

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 51 (2009)  
**Heft:** 299

## 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:** 06.08.2025

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



4.09

## Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Hommage: Agnès Varda

Nina Paley: Visuelles Feuerwerk

REVANCHE von Götz Spielmann

THE LIMITS OF CONTROL von Jim Jarmusch

PICNIC von Adrian Sitaru

CHÉRI von Stephen Frears

PANDORA'S BOX von Yeşim Ustaoglu

ALLE ANDEREN von Maren Ade

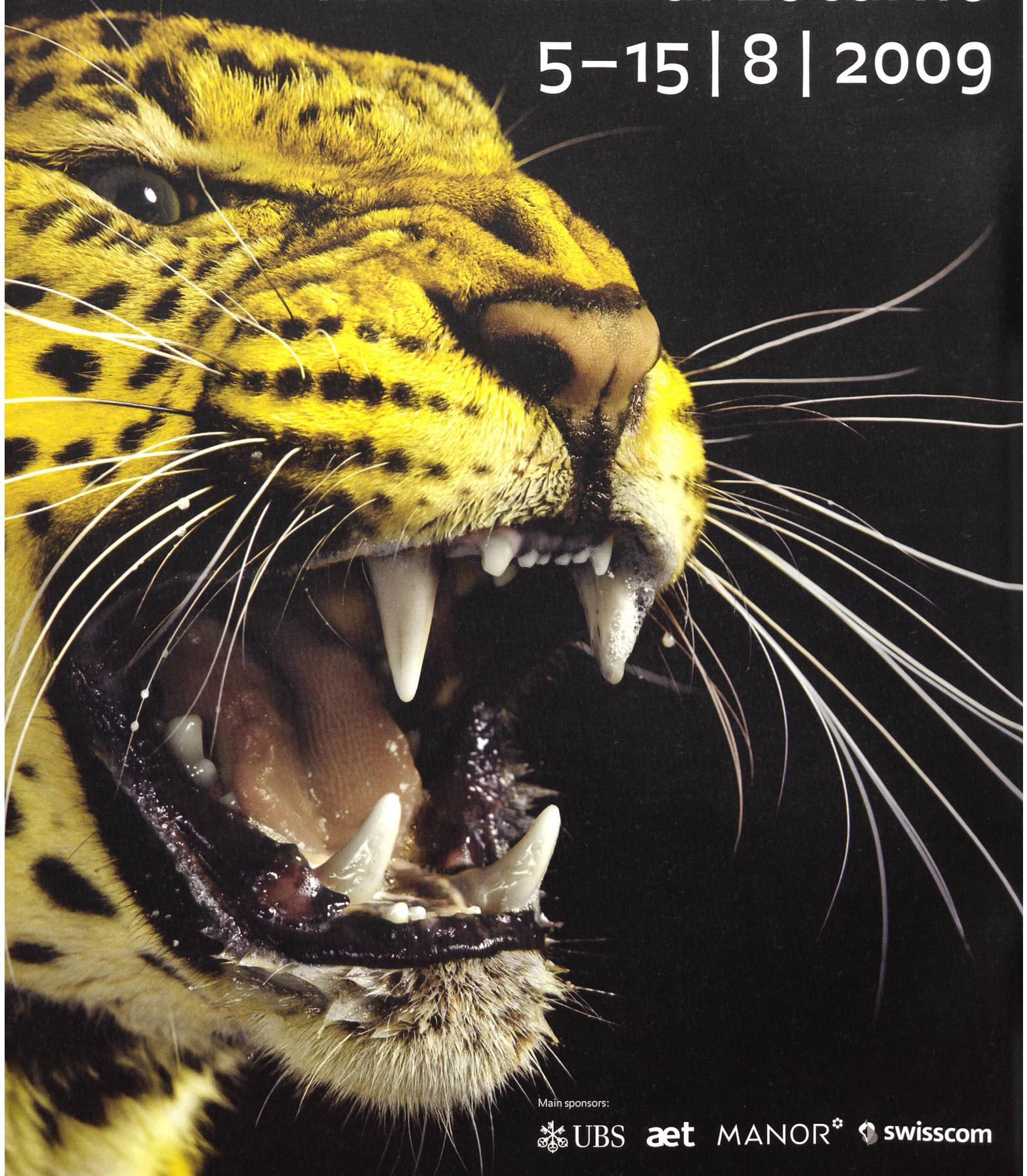
RICKY von François Ozon

> Agnès Varda  
> SITA SINGS  
> THE BLUES

62<sup>nd</sup>

# Film Festival Locarno

5-15 | 8 | 2009



Main sponsors:



UBS

aet

MANOR<sup>®</sup>



swisscom



KURZ BELICHTET

KINO IN AUGENHÖHE

HOMMAGE

FILMFORUM

NEU IM KINO

WEITERHIN  
IM KINO

ANIMATIONSFILM

KOLUMNE

**Filmbulletin**  
*Kino in Augenhöhe*

**4.2009**  
**51. Jahrgang**  
**Heft Nummer 299**  
**Juni 2009**

*Titelblatt:*  
*Isaach De Bankolé als Lost Man*  
*in THE LIMITS OF CONTROL*  
*Regie: Jim Jarmusch*



5  
6  
6  
8  
11  
27  
29  
30  
30  
32  
33  
34  
35  
40

DVD

John Cook

Bücher

**Das grosse Warten**

REVANCHE von Götz Spielmann

**«Mich interessiert der Widerspruch.  
Das ist meine Antriebskraft.»**

Agnès Varda – ein Porträt

**Kommissar Maigret lässt grüssen**

BELLAMY von Claude Chabrol

**THE LIMITS OF CONTROL** von Jim Jarmusch

PICNIC von Adrian Sitaru

CHÉRI von Stephen Frears

PANDORA'S BOX von Yeşim Ustaoglu

ALLE ANDEREN von Maren Ade

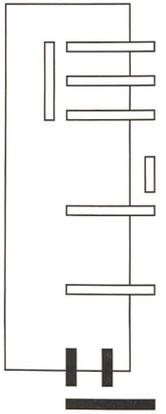
RICKY von François Ozon

**Visuelles Feuerwerk**

SITA SINGS THE BLUES von Nina Paley

**Der seltsame Appetit der Wüstlinge**

Von Robert Pfaller



## 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  
Josef Stutzer  
Redaktioneller Mitarbeiter:  
Johannes Binotto

**Inseratverwaltung  
Marketing, Fundraising**  
Lisa Heller

**Gestaltung, Layout und  
Realisation**  
design\_konzept  
Rolf Zöllig sgd cgc  
Hard 10,  
CH-8408 Winterthur  
Telefon +41 (0) 52 224 52 52  
Telefax +41 (0) 52 222 00 51  
zoe@rolfzoellig.ch  
www.rolfzoellig.ch

**Produktion**  
Druck, Ausrüsten, Versand:  
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

**Mitarbeiter  
dieser Nummer**  
Johannes Binotto, Frank  
Arnold, Michael Pekler, Marli  
Feldvoss, Martin Girod,  
Michael Ranze, Doris Senn,  
Pierre Lachat, Oswald Iten

**Fotos**  
Wir bedanken uns bei:  
Oswald Iten, Baar; Cineworx,  
Basel; trigon-film,  
Ennetbaden; Cinémathèque  
suisse, Photothèque,  
Lausanne; JMH Distribution,  
Neuchâtel; Cinémathèque  
suisse Dokumentationsstelle  
Zürich, Filmcoop, Xenix  
Filmdistribution, Zürich;  
Marli Feldvoss, Frankfurt  
a. M., WDR, Köln; www.  
sitasingstheblues.com

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

**Kontoverbindungen**  
Postamt Zürich:  
PC-Konto 80-49249-3  
Bank: Zürcher Kantonalbank  
Filiale Winterthur  
Konto Nr.: 3532-8-58 84 29.8

**Abonnemente**  
Filmbulletin erscheint 2009  
achtmal.  
Jahresabonnement  
CHF 69.- / Euro 45.-  
übrige Länder zuzüglich  
Porto

© 2009 Filmbulletin  
ISSN 0257-7852

Filmbulletin 51. Jahrgang  
Der Filmberater 69. Jahrgang  
ZOOM 61. Jahrgang

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra  
Departament federal de l'Intracultura OFI  
Office fédéral de la culture OFC

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

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

**Stadt Winterthur**



**Suissimage**

suissimage

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beiträgen von Franken 20 000.- oder mehr unterstützt.

### förderverein ProFilmbulletin

Um die Unabhängigkeit der Zeitschrift langfristig zu sichern, braucht Filmbulletin Ihre ideelle und tatkräftige Unterstützung.

Auch Sie sind herzlich im Förderverein willkommen. Verschiedene Pro-Filmbulletin-Projekte warten auf Ihre 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 in Bereichen wie Fundraising, Lobbying, Marketing, Vertrieb oder bei kleineren Aktionen.

ProFilmbulletin-Mitglieder werden zu regelmässigen Treffen eingeladen, und natürlich wird auch etwas geboten (filmkulturelle Anlässe, Networking). Die Arbeit soll in kleinen Gruppen geleistet werden. Wieviel Engagement Sie dabei aufbringen, ist Ihnen überlassen. *Wir freuen uns auf Sie!*

Rolf Zöllig  
Kathrin Halter

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

Informationen und Mitgliedschaft:  
foerderverein@filmbulletin.ch

Förderverein ProFilmbulletin,  
8408 Winterthur,  
Postkonto 85-430439-9

## Kurz belichtet

ÊTRE ET AVOIR  
Regie: Nicolas Philibert



LUMIÈRE D'ÉTÉ  
Regie: Jean Grémillon



### Nicolas Philibert

«Philibert erzählt beobachtend, mit den Mitteln der Montage und einem liebevollen Blick für Details.» (Birgit Schmid zu ÊTRE ET AVOIR in Filmbulletin 1.03) Der französische Dokumentarfilmer weilt für einen Weiterbildungskurs von Focal anfangs Juni in Zürich. Aus diesem Anlass zeigt das *Filmpodium Zürich* während des ganzen Monats seine Hauptwerke: von LA VILLE LOUVRE über LE PAYS DES SOURDS, UN ANIMAL, DES ANIMAUX und ÊTRE ET AVOIR bis zu RETOUR EN NORMANDIE. In diesem, seinem jüngsten Film sucht er die Laiendarsteller von MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT EGORGÉ MA MÈRE, MA SŒUR ET MON FRÈRE ... von René Allio wieder auf (Philibert war damals erster Regieassistent). Am Wochenende vom 5. bis 7. Juni führt Nicolas Philibert in einige seiner Filme ein, insbesondere aber erzählt er am Freitag, im Anschluss an die Vorführung von LA VILLE LOUVRE, in einem Gespräch mit Jean Perret von seiner Arbeit.

www.filmpodium.ch

### Filmfest München

Das diesjährige Filmfest München findet vom 26. Juni bis 4. Juli statt. Die Retrospektive gilt *Stephen Frears*. Das Open-Air-Programm im Innenhof der Gasteig steht unter dem Motto «Lustvolle Zerstörung» und zeigt Filme wie THE PARTY von *Blake Edwards*, PLAYTIME von *Jacques Tati*, BLUES BROTHERS von *John Landis* und natürlich Filme von *Laurel und Hardy*. Zum Auftakt hat der Bayerische Rundfunk den Tag der Filmmusik ausgerufen und lädt für Diskussionen und Informationen rund um das Thema Musik und Film in die Funkhaus-Studios ein.

www.filmfest-muenchen.de

### Festival du film maudit

«Je vous amène à Biarritz, au Festival du film maudit. Il y aura Cocteau, Bazin, Grémillon, Queneau, René Clément ... et peut-être Orson Welles», so fordert Donald am Schluss von TRAVELING AVANT seine filmverrückten Freunde *Barbara und Nino* auf, in sein Auto einzusteigen. «Le festival du film maudit se déroulera à Biarritz du 29 juin jusqu'au 5 août 1949 sous la présidence de Jean Cocteau. Ce fut le premier festival consacré uniquement aux cinéastes et leurs œuvres. On logeait dans un lycée, les jeunes cinéphiles qui décidaient de suivre le festival. L'un d'eux s'appelait François Truffaut», formuliert *Jean-Charles Tacchella* im Abschluss seines Films.

Das Festival «stellt eine Art Gründungsmythos für einen damals neuen kulturellen Typus dar: die Cinéphilie», heisst es in der Presseankündigung des *Österreichischen Filmmuseums* in Wien, das bis zum 15. Juni das rekonstruierte Programm von Biarritz zeigt. Unter den sechzehn Filmen finden sich etwa KUHLE WAMPE von *Slatan Dudow*, LUMIÈRE D'ÉTÉ von *Jean Grémillon*, FIREWORKS von *Kenneth Anger*, ZÉRO DE CONDUITE und L'ATALANTE von *Jean Vigo*, LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE von *Robert Bresson*, UNTER DEN BRÜCKEN von *Helmut Käutner*, OSSessione von *Luchino Visconti*, LA BATAILLE DU RAIL von *René Clément*, NONE BUT THE LONELY HEART von *Clifford Odets*, aber auch DIE LETZTE CHANCE von *Leopold Lindtberg*.

www.filmmuseum.at

### Kurzfilmtage Oberhausen

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen schicken vierzig Filme auf die Reise durch 35 Städte in vierzehn Ländern. Das *Berner Lichtspiel* zeigt im

THE DREAMERS  
Regie: Bernardo Bertolucci



Béatrice Dalle  
in 37°2 LE MATIN  
Regie: Jean-Jacques Beineix



Juni (8., 15., 22. 6.) eine Auswahl der besten deutschen und internationalen Wettbewerbsfilme der letzten Jahre des renommierten Festivals.

[www.lichtspiel.ch](http://www.lichtspiel.ch)

#### Hanns Zischler

Der diesjährige *Heinrich-Mann-Preis* für Essayistik wurde Ende April in der Akademie der Künste Berlin an Hanns Zischler übergeben. In der Jurybegründung heisst es: «Hanns Zischler ist Schauspieler – und Regisseur. Er hat über Filme geschrieben – und über Gedichte Filme gemacht. Borges und Nabokov, Joyce und Kafka hat er gelesen – und ist mit diesen Autoren ins Kino gegangen. Sorgfältige Neugier kennzeichnen seinen Umgang mit Büchern und Filmen, mit dem Theater und dem Museum, mit der eigenen Prosa und mit der Sprache anderer.»

#### Ménage-à-trois

«Als dynamische Liebe, die immer in Bewegung bleibt, eignet sich die Ménage-à-trois darum auch besonders, um in bewegten Bildern erzählt zu werden. Während andere Filme mit der Paarbildung aufhören, geht in den Dreiecksgeschichten des Kinos das Abenteuer erst dann richtig los, wenn die Liebenden zusammenfinden», so Johannes Binotto im Programmheft des *Stadtkino Basel*, das im Juni «die schönsten und aussergewöhnlichsten Variationen» von erotischen Dreieckskonstellationen präsentiert. Was für witzige, tragische, aussergewöhnliche, dunkle oder unbeschwerte Geschichten aus der amourösen Konstellation dreier Menschen entwickelt werden können, zeigt das reichhaltige Programm mit Filmen wie *DESIGN FOR LIVING* von Ernst Lubitsch, *UNTER DEN BRÜCKEN* von Helmut Käutner, *OYU-SA-*

*MA* von Kenji Mizoguchi, *UNE FEMME EST UNE FEMME* von Jean-Luc Godard, *PAINT YOUR WAGON* von Joshua Logan, *DRAMMA DELLA GELOSIA* von Ettore Scola, *CABARET* von Bob Fosse, *LES VALSEUSES* von Bertrand Blier, *THREE BEMILDERED PEOPLE IN THE NIGHT* von Gregg Araki, *KUKUSHKA* von Aleksandr Rogoshkin und *THE DREAMERS* von Bernardo Bertolucci. Und selbstverständlich darf *JULES ET JIM* von François Truffaut nicht fehlen.

[www.stadtkino.ch](http://www.stadtkino.ch)

#### NIFFF

Vom 30. Juni bis zum 5. Juli findet in Neuchâtel bereits zum neunten Mal das *Festival international du film fantastique* statt. Programmschwerpunkte gelten etwa *William Castle* (1914–1977), dem Produzenten und Regisseur unzähliger B-Filme, der nicht zuletzt mit seinen phantastischen Promotionsmassnahmen (vibrierende Kinostühle für *THE TINGLER* etwa) Aufsehen erregt hat; den Filmen der *Category III* des Hongkong-Kinos (*RIKI-OH* von Ngai Kai Lam, *ELECTRICAL GIRLS* von Bowie Lau) und dem zeitgenössischen Genrekino aus Skandinavien (*JUST ANOTHER LOVESTORY* von Orne Børnedal etwa).

[www.niff.ch](http://www.niff.ch)

#### Schauspieler im Xenix

Das Zürcher Kino *Xenix* widmet sein Juni-Programm zwei «bêtes sauvages» der Schauspielerei: Béatrice Dalle und Benicio del Toro. Für beide Programmteile kann es mit einer Reihe von Schweizer Premieren aufwarten. Béatrice Dalle spielt etwa in *L'INTRUS* von Claire Denis, spielt im Porträt der Pariser Unterwelt *TRUANDS* von Frédéric Schoendoerffer, in *H STORY* von Nobuhiro Suwa, eine «formal wie stilistisch einmalige essayistische Annäherung



Filmbulletin Kino in Augenhöhe präsentiert

**SITA SINGS THE BLUES**

Animationsfilm

von Nina Paley

Einführung in den Film

durch Oswald Iten

18. Juni

20.15

Kino Gotthard, Zug

> [www.filmbulletin.ch](http://www.filmbulletin.ch)

BÉATRICE DALLE /  
BENICIO DEL TORO

KINO *xenix*  
JUNI 09

Kino Xenix, am Helvetiaplatz, Tel. 044 242 04 11, www.xenix.ch

Ludivine Sagnier  
in SWIMMING POOL  
Regie: François Ozon



Kelly McDonald  
in der BBC-Serie STATE OF PLAY  
Regie: David Yates



an HIROSHIMA MON AMOUR», DANS  
TES RÊVES von Denis Thybaud oder 17  
FOIS CÉCILE CASSARD von Christophe  
Honoré. Benicio del Toro ist zu entde-  
cken in THINGS WE LOST IN THE FIRE  
von Susanne Bier, THE HUNTED von  
William Friedkin und THE WAY OF THE  
GUN von Christopher McQuarrie.

www.xenix.ch

thriller, in dem es unter anderem um  
das Verhältnis von Presse und Politik  
geht, ist eine Art "Remake" der gleich-  
namigen BBC-Serie mit David Yates als  
Regisseur und John Simm, David Morris-  
sey, Kelly Macdonald und James McAvoy  
als Schauspieler. Das Drehbuch schrieb  
Paul Abbott. Das Schweizer Fernsehen  
strahlt die sechsteilige mehrfach preis-  
gekürzte BBC-Politserie ab 13. Juni, ab  
1.05 Uhr, auf SF2 erneut aus.

WIR WAREN  
SO FREI ...  
Momentaufnahmen  
1989/1990

DEUTSCHE  
KINEMATHEK  
MUSEUM  
FÜR FILM UND  
FERNSEHEN

Filmhaus am  
Potsdamer Platz, Berlin  
T +49 (0)30 300 903-0  
www.deutsche-kinemathek.de

Eine Ausstellung  
im Museum für  
Film und Fernsehen  
1. 5. bis 9. 11. 2009

Di bis So 10 – 18 Uhr  
Do 10 – 20 Uhr  
Internet-Archiv  
www.wir-waren-so-frei.de

In Kooperation  
mit

bpb Bundeszentrale für  
politische Bildung

Gefördert  
durch

Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien

2009  
jahre  
mauerfall

Freiheit  
Erkennt  
Demokratie

aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages

#### Heisses, Schwüles, Kühles

Das Juniprogramm des Filmfoyer  
Winterthur steht unter dem Titel «Von  
heissen Tagen, schwülen Nächten  
und kühlendem Nass». Zu sehen sind  
jeweils dienstags im Kino Loge LE  
MÉPRIS von Jean-Luc Godard, LA DOL-  
CE VITA von Federico Fellini, DO THE  
RIGHT THING von Spike Lee, SWIM-  
MING POOL von François Ozon und LO-  
LITA von Stanley Kubrick.

www.filmfoyer.ch

#### Agnès Varda und das Meer

«Je montre, à Sète ou ailleurs, le  
rivage même de la mer, les brillances  
et les miroirs de la mer, la plage et les  
lointains brise-lames. En bref, la mer  
... etsetera.» Mit diesen Worten lädt  
Agnès Varda zu ihrer Ausstellung «La  
mer...etsetera» im Centre Régional  
d'Art Contemporain in Sète ein (sie  
läuft noch bis zum 16. Juni). Mit Fotos,  
kurzen Videos, Skulpturen, bearbei-  
teten Portraits präsentiert Varda neue  
Installationen, die um die Themen  
Meer und Spiegel kreisen.

#### State of Play

Im Juni startet in den Schweizer  
Kinos STATE OF PLAY unter der Regie  
von Kevin MacDonal mit Russel Crowe,  
Ben Affleck, Rachel McAdams und Helen  
Mirren in den Hauptrollen. Der Polit-

#### The Big Sleep

##### Fridolin Marxer

12. 3. 1925 – 23. 3. 2009

«Meine Leidenschaft fürs Kino da-  
tiert aus den Jahren 1954 bis 1958, als  
ich in Lyon am Collège Fourvière Theo-  
logie studierte. Drei Dinge habe ich  
in Lyon gelernt: Theologie, Volleyball  
und Cinéma. Inhaltlich waren die er-  
sten Jahre meiner Kinoarbeit im Borri  
stark vom Studienaufenthalt in Lyon  
geprägt. Ich brachte praktisch die Nou-  
velle vague nach Basel.»

