

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 50 (2008)
Heft: 289

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>



3.08

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Magie der Kinematografie:

LE MAGNIFIQUE von Philippe de Broca und
LA NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut

Crossover-Film:

Leinwand mit Schlupflöchern

PROMISE ME THIS von Emir Kusturica

PARANOID PARK von Gus Van Sant

BE KIND REWIND von Michel Gondry

SHINE A LIGHT von Martin Scorsese



www.filmbulletin.ch

Kinomagie
Crossover-Film

VOM JUCHZEN UND ANDEREN GESÄNGEN

echoes of home

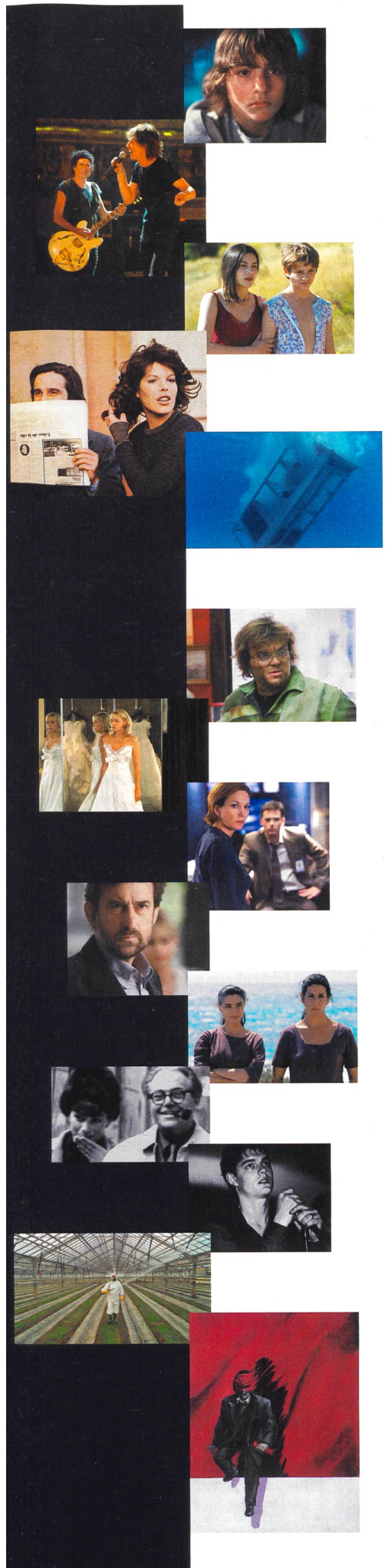
heimatklänge



Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversidad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR **idée suisse**

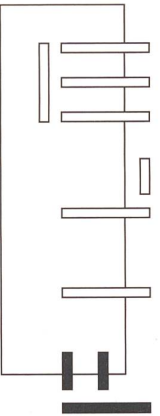


Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

3.2008
50. Jahrgang
Heft Nummer 289
April 2008

Titelblatt:
Ljiliana Blagojevic
in PROMISE ME THIS (ZAVET)
Regie: Emir Kusturica



KURZ BELICHTET

- 5 Asta Nielsen
- 7 Bücher
- 9 DVD

KINO
IN AUGENHÖHE

- 10 Exemplarische Fallstudie
PARANOID PARK von Gus Van Sant
- 13 I See My Light Come Shining
SHINE A LIGHT von Martin Scorsese
- 15 Kopfunter im Chaos der Stadt
PROMISE ME THIS von Emir Kusturica

ZEITLOS AKTUELL

- 17 Schein oder Nichtsein, das ist hier keine Frage
THE PURPLE ROSE OF CAIRO von Woody Allen

KINO PAR
EXCELLENCE

- 20 Magie der Kinematografie
LE MAGNIFIQUE von Philippe de Broca verbunden mit
LA NUIT AMÉRICAINNE von François Truffaut

NEU IM KINO

- 30 BE KIND REWIND von Michel Gondry
- 31 LA FILLE COUPÉE EN DEUX von Claude Chabrol
- 32 UNTRACEABLE von Gregory Hoblit
- 33 CAOS CALMO von Antonello Grimaldi
- 34 LA CAJA von Juan Carlos Falcón
- 34 MAX FRISCH CITOYEN von Matthias von Gunten
- 35 CONTROL von Anton Corbijn
- 36 UNSER TÄGLICH BROT von Nikolaus Geyrhalter

THEORIE DES KINOS

- 37 Leinwand mit Schlupflöchern
Zur Wirkung einer Grenzüberschreitung der besonderen Art

THE END

- 48 Asta Nielsen

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktionelle Mitarbeiter:
Kathrin Halter
Josef Stutzer

Inseratverwaltung
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 05 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, Ausrücken:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Versand:
Brüdisauer 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**
Jürgen Kasten, Johannes
Binotto, Frank Arnold,
Stefan Volk, Pierre Lachat,
Martin Girod, Michael Ranze,
Gerhard Midding, Irene
Genhart, Sascha Lara Bleuler,
Reto Baumann, Herbert
Spaich, Matthias Brutsch

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse,
photothèque, Lausanne;
JMH Distribution,
Neuchâtel; Movie Biz
Films, Wattwil; Ascot Elite
Entertainment, Matthias
Brutsch, Cinémathèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Columbus Film,
Filmcoopi, Filmpodium,
Frenetic Films, Look Now!,
Monopole Pathé Films, Uni-
versal Pictures International,
Zürich; Filmmuseum Berlin
Deutsche Kinemathek
Fotoarchiv, Berlin

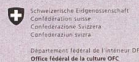
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2008
neunmal.
Jahresabonnement
CHF 69.- / Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich
Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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



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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur



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

Diese Rubrik erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.



© 2008 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 50. Jahrgang
Der Filmberater 68. Jahrgang
ZOOM 60. Jahrgang

In eigener Sache

**Liebe Leserin,
lieber Leser**

Für Sie braucht sich durch den Förderverein Pro Filmbulletin nichts zu ändern. Solidaritäts- und Gönnerabonnemente sind noch immer willkommen, und Sie können uns auch weiterhin als Mäzen oder mit freiwilligen Spenden direkt unterstützen.

Ich freue mich allerdings, dass der Förderverein gegründet wurde und Filmbulletin tatkräftig unterstützen will, und selbstverständlich ist auch da Ihre geschätzte Mitarbeit willkommen und gefragt.

Walt R. Vian

Willkommen im Förder- verein Pro Filmbulletin!

Eine Filmzeitschrift wie Filmbulletin – Kino in Augenhöhe leistet sich eine Filmpublizistik, die – jenseits des Häppchen-Journalismus – konsequent auf Qualität, umfangreiche Themenbeiträge und eine anspruchsvolle Heftgestaltung setzt.

Um dies sowie die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung. Zu diesem Zweck wurde kürzlich der Förderverein Pro Filmbulletin gegründet.

Auch Sie sind herzlich im Förderverein proFilmbulletin willkommen. Verschiedene proFilmbulletin-Projekte warten auf Ihre aktive Mitwirkung. Gesucht sind zum Beispiel Ihre beruflichen Fähigkeiten und Kenntnisse, Ihre Filmbegeisterung, Ihre Ideen, Ihr Einsatz vor Ort, Ihre guten Kontakte und/oder Ihr finanzielles Engagement für wichtige Aufgaben aus den Bereichen Fundraising, Lobbying, Strukturen, Administration, Vertrieb, Verkauf, Werbung und Aktionen.

Ihre aktive Mitgliedschaft bei pro-Filmbulletin kann bei der Herausgabe der Filmzeitschrift Filmbulletin – Kino in Augenhöhe helfen. Wir freuen uns auf Sie!

Rolf Zöllig, Präsident
Kathrin Halter, Vizepräsidentin

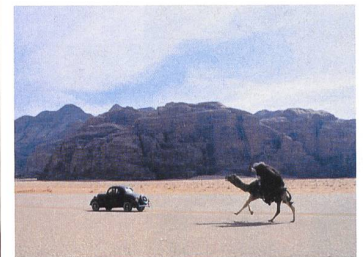
Jahresbeiträge:
Juniormitglied (bis 25 Jahre) 35.–
Mitglied 50.–
Gönnermitglied 80.–
Institutionelles Mitglied 250.–

Informationen und Mitgliedschaft:
foerderverein@filmbulletin.ch

Förderverein Pro Filmbulletin,
8408 Winterthur,
Postkonto 85-430439-9

Kurz belichtet

DIE REISE NACH KAFIRISTAN
Regie: Donatello und Fosco Dubini



Hommage

Annemarie Schwarzenbach

Die Journalistin, Schriftstellerin und passionierte Reisende Annemarie Schwarzenbach wäre am 23. Mai hundert Jahre alt geworden. Die Ausstellung «Annemarie Schwarzenbach – eine Frau zu sehen» im Museum Strauhof in Zürich ermöglicht noch bis zum 1. Juni einen Blick auf «Leben, Werk und Mythos der 1987 wiederentdeckten Autorin». Das Filmpodium Zürich zeigt ein Begleitprogramm: Familienfilme von 1928–1940 von Renée Schwarzenbach-Wille, der Mutter von Annemarie (16. 4.); den Stummfilm NOMADES AFGHANS von Ella Maillart, der grossen Reiseschriftstellerin, (23. 4.) und DIE REISE NACH KAFIRISTAN, das «epische Kammerstück» (Peter Kremski in Filmbulletin 5.01) von Donatello und Fosco Dubini über die gemeinsame Reise von Schwarzenbach und Maillart nach Afghanistan (30. 4.).

Strauhof, Augustinergasse 9, 8001 Zürich,
offen: Di–Fr 12–18 Uhr, Sa–So 10–18 Uhr

www.filmpodium.ch

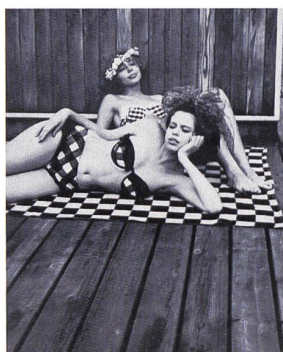
Wolfgang Staudte

Noch bis zum 13. Mai ist im Metro Kino in Wien das Tribute des Filmarchiv Austria an den Regisseur Wolfgang Staudte (1906–1984) zu sehen. Mit DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946) drehte Staudte bei der Defa den ersten deutschen Nachkriegsfilm, eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Schuld und Gewissen. Mit ROTATION (1948) «etablierte er sich endgültig zu einer wesentlichen Kraft in der kritischen Aufarbeitung des NS-Regimes», mit DER UNTERTAN (1951) gelang ihm eine politische Satire des deutschen Bürgerturns. Staudte war zeitlebens als «politisch engagierter Regieprofi» in West wie Ost ein «Unbequemer zwischen den

DER UNTERTAN
Regie: Wolfgang Staudte



KLEINE MARGERITEN
Regie: Vera Chytilowa



HAVANNA – DIE NEUE KUNST
RUINEN ZU BAUEN
Regie: Florian Borchmeyer



Stühlen». Die Schau des Filmarchivs versteht sich aber auch als Hommage an den «völlig unterschätzten Komödienmeister» – etwa *GANOVENEHRE* (1966) oder *DIE HERREN MIT DER WEISSEN WESTE* (1969) – und «intelligenten Regiehandwerker».

Filmarchiv Austria, Metro Kino, Johannesgasse 4, A-1010 Wien, www.filmarchiv.at

Ken Loach

«POOR COW hiess 1967 Ken Loachs erster Kinofilm. Und nach 35 Jahren tritt spätestens heute jener notorische Effekt ein, der einige Langläufer oder jedenfalls hoch Produktive unter den Autoren charakterisiert. Was immer die einzelnen Arbeiten miteinander verbindet, bekommt mehr Bedeutung als das, was sie voneinander unterscheidet. Und die Mehrzahl der Titel reiht sich widerstandslos in ein Ganzes ein, das wie ein einziger beliebig verlängerbarer Film zu wirken beginnt: ein Mehrteiler im besten Sinn dieses Wortes, sogar ein Viel-, ja Endlos-Teiler.» (Pierre Lachat zu *SWEET SIXTEEN* in Filmbulletin 1.03)

Das *Xenix* in Zürich ermöglicht mit seinem Mai-Programm ein (Wieder-)Eintauchen in diesen Strom aus von Engagement, Emotion und Widerständigem geprägten Filmen über die Schicksale von Teenagern, Arbeitslosen, Liebespaaren, Alleinerziehenden...

Kino Xenix, Kanzleistrasse 56, 8026 Zürich, www.xenix.ch

Prager Frühling

In der Tschechoslowakei entstand in den Jahren ab 1963 eine filmisch ebenso fruchtbare Bewegung wie die Nouvelle Vague, der mit dem Einzug der Panzer des Warschauer Pakts am 21. August 1968 brutal ein Ende gesetzt

wurde. Regisseure wie Milos Forman, Vera Chytilowa, Jan Nemec, Jiri Menzel und Juraj Herz trugen mit ihren formal wie thematisch innovativen Werken, von impressionistischen und anarchischen Komödien bis zu surrealistischen Parabeln, Wesentliches zum kulturellen und gesellschaftlichen Aufbruch dieser Jahre bei. Im Stadtkino Basel (und in Auszügen im *Xenix* Zürich) ist mit Filmen wie *DIE LIEBE EINER BLONDINE*, *KLEINE MARGERITEN*, *EIN LAUNISCHER SOMMER*, *DER LEICHENVERBRENNER* im Mai eine Hommage an die Tschechoslowakische Neue Welle zu sehen.

Nur in Basel ist am 10. Mai live ein interaktives Filmexperiment, der *Kinoautomat* von Raduz Cincera von 1967, zu erleben: Die Zuschauer bestimmen mit Knopfdruck den Verlauf von *DER MENSCH UND SEIN HAUS* mit.

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

Tagungen

Jugendliche und Filmkultur

Schweizer Jugendliche gehen nach wie vor sehr gerne ins Kino. Unter Freizeitvorlieben rangiert der Kinobesuch auf dem dritten Platz; nur «Freunde treffen» und «Musik hören» sind noch beliebter. Bei den tatsächlichen Freizeitbeschäftigungen verändert sich das Bild allerdings deutlich: Auf die obersten Plätze gehören hier «Musik hören», «Handy nutzen» und «TV schauen». Der Kinobesuch folgt abgeschlagen auf dem zweitletzten Rang (von insgesamt 23 Plätzen). Konkret heisst das: immerhin einmal pro Monat.

Dies ist ein kleiner Ausschnitt aus einer empirischen Studie, die von der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften unter der Leitung von Prof. Dr. Daniel Süss durchgeführt und

am 14. März an einer Tagung in Bern vorgestellt wurde. Befragt wurden über Tausend Zwölf- bis Neunzehnjährige in der deutsch-, französisch- und italienischsprachigen Schweiz. Hintergrund der Studie ist die in der Filmbranche weitverbreitete Befürchtung, dass das jugendliche Kinopublikum regelrecht «wegbricht»; das Hauptziel der Arbeit besteht darin, Empfehlungen abzuleiten, wie Kids von heute wieder vermehrt für die – durch neue Sehgewohnheiten konkurrenzierte – Kinokultur gewonnen werden können. Interessant ist deshalb, dass sich gewisse Befürchtungen nicht bestätigen liessen, etwa bezüglich dem Konkurrenzmedium DVD: Denn «Wer oft Filme auf DVD anschaut, geht tendenziell auch oft ins Kino.»

Kathrin Halter

www.realisateurs.ch

Der Schlussbericht der Studie wird Ende Frühling publiziert und kann beim Verband Filmregie und Drehbuch Schweiz (ARF/FDS) bezogen werden.

Ein Mord, zwei Filme

Drei Jugendliche bringen 2002 im ostdeutschen Dorf Potzlow brutal einen Kameraden um. Zwei Filmemacher nähern sich unterschiedlich dieser Tat: Tamara Milosevic dreht *ZUR FALSCHEN ZEIT AM FALSCHEN ORT* dokumentarisch vor Ort, Andres Veiel stellt in *DER KICK* (beruhend auf seinem dokumentarischen Theaterstück) die Täter ins Zentrum. Das *Zürcher Dokumentarfilmforum* 2008 (6./7. Mai) – organisiert vom Departement Darstellende Künste und Film der Zürcher Hochschule der Künste – fragt nach den unterschiedlichen Strategien der beiden Filmemacher und der dabei entstehenden Authentizität – mit Referaten von Christian Iseli und Franz Reichle, mit Gesprächsrunden mit den beiden Filmemachern und der Schauspielerin Susanne-Marie Wra-

ge, mit zwei Podiumsdiskussionen mit Dokumentarfilmschaffenden und Gästen aus Produktion und Distribution.

www.zhdk.ch

Das andere Kino

Kurzfilmnacht-Tour

Zum sechsten Mal hat *Swiss Films* ein attraktives Kurzfilmpaket geschnürt – 22 Filme, geordnet in vier Programmblöcken – und schickt es als «Kurzfilmnacht-Tour» auf Reise durch diverse Schweizer Städte. «Quartz» enthält die Kurzfilme, die für den diesjährigen Schweizer Filmpreis Kategorie «Bester Kurzfilm» nominiert waren, inklusive den Preisträger *AUF DER STRECKE* von Reto Caffe. «Music's in the Air» versammelt Kurzweiliges zum Thema Musik und «Mach doch was du willst» ebensolches zum Thema Arbeit. Im Programmblock «Servus Sissi – Gruss aus Österreich» schliesslich ist Musikalisches wie *YOU COME* von Oliver Stotz, Unanständiges wie *LAURA. WAS SIE SCHON IMMER ÜBER TELEFONSEX WISSEN WOLLTEN* von SiSi Klocker, Börsartiges wie *DRAKE* von Christoph Rainer und Sanft-Ironisches wie *HER MIT DEM SCHÖNEN LEBEN* von Johanna Moder zu sehen.

Die Tour geht noch nach Schaffhausen (25. 4.), Aarau (26. 4.), Chur (2. 5.), Luzern (16. 5.) und Bern (30. 5.).

www.kurzfilmnacht-tour.ch

Architekturfilmtage

Die diesjährigen Architekturfilmtage im *Filmmuseum München* (25. bis 29. 4.) stehen unter dem Motto «Ruinen Monumente Fundamente». Es geht etwa um Zerstörung und Wiederaufbau (*MÜNCHEN IN TRÜMMER*, GIBELLINA – IL TERREMOTO von Joerg Burger, DAMMI I COLORI von Anri Sala) und um Rui-

Kultur
macht
Schule

Der Erfolg gibt diesem Projekt Recht: Regelmässig nimmt mehr als ein Drittel aller Aargauer Schüler/-innen an «Kultur macht Schule» teil. Dadurch gelangen sie mitten hinein: In den Orchestergraben, in die Lesung und den Literatur-Workshop, ins Atelier, in den Filmsaal und auf, vor und hinter die Bühne. Warum? Weil kulturelle Einsichten die Aussichten erhöhen. Informationen: www.kulturmachtschule.ch

KANTON AARGAU

schulisch.ch.com/nachportier.ch/haasgrafik.ch

DAS SIEBENTE SIEGEL
Regie: Ingmar Bergman



KAJAK
von Roman Signer



nen als elegischen Monumenten der Vergangenheit (das Werk des französischen Ruinenmalers Hubert Robert, 1733–1808, inspirierte Alexander Sokorow zu HUBERT ROBERT. EIN GLÜCKLICHES LEBEN UND VERBORGENE SEITEN). Und es geht mit Dokumentarfilmen wie HAVANNA – DIE NEUE KUNST RUINEN ZU BAUEN von Florian Borchmeyer und Spielfilmen wie STILL LIFE von Jia Zhang-ke um die Kunst, in und mit Ruinen zu leben.

Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum,
St.-Jakobsplatz 1, D-80331 München,
www.filmmuseum-muenchen.de

zt Kieslowski (3. 5.), THE ENGLISH PATIENT von Anthony Minghella (11. 5.), M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER von Fritz Lang (18. 5.), CORPSE BRIDE von Tim Burton (31. 5.), THE DEAD von John Huston (8. 6.), I HIRED A CONTRACT KILLER von Aki Kaurismäki (14. 6.), DER TOD IN VENEDIG von Luchino Visconti (29. 6.) und schliesst mit BLOW-UP von Michelangelo Antonioni (12. 7.).

Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4,
D-40213 Düsseldorf,
www.filmmuseum-duesseldorf.de

Ausstellungen

Die Kunst des Sterbens

Die Sonderausstellung «Die Kunst des Sterbens – Todesbilder im Film» im Filmmuseum Düsseldorf (bis 13. 7.) thematisiert die vielfältigen Beziehungen zwischen Medium Film, Vergänglichkeit und Tod, etwa die Verwandtschaften zwischen Filmapparaten und Waffentechnik. Totentanzdarstellungen und Todesmotive aus der Malerei des acht- und neunzehnten Jahrhunderts werden Todesdarstellungen im Film gegenübergestellt. Mit Kostümen und Figuren in Lebensgrösse, mit Plakaten und einer eigens konstruierten Relieflinwand werden filmische Personifikationen des Todes – wie Vampir oder Frankenstein – vorgestellt. Anhand vieler Filmausschnitte und Standbilder wird gezeigt, wie abstrakte Todessymbole – zerbrochene Brillen, Spiegel-Metaphorik – filmisch genutzt werden. Die Grossprojektion von Bill Morrisons DECASIA demonstriert, wie das Filmmaterial selbst durch Farbschwund und Zersetzung vom Tode bedroht ist.

Ein Begleitprogramm im Black Box Kino zeigt Spielfilme wie EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN von Krzys-

Tempo, Tempo

Das Zentrum für Kunst der Stiftung Opelvillen in Rüsselsheim präsentiert in einer Ausstellung (23. 4. bis 31. 8.) künstlerische Auseinandersetzungen mit der Wahrnehmung von Geschwindigkeit. Viele Künstler nutzen das Medium Film, um Geschwindigkeit zu einem fassbaren Phänomen zu machen. So etwa die Schweizer Roman Signer mit KAJAK, Uriel Orlow mit MIDDAY/MIDNIGHT und Peter Fischli/David Weiss mit KANALVIDEO. Christian Marclays TELEPHONES dokumentiert den hektischen «Griff zum Telefon» mit Ausschnitten aus Hollywood-Filmen. Das Wahrnehmen von Geschwindigkeit durch Entschleunigung thematisieren die Arbeiten HALF AWAKE HALF ASLEEP von Eva Teppe und DUST von Christine de la Garenne.

Ein Filmprogramm (mittwochs, ab 20 Uhr) stellt einschlägige Klassiker aus den zwanziger Jahren bis neueren Arbeiten etwa von Harun Farocki, Clare Langan, Holly Zausner oder Daniel Pflumm vor. Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT VON 1927 eröffnet am 23. 4. die Reihe.

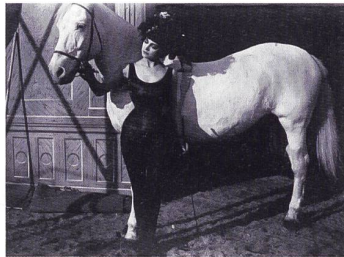
Stiftung Opelvillen, Zentrum für Kunst,
Ludwig-Dörfler-Allee 9, D-65428 Rüsselsheim,
www.opelvillen.de

Körper- und Seelentransparenz Filme mit Asta Nielsen im Filmpodium

ABGRÜNDE
Regie: Urban Gad



DER SCHWARZE TRAUM
Regie: Urban Gad



DIE ARME JENNY
Regie: Urban Gad



ZAPATAS BANDE
Regie: Urban Gad



Asta Nielsen war der erste Star des europäischen Kinos. Ihr erster Film *ABGRÜNDE* (AFGRUNDEN, 1910) schlug ein wie eine Bombe, veränderte die Erzählweise des frühen Kinos ebenso wie Repräsentationsformen der Körper und der Geschlechter, die filmische Darstellung und sogar die Distributionswege des Films. *ABGRÜNDE* wurde dermassen skandalisiert, dass der deutsche Distributeur vom damals üblichen Verkauf an Kinos absah und das Verleihsystem entwickelte. Die Nielsen gibt eine Frau, die den Pfarrerssohn und damit den bürgerlichen Lebensweg ablehnt, um einem Zirkusreiter zu folgen, an den sie nichts als die erotische Anziehung bindet. Sie spielt das mit schlanker, fast magerer Gestalt ungewohnt realistisch und entschlackt, introspektiv und beinahe seelentransparent. Sie schafft dies, indem sie sich in bis dato unbekannter Weise der Kamera und dem von ihr erschlossenen Raum zuwendet. Früh entwickelt sie ein intuitives Gefühl für die Distanzen zur Kamera und zu ihren männlichen Partnern, damit für den filmischen Raum und für den Blick des Zuschauers.

Eine Sensation von *ABGRÜNDE* ist, wie sie im engen schwarzen Lederkostüm den Zirkuscowboy umkreist, ihn mit ihrem Gürtel fesselt und leidenschaftlich küsst. Die SM-angehauchte Erotik dieses Gaucho-Tanzes muss den damaligen Zuschauern wie die Bild- und damit Realitätswerdung eines tief verborgenen Wunschtraumes vorgekommen sein. Als die Schauspielerin Muster sah, meinte sie entsetzt: «Man müsse etwas tun, um diese erschütternde Wirkung abzuschwächen.» Dass ihr Gesicht nicht nur Lust, sondern auch Schmerz ausdrückte, war willkommen, um erwartete Zensurprobleme abzuwehren. Die eigentliche Sensation ist der Schluss des Films, wie auch später das Finale des grosse Stär-

ke fast aller Nielsen-Filme ist. Sie tötet den Zirkusreiter, der sie gedemütigt, betrogen und verlassen hat. Polizisten müssen sie mit Gewalt von dem Toten fortreissen. Der norwegische Kritiker Thomas Karg erkannte früh die Fähigkeit der Nielsen, Dramatik und Leidenschaft gleichzeitig kondensiert zu erzeugen und analytisch zu sezieren: «Sie riss sich selbst ein Stück zitterndes Menschenfleisch heraus und hob es gegen das Licht, dass alle es sehen konnten.»

Die meisten Filme, die Nielsen mit ihrem Regisseur und bald auch Ehemann Urban Gad zwischen 1911 und 1915 vorwiegend in Deutschland drehte, haben eine ähnliche Story. Sie verkörpert eine Frau, die auf erotische Erweckungspotenz besteht und dafür bereit ist, die bürgerlichen Konventionen zu missachten. Fast immer steht sie zwischen zwei Männern: einem, der ihr eine gesicherte, aber von den Gefühlen her beengte Ehe verspricht. Ihm gegenüber steht der attraktive, aber unstete, materiell ungesicherte Artist, Künstler oder der heruntergekommene Adlige. Auch die wenigen dänischen Filme der Nielsen folgen diesem bis heute gültigen melodramatischen Genrefilm-Modell. In *DER SCHWARZE TRAUM* (DEN SORTE DRØM, 1911) steht sie zwischen einem Juwelier und einem Geld und Ehre verspielenden Grafen, in *BALLETTÄNZERIN* (BALLETTDANSERINDEN, 1911) zwischen einem Maler und einem reichen Privatier. Fast immer geht der Konflikt, den die Nielsen virtuos ausspielt und zugleich in den sozialen wie den Geschlechterbedingungen reflektiert, für die Heldin tragisch aus. Das gibt ihr die Möglichkeit zum intensiven dramatischen Spiel, und es scheint Voraussetzung für die Empathie sowohl des männlichen wie des weiblichen Publikums zu sein. Für Frauen wird ein bisher eher tabuisier-

tes Verlangen nach eigener Glücksverwirklichung sichtbar. Den Männern bleibt der Blick auf das erotische Versprechen und der scheinbare «Trost», dass die weibliche Glückssuche jenseits des bürgerlichen Weges nur kurzzeitig Erfüllung findet.

Die Nielsen-Filme deklinieren diesen Konflikt in unterschiedlichen sozialen Varianten. Meist agiert sie in aussenseiterischen Milieus, manchmal auch in denen des Proletariats (etwa in *DIE ARME JENNY*, 1912, oder mit komischem Einschlag in *VORDERSTREPE UND HINTERSTREPE*, 1915). Doch es kommt auch vor, dass sie den Schritt vom Wege aus gehobenem Status heraus tut. So etwa in *EIN FREMDER VOGEL* (1911), wo sie sich als amerikanische Millionärstochter in einen Spreewald-Fischer verliebt. In *DIE VERRÄTERIN* (1911) spielt sie die Tochter eines Marquis. Sie kundschaftet die deutschen Besatzungstruppen aus, verliebt sich aber in einen feindlichen Leutnant, den sie erst verrät, um ihn dann zu erretten und die französischen Widerständler zu verraten. *DAS MÄDCHEN OHNE VATERLAND* (1912) ist dazu wiederum eine proletarische Variante im Zigeunermilieu.

