Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 277

Heft

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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

Download PDF: 07.08.2025

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

Fr. 12.– € 7.45

9.06

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

> Mozart im Film
> Disneys Schatz

Mozart Filmcompositeur

Walt Disneys Wunderkammer

MARIE ANTOINETTE von Sofia Coppola

UMOREGI von Kohei Oguri

FLAGS OF OUR FATHERS von Clint Eastwood

NAUSICAÄ von Hayao Miyazaki

THE DEPARTED von Martin Scorsese

LA LISTE DE CARLA von Marcel Schüpbach

SHORTBUS von John Cameron Mitchell

www.filmbulletin.ch

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

SRG SSR idée suisse

SF tsr rts swissinfo

RSR rtsi rts

www.srgssrideesuisse.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

9.2006
48. Jahrgang
Heft Nummer 277
Dezember 2006

Titelblatt:
MARIE ANTOINETTE
Regie: Sofia Coppola

KURZ BELICHTET
3 *Giornate del cinema muto*
5 *Bücher*
7 *DVD*

KINO IN PASTELL
8 **Ein Eiweissgebäck**
MARIE ANTOINETTE ..... *von Sofia Coppola*

FILMMUSIK
10 **Mozart Filmcompositeur**
Drei Sorten Mozart-Filme: eine Recherche mit Anmerkungen

FILMFORUM
24 **UMOREGI** ..... *von Kohei Oguri*
26 **FLAGS OF OUR FATHERS** ..... *von Clint Eastwood*

NEU IM KINO
28 **NAUSICAÄ AUS DEM TAL DER WINDE** ..... *von Hayao Miyazaki*
29 **THE DEPARTED** ..... *von Martin Scorsese*
30 **L'HOMME DE SA VIE** ..... *von Zabou Breitman*
30 **SKETCHES OF FRANK GEHRY** .... *von Sydney Pollack*
31 **LA LISTE DE CARLA** ..... *von Marcel Schüpbach*
32 **SHORTBUS** ..... *von John Cameron Mitchell*

FILM-ANIMATION
33 **Schneisen im Märchenwald**
Walt Disneys Wunderkammer

KLEINES BESTIARIUM
40 **Mächtige Ohnmacht – kein Filmfestival ohne Programmer**
Von Josef Schnelle

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Filmbulletin

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

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Martin Girod,
Erwin Schaar,
Oswald Iten,
Johannes Binotto,
Nicole Hess,
Peter W. Jansen,
Gerhard Midding,
Pierre Lachat,
Gerhart Waeger,
Frank Arnold,
René Müller,
Daniel Kothenschulte

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Lausanne; trigon-film, Ennetbaden; JMH Distribution, Neuchâtel; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, Warner Bros., Zürich; Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin; Réunion des Musées Nationaux, Paris

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2007 neunmal.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2006 Filmbulletin

ISSN 0257-7852

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* **KANTON ZÜRICH**

Stadt Winterthur

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

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

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

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

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

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

In eigener Sache

Liebe Leserinnen,
Liebe Leser

Nach dem Konkurs von «Film» (ehemals «Zoom ») reagierten wir auf die Tatsache, dass das publizistische filmkulturelle Angebot in der Schweiz leider schmäler, der Raum für die filmkritische Auseinandersetzung kleiner geworden war, im Rahmen unserer Möglichkeiten: Wir erfanden «*Filmbulletin plus*» und realisierten 2002 zwei Zwischenausgaben. Nachdem die «Abstimmung an der Kasse» eine überwältigende Mehrheit für diese Zwischenausgaben ergeben hatte, publizierten wir 2003 – nebst den fünf normalen Ausgaben – deren vier. Und nun – nachdem diese Zwischenausgaben in den Jahren 2004 bis 2006 leicht angepasst und ausgebaut wurden – schaffen wir sie ab.

Die gute Nachricht aber ist: sie werden durch ganz normale Ausgaben ersetzt. Im Jahrgang 2007 dürfen Sie also jetzt mit neun Ausgaben von «*Filmbulletin – Kino in Augenhöhe*» rechnen.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr

Walt R. Vian

Die Anfänge des Langspielfilms

25. Giornate del cinema muto in Pordenone / Sacile

VERDENS UNDERGANG
Regie: August Blom (1916)

CABIRIA
Regie: Giovanni Pastrone (1914)

HIMMELSKIBET
Regie: Holger-Madsen (1918)

HIMMELSKIBET
Regie: Holger-Madsen (1918)

Zu ihrem Jubiläum haben die Giornate del cinema muto es sich und ihren Besuchern keineswegs einfach gemacht. Mit Nordisk Film und Thomas H. Ince bot das Festival dieses Jahr gleich zwei Reihen, die ihren Schwerpunkt in den zehner Jahren hatten: Da verzaubert nicht mehr der "naive" Charme der ersten kinematographischen Gehversuche, aber auch noch nicht jene Perfektion des bildlichen Ausdrucks, der vielen Werken der Blüte des Stummfilms in den zwanziger Jahren eignet.

Umso spannender ist diese Zeit in filmhistorischer Perspektive. Zuerst manifestierte sich in Dänemark und Italien, rasch dann auch in den USA der Drang zu Filmen, die die zeitweilige Standardlänge von einer Rolle (circa fünfzehn Minuten) überschritten. Er zwang die Filmemacher, zwischen 1910 und 1913 ihre "Sprache" rasant weiterzuentwickeln. Längere Filme brauchten komplexere Storys, die dem Publikum verständlich gemacht werden mussten, und die bisher vorherrschende Inszenierung in theaterhaften Tableaus wirkte bei längerer Filmdauer monoton.

Das dänische Filmschaffen mit der 1906 gegründeten, noch heute bestehenden Produktionsgesellschaft *Nordisk Film* als Hauptmotor wurde in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg rasch zu einer internationalen Grösse. Neben einer expansiven Vermarktungsstrategie – Firmenchef Ole Olsen etablierte bereits kurz nach der Gründung Agenturen in Berlin und anderen ausländischen Städten – trug zum Erfolg wesentlich bei, dass die Nordisk, das Vorbild einer dänischen Konkurrentin aufgreifend, ab 1910 das Publikumsinteresse für längere Filme erkannte und ihre Produktion auf halbstündige, im folgenden Jahr auf gut dreiviertelstündige Filme konzentrierte; bereits 1913 produzierte sie die ersten Langspielfilme im heutigen Sinne.

1910 hatten die Regisseure der Nordisk, vor allem *August Blom* und *Urban Gad*, schon eine stupende Inszenierungsmeisterschaft entwickelt, mit der sie die traditionellen Tableaus, die relativ langen Einstellungen in gleichmässig ausgeleuchteten Totalen oder Halbtotalen, strukturierten und (unter anderem mit Spiegeln) belebten. In den folgenden Jahren lässt sich die sukzessive Entwicklung der Montage in der Kameraachse (also des "Näherheranschneidens"), der deskriptiv und narrativ eingesetzten Kameraschwenks und einer gezielten, kontrastreicheren Ausleuchtung beobachten. Auch die Zwischentitel, die anfänglich oft im Voraus erzählten, was danach im Bild folgte, wurden bald ökonomischer abgefasst und effizienter platziert. Der Darstellungsstil verabschiedete sich nach und nach vom wilden Gestikulieren zugunsten eines verhalteneren Spiels, das sich bemühte, das Innenleben der Figuren glaubhaft auszudrücken. Die spektakulären Szenen, im früheren «Kino der Attraktionen» noch das Patentmittel, um das Publikumsinteresse wachzuhalten, wurden zwar beibehalten, aber in die Handlung und den filmischen Fluss integriert. Zirkusfilme etwa blieben in diesen Jahren ein so beliebtes Genre, dass die Nordisk neben ihren Studios permanent ein eigenes Zirkuszelt aufgeschlagen hatte.

Solche Entwicklungen dürfen natürlich nicht als rein nationale Phänomene gesehen werden: Die Filmschaffenden jener Jahre verfolgten aufmerksam, was ihren ausländischen Kollegen und Konkurrenten einfiel, um es sogleich in der eigenen Arbeit aufzugreifen. Im Festivalprogramm sorgte nicht nur die zeitliche Parallelität der Nordisk- und Ince-Filme für die nötigen Vergleichsmöglichkeiten, mit der Aufführung einer restaurierten Kopie von *Giovanni Pastrones* CABIRIA (1914) war auch der wesentliche italienische Referenzpunkt präsent. Dieses fast dreistündige Monumentalwerk beginnt noch recht statisch, von der zweiten Stunde an aber bewegt sich die Kamera in Schwenks und Fahrten immer freier, vor allem wird souverän die Einstellungsgrösse dadurch variiert, dass die Kamera schräg zur Handlungsachse näher heranfährt (oder auch zurückfährt) – ein Verfahren, das die Amerikaner so beeindruckte, dass sie es auch später als «Cabiria movement» bezeichneten. Die so gewonnene Dynamik, verbunden mit dem prächtigen Tinting und sparsam effektvoll eingesetztem zusätzlichem Toning, verleiht dem – politisch teilweise bedenklichen – Opus eine mitreissende Kraft, die der Mehrzahl der gezeigten Nordisk-Filme abgeht.

Selbst für die filmhistorisch interessierten Besucher, an die sich die Giornate del cinema muto primär wenden, ist schliesslich die Begeisterung über das (relativ) frühe Auftauchen des einen oder anderen Gestaltungseinfalls noch nicht abendfüllend. Bei den eher abgedroschenen, meist in begüterten Kreisen spielenden Geschichtchen der Nordisk-Filme kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Regisseure selbst sie nicht besonders spannend fanden. Aus der routinierten Haltung professioneller Aufmerksamkeit können einen bei diesen Filmen nur jene Momente herausreissen, in denen sich ein eigener Ton bemerkbar macht: ungewöhnliche schauspielerische Leistungen wie jene eines *Valdemar Psilander* oder der jungen *Asta Nielsen* oder Stoffe, bei denen auch der Regisseur offensichtlich anders engagiert ist.

Zu letzteren gehörte VERDENS UNDERGANG (THE END OF THE WORLD). Unverkennbar, von der Programmation noch durch dänische Kriegsreportagen als Vorfilm unterstrichen, war die Weltuntergangsstimmung des 1916 entstandenen Films von der Kriegserfahrung geprägt. Das Ohnmachtsgefühl der Bevölkerung der menschgemachten Katastrophe gegenüber wurde in die kosmische Dimension eines Kometeneinschlags transponiert, die Zerstörungsbilder jedoch glichen aufs Haar den aus der damaligen Realität nur zu bekannten. Der Stoff inspirierte den sonst brav-verlässlichen Regisseur August Blom zu starken Chiaroscuro-Effekten und Gegenlichtaufnahmen sowie zu streckenweise fast polemischen Parallelmontagen einer dem Weltuntergang entgegenprassenden besseren Gesellschaft und eines Predigers mit seiner Gemeinde einfacher Menschen.

Zwei Jahre später spiegelte ein Nordisk-Film eine veränderte Stimmungslage: Der Science-Fiction-Film HIMMELSKIBET (THE SKY-SHIP) von *Holger-Madsen* projiziert die menschlichen Friedenshoffnungen auf eine Marsgesellschaft, die diesen utopischen Zustand erreicht hat. In seinem humorlosen Sendungsbewusstsein fällt der Film für die Darstellung der harmonischen Marswelt in die gleichmässig ausgeleuchteten, kontrastlosen Bilder der früheren Jahre zurück und in spannungslose Tableaus. Gerade an diesen beiden Beispielen wird deutlich, dass solche Retrospektiven noch eine weitere spannende Lektüreebene anbieten, eine zeit- und geistesgeschichtliche.

Martin Girod

Literaturhinweis

Lisbeth Richter-Larsen, Dan Nissen (Hg.): 100 Years of Nordisk Film. Kopenhagen, Danish Film Institute, 2006, 232 S.

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN...
DIE RICHTIGEN BILDER...
DIE KOMPETENTE BERATUNG...
...ZUM FILM

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

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

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

Gerald O'Grady
Hollis Frampton
Paul Sharits
Woody Vasulka
James Blue
Tony Conrad
Steina
Peter Weibel

16.12.06–18.03.07

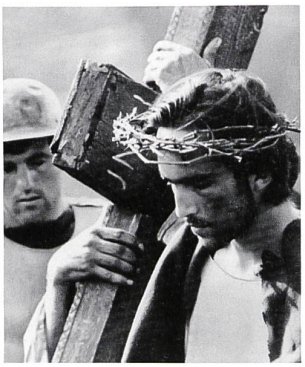
MindFrames
Media Study at Buffalo 1973–1990

ZKM | Medienmuseum
Lorenzstr. 19
D-76135 Karlsruhe
+49 (0)721.8100-1200
www.zkm.de

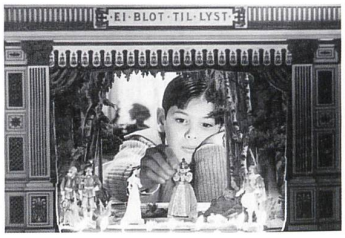
ZKM
Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe
2007 1997 10

Kurz belichtet

IL VANGELO SECONDO MATTEO
Regie: Pier Paolo Pasolini



FANNY OCH ALEXANDER
Regie: Ingmar Bergman



Walt Disney

Noch bis zum 15. Januar 2007 ist im Pariser *Grand Palais* die Ausstellung «Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l'art des studios Disney» zu sehen. Sie geht den Inspirationsquellen aus Hochkultur und Kino für die Disney-Klassiker in Spielfilmlänge – von SNOWWHITE AND THE SEVEN DWARFS bis THE JUNGLE BOOK – nach: eine spannende und erhellende Begegnung von populärer und sogenannter Hochkultur.

Ein reichhaltiger und opulent illustrierter Katalog begleitet die Ausstellung. Im Auditorium des Grand Palais werden an jeweils unterschiedlichen Tagen neben SNOWWHITE AND THE SEVEN DWARFS, PINOCCHIO und FANTASIA von Walt Disney auch Animationsfilme von Paul Grimault, Yuri Norstein, Jiri Trnka, Taiji Yabushita oder Norman Mc Laren gezeigt.

Galeries nationales du Grand Palais, Square Jean Perrin, F-76008 Paris, www.rmn.fr/disney

Öffnungszeiten: täglich von 10 bis 20 Uhr, mittwochs bis 22 Uhr, dienstags geschlossen

Pier Paolo Pasolini

Das *Xenix* in Zürich ist während der Umbauphase der Xenix-Baracke ab 28. Dezember bis 11. Februar in der Offenen Kirche *St. Jakob am Stauffacher* zu Gast (jeweils von Freitag bis Sonntag). Die Kirche bietet einen würdigen Rahmen für das geplante Programm zu Pier Paolo Pasolini. Es beginnt mit ACCATTONE (28.–30. 12.) und MAMMA ROMA (5.–7. 1.) – «existenziell-religiöse Proteste gegen das Elend der Entrechteten» – und der bis anhin eindrücklichsten Evangeliums-Verfilmung IL VANGELO SECONDO MATTEO (12.–14. 1.). In der 18-Uhr-Schiene werden LE NOTTI DI CABIRIA von Federico Fellini, Kurz- beziehungsweise Episodenfilme und der Dokumentarfilm P.P.P. E LA RAGIONE gespielt. Der Filmhistoriker *Massimo Fusillo* wird am 13. 1. in das Werk von Pasolini einführen. In einmaliger Aufführung wird OSTIA von Sergio Citti (14. 1.) zu sehen sein.

Xenix in der Offenen Kirche St. Jakob am Stauffacher, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Ingmar Bergman

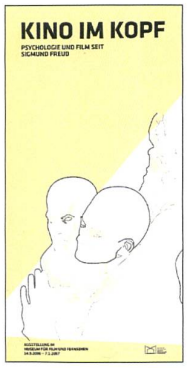
Das *Filmpodium Zürich* schaut mit einer dreimonatigen Retrospektive auf das Jahrhundertwerk des schwedischen Regisseur Ingmar Bergman zurück. Das Januar/Februar-Programm schlägt den Bogen von seinen letzten Filmen, dem grossartigen FANNY OCH ALEXANDER und der wunderbaren Theaterreflexion EFTER REPETITIONEN, bis zu WIE IN EINEM SPIEGEL von 1961. In diese Zeitspanne fallen auch DIE ZAUBERFLÖTE, DIE STUNDE DES WOLFS und VON ANGESICHT ZU ANGESICHT – drei Filme, in denen Mozarts Musik ganz unterschiedlichen Stellenwert hat.

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

Kino im Kopf

Noch bis zum 7. Januar 2007 findet im *Museum für Film und Fernsehen* in Berlin die Ausstellung «Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud» statt. Ein erster Raum stellt anhand biografischer Stationen im Leben Freuds erste Berührungspunkte von Kinematografie und Film vor. Im Raum «Beziehungen» geht es um das vielschichtige Verhältnis von Analytiker und Patient, Profiler und Psychopath sowie Leinwand und Zuschauer. Die dritte Abteilung widmet sich psychischen «Phänomenen» wie Traum, Verdrängung und Erinnerung, Rausch, Schaulust und ihrer filmischen Umsetzung.

Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin, www.deutsche-kinemathek.de



FRENCH CANCAN
Regie: Jean Renoir

Jean Renoir

«Renoirs Filme sind Ausdruck purer Sinneslust. Ihr Sinn ist die Sinnlichkeit.» Und: «Was geschieht, geschieht, und es ist eine Lust, dem Geschehen zuzuschauen – und manchmal ein Schmerz.» So Hartmut W. Redottée in «Die innere Wahrheit, oder: die Freiheit des Hundes – über Renoirs Realismus» in Filmbulletin 4.95.

Dieser Art Schaulust frönen kann man im Österreichischen Filmmuseum in Wien, das noch bis zum 8. Januar 07 das Gesamtwerk von Jean Renoir zeigt.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1, A-1919 Wien, www.filmmuseum.at

Melodrama und Gefühl

Die Reihe «Gefühl und Melodrama» des *Filmpodiums Zürich* findet im Dezember ihren Abschluss. Grund genug, mit zwei Veranstaltungen – in Cooperation mit der vom *Collegium Helveticum* organisierten Vorlesungsreihe zum Thema Gefühl – über das Melodrama nachzudenken: *Elisabeth Bronfen* referiert über «Gefühl und Geschlecht im Melodram» (7. 12.), während *Günter A. Buchwald* (inspirierter musikanlischer Begleiter von Stummfilmen) über die «Orchestrierung von Gefühlen» (14. 12.) sprechen wird. Vor und nach beiden Veranstaltungen sind Melodramen aus jüngerer Zeit zu sehen: JUDOU von Zhang Yimou und PHILADELPHIA von Jonathan Demme (7. 12.), IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Kar-wai und TODO SOBRE MI MADRE von Pedro Almodovar (14. 12.).

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

Mode und Film

Auch im Dezember zeigt das *Kinok* in St. Gallen Filme zum Thema Mode. AGE OF INNOCENCE von *Martin Scorsese* (7., 10. 12.) und BRAM STOKER'S DRACULA von *Francis Ford Coppola* (14., 17. 12.) bestechen nicht nur mit Dekor und Kostümierung, sondern auch durch die schwelgerischen Kamerafahrten von Michael Ballhaus. Der Zyklus «la diva dans le cocon» findet seinen Abschluss mit TO CATCH A THIEF von *Alfred Hitchcock* (28., 30. 12.). *Edith Head*, die berühmteste Kostümbildnerin der Filmgeschichte, zeichnet verantwortlich für die unnachahmliche Eleganz der Kostüme von Cary Grant und Grace Kelly.

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

Gary Graver

20. 7. 1938–16. 11. 2006

«Gary Graver war Orson Welles' Kameramann, und er trug das Vermächtnis des 1985 verstorbenen Regisseurs durch die Welt. Für den barocken, enigmatischen Mann wurde Graver so etwas wie das Standbein in der Realität.»

Peter Körte in Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23. November 2006

Robert Altman

20. 2. 1925–20. 11. 2006

«Amerika ist vor diesem Filmemacher nie sicher gewesen. Er hat das Land und seine Leute wie ein Pathologe seziert, am lebendigen Leibe, versteht sich, und ein Werk geschaffen, das man getrost als *comédie américaine* bezeichnen kann.»

Pierre Lachat in seiner Filmkritik zu cookie's fortune in Filmbulletin 4.99

Philippe Noiret

1. 10. 1930–23. 11. 2006

«Die Hälfte des Schauspielerberufes besteht darin, seinem Partner zuzuhören wie einer Musik.»

Philippe Noiret in Filmbulletin 4.91

Perspektive Filmkritik

Deutsche Kritiker über den Status quo

Heft 14 von «Revolver», der seit 1998 zweimal jährlich erscheinenden kleinformatigen «Zeitschrift für Film», möchte sich wieder mal mit dem Thema Filmkritik auseinandersetzen, das ja virulent scheint, da eine Flut marktkonformer kostenloser Informationsblätter auch eine Flut marktkonformer sogenannter Filmkritiken in die öffentliche Kommunikationskanäle spült.

Einer der Herausgeber, der heutige Regisseur *Robert Hochhäusler*, meint einleitend zu Stellungnahmen von Kritikern wie *Michael Althen*, *Georg Seesslen*, *Katja Nicodemus* oder *Enno Patalas* und zu einem Zusammenschnitt einer Live-Diskussion: «Ich habe die Sehnsucht nach einer anderen Filmkritik: 99 Prozent besteht aus Service, aus falscher Gnade und aus Impressionismus.» Was er sich vorstellt, das ist, dass Kritik «einen Horizont formuliert», eine Streitkultur etabliert, Gegenmeinungen herausfordert. Darin scheinen mir die Schwachpunkte heutiger Kritik zu liegen: Zu viel Gefälligkeit und, damit verbunden, falsche und verlogene Moral werden in oft platten Inhaltserzählungen untergebracht, und so wird doppelter Kitsch generiert. Oder: wie es Seesslen deutlich ausdrückt: «... wie der Film, so muss auch der filmkritische Text an seiner Offenheit arbeiten. Man kann ihm verzeihen, wenn er verrückt spielt, einen narzisstischen Anfall bekommt oder in Hingabe schwelgt; nicht verzeihen kann man ihm, wenn er den Leser bevormunden, ihm das Denken abnehmen oder ihn ideologisch umgarnen will.» Unterschwellig ist in solchen Äusserungen aber auch das elitäre Verlangen des Filmkritikers zu spüren, zudem Gesellschaftskritiker zu sein, weil der auf den Leser gerichtete pädagogische Anspruch nicht zu übersehen ist.

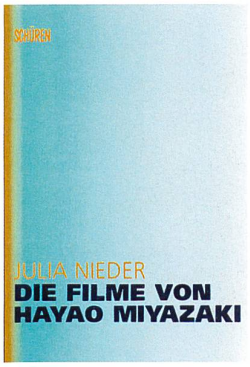
Dieser Ansicht scheinbar widersprechend schildert die taz-Filmredakteurin *Cristina Nord* die Borniertheit von Journalisten, die sich auf keinerlei neue Erfahrung eingelassen haben, mit ihren Vorurteilen ihre Selbstzufriedenheit stabilisiert haben. Nun, der pädagogische Anspruch schliesst nicht Borniertheit aus, und dass Kritiker auch dumm sein können, diese Erkenntnis gehört zum Standard menschlicher Erfahrung. Aus diesem Loch muss eine Diskussion um die heutige Filmkritik herauskommen, weil die anekdotischen Erzählungen höchstens etwas über die Qualitätsquote aussagen. Da ist es auch enttäuschend, dass der Doyen der deutschsprachigen Kritik, *Enno Patalas*, Ende der fünfziger Jahre Mitbegründer der wirklich legendären Zeitschrift «Filmkritik», auch nur über die heutigen Verhältnisse in der Süddeutschen Zeitung räsonieren kann.