Fridolin Marxer – von 1966 bis 2006 program-  
mierte er das Kino Borri in Basel – in «Happy  
Birthday, Kino Borri», Schweizerische Jesuiten-  
provinz, Jesuitengemeinschaft BS, Basel 2006

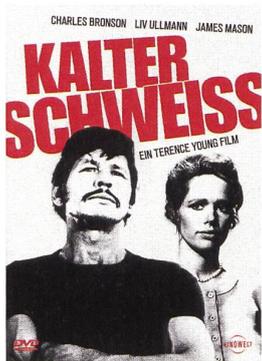
##### Jack Cardiff

18. 9. 1914 – 22. 4. 2009

«Ein irres Rot glüht in den Fil-  
men, für die er die Kamera machte, in  
den Vierzigern und Fünfzigern. Ro-  
te Rosen, rote Tanzschuhe, rothaarige  
Frauen, die sich im Taumel verzehren –  
das waren vor allem drei Filme, die Jack  
Cardiff mit den britischen Kinostati-  
kern Michael Powell und Emeric Press-  
burger drehte, A MATTER OF LIFE AND  
DEATH, BLACK NARCISSUS, THE RED  
SHOES.»

Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung  
vom 24. 4. 2009

## DVD

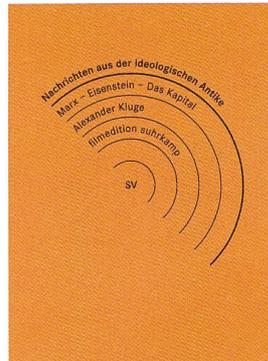
**Kalter Schweiss**

Nur schon die Liste der Beteiligten an diesem Film macht ihn reizvoll: In *DE LA PART DES COPAINS* werden unter der Regie von James-Bond-Regisseur *Terence Young* der Selbstjustizler *Charles Bronson*, die Bergman-Muse *Liv Ullmann* und Old-Hollywood-Legende *James Mason* aufeinander losgelassen. An der Côte d'Azur führt ein ehemaliger Ganove ein bürgerliches Leben mit Kleinfamilie, bis die Vergangenheit – in Gestalt eines Einbrechers – ihn wieder einholt. Die Konstellation ist dieselbe wie in Cronenbergs meisterlichem *A HISTORY OF VIOLENCE*, doch während sich dort die Actionstory zur Meditation über Schuld und Vertrauen ausweicht, bleibt *Young* an der Oberfläche. In seiner Oberfläche, seiner Machart liegt aber auch der Reiz des Films: Den Regisseur scheint am Stoff nur sein Tempo zu interessieren. Mit Gespür fürs richtige Timing spult der Film seinen verwickelten Plot ab. Die Story schlägt Haken und schneidet Kurven – kein Wunder kulminiert das Ganze in einer Verfolgungsjagd auf Serpentinstrassen. Ein Film ohne Tiefgang, aber voller Rhythmus – kurzum: *pure cinema*.

**KALTER SCHWEISS** (1970/Belgien). Bildformat: 1,85:1 (anamorph); Sprachen: E, D (Mono); Untertitel: D. Extras: 2 Dokumentationen. Vertrieb: Arthaus

**Marx – Eisenstein – Kluge**

«Der Entschluss steht fest, das «Kapital» nach dem Szenarium von Karl Marx zu verfilmen», so notiert Sergej Eisenstein 1927. Eine ebenso verrückte wie reizvolle Vorstellung: Der Meister der Montage adaptiert den Meister der ökonomischen Theorie; ein Buch soll verfilmt werden, das keinen Plot hat, sondern nur Analyse ist. Wen wundert's, dass es nur beim Projekt geblieben ist. Alexander Kluge, der filmende Theoretiker und darum

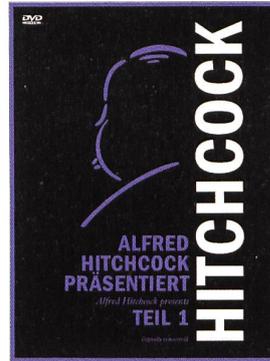


gewohnt, Schauwert mit Analyse zu vermischen, hat sich in einem 570-minütigen Mammutwerk unter dem Titel *NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE* diesem Plan angenommen. Natürlich verfilmt auch Kluge nicht das «Kapital». Stattdessen zeichnet er das Eisensteinsche Projekt und dessen weitreichende Implikationen nach. Archivmaterial, Texttafeln, Performances, Musik und immer wieder Interviews mit Spezialisten und Interessierten, von Hans Magnus Enzensberger bis Helge Schneider, werden zu einem audiovisuell-philosophischen Parcours montiert. Dabei kann einem durchaus auch mal die Puste ausgehen. Auch Kluges eigenwillige Interviewtechnik, wenn er als unsichtbarer Frager oft mehr spricht als die Befragten, mag zuweilen ermüden. Doch ist Erschöpfung durchaus legitim bei einer solchen Fülle an Ideen und Inspirationen, welche der Filmessay über seinen Zuschauer ergiesst. Der Philosoph Michel Foucault hat von seinen Büchern gesagt, sie sollen eine Werkzeugkiste sein, aus welcher der Leser zieht, was er gebrauchen kann. Alexander Kluge liefert hier gleich einen ganzen Bagger, mit welchem man sich durch die Sedimente der «ideologischen Antike» wühlen kann.

**NACHRICHTEN AUS DER IDEOLOGISCHEN ANTIKE. MARX – EISENSTEIN – DAS KAPITAL** (D 2008). Bildformat: 4:3; Sprachen: D (Mono). Extras: Essay und pdf-Dokumente. Vertrieb: filmedition suhrkamp / absolut medien

**Hitch spricht Deutsch**

Im Gegensatz zu manchen seiner Regiekollegen hat Alfred Hitchcock das Fernsehen nie als Feind angesehen, sondern sehr schnell das neue Medium für seine eigenen Zwecke zu nutzen gewusst. Mit seinen Einführungen in der Fernsehserie «Alfred Hitchcock presents» machte er sich und sei-



ne Erscheinung zur Ikone der amerikanischen Popkultur. Die makabren Krimikurzfilme, die er präsentierte, waren ideale Fingerübungen für ihn selbst (schliesslich sollte er dann *PSYCHO* unter TV-Bedingungen drehen), aber auch für Regie-Aspiranten wie Robert Altman oder Arthur Hiller. Neben cleveren Kleinkunststücken, wie etwa dem Filmchen *LAMB FOR SLAUGHTER* nach einer Geschichte von Roald Dahl, in der eine Mordwaffe verschwindet, indem man sie aufisst, lockt die vorliegende DVD-Box mit einem besonderen Vergnügen: Hitch, der auch in Deutschland gedreht hatte, präsentiert auf Deutsch zwei seiner Kinofilme. Mit ebenso starkem wie rührendem Akzent führt der «Master of Suspense» durchs Mördersmotel von *PSYCHO* oder erklärt, warum *MARNIE* ein «Sex-Mysterium» sei. Die ohnehin schon sagenhaft ironischen Trailer sind auf Deutsch nur noch verrückter.

«Alfred Hitchcock präsentiert. Teil 1» 20 Episoden auf 3 DVDs. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D. Extras: Trailer. Vertrieb: Koch Media

**Buñuels letzter Streich**

Es ist ein (übrigens leicht zu widerlegender) Mythos, dass das letzte Werk eines Künstlers zwangsläufig besonders radikal ausfallen müsse. Im hohen Alter weicht der Mut zum grossen Wurf meist der Statussicherung, dem *run for cover*. Nicht so bei *Luis Buñuel*. Mit seinem finalen Werk *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* macht sich der alte Mann bissig wie selten über die alten Männer und ihre Fantasmen lustig: Ein gut situierter Geschäftsmann will unbedingt mit seinem achtzehnjährigen Hausmädchen ins Bett und schafft es nie. «Es gibt kein sexuelles Verhältnis», hatte der Psychoanalytiker Jacques Lacan einmal formuliert, und Lacans Freund Buñuel hat den Film zu



dieser Aussage gemacht. Wegen Auseinandersetzungen mit der weiblichen Hauptdarstellerin musste Buñuel sie in der Mitte der Dreharbeiten ersetzen. Nun wird das weibliche Objekt der Begierde von zwei verschiedenen Schauspielerinnen verkörpert, und darin liegt die hinterhältige Pointe des Films: Bei all seiner Erotomanie geht es dem alten Bock doch nie um eine konkrete Frau, sondern immer nur um seine eigene Lust. Das Objekt der Begierde ist auswechselbar, kann die eine oder die andere Frau sein.

Die DVD beeindruckt auch mit reichem Bonusmaterial: Mitgeliefert werden *LA FEMME ET LE PANTIN*, *Jacques de Baroncellis* Verfilmung desselben Stoffes, ausserdem zwei Dokumentationen über Buñuel und sein Alterswerk.

Das einzige Ärgernis an der vorliegenden Veröffentlichung ist ein äusserliches: Neuerdings werden die Altersfreigaben der FSK nicht mehr wie früher auf die Hinterseite (wo sie genauso gut zu lesen waren), sondern überdimensional gross auf die Frontseite der DVDs gedruckt. So steht nun auch auf dieser Box gleich prominent wie der Filmtitel seine Altersfreigabe: «ab 16». Ob ein Sechzehnjähriger die Nuancen dieses Film tatsächlich zu goutieren weiss, ist ohnehin fraglich. Fataler aber ist, dass man mit dem FSK-Symbol eine schmutzige DVD-Box wüst verschandelt hat. Wenn man sich schon Sorgen um rückläufige DVD-Verkäufe macht, wieso zerstört man dann ausgerechnet das, was ein Original jeder Kopie voraus hat: seine schöne Aufmachung?

**DIESES OBSCURE OBJEKT DER BEGIERDE** (F 1977). Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sprachen: E, D (Mono); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto

## Die Filme von John Cook im Stadtkino Basel

John Cook



ICH SCHAFF'S EINFACH NIMMER  
Regie: John Cook



Vor drei Jahren konnte man seine Filme bei der Diagonale in Graz (wieder)entdecken, jetzt haben sie es endlich auch in die Schweiz geschafft, die Arbeiten des kanadischen Filmemachers John Cook, mit denen dieser in den siebziger Jahren einen gewichtigen Beitrag zum (nicht nur) österreichischen Kino lieferte.

John Cook (1935–2001) war ein Grenzgänger, ein zunächst erfolgreicher Fotograf in Paris, den es dann Ende der sechziger Jahre nach Wien verschlug. Dort konnte er zwischen 1972 und 1982 vier Filme realisieren, die zu ihrer Zeit schon gute Kritiken erhielten, irgendwie aber doch wieder aus dem Blickfeld verschwanden. Eine Retrospektive im Österreichischen Filmmuseum (wo schon seine ersten drei Filme ihre Premiere erlebt hatten) fand 1996 statt, die umfassendere Würdigung aber erst posthum 2003. Damals erschien auch eine umfangreiche Monografie, herausgegeben von Michael Omasta und Olaf Möller. Letzterer zeichnet jetzt auch als Kurator der Veranstaltung im Stadtkino Basel verantwortlich (gemeinsam mit Alexander Horwarth, dem Leiter des Österreichischen Filmmuseums).

War ICH SCHAFF'S EINFACH NIMMER noch das dokumentarische Porträt eines jungen Paares aus Cooks Nachbarschaft, so verwischen sich bei den drei nachfolgenden Filmen die Grenzen zwischen Fiktion und Dokument. Alle wurden mit Laiendarstellern gedreht, LANGSAMER SOMMER auf Super-8. In ihm spielt Cook selber die Hauptrolle, einen Fotografen, der daran leidet, dass ihn seine Freundin verlassen hat, im Laufe eines Sommers begegnet er anderen Frauen – und am Ende ist wieder alles offen. Die Figuren tragen allesamt dieselben Vornamen wie ihre Darsteller, zu denen auch der Filmemacher Michael Pilz und sei-

ne Ehefrau Hilde gehören, die ein Ehepaar in der Krise verkörpern. Ein Tagebuchfilm, der vom Sich-Treibenlassen seines Protagonisten erzählt, von wiederholten Aufbrüchen, vom Scheitern – und von der Reflexion darüber, der weniger am stringenten Erzählen einer Geschichte interessiert ist als am Festhalten einer Stimmung, auch an zahlreichen Details, die für die Handlung „folgenlos“ bleiben. Solche Momente finden sich auch in den nachfolgenden SCHWITZKASTEN und ARTISCHOCKE, bei gleichzeitiger Weiterentwicklung.

Anfang der neunziger Jahre entstand dann noch in Frankreich, wohin Cook mittlerweile übersiedelt war, ein auf Video gedrehtes, einstündiges Porträt eines jungen spanischen Stierkämpfers in Arles, das erst 1996 seine Erstaufführung erlebte.

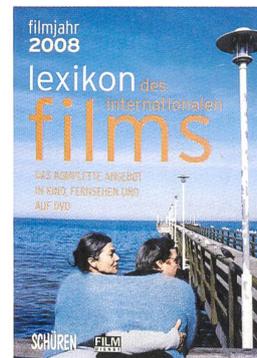
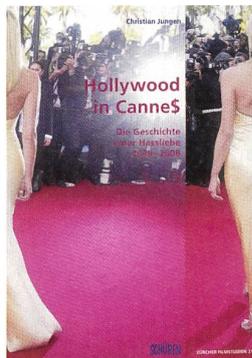
Erfreulicherweise stellt die Veranstaltung in Basel den fünf Arbeiten von Cook auch sechs weitere österreichische Filme, entstanden zwischen 1976 und 1984, zur Seite, darunter etwa HIMMEL UND ERDE von Michael Pilz, eine grossartige Langzeitbeobachtung von Bergbauern in der Steiermark, oder ZECHMEISTER von Angela Summereder, ein dokumentarischer Spielfilm über einen angeblichen Giftmord. Das weitet den Blick für das Umfeld des österreichischen Films jener Jahre.

Diejenigen, die nicht nach Basel kommen können, seien hingewiesen auf die kürzlich in der «Edition Filmmuseum» erschienene DVD-Veröffentlichung. Sie enthält Cooks erste drei Filme, dazu einen zwölfminütigen Essay über LANGSAMER SOMMER von den Berliner Kritikern Michael Baute, Volker Pantenburg und Stefan Pethke sowie ein Booklet mit zwei Originaltexten.

Frank Arnold

[www.stadtkino.ch](http://www.stadtkino.ch)

## Cannes, Cook, Comic, Kritiker



Das Festival von Cannes ist vorüber, und beim Ansehen der Fernsehberichte hatte ich wieder den Eindruck, dass man auch Archibilder hätte nehmen können, denn gezeigt wird in jedem Jahr dasselbe: der Rote Teppich, die lächelnden und winkenden Stars, die Blitzlichtgewitter der Fotografen, die Gäste in ihren Smokings und die spärlich bekleideten Starlets am Strand. Cannes erscheint als ein Monolith, wo sich nichts bewegt. Aber das scheint so nicht zu stimmen, ist doch der Spagat zwischen Kunst und Kommerz hier jedes Jahr aufs Neue zu erleben – und ist vieles, was unveränderlich wirkt, doch seit Jahrzehnten in Bewegung, hat höchst wechselvolle Änderungen durchlaufen.

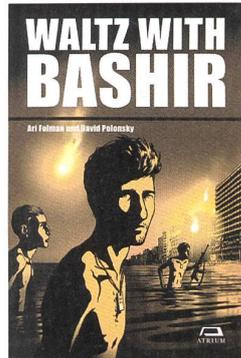
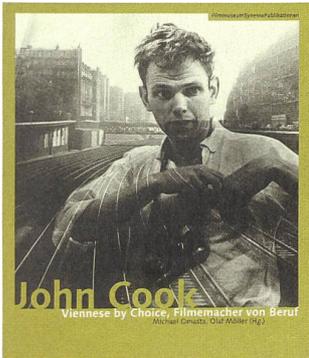
Für alle, die noch nie in Cannes waren, sich aber auch für die wirtschaftliche Seite des Films interessieren, aber auch für jene, die in Cannes nie hinter die Kulissen blickten und die siebzigjährige Geschichte des Festivals ignorieren, sollte deshalb «Hollywood in Cannes» von Christian Jungen Pflichtlektüre sein. Schon das Dollarzeichen im Titel macht deutlich, worum es geht. «Die Geschichte einer Hassliebe 1939–2008» (so der Untertitel) zeigt die enge Verschränkung von Kunst und Kommerz und ihre Entwicklung im Lauf der Geschichte.

Der Leser erfährt, wie 1939 das Festival als Reaktion auf die faschistische Vereinnahmung des Festivals von Venedig entstand, wo 1938 Mussolini und Goebbels gegen die vorgesehene Auszeichnung von Walt Disneys SNOW WHITE (erfolgreich) Protest einlegten; wie 1939 die Auftaktveranstaltung wegen Hitlers Einmarsch in Polen abgebrochen wurde; wie 1946 das Festival einen zweiten Anlauf nahm; dass es übrigens erst ab 1951 im Frühling und erst ab 1957 im Mai stattfand – was auch

«die Herausbildung körperbetonter Stars begünstigte».

Fallstudien zeigen, wie hier Brigitte Bardot ebenso zum Star wurde wie später Alfred Hitchcock. Der war schon 1946 mit einem Film vertreten, aber NOTORIOUS lief damals als «US-Film der Produktionsgesellschaft RKO»; auch I CONFESS wurde 1953 nicht von ihm repräsentiert, sondern von der Darstellerin Anne Baxter. Erst als THE BIRDS hier 1963 als Eröffnungsfilm lief, war Hitchcock selber der unbestrittene Star. Die Preise wurden einst nicht von den Regisseuren in Empfang genommen, sondern von der jeweiligen Länderdelegation, auch die Auswahl lag weniger beim Festival als bei nationalen Interessenvertretungen (samt Eingriffen von staatlichen Institutionen). Das Festival etablierte sich eigentlich erst mit dem New-Hollywood-Kino als Regisseursfestival. «In der Epoche des New Hollywood hatte die Traumfabrik ein harmonischeres Verhältnis zu Cannes als je zuvor und nie mehr danach», beschreibt Jungen dieses Paradox. Bevor EASY RIDER in Cannes lief und dort einen Preis erhielt, wollte Columbia den Film eigentlich gar nicht selber ins Kino bringen, sondern an eine andere Firma weiterverkaufen. Manche Zahlen sind schon allein aussagekräftig, etwa dass 2008 über 10 000 Geschäftsleute in Cannes akkreditiert waren – im Vergleich zu 4000 Pressevertretern, aber diese Untersuchung setzt sie in Beziehung zueinander.

«Hollywood in Cannes» ist das spannendste Filmbuch, das ich seit langem gelesen habe: ausserordentlich materialreich (der Autor hat Quellenforschungen an zahlreichen Orten betrieben), für eine Dissertation höchst leserlich geschrieben (was alles andere als eine Selbstverständlichkeit ist), mit vielen aussagekräftigen und seltenen



Fotos ausgestattet und mittels Register auch zum Nachschlagen geeignet. Nur eine Übersetzung der zahlreichen französischen Zitate hätte ich mir gewünscht.

Im letzten Kapitel erzählt Jungen, wie es dazu kam, dass im Jahr 2006 der Sony-Film *THE DA VINCI CODE* das Festival eröffnete – und wie parallel dazu die Fox hier für die Weltpremiere von *X-MEN* «den ersten Internetpress-Junket seiner Geschichte» inszenierte. Dass das Internet die Rezeption von Filmen verändert, ist mittlerweile eine geläufige Erkenntnis. Was das für Konsequenzen für die Filmkritik hat, das beleuchtet im November letzten Jahres eine Veranstaltung, die der Verband der deutschen Filmkritik e.V. in Berlin veranstaltete. Sie ist jetzt wiedergegeben in den «Notizen zum Kino # 5» im «Filmjahr 2008. Lexikon des internationalen Films». Die 25 Seiten vermitteln nicht nur einen Überblick, was (auch international) alles existiert im Netz, sondern sie geben auch die Diskussionen in Berlin wieder und spitzen sie in einem Originalbeitrag auf die Frage zu, ob sich die Filmkritik nicht vollkommen umorientieren muss angesichts der Tatsache, dass zum Zeitpunkt, wo ein Printkritiker seine Filmkritik verfasst, er – fast immer – schon im Netz eine ganze Menge von Fakten und Meinungen über diesen Film abrufen kann.

Ansonsten ist dieses Jahrbuch wieder eine umfassende Bestandsaufnahme dessen, was im vergangenen Jahr im deutschsprachigen Bereich in Kino, Fernsehen und auf DVD Premiere hatte, mit nützlichen Hinweisen auf die DVD- (und jetzt auch Blu-Ray) Ausstattung, mit der separaten Würdigung herausragender DVDs. Leider scheint man aus Kostengründen auch hier beim Korrekturlesen mittlerweile einen Durchgang einzusparen,

wie an manchen doppelt vorhandenen Zeilen ersichtlich. Dennoch wiederum unverzichtbares Nachschlagewerk, trotz des gelegentlich pastoralen Tons in der Jahreschronik und dem martialisches Satz im Vorwort der Herausgeber, demzufolge «die Kritiker des „filmendienst“ in der Filmbeurteilung an vorderster Front stehen».

Dank dem Medium DVD hat es auch ein Film aus dem Jahr 1976 in das Jahrbuch geschafft: *LANGSAMER SOMMER* von John Cook. Diese Veröffentlichung sollte deshalb das Buch «John Cook. Viennese by Choice, Filmemacher von Beruf», das bereits 2006 von Michael Omasta und Olaf Möller herausgegeben wurde, für ein grösseres Publikum interessanter machen, weil sie nun zumindest drei der fünf Filme dieses Regisseurs wieder sichtbar macht. Schön wäre es, wenn der hier nicht enthaltene *ARTISCHOCKE* ebenfalls eine DVD-Veröffentlichung erfahren würde. Gilt er im Buch noch als «der eine Film, der nicht ganz steht», so revidiert Olaf Möller das in seinen Programmnotizen für das Basler Stadtkino, wo alle Filme Cooks gerade zu sehen sind, und nennt ihn «Cooks unterschätztes letztes Meisterwerk». Eine «Passage durch die Wirklichkeit» hat Möller seine fünfzigseitigen Ausführungen zu den Filmen des gebürtigen Kanadiers überschrieben, der das österreichische Kino zu einer Zeit bereicherte, als dort Experimente eher im Fernsehen stattfanden. Dieses Umfeld wird in dem Text allerdings stiefmütterlich behandelt, ebenso fällt die Bezugnahme auf andere Filmemacher gar apodiktisch aus, so wenn die «Tagebuchfilme» *MADE IN GERMANY UND USA* und *TAGEBUCH*, die Rudolf Thome zur selben Zeit in Berlin realisierte, mit dem Verdikt «Sehnsucht nach jener wohlfeilen Bürgerlichkeit» abgetan werden. Zum

Bürgertum und zur künstlerischen Bohème hatte Cook nämlich durchaus ein ambivalentes Verhältnis. Das erfährt man aus den sieben Gesprächen, die Michael Omasta mit einer Reihe seiner damaligen Mitstreiter führte, ebenso wie Details über seine Person und über die Arbeitsweise von Cook, der bevorzugt mit Laien arbeitete (von denen allerdings nicht wenige durch die Begegnung mit ihm zu professionellen Filmarbeitern wurden) und dessen Filme sich durch die Verbindung von Dokumentarischem und Fiktivem auszeichnen. Der dritte Teil des Bandes schliesslich enthält auf hundertdreissig Seiten Cooks Autobiografie «The Life» (im englischen Original). Da findet sich das Entdramatisierende seiner Filme insofern wieder, als der Text wirklich Cooks ganzes Leben umfasst, Kindheit und Jugend, seine Armeezeit, seine ausgedehnte Europareise, die mit dem sich Niederlassen als Fotograf in Paris endete, wo die Arbeit für Hochglanzmagazine im Kontrast zu seinen Erfahrungen mit dem Algerienkrieg stand, der durch Bombenattentate und knüppelnde Polizisten nach Paris überschwappte. Cooks mehr als zehnjährige Zeit in Wien nimmt nur zwanzig Seiten ein, aber darüber erfährt man an anderer Stelle des Buches mehr – auch aus einigen Texten von ihm selber, die er in jenen Jahren veröffentlichte.