Am beklemmendsten an den Nielsen-Figuren ist, wenn aus ihrem Gesicht der gerade errungene Lebensüberschuss entweicht und eine zwar noch atmende, aber innerlich erstarrte oder gebrochene Existenz übrig bleibt. Noch in ihren Langfilmen der zwanziger Jahre greift sie gern auf solche, meist mimischen Höhepunkte zurück. So etwa in *DER ABSTURZ* (1923), wo der Geliebte, der nach Jahren aus dem Gefängnis kommt, sie nicht mehr erkennt, da sie inzwischen gealtert ist. Das Zerbrehen eines Lebenstraums und die Versteinerung des Gesichts hat kaum eine Stummfilm-Diva andächtiger und gesammelter ausgedrückt als die Nielsen.

Leider zeigt die Zürcher Retrospektive nur wenige Filme aus den zwanziger Jahren. Intensiver zu entdecken wäre die Nielsen auch als Komödiantin. In *ENGELEIN* (1914) spielt sie als Dreunddreissigjährige einen Backfisch, der sich den Onkel angelt. In *ZAPATAS BANDE* (1914) zieht sie eine Filmexpedition durch den Kakao, die ausgeraubt und mit den Räubern verwechselt wird, die sie darstellen soll. In *DAS LIEBES-ABC* (1916) erkundet sie mit Anklängen an Chaplin maskulines Amüsier- und Eroberungsgehebe, um dem Mann, den sie sich ausgesucht hat, das richtige (Potenz-)Verhalten beizubringen.

In ihrem einzigen Tonfilm *UNMÖGLICHE LIEBE* (1932) geht es noch einmal um den ewigen Kampf der Leidenschaften mit den Konventionen. Sie spielt, nunmehr einundfünfzig Jahre alt, eine Bildhauerin, die sich in einen jüngeren Professor verliebt. Als sie erfährt, dass der eine psychisch kranke Frau hat, bekommt der bis dahin vor sich hin plappernde Film eine packende Situationsdramatik. Die Nielsen sitzt stumm auf der Parkbank. Auf ihrem fahl beleuchteten Gesicht kann man dem Entweichen der Glücksvorstellung zuschauen. Es vereist, wird flächig, die Muskeln erstarren, eine Träne läuft die Wange herunter. Langsam steht sie auf, wendet sich ab, geht, unmerklich wandelnd, in das Dunkel des Waldes. Ein ungeheuerlich starker Abgang.

Jürgen Kasten

Im Herbst 2008 wird im Verlag des Filmarchiv Austria, Wien, die zweibändige Publikation «Eine Sprache der Liebe. Asta Nielsen, ihre Filme, ihr Kino 1910–1933» (herausgegeben von Karola Gramann, Heide Schlüppmann und anderen) erscheinen.

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



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
feiert

Filmprogramm 3
LA NUIT AMÉRICAINE
von François Truffaut
LE MAGNIFIQUE
von Philippe de Broca
im Filmpodium Zürich
Montag, 5. Mai 2008
18 Uhr/20.45 Uhr

Filmpodium Nüscherstrasse 11
www.filmpodium.ch

Vorschau Filmprogramm 4
Mittwoch, 28. Mai 2008

Unterirdische Ströme der Filmgeschichte



«Abschied vom Kino»: Äusserst pessimistisch klingt der Titel der Ausstellung, welche das Zürcher Museum für Gestaltung dem Filmemacher, Schriftsteller, Essayisten, Fotografen, Programmierer, Archivar und Aktivisten Chris Marker widmet. Tatsächlich hat dieser homme de l'art bereits in den achtziger Jahren – euphorisiert durch die neuen digitalen Möglichkeiten – das Ende des Kinos prophezeit und denn auch den Film konsequent gegen Video und Computer eingetauscht. Das hohe Alter des 1921 Geborenen macht es zudem wahrscheinlich, dass Chris Marker tatsächlich keinen Film mehr machen wird. Und allein die Tatsache, dass diese Ausstellung in Zürich überhaupt zustande gekommen ist, leistet der Spekulation Vorschub, es handle sich dabei auch um eine Abschiedsvorstellung. Legendar ist die Verweigerungshaltung dieses Phantoms der Filmgeschichte. Dass er sich nun auf die – nach seinen eigenen Worten – «etwas verrückte» Idee des Ausstellungskurators Andres Janser eingelassen hat, erstmals in seiner Karriere verschiedene Werke zusammen auszustellen, könnte man so deuten, dass hier ein Œuvre abgeschlossen werden soll.

Und doch darf man Chris Markers Abschied vom Kino wohl nicht als endgültigen missverstehen. Denn dieser «Abschied» ist mit dem französischen «au revoir» zu übersetzen und wörtlich zu nehmen: Re-Voir – erst im Wieder-Sehen entfaltet sich die Macht der Bilder. Bereits im frühen Filmessay LETTRE DE SIBÉRIE von 1958 hat Chris Marker gezeigt, wie sich Bilder durch Wiederholung verändern, mit neuer Bedeutung aufladen. In seinem berühmten Kurzfilm LA JETÉE von 1962 schliesslich erinnert sich ein Zeitreisender an das Bild seines eigenen Todes. Spätestens mit diesem Meisterwerk hat Marker gezeigt: Nicht nur lassen

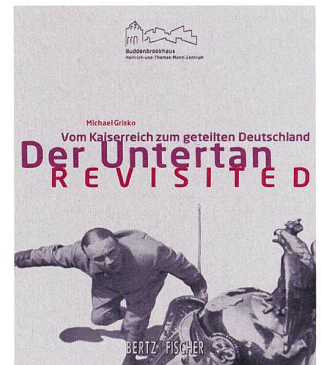
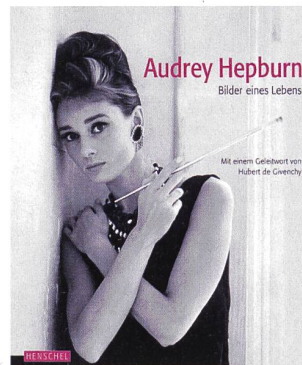
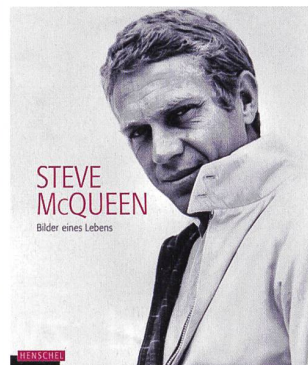
sich mit Film-Bildern Zeitreisen erzählen, sie sind selbst immer schon Zeitmaschinen, welche die Herrschaft der Chronologie überwinden. Vielleicht rührt daher auch die traumartige Qualität dieser Filme. Das Unbewusste ist ohne Zeit – so behauptet es Freud in «Die Traumdeutung» –, und Marker handhabt die Filmtechnik entsprechend: Wie die Endlosschlaufen der Psyche kennt auch Markers Kino weder Ende noch Anfang.

Diesen Umgang mit der Zeit praktiziert Marker indes nicht nur in seinen Filmen, die aus Anlass der Ausstellung im Filmpodium endlich wieder zu sehen sind. In der Video-Installation «Silent Movie» werden Sequenzen und stereotype Zwischentitel per Zufallsgenerator zu immer neuen Serien geschaltet, und es entstehen lauter neue Geschichten.

Manchmal reicht auch allein die Idee eines Films. So sind in der Ausstellung auch Plakate imaginärer Stummfilme zu sehen, die den Betrachter in eine unmögliche Zeitschleife verheddern: Etwa ein «Hiroshima mon amour» von 1928 mit Robert Florey als Regisseur sowie Greta Garbo und Sessue Hayakawa als Hauptdarsteller – ein erfundenes Remake, das eigentlich ein Pre-Make ist.

Am subtilsten und zugleich berührendsten aber inszeniert Marker die Wichtigkeit des Re-Voir in der Arbeit «Staring Back»: An einer Wand hängen Fotos von Menschen, die den Blick des Kamera-Objektivs erwidern, auf einer ihr gegenüberliegenden Wand sind Menschen zu sehen, die den Blick abwenden. Schon in seinem Film SANS SOLEIL analysierte Marker jenen kostbaren Moment, wenn sich der Blick des Fotografierenden mit dem des Fotografierten kreuzt. In «Staring Back» zeigt sich nun, dass gerade auch die Bilder, wo sich die Porträtierten abwenden,

Moderne und Traditionsbewahrung



den Betrachter anblicken. «Ça me regarde» heisst es im Französischen wunderbar doppeldeutig: «Das schaut mich an» – aber auch: «Das geht mich an». Die Bilder von den Achtundsechziger Unruhen oder den Protesten nach dem Wahlerfolg des Front National im Jahr 2002 ermahnen den Betrachter an seine Mitverantwortung für den politischen Stand der Dinge.

Was den Bild-Zeitreisenden Chris Marker ganz persönlich auf diesen Bildern angeht/anschaut, beschreibt er selbst anhand zweier Fotografien, die er am gleichen Ort aufgenommen hat über eine zeitliche Distanz von vierzig Jahren: Ein Baum ist zu sehen hinter einer Gruppe von Demonstranten gegen den Algerienkrieg im Februar 1962. Als Marker mit seiner Kamera zu diesem Baum zurückkehrt, schreibt er: «In der Zwischenzeit bin ich in Japan gewesen, in Korea, Bolivien, Chile. Ich habe Studenten in Guinea-Bissau gefilmt, Sanitäter im Kosovo, bosnische Flüchtlinge, brasilianische Aktivisten, Tiere überall. Ich habe den Film gegen Video eingetauscht, und Video gegen den Computer. Der Baum auf dem Balkon, in der Mitte, ist gewachsen, nur ein bisschen. In diesen wenigen Zentimetern, vierzig Jahre meines Lebens.»

In den Zentimetern zwischen zwei Bildern hat die Zeit für eine lange Geschichte Platz. Zwei Bilder nur und schon hat man einen Film. Cinema, welcome back!

Johannes Binotto

Ausstellung «Chris Marker – Abschied vom Kino» bis zum 29. Juni im Museum für Gestaltung, Ausstellungsstrasse 60, 8031 Zürich, www.museum-gestaltung.ch

Zum Filmprogramm siehe: www.filmpodium.ch

Er war der «King of Cool», als dieser Begriff noch nicht inflationär ausgehöhlt war: Beim Namen Steve McQueen muss ich sofort an das amerikanische Kino der frühen und mittleren sechziger Jahre denken – vor dem kollektiven Umbruch des New Hollywood –, als Verweigerung eher als eine individuelle Geste erschien. Die Moderne zeichnete sich ab in harten Schwarz-Weiss-Kontrasten, auch darin eine Zeit des Übergangs, bevor das Bunte der Hippie-Ära dominierte. Weit weg erscheint einem heute der 1980 verstorbene Schauspieler und doch auch ganz nah in seinen sparsamen, reduzierten Gesten und in seiner Lässigkeit. Gleich zwei Regisseure zitiert dieses Buch, die von McQueen gebeten wurden, seinen Dialog zu reduzieren. «Steve McQueen – Bilder eines Lebens» ist ein schöner Bildband geworden, der McQueen «in 180 grössten teils erstmals veröffentlichten Bildern» zeigt: wiederholt mit seinen geliebten Sportwagen und Motorrädern, ebenso bei Autorennen, aber auch in seinem Haus, das in seiner Funktionalität und spärlichen Möblierung ebenfalls den Geist der frühen Sixties-Moderne atmet. Mehrfach kann man die lässige Art bewundern, wie er eine Zigarette hält. Nicht weiter verwunderlich, dass es überwiegend Schwarzweiss-Fotos sind. Eingeleitet wird der Band durch einen neunseitigen biografischen Abriss von Axelle Emden: Momentaufnahmen einer schwierigen Kindheit mit wechselnden Stiefvätern und einer Mutter, die sich prostituiert, zwischen Strassengangs und Jahren in einer Erziehungsanstalt, bis zum schliesslich bestbezahlten Schauspieler der sechziger und siebziger Jahre.

Wie ein Spiegelbild wirkt das in derselben Aufmachung erschienene Buch «Audrey Hepburn – Bilder eines Lebens». Hier skizziert Axelle Emden eine schwierige Kindheit zwischen Lon-

don und den Niederlanden, zwischen einem Vater, der die Familie verliess und sich als Anhänger der Faschisten erwies, und der deutschen Besatzung der Niederlande, die die Elfjährige erlebte. Wir erfahren von Fehlgeburten, die zu Depressionen führten, von unglücklichen Liebschaften mit älteren Kollegen, vom Rückzug aus dem Filmgeschäft zugunsten der Kinder, zuerst der eigenen, dann der in den Entwicklungsländern, um die sich Audrey Hepburn in den fünf Jahren vor ihrem Tod 1988 als Sonderbotschafterin der UNICEF kümmerte. «Tänzerisch miserabel, aber viel Talent» wurde der Neunzehnjährigen im Zusammenhang mit einem Ballettstipendium in London attestiert, während Alec Guinness ihr «die Anmut eines jungen Rehs» bescheinigte. Auch in diesem Band sind die meisten Fotos in Schwarzweiss – die zu BREAKFAST AT TIFFANY's wirken sehr viel ikonografischer als die farbigen, selbst wenn der Film in Farbe ist. Auch hier steht der Star für die Moderne, für einen neuen Frauentypus, der die vollbusigen Sexbomben der fünfziger Jahre ablöste. Pure Eleganz verkörperte die Hepburn, am schönsten vielleicht, wenn sie sich mit Lässigkeit dem Alltag verband wie in dem Foto, wo sie 1954 im schwarzen Trikot durch die menschenleeren Strassen von New York spazierte.

Ganz und gar nicht modern war der Protagonist von Heinrich Manns Roman «Der Untertan», als er 1951 von Wolfgang Staudte bei der DEFA verfilmt wurde. Oder vielleicht doch? «Ob DER UNTERTAN lediglich als historisches Phänomen zu sehen ist, muss in jeder Generation neu gefragt werden», schreibt Michael Grisko im Band «Der Untertan Revisited. Vom Kaiserreich zum geteilten Deutschland», der anlässlich einer Ausstellung im Lübecker Buddenbrookhaus erschienen ist. Die Parallelen zwischen den Problemen,

die der Roman bei seiner Veröffentlichung hatte (wegen des Krieges konnte er erst vier Jahre später, nach dessen Ende, 1918 erscheinen), und jenen, denen der Film im Westen Deutschlands begegnete, sind wirklich überraschend. Bemühte man sich im Osten um die «Einbindung des Autors Heinrich Mann und dessen Werk in die neue kulturelle Identität der DDR», so sorgte im Westen ein «Interministerieller Ausschuss» zwischen 1953 und 1967 dafür, dass solche Produkte nicht die Moral der Bevölkerung zersetzen konnten. Staudtes Film wurde beschnitten und kam vorläufig nur in einer gekürzten Fassung in die Kinos, noch 1961 verweigerte das Fernsehen seine Ausstrahlung. 1995 dagegen war er als Klassiker anerkannt und wurde im Briefmarkenblock «100 Jahre deutscher Film» neben METROPOLIS und DER HIMMEL ÜBER BERLIN verewigt. Gerne hätte man Details über die Kürzungen erfahren, aber da offenbar Unterlagen fehlen und auch die ursprüngliche westdeutsche Fassung nicht mehr erhalten ist, muss man sich mit Fragmenten begnügen. Neben dem Essay enthält die Publikation zahlreiche zeitgenössische Abbildungen und Faksimiles, darunter auch das eines Briefs, aus dem hervorgeht, dass man bei der DEFA zeitweilig auch an Erich von Stroheim als Regisseur des Films dachte.

Frank Arnold

Steve McQueen – Bilder eines Lebens. Herausgegeben von Yann-Brice Dherbier. Mit einem biographischen Essay von Axelle Emden. Berlin, Henschel Verlag, 2008

Audrey Hepburn – Bilder eines Lebens. Herausgegeben von Yann-Brice Dherbier. Mit einem biographischen Essay von Axelle Emden und einem biographischen Essay von Axelle Emden. Berlin, Henschel Verlag, 2007

Michael Grisko: Der Untertan Revisited. Vom Kaiserreich zum geteilten Deutschland. Lübeck, Buddenbrookhaus / Berlin, Bertz + Fischer, 2007

ZDOK.08

Zürcher Dokumentarfilmforum
6./7. Mai 2008

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film



Strategien der Authentizität

Gäste:

Tamara Milosevic, Andres Veiel, Susanne-Marie Wrage

PodiumsteilnehmerInnen:

Urs Augstburger, Fanny Bräuning, Bea Cuttat, Sabine Gisiger,
Matthias von Gunten, Jean Perret, Werner Schweizer

Moderation, Referate:

Lucie Bader, Margit Eschenbach, Christian Iseli,
Bernhard Lehner, Franz Reichle

Ein Mord, zwei Filme

Zur falschen Zeit am falschen Ort

Dokumentarfilm von Tamara Milosevic,
Deutschland 2005

Der Kick

Ein Film im Grenzgebiet zwischen Dokumentarfilm, Theater und Spielfilm von
Andres Veiel mit Susanne-Marie Wrage
und Markus Lerch, Deutschland 2006

Weitere Infos und Anmeldung:

www.zhdk.ch, Tel. ++41 (0)43 446 31 14

Ego

Elektriker-
genossenschaft

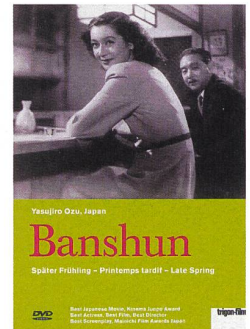
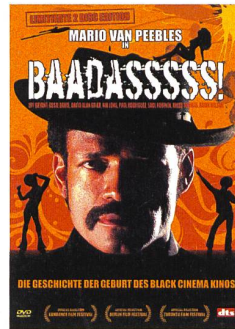
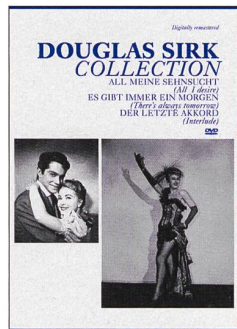
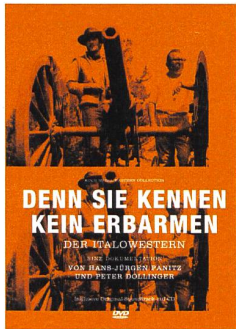
Elektroanlagen
und Telefon-
Installationen

8408 Winterthur
Gewerbehäus Hard 4
Telefon 052 222 18 08
www.ego-elektro.ch



Ego gratuliert Filmbulletin zu seinem 50. Jahrgang

DVD



Western als Oper

Mit der Dokumentation **DENN SIE KENNEN KEIN ERBARMEN** legt der Koch-Media Verlag eine Liebeserklärung an den Italowestern und dessen Schöpfern vor. Der Umstand, dass man – wohl aus rechtlichen und finanziellen Gründen – einige der berühmtesten Italowestern nicht in Ausschnitten zu sehen und auch nicht deren einprägsame Melodien zu hören bekommt, gereicht dem Film dabei nicht zum Nachteil. Die Regisseure Hans-Jürgen Panitz und Peter Dollinger machten aus der Not eine Tugend und liessen für ihre Dokumentation eine eigene Filmmusik komponieren, welche die Themen von Morricone, Umiliani und Co. geschickt antizipiert. Und statt Sergio Leone kommen für einmal weniger bekannte Helden der Spaghetti-Western zu Wort. So etwa Sergio Sollima, der gerade mal drei Western gemacht hat, die aber wohl zu den intellektuell anregendsten des ganzen Genres zählen. Franco Nero erzählt derweil, wie er bis heute von seiner Rolle des Django verfolgt wird, und sein angriffslustiger Regisseur Sergio Corbucci ist zu sehen, wie er einem Interviewer stolz vorprahlt, dass er in seinen Filmen mehr Leute umbringe als Nero und Caligula zusammen. Umso anstrengender sei es, sich immer wieder neue Mord-Methoden auszudenken. Italo-Western – so wird einmal mehr klar – standen Verdi und den blutrünstigen fumetti nero immer näher als John Ford und den Mythen Amerikas.

DENN SIE KENNEN KEIN ERBARMEN
D 2006. Region 2. Bildformat: 4:3; Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D; Keine Untertitel. Extras: Audiokommentare; vollständiger Soundtrack auf Zusatz-CD. Vertrieb: Koch Media

Douglas Sirk Collection

Drei wenig bekannte Sirks aus dessen intensivster Schaffensphase: **ALL I DESIRE** erzählt von einer Frau, die

aus dem Kleinstadtmief ausgebrochen ist und nun in ihn zurückkehren will – die Verkehrung dessen, was die Sirk-Heldinnen sonst versuchen. Im sagenhaften **THERE'S ALWAYS TOMORROW** wird die Figur der Neurotika, die kein Ausweg aus dem Gefängnis des Alltags findet, für einmal von einem Mann gespielt. **INTERLUDE** genießt unter Cineasten einen schlechten Ruf, was umso mehr dazu animieren könnte, sich diesen genauer anzusehen. Die Story um eine Amerikanerin in München, die sich – buchstäblich hoffnungslos – verliebt, zeigt das Nachkriegsdeutschland als Postkartenidylle. Doch hinter der Fassade ist ein Abgrund zu spüren, der grösser ist als je bei Sirk zuvor: das Grauen des Nationalsozialismus. Prompt finden sich unter den schwelgerischen Ansichten der putzigen alten Welt auch gar nicht so alte Nazi-Bauten. Schade indes, dass auch hier die deutschen Untertitel fehlen. Schlichtweg grandios hingegen ist der den DVDs beigelegte Essay von Thomas Willmann.

ALL I DESIRE USA 1953. Region 2; Bildformat: 4:3. **THERE'S ALWAYS TOMORROW** USA 1956. Region 2; Bildformat 1,85:1. **INTERLUDE** USA 1957. Region 2; Bildformat: 2,35:1; Alle: Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E; Vertrieb: Koch Media

Die Geburt des Black Cinema

Ehe der coole Bulle «Shaft» in seinen Ledermantel schlüpfte und bevor Pam Grier in **FOXY BROWN** auf Rachezug ging, noch ehe also Schwarze im Kino zu Kassenschlagern wurden, hatte ein Film erst beweisen müssen, dass es für Black Cinema überhaupt ein Publikum gibt: **SWEETBACK'S BAADASSSSS SONG** von Melvin van Peebles. Dessen Sohn Mario van Peebles rollt mit dem Dokumentarfilm **BAADASSSSS!** die turbulente Entstehungsgeschichte des Films auf, was mindestens so spannend ist wie dieser. Das Resultat

ist ebenso liebevolle Hommage an den Vater wie ein zorniges Memento für den Kampf der Schwarzen um einen festen Platz im amerikanischen Filmgeschäft. So ist etwa zu sehen, wie jedes Studio in Hollywood van Peebles' Film ablehnte, was diesen dazu zwang, ihn als Pornostreifen auszugeben, um wenigstens so zu Geld zu kommen. In einer der bizarrsten Szenen muss der Regisseur seine Crew aus dem Gefängnis holen: ein Polizist hatte alle verhaftet, weil er annahm, ein Gruppe von Schwarzen und Hippies könne nur auf unrechtmässige Art zu ihrer Filmausrüstung gekommen sein.

BAADASSSSS! USA 2007. Region 2. Bildformat: 16:9 (anamorph); Sound: Dolby Digital 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Extras: Dokumentationen, Making of, Gespräch mit dem Regisseur. Vertrieb: Koch Media

Krzysztof Kieslowski: Dekalog

Lange hat man darauf gewartet, Kieslowskis grosse Film-Meditation über die Aktualität und Vieldeutigkeit der zehn Gebote vollständig auf DVD greifbar zu haben. Denn während die beiden bekanntesten Teile des Dekalogs, **EIN KURZER FILM ÜBER DAS TÖTEN** und **EIN KURZER FILM ÜBER DIE LIEBE** – zumindest in der Kinofassung – immer wieder zu sehen sind, gilt es die andern acht Teile noch zu entdecken. So begrüssenswert die Veröffentlichung grundsätzlich ist, mag sie doch nicht recht zu befriedigen. Dass die erwähnten Langfassungen von Dekalog 5 und 6 nicht mitgeliefert wurden, mag man verschmerzen, denn sie sind anderswo erhältlich. Ungleich stossender ist, dass keine deutschen Untertitel zum polnischen Originalton zuschaltbar sind.

DEKALOG Polen 1988/89. Region 2; Bildformat: 4:3; Sprachen: Polnisch, D; Extras: Zwei Dokumentationen auf Zusatz-DVD; Vertrieb: absolut medien

Zweimal Ozu

Kino braucht die grosse Leinwand, kein Zweifel. Dem zärtlich-stillen Kino von Yasujiro Ozu tut indes auch das Medium der DVD gut, ermöglicht dieses doch das wiederholte Anschauen, dank dem sich die Wirkung dieser Filme erst richtig entfalten kann. Zwei besonders schöne Ozu-DVDs hat nun die Schweizer trigon-film vorgelegt: **BANSHUN** – SPÄTER FRÜHLING und **TOKYO MONOGATARI** – REISE NACH TOKYO. Im ersten Film versucht ein Witwer, seiner Tochter einen Ehemann zu finden, während diese eigentlich beim Vater bleiben möchte. Im zweiten besucht ein altes Ehepaar die erwachsenen Kinder und deren Familien in der Grossstadt und muss erleben, dass der Nachwuchs keine Zeit hat. Beide Filme umkreisen die heiklen Beziehungen zwischen den Generationen, wobei in **TOKYO MONOGATARI** dieser Konflikt noch kombiniert ist mit jenem zwischen Stadt und Land. Ozu erweist sich damit auch als Chronist eines historischen Bruchs zwischen Tradition und boomender Moderne.

BANSHUN Japan 1949 und **TOKYO MONOGATARI** Japan 1953. Region 2; Bildformat: 4:3; Sprachen: Japanisch; Untertitel: D, F; Vertrieb: trigon-film

Johannes Binotto

Chris Marker

In der «Criterion Collection» ist von Chris Marker **SANS SOLEIL** und **LA JETÉE** auf einer DVD erhältlich – beide in französischer oder englischer Sprachversion (englische Untertitel zuschaltbar). Als Bonusmaterial findet sich ein viertelstündiges Interview mit Jean-Pierre Gorin, das Kurzporträt «Chris on Chris» von Kritiker Chris Drake, ein Kurzbeitrag zum Einfluss von **VERTIGO** auf Marker und ein ergiebiges Booklet. Einziger «Makel»: Code 1.

Exemplarische Fallstudie

PARANOID PARK von Gus Van Sant



GOOD WILL HUNTING, ELEPHANT, LAST DAYS, PARANOID PARK. Ein unbedarfter Betrachter würde diese kleine Filmauswahl aus dem Œuvre Gus Van Sants wohl kaum in die richtige Reihenfolge bringen. Gewöhnlich münden erfolgreiche Regiekarrieren nach experimentellem Start im grossen Studioproduktionskarussell. Und einen ähnlichen Verlauf nahm zunächst auch Van Sants Filmografie. Nachdem er 1985 mit MALA NOCHE, einer düster-naturalistischen Beschreibung des Schwulenmilieus in Portland (Oregon), debütierte hatte, machte er sich als Independentfilmer mit tragikomischen Werken aus dem Drogenmilieu (DRUGSTORE COWBOY, 1989) und über schwul-lesbische Lebenswirklichkeiten (MY OWN PRIVATE IDAHO, 1991; EVEN COWGIRLS GET THE BLUES, 1993) einen Namen.

Nach einem mediensatirischen Zwischenspiel (TO DIE FOR, 1995 mit Nicole Kidman), öffnete ihm der für insgesamt neun Oscars nominierte GOOD WILL HUNTING (1997) die Tür zum Starkino. Das anschliessende Hitchcock-Remake PSYCHO (1998) verfolgte zwar einen aussergewöhnlichen Ansatz,

indem es die Einstellungen des Originals Eins zu Eins übernahm, bot aber konsequenterweise wenig Überraschendes. Im Grunde begnügte sich Van Sant damit, den Filmklassiker auf den aktuellen Stand der Filmtechnik "upzudaten". Mit FINDING FORRESTER (2000) – der Geschichte einer ungewöhnlichen Freundschaft zwischen einem renommierten, weltabgewandten Schriftsteller (Sean Connery) und einem jungen, sperrigen Schreibtalent aus der Bronx – schuf er noch einmal kostspieliges, anspruchsvolles, schönes Lichtspiel für ein breites Publikum. Der Übergang vom neugierigen zum erfahrenen Kino war geglückt. Dann aber kehrte der Regisseur mit GERRY (2002) zu seinen Wurzeln zurück und kreierte in dem Psychodrama über zwei junge Männer (Matt Damon und Casey Affleck), die beide Gerry hiessen, sich in der Wüste verirrt und angesichts des drohenden Todes über Gott und die Welt philosophierten, einen minimalistischen, experimentierfreudigen Film, in einem Stil, den er in ELEPHANT (2003), seinem aus der Opfersicht erzählten Drama über den Amoklauf an einer amerikanischen Highschool, visuell abmilderte

und verfeinerte und zuletzt in *LAST DAYS* (2005) abermals auf die Spitze trieb.