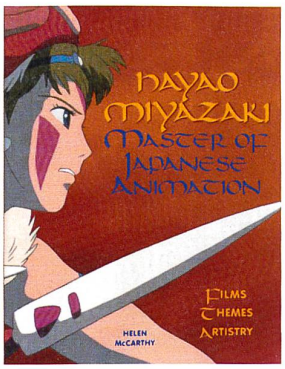
Wenn man bedenkt, welche Veränderungen sich in den letzten vier Jahrzehnten bei den Bildmedien ergeben haben, dann wäre die Hoffnung auf Reflexionen über diese Entwicklungen und was sie als Herausforderung an das Vermögen und an eine Theorie der Kritik bedeuten, wahrlich nicht übertrieben. Um nicht ungerecht zu urteilen, der Publizist *Manfred Hermes* versucht in einer sprachlich etwas gar elaborierten Weise die Fortschreibung der Theorie und das ästhetische Experimentieren im letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts darzustellen, was im deutschen Film aber nur selten zur «Aufnahmefähigkeit neuer Wahrnehmungsweisen und gesellschaftlicher oder narrativer Möglichkeiten» geführt hat. Und die daraus gefolgerte Perspektive für die Kritik? Diese und ihr Anlass, die Filme, sind Türen, die sich neuen Erfahrungen öffnen, oder davon aussperren.

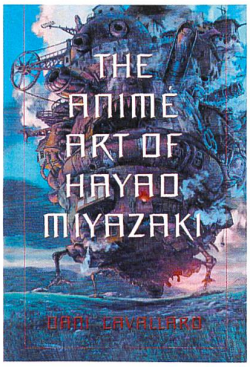
Erwin Schaar

Revolver. Zeitschrift für Film. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, Heft 14, Fr. 11.20, € 6.–

Hadayo Miyazaki
Zum Lesen







Zwar hat die Popularität von PRINCESS MONONOKE, SPIRITED AWAY und HOWL'S MOVING CASTLE sicherlich dazu beigetragen, dass der japanische Zeichentrickfilm – oder *Anime* – hierzulande sein Stigma als gewaltverherrlichender und erotischer Trash grösstenteils ablegen konnte, doch ist der Name ihres Schöpfers, Hayao Miyazaki, im Westen noch weit weniger geläufig als etwa Kurosawas. Dank Frenetic Films sind dieses Jahr viele Produktionen des von Miyazaki 1985 mitgegründeten Studio Ghibli zum ersten Mal auf Schweizer Leinwänden zu sehen.

Obwohl sich eine wachsende westliche Fangemeinde schon seit Jahren mit dem fantastischen Universum Miyazakis beschäftigt, ist die Literatur mit Ausnahme von Artikeln in Fachzeitschriften recht überschaubar geblieben. So kann die deutsche Filmwissenschafterin *Julia Nieder* mit Recht behaupten, ihre unter dem Titel «Die Filme des Hayao Miyazaki» publizierte Abschlussarbeit der Universität Mainz sei die «erste deutschsprachige Einführung in [dessen] Werk».

Innerhalb eines informativen Abrisses der Geschichte des Anime geht sie auf diverse formalästhetische Besonderheiten japanischer Erzähltraditionen ein. Dabei führt sie unter anderem die für Westler oft befremdend grossen Augen und starren Posen der Figuren auf Codes althergebrachter Theaterdarstellungen zurück.

Im Hauptteil der Arbeit, einer narrativen Analyse der neun abendfüllenden Kinofilme, zeigt sie detailliert auf, wie es dem Regisseur gelingt, stereotype Handlungsverläufe und schwarzweisse Figurenzeichnungen aufzubrechen, indem er beispielsweise seine Figuren bewusst mit Eigenschaften ausstattet, die normalerweise dem jeweils anderen Geschlecht zugeschrieben werden. Da sich die Autorin grösstenteils auf die inhaltliche Ebene konzentriert, kommen formale Aspekte nur am Rande zur Sprache.

Neben Interviews und Kritiken zitiert Nieder vor allem *Helen McCarthys* Standardwerk «Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation» von 1999. Noch mehr als Nieder versteht sich die Britin als Fürsprech des damals im Westen noch weitgehend unbekannten Werks. Erfreulicherweise lässt sie ausführliche eigene Interviews mit dem Regisseur und seinem Produzenten Toshio Suzuki in den Text einfliessen. Zudem widmet sie der spezifischen Produktionsweise von Zeichentrickfilmen im Studio Ghibli ein Sonderkapitel.

Allerdings erliegt die renommierte Anime-Kennerin ihrer uneingeschränkten Bewunderung für die besprochenen Filme, so dass ein Übermass an Superlativen und reichlich unkritische Analysen den Eindruck eines gehobenen «Fanzines» erwecken, jener in der Anime-Szene beliebten – oft von engagierten Laien verfassten – Verehrungsliteratur. So richten sich auch die strikte Trennung von Inhaltsangabe und Kommentar – jedes Kapitel ist übrigens identisch aufgebaut – sowie die Angaben zur *merchandise* und den amerikanischen Synchronfassungen eher an ein Fan- als an ein Fachpublikum. Seine Popularität verdankt das journalistische Buch wohl eindeutig der jahrelangen Sonderstellung als einzige englischsprachige Miyazaki-Monografie.

Eine Alternative dazu bietet nun «The Animé Art of Hayao Miyazaki» des englischen Kulturwissenschaftlers *Dani Cavallaro*. Obwohl der Titel eher an reich illustrierte Making-of-Bücher wie beispielsweise «The Art of PRINCESS MONONOKE» erinnert, kommt Cavallaros eloquente, vielschichtige Annäherung an das Werk des Japaners ohne ein einziges Bild aus.

Ausgehend davon, dass die Geschichte der Animation nicht erst mit der Erfindung des Films, sondern bereits mit frühesten figürlichen Darstellungen beginnt, beschäftigt sich der Autor mit der Trickfilmkunst in all ihren Facetten. Formale Aspekte wie die «white moments» – Stellen, welche die Handlung nach westlicher Vorstellung nicht weiterbringen, für Stimmung und emotionalen Gehalt des Films aber unabdingbar sind – oder den Einsatz von Joe Hisaishis träumerischen Partituren analysiert Cavallaro vor einem spezifisch japanischen Hintergrund. Auf diese Weise gelingt es ihm, den kulturübergreifend verständlichen Geschichten weitere Bedeutungsebenen zu entlocken, die dem westlichen Betrachter normalerweise verborgen bleiben.

Die Parallelwelten, in denen Miyazakis Heldinnen sich bewegen, basieren auf einer Mischung von historisch genauer Recherche und originärer Mythologie. Während beispielsweise PRINCESS MONONOKE eindeutig in der japanischen Tradition verwurzelt ist, basieren viele Schauplätze von Filmen wie KIKI'S DELIVERY SERVICE oder LAPUTA – CASTLE IN THE SKY auf europäischen Vorbildern. Die für westliche Betrachter ungewohnte Beiläufigkeit, mit der geografische Versatzstücke zusammengewürfelt werden, führt Cavallaro (ebenso wie Nieder) auf das japanische Konzept von «akogare no paris» («Das Paris unserer Träume» als Sinnbild für eine idealisierte Phantasieversion Europas) zurück. Viele Hintergrundzeichnungen basieren jedoch auf Fotos und Skizzen, die Miyazaki von Forschungsreisen durch Länder wie Schweden oder Wales mitgebracht hat.

Der Versuch, verschiedene Animationstechniken zu erklären und an konkreten Filmbeispielen festzumachen, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als einziger Schwachpunkt dieses reichhaltigen Buchs. Zwar hat sich Cavallaro auf der Basis von Richard Williams' Lehrbüchern ausführlich in die Materie des Zeichentricks eingearbeitet, doch benutzt er rein technisch definierte Begriffe häufig im übertragenen Sinne und neigt zur Überschätzung seiner nicht immer aussagekräftigen Befunde.

Die detaillierten technischen Ausführungen erhellen jedoch die Arbeitsweise des Studios im Allgemeinen und Miyazakis im Speziellen, der als *animation director* noch immer einen Grossteil der Zeichnungen selbst anfertigt. Der Einbezug aller Ghibli-Werke, an denen Miyazaki in irgendeiner Form mitgewirkt hat, zeigt den Anspruch auf, vom Fünf-Sekunden-Werbespot bis zum abendfüllenden Kinofilm dieselbe Qualität zu gewährleisten. Es wird auch deutlich, dass sich Miyazaki nicht als alleinige treibende Kraft, sondern getreu japanischer Mentalität als Teil des kreativen Kollektivs Ghibli versteht.

Obwohl auch Cavallaro die unsentimentale und konsequente Verarbeitung immer wiederkehrender Themen wie Ökologie, Pazifismus und Selbstfindung beschreibt, sieht er im Gegensatz zu Helen McCarthy in Miyazakis Werk weniger eine geradlinige Entwicklung als vielmehr ein Geflecht, das sich – einem Korallenriff gleich – langsam in alle Richtungen ausbreitet.

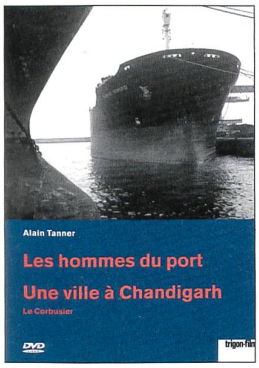
Oswald Iten

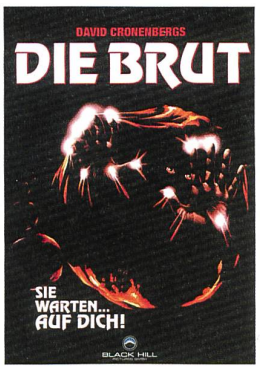
Julia Nieder: Die Filme von Hayao Miyazaki. Marburg, Schüren Verlag, 2006. 128 S.

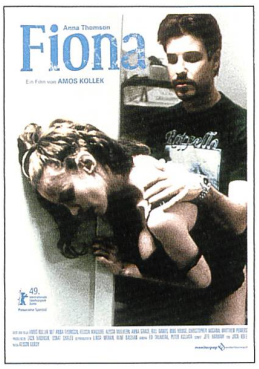
Helen McCarthy: Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation. Stone Bridge Press, Berkeley, CA, 1999 (revised edition 2002). 239 S.

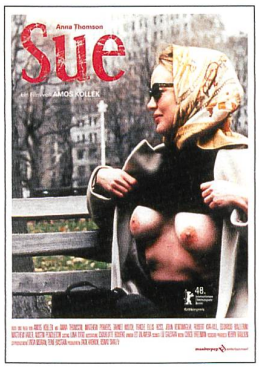
Dani Cavallaro: The Animé Art of Hayao Miyazaki. McFarland & Company, Inc., Jefferson, NC, 2006. 204 S.

DVD









Les hommes du port / Une ville à Chandigarh

Aufgewickeltes Kabel, das in den Laderaum eines grossen Frachtschiffs gehievt wird – ein wenig sieht das aus, als würden Filmrollen verladen. Solche Assoziationen zwischen Kino und Hafenarbeit sind nicht zufällig, sondern eigentliches Thema von *Alain Tanners* sensiblem Filmessay über die Dockarbeiter von Genua. Der Regisseur hatte als junger Mann für eine Genueser Reederei gearbeitet und kehrte fast ein halbes Jahrhundert später zurück, um die Arbeit von damals und heute zu porträtieren. Traumhaft elegant schweben die schweren Lasten von Schiff zu Schiff und mit ihnen die Kamera. Die schönen Aufnahmen zusammen mit den Erinnerungen des Filmemachers an seine jugendlichen Phantasien vom Abenteuer auf See – das könnte in Kitsch kippen, wären da nicht die Gespräche mit den Arbeitern und das daraus entstehende Bewusstsein, dass sich hinter den Träumen harte Arbeit verbirgt. Der Zauber der Aufnahmen gründet auf sozialem Engagement. Das Resultat ist sehr viel mehr als eine Dokumentation – ein filmisches Gedicht.

Auf der vorliegenden DVD ist ein Frühwerk Tanners beigegeben: UNE VILLE À CHANDIGARH, ein Dokumentarfilm über jene indische Stadt, welche Le Corbusier entworfen und sozusagen aus dem Nichts gebaut hat. Die Kombination der beiden Filme ist interessant, scheinen sie sich doch gegenseitig zu konterkarieren. In LES HOMMES DU PORT stehen die modernen Arbeiter in einer nostalgischen Umgebung, hier, in UNE VILLE À CHANDIGARH, geht ein in alten Traditionen verwurzeltes Volk durch eine hypermoderne Betonarchitektur. Und wieder sind es die Widersprüche, von denen der Film lebt. Jenen etwa zwischen Le Corbusiers klaren Formen und dem Wildwuchs der indischen Natur oder zwischen den standardisierten Wohnungen im Zentrum und den ärmlichen Hütten am Stadtrand.

Komplettiert wird die schöne Edition durch ein ausführliches Interview mit dem Filmemacher über die beiden Filme, das indes leider – einziger Wermutstropfen für jene, die des Französischen nur mässig mächtig sind – nicht untertitelt wurde.

LES HOMMES DU PORT / UNE VILLE À CHANDIGARH *CH 1995/1966. Region 2; Bildformat 4:3; Sprachen: F; Untertitel: D, F, E; Vertrieb: trigon-film*

Die Brut

Kein anderer Regisseur macht in seinen Filmen die Disfunktionen der Familie derart viszeral zum Thema wie *David Cronenberg*. Seine Metaphern für die vielfältigen Formen von häuslicher Gewalt sind nicht abschwächend subtil, sondern im Gegenteil übersteigert und radikal. Sie sind sozusagen noch brutaler als das, wofür sie stehen.

Die kriselnde Ehe von Nola und Frank Carveth soll eine neuartige Therapie namens Psycho-Plasmatik retten helfen. In dieser sollen die Aggressionen des Paares materialisiert werden. Damit entpuppt sie sich als bis zur fatalen Konsequenz gedachten Psychotherapie, in welcher das Unbewusste buchstäblich offengelegt werden soll. Und so geschieht es denn auch: Die Frau gebiert geschlechtslose Wesen, reine Verkörperungen ihres Hasses, welche alsbald auch die eigenen Eltern zu attackieren beginnen.

In grellen Farben und klaustrophobischen Architekturen erzählt Cronenberg seine grausige Familiengeschichte ohne Scheu vor schockierenden Bildern. Kein Wunder werden seine Filme noch heute gerne als spekulative und selbstzweckhafte Horrorstreifen verkannt. Schaut man indes genauer hin, zeigt sich, dass es bei diesen aussergewöhnlichen Monstrositäten in Wahrheit um den ganz alltäglichen Horror geht. Cronenberg macht nichts anderes, als der grundlegenden Aufgabe jedes Bilderschöpfers zu entsprechen: Sichtbar machen, was unsichtbar ist. Dabei nimmt er dieses Kredo nur allzu wörtlich.

THE BROOD *Kanada 1979. Region 2; Bildformat 16:9; Sound: Dolby Digital 2.0; Sprachen: D, E. Vertrieb: Warner Home Entertainment*

Kollek & Thomson

Zwischen dem israelischen Regisseur *Amos Kollek* und der New Yorker Schauspielerin *Anna Thomson* (ihr richtiger Name ist Anna Levine) hat sich eine «collaboration fou» entwickelt. Der Filmemacher hatte die Darstellerin beim Casting für einen Film getroffen, in den sie nicht passte. Er war gleichwohl so beeindruckt von ihr, dass er ihr eine ganze Reihe Filme auf den Leib schrieb. Herzstück dieser Zusammenarbeit ist die Trilogie um einsame Frauen in New York, in der die geradezu schmerzhafte schauspielerische Präsenz von Anna Thomson vollends ausgeschöpft wird.

SUE erzählt die hoffnungslose Geschichte einer Stadtflaneurin auf der Suche nach dem Glück. Doch auch wenn sie an Menschen gerät, die es gut mit ihr meinen, kann die traurige Sue deren Zuneigung nicht annehmen. Stattdessen flüchtet sie sich in anonymen Sex und verliert sich schliesslich in der kalten Metropole.

Hatte Kollek bereits diesen Film semi-dokumentarisch und mit Laien in Nebenrollen gedreht, so geht er für den folgenden Film FIONA formal noch einen Schritt weiter. Die fiktionale Rahmengeschichte einer dreissigjährigen Obdachlosen auf der Suche nach ihrer Mutter ist nur das dürre Gerüst für einen verstörenden Streifzug durch die Nachtseite des amerikanischen Traums. Das ebenso leidenschaftliche wie schonungslose Porträt eines unbekannten New Yorks ist mit Handkamera, auf körnigem 16mm-Film, in authentischen Drogenabsteigen und mit Strassenprostituierten, die sich selber spielen, gedreht. Kollek nennt es seinen Lieblingsfilm, da er ihn in maximaler Unabhängigkeit gedreht hat, und tatsächlich ist es zwar der düsterste, aber auch der beste Film von den dreien.

Die deprimierende Aussichtslosigkeit der ersten beiden Teile dieser New-York-Trilogie lichtet sich im letzten. Die schräge Tragikomödie BRIDGET erzählt die Odyssee einer jungen Mutter, die mit aller Macht versucht, das Sorgerecht für ihren Sohn wiederzubekommen. Dafür lässt sie sich auf zahlreiche krumme Geschäfte ein und gerät so als Drogenkurierin bis nach Beirut, übersteht am Ende jedoch alle Abenteuer mehr oder weniger unbeschadet. Furios wirbelt Kollek Versatzstücke des Genrekinos durcheinander, verbindet sie zu einem surrealen Bilderreigen, der nicht so konsequent geschlossen ist wie in den beiden Vorgängerfilmen, dafür aber um einiges aufmunternder.

Nicht zufällig erinnern diese erstaunlichen Filme an jene, die John Cassavetes mit Gena Rowlands gemacht hat. Einen Vergleich mit diesem grossen Paar des amerikanischen cinéma verité brauchen Amos Kollek und Anna Thomson jedenfalls nicht zu scheuen.

SUE *USA 1998. Region 2; Bildformat 16:9; Sound: Dolby Stereo; Sprachen: D, E; Untertitel: D, E*

FIONA *USA 2001. Region 2; Bildformat 4:3; Sound: Dolby Stereo; Sprachen: E; Untertitel: D, E*

BRIDGET *USA 2002. Region 2; Bildformat 16:9; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: E; Untertitel: D, E; alle drei: Extras: Audiokommentar des Regisseurs; Vertrieb: Monitorpop Entertainment*

Johannes Binotto

Ein Eiweissgebäck

MARIE ANTOINETTE von Sofia Coppola

Anstatt sich um die Sorgen der notleidenden Bevölkerung zu kümmern, schwelgt das Luxury Girl in edlen Stoffen und Schuhen, verlustiert sich auf Partys und verschlingt Unmengen Süssigkeiten.

Als die Erzherzogin Maria Antonia 1770 in Versailles den Dauphin Louis-Auguste heiratete, war sie gerade mal vierzehn Jahre alt. Marie Antoinette, als die sie in die Geschichte einging, war die jüngste Tochter der österreichischen Kaiserin Maria Theresia; ihre Vermählung mit dem nachmaligen französischen König Louis XVI. das letzte Heiratsprojekt zwischen Habsburgern und Bourbonen, um den Frieden zwischen den beiden Ländern zu sichern.

Das Schicksal der letzten Königin vor der Französischen Revolution hat zahlreiche Historiker und Biografen beschäftigt, und das nicht nur, weil ihr Leben der Staatsraison geopfert und sie 1793 enthauptet wurde. Marie Antoinette galt auch als eigensinnig, verschwenderisch und jeder politischen oder sozialen Verpflichtung abhold. Immer wieder wird sie mit dem Ausspruch zitiert: «Die Leute haben kein Brot? Dann sollen sie doch Kuchen essen!»

In ihrem in Cannes uraufgeführten Spielfilm MARIE ANTOINETTE nimmt sich Sofia Coppola der Verschmähten an. Dass sie dabei weniger den Anspruch einer historischen Rekonstruktion der umstrittenen Figur verfolgt als vielmehr eines persönlich gefärbten Porträts, wird bereits im Vorspann offensichtlich. Da sehen wir, wie sich die Protagonistin (verkörpert von der Hollywoodschauspielerin *Kirsten Dunst*) in sinnlichem Ambiente zu Rockmusik räkelt.

Der Film, der auf der gleichnamigen Biografie der englischen Bestsellerautorin *Antonia Fraser* basiert, fokussiert auf die Zeit am Hof von Versailles. Er setzt ein mit der Übergabe der Braut an der österreichisch-französischen Grenze. Mitten im Wald muss die zierliche Marie alles zurücklassen, was zu ihrer Kindheit gehörte: Freundinnen, Ausstattung – und sogar den Hund Mops. Und er endet in einer wehmütigen Kutschenfahrt mit dem Abschied der Königin vom Schloss.

In einer hoch ästhetischen Bildsprache entwirft Coppola dazwischen das Bild einer äusserst modern anmutenden jungen Frau, die sich dem sichtlichen Desinteresse ihres Gatten, der Kontrolle durch ihre Gefolgschaft und dem Druck, einen Thronfolger zu gebären, entzieht, indem sie sich obsessiv allem Schönen hingibt. Ihre Marie Antoinette ist eine

Fashion-Queen: locker, verspielt, oberflächlich – und jeder Politik abhold. Anstatt sich um die Sorgen der notleidenden Bevölkerung zu kümmern, schwelgt das Luxury Girl in edlen Stoffen und Schuhen, verlustiert sich auf Partys und verschlingt Unmengen Süssigkeiten. Der Kaufrausch und die Vergnügungssucht erscheinen als zeitgemässe Antwort auf eine als zu streng und zu starr empfundene Etikette; es sind die Kompensationshandlungen einer (auch) sexuell frustrierten Jugendlichen.

Schon zum zweiten Mal arbeitet Dunst, die jüngst in Filmen wie Michel Gondrys ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND (2004) oder Cameron Crowes ELIZABETHTOWN (2005) ihre komödiantischen Fähigkeiten unter Beweis stellte, hier mit der amerikanischen Regisseurin zusammen. 1999 überzeugte die hellhäutige Schauspielerin mit deutschen Wurzeln in deren hochgelobtem Coming-of Age-Drama THE VIRGIN SUICIDES als Pubertierende, die mit dem Erwachsenwerden nicht klarkommt.

Auch Marie Antoinette sieht Coppola unter dem Gesichtspunkt eines unglücklichen Teenagers, der sich am Ende des achtzehnten Jahrhunderts, an einem Kristallisationspunkt der Weltgeschichte, den an ihn gestellten Ansprüchen verweigert. Der privatistische Ansatz kann hier jedoch nicht genügen. Zwar gelingt der Regisseurin, die mit LOST IN TRANSLATION (2003) ein sinnliches Tableau über die Verlorenheit vorlegte, auch im neuen Film eine einnehmende Visualisierung der Einsamkeit. In fast menschenleeren Totalen von Wald, Schloss und Parkanlage werden die Erhabenheit, aber auch die Distanziertheit und Kühle erfahrbar, der sich die lebenshungrige Königin und vierfache Mutter ausgesetzt sieht.

Zudem erlaubt sich die in Pastelltönen gehaltene und prominent besetzte Inszenierung im Stile des Rokoko – kühn genug für das Werk einer Amerikanerin – eine zuweilen ironisch-bissige Kommentierung der Dekadenz am vorrevolutionären französischen Hof. In einer gelungenen Szene sieht man das frisch verheiratete Königspaar im Himmelsbett sitzen, umgeben von Geistlichen, dem noch regierenden Louis XV. und einem Heer von Bediensteten, die alle ängstlich darum besorgt sind, dass die Ehe auch vollzogen wird.