Letztes Jahr hatte er seine Premiere in Cannes, inzwischen hat Ari Folmans *WALTZ WITH BASHIR* eine erfolgreiche internationale Festival- und Kinokarriere hinter sich. Fast zeitgleich erscheint *WALTZ WITH BASHIR* nun auf DVD und als Graphic Novel, für die Folman gemeinsam mit David Polonsky, dem künstlerischen Leiter und Chefillustrator des Films, verantwortlich zeichnet. Das Buch scheint die Kenntnis des Films als gegeben voraus-

zusetzen, es gibt jedenfalls keinen begleitenden Text zur Entstehungsgeschichte oder zur Machart des Films, der mit dem Etikett «erster animierter Dokumentarfilm der Filmgeschichte» versehen wurde. Das ist ein bisschen irreführend, denn schliesslich geht es in *WALTZ WITH BASHIR* um (schmerzhafte) Erinnerungen, um deren Verdrängung und um die Macht, mit der sie sich, etwa in Träumen, manifestieren. Die Bilder der Graphic Novel basieren laut Hinweis auf dem Storyboard des Films, trotzdem gibt es in den Details einige andere Gewichtungen, so wenn der (Porno-)Film im Film hier ohne Dialog bleibt. Und nicht zuletzt bleibt es hier, anders als im Kino, dem Betrachter überlassen, sein eigenes Tempo zu finden. Das, was er sieht, ist aber nicht minder eindringlich als die Bilder auf der Leinwand.

Frank Arnold

Christian Jungen: *Hollywood in Cannes. Die Geschichte einer Hassliebe 1939–2008*. Marburg, Schüren Verlag, 2009 (Zürcher Filmstudien 21). 383 S., Fr. 49.90, € 29.90

Horst Peter Koll, Hans Messias (Red.): *Filmjahr 2008. Lexikon des internationalen Films*. Marburg, Schüren Verlag, 2009. 629 S., Fr. 38.40, € 19.90

Michael Omasta, Olaf Möller: *John Cook. Viennese by Choice, Filmemacher von Beruf*. Wien, Österreichisches Filmmuseum / Synema – Gesellschaft für Film und Medien, 2006. 252 S. € 18.–

Ari Folman und David Polonsky: *Waltz with Bashir*. Zürich, Atrium Verlag, 2009. 127 S., Fr. 38.90, € 22.–

# Das grosse Warten

REVANCHE von Götz Spielmann



Ein See mitten im Wald. Auf der Wasseroberfläche spiegeln sich die dunklen Bäume des Ufers und vereinzelte Wolken. Vogelgezwitscher. Idylle. Österreich. Plötzlich eine Erschütterung. Ein Gegenstand fliegt in hohem Bogen ins Wasser. Kreisförmig breiten sich Wellen aus, pflanzen sich auf der Oberfläche ineinandergehend fort. Das Prinzip von Ursache und Wirkung, konzentriert auf ein einzelnes Bild.

Dieses erste Bild in Götz Spielmanns REVANCHE ist zugleich das vielleicht stärkste, nicht nur, weil es kurz vor Ende des Films noch einmal, aus anderer Perspektive, wiederholt werden wird. Es ist ein Bild, das buchstäblich einer Erschütterung geschuldet ist und die Auswirkungen als Naturgesetz festhält: Unaufhaltsam verteilen sich die Wellen in alle Richtungen. Man weiss, dass nach einer Weile die Oberfläche wieder glatt sein und das Gewicht des Wassers sich gleichmässig verteilt haben wird, doch bis dahin muss man warten können.

Das Warten ist nämlich ein entscheidendes Moment in REVANCHE. Alle Figuren scheinen auf etwas zu warten, sei es auf eine bessere Zukunft, auf ein Haus im Grünen, auf Kinder – oder eben auf Rache. Hier, am Ufer dieses Sees mitten im österreichischen Waldviertel, findet auch das Warten ein Ende, das zwei Männer schicksalhaft miteinander verbindet. Durch Schuld und Sühne aneinandergefesselt, läuft alles auf diese einzige Begegnung hinaus, sitzen die beiden für kurze Zeit nebeneinander auf einer Holzbank, während zwischen ihnen alles nach derselben Klarheit verlangt wie der des Wassers. Denn der eine hat getötet und dem anderen das für ihn einzig Kostbare auf dieser Welt genommen; der andere kann den ihm zugefügten Verlust und den Schmerz nicht überwinden. Und doch wird ihm in diesem Moment bewusst, dass er auch selbst vielleicht nicht ohne Schuld ist.

### Ziel und Zufall

Götz Spielmann und sein Kameramann *Martin Gschlacht*, die nach der Schnitzler-Verfilmung *SPIEL IM MORGENGRAUEN* (2001) und *ANTARES* (2004) zum dritten Mal zusammenarbeiten, inszenieren in *REVANCHE* mehrere solcher präzise komponierten Einstellungen. «Gesellschaftskritik ist weder mein Ausgangspunkt noch mein Ziel», meinte Spielmann in einem Interview. «Ich glaube, aus der Genauigkeit ergibt sie sich von selbst.» Wie sich bei Spielmann etwas «von selbst ergibt», kann zu Beginn von *REVANCHE* studiert werden, wenn ein Mann den Rasen vor seinem neuen Einfamilienhaus mäht, während er von seiner Frau, die gerade einen Kuchen ins Backrohr schiebt, durch eine Glaswand beobachtet wird: trügerischer kann die Idylle eines Familienlebens nicht sein. Dass in der Beziehung des Paares einiges nicht stimmt und nicht nur das Kinderzimmer leer geblieben ist, erkennt man hier sofort. Nach aussen hin haben es Robert und Susanne, wie man so beschönigend sagt, zu bescheidenem Wohlstand gebracht. Die Schuld des Polizisten ist – noch – finanzieller Art, und wenigstens der Kredit bei der Bank wird bald getilgt sein.

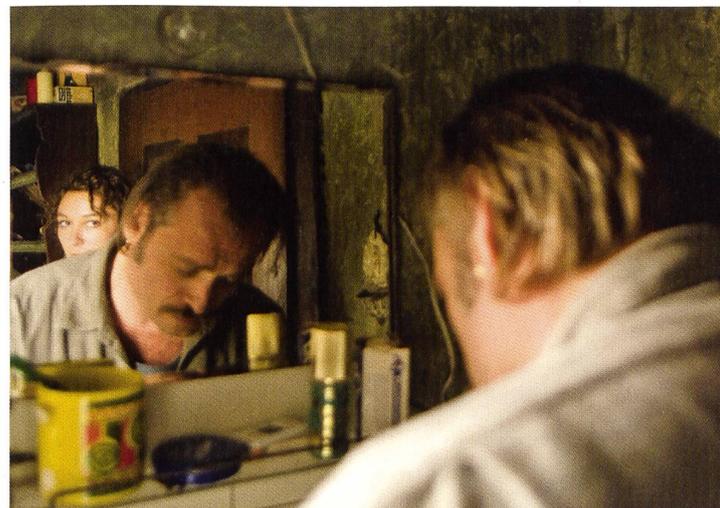
Wahrscheinlich ist es sogar dieselbe Bank, auf die der aus dem Gefängnis entlassene Alex seine Hoffnungen setzt, um dem Wiener Rotlichtmilieu zu entkommen und mit seiner Freundin Tamara ein neues Leben zu beginnen. Es ist ein Zufall, dass sein Grossvater hier in diesem kleinen niederösterreichischen Ort lebt, es ist auch Zufall, dass Robert gerade an diesem Tag Dienst versieht. Und natürlich ist es Zufall, dass der Polizist im entscheidenden Moment auf die Autoreifen zielt, aber um einen Meter zu hoch trifft. «Der Trottel hat geschossen», sagt Alex noch zu Tamara, als sie mit dem gestohlenen BMW davonpreschen. Doch Tamara gibt keine Antwort. Tamara ist tot.

### Auge für Auge

Das in den letzten Jahren dramaturgisch leidlich erprobte Zufallsprinzip erfährt in *REVANCHE* eine völlig neue Dimension. Nicht, weil der Film dadurch in der Mitte kühn einen radikalen Schauplatzwechsel vollzieht, sondern weil der Moment des Unglücks zu einer philosophischen Untersuchung von Rache und Vergebung Anlass gibt.

«Versöhnung ist das genaue Gegenteil der Verzeihung, die Ungleichheit herstellt», notiert Hannah Arendt 1950 in ihrem «Denktagebuch». Durch die Versöhnung entstünde wieder ein Gleichgewicht der Kräfte, verteile sich die Last auf den Schultern beider. Die Verzeihung jedoch, so Arendt, sei nur «ein Scheinvorgang, der darin besteht, dass dem einen scheinbar die Last von den Schultern genommen wird von einem Andern, der sich als unbelastet darstellt.»

Alex, den *Johannes Krisch* als stets leicht gebückten Mann darstellt, der den Schmerz krampfhaft in seinem Inneren mit sich herumträgt, nimmt Robert keine Last von den Schultern, er könnte es nicht einmal, wenn er es wollte. Dass Alex nicht verzeihen kann, liegt nämlich nicht nur am schmerzlichen Verlust, der ihm zugefügt wurde und der ihn seinen Racheplan schmieden lässt, sondern auch am zunehmenden Gefühl der Sinnlosigkeit seiner Rache. «Auge für Auge, Zahn für Zahn» lautet die berühmte – und immer wieder falsch interpretierte – Talionsformel, und wie für alle Rächerfiguren der Literatur- und Filmgeschichte vor ihm meint auch Alex, nur dadurch das Gleichgewicht wieder herstellen zu können. In diese Tradition fügt er sich nahtlos ein, wenn er langsam in das Leben seines Opfers eindringt. Dass ihm bei seiner ersten Annäherung an Roberts Haus die Kamera wie eine heimliche Beobachterin folgt, passt hier nur zu gut. Mehr intuitiv als wissentlich zieht es Alex förmlich in die Nähe seines Opfers und eröffnet er mit Susanne ein ver-



hängnisvolles Kräfterdreieck. Denn Alex' Rache ist nicht blind, im Gegenteil: Kein Detail scheint ihm zu entgehen, bis zu dem Moment, auf den er wartet.

### Schritt für Schritt

Spielmanns mittlerweile mehrfach prämierte und für einen Oscar nominierte Arbeit erinnert mitunter an französische Psychothriller der Siebzigerjahre, und doch macht der Autor und Regisseur Spielmann aus dem antik-archaischen Szenario eines Rachedramas etwas völlig Neues. Mit grösster Sorgfalt verfolgt er jede kleinste Änderung im Verhalten seiner Charaktere, und zunehmend tritt die Rachegeschichte hinter einer anderen, zweiten Erzählung zurück – einer über das menschliche Dasein schlechthin. Tatsächlich verwendet *REVANCHE* eine einzige Minute für die Vorbereitung der beabsichtigten Rachedtat, wenn Alex einmal seinen Revolver hervorholt und überprüft. Denn Spielmann interessiert sich nicht für Strategien oder Pläne, sondern wie schon in seinen frühen Sozialstudien *DIESES NAIVE VERLANGEN* (1993) oder *DIE ANGST VOR DER IDYLLE* (1994) für Zustände; schaut den Menschen bei ihrer inneren Arbeit zu, beim Denken und Bewältigen; und ergreift selbstverständlich nicht Partei, weil er die Frage nach Schuld nicht beantwortet, sondern stellt. Es ist ein langsamer, beinahe schleichender Prozess, den Alex durchlebt. Es ist ein Prozess, der – neben den Spiegelungen – ein weiteres Sinnbild generiert: Nach Tamaras Tod hat sich Alex auf den Bauernhof seines Grossvaters zurückgezogen und geht nun dem Alten bei der Arbeit zur Hand. Ein riesiger Holzstoss in der Scheune wartet darauf, für den Winter zerkleinert zu werden, und das tägliche Holzhacken wird so zum

zentralen Motiv: nicht nur als Sinnbild der Destruktion, sondern auch als physisches Abtragen von Schuld. Mit jedem zersägten Baumstamm, mit jedem zerhackten Holzklötz, mit jedem Tropfen Schweiß nähert sich Alex einen Schritt seinem eigentlichen, noch unbekanntem Ziel.

Zu seinem Grossvater, den er zuvor jahrelang nicht gesehen hat, findet Alex eine neue Beziehung. «Ist niemand da?», fragt er, als er dessen Haus betritt, nachdem er die Tote zurückgelassen hat. Doch, es ist jemand da: Ein alter Bauer und eine Ziehharmonika, auf der er vor dem Haus spielend auf seinen letzten Tag wartet – auf einer Holzbank.

Michael Pekler

#### Stab

Regie, Buch: Götz Spielmann; Kamera: Martin Gschlacht; Schnitt: Karina Ressler; Ausstattung: Maria Gruber; Kostüme: Monika Buttlinger; Ton: Heinz Ebner

#### Darsteller (Rolle)

Johannes Krisch (Alex), Ursula Strauss (Susanne), Andreas Lust (Robert), Irina Potpenko (Tamara), Hannes Thanheiser (Der Alte), Hanno Pöschl (Konecny)

#### Produktion, Verleih

Spielmannfilm, Prismafilm; Produzent: Sandra Bohle, Götz Spielmann, Mathias Forberg, Heinz Stussak. Österreich 2008. 35mm, Farbe, Format: 1:1,85; Dauer: 121 Min. CH-Verleih: cineworx, Basel





## «Mich interessiert der Widerspruch. Das ist meine Antriebskraft.»

Agnès Varda – ein Porträt

FILMBULLETTIN 4.09 HOMMAGE **11**

*«Ich glaube ganz ernsthaft, dass meine Phantasie von der Wirklichkeit gespeist wird. Ich benutze das Imaginäre nicht, um der Realität zu entkommen. Mir kommt es so vor, als ob ich meine Ideen in der Realität finde. Ich bin also ein bisschen wie diese Frauen, die Muster stricken – eins rechts, eins links. Mir scheint, dass dieses Kommen und Gehen von Nachdenken, Ideen, Vorstellung und Filmarbeit zwischen dem Wahren und dem Nicht-Wahren für mich den Reiz des Lebens ausmacht. Wenn man Kino macht, muss man das Leben neu erfinden.»*

Wenn man den Weg durch den Spiegel antritt, ist das normalerweise ein gefährliches Unterfangen, nur bei Agnès Varda sieht es aus wie ein Kinderspiel. «Agnès hinter den Spiegeln» ergeht es dabei genauso wie ihrer neugierigen Vorgängerin Alice: in ihrem Spiegelhaus herrscht keine Totenstille, sondern alles wird erst so richtig lebendig. Alice muss es erst noch lernen, Agnès weiss es schon aus Erfahrung, dass der Spiegel – gelegentlich mit erheblicher Verzerrung – nur das Leben einfängt und sonst nichts. Es kommt also nicht von ungefähr, dass Agnès Varda ihren Porträtfilm *LES PLAGES D'AGNÈS* mit einer Spiegelsequenz am Strand eröffnet. Den Film hat sich die Filmemacherin zum

achtzigsten Geburtstag am 30. Mai 2008 selbst geschenkt – dass die Weltpremiere kurz zuvor in Cannes stattfand, war natürlich kein Zufall. Dennoch ein Glücksfall. Agnès Varda hat sich immer wieder selbst ins Gespräch gebracht, setzt sich – in den letzten Jahren mehr denn je – mit Reisen und Auftritten für ihre Präsenz und ihr Werk ein (und dafür, das Andenken ihres 1990 verstorbenen Mannes Jacques Demy zu wahren). Auch das erste richtige Buch über ihr Werk: «Varda par Agnès» hat sie 1994 selbst geschrieben und herausgebracht.

Es stimmt in vieler Hinsicht, dass sich Agnès Varda in ihrem langen Künstlerleben immer wieder neu erfunden hat. In radikalen Umschwüngen. Aus heiterem Himmel beschloss die gelernte Fotografin, die sich bei ihrer Tätigkeit als Hausfotografin am renommierten Théâtre National Populaire (TNP) von Jean Vilar einen Namen gemacht hatte, aber selten ins Kino ging, Filmemacherin zu werden. Die in Brüssel geborene Arlette Varda (sie änderte mit neunzehn ihren Vornamen offiziell auf Agnès) fuhr also mit sechsundzwanzig mit einer geliehenen 16mm-Kamera gen Süden, investierte ihr schmales Erbe, lieh sich noch etwas Geld dazu, um für sechs Millionen alte Francs zusammen mit ein paar Freunden ihren ersten Film



1



2

LA POINTE COURTE zu drehen. Das gleichnamige Fischerdorf liegt ganz in der Nähe von Sète, wo sie ihre Jugendjahre verbrachte. Den Schnitt vertraute sie dem damals als Cutter tätigen *Alain Resnais* an. Allerdings hatte Varda bereits am Theater mit inszenierter Fotografie experimentiert, versteckte *Gérard Philippe* als «Prinz von Homburg» im Blätterwerk der Gärten von Avignon, um die «romantische Farbe» des Stücks zu unterstreichen, während die Kleist-Inszenierung Vilars auf einer schwarzen Guckkastenbühne spielte.

*«Sehen Sie, auf diesem Foto drehen wir mit einem Deux-chevaux. Godard, ich auch, hat oft Rollstühle für Behinderte benutzt, um Einstellungen zu drehen. Es war eine Erfindung neuer Mittel, die mit einer bestimmten geistigen Frische im Einklang standen. Es war keine Frage der Techniken, es war ein neuer "modus filmendi".»*

Dass Agnès Varda mit ihrem von August 1954 bis Januar 1955 gedrehten Filmdebüt LA POINTE COURTE den ersten Film der Nouvelle vague überhaupt drehte, hat erst die Filmgeschichte so richtig an den Tag gebracht. Obwohl Puristen auf dem Geburtsjahr 1958 beharren und Varda lieber als einen der wichtigsten Wegbereiter – die einzige

Frau weit und breit – für die hundert Filmemacher ansehen, die in den Startlöchern standen. Die Zutaten der Nouvelle vague waren bei ihr jedenfalls alle vorhanden: produktionstechnisch, in der Geisteshaltung, ästhetisch. Agnès Varda gehörte jedoch nie zu den Cineasten-Kreisen um die «Cahiers du Cinéma», sondern blieb am Rand des Geschehens. Während also 1958 Claude Chabrol als erster seinen Spielfilm LE BEAU SERGE drehte, erregte Varda schon drei Jahre zuvor mit ihrem «alternierenden Erzählstil», der Parallelführung zweier sich kommentierender Handlungsstränge (nach dem Vorbild von «The Wild Palms» von William Faulkner), so viel Aufsehen, dass der damals wie ein Guru verehrte Filmtheoretiker André Bazin sie sofort mit ihren Film Dosen nach Cannes schickte. Auch François Truffaut, damals noch Filmkritiker, zeigte sich beeindruckt: «Ein filmischer Essay, ein ambitioniertes experimentelles Werk, rechtschaffen und intelligent ... Es ist nicht leicht, über einen Film zu urteilen, in dem sich das Richtige und das Falsche, das richtige Falsche und das falsche Richtige nach unvertrauten Gesetzen vermischen.»

In LA POINTE COURTE verknüpft Varda den Beziehungskonflikt eines Paares (das kurz vor der Trennung steht) mit der beinahe soziologischen Analyse einer Dorfgemeinschaft (der Fischer von La Pointe



2

FILMBULLETIN 4.09

13

Courte, deren Existenz durch die Verschmutzung des Meeres gefährdet ist). Fiktion und Dokumentation wechseln einander etwa alle zehn Minuten ab, wobei der Ort die Einheit der Geschichte wahrt. Vardas Orientierung am Brechtschen epischen Theater war unverkennbar, es ging ihr nicht um Identifikation oder Einfühlung, sondern um Distanzierung, Vorführen, Zeigen. Aber Vardas erstes Werk verrät auch das Erbe des Neorealismus, insbesondere das Roberto Rossellinis, der "Vater" der Nouvelle vague genannt wurde. Die Schlusszene von LA POINTE COURTE ist beinahe identisch mit der von Rossellinis VIAGGIO IN ITALIA – Varda zeigt nur eine weltliche Version des italienischen Versöhnungswunders. Aber Varda bestreitet, den ein Jahr früher entstandenen Film gekannt zu haben. Vier Jahre später überraschte Alain Resnais mit seinem ersten Langfilm HIROSHIMA MON AMOUR, der wiederum in der Erzählstruktur Vardas LA POINTE COURTE verblüffend ähnlich sah. Noch so ein Zufall. Beide trafen sich in der Gruppe der Left Bank wieder, einer Filmavantgarde, die sozialistischen Anspruch und poetischen Formalismus zu verbinden suchte. Die Anführer waren Alain Resnais, Chris Marker und William Klein, die «Humanisten des Kinos», die Linken von der Rive gauche, die gegen das «moderne bürgerliche Ethos» der Viererbande Chabrol, Godard, Rivette, Truffaut antraten.