Die groteske Hommage an Kurt Cobain, den legendären Sänger der Grunge-Band «Nirvana», der sich 1994 das Leben nahm, war meilenweit entfernt vom Pop(corn)-Kino und doch alles andere als anfängerhaft. Wie schon in *ELEPHANT* filmte Kameramann *Harris Savides*, mit dem Van Sant seit *FINDING FORRESTER* zusammenarbeitete, die Figuren auffällig häufig von hinten. In *LAST DAYS* liess sich das, anders als in *ELEPHANT*, jedoch mit keiner Ego-Shooter-Perspektive mehr assoziieren. Bedroht fühlte sich Cobain, der bei Van Sant Blake hiess, von der Wirklichkeit. Die Kamera setzte ihm nicht nach, sie schlüpfte förmlich in ihn hinein.

Lange, ungeschnittene Sequenzen saugten den Lebensrhythmus des Antihelden auf. Auch dies ein Stilmittel, das Van Sant bereits in *ELEPHANT* erprobt hatte, genau wie das prägnante Wechselspiel zwischen Nah- und Panoramaaufnahmen, in dem sich formal spiegelte, was seit *GERRY* Van Sants Filme auch inhaltlich prägte: die Fragen, die sie aufwarfen, blieben unbeantwortet. Zum Teil lässt sich das nun auch von *PARANOID PARK* sagen. Während bei *GERRY* Existentielles verhandelt wurde, sich in *ELEPHANT* soziale und psychologische Fragestellungen mischten und *LAST DAYS* ganz in den Wahnsinn des Protagonisten hineinkroch, eröffnet *PARANOID PARK* zusätzlich zu dieser psychischen noch eine ethische Dimension. Und obwohl der moralische Kompass, den Van Sant dem Publikum an die Hand gibt, abermals unscharf bleibt, lässt sich doch die Richtung errahnen, in die er deutet. Zwar ist auch *PARANOID PARK* weit davon entfernt, zu moralisieren oder plakativ den Weg zu weisen. Allerdings ist der Film durchschaubarer als seine unmittelbaren Vorgänger gestaltet. Lösungen sind in Sicht.

Dennoch bedeutet *PARANOID PARK* im Œuvre Van Sants keine Rückkehr zum epischen *GOOD WILL HUNTING*-

Erzählkino. Wie in *GERRY*, *ELEPHANT* und *LAST DAYS* interessiert sich der Drehbuchautor und Regisseur in seiner Adaption des Romans von Blake Nelson nicht für narrative Akte, sondern für das soziale, seelische, moralische Umfeld, in das die Handlung eingebettet ist. Konsequenterweise wird das Filmgeschehen im Presseheft zu *PARANOID PARK* in zwei lakonischen Sätzen zusammengefasst: «Alex, ein jugendlicher Skateboarder, tötet in der Nähe des Paranoid Parks, einem verrufenen Skaterpark in Portland, versehentlich einen Wachmann. Er entschliesst sich, nichts zu sagen.» Obwohl der Film mit mehreren Rückblenden etappenweise rekonstruiert, wie es zum Tod des Sicherheitsbeamten kam, steht, anders als in den letzten Filmen Van Sants, diesmal nicht die Frage nach der Motivation im Mittelpunkt. Nicht, wie es dazu kommen konnte, gilt es herauszufiltern, sondern wie Alex die gefühlte Schuld verarbeitet. In vielem erweist sich *PARANOID PARK* damit als eine Art Spiegelfilm zu *ELEPHANT*. Beide Filme spielen an einer amerikanischen Highschool. In beiden Filmen besetzt Van Sant die Rollen mit Laiendarstellern, die er diesmal über das Internetportal «My Space» castete. Während aber *ELEPHANT* vor der Tat den Blick auf die Opfer richtet, beschäftigt sich *PARANOID PARK* mit den Gewissenskonflikten, die den Täter hinterher quälen.

Leicht macht es sich der von *Gabe Nevins* sehr einfühlsam verkörperte Alex dabei nicht. Und so einfach lässt Van Sant auch den Zuschauer nicht davorkommen, wenn er ihn in der Mitte des Filmes schliesslich in fürchterlicher Schonungslosigkeit mit dem grausamen Sterben des Wachmannes konfrontiert, das sich Alex unauslöschlich ins Gedächtnis gebrannt hat. Für Alex bedeutet diese schreckliche Erfahrung den jähen Aufbruch in die Erwachsenenwelt. Er verlässt seine hübsche, oberflächliche Freundin und trifft sich mit einer nachdenklich-melancholischen Mitschülerin. Alex reiht sich damit in die Liste adoleszenter Helden ein, die bei Gus Van



Sant so lang ist, dass man ihn durchaus als Coming-of-Age-Regisseur bezeichnen kann. Es sind die ewigen Sinnfragen Heranwachsender, die oft haltlose Suche nach Identität und sozialer, moralischer Orientierung, die das Gesamtwerk Van Sants kennzeichnen.

Letztgültige Antworten liefert Van Sant zwar auch in *PARANOID PARK* nicht. Aber er eröffnet seinem Protagonisten einen ungewöhnlichen, kreativen Weg aus der Krise, so dass man sich um seine Zukunft wenig Sorgen machen muss. Thematisch schlägt *PARANOID PARK* damit eine Brücke zwischen Van Sants konventionelleren, breitenwirksamen Werken und seinen experimentellen Nischenfilmen. Formal findet das darin seinen Ausdruck, dass der Filmemacher von der expressiven Kameraführung, die er zuletzt in *LAST DAYS* mit Harris Savides perfektionierte, wieder abrückt. Die Unschärfen, poetischen Verfremdungen, die statischen, durch Fenster fotografierten Tableaus, die eigenwilligen, eigenmächtigen Kameraschwenks, die *LAST DAYS* noch prägten, weichen in *PARANOID PARK* einer unauffälligeren, sich selbst zurücknehmenden Inszenierung. Kameramann *Christopher Doyle*, mit dem Van Sant bereits bei *PSYCHO* zusammenarbeitete, ist auch durch seine Arbeiten mit Wong Kar-wai daran gewohnt, die Kamera in den Dienst einer dramaturgischen Choreografie zu stellen. Da es in *PARANOID PARK* aber keine Action gibt, fällt die Kameraführung vergleichsweise nüchtern aus. Handkamera und Zeitlupen kommen da zum Einsatz, wo es die sporadischen Skateboardsequenzen erfordern, wo einer Szene Authentizität oder einer Einstellung ein besonderes emotionales Gewicht verliehen werden soll. Die Kamera stellt sich, gleichsam als verlängerter Arm, in den Dienst eines intensiven, berührenden Schauspiels.

Zu neuen Ufern bricht Gus Van Sant mit *PARANOID PARK* nicht auf. Auch wenn der Film in seiner Verbindung von kleinem und grossem Kino durchaus neue Akzente in

Van Sants Œuvre setzt. Für einen Meilenstein entwickelt er sich nicht aufwühlend, nicht irritierend, nicht charakteristisch genug. Es läuft alles ein wenig zu glatt ab, zu schlüssig. Die intim beobachtende, mitunter dokumentarisch anmutende Kamera liefert authentische (fotografisch zugleich hochwertige, nie schmutzige) Bilder, bleibt aber wertfrei, distanziert und teilnahmslos. Um Alex dennoch kennenzulernen, erlebt man zu wenig mit ihm. Man sieht ihn traurig, nachdenklich, schwermütig, verzweifelt, die komplette Bandbreite der Emotionen durchleidend, und er bleibt einem trotzdem seltsam fern. Als Mensch wurde er einem nie nahegebracht, lediglich als exemplarische Fallstudie eines jugendlichen Zufallstäters. So arbeitet sich der Film an einer Figur ab, der es trotz eines überzeugenden Darstellers letztlich an Substanz fehlt. Alex' Schicksal berührt, ergreift aber nicht. Diese emotionale Unbestimmtheit beschreibt jedoch nicht nur eine Schwäche, sondern macht zu einem gewissen Grad auch den Reiz eines Filmes aus, in dem Van Sant wie auch in den drei Filmen zuvor nicht aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers komplette Charaktere vorstellt, sondern lediglich einen kleinen, prägnanten Ausschnitt aus einem Leben präsentiert, das, vielleicht gerade weil es im Besonderen fremd bleibt, über das Leben und Menschsein im Allgemeinen nachdenklich stimmt.

Stefan Volk

R, S: Gus Van Sant; B: Gus Van Sant, nach dem gleichnamigen Roman von Blake Nelson; K: Christopher Doyle, Rain Kathy Li; A: John Pearson-Denning; Ko: Chapin Simpson. D (R): Gabe Nevins (Alex), Dan Liu (Detective Richard Lu), Jake Miller (Jared), Taylor Momsen (Jennifer), Lauren Mc Kinney (Macy), Olivier Garnier (Cal), Scott Green (Scratch), Winfield Henry Jackson (Christian), Dillon Hines (Henry), Brad Peterson (Jolt), John «Mike» Burrouwes (Wachmann), Emma Nevins (Paisley), Joe Schweitzer (Paul), Christopher Doyle (Onkel Tommy), Grace Carter (Alex' Mutter), Jay «Smay» Williamson (Alex' Vater), Emily Galash (Rachel). P: MK2 Productions, Meno Films, Centre National de la Cinématographie; Marin Karmitz, Nathanael Karmitz, Neil Kopp, David Cress. Frankreich, USA 2007. 85 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-V: Peripher Filmverleih, Berlin



I See My Light Come Shining

SHINE A LIGHT von Martin Scorsese



Klassisch, Jazz oder Rock, zuletzt bleibt die Musik ganz platt sie selbst. Immer, wenn die Ausweitung zu einem bewussten Stil fehlt, geraten aufgezeichnete Konzerte rasch vorhersehbar und eintönig. Statt einen New Yorker Auftritt der Rolling Stones eins zu eins abzufilmen, inszeniert *SHINE A LIGHT* das Spektakel dokumentarisch. Kamera und Schnitt greifen kontrapunktisch in die Nummern ein, die sich sozusagen gegen die aggressive Montage zu behaupten haben. Vor-, rück- und seitwärts gleitet und kurvt das Bild über einen begrenzten Innenraum, kreuz und quer, und es springt vertikal, horizontal, diagonal, ohne Ausrichtung nach einer gegebenen Achse. Der eingenommene Standpunkt ist überall und nirgendwo. Da ist gewiss ein einziger Schauplatz, und doch wirkt es oft, als wären es mehrere.

From the West Down to the East

Martin Scorsese treibt eine Methode auf die Spitze, die er schon erprobt hat, recht gründlich bereits 1978. *THE LAST WALTZ* schilderte den Abschied von «The Band». Ein Chor

sang wie im Vorgriff auf heute: «*I see my light come shining, from the West down to the East – Any day now, any day now, I shall be released*». In *SHINE A LIGHT* nun reißt und sprengt das Verfahren die Songs förmlich auseinander, um sie neu, wie kubistisch zusammenzusetzen.

Nie hetzt eine Sequenz hinter Takten, Rhythmen oder Modulationen her oder treibt sie vor sich hin. Wo immer es geht, hält Schnittmeister *David Tedeschi* dagegen, ähnlich, wie die Soli und Riffs auf der Gitarre ab und zu verquer, atonal in die Grundakkorde hinein schrillen und klirren. Mick Jagger, Keith Richards und Ron Wood, denen kein fester Ort auf der Bühne zugewiesen ist, scheinen bei jedem Schnitt, der auf einen von ihnen fällt, von einer andern Seite her vorzutreten, um einen andern Abgang zu wählen, nach hinten, links oder rechts. Eine einstudierte Choreografie wäre so fehl am Platz wie ein fester Standpunkt.

Die Musik wird weder betont noch begleitet, heisst das, weder kommentiert noch hervorgehoben. Sondern der Film versucht, ihre Eigenart in der seinen zu spiegeln. Keinem der

beiden Elemente ist es um Eleganz oder Raffinesse zu tun. Beide sind auf den Bruch jedes glatten, gefälligen Ebenmasses bedacht. Nichts Tänzerisches ist gefragt, keinerlei Ballett, sondern das Stampfende des Rock'n'Roll, das Raue und Rohe, der Taumel und die Tollheit, das Dröhnen und das Drohende, die Zerstörung und das Chaos, aber dann auch das Ironische, Parodistische und Clowneske. Rausch, Raserei, Exzess, Grimasse und Groteske grassieren. Es sind, mit andern Worten, alle jene rasch ineinander umschlagenden Verfassungen von Geist und Seele, die dem Kult des Dionysos zugeordnet werden. Und schon lässt sich ein bisschen leichter nachvollziehen, woher es rührt, wenn Bigotte den Vergleich mit satanischen Riten so gern bemühen.

Any Day Now, any day now

Die klassischen Einspielungen der Gruppe erreichten 1971 mit «Sympathy for the Devil» ihren Höhepunkt. Die Aufnahme kam in einem kreativen Akt zustande, den Jean-Luc Godard denkwürdig gefilmt hat. ONE PLUS ONE verfolgte den gesamten Hergang von den ersten Griffen auf dem Saitenbrett an bis zur Orchestrierung. Inzwischen werden die simpel-raffinierten Kompositionen von damals aufgegriffen und zerzaust. Blues und Country Music, denen die Rolling Stones viel zu verdanken haben, sehen sich herzlos der Lächerlichkeit preisgegeben. Die wenigen sensibeln Balladen, die Jagger und Richards seinerzeit geschrieben und interpretiert haben, sind wohl mit Bedacht ausgespart.

Wohl nur so hat es das Quartett über die lange Zeit hin ausgehalten: indem es die Vergangenheit regelrecht eingestampft hat. Das geschah stracks vorbei etwa am frühen Tod von Brian Jones, an der Krebserkrankung des Schlagzeugers Charlie Watts und an einem kürzlichen Kopfsturz von Keith Richards. «Jumpin' Jack Flash», «Satisfaction» und andere Stücke aus dem Repertoire sind denn nur dem Namen nach die gleichen geblieben. Die Art und Weise, vor allem aber der

Geist der Rezitation ist mit den Autoren und Interpreten in die Jahre gekommen, ein Widerschein bloss von ehemals. Und doch: richt' ein Licht – «shine a light» –, so verlangt es der Titel programmatisch, und schon könnte, allerdings nur für das ungeübte Auge, alles wie neu aussehen.

Auf diese Weise geht der Film über vier Jahrzehnten Geschichte nach, ohne sämtliche Fäden aufrollen zu wollen. Die Spuren, das sind die Falten in den Gesichtern von Mick Jagger und Keith Richards, und es ist der weisse Haarschopf von Charlie Watts. Thema sind die Musikanten mehr als ihre Musik. Der Ausschnitt aus einer Fernseh-Show der siebziger Jahre zeigt den Lead-Sänger, der auf die Frage, ob er sich vorstellen könne, auch noch in dreissig Jahren auf der Bühne herumzusausen, nur kurz überlegen muss, ehe er bündig antwortet: ja.

I Shall Be Released

Der Schluss der Darbietung im Beacon Theatre unter einer hohen Art-Deco-Wand zeigt die Vier und ihre Mitmusiker, wie sie nach Art einer Fussballmannschaft einander die Arme über die Schultern legen. Die freundschaftliche Geste wirkt ganz unbeabsichtigt so, als müsste sich jeder an einem nächsten festhalten, damit ja keiner umfällt. Mick Jagers Gesicht ist aschgrau, eingefallen, verzerrt und erstmals an diesem Abend ungeschminkt alt. Nie wieder wird ihn jemand fragen, ob's noch mal reicht, für ein paar weitere Dekaden. Kein Zweifel, von West nach Ost sieht er sein Licht herannahen, -leuchten, -scheinen.

Pierre Lachat

R: Martin Scorsese; K: Robert Richardson, Mitchell Amundsen, Pat Capone, Stuart Dryburgh, David Dunlap, Bob Elswit, Chris Haarhoff, Tony Jannelli, Lukasz Jogalla, Ellen Kuras, Robert Leacock, Andrew Lesnie, Emmanuel Lubezki, Anastas Michos, Chris Norr, Declan Quinn, Andrew Rowlands, Gerard Sava, John Toll, Albert Maysles; S: David Tedeschi. Mitwirkende: Mick Jagger, Keith Richards, Charlie Watts, Ronnie Wood, Christina Aguilera, Buddy Guy, Jack White III. P: Concert Productions International, Shangri-La Entertainment; Michael Cohl, Zane Weiner, Steve Bing, Victoria Pearman. USA 2008. 122 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



Kopfunter im Chaos der Stadt

PROMISE ME THIS (zavet) von Emir Kusturica



Bereits mit seinen ersten Kinofilmen machte sich Emir Kusturica einen Namen als eigenwilliger, phantasievoller und bildgewaltiger Filmautor: Mit seinem Debüt *SE JECAS LI SE DOLLY BELL* (ERINNERST DU DICH AN DOLLY BELL?) holte er sich 1981 den Goldenen Löwen des Festivals von Venedig, und *OTAC NA SLUZBENOM PUTU* (PAPA IST AUF DIENSTREISE) erhielt 1985 in Cannes die Palme d'or. Die politisch-historischen Wechselfälle seiner «jugoslawischen» Heimat haben den aus Sarajevo (Bosnien-Herzegovina) stammenden, heute in Serbien lebenden Regisseur gezwungen, sich die Finanzierung seiner weiteren Filme vorwiegend in Westeuropa zu suchen; *ARIZONA DREAMS* (1993) hat er sogar in den USA gedreht. Trotz dem Zwang zur Internationalisierung seiner Produktionen gelang es ihm, seinen Autorenruf und seine Originalität zu behaupten. Sein unverkennbarer burlesk-poetischer Stil und seine Entschlossenheit, bedeutungsvolle Filme abseits des Mainstreams zu drehen, obsiegt auch unter widrigen Produktionsbedingungen. Seine Treue zu sich selbst, von der internationalen Kritik zeitweise missverstan-

den als reine Wiederholung, liess ihn nach und nach zu einer der profiliertesten kreativen Persönlichkeiten des heutigen Kinos werden.

Das Handycap der Koproduktion macht sich in seinem neuesten Werk erneut und diesmal problematischer bemerkbar. Das beginnt gleich mit dem Filmtitel: Unter dem internationalen Titel *PROMISE ME THIS* kündigt ihn der Schweizer Verleiher an, *PROMETS-MOI* liest man im französisch/englischen Vorspann, und den Originaltitel dieses serbisch gesprochenen Films, *ZAVET*, muss man im Internet suchen. So fragt man sich, wie weit der uneinheitliche Eindruck, den dieser nur streckenweise zu gewohntem Kusturica-Format findende Film macht, auf den Einfluss der französischen Koproduzenten (France 2 Cinéma/StudioCanal) zurückzuführen ist. Schon am Drehbuch dürften Scriptconsultants und Fernsehproduzenten mitgebastelt haben; jedenfalls ist es so sehr im gängigen Sinne «gut konstruiert», dass manche Wendung vorhersehbar ist: Wird zu Beginn ein Stier kastriert, ist unausweichlich, dass dem Oberbösewicht am Ende Gleiches wider-

fahren wird; beteuert ein Gangster refrainartig, er treibe es mit allem ausser einer Wildsau, taucht am Ende unweigerlich eine solche auf ...

Die Story könnte einfacher kaum sein: Der junge Tsane, der bei seinem Grossvater aufgewachsen ist, wird von diesem, als er sein Ende nahen wähnt, in die Stadt geschickt. Dort soll Tsane die einzige verbliebene Kuh verkaufen, vom Erlös eine St.-Nikolaus-Ikone erstehen, sich ein Souvenir besorgen und sich, dies vor allem, eine Frau suchen. Die zahlreichen Abenteuer, die Tsane bei der Ausführung des Auftrags zu bestehen hat, bilden das Rückgrat des Films – bis zum fröhlichen Finale, das der Schlusstitel explizit zum «Happy End» erklärt.

Kusturica nutzt diese Struktur zu einem tiefschwarzen Bild der Verhältnisse in seiner Heimat. Das Leben in der Stadt ist weitgehend auf Vorbilder aus dem europäischen Ausland oder den USA ausgerichtet, und es dominieren Gangster, die sich durch Schutzgelderpressungen, Immobilienspekulationen und Frauenhandel bereichern. Die Mutter des Gangsterbosses stellt voll Stolz fest: «Die Demokratie hat meinen Sohn nach oben gebracht.» Nun will er noch höher hinaus, in seinem Städtchen ein World Trade Center errichten, selbstverständlich in Form von Twin Towers. Das von Kusturica vermittelte Weltbild mit der Konfrontation von aufs Ausland schielender Stadt und traditionsbewussterem Dorf erscheint im Kern ebenso schematisch wie rückwärtsgewandt. Dennoch hat sich Kusturica – und das sorgt für die sympathischen Szenen – in einem Winkel seines Herzens offenbar den Glauben an ein Restchen Gutes im Menschen bewahrt: Ob auf dem Land oder in der Stadt, seine Figuren finden immer wieder andere, die ihnen helfen.

Während der Film im regionalen Kontext offenbar die Dimension eines politischen Pamphlets hat, bietet er dem internationalen Publikum primär comic-strip-artige Unterhaltung: eine Vielzahl amüsanten Szenen, oft auch eher der-

ben Humor, viel parodistisch gemeinte Action, das Ganze getragen von einem hervorragenden Darstellersensemble und der von Emir Kusturicas Sohn Stribor komponierten Musik. Kusturica ist nun mal kaum zu überbieten in starken Bildfindungen, verblüffenden Wendungen und wunderbar absurden Einfällen. Viele davon werden mit erheblichem Aufwand an technischem Getüfchel, Tierdressur, Pyrotechnik oder Stuntmen-Akrobatik inszeniert, zum Beispiel wenn Tsane seiner Angebeteten einen Heiratsantrag macht, kopfunter an einem Seil vor dem Schulfenster baumelnd. Die schönsten Trouvails aber sind jene, die ganz einfach daherkommen, wie etwa Tsanes (seine Naturverbundenheit exponierendes) Bad inmitten von an der Wasseroberfläche schwimmenden Äpfeln.

Zu Beginn des Films wird als Zirkusnummer ein Mann aus einer Kanone geschossen, doch er durchschlägt das Zelt und fliegt immer weiter. Den ganzen Film hindurch wird er – herrlich, gerade weil völlig unmotiviert – als eine Art running gag immer wieder auftauchen. Er durchquert den Himmel dieser und jener Szene, ist in anderen lediglich als Schatten oder in der Reflexion einer Scheibe erkennbar, bis auch er mitten im Happy End landet. Man darf das vielleicht auch als kritischen Kommentar Kusturicas zu seinem eigenen Tun interpretieren: Im Show-Business lauert die Gefahr, dass es sich verselbständigt.

Martin Girod

Regie: Emir Kusturica; Buch: Emir Kusturica, Ranko Bozic, nach einer Story von Rade Markovic; Kamera: Milorad Glusica; Schnitt: Svetolik Mica Zajc; Ausstattung: Radovan Markovic; Kostüme: Nebojsa Lipanovic; Musik: Stribor Kusturica; Ton: Jean-Luc Audy. Darsteller (Rolle): Uros Milovanovic (Tsane), Marija Petronijevic (Jasna), Aleksandar Bercek (der Grossvater), Miki Manojlovic (der Gangsterboss), Ljiljana Blagojevic (die Lehrerin), Kosanka Djekic (Jasnas Mutter), Stribor Kusturica (Topuz), Vladan Milojevic (Runjo), Ivan Maksimovic (der Inspektor), Milan Janjusevic (der fliegende Mann). Produktion: Rasta International, Fidélité Films, France 2 Cinéma, StudioCanal; Emir Kusturica, Olivier Delbosc, Marc Missonnier. Serbien, Frankreich 2007. Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Schein oder Nichtsein, das ist hier keine Frage

THE PURPLE ROSE OF CAIRO von Woody Allen



«Was wäre, wenn?» ist einmal mehr die banale, aber produktive Frage, die am Ausgangspunkt eines Films von Woody Allen steht. Was also wäre, wenn eine der Leinwandfiguren plötzlich zu wirklichem Leben erwachte? Diesen Grundgedanken galt es in eine ebenso einfache wie einleuchtende Fabel zu verpacken, welche die Konklusion zuspitzt, die Situation spiegelbildlich ergänzt, aber glaubwürdig bleiben lässt. Eine befriedigende Lösung fand sich im verbreiteten Klischee, dass Menschen gerade in schlechten Zeiten ins Kino drängen, um ihrem grauen Alltag zu entfliehen. Was also wäre, wenn: auch die Figuren auf der Leinwand ihrem zweidimensionalen Dasein entfliehen wollten? Die Fliehenden von beiden Seiten zusammenkämen?

New Jersey in den dreissiger Jahren, während der schwärzesten Depression. Im «Jewel», dem lokalen Kino, wechselt das Programm. Es werden gerade die neuen Bilder ausgehängt, die Lettern «The Purple Rose of Cairo» montiert, als Cecilia auf dem Weg zur Arbeit in der Schnellimbiss-Bude vorbeikommt. Dass Cecilia den Kopf mehr bei den Leinwandhelden und in Hollywood hat als beim Service und ihr ein Gedankenaustausch übers Kino näher liegt als die Bestellungen

der Kunden, macht sie zur unfähigsten Serviererin, welche New Jersey je gesehen hat. Monk, ihr arbeitsloser Ehemann, der tagsüber mit seinen Kumpels in den Strassen steht, ist schon zufrieden, wenn sie ihn abends mit einem Bierchen in Ruhe lässt und sich allein ins Kino verzieht. Ganz begeistert von «The Purple Rose of Cairo» lässt Cecilia bei der Arbeit ein paar Teller mehr fallen als gewöhnlich, verliert ihren Job, setzt sich ins «Jewel», verliebt sich in den jungen, stürmischen Leinwandhelden, sitzt den Schwarzweiss-Film immer noch einmal durch und dann, beim vierten Mal, passiert's: Tom Baxter, der junge Forscher, der in den Grabmätern der Pharaonen herumsteigt, sich aber von Touristen zu einem Ausflug überreden lässt und sich mit seinem Tropenhelm mutig ins Nachtleben am Broadway stürzt, spricht Cecilia direkt von der Leinwand herab an, tritt kurzentschlossen aus der Leinwand heraus und wird farbig wie die «Realität» – warum eigentlich soll er sich nicht ebenfalls verliebt haben?

Damit aber wären wir mitten in den Komplikationen. Auf der Leinwand und im Kino «Jewel» ist man verwirrt. Im Kino, wo THE PURPLE ROSE OF CAIRO gespielt wird, dürfte gelacht und der Gag geschluckt werden. Woody Allens Fiktion ist so zwanglos selbst-

verständlich und überzeugend, dass sich die Frage nach der Wahrscheinlichkeit gar nicht erst stellt. Bedenkt man später, draussen bei Licht, die Abgründe, welche Allens Fabel aufzeigt und spielerisch überbrückt, kann das Motto eigentlich nur noch lauten: Willkommen bei Douglas R. Hofstadters «Gödel, Escher, Bach»!

Das Drehbuch löst die anstehenden Probleme brillant, indem es einige der naheliegendsten Fragen selber aufwirft und dann in die ihm genehme Richtung lenkt, andere einfach überspielt. Beim Tempo, das vorgegeben wird, bleibt dem Zuschauer gar keine Zeit, eigenen Gedanken nachzuhängen, bevor er vom nächsten Gag fasziniert und "geblendet" wird.

Fallen seine Fiktionsgefährten aus der Rolle, wenn Baxter seine Stichworte nicht mehr liefert? Nun, sie stehen plötzlich da wie auf einer Bühne und «suchen nach einem Autor», oder warten zwar nicht auf Godot, aber auf Baxter, der sie erlöst. Ein Statist von der sechsten Filmspule kommt bald schon vorbei und fragt, warum es nicht weitergehe. Die noch problematischere Frage aber, was mit Tom, mit dem Film, ja mit der Welt letztlich geschehen würde, wenn jetzt die Projektion unterbrochen würde, wagt schon gar niemand mehr ernsthaft zu stellen. Der Kinomanager telefoniert mit Hollywood. Der verständigte Produzent will wissen, wer für den Vorfall verantwortlich zu machen sei: die Drehbuchautoren, welche die Figur erschaffen haben, oder der Darsteller, welcher sie verkörpert hat. Erste ungeduldige Zuschauer fordern im «Jewel» ihr Geld zurück. Andere wieder wollen unbedingt hinein, um die Sensation der von ihrer Handlung verlassenen Figuren mit eigenen Augen zu sehen.

Aber auch die beiden "Realitäts"-Flüchtigen, welche sich unbemerkt aus dem Saal geschlichen und sich im leerstehenden Vergnügungspark verkrochen haben, stossen auf ungeahnte Probleme. Zunächst muss Cecilia dem Held ihrer Träume entgegnen, dass sie leider bereits verheiratet sei. Später wird Tom durch die Tatsache verblüfft, dass in der realen Welt beim Küssen nicht abgeblendet wird, und schliesslich stellt sich im Restaurant, wohin er seine Traumfrau eingeladen hat, heraus, dass da sein Leinwandgeld nichts wert ist.