Die makellose ästhetische Oberfläche der abwechselnd mit Pop und Klassik aufgemischten Interpretation kann jedoch nicht über die inhaltliche Unerheblichkeit hinwegtäuschen. Der historische Kontext – die Staatsverschuldung, die wachsende Steuerlast des Volkes – ist der Regisseurin ein paar wenige Szenen wert: einen überforderten Louis XVI. umringt von hilflosen Beratern; die anbrechende Revolution – der Sturm auf die Bastille, der Marsch der Bevölkerung vor die Tore Versailles; einige Böllerschüsse im Off und eine nachtschwarze Bücklingsszene auf dem Balkon.

Insbesondere die Schlusseinstellung, die eine ungebrochen monarchiefreundliche Haltung zum Ausdruck bringt, stärkt dabei den Verdacht, dass Coppola ihre Figur zu sehr liebt. Ihr Film, der zeitweise wie ein Versuch zur Rehabilitierung Marie Antoinettes anmutet, gleicht dem Eiweissgebäck, das sich in ihren Gemächern türmt: zuckersüss, schön anzusehen – und im nächsten Augenblick in sich zusammengefallen.

Nicole Hess

Regie: Sofia Coppola; Buch: Sofia Coppola nach der Biografie von Antonia Fraser; Kamera: Lance Acord; Schnitt: Sarah Flack; Ausstattung: KK Barrett; Kostüme: Milena Canonero; Musik: Steven Severin; Musikberatung, Soundtrack: Brian Reitzell. Darsteller (Rolle): Kirsten Dunst (Marie Antoinette), Jason Schwartzman (Louis XVI.), Rip Torn (Louis XV.), Marianne Faithfull (Maria Theresia), Asia Argento (Madame du Barry), Rose Byrne (Herzogin von Polignac), Jamie Dornan (Graf Fersen). Produktion: Columbia Pictures, American Zoetrope; Produzenten: Sofia Coppola, Ross Katz; Co-Produzent: Callum Greene; ausführende Produzenten: Francis Ford Coppola, Paul Rassam, Fred Roos, Matthew Tolmach. USA 2006. Farbe. Dauer: 123 Min., CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Sony Pictures, Berlin

Mozart Filmcompositeur

Drei Sorten Mozart-Filme: eine Recherche mit Anmerkungen

Auf einer Internetseite, auf der die DVD des Films AMADEUS angeboten wird, steht zu lesen, dass zu den Mitarbeitern des Films ein gewisser Wolfgang Amadeus Mozart gehört. In den DVD-Credits des Ingmar-Bergman-Films ANSIKTE MOT ANSIKTE wird Mozart als Music Composer aufgelistet. Auf einer anderen Internetseite heisst es: «Mozart, Wolfgang Amadeus: bedeutender deutscher Filmkomponist.» Man kann also noch eine Filmmusik bei ihm in Auftrag geben. Am schnellsten haben das seine Landsleute begriffen. Radio Stephansdom, das muss so ein Wiener Privatradio sein, hat am 24. Februar 2006 ein Expertengespräch gesendet zu der Frage: «Würde Mozart heute Filmmusik komponieren?» Wie kann man nur fragen. Natürlich würde er. Der musikalische Tausendsassa wäre vom Kino und seinen Möglichkeiten begeistert gewesen. Ausserdem nahm er ja fast jeden Auftrag an. Arm wie eine Maus vom Stephansdom und ständiger Gast im Pfandhaus, musste er Geld verdienen. Und Komponisten von Filmmusik notieren bis zu 100 000 Euro und mehr für jeden Film. Besonders wenn sie so berühmt sind und gern benutzt werden wie Mozart, Wolfgang Amadeus. Der Mann, dessen Leiche in einem Massengrab verscharrt wurde, wäre heute Multimillionär. Wie Vincent van Gogh.

Eine weitere Internetseite nennt mehr als vierzig Filme weltweit, deren Musik von Mozart stammt. Meine persönliche Videosammlung zählt ebenfalls mehr als vierzig Filme auf, deren Musik von Mozart stammt. Da es nicht unbedingt die gleichen Filmtitel sind hier und da und die Schnittmenge bei rund zwanzig liegt, lassen sich die auf diese Weise ermittelten Filme mit Mozart-Musik mit rund hundert angeben. Weltweit. Und da es auch in diesem Fall sicher eine Dunkelziffer gibt, ist es nicht so furchtbar verwegen, die Zahl der Mozart-Musik-Filme mit um die zweihundert zu beziffern. Übertrieben? Weit gefehlt. Je mehr man recherchiert, desto mehr Mozart. Die letzte Internetseite, die ich konsultiert habe, nennt 263 Mal «Mozart in the movies». Kein anderer Filmmusikkomponist kann damit wetteifern. Nicht einmal Ennio Morricone oder Max Steiner oder Korngold, Mancini,

1 VERGESST MOZART!, *Regie: Slavo Luther (1984)*; 2 *Tom Hulce in* AMADEUS, *Regie: Milos Forman (1984)*

Delerue oder Bernard Herrmann. Oder Bach, Johann Sebastian. Der übrigens fast gleichauf liegt mit dem Weltrekordler Mozart.

Der Götterliebling, zu dem ihn eine unendliche Fan-Geschichte stilisiert hat, ist der absolute Kinoliebling. Nicht nur weil seine Musik so unglaublich schmiegsam ist und sich leicht in die Häppchen aufteilen lässt, die das Kino für seine oft recht kurzen Szenen braucht. Sondern auch weil seine Opern das schiere Kino sind, sobald sich der Film als Gesamtkunstwerk versteht – und das tut er immer wieder –, und ebenso weil sich Amadé als Strahlemann und *homme à femme* so gut macht (es sind fast ausschliesslich attraktive Schauspieler, die ihn verkörpern), und weil ihm ein so trauriges Ende beschieden war. Das Kino, dieser nie versiegende Quell der Tränen, braucht solche tragischen Helden wie das Licht die Sonne und die Dunkelheit.

Im Kino haben wir es mit drei Sorten von Mozart-Filmen zu tun: mit fiktiven Darstellungen seines Lebens (und hier und da auch Sterbens) erstens, mit filmischen Adaptationen seiner Opern sowie Mozart-Dokumentationen zweitens, und drittens mit Mozart-Musik in Zusammenhängen, die rein gar nichts mit Mozart selbst zu tun haben. Oder kaum. Oder nur über eine Eselsbrücke.

Wer denkt bei Mozart im Kino nicht sofort an AMADEUS, der, 1984 erschienen, allenthalben auf dem Globus viele Rekorde im Kino brach, was es dem Regisseur *Milos Forman* auch erlaubte, knapp zwanzig Jahre später eine «director's cut»-Fassung herzustellen, womit AMADEUS von 150 auf 173 Minuten Länge wuchs. Da es für den DVD-Umsatz keine Verkaufsstatistik gibt, lässt sich nur spekulieren, dass die AMADEUS-DVD mindestens zu den zehn Bestsellern zählt, gewiss hinter HARRY POTTER und THE LORD OF THE RINGS – und den SIMPSONS. So lässt sich mit Fug sagen, dass das Mozart-Bild vieler Menschen – auch bei solchen, für die Wolfgang Amadeus sonst keine Geige spielt –, dass dieses Mozart-Bild von AMADEUS geprägt worden ist. Und immer noch wird.

Die Phantasie hat einen Freibrief und davon profitieren die "biographischen" Mozart-Filme. Auch und gerade Amadeus" der aus Mozart den Popstar des achtzehnten Jahrhunderts schlechthin macht.

Mozarts Leben ist von den Wissenschaften gründlich erforscht worden. Es gibt unzählige Biographien und biographische Arbeiten zu einzelnen Aspekten und Epochen seines kurzen Lebens. Noch in diesem Mozart-Jahr sind Abermillionen Wörter geschrieben und gedruckt worden. Alles scheint klar zu sein; nur eines bleibt ein Geheimnis, oder soll es bleiben: die Ursache beziehungsweise Umstände seines Todes. Da die Überbleibsel der Leiche aus einem anonymen Grab auf dem St. Marxer Friedhof nicht durch DNA-Analyse oder was weiss ich identifiziert und die Todesursache folglich nicht verifiziert werden konnte, stehen die Tore sperrangelweit offen für jede Mutmassung, Unterstellung, Spekulation. Obwohl Mozart mit grosser Sicherheit an einer von Kindheit an schwachen und durch die vielen Reisen geschwächten Konstitution, an Überarbeitung, falscher Ernährung, falscher Medikation, vielen Aderlässen und unmässigem Alkoholkonsum gestorben ist. Vielleicht war er sogar Alkoholiker, aber ein Workaholic war er jedenfalls. Wie der drogensüchtige Fassbinder, dessen Herz nie ganz gesund war und der pausenlos gearbeitet hat, manchmal, mit Hilfe von Wachmachern, bis zu zweiundsiebzig Stunden ohne Unterlass.

Da im Unterschied zu Fassbinder bei Mozart die Todesursache nicht zu beweisen ist, kann sich jeder an dieser «Hetz» beteiligen, die Phantasie hat einen Freibrief. Und davon profitiert das Mozart-Kino erster Ordnung, die "biographischen" Mozart-Filme, die Mozart-Bio-Pics. Auch und gerade AMADEUS, der aus Mozart den Popstar des achtzehnten Jahrhunderts schlechthin macht. Vorlage des Films ist ein Theaterstück des Briten Peter Shaffer, das erst kürzlich auf der Bühne des Deutschen Theaters in Göttingen wieder inszeniert worden ist. Weil nichts wirklich unzweifelhaft feststeht, bedienen sich Stück und Film eines fulminanten Tricks. Sie wollen erst gar nicht als "objektiv" erscheinen, sondern nehmen die Erzähler-Perspektive des Mozart-Konkurrenten Antonio Salieri ein, der behauptet, Mozart getötet zu haben. Von Objektivität also keine Spur, zu-

1 EINE KLEINE NACHTMUSIK *Regie: Leopold Hainisch (1940);*
2 *Tome Hulce und Roy Dotrice (Leopold Mozart) in* AMADEUS *Regie: Milos Forman (1984)*

mal da der fiktionalisierte Salieri ein Geisteskranker im Irrenhaus ist. Und einem Verrückten muss man nichts und kann man alles glauben. So einfach ist das.

Mozart, dieser arrogante Geck und übermütige Popstar, der Schweinepriester und Analerotiker, Mozart sei ein Harlekin gewesen, der systematisch gegen den Strom geschwommen sei und nichts dem Zufall überlassen habe, heisst es in einer jüngst erschienenen grossen Mozart-Biografie, deren Autor ausgerechnet Geck heisst, Martin Geck. Es ist, als wolle dieser Autor dem Film AMADEUS, der manche Mozart-Freunde verstört hat, nachträglich Recht geben. Aber nichts da: schon der Mozart-Biograph Alfred Einstein, verantwortlich für die dritte, immer noch grundlegende Auflage des Köchel-Verzeichnisses, schrieb vor mehr als sechzig Jahren, exakt 1942, über Mozart: «Er war ein Kindskopf und blieb es, weil Kindsköpfigkeit für einen Schöpfer, zur Entspannung und Verheimlichung seines tieferen Ichs, manchmal notwendig ist.»

Als kritische Antwort auf AMADEUS darf VERGESST MOZART! verstanden werden, der unmittelbar danach in die Kinos kam. Auch er nähert sich dem Gegenstand auf Umwegen: wiederum aus der subjektiven Perspektive einer zentralen Gestalt, eines Erzählers auf der Szene, der alle Verantwortung für das zu tragen hat, was er erzählt. Diese deutsch-slowakische Produktion unter der Regie von *Slavo Luther* und mit einer Starbesetzung (Armin Mueller-Stahl, Max Tidof, Uwe Ochsenknecht, Winfried Glatzeder, Katja Flint, Wolfgang Preiss) spielt am Totenbett Mozarts. Der Wiener Geheimdienstchef Graf Pergen will die Todesursache ermitteln, indem er Schikaneder, Salieri, Konstanze, den Arzt, den Diener und Graf Swieten, Grossmeister der Freimaurerloge, die alle um das Totenbett versammelt sind, einem peinlichen Verhör unterzieht, was zu einer Unzahl von Rückblenden führt. Für Graf Pergen sind alle verdächtig, Mozart umgebracht zu haben, für ihn hat jeder von ihnen ein Motiv. VERGESST MOZART! war im Kino – in Konkurrenz zu dem gefälligeren AMADEUS – ein Flop, was auch der Grund dafür sein mag, dass es den Film bisher nur auf VHS und nicht als DVD gibt.

Mozart-Filme gibt es von Beginn des Kinos an. Denn Mozart geht auch als Stummfilm ohne Musik auf der noch nicht vorhandenen Tonspur.

Biographische Mozart-Filme gibt es etwa zwei Dutzend. Sie heissen zum Beispiel WHOM THE GODS LOVE (Grossbritannien 1936), MELODIE ETERNE (Italien 1940), EINE KLEINE NACHTMUSIK (Deutschland 1940), MOTSART I SALYERI (UdSSR 1962; vermutlich nach dem gleichnamigen Einakter in Versen von Puschkin), MOZART – AUFZEICHNUNGEN EINER JUGEND (BRD 1975), MOZART UND DA PONTE (Österreich 1989), DIE GEZINKTEN KARTEN DER CONSTANZE MOZART (Österreich 1991), WOLFGANG (Österreich 1991). Der Mozart in dem leider in deutscher Fassung nicht erschienenen italienischen Film MELODIE ETERNE, inszeniert von dem seit den ersten Stummfilmzeiten unentwegten *Carmine Gallone*, dieser Mozart wird von *Gino Cervi* gespielt, ein guter alter Bekannter aus der Don-Camillo-Zeit, in der er neben dem Don Camillo Fernandel den Peppone gibt. Wolfgang Amadeus Peppone.

Hinzu kommen etliche dokumentarische Filme über Aufführungen von Mozart-Werken wie etwa UNSTERBLICHER MOZART (Österreich 1954) und die hoch gerühmte britische Produktion IN THE SEARCH OF MOZART (2005), eine Art von Road Movie auf den Spuren der Reisen Mozarts. Oder der Reportagefilm FROM MAO TO MOZART (USA 1980) über die China-Tournee von Isaac Stern. Zu den Kinofilmen über Inszenierungen von Mozart-Opern und die diversen persönlichen Verwicklungen des ausführenden Personals sind der schwedische BRÖDERNA MOZART (1985) und die DDR-Produktion DON JUAN, KARL-LIEBKNECHT-STRASSE 78 (1980) zu zählen.

Mozart-Filme gibt es von Beginn des Kinos an. Denn Mozart geht auch als Stummfilm, ohne Musik auf der noch nicht vorhandenen Tonspur; aber wir können sicher sein, dass bei den Vorführungen der Mann am Klavier oder ein Kino-Orchester die Musik geliefert haben. 1909 drehte *Louis Feuillade*, der Regisseur der Schauer-Krimi-Serie FANTÔMAS, einen kurzen Film mit dem Titel LA MORT DE MOZART, woran schon zu erkennen ist, dass es Mozarts Tod ist, der die Phantasie beflügelt. Aus den USA und dem Jahr 1925 stammt der Film HAYDN AND MOZART. Und in Deutschland hat *Lotte Reiniger*, die Scherenschneiderin und Künstlerin des Silhouetten-Animationsfilms, ZEHN MINUTEN MOZART (1930) und PAPAGENO (1935) realisiert. Hier und

1 MOZART – AUFZEICHNUNGEN EINER JUGEND *Regie: Klaus Kirschner (1975)*
2 WEN DIE GÖTTER LIEBEN *Regie: Karl Hartl (1942)*

da sind die Grenzen fliessend zwischen Bio-Pic und filmischer Illustration von Mozart-Musik. Überliefert ist auch ein Fragment des 1921 in Österreich entstandenen Films von Otto Kreisler: MOZARTS LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN. Womit wir wieder beim Harlekin, also der Posse, und bei der Tragödie wären, aber bis zum Leiden reicht das Fragment nicht. Und das ist auch noch nur in einer holländischen Version erhalten.

Es gibt Filmemacher, die von Mozart einfach nicht lassen können. Dazu zählt der Österreicher *Karl Hartl*, der Filme wie F.P.1 ANTWORTET NICHT, DIE GRÄFIN VON MONTE CHRISTO und DER MANN, DER SHERLOCK HOLMES WAR inszenierte. Hartl hat im Abstand von dreizehn Jahren zweimal versucht, Mozart zu porträtieren. Und beide Male ist eine bittersüsse Mozartkugel daraus geworden. Von 1942, dem Jahr von Stalingrad, stammt Hartls erster Mozart-Film: WEN DIE GÖTTER LIEBEN. Mozart wird gespielt von *Hans Holt*, Konstanze von *Winnie Markus* und die verführerische, kokette und eiskalte Konstanze-Schwester Aloysia von *Irene von Meyendorf*. Und Joseph II. ist, in seiner zweiten Filmrolle überhaupt, der (im Film) vorzüglich Geige spielende *Curd Jürgens*.

Alle Dramatik in WEN DIE GÖTTER LIEBEN (wie später auch in Hartls zweitem Mozart-Film) kommt aus der Musik. Im Kino muss man sie nur bebildern, und schon sieht es umgekehrt aus, so als habe ein Komponist den Auftrag erfüllt, zu der Inszenierung die Musik zu schreiben. Und das meisterlich, mit aller Perfektion. Eine zentrale Szene zeigt das hochdramatische Ende des «Don Giovanni». Sie ist durchsättigt mit Durchblenden der Vorstellung Mozarts von der überstürzten Abreise seiner Frau aus Prag nach Wien, weil sie den Wolferl ihrer Schwester Aloysia überlassen will, seiner ersten Liebe aus Mannheimer Zeiten; sie ist von München, wo sie lebt und singt und verheiratet ist, nach Wien gekommen, um für Mozart zu singen. Die Geschichte ist ein glatter Schwindel. In Wahrheit hatte Mozart in Prag ein Techtelmechtel mit Josefa Duschek, der jungen Ehefrau seines Prager Gönners und Gastgebers, des Pianisten und Komponisten Franz Duschek. In dem Film WEN DIE GÖTTER LIEBEN ist

Oskar Werner als Mozart schaut am Dirigentenpult so todernst drein, dass einem gar nichts anderes übrig bleibt als zu ahnen: er macht es nicht mehr lange.

die Frau Duschek eine seriöse ältere Dame, die viel Verständnis für die Eskapaden ihres Gastes zeigt. Egal. Hauptsache: die Richtung stimmt. Und die heisst: innigste Verbindung von Leben und Werk.

Der Filmregisseur Hartl versteht sich nicht nur darauf, Szenen von äusserster Dramatik zu produzieren, nein, er passt sich folgsam der Musik an. Kaum hat ein Poet, der möglicherweise den Librettisten Christoph Friedrich Bretzner vorstellen soll, am Stammtisch der Mozart-Freunde von einem Stück erzählt, an dem er gerade schreibe (es ist das Libretto der «Entführung aus dem Serail»), und kaum ist das Wort «Entführung» gefallen, schon springt Mozart auf, rennt durch die nächtlichen Wiener Gassen und entführt Konstanze, die Mutter Weber dem anstellungslosen Hungerleider nicht hatte anvertrauen wollen.

Dreizehn Jahre später, 1955, folgt der zweite Mozart-Film Karl Hartls dem bewährten Schema, nur dass die Handlung sich jetzt auf das letzte Lebensjahr Mozarts beschränkt. Und auf eine letzte Liebe, die komplett erfunden ist – was die Liebe angeht. Mozart hat eine blutjunge Sängerin entdeckt, die Mamsell Anna Gottlieb (gespielt von *Johanna Matz*), die in der Uraufführung der «Zauberflöte» die Pamina ist. Was zutrifft, während nicht stimmt, dass Mozart sie vorher nicht kannte. Sie hatte als Zwölfjährige in «Figaros Hochzeit» die Barbarina gespielt. Bei einer Probe auf der Bühne von Schikaneders kleinem Theater, dem «Freihaus auf der Wieden», wird die Sängerin von Erinnerungen und Ängsten überfallen, die Hartl in der schon in seinem ersten Mozart-Film verübten Technik der Überblendungen und Durchblenden präsentiert hatte. Während *Oskar Werner* als Mozart am Dirigentenpult so todernst dreinschaut, dass einem gar nichts anderes übrig bleibt als zu ahnen: er macht es nicht mehr lange. Dieser zweite Hartlsche Mozart-Film heisst schlicht MOZART. Aber man hat ihm auch den Titel REICH MIR DIE HAND, MEIN LEBEN verpasst. Der Hofcompositeur Antonio Salieri findet bei Hartl nicht statt. Ebenso wenig die Freimaurerei. Die durfte 1942 im Nazireich natürlich nicht sein: Mozart, der grossdeutsche Held schlechthin, und Freimaurer? Geht nicht. Aber was ist 1955? Da gilt das Tabu noch immer in der durch Krieg und Katastrophe ungebrochenen Tradition aus Ufa-Zeiten.

1 Ruggero Raimondi (Don Giovanni), Teresa Berganza (Zerlina), Joseph Losey und Malcolm King (Masetto) bei den Dreharbeiten zu DON GIOVANNI *(1979); 2 Johanna Matz (Anna Gottlieb) und Oskar Werner in* MOZART/REICH MIR DIE HAND, MEIN LEBEN *Regie: Karl Hartl (1955)*

In allen biographischen Mozart-Filmen werden eher Szenen aus den Opern gezeigt – sie sind halt filmisch – als Clips von Klaviersonaten oder gar Konzerte und Sinfonien. Eine Ausnahme ist tatsächlich AMADEUS, in dem zum Beispiel auch der 2. Satz des Konzerts für Flöte, Harfe und Orchester in C-Dur (KV 299), der 1. Satz der Sinfonie Nummer 29 in A-Dur (KV 201) oder der 3. Satz des Klavierkonzerts Es-Dur (KV 482) zu hören sind. Die Opernszenen in den Hartl-Filmen sind, cinematographisch gesehen, primitiv und filmsprachliche Klippschule: die Kamera blickt vorwiegend starr auf die Schaukastenbühne und macht sonst gar nichts. Oder anders gesagt: die Szene wird nicht aufgelöst.

Ähnlich funktionieren, optisch, die meisten auf DVD oder VHS erhältlichen Opern-Inszenierungen, an denen es weissgott nicht mangelt. Der Internethändler Amazon bietet fast hundert Nummern an, wobei Spitzenreiter «Così fan tutte» ist, dicht gefolgt von «Don Giovanni» und dem «Figaro», die beide den zweiten Platz einnehmen, knapp vor der «Zauberflöte» und der «Entführung aus dem Serail». Das Schlusslicht bilden «Il re pastore» mit nur einem Punkt auf dem letzten Platz und «La finta giardiniera» sowie «Mitridate, re di Ponto» mit jeweils zwei Zählern davor. Die musikalische Leitung liegt, um nur einige zu nennen, bei John Pritchard, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch, James Levine oder Nikolaus Harnoncourt. Und es gibt Inszenierungen von Giorgio Strehler, Peter Hall, Peter Brook, August Everding, Jürgen Flimm, Jean-Pierre Ponnelle, Christoph Marthaler und Patrice Chéreau, der eigentlich Theater- und Filmregisseur ist. Wie sich immer wieder Filmregisseure von Luchino Visconti bis Daniel Schmid, Werner Herzog bis Werner Schroeter, von Volker Schlöndorff bis Christoph Schlingensief und Doris Dörrie auf der Theater- und Opernbühne tummelten und tummeln, mit sehr unterschiedlichem Erfolg.

Es sind nur wenige, die aus Mozart-Opern richtige Kinofilme machen. Einer von ihnen war der *Joseph Losey*, zu dessen bekanntesten Filmen ACCIDENT und THE SERVANT (mit Dirk Bogarde) gehören, THE GO-BETWEEN (mit Julie Christie) und mit Glenda Jackson und Helmut Berger THE ROMANTIC ENG-

Die Musikkritiker hörten zu und sahen den Film nicht: sie konnten seine Bilder nicht lesen. Weshalb ihnen auch die intimen Korrespondenzen zwischen den weiten Landschaften der Lagunen und der Musik entging.