*«Autoren hat es immer gegeben. Ihre Persönlichkeit teilt sich über die Kraft ihres Blicks mit. Sie scheint hinter dem Film, vermittelt über seine Bilder, auf. Weil die Leute von den "Cahiers du Cinéma" so klug waren und so viel geschrieben haben, haben sie sich auch viele Gedanken über die Autorentheorie gemacht. Alexandre Astruc hat zum Beispiel den Artikel "Caméra stylo" geschrieben. Und sie haben sehr gut erklärt, warum man, wie Resnais, sogar Autor sein kann, ohne selbst zu schreiben. Ich habe keine Autorentheorie, und ich habe dazu nichts zu sagen. Ich erträume mir meine Filme, ich schreibe, denke mir Dialoge und Bilder aus, rede mit dem Kameramann, suche Musiken aus. Mir gefällt ein Film, der "handgearbeitet" ist, hergestellt von einer einzigen Person.»*

Agnès Varda bemühte sich von Anfang um eine eigene Filmsprache, die sie bis heute kontinuierlich weiterentwickelt hat. Ihre Filme nannte sie *cinécrit*, ihre Arbeitsmethode *cinécriture*. Damit ist eine Filmarbeit gemeint, die ohne Drehbuch auskommt, bei der das Filmen und das Schreiben zusammenfallen. Das erinnert allerdings stark an den Aufsatz von Alexandre Astruc «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die



1



2

1

Kamera als Federhalter» (1948), der zum Manifest und Credo der Nouvelle vague wurde: «Wir aber, wir sagen, dass der Film dabei ist, eine Form zu finden, in der er zu einer so rigorosen Sprache wird, dass der Gedanke sich direkt auf den Filmstreifen niederschreibt, ohne den Umweg über die plumpen Bildassoziationen zu nehmen, die das Entzücken des Stummfilms waren ... Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.»

Die grosse Frage der kleinen Agnès Varda lautete von Anfang an: Wie verbinde ich Dokument und Fiktion? Wie gehen das Wahre und das Falsche zusammen? Wo hört die Realität auf? Wo fängt die Fiktion an? Es ging ihr nie um eine Reproduktion des Realen, sondern um Interpretation: der äusseren Wirklichkeit, der individuellen Erfahrung, der kulturellen Ereignisse. Zu ihren Lieblingsthemen gehört die Reflexion über das Bild und seinen Platz in unserer Umgebung. In ihrer Fernsehserie *UNE MINUTE POUR UNE IMAGE* (1982) forderte sie Unbekannte wie Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens (Cohn-Bendit, Duras, Montand) auf, zwei Minuten lang ein Foto zu kommentieren; es entstanden hundert-siebenzig Sendungen. Varda setzte sich immer mit dem "Blick" im Kino auseinander, indem sie immer wieder neue Erzählstrategien ausprobierte, mit modernen Erzählformen, mit Genrekonventionen experi-

mentierte. Sie führte – auch in ihren Spielfilmen – essayistische Formen ein, um den Erzählstrom zu fragmentieren oder in kontrapunktisch zueinander stehende Episoden zu unterteilen, auch um ihre Kenntnisse aus Fotografie und Kunstgeschichte assoziativ einfließen zu lassen. Sie ist bis heute Chris Marker, dem Erfinder des Essayfilms, freundschaftlich verbunden, der von einer «dialektischen Beziehung zwischen Bild und Text» sprach.

*«Mich interessiert der Widerspruch. Das ist meine Antriebskraft. Widerspruch bedeutet Dialektik. Und die Dialektik ist dynamisch. Es ist langweilig, wenn sich alle einig sind. Wenn man sich nicht einig ist, versucht man herauszufinden, warum. Also arbeitet man daran. Man gerät in Bewegung, die Ideen kreisen, der Blick verändert sich. Ich habe eine aktive Auffassung von meinem Beruf. Also heisst es immer: sich etwas ausdenken, darüber diskutieren, Spass haben und es wieder verwerfen: Nein, das ist doch zu ernsthaft! Dieser Balanceakt zwischen Nachdenken und Lachen ist bei mir sehr ausgeprägt.»*



1 Corinne Marchand in CLÉO DE CINQ À SEPT; 2 L'OPÉRA-MOUFFE

1



15

Ein Meilenstein: L'OPÉRA-MOUFFE (1958) – einer der drei Kurzfilme Vardas, die zwischen LA POINTE COURTE und CLÉO DE CINQ À SEPT entstanden sind – erzählt von den Gefühlsschwankungen einer schwangeren Frau. Varda – selbst schwanger – zeigt in diesem «subjektiven Dokumentarfilm» schon ihr ganzes Programm. L'OPÉRA-MOUFFE ist ein in neun Bildstrophen gefasstes Filmgedicht ohne Worte, das zwischen den Realitäten der Clochards auf der Strasse und dem verklärten Blick einer Schwangeren schwankt. Zwischen Anziehung und Abstosung, zwischen dem Bildschönen und dem Abgrundhässlichen – ein Balanceakt zwischen Widersprüchen. Varda verwebt ihre Beobachtungen aus dem Pariser Viertel der Rue Mouffetard mit inszenierten Liebeszenen und setzt Musikakzente, ohne Sprache. Sie wird auch das Experiment der parallelen Handlungsführung aus LA POINTE COURTE in vielen Variationen, später auch in Form von Doppelfilmen weitertreiben. Die symmetrischen Effekte wurden geradezu zum Erkennungszeichen der Künstlerin, es war und blieb – auch im Spielfilm – ihre wichtigste Strategie, gegen die Logik des linearen Erzählkinos anzugehen. Das Mitdenken des Zuschauers war dabei unverzichtbar. «Kopflastiges Kino» warf ihr zunächst der grosse französische Filmkritiker und Filmhi-

storiker Jacques Siclier vor. Als zehn Jahre später Alexander Kluge auf der Filmszene erschien, propagierte er das «Kino im Kopf» als höchstes Prädikat überhaupt.

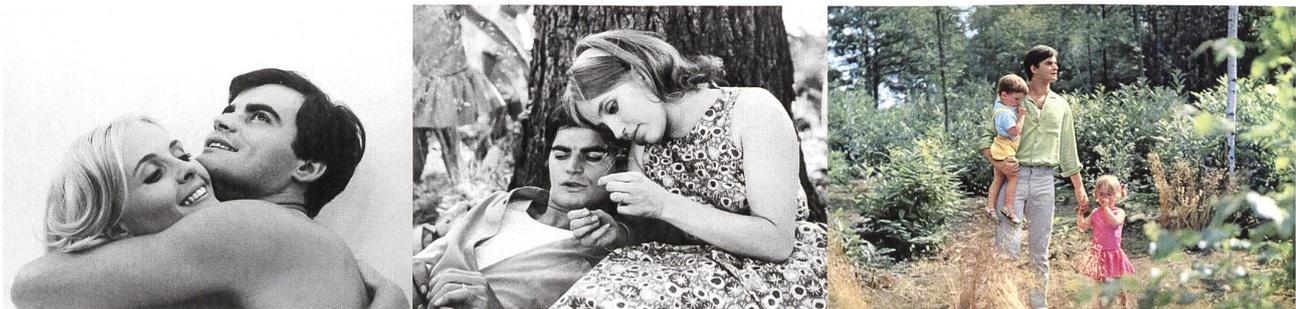
**«Die Beziehung zur Realität ist immer da.**

*Wenn Cléo ins Café du Dôme geht, auf der Strasse oder zum Hospital unterwegs ist. Oder wenn ihr Geschäfte auffallen. "Bonne Santé" zum Beispiel. Oder wenn sie, wie im Hutgeschäft, die republikanische Garde vorüberziehen sieht, zu Pferd. Das ist die Wirklichkeit. Sagen wir es so: Ich habe von Zeit zu Zeit die Methoden des Dokumentarfilms für den Spielfilm benutzt. Und das mache ich immer so.»*

Die "Grossmutter" der Nouvelle vague hat sich ihren Ehrentiteln erst so richtig mit CLÉO DE CINQ À SEPT (1961), ihrem ersten grossen Spielfilm in Schwarzweiss, verdient. Darin folgt Varda der Schlagsängerin Cléo (Corinne Marchand), die auf das Ergebnis einer Krebsuntersuchung wartet, quer durch Paris. Varda interessierte, wie sich, je nach emotionaler Befindlichkeit, das Zeitempfinden verändert. «Die Zeit vergeht schneller, wenn wir glücklich sind, und langsamer, wenn wir traurig sind oder Sorgen haben.» Im Film, der in Echtzeit gedreht



1



2

und in dreiminütige Kapitel unterteilt ist, die im Bild mit einer Zeitangabe versehen sind, sind die Todesboten allgegenwärtig. Cléo wird in die Verzweiflung getrieben, erfährt dadurch eine persönliche Wandlung und entdeckt in der deutlich abgegrenzten zweiten Hälfte des Films ihr wahres Selbst.

Es hat immerhin sechs Jahre gedauert, bis Varda ihren ersten Spielfilm drehen konnte. Das verdankte sie Jacques Demy, der sie an den Produzenten Pierre Braunberger weiterempfahl, der damals Talente suchte, die einen Film unter 50 000 Francs drehen konnten. CLÉO DE CINQ A SEPT landete sofort im Wettbewerb in Cannes und wurde, drei Monate später, ein grosser Kinoerfolg. Später hat sich Madonna für ein Remake des Films interessiert und sich mit Varda in Los Angeles getroffen. Es ist nichts daraus geworden, aber sie erinnert sich an die Melancholie in Madonnas Blick, den sie sonst als eher stechend empfand. CLÉO DE CINQ A SEPT gilt heute als einer der ersten neuen Frauenfilme überhaupt, wenn er auch nicht als solcher konzipiert war. Aber Varda wird immer wieder ihre existentiellen Geschichten von Frauen erzählen oder sich mit der kulturellen Repräsentation der Frau und der Sprache dieser und anderer Repräsentationsformen auseinandersetzen.

### «Ich finde, dass die Frau in der Gesellschaft

*immer mit einem doppelten Blick gesehen wird. Einerseits heisst es: Zeig' deinen Arsch, verkauf' ein Produkt, zeig' deine Titten. Andererseits: Versteck' dich, schäm' dich, sei eine wirkliche Frau, verbirg deinen Körper und deine Seele. Seit ich auf der Welt bin, hat die Gesellschaft dieses doppelte Bild von der Frau. Du bist die Nutte, du zeigst deinen Arsch, aber du, meine Frau, trägst den Schleier.»*

Als einen frühen Beitrag zu den *gender-studies* kann man auch ihren weithin als "unmoralisch" missverstandenen Film *LE BONHEUR* (1965) ansehen. In Wirklichkeit fast eine Geschlechtersatire, die mit Erzählstruktur und Farbwahl die rituelle Struktur der familialen und sexuellen Interaktionen in Paar und Familie unterstreicht. Es ist die Geschichte eines glücklich verheirateten Tischlers, der eines Tages auf eine andere ähnliche Frau trifft, die reibungslos die Stelle der ersten einnimmt. Mit leuchtenden Sonnenblumen und Mozart zum Auftakt ist *LE BONHEUR* wie eine Illustration des Glücks in Magazinen und Faltprospekten inszeniert, als ob das Glück eine "Touristenattraktion" sei. Varda spricht von perversen Bildern, die im Subtext die Idee, dass wir alle nett zueinander sein sollen, torpedieren sollen. Von Form und In-



3

1. Jean-Claude Drouot und Marie-France Boyer in LE BONHEUR; 2. Jean-Claude Drouot und Catherine Deneuve in LE BONHEUR; 3. Michel Piccoli und Catherine Deneuve in LES CRÉATURES; 4. Dreharbeiten zu LES CRÉATURES



4

17

halt her muss der wiederum zweigeteilte LE BONHEUR als eine Kritik des kommerziellen narrativen Kinos verstanden werden, vom Inhalt her darüber hinaus als eine Infragestellung der patriarchalen sozialen Beziehungen. Um das Dokumentarische zu unterstreichen, hat Varda mit Laien, mit der echten Familie von Jean-Claude Drouot, seiner Frau und seinen Kindern gedreht.

*«Ich habe in LE BONHEUR hauptsächlich Primärfarben verwendet, weil es sich um primäre Gefühle handelt. Da ist Blau, Rot, Grün, Gelb. Und Blau und Rot ergeben Violett. Ich habe es wie die Impressionisten gemacht. Sie haben entdeckt, dass der Schatten nie schwarz ist, sondern eine Komplementärfarbe. Der Schatten des Orange ist Violett, der Schatten eines Rots ist Grün, wie ein Farbnegativ. Zu jedem Schatten gehört also eine Farbe. Die erste Frau war für mich wie ein Sonnengelb, auch die Kleider, die sie anhatte. Und die zweite Frau, wenn sie auch genauso glücklich war, war der Schatten der ersten, ein bisschen violett. Bei mir ist die Farbgebung Teil meines Erzählinhalts.»*

Mit ihrem sehr konstruiert wirkenden nächsten Spielfilm LES CRÉATURES (1966), der ebenfalls in einer Doppelstruktur angelegt war, überforderte Varda erneut Kritik und Publikum. Parallel geführt wird das Leben eines Paares und die Entstehung eines Romans, dessen Figuren («Die Geschöpfe») ihren Autor später in der Wirklichkeit herausfordern. Für Varda war LES CRÉATURES eine «Science-Fiction-Phantasie», in der die Bedeutung der Sprache in den zwischenmenschlichen Beziehungen untersucht werde. Trotz Starbesetzung mit Catherine Deneuve und Michel Piccoli floppte der Film und setzte dem bis dahin ungewöhnlichen Aufstieg der jungen Filmemacherin ein vorläufiges Ende.

Als die Nouvelle vague Mitte der sechziger Jahre zu Ende ging und das Kino wieder in die Krise kam, brachen auch für Agnès Varda schwere Zeiten an. Ein Angebot für Jacques Demy aus Hollywood, der dort MODEL SHOP für die Columbia drehen sollte, führte das Paar Ende 1967 nach Hollywood, fortan zwei Jahre lang fester Wohnsitz der Familie. Varda verpasste den Pariser Mai 68, hatte aber vorher noch einen Sketch für den Kollektivfilm LOIN DU VIETNAM (1967) abgeliefert, drehte in Los Angeles dann ONCLE YANKO (1967), einen Malerfilm über ihren griechischen Onkel, sowie – im Auftrag des französischen Fernsehens – eine Dokumentation über die «Black Panthers» (1968). Ausgestrahlt



1



2

wurde das nie, weil Varda es ablehnte, den als «zu gewalttätig» befundenen Kommentar zu ändern, **BLACK PANTHERS** kam aber zwei Jahre später ins französische Kino. Das von der Columbia geförderte Filmprojekt «Peace and Love» wiederum kam nicht zustande, weil Varda nicht auf den *final cut* verzichten wollte.

Ihre Erfahrungen mit dem Studiosystem sind alle in den Film **LIONS LOVE** (1969) eingegangen, der zu guter Letzt von einem Privatmann, einem Textilfabrikanten aus Philadelphia, produziert wurde. Was hier dokumentarisch, was inszeniert ist, ist schwer auseinanderzuhalten. Nicht nur der Titel **LIONS LOVE** – mit “Superstar” Viva von der Warhol Factory, **Jim Rado** und **Jerry Ragni** (Autoren und Stars von «Hair») und der Filmemacherin **Shirley Clarke** in den Hauptrollen – spricht von Stars, Liebe und Lüge, der ganze Film ist ein Lügen-Spielfilm, der die Essenz des Hollywoodkinos reflektieren soll. Seine Ästhetik besteht darin, alle möglichen Formen von Repräsentation zu vermischen. Das Ergebnis: ein beinahe undurchschaubares Verwirrspiel mit der vermeintlichen Realität von damals – Hippies, sexuelle Revolution und Vietnamprotestbewegung –, die sich dadurch völlig aufhebt, oder eine Art *cinéma-vérité*, das seine Wahrheit selbst zum Verschwinden bringt. Da-

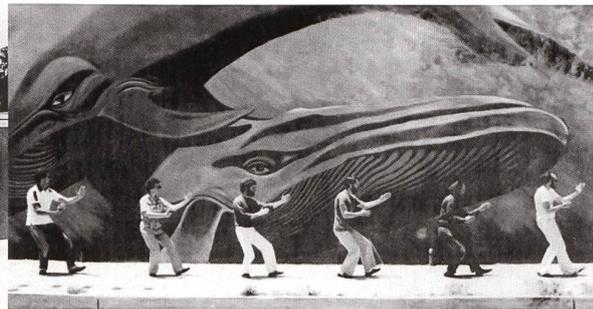
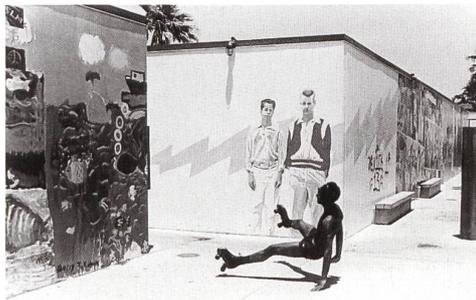
zu gehört auch schon ein Stück Reality-TV über Attentat und Tod Robert Kennedys im Jahre 1968, das die Protagonisten live auf dem häuslichen Fernseher sehen.

*«Los Angeles war das Mekka des Kinos, aber das Mekka des Lügenkinos. Aber diese Lügen sind wunderbar. Wir alle lieben diese Lügen. Kino bedeutet oft “Lüge”, aber im französischen Wort mensonge steckt auch das Wort songe: Traum. Und hinter dem Traum steht die Vorstellungskraft. Gerade die Natur dieser kinematographischen Lüge, die ein bisschen Realität, ein bisschen Wahrheit enthält, entspricht genau dem Geschmack des Zuschauers.»*

Als Agnès Varda zehn Jahre später allein nach Los Angeles zurückkehrt, scheitert erneut ein Spielfilmprojekt mit dem Arbeitstitel «Maria and the Naked Man», weil die gewünschte Starbesetzung nicht zustande kommt. Stattdessen entsteht ein weiteres Experiment in Sachen Dokument und Fiktion, der erste Doppelfilm Vardas, der auch als Double-Feature ins Kino kam: **MURS MURS** (1980), ein Spielfilm, der lügt, und sein sogenannter Schattenfilm **DOCUMENTEUR**



1 Jerome Ragni, Viva und James Rado in LIONS LOVE; 2 Agnès Varda bei den Dreharbeiten zu MUR MURS, 3 DOCUMENTEUR; 4 MUR MURS



3

4

FILMBULLETTIN 4.09

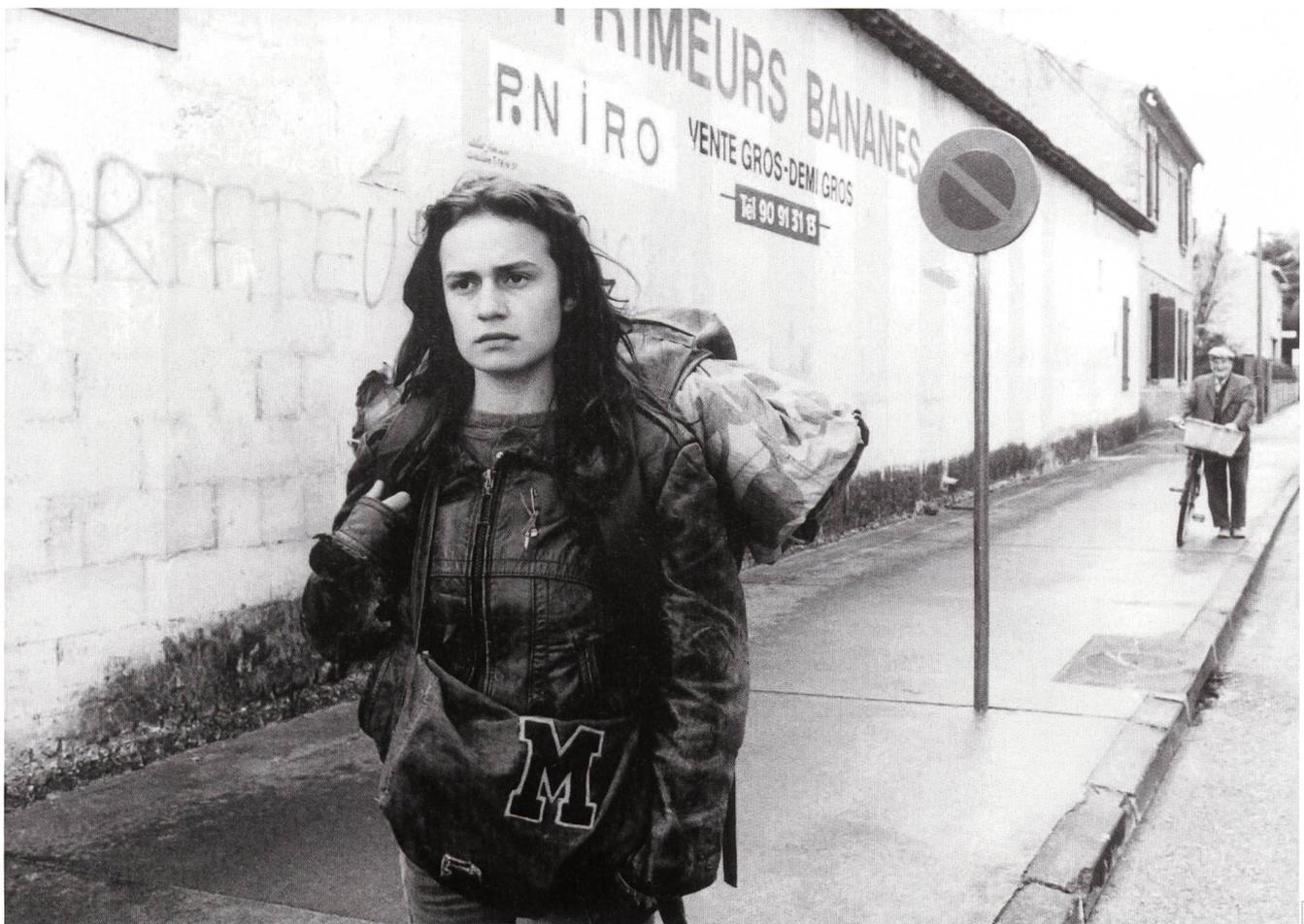
19

(1980/81), ein Dokumentarfilm, der lügt. Auf den ersten Blick sieht es umgekehrt aus. Aber die flüsternden Wände von MUR MURS beginnen zu leben, legen Zeugnis von Künstlern und Menschen aller Hautfarben ab, die mit diesen grandiosen murals gegen ihre soziale Ausgrenzung und das Vergessen rebellieren. Varda filmt nicht ab, sondern inszeniert ihren Dokumentarfilm mit allen Mitteln des Spielfilms. Sie lässt – zu einem gurgelnden Ton – eine Gruppe von Schattenboxern vor dem Bauch des riesigen blauen Walfischs auftreten, als hätte dieser sie längst verschlungen. Sie setzt auch den vielen anonymen Künstlern ein Denkmal, allein dadurch, dass sie sie alle mühselig aufgespürt hat. Und: Varda benutzt jetzt zum ersten Mal ihre eigene Stimme als Erzählerstimme. Man kann nach dieser sanften und wohltönenden Erzählerstimme süchtig werden; es ist ein Erzählton wie aus Tausendundeiner Nacht.