Für Tom Baxter, für den sich das Leben bisher nur in einem Grabe bei Kairo, in einem Nachtclub am Broadway und in einigen Kulissen-Appartements abgespielt hat, muss der Ausflug in die Realität immer mehr einer Reise von «Alice im Wunderland» gleichen.

Tom hilft sich schliesslich, indem er Cecilia in *seine* Welt einlädt und in den Nachtclub am Broadway zum Champagner bittet, der "in" der Leinwand allerdings nur nach Gingerale schmeckt. Bevor Cecilia ein Leinwand-Dasein aber tiefer ergründen kann, wird sie von Gil vor die Wahl gestellt, sich zwischen Realität und Fiktion, zwischen Hollywood und seiner Kulisse zu entscheiden. Gil Shepherd, als Darsteller von Baxter Toms Ebenbild, das sich von diesem nur durch Strassenkleider (statt Tropenanzug) unterscheidet, war ange-reist, um seine Verkörperung zur Rückkehr auf die Leinwand und in die Geschichte von «The Purple Rose of Cairo» zu bewegen, hat sich aber – um das Mass der Dinge voll zu machen – natürlich ebenfalls sofort in Cecilia verliebt. Nun, nachdem seine Verkörperung sich wieder mit der Fiktion beschieden hat, der Film landesweit abgesetzt werden konnte, zog es ihn schnell in die Filmmetropole zurück, während Cecilia noch erwartungsfroh ihre Koffer packt. Zum Glück spielt das «Jewel» inzwischen TOP HAT mit Fred Astaire.

Woody Allen hat, auf einem spontanen Einfall beruhend, eine nette kleine Geschichte realisiert, die allerdings nichts weniger als die «eigenartige Schlaufe» des zwanzigsten Jahrhunderts fürs Kino adaptiert. Gödels Unvollständigkeits-Theorem von 1931, welches nachweist, dass solche Schlaufen aus keinem hinreichend komplexen logischen System zu verbannen seien, wurde – obwohl er und sein Theorem in der breiten Öffentlichkeit noch wenig bekannt sind – inzwischen von unserer Kultur weitgehend verarbeitet. THE PURPLE ROSE OF CAIRO dürfte deshalb sehr viel eher zu einem unbeschwert vergnüglichen Kinoerlebnis als zu einem kulturellen Schock werden. Die einfallsreiche Darstellung einer verwirrenden Schlaufe ist dennoch gegeben.

Woody Allen braucht keine Sekunde an Gödel gedacht zu haben. Assoziationen ergeben sich fast beliebig viele. Anläufe, frühere



Annäherungen und Variationen finden sich im kulturellen Schaffen gleichsam zuhauf. Einerseits wäre da etwa Pygmalion, dessen Wunsch sich erfüllte, seine in Stein gehauene «Schöne Galathee» möge zu Leben erwachen, andererseits ruft sich Luigi Pirandello, der sich vor den «Fallen der Illusion», die das Leben den Menschen durch sie selbst und ihre Wahrnehmungen stellt, fürchtete, fast schon selbst in Erinnerung: könnte das ganze Leben nicht nur ein Wahn sein, eine traumartige Vorstellung des unkontrollierbaren, unbeständigen Denkens des Menschen, das durch Wahrnehmungen aller Art und ihre Reflexe auf die Sinne hervorgerufen wird? Auf das Kino und ein Beispiel beschränkt, hat etwa Buster Keaton bereits 1924 den Klassiker SHERLOCK JR. realisiert, in welchem der Filmvorführer sich in seine Filme träumt – und René Clair soll das Werk als «Pirandello der Leinwand» bezeichnet haben.

Woody Allens Konstruktion aber ist komplexer. Es gibt die Leinwand, das zweidimensionale, fiktive Kino und die real-fiktiven Darsteller der Leinwandfiguren auf der Leinwand und Tom Baxter, der die alltäglichen Gesetzmässigkeiten der Fiktion in der Fiktion durchbricht. Als direkter visueller Vergleich bietet sich da fast nur noch M. C. Escher (1898–1972) und dessen Lithografie «Reptile» von 1943 an: Echsen, die sich aus einem Zeichnungspapier davonmachen, dreidimensional werden, sich über Buch, Würfel und Papierkorb des gezeichneten Stilllebens bewegen, um sich dann in die Zweidimensionalität zurückverwandelnd wieder ins Zeichnungspapier zu legen. Eschers Litho könnte (in einer weiteren Schlaufe) seinerseits als Zeichnung in einem dreidimensional gezeichneten Stillleben liegen – das Spiel unendlich oft wiederholt werden: Gödel, Tarski, Karl R. Poppers «Objektive Erkenntnis» etwa, liegen gleich um die Ecke.

Anzuführen bleibt noch das Werk des belgischen Malers René Magritte (1898–1967). «La condition humaine» etwa, ein Bild von 1933, welches eine Staffelei vor einem Fenster zeigt und damit die Frage nach der gemalten Realität auf der Leinwand, durch die auf die Leinwand auf der Leinwand gemalte Realität, aufwirft. Dann aber vor

allem in Vollendung «Les deux mystères» (1966): Eine dunkle Pfeife, scheinbar im Bildvordergrund schwebend, die tatsächlich aber gross auf die helle Wand gemalt ist, vor der eine Staffelei mit einer Wandtafel steht, welche eine kleinere, helle Pfeife auf schwarzem Grund zeigt, unter die der Satz «Ceci n'est pas une pipe» geschrieben steht. «Cela», stellt sich bei genauerem Betrachten und Nachdenken heraus, ist nicht mehr eine Pfeife als «ceci». Und da wär das Paradox dann wieder – die eigenartige Schlaufe des zwanzigsten Jahrhunderts.

Selbstverständlich – und zum Glück für THE PURPLE ROSE OF CAIRO – führt Woody Allen nichts von alledem aus, sondern geht spielerisch darüber hinweg. Eine Irritation wie seinerzeit das Auftauchen des Bildes «Les deux mystères» von René Magritte dürfte er bei den meisten Betrachtern hoffentlich aber doch auslösen.

Walt R. Vian

Reprint aus Filmbulletin 4.85

Stab

Regie, Buch: Woody Allen; Director of Photography: Gordon Willis; Kameraoperator: Dick Mingalone; Kameraassistent: Douglas C. Hart; Schnitt: Susan E. Morse; Production Design: Stuart Wurtzel; Costume Design: Jeffrey Kurland; Art Director: Edward Pisoni; Set Decorator: Carol Joffe; Chief Set Dresser: Dave Weinman; Musik: Dick Hyman; Ton Aufnahme: Frank Graziadei; Mischung: James Sabat. Songs: «Cheek to Cheek» von Irving Berlin (Musik), Fred Astaire (Text); «I Love My Baby, My Baby Loves Me» von Bud Green & Harry Warren; «Alabama Bound» von Ray Henderson, B. G. Oe Sylva & Bud Green

Darsteller (Rollen)

Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter und Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk, Gatte von Cecilia), Stephanie Farrow (Cecilias Schwester), Ed Herrmann (Henry), John Wood (Jason), Deborah Rush (Rita), Zo Caldwell (Countess), Karen Akers (Kitty Haynes), Annie Joe Edwards (Delilah), Milo O'Shea (Donnelly, Priester), Peter McRobbie (Kommunist), Alexander H. Cohen (Raoul Hirsh, Hollywood Filmstar), Dianne Wiest (Emma, Prostituierte), Sydney Blake (Variety Reporter), Irving Metzman (Kino-Manager), Loretta Tupper (Besitzerin des Musikladens)

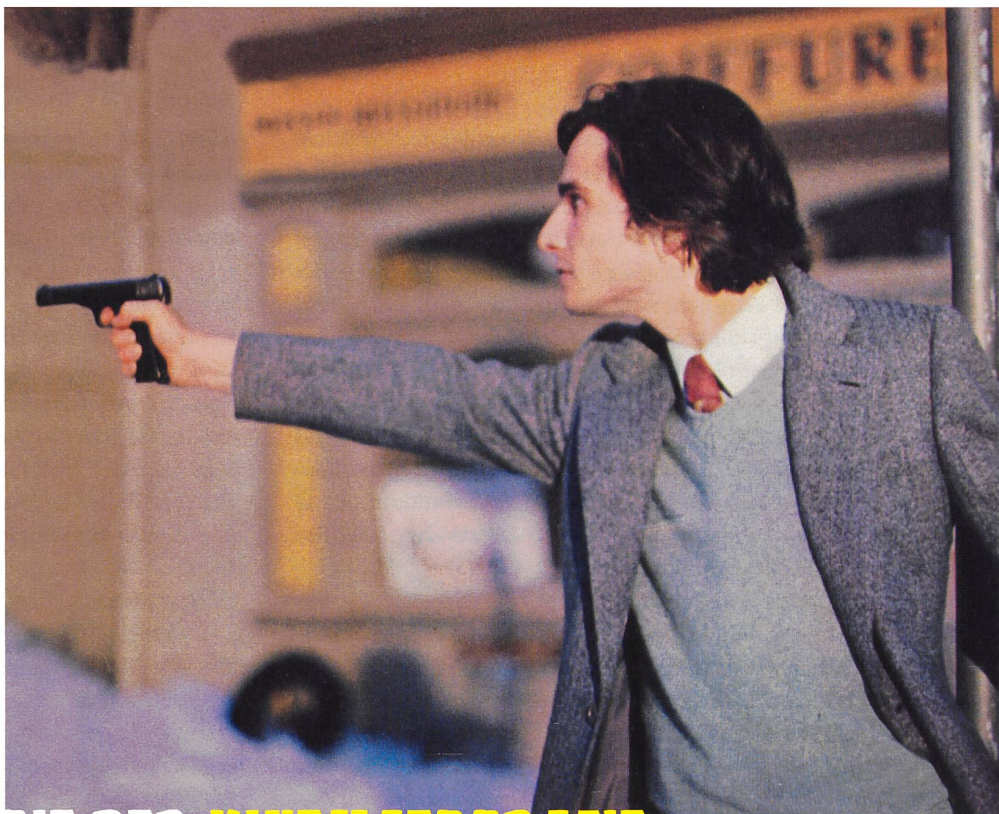
Produktion, Verleih

A Jack Rollins & Charles H. Joffe Production for Orion Pictures; Executive Producer: Charles H. Joffe; ausführender Produzent: Robert Greenhut; Produktions Manager: Michael Peyser. USA 1985. Farbige und schwarz/ weiss. Dauer: 82 min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich

Filmausschnitt aus: TOP HAT von Mark Sandrich mit Fred Astaire und Ginger Rodgers (1935)



Philippe de Brocas
LE MAGNIFIQUE
verbunden mit
LA NUIT AMÉRICAINE
von François Truffaut



MAGIE DER KINEMATOGRAFIE

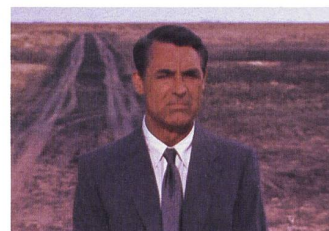


Zur Feier des fünfzigsten Jahrgangs von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe präsentiert das Filmpodium der Stadt Zürich am 5. Mai 2008 ab 18 Uhr ein Doppelprogramm mit LA NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut und LE MAGNIFIQUE von Philippe de Brocas – damit die beiden Filme mal im Zusammenhang zu sehen sind.

«Agentenfilmparodie» lautet die gängige Charakterisierung von Philippe de Brocas LE MAGNIFIQUE. Das ist zwar nicht absolut falsch. Ein Jean-Paul Belmondo, der mitten in einem Faustgefecht auch ein Telefonat erledigt oder sich noch schnell die Haare kämmt, verweist durchaus auf Sean Connery, der als 007 etwa in YOU ONLY LIVE TWICE (1967) zwischen der Stilllegung zweier Angreifer Zeit findet, seine Krawatte zurechtzurücken. Auch die charakteristische Schulterbewegung, die Belmondo parodiert, findet sich beim klassischen James Bond.

Man kann den Film allerdings auch anders lesen – wenn Sie Kino lesen. LE MAGNIFIQUE kann vor allem auch als ein Versuch gesehen werden, Kreativität auf der Leinwand “sichtbar” zu machen, – und diese Lesart bringt ihn sofort in eine offenkundige Nähe zu François Truffauts LA NUIT AMÉRICAINE.

Dieser Vergleich wurde – meines Wissens – bisher nicht angestellt, was umso erstaunlicher ist, als beide Filme 1973 etwa gleichzeitig in die Kinos kamen. Andererseits wiederum erstaunt es nicht wirklich: Philippe de Brocas wurde als Autor kaum richtig ernst genommen und erreichte nie die kritische Aufmerksamkeit, die einem François Truffaut zuteil wurde. LE MAGNIFIQUE landete kurzerhand in einer Schublade, obwohl auch er eine Vielschich-





1 Jean-Pierre Léaud als Alphonse in *LA NUIT AMÉRICAINE*, Regie: François Truffaut; 2 Jean-Paul Belmondo als Bob Saint-Clare und Jacqueline Bisset als Tatiana in *LE MAGNIFIQUE*, Regie: Philippe de Broca; 3 Jacqueline Bisset als Julie und François Truffaut als Ferrand in *LA NUIT AMÉRICAINE*; 4 Jacques Weber und Philippe de Broca als Klempner in *LE MAGNIFIQUE*; 5 Cary Grant als Roger Thornhill in *NORTH BY NORTHWEST*, Regie: Alfred Hitchcock

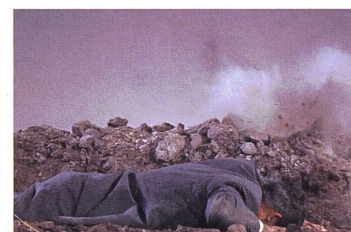
tigkeit aufweist, die eher selten erreicht wird – gutes Kino aber auszeichnet. Denn: Kino-Filme sollten sich nicht in wenigen Sätzen zusammenfassen lassen, sollten auch nicht eindimensional sein. Für Regisseure von Spielfilmen gilt weiterhin die Anweisung, die meist John Ford zugeschrieben wird: «If you have a message, use Western Union.»

Truffauts Film wurde von der Kritik eingehend gewürdigt, die Brocas Variante – gar nicht erst als Variation desselben Themas erkannt – wurde eindeutig unterschätzt. Spass und Schalk, aber auch spielerische Reflexion zeichnen beide Filme aus – auch wenn bei Truffaut kein Blut fließt.

Beide Regisseure treten in ihrem Film selber auf. Truffaut als der tonangebende Regisseur Ferrand, de Broca in einer kleinen Nebenrolle – vielleicht bezeichnenderweise – als Klempner. Beide Filme beginnen grosso modo mit einer komplizierten *plan séquence*, und beide beginnen mit einer Fiktion, die sich dann als Fiktion in der Fiktion herausstellt – bei Truffaut früher, bei de Broca später. Wir schauen im Folgenden zu, wie eine Filmcrew ihren Film realisiert beziehungsweise wie ein Autor einen Trivialroman schreibt. Beide Filme suggerieren so auch Anfang und ein absehbares Ende, denn wenn der Spitzenagent erst auf den Fall angesetzt wird, kann

die Geschichte noch nicht sehr weit fortgeschritten sein, wenn die Medien erst über einen Film im Entstehen zu berichten beginnen, können die Dreharbeiten noch nicht sehr weit gediehen sein, und: irgendwann müssen Dreharbeiten, muss ein Buch abgeschlossen sein oder abgebrochen werden. Im so abgesteckten Feld, in dieser weitgespannten Struktur, eröffnen sich grosse Freiheiten für Variationen, Wiederholungen und: Auslassungen – denn: es muss, es kann selbstverständlich nicht alles gezeigt oder berichtet werden. Einbauen dagegen lässt sich vieles. Wir haben kaum eine Ahnung – aber es interessiert auch nicht wirklich –, wie der Film «Je vous présente Pamela» aussieht, den der Regisseur des Films im Film dreht, und bei den Abenteuern des Bob Saint-Clare kennen wir noch nicht einmal den Titel des Buches, das François Merlin schreibt, geschweige denn die ganze Geschichte.

«Bei den Filmarbeiten, da gibt es etwas zu sehen! Da gibt es die grossen Scheinwerfer, aufregend stromlinienförmige Kameras, den Kamerakran auf Schienen, schwingende Mikrofonalgeln. Der Regisseur eines C-Films, hingeduckt auf der karrenartigen Plattform eines hin- und herschiessenden Kamerawagens ist auf Anhieb die eindrucklichere Figur als der unsterbliche Rembrandt von Charles Laughton. Der Poet an seiner Schreibmaschine ist da-





1 Jacqueline Bisset als Christine in *LE MAGNIFIQUE*, Regie: Philippe de Broca; 2 Jacqueline Bisset als Julie und David Markham als Dr. Nelson in *LA NUIT AMÉRICAINE*, Regie: François Truffaut; 3 *LE MAGNIFIQUE*; 4 *LA DOLCE VITA*, Regie: Federico Fellini; 5 *LA NUIT AMÉRICAINE*

1

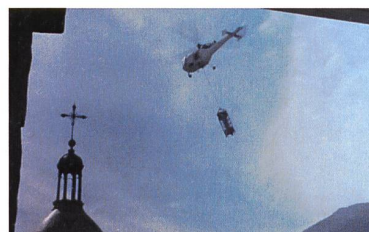
gegen etwa so dramatisch wie ein Mann, der seine Goldfische füttert», schrieb Ezra Goodman 1938 in «World Film News». Truffaut scheint also im Vorteil zu sein. *Wie geschrieben wird*, gibt filmisch tatsächlich weniger her als *wie gefilmt wird* – auch wenn de Broca und seine Mitarbeiter ein paar schöne Einfälle hatten: die Buchstaben, die sich in der Maschine verklemmen, der Kaffee auf dem Manuskript, die elektrische Schreibmaschine, die selbständig weiterrattert. *Wie muss da durch was ersetzt werden*. Deshalb versinnlicht, verbildlicht de Broca einfach, was geschrieben wird – indem François Merlin sich selbst als Bob Saint-Clare imaginiert –, und kann damit gleichziehen. Wir sehen folglich also in einen Film was geschrieben und im anderen *wie gefilmt wird*.

Bei Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE* lassen sich die Ebenen Arbeit und Freizeit, Berufliches und Privates unterscheiden. Vom Film im Film sieht man nur wenige Aufnahmen bei der Sichtung der Rushes und auf dem Schneidetisch. Sonst nur: wenn sie drehen, was und wie sie drehen und was die Mitarbeiter in der Drehzeit privat erleben. Bei *LE MAGNIFIQUE* heben sich scheinbar reale und fiktive Ebene recht deutlich voneinander ab: auch von den Farben her, vom Licht, von der Ausstattung und den Kostümen.

Wir wollen den fulminanten Auftakt von *LE MAGNIFIQUE* mal richtig auskosten: Da stellt ein feindlicher Geheimdienst auf dem Meeresgrund einen Haifisch im Käfig bereit. Statt einen Gegner einfach zu erschiessen oder ihm ein Messer in den Rücken zu stechen, wartet man dann, bis der zu liquidierende Agent endlich in eine Telefonzelle geht, schnappt sich diese unverriegelte Zelle mit einer Kraneinrichtung, die an einen Helikopter montiert wurde, und fliegt die Telefonzelle mit dem (nicht wirklich eingeschlossenen) Agenten auf die offene See. Klinkt sie aus, und sie fällt selbstverständlich gerade da hin, wo der Hai wartet. Taucher müssen nun nur noch mit einem Gehege die Verbindung zwischen Hai und Agent herstellen, der jetzt tatsächlich die Zelle öffnet, damit der Hai angreifen und das Blut endlich fließen kann. Soviel umwegdurchtränkte Phantasie kann nur ein Autor von Trivial-Geschichten aufbringen – oder eben ein Drehbuchautor. Das ist so realitätsfern wie die Szene in Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST*, wo ein von der Polizei gesuchter, angeblicher Mörder an eine Strassenkreuzung auf dem weiten Land bestellt wird. Wer käme schon auf die Idee, ihn da mit einem Flugzeug anzugreifen? Aber der Versuch, Roger Thornhill so umzubringen, ist eben nur ein Vorwand,



3



4



2

eine verrückte Geschichte *in Bildern zu erzählen*. Das macht nur im Kino Sinn, weil es einen Schauwert hat und so nur im Kino erzählt werden kann. Kurz: weil das *Kino par excellence* ist.

Die Telefonzelle, die da während des Vorspanns über Acapulco schwebt, ist so schön – und so sinnlos – wie die Statue in Fellinis *LA DOLCE VITA*, die den Himmel von Rom belebt: so nutzlos für den Plot wie die Heiligenstatue, die in *LA NUIT AMÉRICAINNE* das Bild dominiert, als sie grundlos vorbeigeschoben wird.

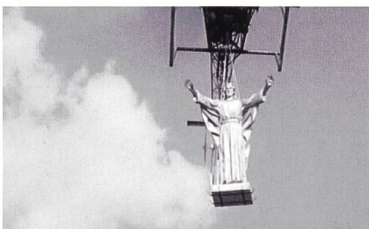
Wie kann wichtiger sein als *was*. Da unterscheidet sich Filmkunst – frei nach Bresson: *Kinematografie* – von audiovisuellem Material. Es gibt gestandene Filmtechniker, die finden, man sollte Kinofilme eher nach musikalischen Gesetzmässigkeiten gestalten als nach literarischen. Worauf es aber in jedem Fall ankommt, ist Timing, Rhythmus, Modulation – auch ein gut konstruiertes Drehbuch bleibt ohne die richtigen Tempi, die zusätzlichen Schauwerte ein lebloses Konstrukt.

Nuit américaine ist die französische Bezeichnung für ein Verfahren, bei dem mit Hilfe von Filtern Aufnahmen, die am Tag gemacht werden, wirken, wie wenn sie in der Nacht gedreht worden wären. Eine «*nuit américaine*» täuscht also vor, zeigt eine gefilterte Realität. Filme zeigen zwar immer ein gefiltertes Leben, ein gefil-

tertes Abbild der Wirklichkeit. Wenn Filme dann aber auch noch eine erkennbare und reflektierte Fiktion thematisieren, lässt gerade dies die – ebenfalls künstlich geschaffene – Realität gewissermaßen umso realer erscheinen. Diese selbstreferentielle, “gebrochene” Form – René Magrittes «*Ceci n'est pas une pipe*» – bringt einen Mehrwert für alle, welche die Pointe sehen und verstehen.

«I just wanted to kiss you», sagt Julie. Dazu hat sie ihren Gemahl hinter ein Gebüsch gezogen und sich vorsichtig umgesehen, ob auch ja niemand zuschaut. Selbstverständlich schaut da keiner zu, doch die Kamera ist jetzt: ready for close-up.

Kreativität “sichtbar” machen. Bei Truffaut ist es offensichtlich. Man muss nicht erst den Dialog anführen, den Julie bald als neuen Text für Pamela vorgesetzt erhält, mit exakt den Worten, die privat aus Julie herausgebrochen sind, auch die Vase im Hotel, die Ferrand in seinem Film verwenden wird, das Auto des Assistenten, welches die richtige Farbe hat, verstehen sich von selbst als Spielarten kreativer Impulse. Wenn bei Truffaut eine Szene mehrfach gedreht wird, wird bei de Broca eine Szene mehrfach geschrieben. De Broca bedient sich bildlich der Realität, die in die Fiktion hineinfliesst.





1



2



3

1 Jean-Paul Belmondo als Bob Saint-Clare und Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca;
2 LA NUIT AMÉRICAINE, Regie: François Truffaut; 3 Jean-Paul Belmondo als François Merlin in LE MAGNIFIQUE;
4 Philippe de Broca und Jacques Weber als Klumpner in LE MAGNIFIQUE; 5 Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE

«Die Zähne der Ratte sind mit Zyankali präpariert ...», erläutert Karpov. Karpov und Bob sehen sich an und blicken dann in die Kamera: «Die Zähne sind mit Zyankali präpariert?» François Merlin wiederholt, an seiner Schreibmaschine sitzend, ihre Frage und murmelt: «Das geht doch wirklich nicht, da würde die Maus ja sterben.» François formuliert eine neue Variante, die von ihm und seinen Figuren allsogleich verworfen wird. Nun gibt der Erfinder seiner Erfindung direkt Anweisung in die Fiktion hinein: «Messer». Karpov begreift: «Ahja» und reagiert. Aber nun läuft ein junger Mann in die Szene und begrüsst den gefesselten Bob: «Bonjour Papa.» Karpov entrüstet: «So kann man doch nicht arbeiten.» Bob, der mit seinen Gedanken sonst wo war, merkt auf: «Was machst du hier?» Grossaufnahme vom Sohn – der Bildhintergrund bleibt unscharf: die Einstellung ermöglicht so den Wechsel von der Fiktion in die fiktive Realität –, der antwortet: «Es ist Mittwoch, ich komme zum Essen.» François, der gedanklich noch bei seinem Roman ist: «Humm?» – «Es ist Mittwoch ...»

«Je m'étais imposé la discipline de ne jamais utiliser le même procédé pour passer du rêve à la réalité: tantôt un trucage compli-

qué, tantôt un simple champ-contrechamp», formuliert de Broca die kreative Herausforderung und gestaltet jeden Übergang von der Realität in die Fiktion – und umgekehrt – anders.

Acht Jahre später macht das Harold Pinter auch nicht anders: er schneidet bereits in seinem Drehbuch zu *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN* (1981) – einem Drehbuch, das als genial gilt – von der Umarmung bei der Verlobung direkt ins Bett, wo die beiden bereits wieder beim Erwachen sind. Ein *Jahrhundertsschnitt* – von den Figuren von 1867 zu den Schauspielern, die sie 1979 im Film darstellen.

Christine, die «Heldin» von Merlin, wird als Tatiana eingeführt. Erst in der Szene im Lift und beim Mittagessen mit dem Sohn wird deutlich, dass François ein Vorbild für sie hat: die neue Nachbarin. Der Gegenspieler von Bob, Karpov, dagegen wird erst als fiktive Figur eingeführt, wenn wir mit Charron, dem ausbeuterischen Verleger von Merlin, bereits bekannt sind. Und Karpov tritt, wie Bob und Tatiana, aber im Gegensatz zum Elektriker, den Klumpnern, dem Sohn, der Putzfrau und dem Parkwächter, die als reale Figuren in die Fiktion geraten, auch als fiktive Figur in Erscheinung.

Allein wie die Musik, überhaupt der Ton in *LE MAGNIFIQUE* eingesetzt wird, wäre eine eigne Studie wert. Der Wechsel vom Strand von Acapulco in die Wohnung im Pariser Quartier Le Marais wird durch eine französische Musette-Melodie angekündigt. Als Tatiana am Flughafen auf Bob wartet, stoppt die Musik, um mit der Stille Tatanas Auftritt zu unterstreichen. Es werden aber nicht – wie bei leitmotivischer Musik üblich – Leitmotive mit Figuren, sondern mit Situationen, Motiven verknüpft. Das «Liebesmotiv» der Musik etwa verknüpft Fiktion und Realität noch enger, weil es bestimmten Szenen sowohl von Tatiana mit Bob als auch von Christine und François unterlegt wird – etwa im Lift und als Tatiana die Sonnenbrille abnimmt.

Es regnet in Strömen in Paris. Die verregneten Fensterscheiben werden in die Wellen vor Acapulco überblendet. Die Mexikaner singen vor dem Bungalow, in dem sich Bob über Tatiana hermacht. François «zeigt» Christine die Szene. Sie liest. Er vergisst sich, fällt über Christine her und entschuldigt sich nun, er wachte sich eben in Mexiko. Sie geht, er schreibt eine Szene, in der auch Bob Missgeschicke geschehen. Schmeisst die Seiten weg und schreibt sie stilgerecht neu. Also zwei Varianten derselben Szene im selben Dekor mit denselben Kostümen – einmal elegant, einmal lächerlich.

Truffaut spielt am Schneidetisch mit dem Auto, das in die Schlucht fällt und im Rücklauf wieder hochschnellt – de Broca mit den Seiten, die geschrieben und dann verbrannt werden. Merlin schmeisst die schlechten Seiten ins Feuer, der falsche Film wird zurückgespult – der Strassenkreuzer springt das Kliff hoch zurück auf die Strasse. Philippe de Broca und François Truffaut zeigen eben auch, was Kino ist. Nicht, indem sie grössere Geheimnisse lüften – Truffaut: «Ich sage nicht die ganze Wahrheit über die Dreharbeiten, aber ich erzähle nur Dinge darüber, die wahr sind» –, aber indem sie (fast gezwungenermassen) die *mise-en-scène* verdeutlichen, weil sie dieselben Szenen neu variieren. Dadurch wird nebenbei auch sichtbar, was *mise-en-scène* kann. Truffaut variiert die Szene mit Séverine, welche die falsche Tür öffnet, bis zum Geht-nicht-mehr, ohne je langweilig zu werden. Der grosse, zentrale Platz im Studio spielt schon fast eine Hauptrolle bei den Dreharbeiten mit wiederholten Kamerafahrten und Kranbewegungen.