LISHWOMAN. Losey, der auch aus Ibsens «Nora» einen Film (mit Jane Fonda) gemacht hat, inszenierte 1979 den Film DON GIOVANNI. Prompt schickten die Redaktionen ihre Musikkritiker in die Pressevorführungen – mit fatalen Folgen. Denn die Musikkritiker taten auch hier, was Musikkritiker zu tun pflegen: sie hörten zu. Und sahen den Film nicht; sie konnten seine Bilder nicht lesen. Weshalb ihnen auch die intimen Korrespondenzen zwischen der weiten Landschaft der Lagunen, der venezianischen Architektur und der Musik entging. Nur so wie von Losey, könnte man meinen, lässt sich eine Oper in das Gesamtkunstwerk Film transferieren.

Trotzdem ganz anders hat Ingmar Bergman TROLLFLÖJTEN ins Kino gebracht. Er hat die «Zauberflöte» in einer schwedischen Sprachfassung auf der Bühne des Königlichen Theaters von Schloss Drottningholm in Szene gesetzt und sie nicht nur abgefilmt, sondern mit Kameramann Sven Nykvist Bilder produziert, die auch das Geschehen draussen, in den Kulissen und vor allem im Zuschauerraum einfangen. Papageno verpasst beinahe seinen Auftritt, und Sarastro studiert während einer Pause die Partitur von «Parsifal». Der Film gewinnt durch die Vielfalt seiner Ebenen und Aspekte und durch die sichtbare Lust an der Theaterarbeit eine Leichtigkeit, die alles mühelos und selbstverständlich erscheinen lässt. Die Einladung zur Identifikation mit den Zuschauern im Theater – grosse staunende Kinderaugen sind ein optisches Leitmotiv – ist unwiderstehlich.

Ein Stück «Zauberflöte» – nun aber jenseits aller Heiterkeit – findet sich schon 1966, acht Jahre vor TROLLFLÖJTEN in Bergmans DIE STUNDE DES WOLFS (VARGTIMMEN). In dieser Collage von Alpträumen eines Künstlerehepaars, das auf einer entlegenen Insel lebt und von Todesfurcht bis zum Wahnsinn heimgesucht wird, trifft die Arie des Tamino «O ewige Nacht, wann wirst du schwinden» mitten ins Herz des als Maler scheiternden Johan Borg. Während einer mit allen Zeichen des Makabren ausgestatteten Party einer wohlhabenden und dekadenten Gesellschaft führt der Gastgeber die Szene aus der «Zauberflöte» als Puppentheater vor, und Borg, tief verunsichert, rettet sich in Grosssprecherei und in der larmoyant vorgetragenen Behauptung, dass die Kunst im Leben der Menschen keine Bedeutung

1 DON GIOVANNI *Regie: Joseph Losey (1979);* 2 *Josef Köstlinger als Tamino mit den drei Damen der Königin der Nacht in* TROLLFLÖJTEN *Regie: Ingmar Bergman (1974)*

habe. Der Doppelcharakter der «Zauberflöte» ist kaum einmal deutlicher geworden als in DIE STUNDE DES WOLFS. Auch in Bergmans VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (ANSIKTE MOT ANSIKTE) ist Mozart nicht von ungefähr zu hören. Die Nervenärztin Jenny Isaksson ist vergewaltigt worden, und sie gerät in eine schwere Krise, die bis zum Selbstmordversuch führen wird. Mit dem befreundeten Arzt Tomas Jacobi besucht sie ein Konzert, in dem die Klavierfantasie c-Moll (KV 475) gespielt wird. Die massiven Akkorde, mit denen das Stück einsetzt, spiegeln die seelische Verfassung Jennys, die äusserlich einen überaus gefassten Eindruck macht: die Musik fungiert als das Präludium des Zusammenbruchs. Sie wird, und das zeigt die enge Verknüpfung von Bergmans Leben mit Bergmans Werk, gespielt von der Pianistin Käbi Laletei, mit der Bergman in vierter Ehe verheiratet war.

Der Wiener Journalist Wolfgang Freitag hat in dem von Günter Krenn herausgegeben Buch «Mozart im Kino» eine ganze Reihe von Mozart-Zitaten auch in den am wenigsten vermuteten Zusammenhängen notiert. Sie reicht von Hitchcocks VERTIGO mit dem Andante di molto aus der C-Dur-Sinfonie (KV 338) bis zum FÖRSTER VOM SILBERWALD sowie dem James-Bond-Film THE LIVING DAYLIGHTS, in denen, als hätten sie etwas miteinander zu tun, die A-Dur-Sonate (KV 331) erklingen soll. Und die Kleine Nachtmusik (KV 525), laut Freitag mit 37 Zählern die im Kino beliebteste Mozart-Schöpfung, illuminiert sogar den Film ALIEN. Man erwartet Mozart auch in Renoirs RÈGLE DU JEU, dem ein Zitat aus Beaumarchais' «La folle journée ou le mariage de Figaro» vorangestellt ist. Weit gefehlt. Weit gefehlt? Was für die Originalfassung des Films stimmt: kein Mozart, kein Figaro, sondern Monsigny am Anfang zum Beaumarchais-Zitat, wird von den Synchronisateuren der deutschsprachigen Fassung "korrigiert". Zum Motto «Strenge Muhmen und Gevattern, Die die leichte Liebe schmähen, Lasset Euer müdes Schnattern! Ist der Wechsel ein Vergehen? Wenn die Liebe Flügeln hat – Soll sie da nicht flattern? Soll sie da nicht flattern? Soll sie da nicht flattern?» – zu diesem ideellen Leitmotiv der "Spielregel" gehört natürlich die Ouvertüre zu «Figaros Hochzeit».

Fast alle Regisseure der europäischen Avantgarde haben sich bei dem Filmkomponisten Mozart bedient, Buñuel so gut wie Bresson, Chabrol, Varda, Rohmer, Taviani, Sokurow, Haneke, Werner Herzog.

Die Mozart-Zitate in den beiden Bergman-Filmen waren *source music*, die Musik wurde auf der Szene erzeugt. Als *source music* entpuppt sich nach einer Weile auch das Klarinettenkonzert A-Dur (KV 622) am Anfang von Sydney Pollacks OUT OF AFRICA, ein Musikstück, das sich in die Bilder der Landschaft zu integrieren scheint, es passt kein Notenblatt dazwischen. Bis die "Quelle" sichtbar (und im Dialog begründet) wird, auch wenn sie nur ein Plattenspieler ist. Es wird viel Mozart gespielt in diesem Film, selbst bei Aussenaufnahmen in der dürren Steppe, wo die Quelle logischerweise nicht gezeigt werden kann. Zu hören sind unter anderem noch das «Rondo alla turca» aus der Sonate für Klavier A-Dur (KV 331) oder ein Stück aus der Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester Es-Dur (KV 364). Inzwischen hat man die Motivation für die Mozart-Klänge vom Anfang des Films vergessen. Und was bleibt? Mozart macht Stimmung. Und sonst gar nichts.

Als *source music* ist auch der Mozart in John Schlesingers SUNDAY, BLOODY SUNDAY angelegt. Der homosexuelle Arzt Daniel Hirsh teilt sich seinen bisexuellen Geliebten Bob mit der geschiedenen Personalberaterin Alex Greville. Hirsh ist ein Schöngeist und Mozart-Fan, und seine Lieblingsplatte ist was? Das Trio aus «Così fan tutte» (KV 588). Damit Bedeutung und Aussagekraft für die unechte, nicht vollzogene sexuelle Triole ganz sinnfällig wird, schneidet der Film aus Hirshs Wohnung um in das Schlafzimmer von Alex und auf das Bett, in dem Bob liegt. Kein Plattenspieler weit und breit, aber das Trio ist noch nicht zuende.

Ganz anders – wie könnte es auch nicht anders sein – bei Jean-Luc Godard. In WEEKEND gibt es Mozart als *source music*, die zugleich ironisiert wird. Der Drehbuchautor Paul Gegauff reist mit einem Flügel im Möbelwagen durchs Land, und dann sitzt er an seinem Instrument auf einem Bauernhof. Während die Kamera in zwei 360-Grad-Schwenks (einmal hin und einmal her) Wohnhaus, Schuppen, Scheune und Stallungen zeigt sowie Traktoren, Landmaschinen, Personal des Ackerbaus und die Darsteller des Films als Touristen, klimpert Gegauff auf dem Bechstein-Flügel so gut und so schlecht er kann die Klaviersonate D-Dur (KV 576), nicht ohne sein Spiel sarkastisch zu kom-

1 Dreharbeiten zu WEN DIE GÖTTER LIEBEN *Regie: Karl Hartl (1942)*
2 Ingmar Bergman mit Irma Urrila (Pamina) bei den Dreharbeiten zu TROLLFLÖJTEN *(1974)*

mentieren. Der grosse Pianist Schnabel, der sein Lehrer gewesen sei, habe gesagt, Mozart sei etwas für Anfänger und Schüler, für Virtuosen sei er zu schwer. Und: er sei der Vorläufer der Beatles und Rolling Stones, die ihre Musik auf den Harmonien Mozarts aufbauten, während die sogenannte Moderne Musik der gigantischste Fehlschlag in der Geschichte der Künste sei.

Fast alle Regisseure der europäischen Avantgarde haben sich bei dem Filmkomponisten Mozart bedient, Buñuel so gut wie Bresson, Chabrol, Varda, Rohmer, Taviani, Sokurow, Haneke. Werner Herzog lässt seinen Film JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE mit Taminos Arie «Dies Bildnis ist bezaubernd schön» (KV 620) beginnen, und man hört eine alte, von vielem Gebrauch zerkratzte Platte, während der makellose Soundtrack des Films mit Pachelbel, Orlando di Lasso und Tomaso Albinoni auf Musik der Vor-Mozart-Zeit zurückgreift. Was diese Musikmischung mitteilen will, ist so offensichtlich (Mozart ist vernutzt) wie in Herzogs FATA MORGANA. In diesem Filmessay, gedreht in den Wüsten der Sahara, in Tansania, Niger, dem früheren Obervolta, in Mali, Elfenbeinküste und auf Lanzarote ist endlich keine Quelle der Musik mehr zu erkennen. Soll sie auch nicht. Denn die Musik in FATA MORGANA ist nicht Illustration oder Stimmungsmache. Sie ist vielmehr ein anderer, ein zweiter Diskurs neben dem Diskurs der Bilder. Und dieser zweite Diskurs hat etwas zu sagen. Indem nämlich ausser Mozart auch "populäre" Musik der Gegenwart zu hören ist, zum Beispiel Leonard Cohen, wird Mozart – denken wir an den Film AMADEUS – in den Kontext nicht nur seiner Zeit, sondern auch der Gegenwart aufgenommen. Mozart&Cohen, einander Zeitfremde, sind vereint in der ewigen Unzeitlichkeit der Musik.

Wie Bergman, Godard und Chabrol hat auch Pier Paolo Pasolini mehrmals auf Mozarts Musik zurückgegriffen. In IL VANGELO SECONDO MATTEO, musikalisch im Wesentlichen an Bachs Matthäuspassion orientiert, ertönt die Maurerische Trauermusik c-Moll (KV 477) als Vorahnung, von der Jesus befallen wird, wenn er vor dem Aufstieg zum Kalvarienberg den Jüngern sagt «non sono venuto a portare la pace». Das Gefühl für die Unabwendbarkeit des Kommenden wird durch die Trauermusik perfekt transportiert. Pasolinis TEOREMA schliesslich, die ins

Bei keinem anderen Komponisten als Mozart geschieht, dass man in den Filmen mit seiner Musik vergessen kann, was zuerst da war, das Bild oder die Musik.

Fiktionale übersetzte negative Utopie vom Niedergang des kapitalistischen Grossbürgertums, ist der Film des Mozartschen Requiems (KV 626), dem sich die Kompositionen von Ennio Morricone nahezu bruchlos anschmiegen. Nahezu, weil in der Familie des Mailänder Industriellen Paolo zuerst nur dem Familienvater das Requiem zugeordnet ist, wenn Paolo von einer rätselhaften Krankheit befallen wird. Er ist wie seine Frau, die Tochter, der Sohn und die Hausangestellte Emilia der Liebe des Fremden erlegen, eines namenlosen Gastes, der durch seine Abreise alle bis zur Zerstörung verändert. Es ist der Augenblick, in dem das Requiem die Regentschaft übernimmt.

Das Requiem findet sich auch in weitaus banaleren Filmen, in Krimis, Actionfilmen und dergleichen. Einer davon ist UNDER SUSPICION, ein Psycho-Thriller der üblichen Bauart. Es geht um Sexualmorde an zwei zwölfjährigen Mädchen, die dem Steueranwalt Hearst zu Last gelegt werden. Er wird sogar von seiner eleganten, überaus schönen, um mehrere Jahrzehnte jüngeren Frau Chantal verdächtigt, die schon mit vierzehn seine Geliebte wurde und ihm nun seit zwei Jahren das gemeinsame Bett verweigert. Der Grund dafür heisst Camille, die etwa zwölfjährige Nichte der beiden. Bei einem Weihnachtsbesuch in der Familie ihrer Schwester glaubt Chantal, ihren Mann mit Camille in flagranti erwischt zu haben. Dass in dieser kurzen Szene Fetzen aus dem Requiem zu hören sind, lässt sich nur mit der Absicht der Filmemacher erklären, einen Tod anzukündigen – nicht den des Kindes Camille, sondern den der Liebe des Ehepaars. Eine waghalsige Spekulation, denn wer in aller Welt erkennt hier noch Mozart?

Ausser UNDER SUSPICION lassen sich in dieser Kreisklassenliga noch andere Filme nennen, zum Beispiel die seinerzeit so ungemein erfolgreiche LOVE STORY, ein wahrer *tearjerker*. Auch dazu kann Mozart Beihilfe leisten. Mit der Sonate für Klavier F-Dur (KV 332), die man in dem Film allerdings mit der akustischen Lupe wie die Grammophonnadel im Heuhaufen suchen muss. Als sei es nicht genug mit dem Oscar-gekrönten nervtötenden Ohrwurm von Francis Lai, mit dem nicht nur der Film, sondern auch Mozart zugedröhnt wird.

1 *F. Murray Abraham (Antonio Salieri) in* AMADEUS *Regie: Milos Forman (1984);*
2 *Tom Hulce in* AMADEUS

Der Romancier und Essayist Hanns-Josef Ortheil hat über ein ganzes Jahr hin, vom 27. Januar 2005 bis zum 27. Januar 2006, dem Geburtstag Mozarts, täglich Mozart gehört, das komplette Werk. Er hat seine Eindrücke und Reflektionen beim immer tieferen Eindringen in die Musik notiert und diese Notate mit den Erlebnissen und Erfahrungen des Alltags verbunden. Immer wieder kommt Ortheil, der sich nicht als besonderer Filmkenner ausweist – und es auch wohl nicht ist – auf seine Beobachtung zu sprechen, wie reibungslos Szenen des Alltags sich mit der Musik verbinden, so dass beide eine Einheit werden. «Ich höre die fünf Divertimenti KV 439b im Elefantenhaus des Stuttgarter Zoos nicht als Hintergrund-, sondern als Film-Musik. Als Film-Musik begleiten sie nicht nur das Geschehen, sondern treten in enge Verbindungen zu den Bildern; in diesem Fall könnte man sogar davon sprechen, dass die Bilder genau diese Musik evoziert haben.» Bei keinem anderen Komponisten als Mozart geschieht, dass man in den Filmen mit seiner Musik vergessen kann, was zuerst da war, das Bild oder die Musik.

Peter W. Jansen

Literatur

Alfred Einstein: Mozart – Sein Charakter, sein Werk. Köln, Kiepenheuer und Witsch, o.J. Neuere Ausgabe: Frankfurt a.M. 1968

Martin Geck: Mozart. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2005

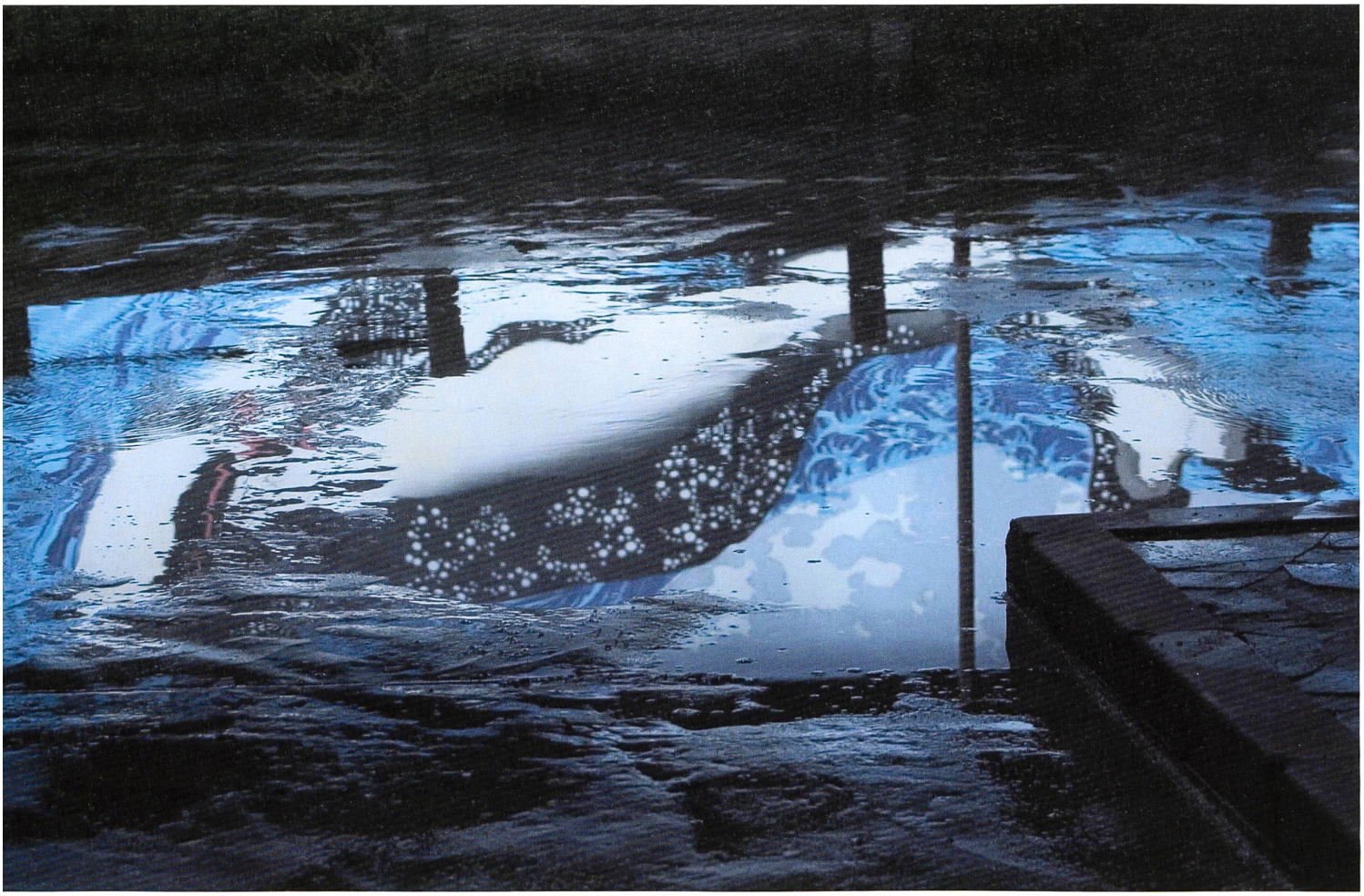
Günter Krenn (Hrsg): Mozart im Kino. Inklusiv DVD mit dem Fragment MOZARTS LEBEN, LIEBEN UND LEIDEN *von Otto Kreisler;* WEN DIE GÖTTER LIEBEN *und* MOZART / REICH MIR DIE HAND, MEIN LEBEN *von Karl Hartl. Wien, Verlag Filmarchiv Austria, Edition Film + Text 8, 2005*

Hanns-Josef Ortheil: Das Glück der Musik. Vom Vergnügen, Mozart zu hören. München, Luchterhand Literaturverlag, 2006

Steven Isserlis: Warum Beethoven mit Gulasch um sich warf. Aus dem Englischen von Kathrin Balmer-Fisch. Zürich, Rüffer & Rub, 2005

Mit Erzählungen dem Leben auf der Spur

UMOREGI – DER VERBORGENE WALD von Kohei Oguri



Oguris Bilder unterwandern die filmübliche oberflächliche Realitätsillusion und öffnen zugleich den Blick für tiefere Realitäten, die im gängigen Kino unsichtbar bleiben.

Ein Lied im Film drückt aus, was wohl die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer in Kohei Oguris UMOREGI anfänglich empfinden: «Auch wenn alles ganz klar ist, verstehe ich nicht.» Bedeutungen erschliessen sich erst im Nachhinein. Von grosser Klarheit und betörender Dichte allerdings sind Oguris Bilder, von bezaubernder Poesie die kleinen Geschichten, die er erzählt.

«Monogatari», Geschichten oder Erzählungen also, wollen gleich zu Anfang des Films Machi und ihre Freundinnen, drei junge, knapp sechzehnjährige Frauen, miteinander ersinnen und in Staffette weiterspinnen. Damit ist das Prinzip des Fabulierens und des gebrochenen Erzählens vorgegeben. «Keine Sorge, alles nur erfunden,» beruhigte schon in der ersten Sequenz eine die andere, als im von ihnen betrachteten Comic-Heft plötzlich echte Tränen zu fliessen begannen. Alles nur erfunden, aber Geschichten, so erfahren wir weiter, sind Vehikel. Leichtgewichtige, wie etwa das Schiffchen aus Bambusblättern, das ein kleines Mädchen auf dem Wasser treiben lässt, betonend, dass eben der Inhalt wertvoll sei. Das Bild des Bambusschiffchens kehrt im Laufe des Films mehrfach wieder, aber nie können wir hineinsehen: Worin denn der wertvolle Inhalt besteht, dafür müssen wir schon unsere eigene Vorstellungskraft bemühen.

Ähnlich ergeht es uns mit Oguris Geflecht von wundersamen kleinen Geschichten und faszinierenden Bildern, die sich zwar nach und nach verdichten, deren tiefere Bedeutung sich aber nicht ohne die Investition unserer eigenen Phantasie und unseres Mitdenkens eröffnet. Nicht dass es da den einen Schlüssel zu finden gälte, der uns gewissermassen als Passepartout Oguris verwinkeltes Filmgebäude erschliessen würde. Doch lassen sich Fährten aufspüren, die – teilweise nach längeren Unterbrüchen – wieder aufgenommen werden und in die eine oder andere Interpretationsrichtung weisen.

So sind immer wieder Transformationsprozesse zu beobachten, langsame oder schnellere: Da ist das Haus, das Zentimeter um Zentimeter verschoben wird, oder das angefangene und offenbar aufgegebene Betonstrassenstück, öde und doch ein Freiraum. Eine Grossmutter verursacht einen Menschenauflauf und damit einen Verkehrsstau, weil sie sich auflehnt gegen den "demokratischen" Familienbeschluss, sie ins Altersheim abzuschieben. Den kleinen Fischmarkt und Laden am längst aufgehobenen Busbahnhof gibt es noch ebenso wie das Kinderfest, dem ebenfalls schon vor Jahren niemand mehr eine Zukunft geben wollte. Und schliesslich kommt bei Bauarbeiten das titelgebende Stück Wald zum Vorschein, dessen Strünke im Boden 3800 Jahre überlebt haben. Selbst wenn der clevere Bürgermeister diesen sensationellen Fund zum Anlass für ein neues Volksfest nehmen will, das das traditionelle Fest der Papierlampions ersetzen soll, tauchen zum neuen Event die

Leute plötzlich doch mit den altgewohnten Laternen auf. So schnell, wie manche es möchten, laufen viele Prozesse eben doch nicht ab.