«Jedes Bild ist ein Ausschnitt, es ist kadriert. Leider meint man damit fast immer: eine schöne Einstellung. Oh wie schön! Sagen die Zuschauer, oder auch: Schade, ein schlechtes Bild! Mit DOCUMENTEUR habe ich ein ganz besonderes Projekt verfolgt. Ich habe zum einen ganz lineare Ausschnitte gewählt, den Strand,

den Horizont, das Meer, einen Balkon, einen Fensterrahmen, die Passanten. Aber gleichzeitig habe ich in diesem Film am meisten versucht, die schöne Einstellung zu zerstören. Da sind immer Leute am Bildrand, verlassen das Bild oder treten ein. Meine ausgezeichnete Kamerafrau Nurith Aviv sollte hässliche Bilder machen. Auch das Licht sollte ein bisschen grau, ein bisschen lila sein.»

In DOCUMENTEUR lassen sich schon drei Stimmen unterscheiden, hinzu kommt noch die von Varda selbst, die in eigener Sache nachdenkt: über eine Ausländerin, die geschieden ist und mit ihrem Kind allein im Exil lebt. Aber Varda spricht nur im Off, dargestellt wird die Figur von ihrer Cutterin Sabine Mamou und Vardas achtjährigem Sohn Mathieu Demy. Das Thema/die Fiktion des Films lautet: Wie zeigt man die Liebe, wenn der Geliebte nicht mehr da ist? Wie zeigt man den Mangel? Varda entwickelt jedoch keinen psychologischen oder dramatischen Plot, es gibt nur Gefühlsmomente, keine Gefühle. Eine grosse Rolle spielt die erstaunliche Leinwandpräsenz von Sabine Mamou; sie haucht diesem selbstreflexiven Kino mit seinen in Wirklichkeit bestechend schönen Bildeinstellungen, denen die "Fehler" nur wenig anha-



1



2

3

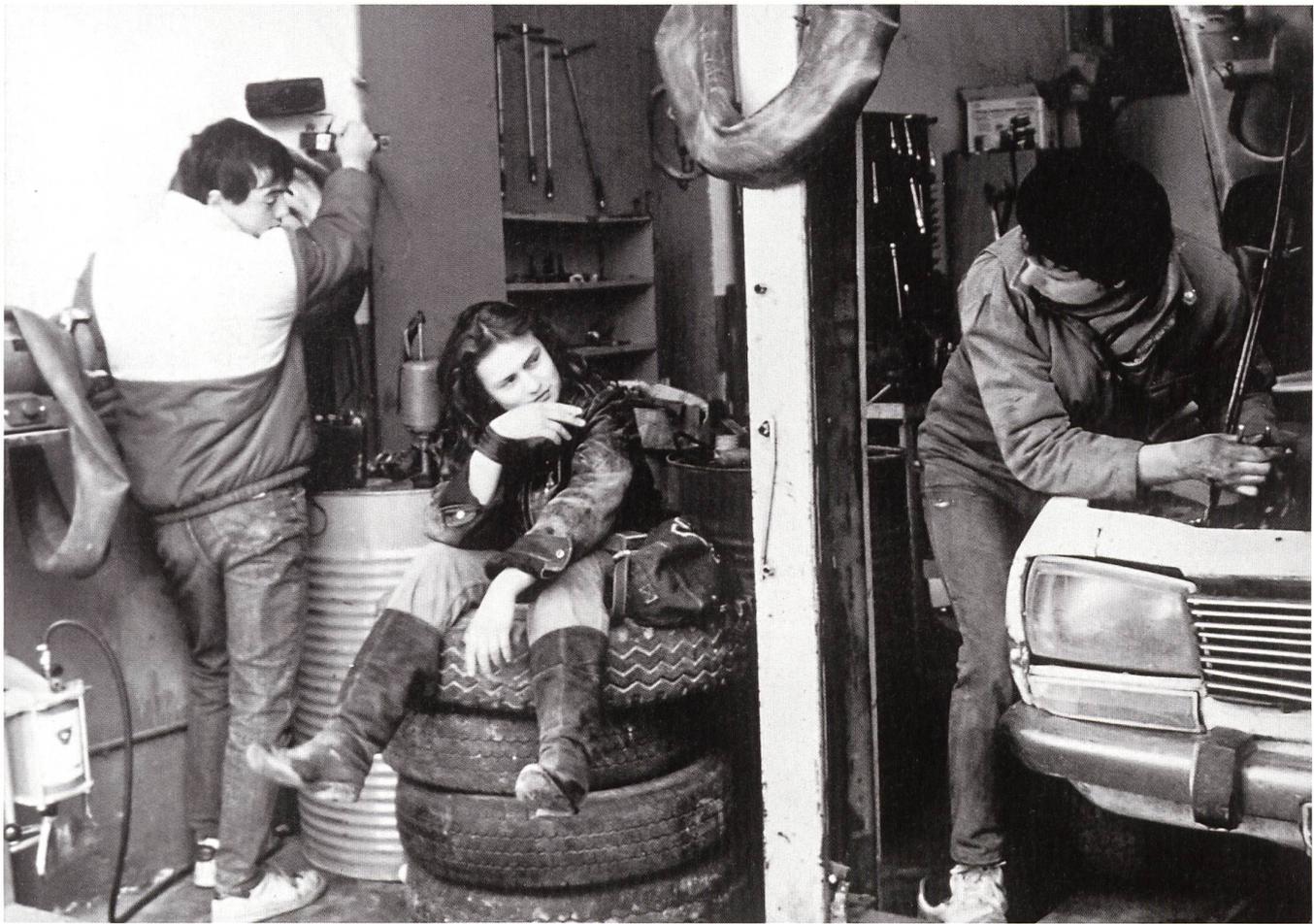
ben können, erst Leben ein. «Man weiss nicht so genau, ob die Kunst das Leben nachahmt oder das Leben die Kunst», sagt die Protagonistin in einer Schlüsselszene.

*«Kennen Sie richtiges cinéma-vérité? Kennen Sie einen Dokumentarfilm, der nicht subjektiv ist? Der beste Dokumentarfilmer kann seine Kamera hierherstellen und sagt nicht das gleiche wie von dort aus. Er filmt Sie und sagt etwas anderes als bei einem anderen. Das heisst, dass die Wahl des Filmemachers, des Kameramanns oder der Kamerafrau, auch die Wahl des Objektivs oder der Einstellung, ein eindeutiges Zeichen von Subjektivität ist. Auch wenn man eine bestimmte Realität einfangen will, ist die Wiedergabe dieser Realität immer relativ objektiv und relativ subjektiv.»*

Den beiden sehr dicht gewebten letzten amerikanischen Filmen sieht man an, dass sich Agnès Varda in der Zwischenzeit auf noch anspruchsvolleres Erzählterrain begeben hatte. Da waren der französische Fernsehfilm *NAUSICAA* (1970), der aus politischen Gründen nie ausgestrahlt wurde, mangels Aufträgen die Mitarbeit am Drehbuch von Bernardo Bertoluccis *ULTIMO TANGO A PARIGI* (1972), der wichtige

mit dem ZDF produzierte lange Dokumentarfilm *DAGUERRÉOTYPES* (1974/75), eine Studie über ihre Nachbarn in der Rue Daguerre, vor allem der dann wieder erfolgreiche Spielfilm *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* (1976), flankiert von einigen Kurzfilmen zum Thema Frau. Sie musste *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* selbst produzieren, weil sich kein Produzent dafür interessierte, und verbrachte ein Jahr damit, drei Millionen Francs aufzutreiben. Dafür konnte sie ungehindert ihr Doppelspiel weiterreiben, den Weg zweier Frauen verfolgen, alte Freundinnen, die sich 1976 nach vielen Jahren wiederbegegnen, die eine als Sängerin, die andere als Beraterin in der Familienplanung.

Varda hat sehr zeitnah den Frauenkampf um Selbstbestimmung (*Mein Körper gehört mir*), an dem sie selbst aktiv beteiligt war, in eine Spielfilmhandlung gegossen, aber dadurch abgeschwächt, dass sie die Forderungen der Frauenbewegung weniger in lautstarken Parolen, sondern in Chansons mit eigenen Texten zum Ausdruck brachte. «Ein militanter Film ohne militante Parolen», schrieben die «Cahiers du Cinéma», Jacques Siclier befand hingegen in «Le Monde», dass man den französischen Mann so noch nie im Kino gesehen habe. In feministischen Frauenkreisen wurde der Film überwiegend als zu kompromissbereit abgelehnt. Agnès Varda hat sich zwar immer als feministisch



1 Sandrine Bonnaire in SANS TOIT NI LOI; 2 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS, 3 DAGUERRÉO-TYPES; 4 Sandrine Bonnaire und Agnès Varda bei den Dreharbeiten zu SANS TOIT NI LOI

1



4

bezeichnet, hat auch fast ausschliesslich Frauenthemen aufgegriffen und wundervolle Frauenrollen geschrieben, aber ein moderater (statt polemischer) Ton entsteht oft dadurch, dass bei ihr die Form meist Vorrang vor dem Inhalt hat. Was nicht ausschliesst, dass sie in Filmen wie CLÉO DE CINQ À SEPT, DOCUMENTEUR oder SANS TOIT NI LOI zu grosser Ausgewogenheit gelangte. «Das Bild ist ihr näher als der Schauspieler», beschwerte sich die noch sehr junge Sandrine Bonnaire nach den Dreharbeiten zu SANS TOIT NI LOI über ihre Regisseurin. «Sie sagte mir, was zu tun war, brachte mir jedoch die Figur nicht richtig nahe. Sie sagte nur: "Wir drehen jetzt, du machst das und das." Das war alles.»

*«Sie war flüchtig wie der Wind. Sie hat keine Lust, was zu tun. Sie ist überflüssig, und um das zu beweisen, benutzt sie ein System, das sie ablehnt. Das ist nicht Freiheit, das ist Irrtum ...»*  
Direkt zu Mona: «Du bist kein Aussenseiter, du bist out. Dich gibt's gar nicht. Du hebst ab.»

Zitat aus SANS TOIT NI LOI

Agnès Varda war bereits siebenundfünfzig Jahre alt, als sie sich mit ihrem neunten, unbestritten besten und bis heute erfolgreichsten Film SANS TOIT NI LOI (1985) wieder ganz neu erfunden hat. Der Goldene Löwe in Venedig war der Beginn einer zweiten Karriere. Im Grunde variiert Varda auf sehr kunstvolle Weise das Thema ihres frühen Erfolgsfilms CLÉO DE CINQ À SEPT. Nur ist die Hauptfigur diesmal nicht auf Pariser Strassen zu finden, die freiheitsbesessene Aussteigerin Mona ist im frostklaren südfranzösischen Winter per Anhalter unterwegs, sie ist – im Wortsinn – eine "Vogelfreie". Varda nennt ihren Film «das unmögliche Porträt einer Frau». Warum? Weil sie formal das Experimentieren mit alternierenden Erzählstrukturen in einem strengen Erzählkorsett auf die Spitze treibt und ihre Figur und deren Geschichte nur noch nach Zeugenaussagen rekonstruiert. Beinahe wie in einem Krimi treten achtzehn Zeugen auf, die Mona unterwegs getroffen haben, und sprechen frontal zum Zuschauer. Der Film wird überdies von zwölf musikalischen Zwischenspielen, komponiert von Joanna Bruzdowicz, unterbrochen, die dem Zuschauer Raum und Zeit zur Reflexion lassen. Ihre Funktion besteht aber auch darin, die kurzen Kamerafahrten zu begleiten, die Mona ein Stück weiter auf den Weg bringen, ihr stets ein



1 Charlotte Gainsbourg und Jane Birkin in KUNG-FU MASTER, 2 JANE B. PAR AGNÈS V., 3 Gérard Depardieu und Michel Piccoli in LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA; 4 JACQUOT DE NANTES, 5 Catherine Deneuve und Robert De Niro in LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA; 6 Marcello Mastroianni und Michel Piccoli in LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA

1



2

Stück vorausseilen und dann innehalten. «Monas Marsch ist die Bewegung des Films.» Aber der in Kreisform angelegte Film beginnt und endet mit ihrem Tod.

### «Das Hauptthema von SANS TOIT NI LOI

– neben Sozialkritik und Ausgrenzung – heisst: Wenn man anfängt, nicht mehr zu sprechen, stirbt man. Davon erzählt der Film. Sie stirbt vor Kälte, weil sie ihre Decke verloren hat. Ja, vor Einsamkeit. Aber eigentlich stirbt sie, weil sie nicht mehr um Brot, um eine Zudecke bitten kann. Sie kann nicht fragen: «Ich bin müde, kann ich bei Ihnen übernachten?» Also bleibt sie draussen und stirbt. Sie ist eine Überlebende. Sie kämpft, bis sie umkommt. Sie wird sich nie beklagen: «Ich bin ein Opfer, ich bin arm, ich bin traurig.» Sie ist eine Kämpfende, die krepirt.»

Varda vergleicht SANS TOIT NI LOI auch gern mit CITIZEN KANE. Nur stelle sie das Erzählprinzip von Orson Welles auf den Kopf. Kane sterbe, sage «Rosebud», und der ganze Film versuche durch Zeugenaussagen herauszufinden, was dieses «Rosebud» bedeute. «Ein Spiel mit Spiegeln», sagt Varda, denn Mona werde zum Spiegel der andern, die

darin ihr wahres Gesicht zeigen. In kurzen Rückblenden wird jeweils noch kurz beleuchtet, wie sie mit dieser Mona umgegangen sind, was sie in Wirklichkeit von ihr gehalten haben. Alle werden durch diese Methode zu Hauptdarstellern, ein Querschnitt durch die französische Gesellschaft. Egal, ob Arbeiter, Bauern, Professoren, Dienstmädchen, Hausverwalter, Aussteiger, Drogenabhängige, Alte, Junge, Sehende und Blinde, Schauspieler und Laien, alle grenzen sich von Mona ab. Varda klagt an.

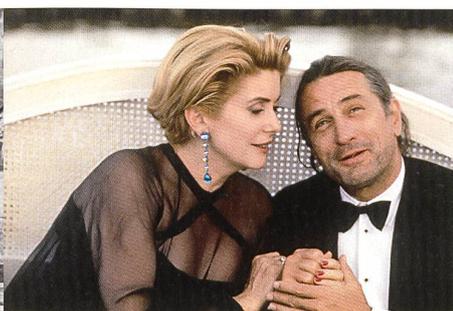
Varda dreht kurz darauf ihre ersten beiden Porträtfilme, das Birkin-Varda-Doppelspiel JANE B. PAR AGNÈS V. und KUNG-FU MASTER (1986/87). Ein vor Einfällen sprühendes Doppelporträt über Jane Birkin in zwei Spielfilmen, wobei der erste als Porträtfilm angelegt ist, in dem sich Birkin aber nie als wahrhaftige Person zeigt, sondern – in zahllosen Rollentwürfen – als schöne Lügnerin. Verglichen mit der assoziativen Montage des ersten ist der zweite Film ein fast klassischer Spielfilm. Er realisiert eine Idee von Jane Birkin, die nun eine Mutter spielt und Einblicke in ihre wahre Identität und ihren englischen Ursprung zu gewähren scheint. Aber letztlich wird das Rätsel «Realität oder Spiel?» nie ganz aufgehoben. Das Birkin-Doppelspiel erscheint im Nachhinein wie ein Vorspiel zu JACQUOT DE NANTES (1990), dem grossen Porträtfilm



3



4



5



6

23

über Jacques Demy. Ein Spielfilm in Schwarzweiss über Demys Jugend, aber mit einem Sprung in die Farbe, wenn dessen Spielfilme in kurzen Ausschnitten zitiert werden. Wieder ein Doppelspiel zwischen zwei Filmen – nur innerhalb eines einzigen Films. Insgesamt hat Varda in den neunziger Jahren drei Filme – es folgen noch *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* und *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY* – im Angedenken an den an Aids Verstorbenen hergestellt und in ihrer Produktionsfirma Ciné-Tamaris kürzlich eine komplette DVD-Ausgabe seiner Filme, die in Frankreich Kultstatus besitzen, herausgebracht.

«**JACQUOT DE NANTES** ist offensichtlich so etwas wie ein Liebesfilm. Aber darüber will ich nicht sprechen. Man fragt auch keinen Vogel, warum er singt. Er singt, weil er ein Vogel ist. Aber das gehört schon zum Bereich "Variation". In meinen Filmen findet man immer "Thema und Variation". Für mich heisst das Thema: Chronik einer Kindheit eines Jungen, der Jacquot heisst. Und es ist die Geschichte eines Kindes, das ganz anders ist als die Kinder von heute, die Kinder der Konsumgesellschaft. Es ist ein Kind aus der Zeit von 1938/39, das während und trotz des Krieges seine eigenen Spiele erfunden hat, das seine Wünsche an eine Zukunft formuliert hat und

das sich in einer glücklichen Familie dafür gestritten und geschlagen hat, dass es Filmemacher werden durfte und nicht Automechaniker wie sein Vater.»

Zum Jubiläum «Hundert Jahre Kino» versammelte Varda in ihrer Hommage *LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA* (1994) so viele Stars wie möglich, um dem alt gewordenen Monsieur Cinéma (Michel Piccoli) zu huldigen, der Autor, Regisseur und Produzent in einem ist. Und alle sind gekommen, von Catherine Deneuve, Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni bis Robert de Niro, aber der mit Zitatenschatzen angereicherte, allzu überladene Film in echter Varda-Manier floppte.

Seit Agnès Varda die Siebzig überschritten hat, hat sie sich – auch von der technischen Seite her gesehen – als Filmautorin noch einmal neu erfunden. Für ihr Filmprojekt *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (2000) trat sie – zum ersten Mal mit einer Mini-Digi-Kamera ausgerüstet – eine Reise quer durch Frankreich an. Und das sollte künftig immer so sein. Auch der Reisefilm *LES PLAGES D'AGNÈS* wurde mit einer High-Definition-Videokamera gedreht und später auf 35mm umkopiert. Varda ist nun stets mit ihrer kleinen Kamera zu



1

sehen und kann nach Herzenslust ihre ureigenen Fundstücke auf-sammeln. Das assoziativ erzählte Roadmovie LES GLANEURS ET LA GLANEUSE reist durch ganz Frankreich und kehrt zuletzt an seinen Ausgangsort Paris und zu den Märkten zurück, wo die wahren Nach-fahren der Ährensammler aus dem Gemälde von Jean-François Millet abends ihre essbaren Fundstücke nach Hause tragen. Varda sammelt und versammelt in ihrem «subjektiven Dokumentarfilm» aber nicht nur Gesichter und Lebensgeschichten von gesellschaftlichen Aussen-seitern, sondern zählt zu ihren persönlichen Sammelstücken ebenso In-sider wie den berühmten Psychoanalytiker Jean Laplanche, der an einer «Antiphilosophie des Subjekts» arbeitet und nebenbei Winzer ist, oder den Urenkel des Filmpioniers Etienne Jules Marey – für Varda ein An-lan, die wunderbaren Phasenaufnahmen von Vogel, Katz und Mensch des genialen Erfinders Marey vorzuführen. Vielleicht könnte man den Film eine Feldstudie nennen, die einem Skizzenblock allerdings ähn-licher sieht als einer empirischen Erhebung.

*«Ich wusste, dass ich bei diesem Filmprojekt immer wieder Personen in sehr prekären Situationen antreffen würde. Ich bin also zuerst ohne Kamera zu ihnen gegangen, dann mit der kleinen Kamera. Die Intimität, die geringe Entfernung der kleinen Kamera erlaubt, dass man sehr nah und ganz allein schauen kann. Es gibt zum Beispiel einen Typ in dem Film, den ich zwei Monate lang immer wieder aufgesucht habe. Es ist der, der auf dem Markt quasi vom Boden isst. Es war wichtig, dass ich ganz allein war. Ich nahm die Kamera mit, aber manchmal filmte ich gar nicht. Sie wurde zu einem Handwerkszeug, das ich immer bei mir führte.»*

Die Sammlerin Agnès Varda hat sich jetzt entschieden zur Ich-Erzählerin gewandelt, die ihren Zuschauern nicht vorenthält, was ihr selbst unterwegs widerfahren ist. Weil sie einmal vergessen hat, die Kamera abzuschalten und den Objektivdeckel zu schliessen, ist das Bildgedicht vom «tanzenden Objektivdeckel» entstanden. Oder sie spielt mit den lästigen Lastwagen auf der Autobahn Fangen. Die faltig gewordenen alten Händen sehen aus der Nähe wie runzelige Tiere aus oder auch – wie Kartoffeln. Und zwei Jahre später entstand LES GLANEURS ET LA GLANEUSE ... DEUX ANS APRÈS – eine neue Art von Doppelspiel,



2

das in eigener Edition auf DVD herauskam. Varda hat einige der alten Bekannten wieder aufgesucht, sich aber auch mit vielen Briefeschreibern und Bewunderern getroffen, die nach *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*, in Frankreich ein grosser Kinoerfolg, Kontakt mit ihr aufgenommen haben.