«Mir fällt da was ein: weshalb drehen wir die Szene nicht im Schnee?» So schön und einfach kann Kino sein. Mehr braucht es nicht. Die Frage ist gestellt. Die Zuschauer haben keine Zeit, sich Gründe, die dagegensprechen, auszudenken. Schon liegt er da – der künstliche Schnee. Die Szene, die wir längst kennen, wirkt

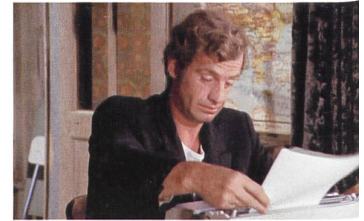
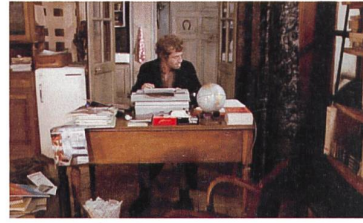
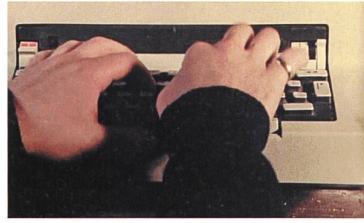
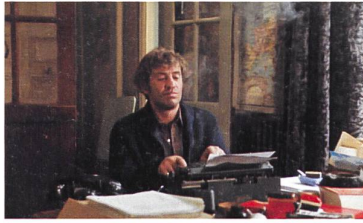


4



5





1

frisch und neu. Wahrscheinlichkeitskrämer kommen erst nach dem Kinobesuch allenfalls auf die Idee, sich zu überlegen, warum und in welchem Zeitabstand auf diesem Platz geohrfeigt und dann geschossen wird.

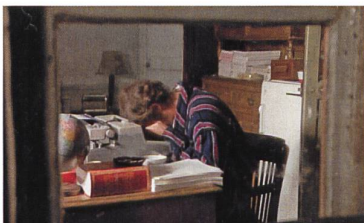
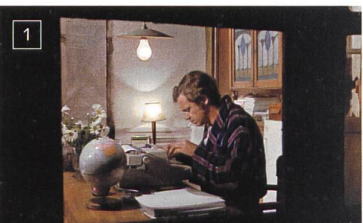
Stimmungswechsel: Es klingelt. François geht zornig zur Tür, öffnet: Christine. Sein Zorn ist verraucht. François wirkt unsicher, verlegen, aber zuvorkommend. Er eilt den Klempnern nach. Sie liest, wie Bob die Treppe raufeilt. Schnitt auf Merlin, der die Treppe heraufkeucht. Sie kümmert sich etwas um den Erschöpften, leiht sich ein Buch aus und geht. «Er hört» die mexikanische Melodie, macht sich beschwingt an die Arbeit: Die Handgranate, die Bob nach den Klempnern wirft, entpuppt sich als Gag – aus ihr heraus springt nur ein Hampelmann.

Später weckt sie ihn, um mehr Bücher zu holen. Sie will aber gleich zurück sein. Merlin wirft sich in Schale, deckt den Tisch, stellt Kerzen auf, übt sich in der Rolle seines Bob Saint-Clare und wartet. Sie liest die ganze Nacht seine Bücher. Die in François verliebte Putzfrau weckt ihn sanft, und François erklärt ihr ernüchtert, dass er es so satt habe, diese Gewalt, von der seine Figuren und seine Bücher nur so triefen.

Die Putzfrau zerbricht im Verlaufe des Films mehrfach ein Glas. François ist darüber immer verärgert. Das ist jedoch nur die gezielte, aber dennoch subtile Vorbereitung auf die Szene, auf die es wirklich ankommt. Wen erstaut es nun, dass François ganz anders reagiert, als Christine dasselbe Missgeschick passiert – da bleibt er aufgeräumt und charmant.

Als sie im Hotel Atlantic das Drehbuch überarbeiten, sagt Ferrand zu Joëlle: «Tu vois, on peut faire des films avec n'importe quoi.» Genau – wenn man kann. Und im Off-Kommentar heisst es: «Private Probleme zählen nicht mehr, das Kino regiert», obwohl fast nur private Probleme den weiteren Fortgang des Films bestimmen werden – auch da öffnet sich *kein* Widerspruch, wenn das Kino regiert.

Privates fließt in Berufliches ein. Ein Autor schreibt nur über Dinge, die er kennt – mögen sie noch so verfremdet oder in eine andere Welt übertragen sein. Alphonse, der junge Liebhaber aus *LA NUIT AMÉRICAIN*e, der auch in «Paméla» den jungen Liebhaber spielt, fragt alle, die er fragen kann: «A votre avis, est-ce que les femmes sont magiques?» Viel später im Film antwortet ihm Julie: «Nein. Oder die Männer sind es auch.»





2



2

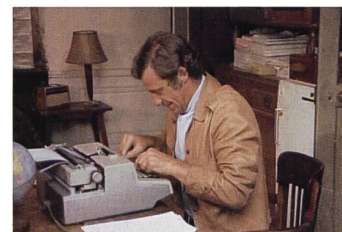
1 LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca; 2 Jean-Paul Belmondo als Bob Saint-Clare und Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE

Merlin schreibt, Blumen stehen auf dem Tisch – gleich neben der Schreibmaschine. *So spricht das Bild.* Auch so kann das Kino Gefühle seiner Figuren zeigen. Und tatsächlich: Nun wirft sie einen Stein an sein Fenster, er öffnet, liest ihr vor, was er geschrieben hat, bis ihr Telefon klingelt. Merlin schläft ein, sein Kopf sinkt auf seine Schreibmaschine, die nun zu rattern beginnt, was ihn weckt. Er sieht, von Fenster zu Fenster, wie Christine sich auszieht, das animiert ihn, wieder in die Tasten zu greifen und eine wilde Liebesnacht zu beschreiben: die Mexikaner vor dem Bungalow singen «Halleluia.» Bob meint: «Deine Haut passt gut zu Bach.» Tatiana widerspricht: «Händel.» Beide sitzen auf seinem Sofa in Paris, Christine liest, was François geschrieben hat, und er bewundert ihre Beine. Sie zieht verlegen an ihrem Minirock. François gesteht ihr, dass er diesen Bob für einen Idioten hält. «Warum sagt er nicht: Ich bin einsam.» Sie lacht ihn aus. Er sieht seine Traumfrau am Strand. «Tatiana, ich liebe dich.» François meint natürlich Christine, und er meint es ernst. Sie aber widerspricht: Bob sei ein ganz anderer Typ – «ein richtiger Mann», und die Putzfrau, die hereinplatzt, gibt ihr recht. Christine geht. François ist verletzt und sauer. Da er die-

sen Bob ohnehin satt hat, haut er ihn nun richtig in die Pfanne. Die Mexikaner singen wieder, Tatiana ist gelangweilt, und Bob wird zum Vollidioten, dem alles misslingt.

«Er ist gestürzt», klagt die Putzfrau. Christine eilt zum Fenster, aber es handelt sich um Bob, nicht um François, der in einer in «nuit américaine» gedrehten Szene mit seinem Strassenkreuzer vom Kliff gestürzt ist. Ein kleiner Gag, der aber auch die erwachenden Gefühle von Christine für François bestätigt. Christine findet François beim Boulespielen im Park. «Du hast nicht das Recht, so was zu schreiben.» «Immerhin bin ich der Autor und schreibe, was mir gefällt.» François spielt den starken Mann. Dann wird das Missverständnis geklärt: Bob ist überhaupt nicht das Ideal von Christine, im Gegenteil. Sie mag sensible Männer wie François, liest aber gern von den Abenteuern der «richtigen» Männer. Kurz: sie liebt ihn. In der Fiktion haucht Tatiana beim Abschied von Bob nun «François». Die Liebesmelodie erklingt, wie er in den offenen Strassenkreuzer springt. Und Christine wendet sich von den in eine Person verschmelzenden Geliebten ab.

Sie holt nun das Brot – das sie als Erkennungszeichen für Bob hätte mitbringen sollen. Aber Christine bleibt nicht bei François zum Essen, weil sie von seinem Verleger eingeladen ist. François





1



2

schnappt ein, auch wenn er das Gegenteil behauptet. Sie küsst ihn – und die Schreibmaschine schreibt allein weiter. Christine bleibt nun aber doch zu Hause in ihrer Wohnung. In Mexiko schleicht Karpov und seine Bande den Bungalow von Tatiana an, in Paris der Verleger Charron mit seinen Partygästen die Wohnung von Christine. Das Klavier spielt weiter. Charron klingelt. Tatiana reagiert und wendet sich um. Karpov steht in der Tür des Bungalows. Christine in Grossaufnahme schaut ihn gross an. Charron und sein Gefolge dringen in ihre Wohnung ein. Charron bedrängt Christine, Tatiana ohrfeigt Karpov. In der Wohnung macht ein Joint die Runde, der auch Christine aufgedrängt wird. Tatiana wehrt sich: «Lieber will ich sterben.» Christine wird high, und Karpov reissst Tatiana das Kleid vom Leib. Punkt. François zündet sich eine neue Zigarette an, hört ein Lachen, schaut aus dem Fenster, sieht, wie Charron Christine umarmt, reibt sich die Augen und eilt dann die Treppe hoch, um nach dem rechten zu sehen. Traut sich dann doch nicht einzudringen, äugt stattdessen durchs Glasdach, will genauer sehen, bricht ein, fällt und verliert einen Pantoffel. Verärgert hinkt er aus der Wohnung. Christine: «Ohne Pantoffel kann er nicht arbeiten.» Sie schlägt Charron, der sie aufhalten will, den Hausschuh ins Gesicht und sinkt schliesslich, da François ihr nicht öffnet, vor seiner

Tür in sich zusammen. Er arbeitet – und wie ... die Armee rückt an, Tatiana wird mehrfach vergewaltigt, die Mexikaner spielen unverzagt ihre Melodie, Bob und Karpov gestehen sich jetzt sogar ihre Liebe zueinander ein, machen sich dann aus dem Staub und lassen Tatiana im Dreck zurück. Abblende.

Das Manuskript ist fertig. Der Morgen dämmt schon. Die ungebetenen Gäste verlassen das Haus. François will ..., öffnet seine Wohnungstür und findet Christine, die mit seinem Pantoffel im Arm eingeschlafen ist. Happy End. Die Seiten seines Buches, das Merlin aus dem Fenster wirft, regnen verlangsamt vom Himmel. Das Bild mit den fallenden Blättern mit François und Christine auf dem Balkon wird eingefroren. «Le procédé même du ralenti renvoie tout à la fois au rêve et à la suspension du temps. L'univers de Philippe de Broca est donc bien celui d'une comédie baroque: tout n'y est qu'apparence, ou mieux: cascade d'apparence. Comme la "perle irrégulière", le barocco, il s'épuise dans ses reflets», interpretiert Jean-Pierre Zarader.

Das Lexikon des internationalen Films charakterisiert *LA NUIT AMÉRICAINE* als einen «mitreissenden Film um die Ereignisse vor und hinter der Kamera. Eine auf den ersten Blick leichtgewichtige, tatsächlich jedoch mit grosser stilistische Virtuosität

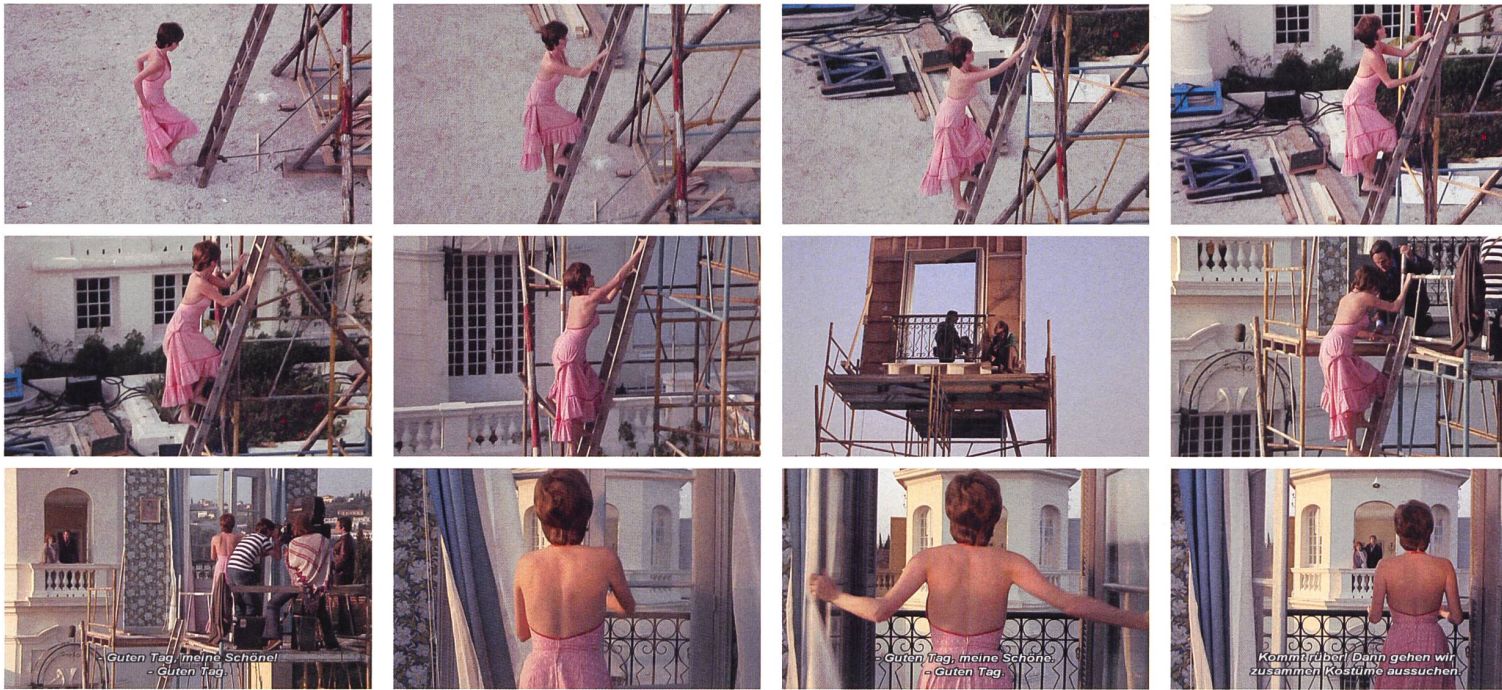


4



5

3



1 Jean-Paul Belmondo als François Merlin und Jacqueline Bisset als Christine in LE MAGNIFIQUE, Regie: Philippe de Broca; 2 François Truffaut als Ferrand und Jean-François Stevenin, Regieassistent, in LA NUIT AMÉRICAINE, Regie: François Truffaut; 3 Jacqueline Bisset als Julie in LA NUIT AMÉRICAINE; 4 Jacqueline Bisset als Tatiana in LE MAGNIFIQUE; 5 Jean-Paul Belmondo und Jacqueline Bisset in LE MAGNIFIQUE

gestaltete Liebeserklärung an das Filmemachen» und LE MAGNIFIQUE als «Agentenfilmparodie, die sich jedoch weitgehend mit der blossen Aneinanderreihung komischer Szenen begnügt.» In diesem Sinne könnte man natürlich auch ein Stillleben von Francisco de Goya («Stillleben mit Flaschen, Obst, Brot») oder Albert Anker («Stillleben mit Kaffee und Cognac») ebenfalls nur als eine Ansammlung banaler Gegenstände bezeichnen. Eine aktuelle Ausstellung über Stillleben in Frankfurt steht allerdings unter dem Titel: «Die Magie der Dinge». Denn die barocken Stillleben sind, so Manfred Schwarz in der «Süddeutschen Zeitung», eine Gattung, wo «die einfachen Dinge des täglichen Lebens, vom Licht berührt, zu einem geheimnisvollen, magischen Leben fanden».

«Je suis fasciné quand je tourne; je me dis que nous faisons un métier de magicien», sagt de Broca im Gespräch. Auch Orson Welles hat sich lange Jahre intensiv mit Magie beschäftigt und hat mit *FOR FAKE* der Fälschung einen ganzen Film gewidmet. Wir lassen uns vom Magier verzaubern, auch wenn wir genau wissen, dass es Illusion bleibt, hinter der raffinierte Tricks verborgen sind. Zeigen und verbergen, enthüllen und verhüllen. Vortäuschen, ablenken, glauben machen, ins Staunen versetzen. Suggestieren und verführen – das ist: *Magie des Kinos*.

Die Beine von Jacqueline, ihre Haare im Wind sind Mehrwerte gegenüber der Botschaft, die von Western Union zugestellt werden kann. «Es gibt keinen Stau, keine Wartezeiten, Filme kommen voran, wie Züge in der Nacht», erläutert Ferrand. Aber oft sind gerade die Momente, in denen die Nachtzüge grundlos stillstehen, die schönsten, die für das Kino je geschaffen wurden. Die Aufnahmen vom Rücken von Jacqueline Bisset, die eine lange Leiter hochsteigt, bringt die Geschichte um keinen Deut voran. In der Szene geht es *nur* um die Beine von Jacqueline, um den Rücken von Jacqueline und um das Licht, das sanft wechselt. Darum wurde diese Szene erfunden, deshalb wurde sie gedreht und *ins richtige Licht* gesetzt.

Walt R. Vian



BE KIND REWIND

Michel Gondry

«Be Kind Rewind» – so heisst die Videothek, die Mr. Fletcher in Passaic, New Jersey, führt. Hier stehen ausschliesslich VHS-Kassetten im Regal. Vom technischen Fortschritt, von DVD, scheint der alte Mann noch nie gehört zu haben. «Seien Sie nett, spulen Sie zurück» – schon Filmtitel und Videothek-Namen verweisen auf das altmodische, analoge Verfahren, das die Bildinformation nur hintereinander abfahren kann. Im Gegensatz zur Benutzeroberfläche einer DVD, die unmittelbaren Zugriff auf Szenen und Sequenzen ermöglicht und somit den Zuschauer mitentscheiden lässt, wie und wo er auf einen Film zugreifen will. Der Vielseitigkeit und Wandelbarkeit der DVD setzt Michel Gondry in seinem neuen Film klobiges Format und Schlichtheit der Rezeption entgegen. Mit einer VHS-Kassette kann man nur den Film gucken. Sonst nichts.

Michel Gondry, einer der grossen Meister des Videoclips, hat seinen bislang zugänglichsten Film inszeniert. Schon *SCIENCE OF SLEEP* war ohne Charlie Kaufman, Drehbuchautor von *HUMAN NATURE* und *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND*, einer intelligent verschachtelten Liebesgeschichte über Vergessen und Verlernen, Erinnern und Zukunft, entstanden. Nun hat Gondry das Drehbuch wieder selbst geschrieben und sich von der Komplexität und Traumhaftigkeit seiner Vorgänger gelöst. Herausgekommen ist eine geradlinige Komödie, in der es zwar nicht um die Liebe zum Kino, aber um die Liebe zum Film geht. Und ganz nebenbei auch zur Musik.

Vor über hundert Jahren nämlich soll in dem Haus, in dem sich Mr. Fletchers Videothek befindet, Fats Waller (1904–1943), der berühmte Jazz-Pianist, das Licht der Welt erblickt haben. Doch das ist nur ein Gerücht. Gondry leistet sich mit Waller, der schon in den frühen zwanziger Jahren als Komponist Aufmerksamkeit erregte und Schallplatten aufnahm, einen weiteren Rückgriff auf das Vergangene, Nostalgische, Unumkehrbare. Denn dem Pianisten ergeht es fast so wie der Videokassette: Niemand scheint ihn mehr zu

kennen. Ein Mythos auch er. Alter Jazz und alte Filme – man ertappt sich als Zuschauer dabei, wie man selbst wehmütig zurückblickt auf «die guten alten Zeiten», als die Musik noch handgemacht war und aus Hollywood gute Filme kamen.

Die Handlung kommt in Gang, als die Häuserzeile samt Videothek abgerissen werden soll, um einem Einkaufszentrum zu weichen – es sei denn, Mr. Fletcher legt einen vernünftigen Geschäftsplan vor. Während er sich auf Recherche durch die Videotheken der Stadt begibt, überlässt er seinen Laden Mike, einem jungen Schwarzen. *Mos Def* interpretiert ihn sehr zurückgenommen als langsamen, viel zu vorsichtigen Mann, der überall Gefahren lauern sieht und sich darum dem Leben verweigert. Deshalb wirkt sein Freund Jerry mit seiner Körperfülle und seinen Neurosen, mit seiner Energie und seiner Verrücktheit wie eine Naturgewalt. *Jack Black* spielt ihn, und gleich fühlt man sich an all jene extrovertierten Energiebündel erinnert, die er schon verkörpert hat: den sarkastischen Plattenverkäufer in *HIGH FIDELITY*, den vermeintlichen Musiklehrer in *SCHOOL OF ROCK*, den Wrestler in *NACHO LIBRE*, den blind Verliebten in *SHALLOW HAL*. Black gibt auch hier dem Affen ordentlich Zucker, gelegentlich am Rand zur Übertreibung.

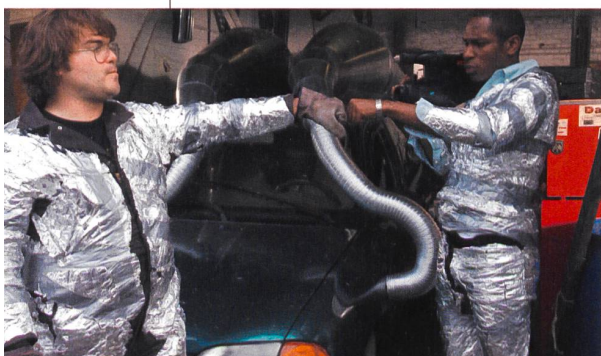
Jerrys grösste Sorge: das Elektrizitätswerk, neben dem er wohnt und arbeitet. Es strahle Mikrowellen ab, die ihn manipulierten und kontrollierten. Beim Versuch, das E-Werk lahmzulegen, erleidet er einen Stromschlag und ist fortan ein wandelnder Magnet. Die Folge: Als Mike den Videoladen betritt, löscht er unabsichtlich alle Bänder. Ausgerechnet jetzt möchte Mrs. Falewicz – *Mia Farrow* in einer Nebenrolle – *GHOSTBUSTERS* ausleihen. Da hilft nur eins: Mike und Jerry müssen den Film nachdrehen – mit den wenigen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen.

Spätestens jetzt wollten amerikanische Kritiker Gondry nicht mehr folgen. Bespielte Videokassetten könne man für einen Cent bei Ebay ersteigern, notfalls könne man auch von DVDs VHS-Kopien ziehen. Darüber hin-

aus sei der Qualitätsunterschied zwischen DVD und Kassette viel zu gross, als dass man VHS noch eine Träne nachweinen müsse. Doch mit solch einem Sinn fürs Praktische und Vernünftige kommt man bei Gondry nicht weiter. Wer die Grundvoraussetzung nicht akzeptiert und das Geschehen auf seine Wirklichkeitsnähe und seinen Anachronismus hin abklopft, nimmt sich viel von dem Spass an *BE KIND REWIND*. Zugegeben: Manches ist ausgesprochen albern, mitunter gerät die Balance von Slapstick und Hinter-sinn aus dem Gleichgewicht. Doch wenn Jerry und Mike aufgrund des *GHOSTBUSTERS*-Erfolges in Ed-Wood-Manier weitere Remakes inszenieren, von 2001 über *KING KONG* bis *CARRIE*, von *MEN IN BLACK* über *DRIVING MISS DAISY* bis *WHEN WE WERE KINGS*, ja sogar von *THE LION KING*, sorgt der Widerspruch zwischen perfektem Vorbild und schludrigem Imitat für Komik und Ironie. Dabei lässt sich *BE KIND REWIND* nicht nur als Kritik an der Überproduktion erfolgreicher Blockbuster, an der Kommerzialisierung des Filmbusiness oder am falschen Schein des Starringleses lesen. Gondrys Film ist vielmehr eine Hommage an das unabhängige Filmemachen, an die Homemovies der sechziger Jahre und das Bahnhofskino der Siebziger. Sich mit Vorgefundenem begnügen, mit wenigen Mitteln einen grossen Effekt erzielen – fast scheint es, als wolle Gondry zur Einfachheit des Low-Budgets-Filmemachens zurückkehren. Am Schluss vereint er sogar das Kino mit der Musik: Jerry und Mike drehen mit Hilfe der Nachbarschaft einen Dokumentarfilm über Fats Waller. Für einen kurzen Moment scheint es, als hätte Frank Capra seine Finger im Spiel gehabt.

Michael Ranze

R, B: Michel Gondry; K: Ellen Kuras; S: Jeff Buchanan; A: Dan Leigh; Ko: Rahel Afiley-Salmon; M: Jean-Michel Bernard. D (R): Jack Black (Jerry), Mos Def (Mike), Danny Glover (Mr. Fletcher), Mia Farrow (Mrs. Falewicz), Melonie Diaz (Alma), Sigourney Weaver (Ms. Lawson). P: Georges Bermann, Julie Fong, Ann Ruark. USA 2008. 101 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich



LA FILLE COUPÉE EN DEUX

Claude Chabrol

Einige französische Kritiker werfen Claude Chabrol schon seit geraumer Zeit vor, Originalität würden seine Filme nur noch in der Wahl der Schauplätze beweisen. Sie liesen sich allein durch ihre Topographie noch voneinander unterscheiden: *LA CÉRÉMONIE* und *AU CŒUR DU MENSONGE* spielen in der Bretagne, *LA FLEUR DU MAL* im Bordelais, *LA DEMOISELLE D'HONNEUR* in der Region von Nantes.

Es ist allerdings erstaunlich, geradezu unerklärlich, weshalb der Regisseur so lange um Lyon einen Bogen macht – allein schon wegen der ausgezeichneten Küche und der urbanen Architektur, in der sich eine historisch gewachsene Mentalität des Verbergens offenbart und wo mancher Hinterhof so verwinkelt wie ein Labyrinth ist. In seinem neuen Film zeigt er keines von Beidem unmittelbar, aber die Aura der Stadt ist dennoch sorgsam in ihm aufgehoben. Man darf sich der Gewissheit anvertrauen, dass der hingebungsvolle Gourmet Chabrol während der Dreharbeiten vorzüglich getafelt haben wird. Aber er macht sich einen Spass daraus, lauter Restaurantszenen zu zeigen, in denen nie gegessen wird. Keine schlechte Strategie für einen Krimi, in dem sexuelle und andere Perversionen zwar eine tragende Rolle spielen, der aber mit grosser Keuschheit gefilmt ist.

Den Titel darf man als Metapher lesen, am Ende aber auch wortwörtlich nehmen. Gabrielle, die muntere Wetterfee eines Lokalsenders, ist zwischen zwei Männern hin- und hergerissen: dem älteren, erfolgreichen Schriftsteller Charles, einem anspruchsvollen Hedonisten und durchtriebenen Frauenhelden, und dem verwöhnten, sich selbstgewiss dandyhaft gebenden Industriellensohn Paul. Nach einer Orgie wird Charles seiner Geliebten überdrüssig und stürzt sie dadurch in eine tiefe Depression. Paul will sie heiraten – beide Männer verbindet eine seit langem gepflegte Feindschaft –, aber seine Eifersuchtsphantasien münden in Wahn und Gewalt.

Das Drehbuch, das Chabrol zusammen mit seiner Stieftochter *Cécile Maistre* geschrie-

ben hat, ist inspiriert von einem Skandal, der die New-Yorker Gesellschaft zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erschütterte und bereits zwei Filmen als Vorlage diente: *THE GIRL IN THE RED VELVET SWING* (dessen expressiver Farbdramaturgie Chabrol und sein Kameramann *Eduardo Serra* eine deutliche Hommage erweisen) und *RAGTIME* (Milos Formans Adaption des gleichnamigen Romans von E. L. Doctorow). Bereits *LA FLEUR DU MAL* beruhte auf einem realen amerikanischen Kriminalfall aus dem letzten Jahrhundert, der Affäre um Rosie the Riveter. Die Herkunft des Stoffes mag den Eindruck einer zeitlichen Verschiebung erklären, den *LA FILLE COUPÉE EN DEUX* erweckt. Chabrols Filme spielen schon seit langem in einer imaginären Gegenwart; unmittelbare Zeitgenossenschaft mag man diesem Regisseur nur noch bedingt unterstellen. Der Angelpunkt seines neuen Films ist eine durchaus altmodische Vorstellung dessen, was schockierend ist und eine junge Frau aus der Bahn werfen könnte. In der Darstellung ihrer verrückten, rückhaltlosen Liebe zu einem älteren Mann stösst der Film auf ein kapitaales Glaubwürdigkeitsproblem; nicht einmal als Suche nach einem Ersatzvater ist sie hinreichend überzeugend motiviert.

