellini hoch drei

Mit I VITELLONI (1953), IL BIDONE (1955) und GIULIETTA DEGLI SPIRITI (1965) sind jüngst drei weitere Titel aus dem reichen Werk Fellinis veröffentlicht worden. Die ersten beiden glaubt man noch dem italienischen Neorealismus zurechnen zu können, doch zeigt sich bereits hier Fellinis ganz eigene Handschrift. Wenn ihn auch, wie de Sica oder Giuseppe De Santis, die einfachen Leute interessieren, so gelten seine Sympathien doch nicht den ehrenhaften Arbeitern, sondern den Nichtstuern und Ganoven. In I VITELLONI schlendert die Kamera fünf Figuren hinterher, die nichts machen, ausser die Zeit beim Schwatzen zu verbummeln. Ein wunderbar poetischer, satirischer und melancholischer Leerlauf. Sentimentaler und tragischer ist demgegenüber die Geschichte der drei alternden «Schwindler», von denen einem die gute Tat an einem gelähmten Mädchen zum bitteren Verhängnis wird.

Sitzen in diesen beiden frühen Filmen die Tagträume noch versteckt in den Köpfen der Figuren, so treten sie in GIULIETTA DEGLI SPIRITI im hellen Tageslicht auf. Die einsame und unterwürfige Julia beginnt sich im Dialog mit Visionen ihrer Erinnerungen und Wünsche zu emanzipieren. In all seiner überbordenden Fabulierkunst ein durchaus ernstes Plädoyer für die befreiende Macht der Imagination.

I VITELLONI Italien 1953, IL BIDONE Italien 1955; beide: Region: 2; Bildformat: 4:3; Dolby Digital Mono; Sprachen: I, D; Untertitel: D; Vertrieb: Arthaus

GIULIETTA DEGLI SPIRITI Italien 1965; Region: 2, Bildformat: 1,85:1 (anamorph); Dolby Digital Mono; Sprachen: I, D; Untertitel: D; Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto



SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

**DIE WICHTIGEN
INFORMATIONEN ...**

**DIE RICHTIGEN
BILDER ...**

**DIE KOMPETENTE
BERATUNG ...**

... ZUM FILM

Ganz zentral:

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

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

Öffnungszeiten

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

Kosten

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

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



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Abonnement

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

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

Herr Frau
Name, Vorname

Strasse

PLZ, Ort

CH ...

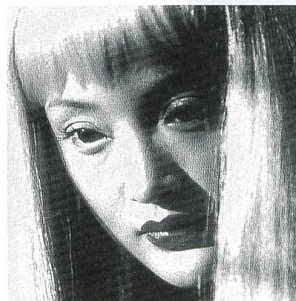
Ort, Datum

Unterschrift

Bitte hier entlang falten und als (doppelseitige) Karte zusammenkleben

frankieren
affranchir
affrancare

Filmbulletin
Postfach 68
CH-8408 Winterthur



FILMBULLETIN
bringt Kino in Augenhöhe

Sie lesen Kino!
www.filmbulletin.ch



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

SRG SSR **idée suisse**

SF tjr rtr swissinfo

RSR RSI RSI

www.srgssrideesuisse.ch