Das Prinzip des gebrochenen, intermittierenden und doch beharrlichen Erzählens und der betonten Perspektivewechsel zieht sich durch den ganzen Film: Am Ende des eingangs zitierten Lieds etwa schiebt sich ein Lastwagen ins Bild, dessen intensiv leuchtende, etwas bizarre Seitenwand ebenfalls nicht auf Anhieb zu deuten ist. Nach und nach errät man, dass es sich wohl um die gemalte Darstellung eines gestrandeten Wals handelt, umgeben von Wasserpfützen. Später taucht das Bild nochmals auf, doch nun bewegt sich das Wasser offensichtlich – wenn die Kamera zurückfährt, offenbart sich, dass wir diesmal die Spiegelung des Camions in einer Pfütze gesehen haben. Wen wunderts danach noch, dass zum Ende beim grossen Fest der Wal wieder auftaucht, als riesige schwebende Laterne? Die bildlichen Darstellungen erinnern uns zudem an eine Geschichte, die zu Beginn erzählt wurde: Ein Wal sei gestrandet, und die Menschen aus der Stadt wollten ihm durch das Ausheben eines Wassergrabens zur Rückkehr ins Meer verhelfen, vergeblich. Da seien sie in die Stadt zurückgekehrt, nur ein kleines Mädchen sei beim Wal geblieben und habe mit seinen Händen Meerwasser geschöpft, um die Augen des Wals zu befeuchten.

Selbst im vielfältig phantasievollen, an erstaunlichen künstlerischen Profilen reichen japanischen Kino ist Kohei Oguri eine ungewöhnliche Figur. UMOREGI ist erst der fünfte Film des gut Sechzigjährigen. Seit seinem Erstling MUDDY RIVER (DORO NO KAWA, 1981), einem Scharnierwerk zwischen der Tradition des japanischen Films mit Kindern und dem aufbrechenden jungen Filmschaffen der achtziger Jahre, hat er in vierundzwanzig Jahren ganze vier weitere Filme gedreht. Neun Jahre liegen zwischen THE SLEEPING MAN (NEMURU OTOKO), seinem berührenden Werk über Leben und Tod, aber auch über die Natur und den menschlichen Umgang mit ihr, und seinem neuesten Werk.

Die filmische Verdichtung, die Oguri bei seiner beharrlichen Arbeit jeweils erreicht, ist von seltener Intensität. In UMOREGI hat er sich erstmals der HD-Videotechnik bedient. Nicht, um schneller drehen zu können, seine Bildkompositionen sind ausgetüftelt, wie wir das sonst nur von einigen wenigen Bildzauberern der traditionellen Filmtechnik kennen. Oguris Bilder aber haben, nicht zuletzt dank der digitalen Nachbearbeitung, eine fast übersteigerte Präsenz, die ihnen oft eine leicht irreale Dimension verleiht. So hat er viele dunkle Tableaus komponiert, Totalen, in denen die Hauptfiguren nur dadurch hervorgehoben sind, dass die entsprechende Bildzone etwas heller ist. Die Übergänge zwischen Realem und Phantastischem werden fliessend. Oguris Bilder unterwandern die filmübliche oberflächliche Realitätsillusion und öffnen zugleich den Blick für tiefere Realitäten, die im gängigen Kino unsichtbar bleiben.

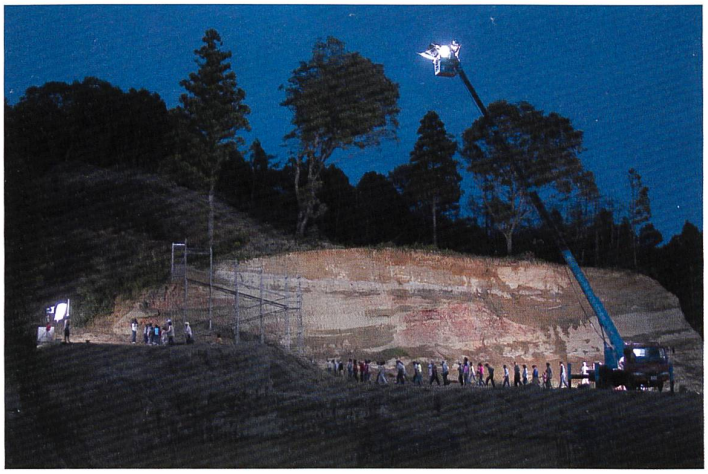
Ähnlich intensiv setzt Oguri die Musik – insbesondere Arvo Pärts auch in anderen Filmen schon verwendetes und doch hier ungewohnt neu klingendes Stück «Silhouan's Song» – und andere Töne ein. Oguri lauscht auf die Natur wie seine Hauptfigur in FÜR DICH, KAYAKO (KAYAKO NO TAMENI, 1984), die am Ende des Films das Ohr an den Boden legt, um die unterirdischen Wasseradern zu hören, doch verwendet er die vorgefundenen Töne und Melodien nach seiner eigenen, künstlerischen Logik. So wird ein (wohl traditionelles) Lied, das die aus dem Wald zurückkehrenden Kinder an ihrem Festtag singen, anfänglich fast zugedeckt vom Quaken der Frösche, dieses wird jedoch nach und nach ausgeblendet und zu hören ist nur noch der Enthusiasmus der Kinder.

Das Vehikel Erzählung, in das wir uns setzen, heisst Leben. Oguris Geschichten, deshalb werden sie von Jugendlichen und Kindern erzählt, sind Lebensentwürfe. Welche von ihnen einmal realisiert werden, interessiert nicht. Als potenzielle Realitäten sind sie alle wichtig. Dass Oguri sie nicht immer bieder-ernst vorträgt, sondern auch mal mit leiser Ironie oder in humorvoll übersteigerten Bildern bricht, steigert noch das Vergnügen am Mitdenken und Mitphantasieren.

Eine der schönsten Geschichten erfinden die drei jungen Frauen gleich zu Beginn: jene vom Tierhändler, der ein Kamel gekauft hat ... Doch so schön, wie Oguri sie vor uns entstehen lässt, ist das nicht nachzuerzählen. Dafür muss man sich einfach ins Kino bemühen!

Martin Girod

Regie: Kohei Oguri; Buch: Kohei Oguri, Tsukasa Sasaki; Kamera: Norio Teranuma; Schnitt: Nobuo Ogawa; Spezialeffekte: Art Durinski, Norio Ishii; Production Design: Yokoo Yoshinaga, Koichi Takeuchi; Musik: Arvo Pärt (aus «Silouan's Song»); Ton: Masato Yano. Darsteller (Rolle): Karen (Machi), Hiromitsu Tosaka (Tomo), Tadanobu Asano (San-chan), Akira Sakata (der Fischhändler), Taka Okubo (der Tofuhändler), Sumiko Sakamoto (Grossmutter Tomie), Yuko Tanaka (Machis Mutter), Mitsuru Hirata (Machis Vater), Ittoku Kishibe (der Schreiner). Produktion: Himawari Theater Group Eikoh, Eisusouken; Kohei Oguri, Fujio Sunaoka, Chiaki Yamamoto, Isaku Sato. Japan 2005. 35 mm, Farbe, Dauer: 93 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



Der Tod kommt willkürlich

FLAGS OF OUR FATHERS von Clint Eastwood

Die drei Überlebenden werden bei ihren Auftritten von Erinnerungen an die Gefallenen und vom Schuldgefühl heimgesucht, ihre Kameraden an der Front zurückgelassen zu haben.

Kurz nach der Landung der US-Truppen am Strand von Iwo Jima gerät der Sanitäter John Bradley in einen ethischen Konflikt, auf den ihn seine Ausbildung nicht vorbereitet hat. Ein Kamerad ist schwer verwundet worden und fleht um seine Hilfe. In diesem Augenblick greift ihn ein japanischer Soldat an, den er im Handgemenge niederstrecken kann. Beide Männer liegen nun nebeneinander vor ihm, dank der entsättigten Farbdramaturgie, die neben Grau- und Schwarztönen als einzigen kräftigen Akzent nur das Rot des Blutes zulässt, sind sie nicht voneinander zu unterscheiden.

Bradley zögert für eine Sekunde, ob er den Feind ebenfalls versorgen oder ihm mit dem Messer den Gnadenstoss versetzen soll. Er entscheidet sich, das Leben des Kameraden zu retten und tötet den Japaner.

Perspektivenwechsel

In diesem Dilemma findet Clint Eastwood die ganze Absurdität des Krieges aufgehoben, die Austauschbarkeit von Freund und Feind, die willkürliche Setzung, welche Seite gut und welche böse ist. Im streng kodifizierten Genre des Kriegsfilms wagt er einen moralischen Konjunktiv; in einem zweiten Film, LETTERS FROM IWO JIMA, wird er die japanische Perspektive auf die Ereignisse einholen. Ursprünglich war es der Respekt vor der militärischen Leistung des japanischen Befehlshabers General Kuribayashi, die Eastwood bewog, diesen Blickwechsel zu unternehmen.

Die Schlacht, die im Februar und März 1945 auf Iwo Jima tobte, hätte von den amerikanischen Truppen eigentlich schnell gewonnen werden müssen, zumal ihr ein zweimonatiges Bombardement vorausgegangen war. Die Insel wurde von rund zwanzigtausend Japanern jedoch mehr als einen Monat lang gegen eine fünffache amerikanische Übermacht gehalten. Ihre Eroberung war für die US-Streitkräfte von gleichermassen ideologischer wie strategischer Bedeutung. Es galt einerseits, das erste Territorium im Pazifik zu erobern, das staatsrechtlich zu Japan gehörte. Zugleich bot sich die Insel, kaum fünfhundert Kilometer südlich von Tokyo gelegen, als Ausgangspunkt für eine mögliche Invasion an. Die Schlacht sollte auch als Rechenexempel für die dabei zu erwartenden Verluste dienen (die knapp siebentausend gefallenen G.I.s wurden hochgerechnet auf eine halbe Million, wodurch die Schlacht zu einem Argument für den Einsatz der Atombombe wurde).

Foto-Ikone

Man erinnert sich ihrer aber vor allem wegen jenes Fotos, das der Fotoreporter Joe Rosenthal am vierten Tag der Kampfhandlungen aufnahm, als sechs Marinesoldaten

auf dem Berg Suribachi das Sternenbanner hissten. Wie kein zweites beglaubigt es das Diktum Paul Virilios, das Kino und der Krieg seien gleichermassen von Bildern abhängig. In atemraubender Geschwindigkeit verwandelte sich Rosenthals Foto in eine Ikone, war zwei Tage später schon in allen grossen Sonntagszeitungen in den USA zu sehen und fand als Plakatmotiv und Briefmarke eine beispiellose Verbreitung.

Der auf ihm dargestellte Akt einer symbolischen Inbesitznahme fand zahlreiche Nachahmer. Umgehend wurde er von den sowjetischen Truppen bei der Erstürmung des Berliner Reichstags imitiert, später fanden bei der ersten Mondlandung und während des Irakkriegs identische Gesten der Bemächtigung statt. Die Feuerwehrleute, die das Sternenbanner in ähnlicher Weise über Ground Zero aufrichteten und damit die Tragödie in einen Sieg zu verwandeln schienen, sind ebenfalls auf Briefmarken verewigt worden.

Revision von US-Mythen

Eastwood stellt das Bild ins Zentrum eines Freskos der Heimsuchungen. FLAGS OF OUR FATHERS changiert zwischen drei Zeitebenen: dem Kampf um Iwo Jima, der Werbekampagne für Kriegsanleihen, auf welche die drei Überlebenden des Flaggenhissens unmittelbar darauf geschickt werden, sowie Szenen aus der Gegenwart, in denen Bradleys Sohn Veteranen interviewt, die nach Jahrzehnten zum erstenmal ihr Schweigen über ihre traumatischen Erlebnisse im Pazifik brechen. Eastwood, dessen Kino seit UNFORGIVEN unter dem Vorzeichen einer melancholischen Revision amerikanischer Mythen steht, entlarvt die Repräsentation von Heldentum, die Art, in der seither in den USA Symbole in Dienst genommen werden zur Sinnstiftung und Legitimation von Kriegen.

Die drei Überlebenden müssen durch eine Heimat reisen, die ihnen fremd geworden ist. Zusehends wird es ihnen unerträglicher, für etwas gefeiert zu werden, das ihnen selbst nicht als heroisch erscheint. Bei ihren Auftritten werden sie heimgesucht von Erinnerungen an die Gefallenen und vom Schuldgefühl, ihre Kameraden an der Front zurückgelassen zu haben.

Gegenschuss

Mit dem Drehbuch hat Eastwood *Paul Haggis* betraut, der sich schon bei MILLION DOLLAR BABY als ein Moralist erwiesen hat, den die Unentrinnbarkeit des Gewissens beschäftigt. Anders als in Haggis' Regiedebüt CRASH, wo Ambivalenz auf reichlich mechanische Weise hergestellt wurde (und die Tragik letztlich zu einer Frage der Arithmetik gerann), genügt sich hier das Erzählprinzip des Perspektivwechsels nicht selbst.

FLAGS OF OUR FATHERS lässt sich auch lesen als Replik auf SANDS OF IWO JIMA, die erste, verklärende Aufarbeitung der Schlacht, die *Allan Dwan* 1949 mit John Wayne inszeniert hat. Eastwood liefert in gewisser Weise den Gegenschuss zu den Einstellungen bei Dwan. Wenn dieser zeigt, wie Waynes Soldaten mit grimmigem Lächeln Handgranaten in die Bunker der Japaner werfen, zeigt Eastwood auch, welche Verheerungen sie an den Opfern anrichten.

Während der klassische Kriegsfilm noch eine klare, eindeutige Kausalität herstellt zwischen Strategie und Erfolg, ist das Kampfgeschehen in FLAGS OF OUR FATHERS nurmehr chaotisch. Der Tod kommt willkürlich, folgt keiner Dramaturgie. Der Wechsel von Nahaufnahmen und Totalen akzentuiert den Widerspruch zwischen individuellem Schrecken und einer anonymen, übergeordneten Strategie.

Oft setzen die Bildkompositionen von Eastwoods bewährtem Kameramann *Tom Stern* rätselhafte Leerstellen. Wir dürfen uns der Gewissheit anvertrauen, dass sie im nächsten Film, aus japanischer Sicht, gefüllt werden.

Gerhard Midding

Stab
Regie: Clint Eastwood; Buch: Paul Haggis, William Broyles Jr., nach dem gleichnamigen Buch von James Bradley mit Ron Powers; Kamera: Tom Stern; Schnitt: Joel Cox; Production Design: Henry Bumstead; Kostüme: Deborah Hopper; Musik: Clint Eastwood

Darsteller (Rolle)
Ryan Phillippe (John "Doc" Bradley), Jesse Bradford (René Gagnon), Adam Beach (Ira Hayes), John Benjamin Hickey (Keyes Beech), John Slattery (Bud Gerber), Barry Pepper (Mike Strank), Jamie Bell (Ralph "Iggi" Ignatowski), Paul Walker (Hank Hansen), Robert Patrick (Colonel Chandler Johnson), Neal McDonough (Captain Severance), Melanie Lynskey (Pauline Harnois), Thomas McCarthy (James Bradley), Christopher Bauer (Commandant Vandergrift), Judith Ivey (Belle Block), Myra Turley (Madeline Evelley), Joseph Cross (Franklin Sousley), Benjamin Walker (Harlon Block), Alessandro Mastrobuono (Lindberg), Scott Reeves (Lundsford)

Produktion, Verleih
Malpaso/Amblin Entertainment; Produzenten: Clint Eastwood, Robert Lorenz; Co-Produzenten: Tim Moore, Steven Spielberg. USA 2006. Farbe, Dauer: 132 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg

NAUSICAÄ AUS DEM TAL DER WINDE
Hayao Miyazaki

Tausend Jahre nachdem die Erde durch den Einsatz sieben biologischer Waffen – wegen ihres menschenähnlichen Aussehens «Riesenkrieger» genannt – nahezu vollständig zerstört worden ist, leben die wenigen verbliebenen Menschen in ständiger Angst vor einem sich stetig ausbreitenden Meer der Fäulnis.

Ausgehend von diesem postapokalyptischen Szenario schuf der Japaner Hayao Miyazaki 1984 mit NAUSICAÄ sein erstes auf eigenen Ideen basierendes Werk, dessen immenser Erfolg ihm die Gründung der Ghibli-Studios ermöglichte. Als Grundlage dienten ihm die ersten zwei Bände seiner gleichnamigen *graphic novel*.

Neben zahlreichen mythologischen und literarischen Inspirationsquellen bezeichnet Miyazaki die Verschmutzung der Bucht von Minamata Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als Auslöser für seine Zukunftsvision. Damals führte quecksilberhaltiges Wasser bei Menschen zu Erkrankungen, die Fische hingegen absorbierten das Gift problemlos. Analog dazu leben im Meer der Fäulnis mutierte asselähnliche Insekten. Während der steinharte Panzer die Überlebenschance der «Ohmus» genannten Tiere erhöht, führt die langsame, durch giftige Gase und Pilze verursachte Versteinerung beim Menschen zum Tod.

In der Hoffnung, eine Medizin für ihren kranken Vater zu finden, wagt sich Nausicaä deshalb wiederholt ins verseuchte Gebiet vor. Obwohl sie weiss, dass sie dort ohne Gasmaske keine Minute überleben würde, ist sie von der Schönheit des von schneeflockenartigen Pilzsporen durchwehten, bläulichkalten Dschungels fasziniert.

Noch bleibt ihr Heimattal dank einer ständigen, an Windrädern und Kleidern sichtbaren Brise von der Ausbreitung der Fäulnis weitgehend verschont. Die alpenländisch anmutende Geborgenheit basiert jedoch auf einem labilen Gleichgewicht, das abrupt gestört wird, als eines Nachts ein fremdes Transportflugzeug, das mit den Überresten eines Riesenkriegers beladen ist, im Tal der Winde abstürzt. Innert Kürze wird das kleine Königreich zum Kriegsschauplatz der Tolmekier und Pejiten, zweier verfeindeter Nachbarsvölker, die auf unterschiedliche Arten versuchen, die übermächtige Natur und den Gegner zu unterwerfen. Als tolmekische Soldaten Nausicaäs Vater König Jhil ermorden, erschlägt die junge Prinzessin in blinder Rage fünf Krieger. Erst als sie vom weisen Kampfkunstmeister Yupa entschieden gebremst wird, erschrickt sie vor sich selbst und erteilt der Gewalt eine dauerhafte Absage.

Während Nausicaä dem Teufelskreis der Rache ein Ende setzen will, lässt die von Ohmus verstümmelte tolmekische Prinzessin Kushana ihrem Rache- und Machttrieb viel länger freien Lauf. Da Miyazaki jeden Handlungsträger mit nachvollziehbaren Motiven ausstattet, lassen sich die Figuren nicht restlos in Gut oder Böse einteilen. Jugendliche Reinheit und Offenheit stehen gleichberechtigt neben Erfahrung und Weisheit des Alters.

Trotz einer ungewöhnlich grossen Zahl relevanter Figuren wurde der zweistündige Film in nur zehn Monaten fertiggestellt.

Nicht immer gelingt es den Zeichnern jedoch, ihre begrenzten Mitteln so treffsicher einzusetzen wie bei der legetrickartigen Animation der unnahbaren Ohmus, deren einziges Ausdrucksmittel die Augenfarbe ist, die sich in direkter Reaktion auf das Verhalten der Menschen verändert.

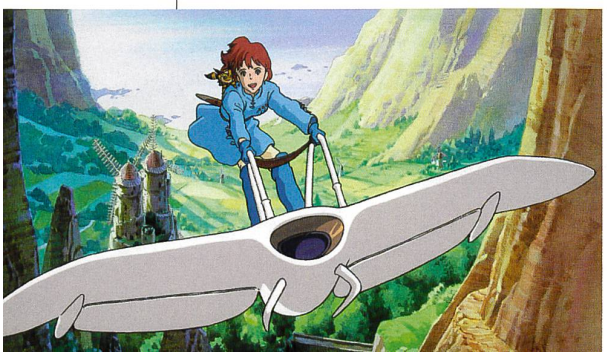
Bisweilen verharren in Massenszenen einzelne Figuren unbegründet in gefrorenen Posen, wie man sie aus japanischen Fernsehserien kennt. Andererseits genügen dank wohlüberlegtem Farbkonzept und raffinierten Layouts einfache Kameraschwenks, um subtile Stimmungsveränderungen hervorzurufen und den Raum in der Phantasie des Zuschauers trotz wenig detaillierter, oftmals statischer Hintergrundgemälde weit über den Bildrand hinaus zu öffnen, ohne sich auf eine atmosphärische Geräuschkulisse zu stützen. Neben einzelnen synthetischen Toneffekten ist häufig nur der (eher laute) Dialog zu hören. Dafür wirken die seltenen Musikeinsätze umso stärker. Miyazaki scheut sich auch nicht vor totalen Tonlöchern, wie man sie sonst kaum in einem Film antrifft. Gerade in absolut windstillen Momenten entfalten diese Irritationen ihre volle Wirkung. Erst in der Ruhe vor und nach dem Sturm wird die unbestrittene Übermacht der Natur richtig spürbar.

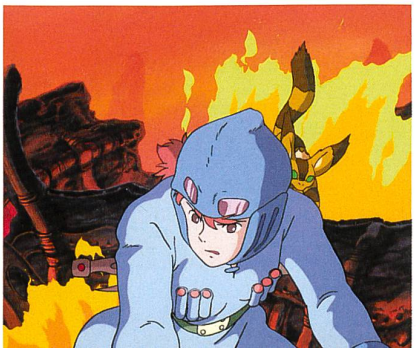
Als einzige Figur versucht Nausicaä deshalb nicht, die Menschheit vor der doppelbödigen Natur zu retten, sondern setzt alles daran, das Gleichgewicht zu wahren und ihre Feinde zu einem vernünftigen Zusammenleben zu bewegen. Allerdings ist dies letztendlich nur unter Mithilfe der Ohmus möglich. Die unter dem Abspann angedeutete langsame Annäherung der Völker und ein enigmatisches Schlussbild deuten zwar nicht auf eine eindeutige Harmonie hin, trotzdem distanzierte sich Miyazaki später von dieser utopischen Auflösung, weshalb er noch zehn weitere Jahre an der dem Film zu Grunde liegenden *graphic novel* weiterarbeitete. Nach eigenen Angaben hat die Arbeit an NAUSICAÄ seine Denkweise grundsätzlich verändert. So steht dieses Schlüsselwerk am Anfang einer thematischen und stilistischen Entwicklung, die im inhaltlich verwandten, technisch weit überlegenen MONONOKE-HIME von 1997 kein hoffnungsvolles Ende mehr zulässt.

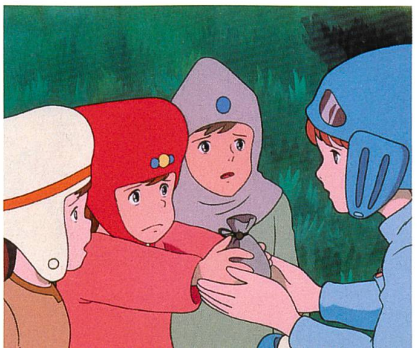
Oswald Iten

NAUSICAÄ AUS DEM TAL DER WINDE
(KAZE NO TANI NAUSHIKA)
Stab
Regie, Buch: Hayao Miyazaki, nach seinem gleichnamigen Manga; art direction: Mitsuki Nakamura; Musik: Joe Hisaishi; Ton: Shigemaru Shiba

Produktion, Verleih
Produzent: Isao Takahata; ausführende Produzenten: Yasuyoshi Tokuma, Tohru Hara, Michio Kondô; Studio: Topcraft. Japan 1984. 35mm, Format: 1.85:1; Farbe; Mono; Dauer: 116 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich







THE DEPARTED
Martin Scorsese

Billy ist einer von hüben, und er wird ganz frisch drüben eingeschleust. Erst schmeissen sie ihn bei den Gendarmen hinter Gitter und dann mit Schimpf und Schande auf die Strasse hinaus, um den unbescholtenen Jungen zum vorbestraften Tunichtgut zu stempeln. Doch geschieht das alles nur zum Schein, dahinter verbirgt sich die Absicht, dass ihn die Räuber drüben als einen der ihren aufnehmen sollen. Die Gegenseite umarmt den falschen Überläufer mit dem gebotenen Argwohn, aber auch mit einem sehr wachen Interesse. Immerhin handelt es sich um jemanden, der etliches zu berichten hätte von jenen andern, auf der Gegenseite der Gegenseite: von den Uniformierten und den zivil Gekleideten.