Der Gestus des Anachronistischen verdankt sich einerseits der hintergründigen Unschuld, die sich der Regisseur auch nach über fünfzig Filmen bewahrt hat, der Bereitschaft, sich nach wie vor von der menschlichen Natur verstören zu lassen. Chabrols Filme ähneln einander nicht zuletzt deshalb, weil sie nichts als Gewissheit voraussetzen: Der Befund bürgerlicher Abgründe ist für sie keine selbstverständliche Prämisse, sondern das Resultat eines Prozesses, auf den sich Chabrol mal inspiriert, mal phlegmatisch einlässt. Seine Lust an der Karikatur weist diesmal gewisse Schleifspuren auf. Den Kontrast zwischen alteingesessener Bourgeoisie und vulgärer Medienwelt hätte er nuancenreicher zeichnen können. (Gleichwohl hegt man wenig Zweifel, dass sein satirischer Furor zielsicher trifft.) Fast beiläufig

gerät die Wiederholung zu einem Leitmotiv des Drehbuchs, als eine allerdings gegensätzliche Triebfeder der beiden männlichen Hauptfiguren. Der gealterte Schwerenöter Charles ist ein Routinier der Verführung, dessen Frau übrigens als eine stillschweigende Komplizin in seine Affären eingeweiht ist. Pauls Verhalten hingegen wird vom Wiederholungszwang diktiert; nach und nach legt der Film Schichten einer verdrängten Familiengeschichte frei, um zu einem Kindheitstrauma zu gelangen, dem er noch immer verhaftet ist.

Oft nehmen Chabrol und Serra die Figuren im Profil auf, lassen ihnen so eine ungründete, zweite Seite. Diese Aura des Rätselhaften wird von der Montage besiegelt. Etliche Szenen enden mit einem Fragezeichen, weil die Abblenden ein wenig rascher gesetzt werden, als man es eigentlich erwartet. Derlei Stolpersteine verweisen auf eine auf den ersten Blick undurchsichtige Gemengelage der Motive und geheimen Unterströmungen. Chabrol treibt ein listiges Spiel mit Gaukelei und Illusion (das Fernseh- und Literaturmilieu sind mit Bedacht gewählt), bei dem die Zauberei am Ende eine wichtige, ordnende Rolle spielt. Insgeheim verbirgt sich in seinem neuen Film die Geschichte einer magischen Verwandlung. Gabrielle, die noch bei ihrer Mutter wohnt und der es auf sympathische Weise an sozialem und beruflichem Ehrgeiz gebricht, muss zu Reife und Autonomie finden. Ehrgeizig wird sie am Ende immer noch nicht sein, aber auf dem Weg der Selbstfindung ist sie ein gutes Stück vorangekommen. Dass sie am Ende nicht mehr zweigeteilt ist, darf man als Indiz für die skeptische, augenzwinkernde Sympathie ihres Regisseurs nehmen.

Gerhard Midding

R: Claude Chabrol; B: Cécile Maistre, C. Chabrol; K: Eduardo Serra; S: Monique Fardoulis; A: Françoise Benoit-Fresco; Ko: Mic Cheminal; M: Matthieu Chabrol. D (R): Ludivine Sagnier (Gabrielle Deneige), Benoît Magimel (Paul Gaudens), François Berléand (Charles Saint-Denis), Mathilda May (Capucine Jamet). P: Alicéleo Cinema, France 2 Cinéma, Integral Film; Parick Godeau. Frankreich 2007. 115 Min. CH-V: JMH Distribution; D-V: Concorde Filmverleih



UNTRACEABLE

Gregory Hoblit

Es fängt in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an. Eine Inflation einschlägiger Geschichten brandet auf, die nie wieder zurückgeflossen ist. Der literarische wie der verfilmte Mord hat sich dank ihnen multipliziert. Einmal-Täter mit einmaligen Motiven vermochten in neuerer Zeit immer seltener zu genügen und schon gar nicht dem Publikum die Zeit nachhaltig zu vertreiben. Der fortgeschrittene Typus des *serial killer* hat inzwischen die Gattung überrannt. Er soll die Aufregung vervielfachen und die Ungewissheit steigern, bis hin zur bängigen Frage, wie manches Mal der Schuldige noch unerkannt davon komme und wann seine wiederkehrende, also rekonstruierbare Vorgehensweise ihn ans Messer liefern wird.

Mord erscheint so weniger als Notbehelf, heisst das, als Mittel zum Zweck oder Folge einer aussergewöhnlichen Situation, sondern mehr als communes Suchtverhalten und als ein Ende in sich selbst. Der Wiederholungstäter versieht sein Handwerk, um sich und das Publikum flott mit dem Erwarteten, Vertrauten, sogar Gewünschten zu bedienen. Die zunehmende Zahl der Opfer soll Unterhaltungswert und Nachfrage steigern. Wie viele es werden können, steht gleich schon im Titel von *SEVEN* – auch *SE7EN* geschrieben –, dem Film von David Fincher aus dem Jahr 1995.

«Meine Theorie besagt», so schreibt Gilbert Adair in seinem Roman «A Mysterious Affair of Style», «dass die Spannung, die wirkliche Spannung, der eigentliche Suspense einer Detektiv-Geschichte – besonders auf den letzten Seiten – weniger mit der Aufdeckung der Identität des Mörders oder seines Motivs zu tun hat, auch weniger mit dem, was der Verfasser ersonnen hat, und mehr mit der wachsenden Befürchtung im Kopf des Lesers, das Ende werde, nach all der Zeit und Energie, die er in die Lektüre gesteckt hat, einmal mehr enttäuschen. Mit andern Worten, die Spannung ist nichts anderes als die Angst des Lesers, dass nicht der Detektiv versagen wird – er tut es bekanntlich nie –, sondern dass der Autor versagen könnte.»

UNTRACEABLE lässt eben eine solche Befürchtung aufkommen, tut es aber nur, um sie dann zu enttäuschen. Da ist ein Mehrfach-Mörder, der verspricht, früher oder später gestellt zu werden, so, wie es fast allen seines Schlages in so gut wie sämtlichen Filmen von der geläufigen Art ergeht. Routine-mässig erklären sie den jeweils Gesuchten für geistes-, psychisch oder anderweitig gestört, und zwar tun sie es spätestens in dem Moment, da die Agenten von Recht und Gesetz seiner habhaft werden. Oftmals ist die Erklärung schon zur Hand, noch ehe das fragliche Individuum auch nur bezeichnet ist.

Ganz anders nun im Film von Gregory Hoblit, der die Taten des Täters zwar keineswegs beschönigt, aber wenigstens versucht, sie zu lesen. Denn es ist wohl so, dass keiner einzig im Wahn mordet, aus praktischen Gründen, weil es ihm nun einmal gerade so passt, oder aus einem sonstigen Handbuch-Motiv. Jede Tötung hat vielmehr ihre symbolische Bedeutung. Umgebracht wird nie nur jemand. In der Gestalt des Opfers hat eine Idee, einer ihrer Vertreter zu sterben.

Der Unbekannte in UNTRACEABLE mordet in der Absicht, der Allgemeinheit einen Spiegel unter die Nase zu reiben. Seht her, ihr seid nicht edler als ich, im Gegenteil, ihr seid meine Komplizen und als solche nur allzu sehr darauf aus, mich tun zu sehen, was ihr alle selber gern tötet. Ich morde für euch und binde jeden, der dafür zu haben ist, in meine Attentate ein. Eure Zustimmung, euer Applaus, das ist mein Auftrag und meine Legitimation. Wir sind in der Schaulust vereint.

Die Techniken heutiger Kommunikation machen eine solche Visualisierung möglich. Jeder kann sich wie durch Plebiszit in den Prozess der Exekution einwählen. Das Geschehen ist allumspannend, und doch bleibt es *untraceable*, sprich: unaufspürbar. Dank ständig wechselnder fiktiver IT-Identitäten, heisst das, lässt sich weder der Ort der Vollstreckung ermitteln noch die Identität des Veranstalter.

Der Todgeweihte ist nichts anderes als ein kollektiv dargebrachtes Menschenopfer.

Und in seiner entzündeten Phantasie sieht sich der Henker auch schon selber als Exekutierter. Es kommt der Tag, so prahlt er, da wird meinesgleichen *live* in Fernsehen und Internet vom Angesicht der Erde getilgt. Wir gehen eigentlichen Sternstunden rekordhoher Zuschaltungen entgegen. Auf diese Weise gebärdet er sich als Pionier und Kamikaze des Voyeurismus. Und der Gott, in dessen Zeichen dereinst Ausscheidungsrunen von statuen gehen sollen, ist zweifellos Merkur. Ihn verehren die Krämer und Bürokraten.

Das historische Vorbild hingegen, dem der Vorreiter nachlebt, ist offensichtlich Herostrat, jener Brandstifter, der auf keinen Fall unberühmt aus dem Leben scheiden mochte. Wissend spielt der Täter mit dem Gegensatz zwischen seiner Anonymität in der schützenden unbegrenzten Leere des IT-Raums und, auf der andern Seite, seiner künftigen Weltberühmtheit als der lange gesuchte und endlich aufgespürte, verurteilte und unschädlich gemachte *serial killer*. Tot ist er nun, gewiss, aber eine Legende und ein Begründer noch vor seinem letzten Seufzer.

Er wird einiges unter einem Dutzend Menschen auf dem Kerbholz haben, keine gewaltige Zahl. Aber er hat es verstanden, Millionen, die es ihm danken werden, an seinen Verbrechen zu beteiligen und tausende Nachahmer zu inspirieren. Den Vorwurf freilich, ein Unmensch zu sein, weist er zurück an die Adresse der Menschheit.

Pierre Lachat

Regie: Gregory Hoblit; Buch: Robert Fyvolent, Mark Brinker, Allison Burnett; Kamera: Anastas N. Michos; Schnitt: David Rosenbloom; Production Design: Paul Eads; Kostüme: Elisabetta Beraldo; Musik: Christopher Young. Darsteller (Rolle): Diane Lane (Agent Jennifer Marsh), Billy Burke (Detective Eric Box), Colin Hanks (Agent Griffin Dowd), Joseph Cross (Owen Reilly), Mary Beth Hunt (Stella Marsh), Peter Lewis (Richard Brooks), Tyrone Giordano (Tim Wilks), Perla Haney-Jardine (Annie Haskins), Tim De Zarn (Herbert Miller), Jesse Tyler Ferguson (Arthur James Elmer), Brynn Baron (Mrs Miller). Produktion: Cohen, Pearl Productions, Lakeshore Entertainment; Produzenten: Andy Cohen, Hawk Koch, Gary Lucchesi, Steve Pearl, Tom Rosenberg, Richard S. Wright. USA 2008. Dauer: 100 Min. Verleih: Universal Pictures International, Zürich, Frankfurt a. M.



CAOS CALMO

Antonello Grimaldi

Im Gedächtnis bleibt von einem Film manchmal nur eine Stimmung, eine einprägsame Momentaufnahme, ein einzelnes Bild zurück. Es kann etwas ganz Wesentliches sein oder nur die Reste einer Verflüchtigung, doch immerhin: etwas bleibt bestehen. Bei **CAOS CALMO** braucht man nicht lange zu überlegen, was das sein könnte: Das Bild von **Nanni Moretti** natürlich, wie er auf einer Parkbank sitzt und schwänzt.

Dort, vor der Schule seiner Tochter, hat sich Pietro – so heisst die Filmfigur – niedergelassen und wartet, statt im Büro zu sitzen, den lieben langen Schultag auf die Kleine. Monatelang. Sollen doch die andern vorbeikommen, wenn sie etwas von ihm wollen; Pietro hats nicht eilig.

Allerdings: Der da im Park mit sanft beschwingter Lässigkeit seine Runden dreht und sich weder von Fusionsverhandlungen seiner Firmenpartner noch durch exaltierte Auftritte seiner Schwägerin aufschrecken lässt, hat eigentlich wenig Grund zur Gelassenheit: Bei einem Unfall hat Pietro kürzlich seine Frau (und seine Tochter ihre Mutter) verloren, und seine treuherzig bewiesene Zuverlässigkeit ist vor allem ein Schuldgeständnis an seine Tochter, für die er in einem entscheidenden Moment nicht erreichbar war.

Doch das ist die schöne Ironie dabei: Ausgerechnet dieser still trauernde Witwer mutiert so zum Beichtvater für betrogene Firmenpartner und betrübte Freunde, zu einer mentalen Anlaufstelle und einem Ruhepol für gestresste Zeitgenossen. Und das, indem er eigentlich nur immer dasitzt und zuhört, auch wenn ihm ein Kollege einmal für (niemals erhaltene) "Ratschläge" dankt.

Moretti gibt den Pietro mit so selbstverständlicher Vertrautheit, dass man in der Figur bald einmal den Schauspieler selbst zu erblicken glaubt: Ist es nicht genau jene gelassene Exzentrik und innere Unabhängigkeit, ein Mut zu Freiheit auch, die man an dem Italiener seit langem schätzt?

Den Vater, dessen Alltagsroutine durch den Tod eines Familienangehörigen völlig

aus dem Gleichgewicht gerät, kennt man natürlich schon: Aus Morettis eigenem Familiendrama **LA STANZA DEL FIGLIO** (Italien 2001), wo Moretti selbst den trauernden Protagonisten spielte. Auch dort geht es um das schwierige Weiterleben und um Schuldgefühle nach einem grossen Verlust (der Sohn stirbt bei einem Tauchunfall). Gemeinsam ist beiden Filmen auch die Beobachtung, wie unvorhergesehen sich Menschen in Trauer verhalten, wie überraschend sich das Leid zuweilen Bahn bricht.

Die Unterschiede sind dennoch beträchtlich: In **LA STANZA DEL FIGLIO** liefern sich die Eltern dem Schmerz fast ungeschützt aus; genau, hoch emotional und doch unsentimental zeigt das Drama das zeitweise Auseinanderdriften einer zuvor intakten Familie. **CAOS CALMO** ist da viel leichter und unbeschwerter: Der Unfalltod der Mutter wirkt eher wie ein erzählerischer Vorwand für die Eskapaden des Vaters; das Leben danach wird fast ohne Tränen bewältigt. (Schon fast befremdend wirkt es da, wie gut die Tochter mit dem Tod der Mutter zurechtkommt.)

Die betonte Leichtigkeit könnte auch damit zusammenhängen, dass Moretti sich nicht allzu offensichtlich wiederholen mochte: Schliesslich wird er (neben **Laura Paolucci** und **Francesco Piccolo**) als Ko-Autor des Drehbuchs von **CAOS CALMO** aufgeführt, einer Adaption des gleichnamigen Romans von **Sandro Veronesi**.

Antonello Grimaldi hält sich in seiner Inszenierung zurück, pflegt einen konventionellen, angenehm flüssigen Erzählstil; nur der Einsatz von Popsongs (etwa von **Rufus Wainwright**) zur Untermalung von Montagesequenzen und Stimmungsbildern wirkt manchmal etwas penetrant. Dabei erzählt Grimaldi von Trauer mehr indirekt als explizit, flicht auch komische Momente mit ein oder solche von versteckter Zärtlichkeit, etwa zwischen Pietro und seinem Bruder, einem etwas selbstgefälligen Schürzenjäger und somit einer Konstrastfigur, neben dem

der diskrete Pietro nur umso sympathischer und also letztlich attraktiver erscheint: Pietro hat es denn auch nie nötig, um die Aufmerksamkeit von Frauen zu buhlen, die kommen ganz von alleine.

A propos attraktiv: Die Süddeutsche Zeitung störte sich in ihrer Berlinale-Berichterstattung denn auch prompt an der (nicht konkretisierten) «Selbstgefälligkeit» des einstigen «Selbststironikers» Moretti. Selbstgefälligkeit? Natürlich kann man es zumindest beschönigend finden, dass eine Figur, die sich seit Monaten nicht mehr ins Büro bequemt, ein lukratives Aufstiegsangebot von seiner Firma erhält statt als Sonderling (wenn nicht gar als psychiatrischer Fall) taxiert zu werden. Doch Moretti spielt den sanften Exzentriker mit so viel geerdeter Gelassenheit, so leger und unangestrengt, kurz: sympathisch, dass das Urteil schlecht nachvollziehbar ist.

Und was die überlange Sexszene zwischen Pietro und einer Nachbarin angeht, die Italiens Katholiken so in Aufruhr versetzte, dass sich die Bischofskonferenz zu einer Verurteilung des Films hingerissen fühlte – diese Szene geht doch vor allem aufs Konto von Grimaldi und seinem Cutter **Angelo Nicolini**. Hauptproblem hier ist nämlich schlicht und einfach, dass die Szene dramaturgisch gesehen viel zu lange dauert, dafür, dass sie auf ein erzählerisches Nebengeleise führt. Manchmal sei ein Zensurversuch eben auch «eine Form der Cinephilie», meinte dazu die Süddeutsche trocken. Kann man es schöner sagen?

Kathrin Halter

R: Antonello Grimaldi; B: Nanni Moretti, Laura Paolucci, Francesco Piccolo, nach dem gleichnamigen Roman von Sandro Veronesi; K: Alessandro Pesci; S: Angelo Nicolini; A: Giada Calabria; Ko: Alexandra Toesca; M: Paolo Buonvino; T: Gaetone Carito. D (R): Nanni Moretti (Pietro Paladini), Valeria Golino (Marta), Isabella Ferrari (Eleonora Simoncini), Alessandro Gassman (Carlo), Blu Yoshimi (Claudia), Hippolyte Girardot (Jean Claude), Kasia Smutniak (Jolanda), Denis Podalydès (Thierry), Charles Berlin (Boesson). P: Fandango, Rai Cinema, Portobello Pictures, Phoenix Film. Italien 2008. 112 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



LA CAJA

Juan Carlos Falcón

«Kanarische Inseln, sechziger Jahre» wird zu Beginn von Juan Carlos Falcóns *LA CAJA* markiert. Das muss Jahre vor dem Einsetzen des Massentourismus gewesen sein: Viel unberührte Landschaft. Kleine Hafenstädte, versprengte Haciendas, winzige Fischerdörfchen. Ein Refugium für Einwanderer, Umsiedler, Flüchtlinge, Aussteiger diverser Couleurs. Ein Ort weitab vom Mutterland Spanien auch, an dem man etwas ungehemmter regimiekritisch sein durfte als anderswo. Obwohl: Auch hier sorgten Francos Beamte für Ordnung. Einer von ihnen war der Marktaufseher Don Lucio. War. Denn Don Lucio ist in *LA CAJA* von allem Anfang an tot. «Wir konnten nichts mehr für ihn tun», erklären die Ärzte – in einer erstaunlich laienhaften, ersten Szene – der verdatterten Gattin Eloísa. Selten kriegt man im grossen Kino ein derart unbekümmert im Lokalen verwurzeltes Werk zu sehen wie dieses Spielfilmdebüt des 1969 auf Gran Canaria geborenen Falcón. Dem Film zu Grunde liegt lose der Roman «Nos dejaron el muerto» eines gewissen, 1944 auf La Palma geborenen Víctor Ramírez. Der erste Satz dieses Romans lautet, man weiss es dank des Presseheftes, ominös: «Der Tote wurde uns an einem Samstagmittag überlassen.» Nachdem er für tot erklärt wurde, wird Lucio ins Dorf überführt, wo er wohnte. Hier soll, wie Brauchtum und Katholizismus es verlangen, Totenwache gehalten werden. Das heisst: Lucio wird eingekleidet, aufgebahrt, eingesargt. Die Trauernden wachen, beten, klagen ... auch drei hübsch krähenartige Klageweiber führt Falcón vor, und man kommt nicht umhin, sich an die Filme von Pedro Almodóvar zu erinnern. Zum einen wegen des da wie dort unerschrockenen Umgangs mit den Toten. Zum anderen, weil Falcón ähnlich wie Almodóvar in nichts als dem Menschlichen lotend, mit schwarzem Humor makaber Anmutendes auf die Leinwand bringt. Es beginnt damit, dass man feststellt, dass man den Toten auf der Bahre zwar in seine winzige Wohnung hinein-, nie und nimmer aber in einem Sarg wieder hinausbekommt. Da sich eine Aufbahrung im

Hofe der Temperatur wegen verbietet, legt man Lucio kurzerhand ins Bett von Nachbarin Isabel. Diese macht entsetzt gute Miene zum bösen Spiel und schickt Eloísa in die Stadt, um einen Sarg zu besorgen. Derweil Eloísa in der Stadt lustvoll tut, was ihr Lucio zeitlebens verbot – nämlich die Haare färben, Kleider einkaufen und ins Kino gehen –, sitzt Isabel zu Hause und kocht. Kümmert sich um ihren kränklichen Sohn, der zur Hälfte des Films auf einer Matratze am Boden liegend Zeuge etwelcher, seiner kindlichen Unschuld garantiert abträglichen Ungeheuerlichkeiten wird. Denn nun kommen sie. Die einen, um Lucio heuchlerisch die letzte Ehre zu erweisen. Andere – Verratene, Erpresste, Vergewaltigte, Gedemütigte, Geschändete –, um sich an ihm zu rächen. Nicht in Rückblenden, sondern anhand von Taten und Reden lässt Falcón so die Vergangenheit seines despotischen Protagonisten auferstehen, und das verleiht seinem komischen Drama etwas Burlesk-Theatralisches. Pittoresk und schön gefilmt ist *LA CAJA*. Die inszenatorischen Ungereimtheiten werden durch das souveräne Spiel einer flotten Damengarde – allen voran *Elvira Mínguez*, *Antonia San Juan*, *Angela Molina* – aufgewogen. Der Spannungsbogen steigert sich stetig-sanft bis zur letzten Szene, in der klar wird, dass die Zurückgebliebenen künftig zwar glücklicher leben werden, Lucio es dank teuflischem Plan jedoch gelang, ein letztes Geheimnis mit ins Grab zu nehmen. Reizvoll-eigenwillig ist *LA CAJA* und seltsam beeindruckend. Eben eines dieser bizarr-makabren Filmchen, die man – und sei es nur, weil darin irgendwann eine Katze die unterm Tisch liegende Zunge des Toten verschlingt – so schnell nicht wieder vergisst.

Irene Genhart

R: Juan Carlos Falcón; B: J. C. Falcón, nach dem Roman «Nos dejaron el muerto» von Víctor Ramírez; K: Gonzalo Berridi; S: José Salcedo; M: Joan Valent. D (R): Angelina Molina (Eloísa), Elvira Mínguez (Isabel), Antonia San Juan (Benigna), Vladimir Cruz (Jorge), María Galina (Doña Josefa), Manuel Manquía (Jerónimo), Joan Dalmau (Ignacio). P: Andrés Santana, Imanol Uribe, Antonio Chavarrías, José Mazedo. Spanien 2007. 107 Min. V: Columbus Film, Zürich

MAX FRISCH CITOYEN

Matthias von Gunten

«Citoyen» – von Max Frisch, dem Staatsbürger, wird erzählt. Vom aktiv mitdenkenden und teilnehmenden, sich exponierenden und einmischenden Zeitgenossen. Mit fast radikaler Konsequenz hält von Gunten sich an sein Thema: Frischs Suche nach dem eigenen Urteil, in einem Jahrhundert, das es einem kaum schwerer hätte machen können, zu irgendwelchen Gewissheiten zu gelangen. Wobei für Frisch das Politische vom Persönlichen nie wirklich zu trennen war. «Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten», sagt er zwar, «und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.»

Die Sprache von Frisch ist von solcher schonungsloser Präzision, dass sie weit über die Schweizer Grenzen hinaus Wirkung erzielt. Der Grossteil des Filmes besteht aus Zitaten – es sind Frischs eigene Worte, in denen die Biografie seines Jahrhunderts geschildert wird, mit gelassener Bestimmtheit gelesen vom Bündner Autor *Reto Hännly*.

Daneben kommen Politiker wie Helmut Schmidt und der ehemalige US-Aussenminister Henry Kissinger zu Wort, aber auch viele von Frischs Freunden und Schriftstellerkollegen. Günter Grass erinnert sich an vergnügliche Streitgespräche mit Frisch, erzählt, wie dessen gesellschaftliches Engagement für ihn selbst zum Vorbild wurde. Peter Bichsel beschreibt, wie er seinen Freund niemals schreiben sah – aber oft schreiben hörte. Frischs langsamer, aber bestimmter Zweifinger-Tastenschlag ist Bichsel unvergesslich geblieben.

«Oft während ich hier sitze, immer öfter wundert es mich, warum wir nicht einfach aufbrechen – Wohin?» schreibt Frisch in seinem Tagebuch von 1946 bis 1949. Regelmässig treibt es ihn aus der beklemmenden Enge der Schweiz hinaus in die Ferne. In Amerika und Deutschland – Ländern, die er wegen ihrer hochmütigen Politik auch schonungslos kritisiert – gelingt ihm durch die grössere Weite auch ein künstlerisches Aufatmen. Die Sehnsucht nach einer Heimat, die er wohl erst noch wirklich erfinden müsste,



führt ihn aber immer wieder zurück in die Schweiz.

Die biographischen Stationen streift von Guntens Film nur am Rande, im Fokus bleibt stets das Weltgeschehen und seine Bedeutung für die Schweiz. Frisch stellt unbequeme Fragen, die keiner hören – geschweige denn beantworten – will. Er ergründet das Unbehagen der Verschonten, das Schweigen als vermeintlich neutrale Strategie des Vaterlandes. Später dann die Fremdenfeindlichkeit angesichts der italienischen Gastarbeiter; der Kalte Krieg und die Angst vor den Russen; überhaupt die verlogene Bescheidenheit, «die Mentalität nämlich, nie etwas Radikales auch nur zu wollen, geschweige denn es zu tun», wie er 1953 schreibt.

Frischs Texte sowie die Aussagen seiner Freunde und Kritiker verwebt von Gunten mit Archivbildern von Ereignissen des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie treten in einen Dialog mit Aufnahmen von Orten und Menschen der heutigen Schweiz. Die Idylle ist trügerisch, die Menschen scheinen sich in einem geistigen Dämmer Schlaf zu befinden – sind die heutigen Citoyens verstummt, oder werden sie bloss nicht mehr gehört?

Von Guntens Film ist eine dichte, sinnliche Collage, ein berührendes Seh- und Hörerlebnis. Schlichte Musik, intelligente Textpassagen, sorgfältig ausgesuchtes Archivmaterial und Aufnahmen aus alltäglicher Gegenwart fliessen ineinander über und entwickeln dabei einen mitunter fast hypnotischen Sog. Ein versöhnliches Ende kann der Film nicht bieten. Wenige Monate vor seinem Tod erfährt Frisch, dass der Staat, um den er und mit dem er so unermüdlich gerungen hatte, ihn jahrzehntelang verfassungswidrig bespitzelt hat. Nach Einsicht in seine Fiche stellt Frisch fest: «Was mich mit diesem Staat heute noch verbindet: ein Reisepass (den ich nicht mehr brauchen werde).»

Sascha Lara Bleuler

R, B: Matthias von Gunten; K: Matthias Kälin; S: Caterina Mona; M: Marti Todsharow; T: Martin Witz. P: HesseGreutert Film. Schweiz 2008. 94 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

CONTROL Anton Corbijn

In Manchester hat die Industrialisierung ihren Anfang genommen, und Manchester war die erste Stadt, die in den siebziger Jahren ins postindustrielle Zeitalter überging. Der Wohlstand hatte sich in Luft aufgelöst, die trostlose Umgebung blieb. Etwas vom Verfall hatte sich auch in die Musik von Joy Division eingeschrieben. Hatte der Punk noch «Fuck you» gesagt, so sagte der Postpunk jetzt «I'm fucked».

In Anton Corbijns *CONTROL* schwenkt die Kamera gleich zu Beginn über triste Wohnblöcke, der junge Mann, der davor mit hochgezogenen Schultern entlang geht, verschwindet fast im Grau der Fassaden. Es ist bezeichnend für den Film, der das kurze Leben des Joy-Division-Sängers Ian Curtis bis zu dessen Selbstmord als Dreiundzwanzigjähriger im Mai 1980 nachzeichnet: Die Hauptrolle nämlich spielt das Milieu. Corbijn und Kameramann Martin Ruhe zeigen den Musiker immer wieder umgeben von hohen Gebäuden, um dessen seelische Bedrängtheit optisch widerzuspiegeln.

Curtis entstammte der gehobenen Arbeiterklasse, besuchte das Gymnasium und träumte von mehr: Corbijn zeigt ihn als Teenager, der vor dem Spiegel oben ohne und geschminkt zu David Bowie tanzt. Dann rezitiert er den Dichter William Wordsworth. Oder er schreibt selbst; auf dem Pult sehen wir fein säuberlich beschriftet drei Ordner: Romane, Gedichte, Liedtexte. Später begleitet die Kamera den Protagonisten auf dem Weg zum Arbeitsort, dem städtischen Jobvermittlungsbüro. Das «hate», das da auf Curtis' Mantelrücken prangt, ist so ordentlich gepinselt, als handle es sich um eine amtliche Empfehlung.