«*Ich spiele die Rolle einer kleinen geschwätzigen Alten, die ihr Leben erzählt, aber eigentlich sind es die anderen, die mich interessieren.*»

Agnès Varda in *LES PLAGES D'AGNÈS*

In *LES PLAGES D'AGNÈS*, ihrem neuen Porträtfilm, wirft Agnès Varda noch einmal ihr ganzes Können in die Waagschale. Die Strände sind nicht das eigentliche Thema des Films, aber es sind ihre Lieblingsplätze: an der belgischen Nordsee, wo sie als Kind die Sommer verbrachte, in Sète am Mittelmeer, wo sie mit ihren Eltern auf einem Hausboot lebte, auf der Atlantik-Insel Noirmoutier, wo sie *LES CRÉATURES* drehte und am liebsten mit Jacques Ferrier machte oder in Venice/Los Angeles am Pazifik, wo *DOCUMENTEUR* entstand. Eine der schönsten Strand-Szenen: Eine Truppe von Trapezkünstlern führt vor der unend-

lichen Kulisse des Meeres ihre Kunststücke vor, und Agnès, die einmal zum Zirkus wollte, stellt sich zur Verbeugung kokett neben sie. Blitzschnell montiert sie in bekannter Manier Filmzitate aus eigenen Werken, Fotos, Fundstücke, Neugedrehtes und Nachgestelltes, Dokument und Fiktion aneinander, nebeneinander und ineinander: eine Filmcollage.

Agnès Varda tritt aber auch zum ersten Mal als selbstbewusste Filmerzählerin "vor" die Kamera, lässt sich den Nordwind um die Ohren wehen oder bewegt sich mit vorsichtigen Schritten im Rückwärtsgang, um immer wieder an die filmische Stossrichtung zu erinnern. Oder sie lässt sich – traumverloren – mit dem Segelboot auf den Kanälen von Sète oder auf der Seine dahintreiben. Agnès Varda spielt Agnès Varda. Immer wieder verschmelzen Gefundenes und Erfundenes zur Schilderung eines erfüllten Lebens, das in allen seinen Facetten Revue passiert, auch die Nachkommen des Familienoberhauptes Agnès Varda einbezieht, die schon längst zu einer richtigen Grossmutter geworden ist. Zuletzt kommt sie in einem transparenten kleinen Haus zur Ruhe. Im Hier und Jetzt. Endlich ist Agnès auch in ihrem Film im Haus des Kinos angekommen, dessen Wände aus belichteten, in der Sonne blitzenden Filmstreifen bestehen: Varda in einer Installation von Agnès Varda.



1



26

«*Seit ich älter bin, habe ich mich mit der Zeit mehr ausgesöhnt, wenn bei mir auch immer noch alles sehr schnell geht. Aber ich fühle mich mehr in der Zeit aufgehoben. Mir gefällt das Älterwerden, die Vorstellung, dass sich die Dinge verändern, verwandeln, ein bisschen schäbig werden. Als ich jung war, war das ganz anders. Ich wollte meiner Zeit voraus sein, ich bin ihr nachgerannt. Heute ruhe ich mehr in meiner Zeit.*»

Und auch wieder nicht. Für die Biennale in Venedig schuf sie 2003 die dreiteilige Installation «Patatutopia» und stolzierte wie eine Sandwichwoman in einem Kartoffelkostüm herum. In ihrer Ausstellung «L'île et elle» in der Pariser Fondation Cartier im Sommer 2006 waren acht Installationen zum Thema «L'île de Noirmoutier» zu sehen, darunter vierzehn Video-Porträts von Witwen von Noirmoutier aus allen Altersgruppen – nur eine fehlte: Varda selbst. Sie erzählte nicht, sie sang. Die vierzehn leeren Stühle wiesen darauf hin, dass die Künstlerin auch zu den trauernden Witwen gehört, aber deshalb doch nicht die Hände in den Schoß gelegt hat. Agnès Varda, die Überlebende, war längst zu neuen Schandtaten unterwegs. Man muss nur an den Stränden in aller

Welt nach ihr Ausschau halten. Ja, das ist sie: die quicklebendige kleine Frau mit der griffbereiten kleinen Kamera und der vertrauten Pagenfrisur. Alterslos. Nur manchmal gibt sie den Blick frei auf das weiss gewordene Haar, das sich dann wie eine Tonsur vom gefärbten Kastanienbraun abhebt. Eigensinnig. Und manchmal pfeift sie auf die elegante Erscheinung – schwarzweiss gepunktet oder orientalisch gemustert – und trägt am liebsten Ringelsöckchen.

Marli Feldvoss

# Kommissar Maigret lässt grüssen

BELLAMY von Claude Chabrol



Mit dem Grab von Georges Brassens auf dem Friedhof von Sète beginnt der Film. Es folgt die Widmung «En souvenir des deux Georges». Während die Chansons des nonkonformistischen Sängers in der Handlung des Films eine nicht unwesentliche Rolle spielen, bleibt der andere Georges ungenannt. Doch die alsbald auftauchende Figur des Kriminalkommissars macht deutlich, dass es sich nur um den Schriftsteller Georges Simenon, gängig als «Balzac des Kriminalromans» bezeichnet, handeln kann. «BELLAMY», so Claude Chabrol in einem Interview des Figaro, sei (nach früheren echten Simenon-Verfilmungen wie *LES FANTÔMES DU CHAPELIER*) «die Adaptation eines Romans, den Simenon nie geschrieben hat und nicht einmal zu schreiben träumte».

Chabrols Hauptfigur heisst nicht Maigret, sondern Bellamy. Die Ausgangssituation kommt einem aus Simenon-Romanen bekannt vor: Der Pariser Kriminalkommis-

sar, bei Chabrol zeitgemäss eine mediale Berühmtheit, befindet sich in den Ferien, doch die Katze kann das Mäusen nicht lassen. Oder vielmehr: Da streicht eine suspektere Figur um das bellamysche Ferienhaus in Nîmes, eine Maus, die ganz offensichtlich statt vom notorisch dummen lokalen Kommissar lieber vom prominenten Kriminalkater aus der Hauptstadt gejagt würde. Und dessen Jagdinstinkt ist, trotz Abschirmungsversuchen seiner ihn nur zu gut kennenden Ehefrau, rasch geweckt.

Verständnisvoll nimmt Bellamy, ganz in der Maigret-Tradition mehr einfühlsamer Überwarter als professionell-kalter Schnüffler, seinem neuen Bekannten zu mitternächtlicher Stunde die Beichte ab, die dieser unter falschem Namen lückenhaft und wohl beschönigend ablegt. Der versuchte Versicherungsbeitrag des langjährigen Versicherungsagenten Leullet kann den Kommissar nicht sonderlich erschüttern, weiss er doch, dass das grosse Geschäft mit den Prämien nur als Fassade für die

weit grössere Weisswäscherei dahinter dient, gegen die die Kriminalpolizei ohnehin nicht vorzugehen vermag.

Bellamy ist von Natur und Berufs wegen ein misstrauischer Mensch, er durchschaut die im Alltag ausgelegten Übervorteilungen wie Kundenkarten, Treueprämien und Schönheitswahn, er lässt sich auch von Leullet, der ihm damit schmeichelt, seine Memoiren gelesen zu haben, nicht in falscher Sicherheit wiegen, und doch muss ihn erst seine Frau auf das Offensichtliche bringen: Das Foto, das ihm der Beichtende gegeben hat und das den Mann zeigen soll, den dieser getötet haben will, zeigt in Wirklichkeit Leullet selbst.

«Die Richter haben gerne klare Verhältnisse: auf der einen Seite die Guten, auf der anderen die Bösen», meint Bellamy einmal. Er, der Polizist, blickt tiefer in das Wesen der Menschen. So belehrt er den sich selbst als Schuft bezeichnenden Leullet: «Nein, Sie sind fifty-fifty, wie wir alle.» Auch der Regis-

seur ist jedem Schwarz-Weiss-Schematismus abhold und verunsichert sein Publikum gerne. Die sparsam eingesetzten Rückblenden etwa, sind es imaginäre Bilder aus der Erinnerung der Figuren oder nur konventionelle Verschachtelungen der Erzählung? Während der (versuchte) Versicherungsbetrug doch darauf beruht, dass der scheinbar Tote in Wirklichkeit lebt und ein anderer an seiner Stelle sterben musste, so erklärt uns Bellamy, die meisten Menschen, die töteten, wollten sich in Wirklichkeit selbst aus der Welt schaffen – und liefert damit den psychologischen Schlüssel zum Fall. Und was hat die kaum zu überhörende Alliteration der Namen des Täters (Leullet) und des Opfers (Leprince), ohnehin beide vom selben Darsteller, *Jacques Gamblin*, verkörpert, zu bedeuten, zu der sich noch jene mit dem Namen des angeblich bescheuerten lokalen Kommissars Leblanc gesellt? Täter und Opfer, Jäger und Gejagte, sind sie sich ähnlicher, als es die gängige Richterweisheit wahrhaben will?

Darauf, dass sogar die Übervaterfigur Bellamy ihre andere, dunkle Hälfte hat, deuten zu Beginn des Films nur harmlose Zeichen hin, die man leicht übersieht oder schnell wieder vergisst: Etwa wenn der sich im Urlaub Langweilende beim Kreuzworträtsellösen das Wort «bonheur» nicht finden kann oder wenn seine Frau betont, er trinke nicht mehr. Selbst wenn Bellamys vom Leben offensichtlich weniger verwöhnter Halbbruder mit dem sprechenden Namen Jacques Lebas sich beklagt, Bellamy habe alles Glück für sich gepachtet und ihm sei nichts geblieben, mag man das anfänglich nur als Ausdruck des Neids verstehen, bis einem die Vehemenz der Reaktionen des sonst so besonnenen Bellamy seinem Bruder gegenüber auffällt.

Mit einem W.-H.-Auden-Zitat resümiert Chabrol am Ende, dass hinter jeder Geschichte noch eine andere Geschichte stehe und darin immer mehr stecke, als das Auge erfasse. Im Bestreben, solche Einsichten zu vermitteln, mag das Drehbuch von BELLAMY an einigen Stellen etwas bemüht konstruiert ausgefallen sein. Das Verhalten der Brüder wird psychologisch erklärt durch Bellamys späte Beichte, dass er in der Kindheit den jüngeren Bruder einmal um ein Haar umgebracht habe, weil er sein Engelsgesicht nicht mehr ertragen konnte. Und der Film endet damit, dass der Bruder mit dem Auto des Kommissars tödlich verunfallt – als deutliche Parallele zum Beginn des Films mit dem ausgebrannten Wagen Leullets.

Stärker als solche Drehbuchakrobatik wirkt in Chabrols entspannter Inszenierung die Figurenzeichnung. *Gérard Depardieu* fügt sich der langen Kinoreihe schwergewichtiger Simenon-Kommissare – wie Pierre Renoir, Charles Laughton, Jean Gabin und Bruno Cremer – auf eigenständige Weise glaubwürdig an (eher trotz als wegen seiner immer beunruhigenderen Körperfülle). Und in *Marie Bunel* als Madame Bellamy hat er eine absolut ebenbürtige Partnerin gefunden. Sie zusammen ergeben ein höchst plausibles langjähriges Ehepaar mit seiner Vertrautheit und Vertraulichkeit, aus der ein gegenseitiges Vertrauen entspringt, stärker als die im Laufe der Zeit gewachsene Allergie auf die Schwächen des anderen. Ein älteres Paar, das zärtlich zueinander sein kann, ohne lächerlich zu wirken, und dessen Interesse aneinander durchaus auch eine sinnliche Seite hat.

Auf der Gegenseite wird die Verblendung Leullets, dem die sexuelle Attraktion einer jungen Tanzpartnerin zum Verhängnis wird, verständlich, wenn Mme Leullet mit den



Worten «habillé, je l'aimais bien» das Drama ihrer Ehe errahnen lässt, einer Ehe, die offenbar vor allem ökonomisches Zweckbündnis zweier wenig Privilegierter war. Geld soll in BELLAMY immer wieder dazu dienen, emotionale Mankos und Verletzungen zu kompensieren.

Mit einem so unwahrscheinlich schön absurden Einfall, wie ihn ohne die Inspiration durch einen realen Vorfall wohl kein Drehbuchautor zu erträumen gewagt hätte, nimmt die Kriminalstory ein versöhnliches Ende: Leullets Anwalt stimmt anstelle eines konventionellen Plädoyers ein Chanson von Brassens an und öffnet so die Herzen des Gerichts.

Georges Brassens hat Freundschaft und Liebe besungen, seine Chansons durch den rauhen Ton aber vor reiner Sentimentalität bewahrt. Georges Simenon entwarf in seinen Romanen «Porträts der bürgerlichen Gesellschaft, erzählt von ihren kriminellen Rändern her» (Gerhard Midding). Die Chansons des einen und die Krimis des anderen waren gleichermaßen populär. Die Nähe Claude Chabrols zu den beiden Georges leuchtet ein: Er verstand und versteht es auch nach über fünfzig Filmen, einen unverbrauchten Blick zu werfen auf Persönliches wie Gesellschaftliches und beides mit souveräner Altersweisheit in der alltäglich-unentwirrbaren Verknüpfung, ja Verstrickung aufzuzeigen.

Martin Girod

R: Claude Chabrol; B: C. Chabrol, Odile Barski; K: Eduardo Serra; S: Monique Fardoulis; A: Françoise Benoit-Fresco; Ko: Mic Cheminal. D (R): Gérard Depardieu (Paul Bellamy), Clovis Cornillac (Jacques Lebas), Jacques Gamblin (Emile Leullet/Denis Leprince), Marie Bunel (Françoise Bellamy), Vahina Giocante (Nadia Sancho), Marie Matheron (Mme Leullet). P: Alicéleo; Patrick Godeau, Françoise Galfre. Frankreich 2009. 110 Min. CH-V: JMH Distributions, Neuchâtel



## THE LIMITS OF CONTROL

### Jim Jarmusch

Es beginnt auf der Herrentoilette eines Flughafens. Der Held des Films – die Credits weisen ihn als Lone Man aus, das deutsche Presseheft wagt mit «Geheimnisvoller Fremder» ein wenig mehr Charakterisierung – macht in der Enge der Kabine seine Tai-Chi-Übungen, die Kamera blickt in einem absurden *overhead shot* auf ihn herab, so dass der Zuschauer die Orientierung verliert. Dann wäscht er sich die Hände, blickt in den Spiegel und trifft in der Lounge der Ersten Klasse zwei Männer, die ihm mit wortreichen Aphorismen einen Auftrag erteilen. Einen Auftrag? Sicher ist das nicht. Niemand spricht eine konkrete Handlungsanweisung aus. Der Zuschauer tappt im Dunkeln.

Später sehen wir den Lone Man mit dem Zug durch Spanien reisen. Kameramann *Christopher Doyle* fängt durch das Zugfenster, das die Funktion eines Rahmens erfüllt, die weich und elegant vorbeigleitende Landschaft ein, die an lichtdurchflutete, impressionistische Gemälde erinnert. Auch das Gesicht von *Isaach De Bankolé* kommt mit seinen hohen Wangenknochen, den eingefallenen Backen, der hohen Stirn und den unverwandten Augen einer Landschaft gleich. Sein Lone Man ist ein Mann der Gewohnheiten. In unmerklichen abgewandelten Variationen geht er denselben Tätigkeiten nach. Statt eines doppelten Espressos trinkt er immer zwei normale Espressi in zwei verschiedenen Tassen. In Madrid geht er täglich ins Reina Sofia Museum, um sich jeweils nur ein Gemälde anzusehen. Ein Beobachter, der die Welt als etwas Beliebigen wahrnimmt.

Auf seiner Reise durch Spanien trifft er in Cafés seine Kontakte, die sich mit einem «You don't speak Spanish, right?» zu erkennen geben. Ein Passwort also? Vielleicht. Auch die Kontakte haben keine Namen, sind nur durch ihre Funktion, ein Accessoire oder die Herkunft beschrieben: Kreole, Franzose, Violine, Blondine, Molekül, Gitarre, Mexikaner, Fahrerin. Der Lone Man begegnet ihnen mit reserviertem Desinteresse und lässt sie reden. Bis es in einem stets wiederkehrenden, enigmatischen Ritual zum Austausch zwei-

er Streichholzschachteln kommt, die einen Zettel mit einer Botschaft enthalten. Doch die Kamera macht sich nicht einmal die Mühe, einen Blick darauf zu werfen. Noch immer tappt der Zuschauer im Dunkeln.

Was bedeutet der schwarze Hub-schrauber, der gelegentlich wie ein Vorbote des Unheils über den Dächern kreist? Hilfe? Gefahr? Einmal liegt eine nackte Frau mit einer Pistole bäuchlings auf dem Hotelbett und fragt den Lone Man, ob er Lust auf Sex habe. «Nein», antwortet er, «nicht bei der Arbeit.» Das einzige Kleidungsstück, das sie gelegentlich trägt, ist ein Regenmantel aus durchsichtigem Plastik. Bekleidet und doch nackt: Eine eigentümliche Ambiguität durchzieht *THE LIMITS OF CONTROL*. Immer sind mehrere Bedeutungen denkbar.

Jim Jarmusch hat sich den Titel für seinen neuen Film von einem Essay geborgt, das William Burroughs 1970 geschrieben hatte. «Kein bislang ersonnener Kontrollapparat kann ohne Worte operieren, jeder Kontrollapparat, der sich im Bestreben, den Geist zu kontrollieren, allein auf äusserliche, rein physische Gewalt verlässt, wird sehr schnell an die Grenzen seiner Kontrollmöglichkeiten (*The Limits of Control*) stossen», heisst es darin. Eine falsche Fährte, denn die Bedeutung der Worte für Machtausübung und Kontrolle wird durch das nervöse Geplänkel der Unterhaltungen konterkariert. Jarmusch hat die Produktionsfirma von *THE LIMITS OF CONTROL* anspielungsreich «PointBlank Films» genannt, nach John Boormans intensivem Thriller. Noch so ein Hinweis, der nichts bedeuten muss. Denn von einem Film noir, von Action und Direktheit, ist Jarmusch weit entfernt. Einmal lässt er *Tilda Swinton*, die sich mit blonder Perücke, Stetson, Cowboystiefeln und Trenchcoat einmal mehr neu erfindet, über die Vorzüge alter Filme philosophieren. *John Hurt*, der Mann mit der Gitarre, spricht über Böhmen und Bohemiens (im englischen dasselbe Wort: Bohemian), um dann auf die Oper Puccinis und «diesen finnischen Film» zu kommen. Aki Kaurismäki, dieser Geistes-

verwandte von Jarmusch, und sein *LA VIE DE BOHÈME* von 1991 sind gemeint. Altes Hollywood und europäisches Independent-Kino – *THE LIMITS OF CONTROL* ist Hommage und Liebeserklärung zugleich.

Der Lone Man läuft durch leere Strassen und fährt durch kahle Landschaften. Einmal verfolgen ihn Kinder und fragen, ob er ein amerikanischer Gangster sei. Und schon wieder öffnet sich ein Füllhorn an Allegorien und Mythen. Natürlich hat das Ganze auch ein Ziel. Der Lone Man lässt sich von der palästinensischen Schauspielerin *Hiam Abbas* in einem Pickup-Truck, auf dem hinten in grossen Lettern «La vida non vale nada» aufgemalt ist, zu einer schwerbewachten, hochmodernen Villa fahren. *Bill Murray*, 2005 in *BROKEN FLOWERS* noch der Hauptdarsteller, hat als der «Amerikaner», der so ein bisschen poltert wie Donald Rumsfeld, einen kurzen, prägnanten Auftritt. Wer er ist, was er macht? Noch immer tappt der Zuschauer im Dunkeln.

Jarmusch hat seinen bislang enigmatischsten Film gedreht. Vieles bleibt abstrakt, ohne Erklärung. Das führt zu einem kuriosen Dilemma: Man hat sich dem Film beschreibend zu nähern versucht, Beobachtungen festgehalten, Bezüge hergestellt – und doch nichts herausgefunden. Das kann man frustrierend finden. Oder, des gelassenen, fast schon meditativen Tempos, des hypnotisch intensiven Scores der Band «Boris», der strengen Symmetrie und der erlesenen Bilder wegen faszinierend. Vielleicht hätte man aber auch gleich zu Beginn den Ratschlag der beiden Auftraggeber beherzigen sollen. Wie er vorgehen solle, fragt der Lone Man beim Abschied. «Use your imagination.»

Michael Ranze

R, B: Jim Jarmusch; K: Christopher Doyle; S: Jay Rabinowitz; A: Eugenio Caballero. D (R): Isaach De Bankolé (*Lone Man*), Alex Descas (*Creole*), Jean-François Stévenin (*French*), Luis Tosar (*Violin*), Paz de la Huerta (*Nude*), Tilda Swinton (*Blonde*), Youki Kudoh (*Molecules*), John Hurt (*Guitar*), Gael Garcia Bernal (*Mexican*), Hiam Abass (*Driver*), Bill Murray (*American*). P: PointBlank Films, Entertainment Farm. USA 2009. 117 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



## PICNIC / PESCUIT SPORTIV

### Adrian Sitaru

Ein Wohnquartier in Bukarest. Ein Parkplatz. Eine Frau und ein Mann, die sich für den Ausflug aufs Land rüsten: mit Kühlbox, Decke, Angelrute und was es sonst noch so braucht für das Picknick im Grünen. Ein angespanntes Hin und Her begleitet ihre Fahrt aus der Grossstadt hinaus, durch die heruntergekommenen Strassenkulissen der rumänischen Hauptstadt. Und man erfährt: Mihai ist Lehrer, hat soeben seinen Job so gut wie geschmissen, weil er sich bei der Notenvergabe nicht korrumpieren lassen wollte. Lubi ist verheiratet und hat es noch immer nicht geschafft, ihrem Mann von ihrer Affäre mit Mihai und ihren Scheidungsplänen zu erzählen.

Dies die Ausgangslage für *PICNIC*, den ersten abendfüllenden Spielfilm des 38-jährigen Adrian Sitaru. Mit einem minimalen Budget, einer Handvoll Schauspieler und in nur zehn Drehtagen realisierte der rumänische Filmemacher dieses Drama um ein Paar, das durch eine Reihe unvorhergesehener Ereignisse durch ein Wechselbad der Gefühle geführt wird. Als Auslöser wirkt Ana-Violeta – ein «leichtes Mädchen», das den Ausflüglern auf dem Schotterweg vors Auto läuft und sie auf ihrem Weg zum Schäferstündchen zuerst einmal gehörig ins Schwitzen kommen lässt – müssen sie doch das Schlimmste annehmen, als Ana leblos liegen bleibt. Nachdem sich der erste Schrecken gelegt hat, stellt sich die Frage, woran genau Ana sich erinnert, ob sie daraus Profit ziehen will und wie das gestresste Paar damit umgehen soll. Vom schlechten Gewissen geplagt, lassen sich sowohl Mihai als auch Lubi auf ein Spiel voller Doppeldeutigkeiten ein.