Doch da ist der örtliche Bandenchef, der bis dahin die verlustreichen Grabenkämpfe zwischen den ungleichen und einander doch so verzweifelt ähnlichen Seilschaften länger überlebt hat als sämtliche andern Akteure. Frank, der Veteran, hält sich seinerseits einen Informanten in den Reihen der Gendarmen, und es ist keineswegs etwa der erste seines Schlags. Im Unterschied zu Billy, dem vorbereiteten und vorgeschickten Verdeckten, ist Colin ein landläufiger Bestechlicher, *on the take*, wie so manche seinesgleichen. Ohne die Hilfswilligen mit der stets annahmebereiten Hand wäre es viel umständlicher, eine Gang auf die Dauer profitabel organisiert zu halten. Laufen die krummen Geschäfte allzu lange wie geschmiert an ein und demselben Ort, so sagen die Amerikaner und nicht nur sie, dann frage, welcher korrupte Cop den Komplizen spielt.

Was kann nun, von den beiden Maulwürfen diesseits und jenseits der Frontlinie, der eine, Billy, den Gendarmen zustecken und der andere, Colin, den Räubern? Unweigerlich müssen die Nachrichten von hüben und drüben über Kreuz kommen und einander ausbremsen. Im besten Fall werden sie nutzlos, eher noch führen sie alle Welt in die Irre, selbst ohne jemandes Böswilligkeit. Wichtiger als das Auskundschaften der gegnerischen Pläne wird unter derartigen Umständen das Bestreben, die eigenen Leute zu schützen, vornehmlich mittels vorsätzlich gefälschter Informationen zuhanden der andern Seite. Wo Wahrheit sich verknappt, steigt die Nachfrage nach dem Gelogenen.

Und es liegt auf der Hand, bald einmal erscheinen die zwei Spione als spiegelbildlich austauschbar. Billy und Colin müssten im Verhältnis zueinander sozusagen schizophren im Zweierbund wirken, wüsste der eine nur jedes Mal gleich viel, wie der jeweils andere von ihm weiss oder zu wissen scheint oder glaubt. Aber jede Verständigung zwischen dem einen und dem andern bleibt ausgeschlossen und wäre wohl auch untragbar.

Es sieht sowieso keiner der Handelnden danach aus, als wäre er imstand, die Übersicht zu bewahren. In was für einem überstürzten und gefährlichen Mass sich die Verhältnisse zuspitzen, das begreift so ganz niemand, sei's bei den Polypen, sei's bei den Ganoven. Einmal mehr beherrscht die Situation samt Eigendynamik ihre Protagonisten statt umgekehrt. Die Folge davon sind ein paar schwer bedauerte Leichenberge, ähnlich wie in «Bluternte», dem Roman-Klassiker «Blood Harvest» von Dashiell Hammett, und fast mehr noch wie im Finale einer Tragödie von Shakespeare.

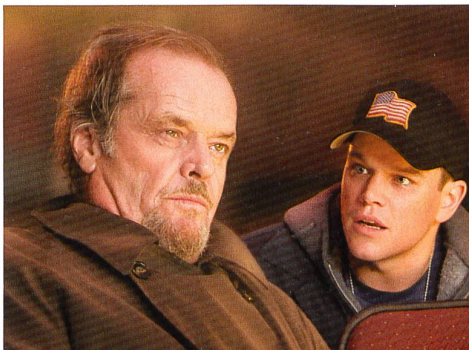
Die von uns gegangen sind oder es nächstens tun werden, sind die wahren Heroen der lokalen schwarzen Chronik. THE DEPARTED, so nennt sie der Titel. Ihr gewaltsames Ende verkleinert und verwischt die Konflikte samt und sonders und befördert sie mit militärischen Ehren unter geweihten Boden. Den Hinterbliebenen ist es übertragen zu verdrängen, was da war, und zu gewärtigen, dass die Zustände, wie jene Wiedergänger, die in den Särgen bloss verschnaufen, Urständ feiern werden. Räuber und Gendarm haben noch nie völlig ausgespielt gegeneinander. Die Revanche kommt bestimmt und, in einem zeitlosen Kreislauf, auch die Revanche von der Revanche. Für das Korps, das empfindlich gelitten hat, wird wieder geworben. Ähnlich stellt der Mob frische Kräfte ein. An Nachwuchs hat's nie gemangelt, sei's hüben, sei's drüben.

THE DEPARTED legt die Dinge etwas gar schematisch den Symmetrien entlang aus, als dass der Eindruck von Wahrheit jenseits des offensichtlich raffiniert konstruierten Charakters der blutigen Mär entstehen könnte. Was in dem Hong-Kong-Knaller INFERNAL AFFAIRS (MOU GAAN DOU), der abartigerweise der Version von Martin Scorsese zugrunde liegt, am Platz sein mag, das wirkt bei dem New Yorker Meister reichlich herbeikomplimentiert. Es ist mit überlegen realistischen Mitteln nachgefilmt. Da erweisen die ausgefeilte Erzähltechnik namentlich dank kühner Montage auch beim Ton und die erstklassige Besetzung mit dem kläglich verschlissenen, aber noch immer überzeugenden *Jack Nicholson* allen voran letztlich dem Autor einen Bärendienst.

Denn was zentral versagt, ist die Umsiedlung des Stoffes in eine Umgebung, die Scorsese ungenügend vertraut ist, wiewohl katholisch. Ein weiterer Thriller in der Art von MEAN STREETS oder GOODFELLOWS durfte und konnte es, wegen der exotischen Herkunft des Stoffes, nicht werden. Es musste eine Nachbarschaft her, die ähnlich exotisch wirkt wie die von INFERNAL AFFAIRS. Die Idee, das Iren-Milieu von Boston zu unterlegen, folgt einer neueren Tendenz. Der Erzähler Dennis Lehane hat sie Mitte der Neunziger initiiert. MYSTIC RIVER von Clint Eastwood brachte 2003 den entsprechenden Durchbruch auf der Leinwand. THE DEPARTED vergeudet, unvermeidlicherweise, ein Übermass an Energie daran, die ungewohnte Beheimatung einsichtig zu machen. Scorsese kriegt fast alles hin, aber nicht das. Noch sollte er es hinkriegen wollen.

Pierre Lachat

R: Martin Scorsese; B: William Monahan; K: Michael Ballhaus; S: Thelma Schoonmaker; M: Howard Shore. D (R): Leonardo DiCaprio (Billy Costigan), Matt Damon (Colin Sullivan), Jack Nicholson (Frank Costello), Mark Wahlberg (Sergeant Dignam), Martin Sheen (Captain Queenan). USA/Hongkong 2006. 152 Min. V: Warner Bros.



L'HOMME DE SA VIE
Zabou Breitman

Zabou Breitmans zweiter Spielfilm lebt von der zu Beginn völlig unbeschwerten Atmosphäre des Schauplatzes, in dem er spielt, einem Landhaus in der Provence, wo Frédéric mit seiner Frau, seinem Sohn sowie andern Kindern die Ferien verbringt. Unruhe in das fröhliche Treiben in der Nähe des Meeres kommt indes bald durch den zum Essen eingeladenen Nachbarn der beiden ins Spiel, Hugo, der nicht nur aus seiner Homosexualität kein Hehl macht, sondern sich gleich um die Gunst des Hausherrn bewirbt.

So kommt Frédéric ins emotionale Spannungsfeld zwischen Hugo und seiner eigenen Frau, die kaum zufällig den gleichen Namen trägt wie ihr Gatte: Frédérique. L'HOMME DE SA VIE ist nicht zuletzt auch eine Dreiecksgeschichte zwischen einem Ehepaar und einem Eindringling. Die lockeren Dialoge und das unbeschwerte Klima am nahen Strand lassen gelegentlich an Eric Rohmer denken, von dem sich Zabou Breitman möglicherweise inspirieren liess, dessen Spontaneität und lyrische Tiefe sie jedoch kaum je erreicht, was wohl auch mit einem gewissen Ungleichgewicht zwischen der entspannten Stimmung rund um den Schauplatz und der sich dramatisch zuspitzenden Thematik zusammenhängt.

L'HOMME DE SA VIE will einerseits das sein, als was der Film vom Produzenten angezeigt wird, eine «comédie dramatique sur l'homosexualité», anderseits aber auch die geruhsame Schilderung eines familiären Sommerabends im Freien. Zabou Breitman ist es nicht gelungen, die beiden Ebenen überzeugend zusammenzufügen.

Fröhliches Kindergeschrei und eine spürbare sommerliche Hitze bilden den stets präsenten Hintergrund der emotionalen Diskussionen über Sexualität und Liebe zwischen Hugo und Frédéric, die immer deutlicher eine unübersehbare Eigendynamik gewinnen. Die Dialoge verbinden sich dabei mit den prägnanten Bildern zu einem eindrücklichen Ganzen. L'HOMME DE SA VIE ist in diesem Sinn ein kammerspielartiger «Konversationsfilm», in dem (von der Thematik der Dialoge her) auch die Erotik ihren Platz hat. Bei dieser Konstellation kommt der überragenden Darstellung und starken Ausstrahlungskraft der beiden männlichen Interpreten eine entscheidende Rolle zu: *Charles Berling* und *Bernard Campan* lassen bei aller Glaubwürdigkeit ihres jeweiligen Engagements trotz des heiklen Themas keine Peinlichkeiten aufkommen.

Gerhart Waeger

Stab
Regie: Zabou Breitman; Buch: Agnès de Sacy, Zabou Breitman; Kamera: Michel Amathieu; Montage: Richard Marizy; Ausstattung: Pierre Queffelean; Kostüme: Nathalie Lecoultre; Musik: Laurent Korcia, Liviu Badiu; Ton: Michel Kharat

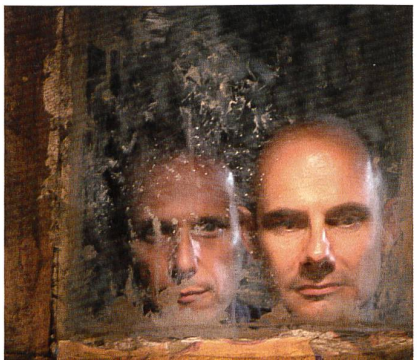
Darsteller (Rolle)
Charles Berling (Hugo), Bernard Campan (Frédéric), Léa Drucker (Frédérique), Eric Prat (Guillaume), Anna Chalon (Capucine), Antonin Chalon (Mathieu), Léocadia Rodriguez-Henocq (Jeanne), Aurélie Guichard (Lucinda), Philippe Lefebvre (Benoît), Jacqueline Jehanneuf (Jacqueline), Niels Lexcellent (Arthur), Caroline Gonce (Ilse), Gabrielle Atger (Pauline)

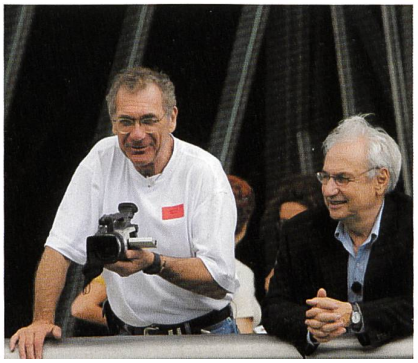
Produktion, Verleih
Pan-européenne Production, France 3 Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma; Studiourania; Produzent: Philippe Godeau; ausführender Produzent: Jean-Yves Asselin. Frankreich 2006. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 114 Min. CH-Verleih: JMH Distributions, Neuchâtel

SKETCHES OF FRANK GEHRY
Sydney Pollack

Er habe weder vom Dokumentarfilm Ahnung noch von Architektur, behauptet Sydney Pollack zu Beginn – das mag ein wenig kokett klingen, aber zumindest ist dies – nach neunzehn Spielfilmen in vier Jahrzehnten – sein erster Dokumentarfilm. SKETCHES OF FRANK GEHRY wird durch seinen Titel präzise charakterisiert: eine Skizze, die versucht, in die Arbeit und die Persönlichkeit eines der wichtigsten Architekten der Gegenwart einzuführen – weder eine Fallstudie (wie vor kurzem Mirjam von Arx' BUILDING THE GHERKIN) noch die ganz persönliche Entdeckungsreise auf den Spuren des eigenen Vaters (wie Nathaniel Kahns MY ARCHITECT), vielmehr ein Gespräch zwischen langjährigen Freunden, Bewunderung nicht ausgeschlossen.

Gehrys Name ist mit bestimmten Gebäuden verknüpft, vor allem wohl dem Guggenheim-Museum in Bilbao, einer kühnen Konstruktion aus Stahl und Glas. Sie rückt der Film ins rechte Licht, im doppelten Sinn, zeichnen sich doch Gehrys Entwürfe durch einen expliziten Umgang mit dem natürlichen Licht aus, für das Pollack ein Äquivalent findet, wenn er seine Kamera Liebeserklärungen formulieren lässt in der Art, wie sie die Gebäude erfasst. Für den Zuschauer ist das oft aufregender als die Statements der zahlreichen Gesprächspartner, die Gehrys Werk preisen. Bei deren Auswahl ist es nicht verwunderlich, dass Pollack einige Hollywoodgrössen dabei hat – weniger den omnipräsenten Dennis Hopper (der immerhin in einem Gehry-Haus wohnt) als Leute wie Barry Diller, Michael Ovitz und Michael Eisner, die allesamt zeitweilig zu den einflussreichsten *power playern* zählten, deren Gesichter den Zuschauern aber nicht unbedingt vertraut sind. Der einstige Disney-Chef Michael Eisner etwa erzählt hier, wie er Gehry für den Bau eines Eishockey-Stadions gewann. Auch da ist Hollywood nicht fern, das klassische (in der betonten Solidität der Konstruktion) ebenso wie das zeitgenössische (ein Ort, der nicht nur funktional ist, sondern stets auch seinen Schauwert ins rechte Licht zu setzen

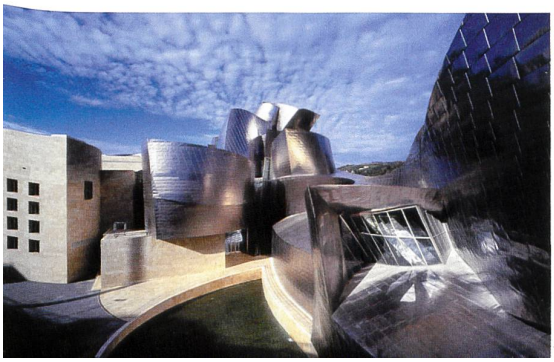




weiss). Am schönsten sind diese *talking heads* immer dann, wenn sie Geschichten erzählen – eine Ausnahme bildet Julian Schnabel, der als Einziger sich selber inszeniert – in Bademantel, Sandalen und mit Sonnenbrille, ein Whiskyglas in der Hand: vielleicht auch das Resultat einer vorherigen Absprache zwischen Star und Regisseur? Denn bei allem Skizzenhaften des Films ist Pollack natürlich als Regisseur alles andere als unbedarft, seine Inszenierung der Bauten Gehrys lässt das ebenso erkennen wie bestimmte Schnitte, mit denen er gerade Gesagtes konterkariert. Was nicht heisst, dass der Unterhaltungswert des Films nicht auch in seinen Dialogen begründet ist, etwa wenn Pollack und Gehry über die Parallelen zwischen der Arbeit des Architekten und der des Filmregisseurs räsonnieren. Was den schöpferischen Prozess selber anbelangt, so belässt der Film ihm etwas Rätselhaftes – zwischen dem Herumexperimentieren mit Pappen, die auf vielfältige Weise gebogen und dann dem Modell eines Hauses appliziert werden, einerseits und dem fertigen Gebäude andererseits. *Subject for further research* fällt einem am Ende am ehesten als Resümee ein, zumal wenn Gehrys langjähriger Therapeut erzählt hat, wie er half, Gehrys kreative Energien freizusetzen, wozu auch die Trennung von seiner ersten Frau gehörte, auf deren Rat er wiederum in den fünfziger Jahren seinen Namen von Goldberg in Gehry geändert hatte.

Frank Arnold

Regie: Sydney Pollack; Kamera: George Tiffin, Claudio Rocha, Marcus Birsel; Videokamera: Sydney Pollack, Ultan Guilfoyle; Schnitt: Karen Schmeer; Musik: Sorman & Nystrom; Ton: Jon Oh. Mitwirkende: Frank O. Gehry, Dennis Hopper, Ed Ruscha, Julian Schnabel, Bob Geldof, Rolf Fehlbaum, Michael Eisner, Chuck Arnoldi, Michael Ovitz, Mildred Friedman, Phillip Johnson, Craig Webb, Charles Jencks, Jim Glymph, Svenn Neumann, Edwin Chan, Tim Paulson, Thomas Krens, Milton Wexler, Norman Rosenthal, Juan Ignacio Vidarte, Nerea Abasolo, Hal Foster, Herbert Muschamp, Barry Diller, Peter Lewis, Esa-Pekka Salonen. Produktion: Mirage Enterprises, Thirteen/WNet, New York's American Master, LM Media; Produzent: Ultan Guilfoyle. USA 2006. Farbe, Dauer: 83 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich



LA LISTE DE CARLA
Marcel Schüpbach

Srebrenica ist als Ort des Grauens in die Geschichte eingegangen. Vor elf Jahren geschah in dem ostbosnischen Städtchen ein furchtbares Kriegsverbrechen. Annähernd zehntausend bosnisch-muslimische Männer und Jungen wurden ermordet und verscharrt. Immer noch sind Drahtzieher dieses Massenmordes wie Ratko Mladic oder Radovan Karadcic flüchtig. Sie werden von der UN-Chefanklägerin Carla del Ponte gesucht, um sie vor dem Kriegsverbrechertribunal in Den Haag für ihre Greueltaten zur Verantwortung zu ziehen.

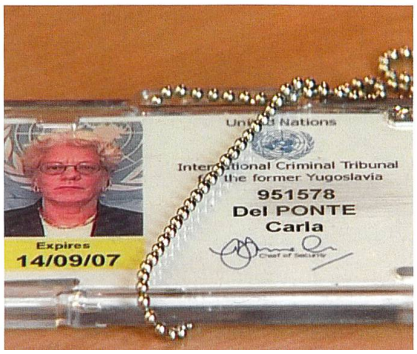
Der Schweizer Filmemacher Marcel Schüpbach hat Carla del Ponte für seinen Dokumentarfilm LA LISTE DE CARLA während sechs Monaten bei dieser schwierigen Arbeit begleitet. Der Film orientiert sich an del Pontes Fahndungsliste, wodurch der Dokumentarfilm fast schon Qualitäten des Krimigenres erhält: Wird es del Ponte schaffen, alle noch flüchtigen Kriegsverbrecher zu verhaften? Schüpbach setzt damit auf Suspense, ohne jedoch analytische Aspekte zu vernachlässigen. Eindrücklich wird etwa aufgezeigt, wie politische Interessen internationale Gerechtigkeit sabotieren können. Carla del Ponte und ihr Team haben nicht nur mit Verschleierung und leeren Versprechen zu kämpfen, sie ringen auch mit der Zeit. Denn im September 2007 wird das Kriegsverbrechertribunal zu diesem Fall eingestellt werden. Die Kamera beobachtet die Geschehnisse im Stil des Direct Cinema hautnah und lässt einen dadurch besonders intensiv am Arbeitsalltag der unermüdlichen Chefanklägerin teilhaben. Den Haag, Belgrad, Zagreb, Luxemburg, Washington und New York sind Stationen einer hektischen und bisweilen auch gefährlichen Tour der mit Leibwächtern und gepanzerten Autos beschützten Frau. Vor einer entscheidenden Rede vor dem Sicherheitsrat in New York bemerkt del Ponte lapidar, sie sei nicht besonders nervös. Im Gegenteil: Es bereite ihr Freude, dieses sehr formelle Gremium mit markigen Worten etwas aufzumischen. Man ist immer wieder versucht, den Film als Porträt über Carla del Ponte zu lesen. Doch schon zu Beginn des Films erklärt die charismatische Frau gleich selbst, sie unterscheide sehr konsequent zwischen ihrer Privatsphäre und ihrer Rolle als Chefanklägerin. Und so stellt man bald fest, dass kein investigativer Dokumentarfilm über die streitbare Frau vorliegt. LA LISTE DE CARLA ist vielmehr ein Dokument, das nur in enger Kooperation entstehen konnte. Für del Ponte ist dieser Film ganz klar ein Instrument: Er soll die Öffentlichkeit informieren und Druck auf die Politik ausüben.

Personalisierung und Emotionalisierung sind zentrale Faktoren im heutigen News-Journalismus. Schüpbachs Dokumentarfilm bedient sich auch solcher simplen, aber effektiven dramaturgischen Strategien: Carla del Ponte verkörpert die internationale Gerechtigkeit auf der Jagd nach den letzten noch flüchtigen Kriegsverbrechern von Srebrenica, während überlebende Frauen und Kinder das Ausmass der Taten verdeutlichen und mit ihren Einzelschicksalen emotionalisieren. Schüpbachs Film entwickelt so eine aufrüttelnde Dringlichkeit, ohne jedoch die Komplexität der Thematik zu vernachlässigen.

Schüpbachs filmische Mittel mögen einem teils zwar etwas hemdsärmlig vorkommen (besonders die persuasive Kommentarstimme). Doch hier rechtfertigt das Ziel – ganz im Sinne von Carla del Ponte – die Mittel. LA LISTE DE CARLA wird über seinen Appellcharakter hinaus auch nach Ablauf von del Pontes Mandat ein wertvolles und packendes Dokument bleiben.

René Müller

Regie, Buch: Marcel Schüpbach; Kamera: Denis Jutzeler; Schnitt: David Monti; Musik: Michel Wintsch; Ton: Christophe Giovannoni, Denis Séchaud. Produktion: CAB Production; Produzenten: Jean-Louis Porchet, Gérard Ruey. Schweiz 2006. 35 mm, Farbe, Format: 1:1.85; DTS digital; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



SHORTBUS
John Cameron Mitchell

Das Leben, das uns auf den Strassen begegnet, im Alltag, auch auf Festen oder kulturellen Veranstaltungen ist gewöhnlich von einem Mass an Normalität geprägt, die wir in solcher Umgebung erwarten. Normal, das bedeutet in diesem Zusammenhang auch, dass wir unsere sexuellen Bedürfnisse, unser Verlangen bedeckt halten, höchstens durch gesellschaftlich sanktionierte Utensilien ein wenig zur Schau stellen. Wir nennen das Verhalten dann erotisch oder sexy, wobei die Grenzen zur Anzüglichkeit zu beachten sind.

Welche sexuellen Wünsche in jedem von uns schlummern (können), das mag diesem Film entnommen werden, der eindringlich sexuelles Geschehen mit einer fiktiven Handlung verbindet. Die authentisch gefilmten, das heisst fast dokumentarisch anmutenden Bilder mit Darstellern, die sich nicht scheuen, ihre Sexualität vorzuführen, mögen Kenner der Warhol-Filme – speziell BLUE MOVIE – auf Parallelitäten aufmerksam machen. Aber was in den sechziger Jahren noch mit einer gewissen Diskretion in die öffentlichen Kinos kam, das hat inzwischen zu einem Mut des Zeigens geführt, der vor Jahrzehnten nicht denkbar gewesen wäre. Die Grenzlinie zwischen pornographischen Bildern und den für das Publikumskino gefundenen Metaphern, Sexuelles vorzuführen, ist mit SHORTBUS überschritten worden.