Dem Spiesser Curtis steht der Sozialpath Curtis gegenüber, der in seinen Texten bevorzugt von Kälte und Krise, Druck und Dunkelheit singt. Aus den nicht aufzulösenden Widersprüchen, so legt *CONTROL* nahe, bezog die Band, die gerade mal von 1978 bis 1980 zusammen gespielt und in dieser Zeit bloss einige Singles und zwei Platten aufgenommen hat, einen Grossteil ihrer

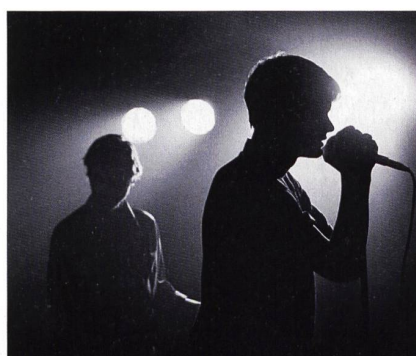
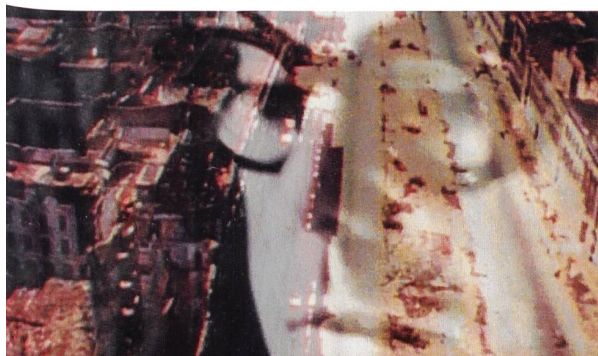
Kraft und Faszination. Wieso Joy Division aber zum bleibenden Popkanon gehören und die Malaise Englands in den späten Siebziger wie ein Prisma wiedergeben konnten, wie der Journalist Simon Reynolds schreibt, bleibt unklar. Ästhetische Zusammenhänge bleiben ausgeklammert, Ian Curtis dem Zuschauer so fremd, wie einst seiner Gattin Deborah, auf deren Erinnerungen der Film wesentlich basiert.

Schlimmer gar: Im Bestreben, kein spezifischer Musikfilm sein zu wollen und sich vielmehr auf das Drama eines zwischen Bürgerlichkeit und Bohème, Frau und Geliebter Zerrissenen zu konzentrieren, sitzt *CONTROL* dem romantischen Mythos der scheiternden Künstlerseele auf. «Existence – what does it matter», hören wir Curtis in der ersten Einstellung schon unheilswanger orakeln. Und während der Film buchhalterisch genau den bekannten Tatsachen entlang der von zunehmenden epileptischen Anfällen und Depressionen beförderten seelischen Talfahrt folgt, dient die Musik oft der reinen Illustration der inneren Not des Sängers. Zur fortschreitenden ehelichen Entfremdung hören wir erst «Isolation» und später «Love Will Tear Us Apart», und am Ende wird der schwarze Rauch, der aus dem Krematorium himmelwärts steigt, von «Atmosphere» begleitet. Das ist etwas viel bitterzarte Melancholie für eine Band, die den Punk eingefroren und akustisch in eine unglaublich weite, leere Kraterlandschaft überführt hat.

Was bleibt: In scharfer Schwarz-Weiss-Ästhetik entschlossen poetisierende Bilder, ein akkurates Zeit- und Milieugemälde und vor allem ein phantastischer Sam Riley als Ian Curtis.

Reto Baumann

R: Anton Corbijn; B: Matt Greenhaigh; K: Martin Ruhe; S: Andrew Hulme; A: Chris Roope; Ko: Julian Day. D (R): Sam Riley (Ian Curtis), Samantha Morton (Debbie Curtis), Alexandra Maria Lara (Annik Honoré), Joe Anderson (Hooky), James Anthony Pearson (Bernard Sumner), Toby Kebbell (Rob Gretton), Craig Parkinson (Tony Wilson). P: Anton Corbijn, Orian Williams, Iain Canning. UK, USA 2007. s/w, 121 Min. CH-V: Ascot Elite; D-V: Capelight Pictures



UNSER TÄGLICH BROT

Nikolaus Geyrhalter

Vom Käfig auf direktem Weg ins Tiefkühlfach des Supermarkts: Wir kennen die Bilder der niedlichen gelben Küken. Unter Kunstlicht zu potentiellen Brathähnchen gezüchtet, besteht ihr einziger Lebenszweck darin, Teil der modernen Nahrungskette zu sein. Ihr freudloses Dasein wird ruckzuck durch Laufbandmesser beendet, ohne dass sie jemals den Himmel gesehen haben. Ebenso werden Tomaten, Paprika und anderes Gemüse unter Hightech-Bedingungen zur schnellen Reife gebracht, um dann von Saisonarbeitern im Akkord geerntet zu werden. Selbst Sonnenblumen dürfen nicht mehr blühen und verblühen, wie es ihnen von Mutter Natur bestimmt ist. Wie die Amis einst den Dschungel von Vietnam mit einem Pestizid mit dem schönen Namen «Agent Orange» entlaubten, wird heute über Sonnenblumenplantagen ein entsprechendes Gift versprüht, damit die Pflanzen termingerecht welken, damit aus den Sonnenblumenkernen das gesunde Vollkornbrötchen oder die Müesli-Mischung entstehen kann. Sowohl in Fernsehreportagen als auch in entsprechenden Dokumentationen im Kino wird das Elend der Küken und ihrer Mütter in Legebatterien, das arme Schwein im dunklen Gatter, der genmanipulierte Mais oder der seiner Freiheit beraubte Lachs heftig bedauert. Vom versehentlich zur Tunfischpastete verarbeiteten Flipper ganz zu schweigen.

Der Österreicher Erwin Wagenhöfer hat uns so zum Beispiel mit seinem Film *WE FEED THE WORLD* erfolgreich den Appetit verdorben. «Unser täglich Brot gib uns heute», heisst es bei Matthäus 6, Vers 11. Zumindest bei uns wohlgenährten Mitteleuropäern ist es mit dem frommen Wunsch allein nicht mehr getan – wenn man nicht die garstigen Bilder der Küken und Schweine im Schlachthof und die dünnen Sonnenblumen auf dem Felde konsequent verdrängt. Ganz ohne den Bauern, der sich schweren Herzens zur industriellen Rindfleischproduktion durchgerungen hat, weil es der Markt und die EG-Richtlinien so wollen, und seinem Kollegen, der schon einmal zur chemischen Keule

greift, um den Ertrag seiner Getreidefelder zu steigern, muss der Zuschauer vollends bei Nikolaus Geyrhalters neuer Dokumentation *UNSER TÄGLICH BROT* auskommen. Im Gegensatz zu *WE FEED THE WORLD*, den sein Landsmann Wagenhöfer nahezu parallel gedreht hat, gibt es bei Geyrhalter niemanden, der einen beruhigt, einem die Verhältnisse gewissermassen menschlich näher brächte. Kein Gastarbeiter, der trotz haarsträubender Arbeitsbedingungen davon erzählte, dass in der Ferne Weib und Kind seiner harren, die er mit seiner Maloche auf einer Tomatenplantage bei Almeria ernährt.

Wortlos pflückt ein halbnackter Erntehelfer in *UNSER TÄGLICH BROT* die Paprika von den Stauden, die regelmässig mit Pflanzenschutzmittel kontaminiert werden. In einer Grossschlachtereie schneidet eine polnische Hilfskraft mit einer riesigen Schere toten Schweinen die Vorderläufe ab. Später sieht man die Frau, ohne ihre an OP-Kleidung erinnernde Montur, bei der Frühstückspause wieder – wortlos. *UNSER TÄGLICH BROT* sei «eine filmische Meditation über die Welt der industriellen Nahrungsmittelproduktion», sagt der Regisseur. Dazu braucht er keinen Kommentar, keine Erklärungen oder Befindlichkeitsbekundungen von jenen, die darin involviert sind. Nikolaus Geyrhalter zeigt eine Welt, in der sich der Wertekanon unserer Zeit auf beunruhigende Weise widerspiegelt: möglichst viel, möglichst einfach, möglichst schnell! Und das in kalten, dabei raffiniert kalkulierten Bildkompositionen. So werden die Hähnchen mit einem riesigen staubsaugerähnlichen Gerät direkt in die Metzgerei gepustet. Das Ganze geht hochhygienisch von statten. Die Arbeiter tragen dabei weisse Overalls wie in einem Labor. Die Geräte sind ebenso durchgestylt wie die Schlachthallen. Rot korrespondiert mit Blau und freundlichem Gelb. Geyrhalter filmt das jeweilige Ambiente mit pointiert langen Einstellungen und lässt dabei den ästhetischen Reiz eines eigenen Kosmos entstehen: «Mich faszinieren Zonen, wo man normalerweise nicht hineinsieht», sagt er.

So wurde aus *UNSER TÄGLICH BROT* einer der radikalsten Filme zum Thema Lebensmittelherstellung der letzten Zeit – von einer hinterhältigen Kunstfertigkeit.

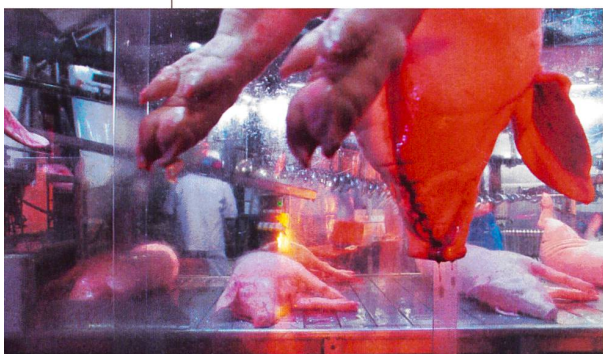
In diesem eisigen Film gibt es nichts mehr zu bedauern. Kein Appell an das «Biologisch Dynamische» oder die Seele der Natur mit der Blauen Blume im Herzen. Im blau fluoreszierenden Licht einer hochtechnisierten Werkhalle sind Tiere und Pflanzen längst zu Rohmaterial geworden, das effektiv zu verarbeiten ist. Die glücklichen Tiere auf den glücklichen Wiesen gibt es nur noch in der Werbung. Auch an die artifizielle Ästhetik von Hochglanzprospekten erinnert Nikolaus Geyrhalters Film. Er zeigt, dass sich die Lebensmittelproduktion von der Herstellung von Autos äusserlich und was die Anläufe betrifft heute nur noch unwesentlich unterscheidet. Montiert ein Roboter im Automobilkonzern Räder, schneidet er im Grossschlachthof eben Schweinen die Gurgel durch.

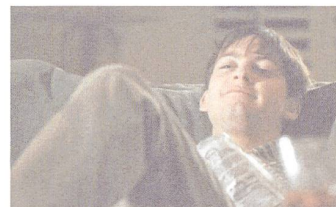
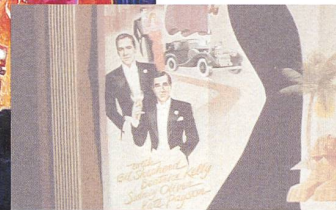
Mag sein, dass es hier und da noch die kleine Landmetzgerei gibt oder den Demeter-Bauer. Aber das Gros unserer täglichen Lebensmittel kommt aus der aseptischen Welt, die Geyrhalter uns hier vorführt. Deshalb trifft einen sein Film je nach seelischer Befindlichkeit und Nervenstärke mehr oder weniger heftig.

Aber vielleicht wollen wir es ja auch gar nicht so genau wissen – was hinter den unspektakulären Mauern der Industrieanlagen geschieht, wenn wir weiterhin frohen Herzens geniessen wollen. Nach *UNSER TÄGLICH BROT* fällt das jedenfalls schwer!

Herbert Spaich

Regie, Kamera: Nikolaus Geyrhalter; Buch: Wolfgang Widerhofer, N. Geyrhalter; Recherche: David Bernet, Ivette Löcker, Michael Kitzberger, Maria Arlamovsky; Schnitt, Dramaturgie: W. Widerhofer; Ton: Stefan Holzer, Andreas Hamza, Hjalti Bager-Jonathansson, Ludwig Löckinger, Heimo Korak, Nicole Scherg; Sound Design: Andreas Hamza. Produktion: Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion; Co-Produktion: ZDF/3sat; Produzenten: Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Michael Kitzberger, Wolfgang Widerhofer. Österreich 2005. 35 mm, 92 Min. CH-Verleih: MovieBizFilms, Wattwil





Leinwand mit Schlupf öc her n

Zur Wirkung einer innerfilmischen Grenzüberschreitung der besonderen Art

«Wenn Ihnen ein Schauspieler von der Leinwand aus das Rauchen verbietet, wie würden Sie sich dann fühlen?» –
«Rauchen Sie viel?» – «Hm ... 30, 40 ...»
– «Na, dann hat er Recht. Sie ruinieren Ihr Herz!»

Dialog des Protagonisten mit seinem Arzt in DIE FLUCHT AUS DEM KINO «FREIHEIT» (UCIEZKA Z KINA «WOLNOZ», Regie: Wojciech Marczewski, Polen 1990)

An Rauchverbote sind wir heutzutage ja gewöhnt. Trotzdem würden wir nicht schlecht staunen, wenn eine im Kinosaal heimlich angezündete Zigarette statt empörte Sitznachbarn eine Figur auf der Leinwand zu Einspruch provozieren würde. Was in der Realität undenkbar erscheint, ist in Crossover-Filmen – wie der Dialog aus DIE FLUCHT AUS DEM KINO «FREIHEIT» vor Augen führt – problemlos möglich. Die Grenze zwischen innerfilmischer Realität und Fiktion verliert

da oft ihre absolute Gültigkeit. Ja mehr noch: Die direkte Interaktion zwischen den beiden Welten, die für uns unüberwindbar getrennt sind, vermag in der Fiktion bisweilen nicht einmal Erstaunen hervorzurufen – wie die Reaktion des Arztes zeigt, der die Zurechtweisung seines Patienten von der Leinwand herab aus medizinischer Sicht durchaus berechtigt findet.

Die Grenze zwischen Realität und Fiktion – oder genauer: zwischen fiktionaler Realität

5



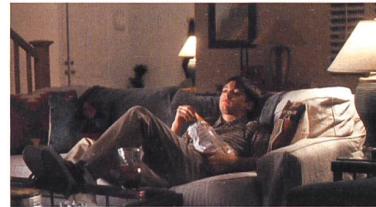
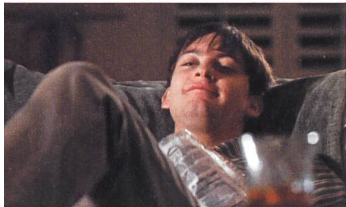
1



3



4



und Fiktion innerhalb der Fiktion – lässt sich inszenatorisch wie auch erzähltechnisch relativ einfach durchbrechen. Hinzu kommt, dass die Film-im-Film-Konstellation, die dem Crossover als Grundlage dient, eine lange Tradition hat, deren Reiz im Wesentlichen darin besteht, aufschlussreiche Bezüge zwischen den beiden Ebenen herzustellen. Die Verbindungen sind in den meisten Fällen jedoch lediglich thematischer oder metaphorischer Art. Deshalb sind Filme besonders interessant, die nicht nur eine symbolische, sondern eine tatsächliche Interaktion, bis hin zum Sprung einer Figur in die andere Welt, inszenieren. Doch worin liegt ihr besonderer Reiz, worin ihr dramaturgisches Potential? Wie werden die verschiedenartigen Universen eingeführt? Und wie wird der Durchbruch vom einen ins andere inszeniert?

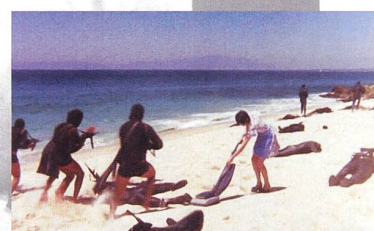
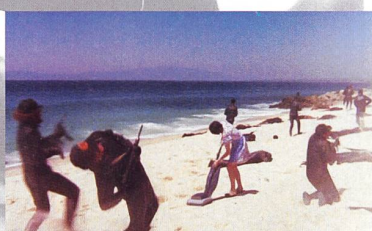
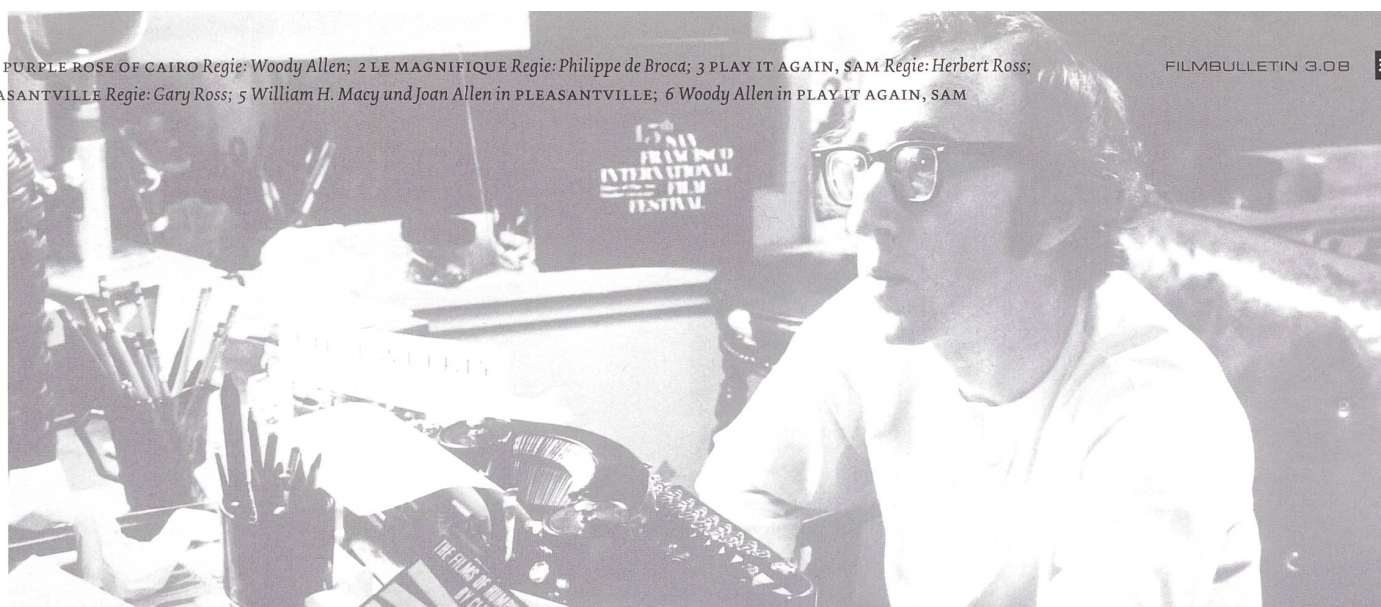
Irritationen beim ersten Übergang

Die Existenz einer zweiten, fiktionalen Ebene innerhalb der primären Diegese* wird meist ganz früh etabliert. So in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* (USA 1984), Woody Allens Klassiker des Genres, der die Geschichte einer unglücklich verheirateten jungen Frau erzählt, die im Kino Ablenkung vom tristen Alltag sucht. Hier wird das Plakat des Films im Film (der den identischen Titel trägt) gleich in der ersten Einstellung gross in Szene gesetzt, noch bevor ein Gegenschuss das faszinierte Gesicht der Protagonistin offenbart, die erwartungsfroh davor steht. Auch in *DIE FLUCHT AUS DEM KINO «FREIHEIT»* und *SHERLOCK JR.* (Buster Keaton, USA 1924) künden Filmplakate noch während oder kurz nach dem Vorspann von der Existenz einer Fiktion innerhalb der Fiktion. Und *PLEASANTVILLE* (Gary Ross, USA 1998) zapft uns gleich zu Beginn durch diverse Fernsehkanäle und bleibt

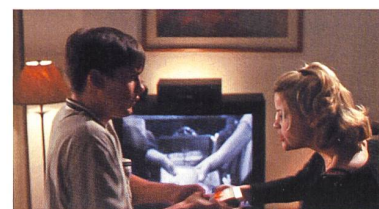
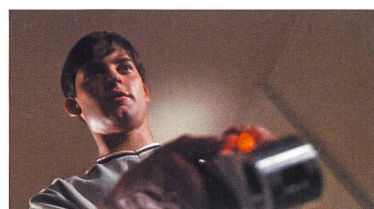
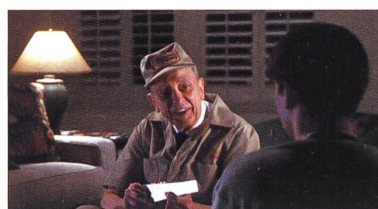
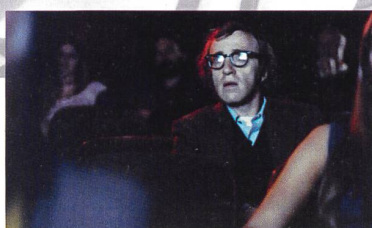
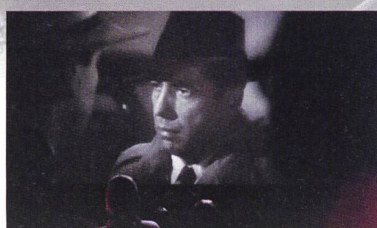
schliesslich bei «TV-Time!» hängen, wo ein «Pleasantville-Marathon» angekündigt wird, der verspricht, eine Fünfziger-Jahre-Serie wieder aufleben zu lassen.

Oft ist es gar so, dass der Film direkt mit dem Film im Film beginnt, die sekundäre, fiktionale also vorübergehend als primäre, reale Ebene ausgegeben wird. So setzt *LAST ACTION HERO* (John McTiernan, USA 1993) mit einer dramatischen Szene ein, die sich erst, als das Bild plötzlich unscharf wird, ein Kino-saal ins Blickfeld rückt, und der junge Filmfreak Danny entnervt «focus!» ruft, als Finale von *JACK SLATER III.* entpuppt, den sich der Teenager bereits zum sechsten Mal anschaut. Auch *LE MAGNIFIQUE* (Philippe de Broca, F/I 1973) enthüllt erst nach geraumer Zeit, dass es sich bei der abenteuerlichen Welt des Superagenten Bob Saint-Clare, in die uns der Film gleich zu Beginn entführt, um die Transvisualisierung eines Romanmanuskripts handelt,

6



2



4

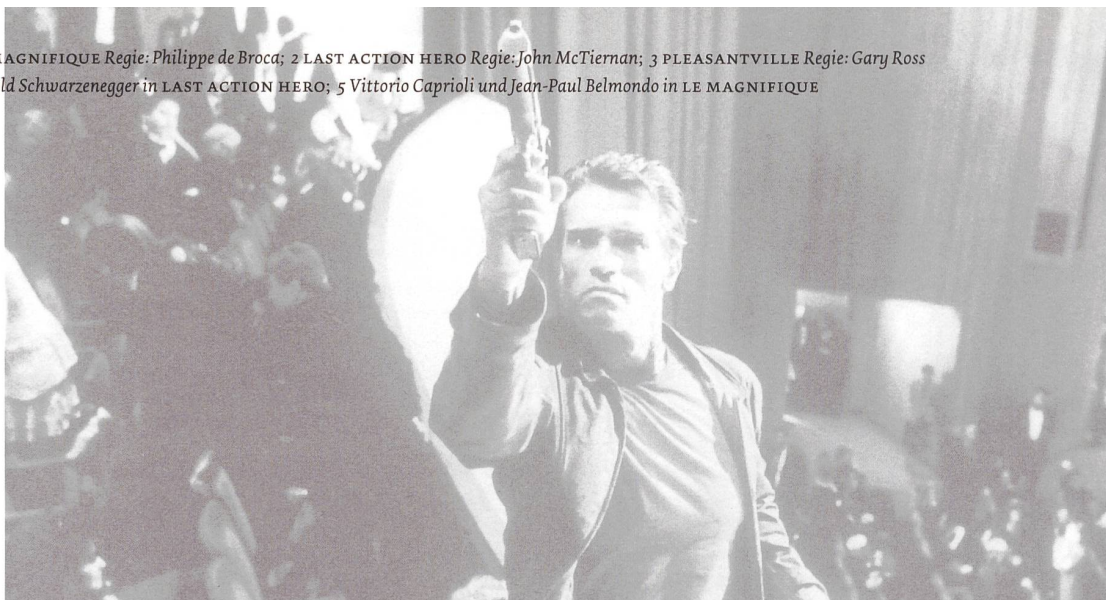
das der Schriftsteller François Merlin in seine alte Schreibmaschine tippt. Im Fall von *PLAY IT AGAIN, SAM* (Herbert Ross, USA 1972) sind sich die filmhistorisch bewanderten Zuschauer zwar von Anbeginn bewusst, dass es sich bei der Eröffnungssequenz, die aus dem Schluss von *CASABLANCA* besteht, um einen Film im Film handelt. Auch hier wird die Fiktion innerhalb der Fiktion jedoch vorerst ohne explizite Rahmung eingeführt.

Das Eröffnen einer neuen Ebene, die das zuerst etablierte Universum nachträglich fikionalisiert und somit unrealisiert, ist meist mit einer kurzzeitigen Irritation verbunden. Bevor in *LAST ACTION HERO* offensichtlich wird, dass das unscharfe Bild einer Projektion in der Filmhandlung zuzuschreiben ist, entsteht für einen Moment der Eindruck, dass technische Missgeschick betreffe die Vorführung, in der man selber sitzt. Unmittelbar vor dem Aufsplitten der Diegese in ein Action-

film- und ein reales Universum drängt mit dem Rückwurf auf die Zuschauersituation somit die eigene Welt für einen Augenblick in den Vordergrund.

In *PLAY IT AGAIN, SAM* wird *CASABLANCA* just in dem Moment durch eine langsame Fahrt weg von der Kinoleinwand als Film im Film gerahmt, als unsere Aufmerksamkeit durch die dramatische Abschiedsszene zwischen Rick und Ilsa absorbiert ist. Hinzu kommt, dass diese Fahrt weg von der Leinwand vorerst für eine Bewegung innerhalb der fiktionalen Welt von *CASABLANCA* gehalten werden kann. Die Verunsicherung wird in der Folge dadurch noch gesteigert, dass eine Fahrt zu den Figuren hin, die tatsächlich der Inszenierung von *CASABLANCA* entstammt, der Bewegung von der Leinwand weg für einen kurzen Moment entgegenläuft, so dass ein Gefühl von räumlicher Destabilisierung entsteht.

In *LE MAGNIFIQUE* zieht sich der erste Übergang noch mehr in die Länge und sorgt ebenfalls für vorübergehende Irritation: Mitten in einer wilden Schiesserei, in die Saint-Clare am Strand von Acapulco verwickelt ist, taucht plötzlich eine Putzfrau auf, die ihren Staubsauger auf eine Strandhütte zu schiebt, während sich auf der Tonspur zwischen den Maschinengewehrsalven Sauggeräusche bemerkbar machen. Am Eingang der vermeintlichen Hütte angekommen, wird sichtbar, dass diese lediglich aus einer Fassade besteht. Als die Frau eintritt und die Kameraperspektive nach innen wechselt, ist durch die offene Tür noch das Meer sichtbar, ein Schwenk zur Seite offenbart jedoch, dass wir uns nun in einer schäbigen Pariser Mietwohnung befinden und die Putzfrau den in seine Arbeit vertieften Merlin fragt, ob sie sein Zimmer staubsaugen könne.



1



2



3

In Crossover-Filmen wird man also oft in die innerdiegetische Fiktion entführt, bevor die Realitätsebene überhaupt etabliert ist. Und nicht selten deutet eine vorübergehende Ambiguität beim ersten Ebenenwechsel unerschwerlich bereits an, dass die Grenze zwischen den beiden Welten nicht so dicht sein wird, wie wir es gewohnt sind.

Problembehafteter Alltag versus heile Phantasiewelt

Nachdem die beiden Universen eingeführt und die Irritationen verfliegen sind, lassen uns die Erzählungen in der Regel erst einmal Zeit, in der diegetischen Realität Fuss zu fassen. Im Gegensatz zu den abenteuerlichen, romantischen, glamourösen und heilen Welten der innerdiegetischen Fiktion erscheint diese meist schäbig und unwirtlich: Cecilia in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* ist

aufgrund der Großen Depression gezwungen, sich und ihren arbeitslosen Mann mit schlechtbezahlten Gelegenheitsjobs über die Runden zu bringen. Allan, der neurotische Protagonist von *PLAY IT AGAIN, SAM*, wird gleich zu Beginn des Films von seiner Frau verlassen und versucht lange erfolglos, eine neue Bekanntschaft zu machen. Merlin in *LE MAGNIFIQUE* ist mit seinem Romanmanuskript im Verzug, hat mit widerborstigen Handwerkern zu kämpfen, die seine Wohnung reparieren sollen, und versucht vergeblich, von seinem Verleger einen Vorschuss zu bekommen. Und sowohl Danny in *LAST ACTION HERO* als auch David in *PLEASANTVILLE* werden als kontaktarme Söhne alleinerziehender Mütter eingeführt, die in einer durch Kriminalität, Umweltverschmutzung und Arbeitslosigkeit gezeichneten Welt leben.