*PICNIC* ist geprägt durch eine Reihe formaler Wagnisse, die vielleicht nicht nur gegliedert sind, aber doch das konventionelle Regie-Instrumentarium etwas aufmischen – so der Einsatz von subjektiver (Hand-)Kamera, der durch die wechselnden Standpunkte der verschiedenen Figuren zwar «aufgeweicht», des öfteren aber beengend und mitunter verwirrt wirkt. Das verwundert nicht, wenn man an das – gescheiterte – Pa-

radebeispiel des sogenannten Point-of-View-Shots, *THE LADY IN THE LAKE* von Robert Montgomery aus dem Jahr 1947, denkt, in dem die Geschehnisse allein mit den Augen der Hauptfigur wahrgenommen wurden, und das als beklemmendes Kino-Erlebnis in die Filmgeschichte einging.

*PICNIC* überrascht aber auch mit dem frei flottierenden Genre-Mix zwischen Beziehungsdrama, Gesellschaftskomödie und Thriller, der viel Dokumentarisches über den Alltag in Rumänien enthält: etwa die Kinder, die sich als Scheibenputzer zwischen den Autokolonnen oder als Prostituierte verdienen, die Geldbriefchen, für die sich der Aufseher im Staatswald empfänglich zeigt, oder die mit Abfall durchsetzte Landschaft. Dies alles erzählt *PICNIC* in einer eher «ärmlichen» Ästhetik mit durchgehend überbelichteten, farbentsättigten Bildern.

Zu überzeugen vermag Adrian Sitaru aber nicht zuletzt mit seinen immer wieder überraschenden Kehrtwenden, amüsanten Einsprengeln und dem gelungenen Dialogduktus, die *PICNIC* in schwebender Spannung halten bis zum Schluss. Der Regisseur reiht sich damit ein in die neue Filmemachergeneration aus Rumänien, die mit formaler Originalität und relevanten Storys in enger Anbindung an Rumäniens Gegenwart und Geschichte internationale Erfolge feiert. Dazu gehören unter anderen Cristi Puiu (*THE DEATH OF MISTER LAZARESCU*), Corneliu Porumboiu (*A FOST SAU N-A FOST*) oder der 2007 in Cannes preisgekrönte Cristian Mungiu (*4 MONTHS, 3 WEEKS AND 2 DAYS*). Die Idee für *PICNIC* stammt übrigens von Radu Jude, einem weiteren Talent des neuen rumänischen Films, der mit *THE HAPPIEST GIRL IN THE WORLD* sein Spielfilmdebüt an der jüngsten Berlinale präsentierte.

Doris Senn

R, B, S, P: Adrian Sitaru; nach einer Idee von Radu Jude; K: Adrian Silisteanu; M: Cornel Ilie. D (R): Adrian Titieni (Mihai), Ioana Flora (Lubi), Maria Dinulescu (Ana-Violeta). P: 4 Proof Film, Arte France Cinema, Movie Partners In Motion Film. Ru, F 2007. 84 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution

## CHÉRI

### Stephen Frears

Als Colette 1920 ihren erfolgreichsten Roman «Chéri» herausbrachte, war die Belle Époque, die darin ihre zweite Blüte erlebt, unter dem Donner Schlag des Ersten Weltkriegs längst für immer untergegangen. Geradezu märchenhaften Reichtum hatten die legendären Pariser Kurtisanen, die mit Prinzen und Bankiers durch die weite Welt reisten, mit ihrem horizontalen Gewerbe angehäuft und einen Lebensstil etabliert, der von dem des wohlhabenden Bürgertums kaum zu unterscheiden war. Trotzdem wurden sie den Makel des schmutzigen Geldes nicht los und blieben wie eine geächtete Kaste unter sich. In dieser geschlossenen Gesellschaft mit ihren ganz speziellen Umgangsformen und Sprachregelungen spielt sich auch die Liebesgeschichte zwischen Chéri und Léa de Lonval ab. Léa will eigentlich nur ihrer alten Freundin Madame Peloux einen Gefallen tun und ihrem verzogenen Sprössling Fred, genannt Chéri, gute Manieren beibringen. Aus der geplanten *éducation sentimentale* werden sechs sorglose Jahre, bis die geschäftstüchtige Mutter für ihren Chéri auch noch eine Hochzeit arrangiert. Erst dann scheint es Léa zu dämmern, dass dieser Chéri vielleicht die einzige Liebe ihres Lebens war. Dennoch leistet sie mit grossherziger Geste Verzicht, obwohl es ihr schier das Herz zerreisst.

Das erst am Schneidetisch hinzugefügte Voiceover (Frears Stimme), das sich für Erklärungshilfen als unumgänglich erwiesen haben soll, verkündet zuletzt – in Übereinstimmung mit dem 1926 erschienenen Fortsetzungsroman «La fin de Chéri» – das unrühmliche Ende des Müssiggängers: Kriegsheimkehrer Chéri begeht Selbstmord, als er erkennt, dass Léa die einzige Frau war, die er je hätte lieben können. Auf ihre leichtlebige hedonistische Art sind Chéri und Léa aber auch ein perfektes, sehr modernes Paar, das sich auf coole Art nur eines nicht einzugestehen wagt: dass da wahre Liebe im Spiel ist.

Genau zwanzig Jahre nach *DANGEROUS LIAISONS* hat sich Stephen Frears erneut aufs schwierige Terrain eines Aus-



stattungsfilms begeben, wie damals in Begleitung des brillanten Drehbuchautors *Christopher Hampton*, der ihm, wie bei Frears gang und gäbe, auch während der Dreharbeiten zur Seite stand. Und das Wiedersehen mit *Michelle Pfeiffer* (damals als die unvergessliche tugendhafte Madame de Tourvel) sollte man auch nicht vergessen. Zum zweiten Mal hatte der Regisseur um seine Originalschauplätze zu kämpfen, die im ehemaligen Ostblock nach wie vor billiger zu haben sind, aber Örtlichkeiten wie das Hôtel du Palais in Biarritz oder das Pariser Maxim erwiesen sich als unersetzbar. Das gilt auch für Léas Villa, die früher dem bekannten Pariser Architekten Hector Guimard gehörte, der sie auch entworfen hatte. Überwältigend also das Dekor: eine heute versunkene künstliche Welt zwischen exotischen Wintergärten und Zimmerfluchten, opulenten Möbeln, kunstvollen Draperien, Chinoiserien, Goldgeschirren, orientalischen Samt- und Seidenstoffen, in der die Protagonisten ihre Rolle spazieren führen dürfen. Vom Kunststück, die ganze Pracht wieder hinter der Handlung zurücktreten zu lassen wie damals, kann bei *CHÉRI* jedenfalls nicht die Rede sein. Hier wird Dekor zum Handlungsträger, legt sich unmerklich auf die Gemüter, die nie wirklich zu sich selbst zu finden scheinen.

Der handlungsarme Film plätschert mit einer gewissen Beschaulichkeit vor sich hin, wird vor allem von Michelle Pfeiffers sensibler und reifer Frauenstudie unter feibrige Spannung gesetzt. Sie spielt ihren jugendlichen Liebhaber, *Rupert Friend*, als hingekelkten blassen, auch gefühlsarmen Dandy, ein Schönling ohne Rückgrat, glatt an die Wand. Der schöne Chéri – gut genug für einen Titel – ein ironischer Schlenker für sich. Das eigentliche Gegensatzpaar heisst Madame Peloux (bissig, hinterhältig, ordinär) und Léa (gebildet, geschmackvoll, empfindsam) – notgedrungen Freundinnen, weil in diesem geschlossenen Zirkel wenig Auswahl bleibt, von früher her Konkurrentinnen bis aufs Blut. Das lodernde Temperament der üppigen *Kathy Bates* wird von gebauschten

Ärmeln, raschelnden Unterröcken, dem kitschigen Ambiente ihres mit Tand und Firlefanz vollgestopften schlossartigen Anwesens noch angefacht. Dagegen darf sich die überlegen lächelnde und anscheinend zeitlos schöne Michelle Pfeiffer mit betont schmaler Körpersilhouette vor dezenten Pastellfarben und zarten Jugendstil-Ornamenten ihrer Stadtvilla als eine elegante moderne Frau von heute präsentieren. Das türkisblaue Seidenkostüm zu rotgoldenen Locken, zarter schwarzer Spitze und kühn geschwungener Hutkrempe, das als Visitenkarte für den Film im Umlauf ist, trägt sie wie eine Königin.

«Es ist ein Rückschlag!» Das lapidare Geständnis des sonst dem Understatement zugeneigten Stephen Frears spielt auf den emanzipierten Frauentyp der starken, auch älteren, erfahrenen Frau an, dem hier gehuldigt wird, der in den dreissiger und vierziger Jahren mit Stars wie Bette Davis, Joan Crawford, Barbara Stanwyk schon einmal in Mode war. Die ausgesprochene Vorliebe von Frears für diesen Frauentyp lässt sich entlang seiner Karriere haargenau verfolgen: von Frances Barber als Rosie, Glenn Close als Marquise de Merteuil, Judi Dench als Mrs. Henderson bis zu Helen Mirren als «The Queen». Ironischerweise konterkariert die Rolle der Léa auch das Comeback Michelle Pfeiffers, die in den letzten zehn Jahren die Ausgrenzungspolitik Hollywoods am eigenen Leib zu spüren bekam. Dass Pfeiffer nie nach «schönen» Einstellungen verlangt habe, ihr wahres Alter vor der Kamera nicht zu verbergen suchte, muss man Frears wohl abnehmen, doch aus ihrem makellosen, jugendlich frischen und modelhaft dünnen Erscheinungsbild spricht vor allem die Sprache eiserner Disziplin.

Stephen Frears fühlte sich von dem Altmodischen, Frivolen, Melancholischen, von der Tragik des ungleichen Paares angezogen, so der im Interview reichlich mundfaule Regisseur, der nie den gleichen Film gedreht hat, mit diesem Exkurs ins halbseidene Milieu jedoch einmal mehr seiner Vorliebe für Aussenseiter – vor allem den «subversiven Frauen» – treu geblieben ist. Dazu zählt –

ihrer Einzigartigkeit wegen – übrigens auch die «Queen». Frears wie Hampton schwärmen unisono von der Autorin Colette, teilen ihren bissigen Humor, der wohl auch seinen Teil zu den Dialogen beigetragen hat. «Jetzt, da die Haut etwas weniger straff ist, trägt sich das Parfüm so viel besser», giftet Chéris Mutter. Bössartig und treffsicher fliegen die abgeschossenen Pfeile wie Kontrapunkte durch den höhepunktarmen Film und nehmen mit Mutterwitz und Selbstironie die Hackordnung des uralten Gewerbes und seiner Buchhalterinnen kräftig aufs Korn. Zum ändern fanden Regisseur wie Autor den Stoff jedoch besonders schwierig, weil Colette – eine Meisterin des psychologischen Romans – eine weniger dialogische, sondern stimungsvoll impressionistische Schreibweise pflegte. Aber auch, weil die ständig präsente Zweideutigkeit des Textes erhalten bleiben sollte. So liegt die Stärke (und Schwäche) des Films letztlich in seiner impressionistischen Leichtigkeit, die, noch von der lichten Farbgebung der Kamera von *Darius Khondjis* unterstützt, mehr der Komödie als der Tragödie Vorschub leistet.

Schade, dass der Schönheit (und dem Boxoffice) zuliebe, Niedergang und Verfall der Kokotte letztlich doch ausgeblendet blieben. Colette nimmt jedenfalls kein Blatt vor den Mund, wenn sie ihrer Heldin einen letzten Besuch abstattet und «eine dicke geschlechtslose Frau mit Hängebäckchen, Doppelkinn und roten Gesichtsadern» vorfindet, die «beim Lachen einen Mund voller Gold» vorzuzeigen hat. Die schöne Léa ist für sie nur noch ein «alter Mann». Hier wird die Komödie erst richtig zur Tragödie. Aber so weit wäre auch Michelle Pfeiffer sicher nicht gegangen.

Marli Feldvoss

R: Stephen Frears; B: Christopher Hampton; nach den Romanen «Chéri» und «Fin de Chéri» von Colette; K: Darius Khondji; S: Lucia Zucchetti; A: Alan MacDonald; Ko: Consolata Boyle; M: Alexandre Desplat. D (R): Michelle Pfeiffer (Léa de Lonval), Kathy Bates (Mme Peloux), Rupert Friend (Chéri), Felicity Jones (Edmée). P: Bill Kenwright Films, Firststep Productions, MMC Independent Köln, Reliant Pictures. GB, D 2009. 90 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



## PANDORA'S BOX Yeşim Ustaoglu

An Festivals konnte man in den letzten Jahren immer wieder bemerken, dass aus der Türkei neben einer florierenden kommerziellen Filmproduktion auch leisere und persönlichere Werke kamen. Andererseits hat eine profilierte Filmemacherin wie Yeşim Ustaoglu, die vor zehn Jahren mit ihrem Zweitling *JOURNEY TO THE SUN* international aufgefallen und (dank dem Verleih trigon-film) auch in der Schweiz ins Kino gekommen ist, in der Türkei offenbare Mühe gehabt, die Finanzierung für weitere Projekte zu finden. Unterstützt von Koproduzenten aus Frankreich, Deutschland und Belgien sowie einem Beitrag aus dem Schweizer Fonds Visions Sud Est konnte sie letztes Jahr schliesslich ihren vierten Langspielfilm *PANDORA'S BOX* realisieren.

Es erging ihr damit nicht anders als vielen ihrer Kolleginnen und Kollegen aus Asien, Afrika oder Lateinamerika, die dankbar sein müssen für ein paar Brosamen vom Reichtum der westeuropäischen Industriestaaten, weil sie ihnen die Weiterarbeit ermöglichen. Eine Zusammenarbeit, die natürlich keineswegs selbstlos ist: Im Gegenzug wird das europäische Kinoangebot um erfrischende Farbtupfer belebt und kommen die Fernsehkanäle dank den niedrigeren Produktionskosten in diesen fernen Ländern preisgünstig zu Programmen. Die Beteiligung europäischer Filmtechnikerinnen und -techniker sorgt zudem für einen beidseitigen anregenden Erfahrungsaustausch. Was also könnte man im Ernst gegen diese immer weiter verbreitete Praxis haben?

Wer zahlt, befiehlt bekanntlich. Es ist den westlichen Koproduzenten und Fernsehredakteuren nicht zu verargen, dass sie im Gegenzug für ihren finanziellen Beitrag kräftig mitreden wollen. Sie müssen die Filme in den Kinos ihrer Länder auswerten können, sie stehen unter dem Druck, mit der Ausstrahlung dieser Filme ansehnliche Zuschauerquoten zu erzielen. Unter diesem Einfluss westlicher Geldgeber nähern sich die koproduzierten Filme immer mehr den westlichen Modellen an: Man spürt die Dreh-

bücher, die von Fachleuten nach den weltweit kopierten Standards à la Hollywood geschliffen wurden, die Optik europäischer Kamerameister, den Rhythmus hiesiger Schnittkünstler. Die Filme gewinnen an dem, was hierzulande als «Professionalität» gilt – und verlieren leider oft an Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit.

Yeşim Ustaoglu gehört ohne Zweifel zu den starken Regiepersönlichkeiten, die ihre filmische Sicht der Welt selbst gegen solche starken Einflüsse durchzusetzen versuchen. Ihre Bilder aus den türkischen Bergen oder von Istanbul, ihre Figurenzeichnung, ihr Erzählmodus zeugen von grosser Eigenständigkeit. Und dennoch ist *PANDORA'S BOX* unübersehbar von einer Dualität der Zielsetzungen geprägt: Yeşim Ustaoglu erzählt, um zwei unterschiedliche Zielpublika zu bedienen, in ihrem Film eigentlich zwei Geschichten. Jene der mittleren Generation, dreier Geschwister, die vom Land nach Istanbul gekommen sind und deren Lebenswege exemplarisch aufgefächert werden, ist unverwechselbar in der türkischen Realität verankert. Ehefrau und Mutter die eine Schwester, berufstätig und mit einem Liebhaber die andere, Aussteiger und Junkie der Bruder, sind sie alle drei Entwurzelte und werden mit den Lebensmustern, die das moderne Stadtleben bereithält, nicht wirklich glücklich.

Die zweite Geschichte ist jene der allein auf dem Land zurückgebliebenen Mutter und ihrer sich immer deutlicher manifestierenden Altersdemenz: ein aktuelles und universelles Thema, für das man beim Publikum der koproduzierenden westeuropäischen Staaten Interesse voraussetzen darf. Die Regisseurin verknüpft die beiden Geschichten dadurch, dass sie die Pflegebedürftigkeit der Mutter zum Katalysator macht, der die drei Geschwister zusammen- und aufeinander-treffen lässt, während deren unterschiedliche Reaktionen die allgemeine Hilflosigkeit Demenzkranken gegenüber mustergültig spiegelt. Und Yeşim Ustaoglu versucht darüber hinaus, mit der nächstfolgenden Generation, dem etwa achtzehnjährigen Sohn der

älteren Tochter, ein utopisches Bindeglied zu schaffen: Er, der die Grossmutter vorher kaum gekannt hat, wird als der Mensch gezeichnet, der am ehesten fähig ist, sie so zu akzeptieren, wie sie ist. Dies gibt ihr schliesslich die Kraft, sich auf den einsamen letzten Weg auf den Berg zu machen, «bevor ich auch das vergesse», und so – wie der Film durch seine Bilder eindringlich vermittelt – mit der Natur wieder eins zu werden.

Ein weiterer Kniff, Produktionszwänge und Autorenprojekt unter einen Hut zu bringen, ist die Besetzung der Grossmutterrolle: Mit *Tsilla Chelton*, die 1990 als «Tatie Danielle» im Film von Etienne Chatiliez zum Publikumsliebbling avancierte, steht wenigstens eine auch dem westlichen Publikum bekannte Darstellerin im Mittelpunkt. Dass die alte Frau nicht mehr viel spricht, erleichtert das Nachsynchronisieren, und wenn *Tsilla Chelton* in der türkischen Umgebung als völliger Fremdkörper wirkt, wird dies teilweise dadurch legitimiert, dass die Mutter durch ihre Demenz den Kindern eine Fremde geworden ist.

Wie weit Yeşim Ustaoglu dank ihrem intelligenten und spannenden Umgang mit den Koproduktionszwängen die Quadratur des Kreises geglückt ist oder ob die unterschiedlichen Interessen letztlich doch eine Hochzeit von Feuer und Wasser erzwungen haben, diese Frage ist sehr unterschiedlich beurteilt worden. In jedem Fall ist sie auf hohem Niveau gestellt, und so wird *PANDORA'S BOX* hoffentlich dazu beitragen, die notwendige Auseinandersetzung über Fluch und Segen solcher Koproduktionen weiter zu befördern.

Martin Girod

*PANDORA'NIN KUTUSU (PANDORA'S BOX)*  
R: Yeşim Ustaoglu; B: Y. Ustaoglu, Sema Kaygusuz; K: Jacques Besse; S: Franck Nakache; A: H. F. Farsi; M: Jean-Pierre Mas. D (R): *Tsilla Chelton (Nusret, die Grossmutter)*, *Derya Alabora (Nesrin)*, *Övül Avkiran (Güzin)*, *Onur Ünsal (Murat, der Enkel)*, *Osman Sonant (Mehmet)*. P: *Ustaglofilm, Les Petites Lumières, Silkroad Production, The Match Factory, Arte*; Y. Ustaoglu, Catherine Burniaux, Muhammet Cakiral, Natacha Devillers, Tobias Pausinger. Türkei 2008. 112 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



## ALLE ANDEREN Maren Ade

Sommer, Sonne, Sardinien. Ein junges Paar, Anfang dreissig, macht Urlaub auf einer schönen Insel. Das ist zunächst einmal ein Glücksversprechen. Der Alltag bleibt ausen vor, keine beruflichen Sorgen, viel Zeit, sich zu entdecken und noch besser kennenzulernen. Aber: Man kann nicht voreinander fliehen und muss sich mit dem Gelingen der Zweisamkeit beschäftigen, mit allen Sehnsüchten, Zweifeln und Auf und Abs, die die Unsicherheit der Liebe, ihre stete Veränderung, ausmachen.

Gitti und Chris verbringen ihren Urlaub im Ferienhaus von Chris' Eltern. Sie lieben und sie necken sich, gestehen sich die Lust aufeinander, lassen die Seele baumeln. Doch so ganz haben sie den Alltag nicht in Deutschland zurücklassen können. Gitti arbeitet als Presseagentin bei Universal Music. Gelegentliche Anrufe ihrer Vertretung zeugen davon, wie unentbehrlich sie ist. Chris ist Architekt, noch am Anfang seiner Karriere, noch mit Idealen. In der Nähe soll er ein Haus renovieren. Stattdessen will er es lieber abreißen und neu aufbauen. Und dann erfährt er am Telefon, dass sein Entwurf im Wettbewerb um einen lukrativen Auftrag unterlegen ist. Anstatt Gitti davon zu berichten, verschweigt er sein Scheitern. Er will nicht als Versager dastehen und ist es gerade darum. Die erste Irritation. Plötzlich legt sich eine unmerkliche Spannung über den Film. Ein falsches Wort, und die Stimmung könnte umschlagen.

Der neue Film von Maren Ade – sie überzeugte 2005 mit dem beklemmenden Drama *DER WALD VOR LAUTER BÄUMEN* – besticht vor allem durch die präzise, einfühlsam nachgespürte Charakterisierung seiner Figuren. Gitti bezieht ihr Selbstbewusstsein aus dem beruflichen Erfolg. Sie ist eine moderne junge Frau, energisch und unternehmungslustig. Sie sagt, was sie will, und trägt Konflikte offen aus. «Ich find' dich sexy» – das kommt ihr leicht über die Lippen. Und doch ist sie in Bezug auf Chris und seiner Liebe zu ihr unsicher. Schwer, es ihm recht zu machen. Darum passt sie sich ihrem Freund

immer mehr an. Chris hingegen ist der Mann ohne Eigenschaften, ein introvertierter Typ, dessen ruhige Ausstrahlung auf Gitti einmal anziehend gewirkt haben muss. Chris ist einer, der sich nur durch andere definiert. Er eignet sich sogar die Geschichten anderer an, um sie weiterzuerzählen und als seine eigenen auszugeben. Dabei hofft er ständig, dass ein wenig von der Energie Gittis auf ihn abstrahlt. Vergänglich. Chris erinnert in seiner Antriebslosigkeit an Marcello Mastroianni in Michelangelo Antonionis *LA NOTTE*. Zwei Männer, die unfähig sind, Entscheidungen zu treffen, und mit ihrer Untätigkeit die Katastrophen in ihrem Leben erst heraufbeschwören. Zur Ambivalenz der Figuren gehört auch, dass der Zuschauer für keinen der beiden Partei ergreifen will. Im Gegenteil: Die Sympathie wechselt von Szene zu Szene. Was eben noch sicher schien, ist es plötzlich nicht mehr.