John Cameron Mitchell, 1963 in El Paso in Texas/USA geboren, wurde 2001 beim Sundance Festival für HEDWIG AND THE ANGRY INCH für die beste Regie ausgezeichnet. Er war viel als Schauspieler tätig, aber sein Œuvre als Regisseur ist gering. Das mag daran liegen, dass er sich für seine Projekte Zeit lassen will. Für SHORTBUS hat er über zwei Jahre mit den Schauspielern gearbeitet und daraus die Charaktere und die Story entwickelt. Es ist kein Schmuddelfilm für den Verkauf in Videoshops geworden, und den Vorwurf, Pornographie gedreht zu haben, weist Mitchell auch weit von sich: «The purpose of pornography is to arouse and I don't think anyone got a hard-on watching this film. The erotic element is certainly not the priority.» Der Erzählduktus des Films gehorcht nicht der Ideologie des Cumshot, auch wenn die Bilder sexueller Betätigung nicht zimperlich sind und die Ejakulation nicht tabuisieren. Sie sollen eher Bestätigung sein für die widersprüchlichen Gefühle, die der sexuellen Befriedigung folgen.

Kollektives und individuelles Verlangen nach Sex und Sehnsucht des Einzelnen nach Liebe werden in und um den New Yorker Underground-Club «Shortbus» zum Thema. Das Schwulenpärchen Jamie und Jamie will für die sexuelle Erweiterung seiner Beziehung Rat von der Sextherapeutin Sofia, die selbst auf der Suche nach ihrem ersten Orgasmus ist, obwohl sie mit ihrem Partner Rob fast artistische Leistungen beim Beischlaf vollbringt. Durch die beiden Jamies wird sie in den Sexclub eingeführt, wo sie auf die eher widerwillig als Domina agierende Severin trifft, die ihr auf ihrer Suche behilflich sein möchte. Die Gangbang-Rammelei im Club wird von dem New Yorker Szene-Idol, der Drag-Queen Justin Bond, kommentiert: «It's just like the sixties, only with less hope.» Und der Verlust dieser speziellen Hoffnung soll an den Handlungen der aus dem Kollektiv heraustretenden Akteure glaubhaft gemacht werden: Da gesellt sich ein dritter Partner zu Jamie und Jamie, um den optimalen Lustgewinn zu steigern. Und alle sexuellen Betätigungen werden von dem psychisch Anfälligeren der beiden mit seiner Filmkamera festgehalten. In der Nachbarschaft ist zudem ein Voyeur tätig, der ihr Sexleben ständig fotografiert. Severin möchte ihren Künstlerberuf leben, muss aber Geld verdienen und sucht ihren Ausgleich in den Polaroids, die sie in ihrem Umfeld schiesst. Und Sofia spielt Rob, der lieber schwul wäre, ständig einen Orgasmus vor.

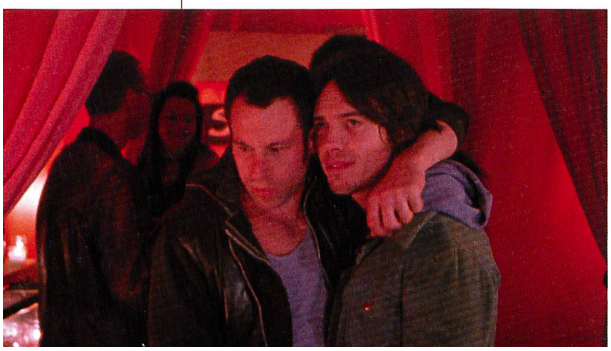
Handlung und Form des Films sind eigentlich eins. Der Sex kann nicht die Lebenserfüllung bringen, möchte uns Mister Mitchell sagen, aber er füttert uns ständig mit lustvollen Bildern dieser sexualisierten Welt, die wieder die Frage nach dem Sinn des Lebens aufwerfen. Manchmal tritt der Tod dazwischen. Ja, es ist wie im wirklichen Leben, wenn dieses nur mehr aus dem Ausleben der Triebe besteht. Die Gefangenschaft in der Lust muss Ausschau halten nach immer neuen Reizen. Die Erlösung wird daraus nicht erwachsen.

John Cameron Mitchell wird mit seinen Bildern zum Mitspieler der Geschichten und zum Partner seiner Darsteller. Auch er kann sich aus diesem Zwiespalt des nie die Erfüllung findenden Getriebenen nicht lösen. Kommentare zu diesem schillernden und reduzierten Leben erlaubt er sich mit seinen Kamerafahrten über ein aus Papier modelliertes New York, das jenseits der Realität als Imagination existiert, und mit Blicken auf das reale Ground Zero, wenn beim Sado-Maso-Akt der Kunde sein Ejakulat auf ein Jackson-Pollock-Bild spritzt.

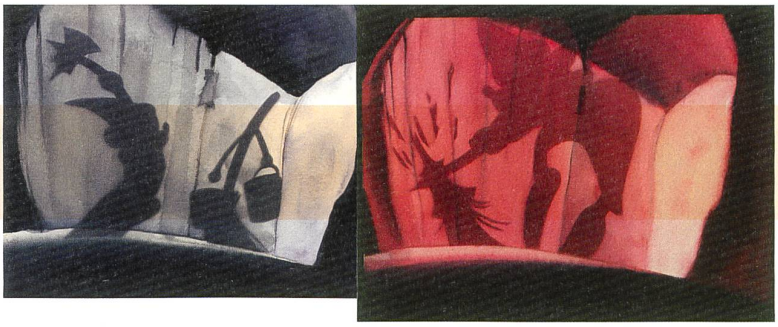
Dem Versuch, das begrenzte Repertoire der körperlichen Merkmale zur Ausübung sexueller Befriedigung zur Bebilderung des Suchens nach Lebenssinn zu zeigen, kann angesichts dieses Films durchaus zugestimmt werden. Allerdings: einmal als Stilmittel anerkannt, werden die Nachfolger doch in der Pornographie landen, weil die fast endlosen Kopulationen nicht ständig kritisch in Frage gestellt werden können.

Erwin Schaar

Regie, Buch: John Cameron Mitchell; Kamera: Frank G. DeMarco; Schnitt: Brian A. Kates; Production Design: Jody Asnes; Kostüme: Kurt and Bart: Darsteller (Rolle): Sook-Yin Lee (Sofia), Paul Dawson (James), Lindsay Beamish (Severin), PJ DeBoy (Jamie), Raphael Barker (Rob), Jay Brannan (Ceth), Peter Stickles (Caleb). Produzenten: Howard Gertler, Tim Perell, John Cameron Mitchell; USA 2006. 35 mm, Farbe, Format: 1:1.78; Dolby Digital. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Senator Filmverleih, Berlin



1



2

Schneisen im Märchenwald

Was Walt Disney künstlerisch beeinflusste, wird erstmals in einer Ausstellung thematisiert: Das Pariser Grand Palais öffnet eine Wunderkammer

Wenn Dickhäuter auf die eleganteste Weise Schlittschuh laufen, kann das einen Walt Disney wohl kaum kalt lassen. 1938, mitten in der Arbeit am Elefanten- und Nilpferdballet zu FANTASIA, stiess er auf die dreissig Jahre zuvor erschienenen Skizzenbücher des deutschen Zeichners Heinrich Kley. «Er trifft die Anatomie von allem, aber es sieht dabei immer menschlich aus», freute sich der Impresario in einer protokollierten Storykonferenz. «Haben wir sein Zeug hier?» Es wurde schnell beschafft. Für seine Familie sammelte Walt Disney Originale des Jugendstilkünstlers, nun sind sie erstmals öffentlich zu sehen.

«Il était une fois Walt Disney»: Das ist ein schöner Titel für eine Ausstellung, die weit wegführt vom gegenwärtigen Bild der Firma Disney, die ihre Trickfilmproduktion für das Kino längst auf Computeranimationen umgestellt hat. Dass es den Initiatoren, Thomas Grenon in Paris und Guy Cogeval in Montreal, gelang, den Disney-Konzern erstmals dazu zu bewegen, in grossem Umfang seine Schatzkammern zu öffnen, noch dazu für eine reine Kulturveranstaltung, ist eine mittlere Sensation. «Es war einmal Walt Disney»: Die Ausstellung im Pariser Grand Palais wagt sich tief hinein in das Dickicht längst verwilderter Märchenwälder.

Schon die Person Disneys ist hinter der reibungslosen kommerziellen Verwertung seines Nachlasses gründlich in Vergessenheit geraten. Nach wie vor ist es ein Mysterium, wie ein Mann, der seine Kindheit auf einer Farm im Mittleren Westen der USA verbrachte, nur vier Jahre lang die Schulbank drückte und sich mit einundzwanzig Jahren praktisch mittellos zum Filmproduzenten aufschwang, eine solche Vision entwickeln konnte. Kaum bekannt aber sind die künstlerischen Einflüsse seiner aus aller Herren Ländern rekrutierten Mitarbeiter. Sie kamen mit reichem Gepäck: deutsche Romantiker, englische Präraffaeliten, amerikanische Gebrauchsgraphiker. Auch jene Meisterillustratoren, die seit dem neunzehnten Jahrhundert die junge Gattung des Kinderbuchs in den Rang bibliophiler Kostbarkeiten erhoben hatten, waren mit von der

3

1 SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS *(1937), Cel*

2 *Aquarelle für Zauberlehrlings-Episode in* FANTASIA *(1940)*

3 SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS, *Vorstudie*

1

2

3

Einzelne Motive aus DAS CABINETT DES DR. CALIGARI **und** DAS WACHSFIGURENKABINETT **werden mit der Sequenz «Der Zauberlehrling» aus** FANTASIA **in Verbindung gebracht.**

Partie. Da uns inzwischen ein halbes Jahrhundert der Moderne von dieser späten Blüte des künstlerischen Handwerks trennt, ist diese phänomenale Ausstellung eine doppelte Rehabilitierung. Einerseits gilt sie einer Produzentenpersönlichkeit, deren Fähigkeit, die Leistungen anderer zu würdigen, oft angezweifelt wurde. Anderseits erlaubt sie aber auch die Neubewertung einer narrativen Bildtradition des Phantastischen, die kaum mehr als museal erachtet wird. Wie Dornröschens Prinz schlägt die Schau eine heroische Schneise durch die "überwucherten Pfade" einer scheinbar populären, in Wahrheit aber nur noch in Ansätzen bekannten Kunst.

In der Ausstellung, die von der wegweisenden Publikation des englischen Disney-Historikers Robin Allan, «Walt Disney and Europe» (London 1999), ausgeht, finden sich Schneewittchen, Pinocchio und Peter Pan plötzlich in ungewohnter Gesellschaft wieder. Ludwig Richter, Carl Spitzweg und Arnold Böcklin sind noch die nächstliegenden Assoziationen zum Disneyschen Märchenwald zwischen romantischer Beseeltheit, anekdotischem Biedermeier und symbolistischem Pathos. Doch was hier so ausladend aufgefächert wird, bleibt nicht nur im assoziativen Bereich, die meisten Einflüsse sind konkret nachweisbar. Die Kuratoren müssen einen besseren Draht zum Studioarchiv gefunden haben als frühere Forscher. Disneys Chef-Archivar Dave Smith hatte stets behauptet, die Referenzbibliothek, die die Zeichner benutzten, sei vernichtet worden, nun liegen die Bände stolz in den Vitrinen. Was für eine Freude für Disneyaner: In den Büchern stecken auch noch Leihkarten mit Disneys heute so teurem Autogramm oder den Unterschriften seiner Chefzeichner. Man möchte am liebsten gleich drauflosstöbern, jetzt, wo man weiss, dass die Bücher überdauert haben. Die meisten lagerten bei «Disney Imagineering», jener Firma, die seit den fünfziger Jahren die Attraktionen der Vergnügungsparks entwirft. Man hätte darauf kommen müssen: Viele seiner besten Künstler hatte Disney in den fünfziger Jahren dorthin abberufen – man sieht es seinen Filmen an, die nach PETER PAN (1953) nie mehr die Frische und Einfallsfülle erreichten, die das Studio seit den frühen dreissiger Jahren ausgezeichnet hatte.

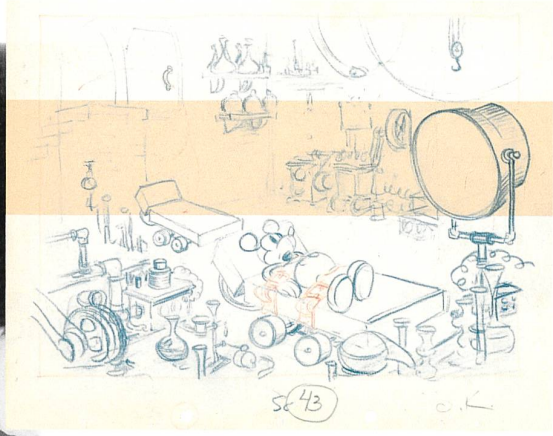
Der Rundgang durch die Ausstellung, durch die gänzlich verkleideten, vom Mailänder Atelier Mendini auf drei Etagen gebauten Räume, beginnt mit den wenigen reinen Devotionalien dieser ansonsten streng auf die Kunst beschränkten Schau: Neben dem Spezial-Oscar, den Walt Disney 1938 für seine künstlerische Gesamtleistung an SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS erhielt – mitsamt den sieben Zwergen-Oscars, die Shirley Temple seinerzeit dazu überreichte –, können die Besucher auch die Medaille eines Ritters der Ehrenlegion bewundern, die Disney bereits 1936 angeheftet worden war. Kein Filmemacher der Geschichte hat zwar mehr Preise gewonnen, aber wirkliche künstlerische Anerkennung erhielt Disney nur bis ins Jahr 1940. Die intellektuelle Kritik an Disneys Griff zu den Trauben der Hochkultur mit FANTASIA beendete den Enthusiasmus der Kunstöffentlichkeit.

Die übrigen Exponate sind Darstellungen des bekannten, Disney so teuren Nagetiers aus den Händen der Animatoren Ub Iwerks, Cy Young und Art Babbit. Doch Maus ist nicht gleich Maus: Nach der genialen Abstraktion des von Iwerks allein aus Kreisformen komponierten Mickey blieb für alle später in Disney-Filmen auftretenden Artgenossen lediglich die Option betont realistischer Darstellungsmodi. Art Babbits Design des «Country Cousin» aus der gleichnamigen Silly Symphony ist ein klassisches Beispiel. Leider bleibt diese wegweisende Filmserie in der Ausstellung ansonsten ausgespart. Eine musikalische Maus mit Geige aus der Feder Heinrich Kleys unterstreicht, welche humoristischen Darstellungsmöglichkeiten auch naturalistische Mäuse bereithalten.

Mickeys einzige Horrorfilm-Rolle markiert den Übergang zur nächsten Sektion der Schau: «Literarische und kinematographische Referenzen». THE MAD DOCTOR war eine stilvolle Parodie auf James Whales «Frankenstein»-Filme, wie die Ausstellung in einer Doppelprojektion beider Filme belegt. Der Vergleich wäre indes noch überzeugender, wenn man sich beim Mickey-Ausschnitt nicht für eine kolorierte Fassung aus den 1990er Jahren entschieden hätte. Filmparodien waren ein gebräuchliches Thema für Disney-Kurzfilme, und die Ausstellung tut wohl ganz gut daran, es bei zwei weiteren Beispielen zu belassen. Neben MODERN INVENTIONS, Disneys Antwort auf Chaplins MODERN TIMES, ist dies THE PET STORE – eine im Jahr 1933 hochaktuelle und verblüffend nah am Original montierte Parodie auf KING KONG.

Walt Disney, der ein begeisterter Kinogänger war, schulte seine Zeichner am klassischen Stummfilm, dessen Ausdrucksreservoir er für eine Fundgrube für den Animationsfilm hielt. Sehr überzeugend vermittelt sich dies am Beispiel von FANTASIA. Wie sich die schwarze Gottheit Chernabog in der Episode «Die Nacht auf dem kahlen Berge» mit breiten Flügeln über einer mittelalterlichen Stadt erhebt, ist eine exakte Nachschöpfung einer Szene von Murnaus FAUST. Eher indirekt dagegen sind die Bezüge zum Schattenspiel des deutschen Expressionismus, deren Vermittlung von Horrormomenten Disney nachzuzeichnen scheint. Einzelne Motive aus DAS CABINET DES DR. CALIGARI und DAS WACHSFIGURENKABINETT werden mit der Sequenz «Der Zauberlehrling» aus FANTASIA in Verbindung gebracht. Robin Allan hat in seinem Buch die Präsenz deutscher Stummfilme im Disney-Studio belegt. Ein Film wie FANTASIA zeigt aber eine derartige Fülle kunsthistorischer Einflüsse, dass man das ganze Geflecht wohl kaum je wird dechiffrieren können. Wieder begegnet uns Heinrich Kley: Die tanzenden Elefanten aus dem «Skizzenbuch Nr. 2» finden direkt Eingang in das Dickhäuterballett aus «Tanz der Stunden». Es war Joe Grant, der im vergangenen Jahr verstorbene Story Artist, der Disney auf Kleys Werke hingewiesen hatte und der dann massgeblich an der Umsetzung von Ponchiellis federleichter Musik für ein tonnenschweres Tierensemble beteiligt war. Eine Überraschung ist, dass Dis-

4



5

6

1 DAS CABINETT DES DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene (1919)

2 *Vorstudie von Kay Nielsen für «Eine Nacht auf dem kahlen Berg» aus* FANTASIA *(1940)*

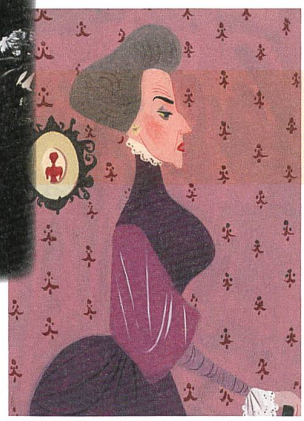
3 FAUST
Regie: Friedrich Wilhelm Murnau (1926)

4 DAS WACHSFIGUREN-KABINETT
Regie: Paul Leni (1924)

5 *Storyboard für* THE MAD DOCTOR *(1933)*

3 *Vorstudie für «Der Zauberlehrling» aus* FANTASIA

1



2

3

Walt Disney, der ein begeisterter Kinogänger war, schulte seine Zeichner am klassischen Stummfilm, dessen Ausdrucksreservoir er für eine Fundgrube für den Animationsfilm hielt.

ney auch die finstere Seite des Deutschen bekannt war: Aus der Privatsammlung der Disney-Erben in San Francisco kommt der originale Aquarellentwurf für ein Titelblatt der Zeitschrift «Jugend». Es zeigt einen Feuerteufel im Kruppschen Stahlwerk; Kley hatte es sich in seiner Zeit als Industriemaler in Essen zur Gewohnheit gemacht, mythologische Fabelwesen in den Werkhallen zu platzieren. Durchaus überzeugend ist die Gegenüberstellung mit einem Pastellentwurf des dänischen Künstlers Kay Nielsen für «Die Nacht auf dem kahlen Berge»: Deutlich düsterer noch wacht sein Feuerteufel über seine Rauchschwaden. An gotische Vorlagen erinnert dafür Nielsens imposantes Querformat zum Finale der Sequenz, die sich in eine Rezitation von Schuberts «Ave Maria» auflöst.

Ein weiterer nordischer Künstler, der Norweger Gustaf Tenggren, der vor und nach seiner Zeit im Disney-Studio einer der bedeutendsten Buchillustratoren war, ist mit zahlreichen Werken vertreten. Am Aussehen von SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS und PINOCCHIO hatte dieser detailversessene Künstler grossen Anteil. Auch das berühmte Originalplakat zu SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS gestaltete er in einem anmutigen Stil, der Schneewittchen noch etwas unschuldiger aussehen lässt als das Produkt auf Zelluloid. Mit Erleichterung stellen Fans fest, wie viele Originale den Ausverkauf während der Ära des früheren Studiochefs Michael Eisner überlebt haben: Die meisterhaften Inspirationszeichnungen, die der Norweger Gustav Tenggren für SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS und PINOCCHIO schuf, David Halls einzigartige Skizzen zu ALICE IN WONDERLAND und PETER PAN, die visionären Farbakkorde Mary Blairs, Disneys so wichtiger Gestalterin in den vierziger und fünfziger Jahren – alle sind sie ausgestellt: Wer die wenigen Bildbände kennt, die das Disney-Studio autorisierte, wird sich über das Wiedersehen freuen.

Hintergrundgestaltung hat einen grossen Anteil an der Wirkung abendfüllender Zeichentrickfilme. Zum Plakatmotiv wählte das Grand Palais eine ikonische Szene aus SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS, die – ganz zu Beginn des Films – die Protagonistin an ihrem Wunschbrunnen zeigt. Als Künstler ist Claude Coats ausgewiesen, auch wenn er allein für den Aquarellhintergrund der Szene verantwortlich zeichnet. Eine ganze Reihe von Vorbildern bietet die Ausstellung auf: Ludwig Richter, der romantische Maler und Grimm-Illustrator, steht an vorderster Stelle. Sein Zeitgenosse Moritz von Schwind wird als Referenz für die Lichtwirkung zitiert. Ein Vorbild für Tenggren war zweifellos sein Landsmann Theodor Kittelsen, von dem ein schauerlich-uriger Zwerg zu sehen ist. Überaus liebenswert sind die phantastischen Aquarelle des Schweden John Bauer, von dem knollennasige Zwerge und zarte Elfen unter einer mäandernden Jugendstilvegetation zu entdecken sind. SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS ist aber nicht nur ein Film von romantischer Niedlichkeit – für die Titelfigur stand Hollywoods Unschuldsikone Janet Gaynor Modell –, sondern auch ein veritabler Horrorfilm. Joe Grant entwarf einen gespenstischen Raben, der es sich auf einem Totenschädel gemütlich macht. Ein besonders geistreicher Verweis gelingt der Ausstellung mit einem untypischen Werk Carl Spitzwegs: Sein Gemälde «Der Rabe» von 1845 zeigt einen Lesenden in märchenhafter Landschaft, der sich freilich allein durch seine Aufmachung mit Hut und Mantel in einen Raben verwandelt zu haben scheint. Natürlich ist dies keine belegte Referenz, eine aussagekräftige Parallele ist es doch: Liegt doch auch im deutschen Biedermeier Idylle und Grimmigkeit eng beieinander.