Die Universen des Abenteurers Baxter, des hartgesottenen Humphrey Bogart, des

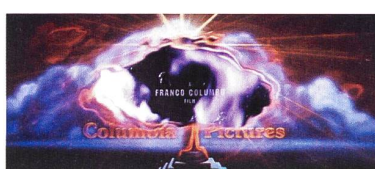
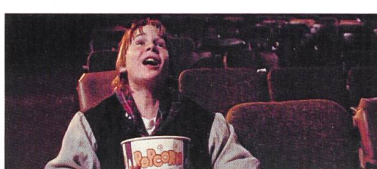
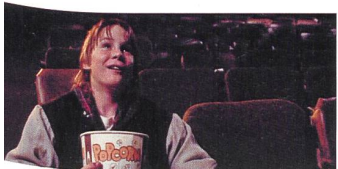
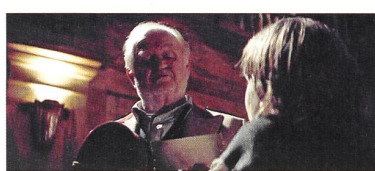
Superagenten Saint-Clare, des Actionhelden Jack Slater und der intakten Familie Parker erscheinen vor diesem Hintergrund als Gegenwelten, die sich vom unspektakulären und schwierigen Alltag der diegetischen Figuren deutlich abheben. Gerade durch den Kontrast mit den fiktionalen Phantasiewelten erscheint die primäre Ebene als ein durch und durch realistisches Universum. Dies ist eine wichtige Voraussetzung dafür, dass der Übertritt von der einen in die andere Sphäre als Überraschungscoup funktioniert. Denn der Sprung von der realen in die fiktionale oder der fiktionalen in die reale Welt führt unverhofft ein phantastisches Element in die primäre Diegese ein, bei der wir uns soeben darauf eingestellt haben, dass sie eine mehr oder weniger getreue Kopie unserer eigenen Welt darstellen soll.

Manche Filme bereiten das Terrain für den Einbruch des Magischen zwar vor. In

4



5



LAST ACTION HERO übergibt der Filmvorführer dem jungen Danny mit verschwörerischer Miene ein «magic ticket» und erklärt, es sei ein «passport to another world»; und in PLEASANTVILLE taucht unmittelbar nach dem Streit zwischen David und Jennifer um die Fernbedienung ungefragt ein alter Fernsehtechniker mit einem seltsam überdimensionierten Ersatzgerät auf, das er mit der Bemerkung überreicht: «You want something that will put you right into the show!». Trotzdem geht auch hier die überraschende Wirkung des «unmöglichen» Crossover nicht verloren, denn wir zweifeln vorerst genauso wie die Protagonisten daran, dass die Aussagen der als Sonderlinge dargestellten Figuren wörtlich gemeint sind und sich tatsächlich bewahrheiten könnten. Diesen Szenen kommt die Funktion zu, die Grenzüberschreitung, die realistischen Normen zuwiderläuft, im Nachhinein dennoch plausibel erscheinen zu lassen.

Der Übertritt selbst, der sowohl willentlich (THE PURPLE ROSE OF CAIRO, DIE FLUCHT AUS DEM KINO «FREIHEIT») als auch unwillentlich (LAST ACTION HERO, PLEASANTVILLE) und von der Fiktion in die Realität (THE PURPLE ROSE OF CAIRO) wie auch in die umgekehrte Richtung verlaufen kann (DIE FLUCHT AUS DEM KINO «FREIHEIT», LAST ACTION HERO, PLEASANTVILLE), wird gestalterisch meist relativ schlicht inszeniert. Allenfalls kommen einzelne Tricktechniken (PLEASANTVILLE) oder irrealisierende Mittel wie eine Weissblende und ein kurzzeitiges Aussetzen der Geräuschkulisse (LAST ACTION HERO) zum Einsatz. Die Grenzverletzung und die mit ihr verbundene Erschütterung der raumzeitlichen und kausalogischen Zusammenhänge zwischen Realität und Fiktion sind für sich genommen jedoch schon sehr aufsehenerregend. Deshalb ist neben den Veränderungen, die der Wechsel des

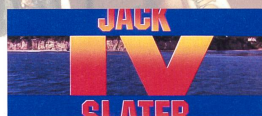
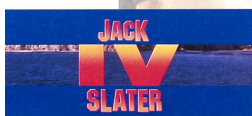
Universums ohnehin mit sich bringt (etwa von Schwarzweiss zu Farbe oder vom Neunziger zum Fünfziger-Jahre-Look), meist keine weitere Hervorhebung nötig. Auf der Handlungsebene wird durch die erstaunte Reaktion sowohl der unwillentlich Transferierten als auch der dem Spektakel beiwohnenden Figuren normalerweise ohnehin genug Aufhebens um den unglaublichen Vorgang gemacht.

Andere Welt, andere Regeln

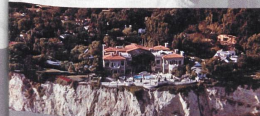
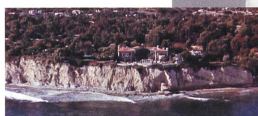
Der plötzlich möglich gewordene Übertritt wirft sogleich die Frage auf, welche Gesetze nun noch gelten, und zwar sowohl in der realen als auch der fiktionalen Welt. Der besondere Reiz der meisten Crossover-Filme besteht darin, dass die unterschiedlichen Regeln und Konventionen der beiden Welten – mit Ausnahme des kleinen Schlupflochs in der Leinwand – vorläufig Bestand haben, ja durch



2



1



1



1

den Figurenterferenzen, der der Aufnahme eines Fremdkörpers gleichkommt, gar noch stärker in den Vordergrund treten.

Sowohl in PLEASANTVILLE als auch in LAST ACTION HERO findet sich ein jugendlicher Filmfan unverhofft in demjenigen fiktionalen Universum wieder, in das er sich durch wiederholten Konsum einer Actionfilm- respektive TV-Serie mental schon unzählige Male hineinversetzt hat. Der abrupte physische Transfer kommt als Schock – die Figur wird mitten ins Geschehen hineinkatapultiert und kann vorerst nicht fassen, wie ihr geschieht. Hat sie das Unglaubliche einmal akzeptiert, so findet sie sich in der neuen Welt, mit deren Figuren und Gesetzen sie als vormalige Rezipientin bestens vertraut ist, jedoch schnell zurecht. Ihr genre- und werkspezifisches Wissen weitet sich mit dem Transfer in die innerdiegetische Fiktion unversehens zu Weltwissen.

Gegenüber den "regulären" Bewohnern der fiktionalen Welt ist der Eindringling in einer privilegierten Position. Er weiss um die Fiktionalität sämtlicher Ereignisse, kennt Vergangenheit und eventuell gar Zukunft der Figuren und ist über intime Details und geheime Pläne informiert. Der Figurenterferenzen stellt somit auch erzählperspektivisch einen interessanten Sonderfall dar. Die ursprüngliche Stellung als gut informierter Zuschauer verleiht der Figur einen Wissensvorsprung, der auch qualitativer Art ist. Danny in LAST ACTION HERO und David in PLEASANTVILLE kennen nicht nur die heimlichen Absichten ihrer Gegenüber, sie wissen auch, dass diese und ihr ganzes Universum gar nicht wirklich existieren.

Der Clou der meisten Crossover-Filme besteht jedoch darin, dass dieses hierarchische Gefüge, das unmittelbar nach der Grenzüberschreitung sichtbar wird, durch die Fol-

gen, die dieser Vorgang zeitigt, schliesslich ins Wanken gerät. Mit dem Eintritt in die Fiktion werden Danny und David Teil der Welt, in die sie hineinkatapultiert wurden, und können nicht verhindern, dass ihre Präsenz den Lauf der Dinge verändert.

Einengung der Perspektive

Folgende Szene führt den allmählichen Verlust der "allwissenden" Position exemplarisch vor Augen: Zu Beginn von JACK SLATER IV., den Danny noch aus der sicheren Distanz des Kinobeschauers erlebt, wird er – und wir mit ihm – Zeuge, wie der Drogenboss Vivaldi Jack Slater gezielt die Fehlinformation übermitteln lässt, er wolle mit dem Torelli-Clan in Zukunft zusammenarbeiten. In die Fiktion hineinversetzt, versucht Danny Jack darüber aufzuklären, dass Vivaldi in Tat und Wahrheit plant, ein Massaker an diesem Clan zu

verüben, um im Drogenmilieu die Alleinherrschaft zu erlangen. Zudem glaubt Danny zu wissen, wo Vivaldi sich versteckt, denn der Film wurde mit einer Szene auf dessen Anwesen eröffnet. Da Danny seine privilegierte Position als Zuschauer, der von der Erzählung an die relevanten Schauplätze geführt wird, unterdessen jedoch eingebüsst hat und selber zu einer ins Geschehen involvierten – und somit raum-zeitlich eingeschränkten – Figur geworden ist, müssen er und Jack lange herumkurven, um Vivaldis Haus zu finden. Dort angekommen, versucht Danny mit Hilfe seiner Informationen aus der Eingangssequenz den skeptischen Jack davon zu überzeugen, dass es sich tatsächlich um das Hauptquartier von Vivaldi handelt. Dass sie dabei belauscht werden, bleibt ihm – im Gegensatz zu uns – nun jedoch genauso verborgen wie die anschließende Unterredung Vivaldis mit seinem Komplizen, während der beschlossen wird, mehr

über diesen Jungen herauszufinden, der über Dinge Bescheid weiss, zu denen eigentlich niemand Zugang hatte.

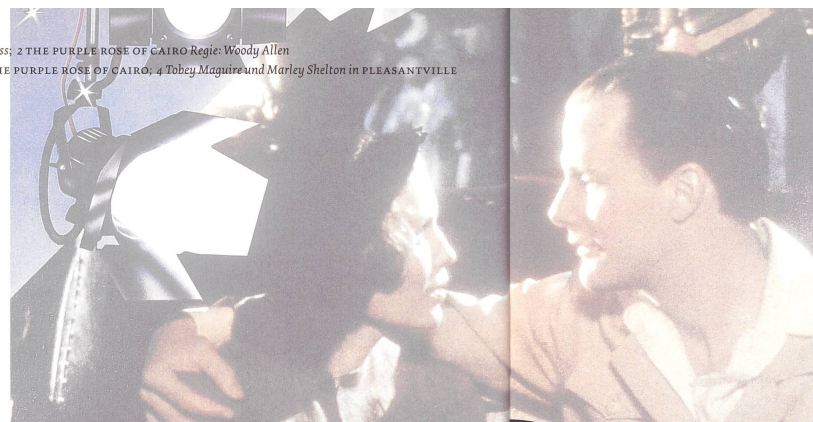
Folgende Gegenüberstellung macht die Einengung der Perspektive augenfällig: Zu Beginn von JACK SLATER III. wird Vivaldis Anwesen samt Umgebung in einer Panorama-Einstellung übersichtlich gezeigt. Unmittelbar nach dem Crossover wechselt die Kameraperspektive hingegen in eine fixe Subjektive von Danny, der aufgrund seiner Position am Boden von Slaters rasendem Auto nicht viel von der wilden Schiesserei mitbekommt, die um ihn herum tobt.

Dass der Wechsel von der privilegierten Zuschauer- zur raum-zeitlich eingeschränkten Figurenposition nicht nur Dannys Wissensvorsprung, sondern auch seinen ungehinderten Zugang zum Spektakel zu beeinträchtigen droht, wird nach der Schiesserei mit Vivaldis Komplizen deutlich, als Jack deren Verfol-

gung aufnimmt, Danny jedoch im Haus seiner Tochter zurücklässt. Dany verzweifelter Ausruf «I don't believe this. I'm in the movie and I'm missing the best action!» zeigt, wie die Freude des Action-Fans, die wildesten Verfolgungsjagden und Schiessereien mitzuerleben, nun in die Angst umkippt, die besten Szenen zu verpassen.

Eine noch ausgeprägtere Variante des Machtverlusts lässt sich in LADRI DI SAPONETTE (Maurizio Nichetti, Italien 1990) beobachten, wo es der Autor des Films im Film ist, der sich gezwungen sieht, in seine eigene Fiktion einzudringen, um die aus dem Ruder gelaufene Geschichte wieder auf den vorgegebenen Pfad des Drehbuchs zu bringen. Gegen den unvorhergesehenen Figurenterferenzen zwischen seinem neorealistischen Melodrama und den Werbeclips, mit denen das italienische Fernsehen die Ausstrahlung des Films in den unpassendsten Momenten unterbricht,

1 LAST ACTION HERO Regie: John McTiernan; 2 LADRI DI SAPONETTE Regie: Maurizio Nichetti
3 Austin O'Brien und Arnold Schwarzenegger in LAST ACTION HERO



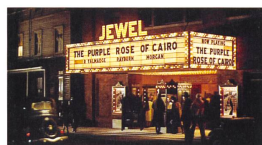
3



4



1



2



2



ist er jedoch machtlos. Und als der Sohn des Protagonisten erfährt, dass nach der Intention des Autors sein Vater verunfallen, seine Mutter sich prostituieren und er und sein kleiner Bruder im Waisenhaus landen sollen, setzt der Junge den extradiegetischen Eindringling mit einer Falschaussage, die diesen hinter Gitter bringt, kurzerhand ausser Gefecht.

Vermenschlichung und Emanzipation der Leinwandfiguren

Neben der Macht-, Perspektiv- und Wissensfrage verändert der Crossover das ursprüngliche Verhältnis zwischen den Figuren der realen und der fiktionalen Welt meist noch in einem weiteren Punkt. Zu Beginn des Films sind die diegetischen Zuschauer mit fiktionalen Figuren konfrontiert, deren Handeln und Fühlen durch ein Drehbuch und Genrekonventionen festgelegt und deren Existen-

zen direkt von der Aufführung des Films oder der Serie abhängig erscheinen. Der Einbruch einer realen Figur ins fiktionale Universum – oder einer fiktionalen ins reale – erschüttert auch dieses Gefüge. Einerseits kann – aus der Perspektive der diegetischen Figuren – die fiktionale Welt so unreal nicht sein, wenn sie selbst hineinkatapultiert werden können. Andererseits erweisen sich die dortigen Figuren im direkten Austausch als viel menschlicher und realer, als aufgrund ihrer vorbestimmten, schablonenhaften Scheinexistenz zu erwarten war. Der Einbruch der Neunziger-Jahre-Teenager David und Jennifer etwa bringt die blutleere Routine der heilen Fünfziger-Jahre-Welt von Pleasantville so durcheinander, dass manche Bewohner plötzlich ihre Sexualität entdecken, eigene Interessen entwickeln und unabhängig vom vorbestimmten Pfad zu handeln beginnen – was augenfällig durch ihr plötzlichliches Farbigerwerden im schwarz-weißen Uni-

versum zum Ausdruck kommt und sie in Konflikt mit denjenigen bringt, die an der alten Ordnung festhalten wollen. In *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* ist die Leinwandfigur John Baxter vom Anblick von Cecilia im Zuschauer-raum so angetan, dass er aus der vorgespurten Aufführungsroutine ausbricht und in die reale Welt zu ihr hinaustritt. Und in *LAST ACTION HERO* stellt sich nach Dannys Übertritt heraus, dass Jack Slater in einer schäbigen Wohnung direkt an der Autobahn wohnt, dass seine aussergewöhnlichen Fähigkeiten auf jahrelangem Studium an der Polizeiakademie gründen und dass er im Grunde ein einsamer Mann ist, der Anrufe seiner Ex-Frau vortäuscht und jede Nacht Alpträume hat.

Die Distanz zu den Leinwandfiguren verringert sich also nicht nur im Zuge der physischen Annäherung, die der Crossover ermöglicht; sie schwindet vor allem auch deshalb, weil die perfekten Helden bei näherer

Betrachtung menschliche Gefühle und Schwächen zeigen, während diejenigen Figuren, die lediglich als willenlose Marionetten eines vorgegebenen Scripts erschienen, sich unerwartet zu einer selbstbestimmten Existenz durchringen. In *DIE FLUCHT AUS DEM KINO «FREIHEIT»* und *PLEASANTVILLE* wird die Emanzipation der fiktionalen Figuren vom vorgegebenen Handlungsablauf zudem als politische Allegorie inszeniert, die die gesellschaftlichen Zwänge des Konservatismus (im Amerika der fünfziger Jahre) respektive des Sozialismus (im Polen zur Wendezeit Ende der achtziger Jahre) thematisiert.

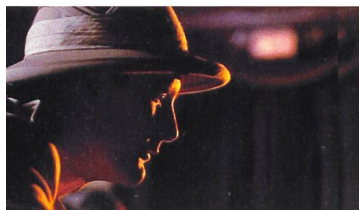
Obwohl die künstlichen Leinwandwesen im direkten Kontakt mit den diegetisch realen Figuren also menschlicher werden und ihrerseits real zu wirken beginnen, bleiben die je eigenen Regeln der beiden Welten weitgehend bestehen – eine Konstellation, die immer wieder für unterhaltsame Einlagen genutzt wird:

So wenn John Baxter Cecilia küsst und sich fragt, wo das *fade out* bleibt, wenn David Jack darüber aufklärt, dass seine Ex-Frau unmöglich im Haus sein kann, weil ihr Name nicht im Vorspann aufgeführt war, oder wenn Jennifer verwundert feststellt, dass es in Pleasantville keine einzige Toilette gibt. Die Differenzen dienen jedoch nicht nur der Komik, sie werden auch genutzt, um die primäre Ebene im Kontrast zur sekundären als realistisches Universum zu authentifizieren. Denn während Jack im Kalifornien seiner Actionfilme grobe Explosionen und wilde Schiessereien unbeschadet übersteht, droht er im realen New York von Danny, in das die beiden gegen Ende des Films hinüberwechseln, an einer einzigen Schusswunde zu verbluten. Und Cecilia muss John klarmachen, dass man im krisengeschüttelten New Jersey der Depression im Gegensatz zu seiner mondänen Leinwandwelt

nicht von Luft und Liebe leben kann, das sei «movie talk».

Schleichende "Ansteckung" der realen durch die fiktionale Welt

Das Raffinierte sowohl an *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* als auch an *LAST ACTION HERO* ist jedoch, dass sich bei allem vordergründig etablierten Realismus auch in der diegetisch realen Welt allmählich Aussergewöhnliches zuzutragen beginnt. So geschieht es im erstgenannten Film, dass der Darsteller der Baxter-Figur, Gil Shepherd, der aus Angst um seine Reputation nach New Jersey gereist ist, sich ebenfalls in Cecilia verliebt. Der berühmte Schauspieler macht der unglücklich verheirateten, arbeitslosen Serviceangestellten schliesslich das Angebot, mit ihm nach Hollywood zu kommen. Für Cecilia bietet sich somit überraschend die Gelegenheit, ihren



Traum vom besseren Leben nicht mehr nur in der Ersatzwelt des Kinos, sondern tatsächlich zu verwirklichen. Und in *LAST ACTION HERO* wächst der jugendliche Danny, als Jack im Sterben liegt und dringend in die fiktionale Welt zurückbefördert werden muss, wo Bauchschüsse lediglich harmlose Bagatelverletzungen darstellen, plötzlich über sich hinaus und ist zu aussergewöhnlichen Taten fähig.

Während sich in *LAST ACTION HERO* die reale Welt tatsächlich zu einem Schauplatz heldenhafter Handlungen wandelt (von der innerdiegetischen Fiktion also sozusagen eingeholt wird), stellt sich in *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* am Ende heraus, dass Gil Cecilia seine Liebe nur vorgetäuscht hat, um John zur Rückkehr auf die Leinwand zu bewegen und somit seine Karriere zu retten. Wir hatten uns mit Cecilia der Illusion hingegen, dass selbst im realistisch gezeichneten New

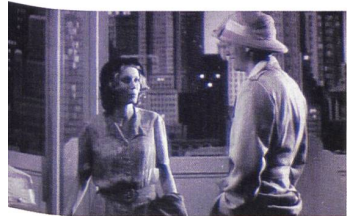
Jersey ein romantisches Wunder wahr werden könnte. Cecilia Ehemann, der ihr nachgerufen hatte, «Well go! See what it is out there. It ain't the movies. It's real life, and you'll be back!», wird schliesslich Recht behalten. *THE PURPLE ROSE OF CAIRO* inszeniert «das wahre Leben da draussen» in unmittelbarem Kontrast zur verklärten Atmosphäre des Evasionskinos. Und das Geniale an Allens Film ist, dass es ihm trotz dieser expliziten Gegenüberstellung gelingt, die eine Welt auch für uns vorübergehend als die andere auszugeben.

Eine intelligente Reflexion über die Mechanismen der Filmrezeption

Die Film-im-Film-Konstellation verleiht Crossover-Filmen ganz allgemein eine selbstreflexive Dimension. Aufgrund ihrer Konzentration auf das Verhältnis zwischen

diegetischen Zuschauern und Fiktion innerhalb der Fiktion und durch das Inszenieren einer Grenzüberschreitung zwischen den beiden Welten können Filme wie *THE PURPLE ROSE OF CAIRO*, *PLEASANTVILLE* oder *LAST ACTION HERO* indes als Reflexionen über ein ganz bestimmtes Phänomen gelesen werden: Sie thematisieren die immersive Kraft filmischer Fiktion, das Potential des Kinos, die Zuschauer in ihre Geschichten hineinzuziehen. Die Figuren mit dem grössten Empathie- und Identifikationspotential für uns extradiegetische Zuschauer sind bezeichnenderweise nicht die Helden des Films im Film, sondern die diegetischen Zuschauer Cecilia, Danny und David. Somit kommt es innerhalb der Diegese zu einer Spiegelung unserer Beziehung zur Fiktion.

In Diskussionen rund um die Wirkung filmischer Fiktionen hält sich hartnäckig die Illusionsthese, die davon ausgeht, dass den



Zuschauern das Bewusstsein von der Irrealität der dargebotenen Ereignisse zumindest teilweise abhandeln kommt. Crossover-Filme entwerfen ein Bild der Filmrezeption, das bei aller Phantastik den tatsächlichen psychischen Mechanismen deutlich näher kommt. Wir besitzen die Fähigkeit, uns imaginär in eine erfundene Welt hineinzudenken und -zufühlen. In diesem Sinn gelingt es packenden Filmen tatsächlich, uns in die Fiktion hineinzuziehen. Der direkte physische Kontakt von Cecilia, Danny und David mit ihren Leinwandhelden kann als Allegorie für die Fähigkeit gelesen werden, imaginär in fiktionale Welten einzutauchen. Das Besondere an der menschlichen Kognition und Psyche ist jedoch, dass sie zu dieser Leistung fähig ist, ohne das Bewusstsein über die Fiktionalität (und somit Irrealität) der Ereignisse zu verlieren. Auch dieser wichtige Aspekt der Filmrezeption wird in der symbolischen Inszenierung der Crossover-Filme be-

rücksichtigt. Weder Cecilia noch Danny oder David vergessen jemals, dass die fiktionalen Welten, in die sie hineingeraten sind, in Wirklichkeit gar nicht existieren. Im Gegenteil, der besondere Reiz ihrer Ausflüge besteht gerade darin, dass sie in vollem Bewusstsein über die Andersartigkeiten der imaginären Welten geschehen.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass einem Kommerzfilm aus Hollywood wie *LAST ACTION HERO*, der in nicht weniger als sechs Kategorien – unter anderem «worst screenplay» und «worst picture» – für die Razzie Awards (goldene Himbeere) nominiert war, eine intelligentere Reflexion über die Mechanismen der Filmrezeption gelingt als so mancher filmtheoretischer Abhandlung. Und darüberhinaus bringt der Film es zustande, die Gegenüberstellung zweier Welten und die damit verknüpften «Übertrittsregeln» für ein spannendes Actionsspektakel zu nutzen, das

einen – sofern man diese Art von Film mag – so sehr in die Fiktion hineinzieht, dass man fast meinen könnte, selbst direkt daran teilzuhaben ...

Matthias Brüttsch

* Der Begriff *Diegese* wurde von Etienne Souriau in die Narratologie eingeführt («L'univers filmique», Paris 1953, S. 7) und bezeichnet das fiktionale Universum, das filmische oder literarische Erzählungen konstruieren. Siehe auch: «Montage/av», 16/2/2007. Wird – wie in den hier besprochenen Beispielen – im selben Film mehr als eine Welt etabliert, so spricht man von *multipler Diegese*.



Asta Nielsen mit Paul Otto und Fritz Weidenmann
in DIE FILMPRIMADONNA, Regie: Urban Gad, 1913

...

...

...

Vieles wird euch vergeben werden
denn
ihr habt viele Filme gesehen

...

...

Anfangszeilen des Grosspoems «Besetzte Stadt/Bezette stad»
von Paul van Ostaïjen, Antwerpen 1921,
in dem eine Eloge an Asta Nielsen ein ganzes Kapitel bildet.

50 Jahre Filmbulletin

Das ist ja fast die **halbe Filmgeschichte**, die das Filmbulletin **kritisch begleitet, präsentiert, kommentiert** hat. **Generationen von Zuschauern** konnten hier lernen, was den **Unterschied zwischen guten und schlechten Filmen** ausmacht, und **wie wichtig die Geschichte des Films für seine Gegenwart ist.**

So viel Kontinuität ist selten geworden. Selten geworden ist auch die **schöne Beharrlichkeit**, mit der das Filmbulletin an den klassischen Standards einer **analytischen Filmkritik** festhält und sich weit mehr für den – nie veralteten, nur vielleicht aus der Mode gekommenen – **Autorenfilm** interessiert als für das populäre Bestseller-Kino hollywoodschen Zuschnitts, das allenthalben die Spalten auch seriöser Zeitungen und Zeitschriften füllt.

Werden wir mal pathetisch: das Filmbulletin ist **ein wunderbarer Hort der Filmkultur**. Da kann man **«Kino lesen»**, wie der schöne Slogan lautet. Man kann das zudem **auf höchst ansprechende Weise**. Nicht nur den Machern ist zu **gratulieren**, Walter Vian und seinem Team, und das von **Herzen**. Zu gratulieren ist auch Rolf Zöllig, der das Filmbulletin zur **bestausgestatteten Filmzeitschrift** zumindest im deutschsprachigen Raum macht. Jedes neue Heft birgt neue **Überraschungen**, neue Anreize, neuen Augenschmaus. Man merkt: da wird mit **Liebe und Verständnis** gearbeitet.

Warten wir also neugierig auf die nächsten Ausgaben. Und wünschen dem Filmbulletin **viele, viele Leser**, damit es weiterhin so **unabhängig** bleiben kann wie bisher.

*f*IPRESCI

FIPRESCI - The International Federation of Film Critics
Andrei Plakhov, Moskau, *President*;
Pamela Biénzobas, Santiago, Chile, *Diego Lerer*, Buenos Aires,
Rui Tendinha, Lissabon, *Grégory Valens*, Paris, *The Board*;
Klaus Eder, München, *General Secretary*



CHINA HEUTE
EINE INNENANSICHT

Festival de Cannes
Un certain regard

«Ein melancholisches Bijou.»

Première

«Das Ballett der
einsamen Seelen.»

Le monde

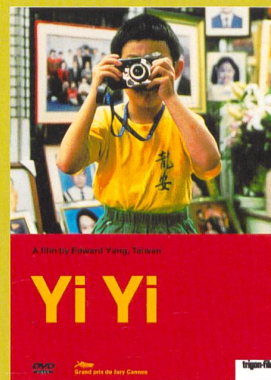
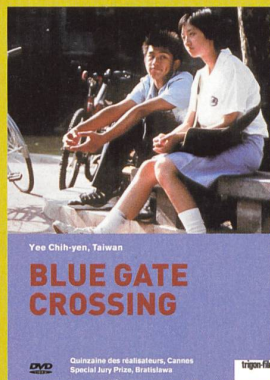
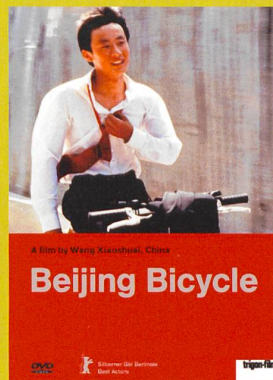
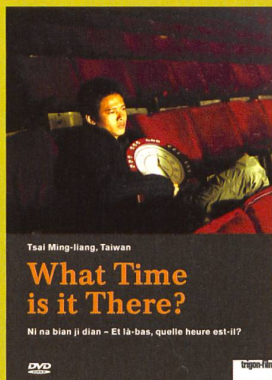
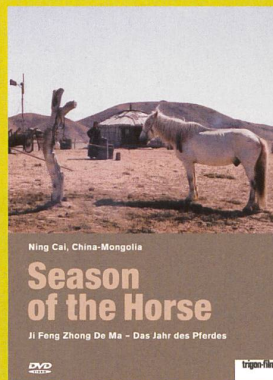
«Präzis, klassisch zeitlos
und konsequent modern.»

Vancouver Filmfestival

NIGHT TRAIN

Yinan Diao, China

AB APRIL IM KINO



Die erste Adresse für herausragende Filme und DVDs aus Süd und Ost

www.trigon-film.org – Telefon 056 430 12 30

trigon-film