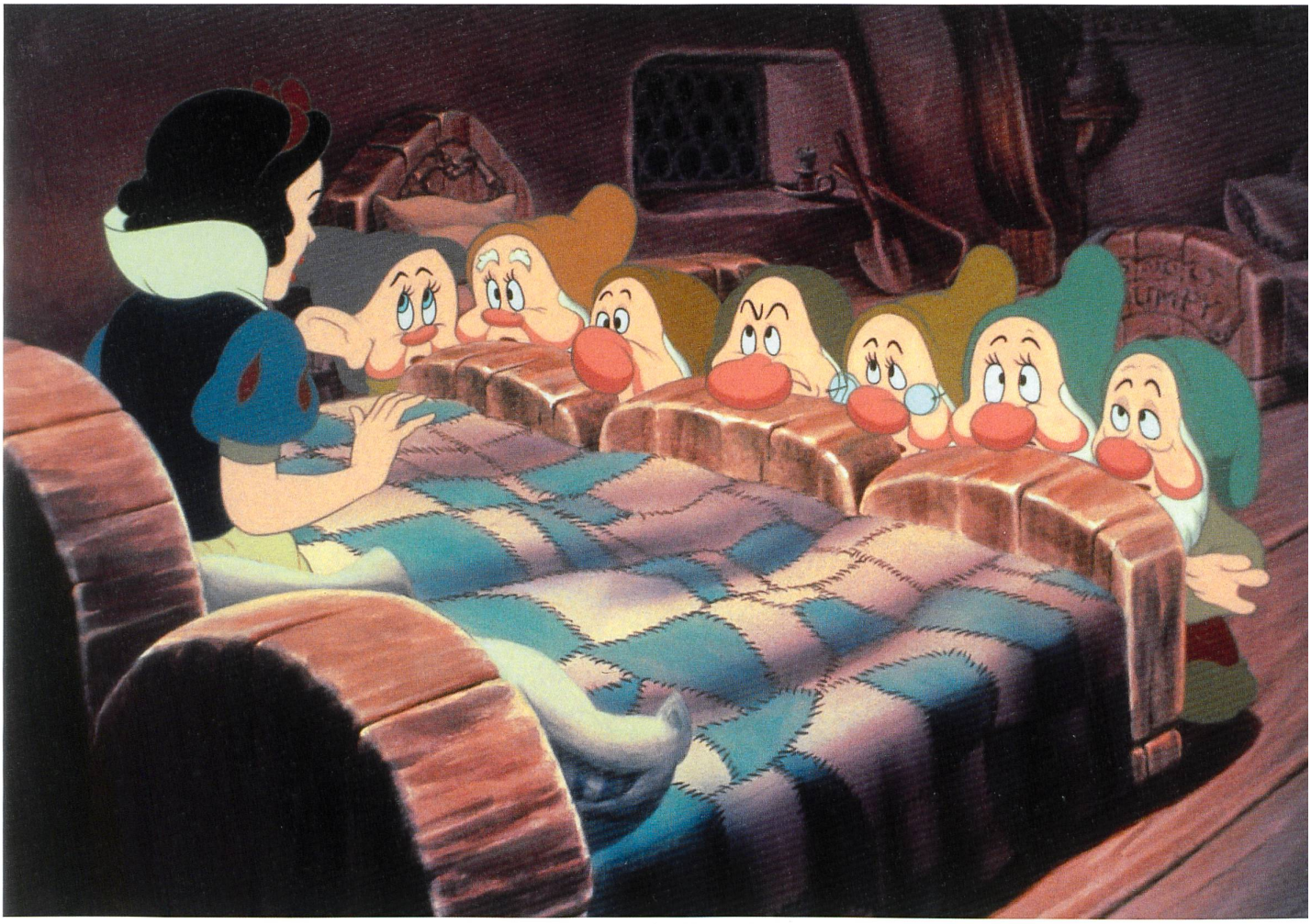
Illustratoren gehören im Kunstbetrieb zu den am wenigsten anerkannten Gruppen. Die Moderne hat mit ihrem Anspruch kreativer Autonomie allen angewandten Disziplinen enge Nischen zugewiesen. Ein Beispiel ist die zu "Tassendekor" verkommene Engländerin Beatrix Potter. Einer ihrer Hasen in der Ausstellung braucht sich vor Dürer aber nicht zu verstecken.

Es gibt keine relevante Filmszene aus den Klassikern, die nicht durch erstklassige *Cels* auf originalen Hintergründen dokumentiert wäre. Dennoch sind es weniger diese Funde, die den Disney-Experten Allan verblüffen: «Es ist die geschmackvolle Art der Präsentation, die mich am meisten überzeugt. Es gibt absolut keinen Kitsch in der Ausstellung.»

Nun, unter Kitschverdacht hätte mancher Künstler der Ausstellung noch vor kurzem gestanden. Tatsächlich ist das Werk des englischen Spätromantikers John Waterhouse erst seit wenigen Jahren wieder in Ausstellungen präsent. Der weltweit führende Sammler viktorianischer Malerei, der Komponist Andrew Lloyd Webber, fand Werke des Malers noch für wenige Pfund in Trödelläden. Das Waterhouse-Gemälde «Echo und Narziss» (1903) lieferte eine Stilvorgabe für die FANTASIA-Sequenz zur Musik von Beethovens «Pastorale». An keiner Episode von Disneys ambitioniertem Grossprojekt entzündete sich seinerzeit stärkere Kritik. Ausgerechnet Beethovens Werk zu einem Monumentalgemälde mit putzigen Putten, urigen Faunen und neckischen Nymphen vor rosafarbenen Hintergründen auszuarbeiten, schien weiten Teilen der Kritik ein ausgewiesenes Zeugnis schlechten Geschmacks. Tatsächlich orientierte sich das Studio durchaus an musealen Bildvorlagen. Nur war eben auch die viktorianische Genremalerei seit ihrer Entstehungszeit gründlich in Ungnade gefallen. Dabei nutzen die Disney-Künstler ihr Vorbild vor allem als Messlatte für ihr Handwerk: So wie Waterhouse einerseits mit einer an mittelalterliche Traditionen anknüpfenden Stilisierung in der Komposition, andererseits aber auch mit einer auftrumpfenden Maltechnik operiert, die sich insbesondere in einer Vorliebe für Spiegelungen äussert – das gehörte schon zum Schwierigsten, was sich ein Trickfilmkünstler zutrauen kann. In der Gegenüberstellung mit einer herrlich-nuancierten Gouache von sich in einem Fluss spiegelnden Faun-Kindern zeigt die Ausstellung, welchen hohen Anforderungen sich die Disney-Künstler stellten. Und wie sie zugleich durchaus nach Wegen suchten, Waterhouse zu modernisieren: Ihr Wasser fliesst in den geordneten Strömen des Art déco durch die Bilder.

4

5



6

1 REBECCA *Regie: Alfred Hitchcock (1940)*

2 *Vorstudie für Lady Tremaine in* CINDERELLA *(1950)*

3 *«Trois femmes et trois loups» von Eugène Grasset (1900)*

4 *«Dissonance» von Franz von Stuck (1910)*

5 *Buchillustration von Arthur Rackam zu «Alice's Adventures in Wonderland» von Lewis Carroll*

6 SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS *(1937)*

1

2

3

4

1 *«La libellule» von Gustave Moreau (1884)*

2 *Buchillustration von Gustave Doré zu «La divina commedia» von Dante*

3 *Buchillustration von Arthur Rackam zu «A midsummer night's dream» von William Shakespeare*

4 *Cel von Claude Coats zu* SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS *(1937)*

5 *Vorstudie von David Hall zu* ALICE IN WONDERLAND *(1951)*

6 *Vorstudie von David Hall zu* PETER PAN *(1953)*

7 *«Auf der Eisbahn» aus Heinrich Kleys Skizzenbuch*

5

6

Hochkulturelle und triviale Ressourcen vermischen sich bei Disney, ohne ihre Herkunft zu verleugnen. Von einer Banalisierung kann dabei keine Rede sein: Disney vereinfachte, aber er egalisierte seine Quellen nie zur Unkenntlichkeit.

Es ist unmöglich, in dieser Ausstellung eine Trennung in Hoch- und Trivialkultur vorzunehmen. Das Einzigartige an Disneys Stil ist die Nivellierung dieser "Kulturen" – auch wenn er gerade dafür am meisten kritisiert wurde.

Es war ja durchaus so, dass Walt Disney einmal in Kunstmuseen ausgestellt wurde und von einem Kritiker gar als «Leonardo da Disney» tituliert wurde. Dieses Lob, das sich durch die gesamte Presse bis zum "Sündenfall" FANTASIA im Jahr 1940 zieht, verstand sich allerdings unter der unausgesprochenen Prämisse, dass der Schuster Disney doch bei seinem Leisten bleibe. Es war das sich Vergreifen an der Hochkultur, was man ihm nachhaltig verübelte. Erst heute scheint es möglich, genau diesen Aspekt, die Erschliessung der gesamten Kunstgeschichte als Bildfundus, als das Eigentliche seiner grossen Bilderzählungen zu begreifen. Es ging Disney nicht darum, sich im Glanz der grössten Künstler aller Zeiten zu sonnen. Im Gegenteil, er wollte in FANTASIA Werke der Hochkultur popularisieren – ein ehrbares Anliegen in der ausklingenden Roosevelt-Ära.

Das Schöne an dieser Ausstellung ist, dass sie auch auf die Ausrufezeichen hinter den bedeutendsten Leihgaben verzichtet. Alles erscheint gleichberechtigt und doch in Würde präsentiert. Als Referenz für Disneysche Bauernhäuschen einen echten Breughel vorzufinden, wirkt keinesfalls aufgesetzt. Hier wird nicht der Versuch unternommen, Disney durch eine prominente Ahnengalerie künstlerisch aufzuwerten. Was sich jedoch mitteilt, ist der tiefe Respekt des Studios vor einer europäischen Kulturtradition, deren Ausverkaufs es so oft bezichtigt wurde.

Während Kulturpessimisten jahrzehntelang den europäischen Märchen- und Klassikerschatz im Augenblick Disneyscher Inbesitznahme – das Unwort *disneyfication* gehört dafür zum Standardvokabular der Cultural Studies – für verloren glaubten, geht die Ausstellung nach der Vorgabe von Robin Allans Studie «Disney and Europe» den umgekehrten Weg: In minutiöser Rekonstruktion sowohl des Arbeitsprozesses wie der Filme selbst verfolgt sie die Spuren zurück, die frühere bildkünstlerische Visualisierungen aus Kunst und Gebrauchsgraphik darin hinterlassen haben. Hochkulturelle und triviale Ressourcen vermischen sich bei Disney, ohne ihre Herkunft zu verleugnen. Von einer Banalisierung kann dabei keine Rede sein: Disney vereinfachte, aber er egalisierte seine Quellen nie zur Unkenntlichkeit – es war durchaus die individuelle Handschrift, die er in der Bilderfülle ausfindig machte.

Dabei gab er sich nicht damit zufrieden, Ludwig Richters Märchen-"Hausschatz" für die Studiobibliothek anzuschaffen. Er verpflichtete bedeutende Zeichner und Illustratoren als Inspirationszeichner und Art Directors in sein Studio. Gustav Tenggren entwarf das ganz und gar nicht italienische Italien von PINOCCHIO nach einem Studienaufenthalt im bayerischen Rothenburg ob der Tauber. Selbst Salvador Dalí stempelte ein halbes Jahr lang seine Karte in der Stechuhr des Studios, doch sein Filmprojekt DESTINO wurde erst vor drei Jahren posthum vollendet. Dieser selten gezeigte Film, den der aus der Firma gedrängte Disney-Neffe Roy produzierte, setzt begleitet von den Originalen Dalís einen krönenden Schlusspunkt in der Schau.

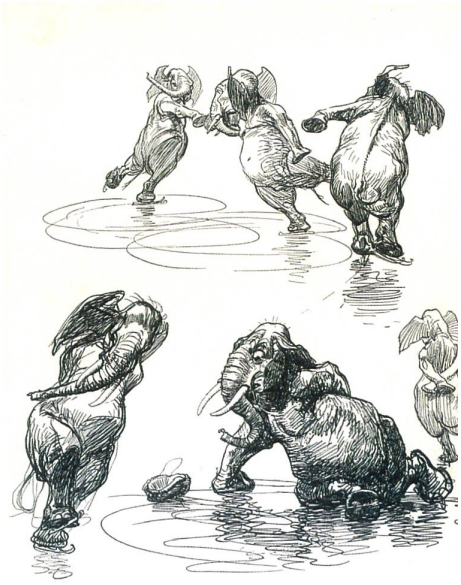
Dalí liess nie etwas auf Disney kommen und verewigte ihn später sogar in einer obskuren Graphikmappe «Vier grosse Amerikaner». Nicht wenige europäische Künstler verliessen aber das Studio im Streit. Disney gab ihren Entwürfen zwar Leben, aber er ordnete sie zugleich seinem kollaborativen Anspruch unter – nichts für Individualisten. Disneys Ansprüche führten 1941 sogar zu einem Streik. Den Künstler hinter dem Namen seines eigenen Konzerns wieder zu entdecken ist heute dringend geboten. Heute ist der von der internationalen Avantgarde der frühen dreissiger Jahre, allen voran Sergej Eisenstein, so stürmisch begrüsste Innovator Disney ein vergessener Künstler.

Apropos: Was wurde eigentlich aus Heinrich Kley? Vom Meister der tanzenden Elefanten glaubte man in den USA, er hätte in Deutschland ein Ende im Wahnsinn gefunden – so blieb dem damals Mitte Sechzigjährigen der Ruf nach Hollywood erspart. Ob er ihm wohl gefolgt wäre? Verarmt und vergessen hatte er sich als Industriemaler in Bayern einem anderen Sujet verschrieben, und nicht mal das brachte ihm Erfolg, auch wenn es Disney vielleicht nicht einmal missfallen hätte: Hitlers Reichsautobahn ...

Bedauerlich allein ist die Beschränkung der Schau auf die abendfüllenden Zeichentrickspielfilme, aber auch so ist sie gewaltig genug, drei Stunden sollte man für einen Besuch mindestens einplanen. Populäre Kultur hat längst in die Museen gefunden. Nur ganz selten aber wird ihre Archäologie derart ernst genommen wie derzeit in Paris.

Daniel Kothenschulte

7



Mächtige Ohnmacht – Kein Filmfestival ohne Programmer

Exemplare (14) – die wir nicht missen möchten

Filme mag er eigentlich nicht mehr, und er sieht sie auch nie ganz zu Ende, auch praktisch niemals in einem richtigen Kino. «Muss in die Messe», ist der kurze Bescheid auf die Frage, ob er Lust und Zeit habe auf einen kleinen Mittagsplausch im schönen Lokal um die Ecke in Cannes, Los Angeles oder Berlin. Was macht der eigentlich, frage ich mich. «Programmer» steht auf der Visitenkarte, die er mir irgendwann zugesteckt hat. Ein ganz besonderer Menschenschlag. Auf der Welt gibt es mindestens sechshundert Filmfestivals, jedes hat vier bis sechs «Programmer», und diese Prätorianergarde des guten Filmgeschmacks sucht unablässig – wonach eigentlich? Am Ende speist man dieses sehr kleine, aber immerhin mehrere Tausend Mitglieder umfassende Heer der Filmsachverständigen mit einer Namenserwähnung im Katalog ab. «Oft ist der Name auch noch falsch geschrieben, und das kleine Passbildfoto ist immer hässlich. Ich schicke immer nagelneue Porträts aus dem Fotostudio. Aber sie veröffentlichen immer das selbe alte unvorteilhafte Porträt. Na ja, ein bisschen Geld gibt's ja doch schon», verrät der Programmer – im Deutschen nennt man ihn gewichtiger, aber nicht weniger unwichtig «Auswahlausschussmitglied».

Auf dieser Vorarbeit basiert alles. Heiliger Hosenbandorden. Kein Festival kann auf ihn verzichten. Wie soll man denn unter diesen Tausenden von Filmen diejenigen finden, die die Menschen wirklich interessieren? Die ganz grossen – Berlin, Cannes, Venedig –, die könnten natürlich ihr Programm einfach nach dem Druck gestalten, der auf sie ausgeübt wird. Einfach alles nehmen, was die grossen Konzerne so herausbringen wollen. Nein, können sie nicht. Da würden sie aber mächtig Haue kriegen. Wo ist denn der ganze kreative Rest? Wer hat noch Lust auf Entdeckungen? Nein, am Programmer geht kein Weg vorbei. «Das Schlimmste ist, wenn sich mein Direktor über alles hinwegsetzt und einen wirklich doofen Film, von dem ich abgeraten habe, ins Programm hievt. Er hat ihn manchmal nicht mal ganz gesehen. Aber ich werde beschimpft.» Wenn er erzählt, wie er ganz allein an den ersten Film von – sagen wir Aki Kaurismäki, Jim Jarmusch oder David Lynch – geglaubt hat und der dann entdeckt wurde, glänzen seine Augen wieder. Für sein kleines Festival würde er jetzt nicht mal mehr zu diesem inzwischen etablierten Filmemacher durchgestellt, aber damals – diese ursprüngliche Entdeckerfreude! Grau wendet er sich wieder ab. Muss schon wieder in «die Messe».

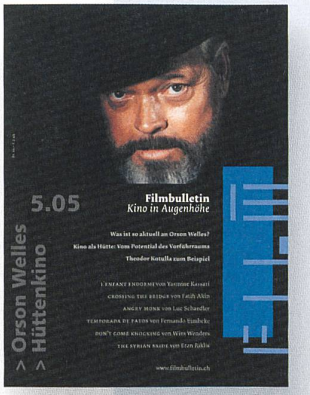
Zehn Minuten Aufmerksamkeit für jeden Film, dann weiter ins nächste Kino. Nur die grobe Entscheidung. Den müsste man noch mal sehen auf einer Sichtungskassette in der Klausur in ein paar Wochen. Von dem einen Film sieht er nur den Anfang. Von dem anderen nur noch das traurige Ende. Später dann, bei der ernsthaften Sichtung, fragt er sich oft, wieso er diesen Film empfohlen hat. Er muss doch sowieso noch so viele sehen. Wie haben die das nur früher gemacht, als sie noch Filmkopien gemeinsam im Kino angeschaut haben? Er seufzt: «Manchmal habe ich dann gar keine Lust mehr auf Filme. Ich würde lieber ein kleines Restaurant führen oder ein Café. Mal wieder mit Leuten reden. Das wärs.»

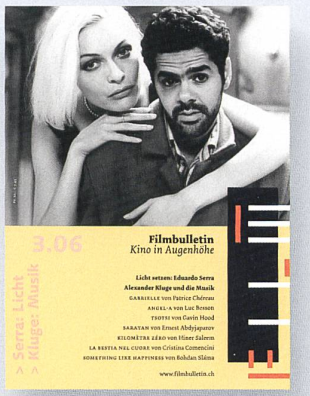
Bei der Sichtung für sein Festival muss er die Filme benoten. «Unglaublich», schreit dann manchmal der Chef, wenn er eine seiner abgelehnten Fünfer in die Finger bekommt: «Den hätten wir jetzt beinahe nicht gehabt.» Und dann schreibt er eine dicke Eins drauf und schaut seinen Programmer an, als sei er nicht ganz bei Trost. Das ist eines dieser Spielchen, die der Programmer hasst wie die Pest. Natürlich war der Film gar nicht so gut, und am Ende überwogen doch die Zweifel, und er fiel wieder aus der Auswahl. «Purer Terror ist das, überall. Sie müssen nur mit ein paar Programmern reden.» Ein anderes Mal wird er nämlich immer ins Vertrauen gezogen, wenn dem Direktor mal wieder die viel zu freundliche Benotung des anderen Kollegen gegen den Strich geht. «Der schaut nicht richtig hin. Wir müssen ihm besser auf die Finger schauen. Der drückt zu oft auf schnellen Vorlauf. Eigentlich immer.» Und dann kamen noch die «politischen Zugeständnisse»: Filme, die irgendein Produzent eingesandt hatte, mit dem das Festival sich gut stellen musste. Und dann die späten Einsendungen, die der Chef sowieso im Alleingang sichtete. «Wenn ich dann zum Festival komme, dann denke ich oft, mit diesem Programm habe ich gar nichts zu tun. Einmal habe ich nochmal in der Akte nachgeschaut, weil mir dunkel dämmerte, mit diesem Film sei etwas Besonderes gewesen. Dann stand da unmissverständlich in meiner Handschrift: "Only over my dead body." Der Film hat, glaube ich, dann am Ende sogar den Hauptpreis bekommen.»

Der Regisseur, versicherte er heftig, sei übrigens sehr nett gewesen, und man habe sich ganz hervorragend unterhalten. Diese Filmgespräche mit den eingeladenen Regisseuren gehören auch zu den Aufgaben des Programmers, und da ist er so richtig in seinem Element. Jeden Tag Fragen stellen nach Filmidee und Ausführung. Das ist purer Genuss. Entdecker, Programmer, Förderer und grosser Zampano. Das ist dann sein ureigenstes Festival. Manchmal redet er mehr als der Filmemacher. «Dann weiss ich wieder, warum ich das alles immer noch mache.» Manchmal gibt es ja noch eine späte Genugtuung wie neulich, als einer seiner unter grossem Geschrei abgelehnten Lieblingsfilme wenige Monate später doch noch einen bedeutenden Filmpreis bekam. «Das reibe ich den anderen dann immer monatelang unter die Nase.»

Josef Schnelle

Verschenken Sie jetzt
Kino in Augenhöhe





Keine andere Filmpublikation macht das Lesen über Film so sehr zu einer visuellen Sensation.
‹Tages-Anzeiger›

Schwabing à la carte: Deutsches Kino der siebziger Jahre • Film zwischen den Weltkriegen • Was ist so aktuell an Orson Welles? • Kino als Hütte: Vom Potential des Vorführraums • Theodor Kotulla zum Beispiel • Tiere im Film • Genrekino: Richard Oswald • Rashomon oder der Kaiser von Japan: Akira Kurosawa • Jean-Pierre und Luc Dardenne: vom Alltag sozialer Aussenseiter • Das Leben – zum Heulen komisch: Andreas Dresen • Ungarischer Film: Rückkehr auf leisen Sohlen • Licht setzen: Eduardo Serra • Alexander Kluge und die Musik • Das Kino des Aki Kaurismäki • Chaplin in Bildern • Pinewood: Rundgang durch die Studiogeschichte • Photogenie erotischer Lebendigkeit: Louise Brooks • Jahrgang 1906: Rossellini, Visconti, Soldati • Mozart Filmcompositeur • Walt Disneys Wunderkammer

> www.filmbulletin.ch

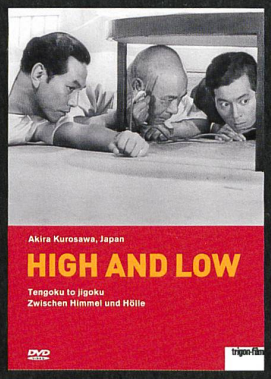
BE WITH ME

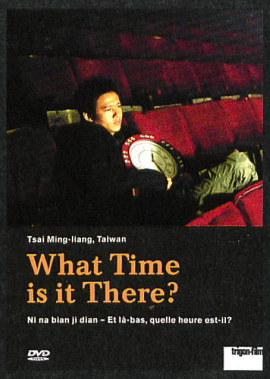
Eric Khoo
Singapur

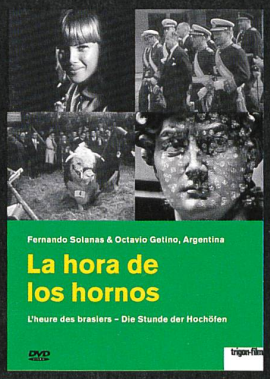
Be With Me **wird dich hypnotisieren und unaufhörlich mit Emotionen und sinnlicher Erfahrung anreichern.** *Première*

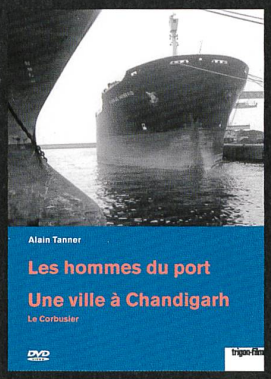
Be With Me **ist ein Akt des romantischen Verlangens, festgehalten auf Film.** *Time Magazine*

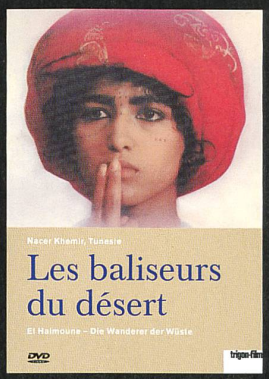
Be With Me **ist ein Choral über Menschen auf der Suche nach Liebe.** *Quinzaine des Réalisateurs*











Die erste Adresse für herausragende Filme und DVDs aus Süd und Ost
www.trigon-film.org

trigon-film