Mit einem ebenso einfachen wie klugen Kunstgriff präsentiert Maren Ade, die auch das Drehbuch schrieb, ein zweites Paar, das komplementäre Gegenstück zu Gitti und Chris, wenn man so will. Hans, Chris' ehemaliger Studienkollege und nun erfolgreicher Architekt, und seine Freundin Sana, gefragte Modedesignerin, machen auch auf der Insel Urlaub. Zwei, die sich bereits arrangiert haben, beruflich und privat. Sana tritt hinter ihrem jovialen Freund, der stets ein wenig zu aufgedreht und angeberisch wirkt, einfach zurück. Gitti hingegen muss noch immer nach ihrer Position in der Beziehung suchen. Unvermeidliche Folge: Das Machtgefüge innerhalb des Quartetts verschiebt sich, mehrmals sogar. Eben noch hatte sich Chris auf die Seite von Hans geschlagen, den er insgeheim wegen seines Erfolges und seiner Dominanz bewundert, nur um ihn dann mit dem grausamsten Geständnis des Films zu konfrontieren: «Du bist gar nicht mein Freund!»

Maren Ade beschreibt mit wenigen Mitteln die widersprüchliche Natur der Liebe, «dieses chaotische Geflecht aus Sehnsüchten, Geheimnissen, Ansprüchen,

Machtverhältnissen und Ritualen», wie sie selbst sagt. In langen, ruhigen Einstellungen fängt die Kamera von *Bernhard Keller*, einem neutralen Beobachter gleich, die Charaktere ein und legt ihre Gefühle frei. Das ist natürlich nur möglich mit den richtigen Schauspielern. *Lars Eidinger* und *Birgit Minichmayr* agieren mit erstaunlicher Natürlichkeit. Die widerstreitenden Gefühle, die Scheu und auch den Hass empfinden sie adäquat nach. Auch wenn es so aussieht: Improvisiert ist hier nichts. Alles ist bereits in den Dialogen von Maren Ade angelegt.

Eine weitere Hauptrolle spielt auch das Ferienhaus, das zum einen wie ein Stück Deutschland in Italien anmutet, zum anderen – als elterlicher Besitz – zusätzliche Reibungsfläche bietet. Der Grund, darauf hat Ade selbst verwiesen: «Im Verlauf des Films passen sich die "Kinder" dem Haus an und nehmen die Plätze der Eltern ein.» Die Selbständigkeit, das Erwachsenwerden wird so erschwert. Einmal besichtigen beide Paare das weissgestrichene Zimmer der Mutter, das durch allerhand Nippes und Kitsch voller Sehnsucht steckt. Eine Sehnsucht, die sich auf Chris und Gitti überträgt und sich sogar im Soundtrack des Films niederschlägt. In der vielleicht intimsten Szene des Films ist Chris nicht in der Lage, den Song «Ich hab' dich lieb» von Herbert Grönemeyer abzustellen, der mit seinem simplen Rock-Rhythmus und den aufdringlichen Metaphern alle nervt. Jemand anderes muss es für ihn tun. Treffender lässt sich der Stillstand dieses Mannes, die Angst vor den Folgen seines Tuns, nicht abbilden.

Michael Ranze

R, B: Maren Ade; K: Bernhard Keller; S: Heike Parplies; A: Silke Fischer, Volko Kamensky, Jochen Dehn; Ko: Gitti Fuchs; T: Jörg Kidrowski, Frank Bubenzer. D (R): Birgit Minichmayr (Gitti), Lars Eidinger (Chris), Hans-Jochen Wagner (Hans), Nicole Marischka (Sana), Mira Parthecke (Urlauberin), Atef Vogel (Urlauber), Paula Hartmann (Rebecca), Carina Wiese (Schwester von Chris). P: Komplizen Film, SWR, WDR, Arte; Janine Jackowski, Dirk Engelhardt, Maren Ade. Deutschland 2009. Farbe; 119 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich; D-V: Prokino Filmverleih, München



## RICKY François Ozon

Keiner seiner besten bekanntgewordenen Filme der letzten zehn Jahre hat nach der ominösen Richtung tendiert. Und François Ozon könnte eine Themenwahl von entsprechender Art wohl nur krumm anstehen. Da mag es zunächst überraschend so aussehen, als verlaufe er sich diesmal in ein grimmes Sozialdrama, und zwar gleich mit allem, was zu dem Genre gehört. Denn da ist der Weg zur Fabrik weit und mühsam, die Arbeit daselbst ist eintönig und gefährlich. Die alleinerziehende Mutter ist überfordert, der Vater so gut wie unbekannt, jedenfalls abwesend, und das schulpflichtige Mädchen sich selber überlassen. Die staatlich verbilligte Wohnung in der Banneile ist eng und ungemütlich. Und der Verdienst reicht knapp fürs Nötigste.

Mit einem Wort, die Verhältnisse sind prekär, und zwar so ausgeprägt, dass die Exposition leicht einmal parodistische Züge annimmt, wohl eher mit listiger Absicht als arglos ungewollt. Der Verdacht kommt auf, ganz ernst könne es doch unmöglich gemeint sein mit den allzu durchsichtigen Zitaten aus dem politisch korrekten Probestfilm des späten zwanzigsten Jahrhunderts. Katie, die Mutter, legt sich in der Bude einen weiteren neuen Liebhaber zu, und bald schon zieht der Bursche bei ihr ein unter den wachsamen, stumm missbilligenden Blicken des Töchterchens Lisa. An diesem Punkt spätestens fragt sich im Ernst: worauf wird sich ein solcher Stoff noch reimen können?

Bis hierhin fehlt jegliche originelle Idee, also kann das Unterfangen nur entweder scheitern, oder es muss eine radikale andere Wendung eintreten. Und wenn sich zeigt, dass Katie von ihrem Geliebten, einem Spanier namens Paco, stracks schwanger geworden ist, schon wieder, dann gerät vollends ausser Sicht, warum alles so schnell vor sich gehen musste, wenn daraus ein Motiv von eigenem dramaturgischem Wert hätte werden sollen. Und selbst wenn dann Ricky das Licht der Welt erblickt und die Mutter dem Vater vorwirft, er schlage den Kleinen hinter ihrem Rücken, woraufhin sich der

Beschuldigte für eine Weile auf- und davonmacht, schöpfen wir noch keinerlei Verdacht. Die Vermutung, da sei etwas drauf und dran, seine Folgerichtigkeit zu verfehlen, bleibt unbestimmt. Ein gewisser Nachdruck kommt zum Beispiel auf den Umstand zu liegen, dass Pacos Brust schon fast animalisch üppig behaart ist. Das Detail lässt aufmerken, doch ohne schlüssig weiterzuhelfen. Dabei lauert die surrealistische Überraschung gleich um die Ecke.

Der Wunsch nach naturwüchsigen Flügeln, die der lästigen Erdschwere entgegen zu wirken vermöchten, ist eine der Ur-Sehnsüchte unseres Geschlechts. Sie ist enttäuscht geblieben und hat sich wohl deshalb auf die Engel gerichtet. Das Verlangen ist nur noch heftiger geworden dank der Fähigkeit, den Traum vom Fliegen mit künstlichen Mitteln zu verwirklichen. Da die angeborene Energie nichts Genügendes ausrichtet, schauen uns allerhand selbst gebastelte Kraftverstärker in die Atmosphäre hoch und sogar über sie hinaus.

Die Sagen, die von antiken Fahrten durch den Äther auf wächsernen Schwingen handeln, akzentuieren mit Vorliebe die beigegebenen Abstürze. So wollen sie vor einer Vermessenheit ab Boden warnen, die sehr akkurat Hybris, also Hochmut heisst, auch Höhenrausch. «Runter kommen sie immer.» Der matte Alltagsspruch sagt alles und nichts. Er ist von widerwärtiger Banalität, umso mehr, als er eine unwiderlegbare Wahrheit im absoluten Sinn des Ausdrucks in seinen lakonischen Wortstand presst.

Wenn nun der Titelheld von RICKY, der Kleine, jene Ur-Sehnsucht mindestens fiktiv befriedigt, dann geschieht es ganz im Sinn und Geist der Surrealisten. Sie fassten den Wunsch als den mächtigsten Antrieb im menschlichen Dasein schlechthin auf. Zugleich hatten sie vor Augen, dass er in seinem ganzen unbegrenzten Umfang nur selten in Erfüllung geht. Die weitäugigen Prolos Katie, Lisa und Paco haben sich alles offensive Begehren abgewöhnt. Bestenfalls halten sie noch verschwommen, unbewusst an

Vorstellungen von einer intakten Familie fest. Was ihnen mit Ricky, dem Mutanten und Vierten im Bunde, widerfährt, erinnert sie daran, dass es ohne jenes verzehrende Wollen kein Leben gibt.

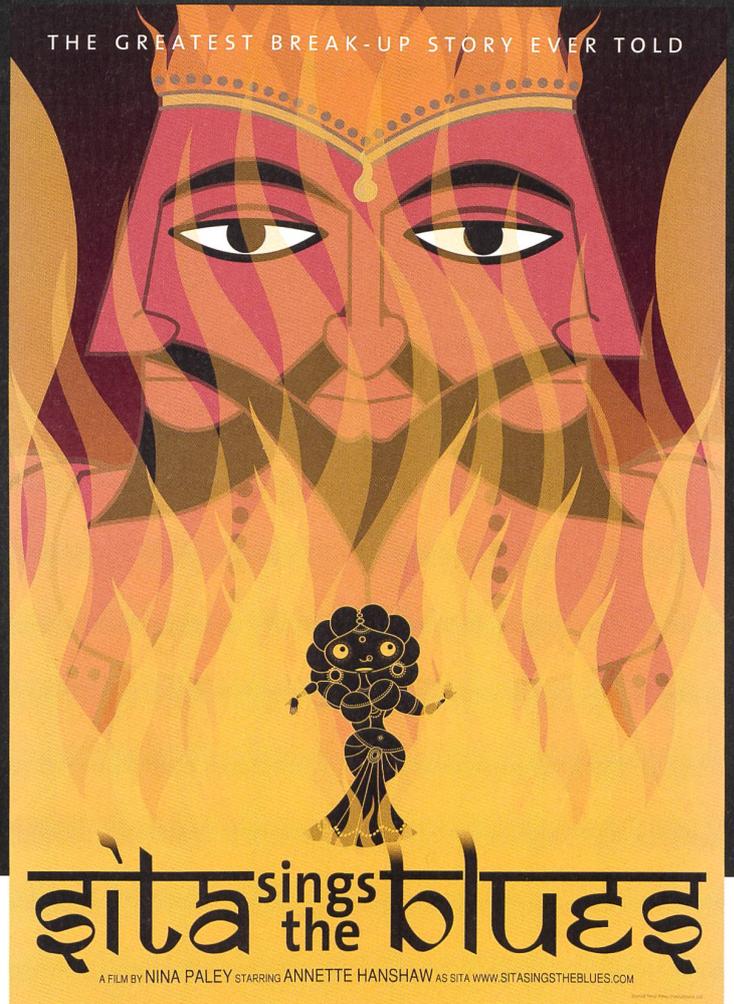
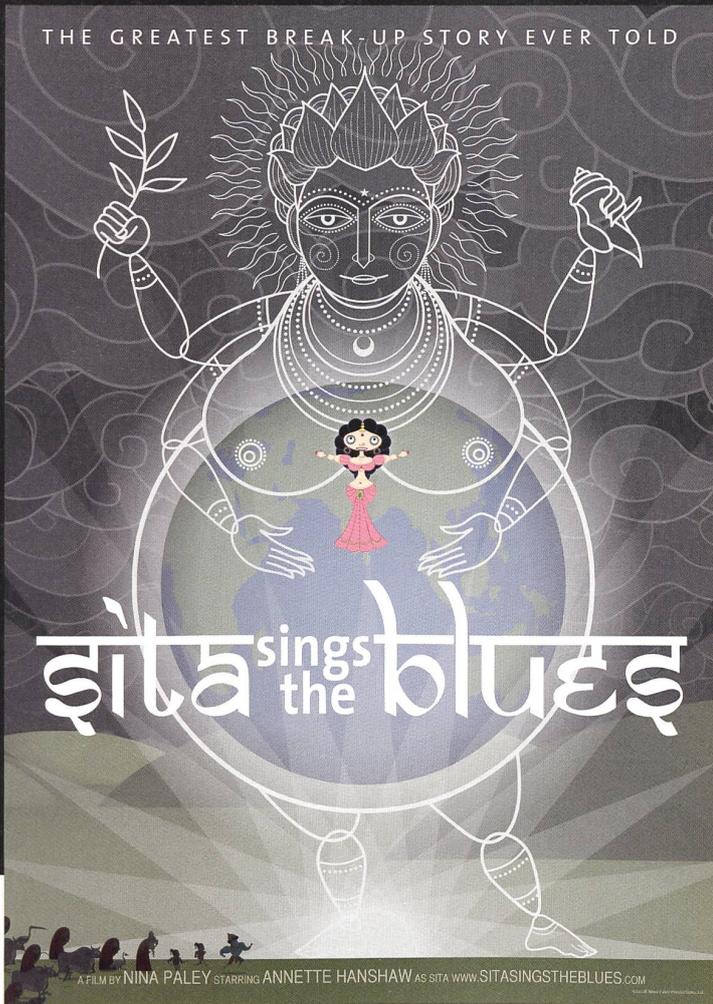
Denn die Drei werden Zeugen davon, wie es eben doch zu einer Bewahrheitung sogar des nie Dagewesenen kommen kann. Eines schönen Tages flattert das Unverhoffte daher. Bis weit in die Öffentlichkeit hinaus wird es gebührend, wiewohl nur momentan wahrgenommen, bestaunt und bejubelt. In dessen erweist sich die Sensation auch gleich wieder als flüchtig, indem sie ebenso flott von hinnen hebt, wie sie niedergekommen ist. Das Phänomen gleitet einem vorausichtlichen Absturz entgegen: mindestens jenseits des Horizonts, wenn nicht ganz drüben, im Jenseits. Sie schwebt auf Flügeln, die von Natur aus den himmlischen Heerscharen samt Spatzen vorbehalten wären. So fällt die Ankunft am Ziel der Wünsche in eines zusammen mit dem Kollaps der Illusion.

Der Traum ist ein kreisender Adler, das Erwachen ein gackerndes Huhn. Dennoch, auf der entgegengesetzten Seite ihres Endes rappelt sich die Einbildung vielleicht wieder auf. Ein Vorbote hat die Bewohner des Planeten gestreift – ein neubiblischer Prophet womöglich, der sich um ein paar Jahrmillionen vertan hat, ohne einen Schimmer, was es denn nun zu weissagen gäbe. Auf Mutationen muss alle Welt sehr lange warten, und keiner weiss, ob die genetischen Weiterungen unsern Wünschen entgegenkommen werden. Aber es kommt noch soweit, irgendwann.

Pierre Lachat

R: François Ozon; B: F. Ozon, Emmanuèle Bernheim; nach der Kurzgeschichte «Moth» von Rose Tremain; K: Jeanne Lapoirie; S: Muriel Breton; A: Katia Wyszkop; Ko: Pascaline Chavanne; M: Philippe Rombi; T: Brigitte Taillandier. D (R): Alexandra Lamy (Katie), Sergi Lopez (Paco), Mélusine Mayance (Lisa), Arthur Peyret (Ricky), André Wilms (Arzt), Jean-Claude Bolle-Reddat (Journalist), Julien Haurant (Buchhändlerin), Eric Forterre (Metzger), Hakim Romatif (Verkäufer), John Arnold (Supermarkt Manager), Maryline Even (Odile). P: Eurowide, Teodora, Foz; Claudie Ossard, Chris Bolzli. Frankreich 2008. 90 Min. CH-V: Filmcoopi





# सीता सिंग्स द ब्लूज

सीता सिंग्स द ब्लूज von nina paley

«Wann? Ich kann mich an kein Jahr erinnern...» – «Ich glaube, man nimmt an im vierzehnten Jahrhundert.» – «Das vierzehnte Jahrhundert war doch erst kürzlich, da regierten die Moguln, und Babar war in Indien.» – «Na gut, dann halt im elften.» – «Nein, definitiv vor Christus und ich glaube in Ayodhya, wo Rama geboren ist. Das weiss ich, weil sie dort den Tempel geschleift haben.» – «Man sagt, Rama sei dort geboren. Nicht, dass ich das glaube, aber man erzählt es sich so.» – «Und Ayodhya liegt in Uttar Pradesh, also muss die Geschichte wahr sein.» – «Wahrscheinlich so wahr wie die Geschichten der Bibel.»

So diskutieren die drei Erzähler von SITA SINGS THE BLUES über «Indien, vor langer Zeit», einem simplen Zwischentitel, einer zu vagen Orts- und Zeitangabe. Was nach einstudiertem Chaos klingt, ist in Wirklichkeit eine quasi-dokumentarische Tonaufnahme: Eine Frau und zwei Männer – im Film als polynesischen Schattenmarionetten

dargestellt – versuchen, die Liebesgeschichte von Rama und Sita nachzuerzählen – unvorbereitet und in zeitgenössischer Sprache. Aufgewachsen in verschiedenen Regionen Indiens, sind sie seit früher Kindheit mit dem hinduistischen Epos «Ramayana» vertraut – nur eben, wie bei primär mündlich überlieferten Geschichten üblich, mit unterschiedlichen Versionen. Immer wieder geraten die drei deshalb ins Diskutieren, was dem Film viel Unmittelbarkeit und dank der gelungenen visuellen Umsetzung auch den nötigen Humor verleiht. Antike Tragödie und moderne Komödie liegen hier ganz nahe beieinander.

Die eigentliche Rahmengeschichte beginnt jedoch im San Francisco unserer Tage und handelt vom Zeichner-Ehepaar Nina und Dave, das sich mit der Katze Lexi eine Wohnung teilt. Eines Tages nimmt Dave eine Temporärstelle in Indien an. Nina bleibt vorerst zu Hause und vermisst Dave sehr. Als dessen Vertrag in Indien verlängert wird, folgt sie ihm nach, allerdings nicht ohne vorher für Lexi ein geeignetes Plätzchen zu finden. Während

Nina für einige Tage beruflich in New York weilt, beendet Dave per E-Mail ihre Ehe. In einer Spirale von Selbstmitleid versinkend versucht Nina lange, Dave mit allen Mitteln zurückzugewinnen. Endlich wagt sie in New York City einen Neuanfang, indem sie ihren Trennungsschmerz in einem an das Ramayana angelehnten Film verarbeitet. So weit, so unspektakulär, hätte Nina nicht die Stimme von Nina Paley, der Autorin des Films, die hier in wackeligen Strichzeichnungen skizzenhaft einen Abschnitt ihrer Lebensgeschichte vor uns ausbreitet.



Das Ramayana hat Paley in Indien kennengelernt, nachdem sie 2002 ihrem Ehemann dort hin gefolgt war. Besonders Sita, eine menschliche Inkarnation der Lotusgöttin Lakshmi, hatte es ihr angetan. Zum Beweis der Treue gegenüber ihrem abweisenden Ehemann Rama – als Inkarnation des Gottes Vishnu gerne mit blauer Haut dargestellt – beging Sita Selbstmord. Ursprünglich wollte die angestammte Comic-Strip-Zeichnerin Paley der Geschichte in einer post-feministischen Variante ein neues Ende verpassen. Doch als sie unmittelbar nach der Trennung bei Freunden in New York unterkam, entdeckte sie mehrere 78-Touren-Schellackplatten mit Aufnahmen der weissen Jazz-Sängerin *Annette Hanshaw* aus den zwanziger Jahren.



Diese Lieder über Frauen, die von ihren Liebhabern vernachlässigt oder verlassen worden sind, sprachen ihr aus der Seele. Sofort verbanden sich in ihrer Vorstellung diese Aufnahmen mit der Geschichte Sitas zu einem stimmigen Ganzen. Vorerst resultierte daraus der swingende Musikclip *TRIAL BY FIRE* zu Hanshaws Aufnahme von «Mean To Me», jenem Song, der Paleys Seelenzustand am besten zum Ausdruck brachte.

Erst im Alter von dreissig Jahren autodidaktisch zur Animation gekommen, machte sich die 1968 geborene Zeichnerin auf internationalen Festivals schnell einen Namen mit kritisch-unterhaltsamen Kurzfilmen. *FETCH*, ihr bislang längster Film, war nur gerade viereinhalb Minuten lang, als sie sich 2004 entschied, *TRIAL BY FIRE* zu einem abendfüllenden Langfilm auszubauen.

Im Rückblick wirken die zehn vorher entstandenen Kurzfilme wie Versuchsfelder für die bei *SITA SINGS THE BLUES* zum Einsatz kommenden Techniken. Bevor Paley 2001 komplett digital zu arbeiten begann, hatte sie von der Super8-Plastilin-Animation bis zum direkten Zeichnen und Kratzen auf 70mm-IMAX-Film sämtliche Techniken und Filmformate durchprobiert. Diese Erfahrung mit vielfältigen Animationsstilen ermöglichte ihr nun, mühelos die verschiedenen Erzählebenen von *SITA SINGS THE BLUES* visuell voneinander zu trennen.

Im Kontrast zu ihrer skizzenhaften Lebensgeschichte hat Paley die drei Ramayana-Erzählebenen grösstenteils im Cut-out-Stil, einer computerunterstützten Variante des klassischen Legetricks, animiert. Entsprechend der Mehrstimmigkeit des nicht eben zuverlässigen «griechischen Chors» aus Schattenmarionetten sind hier die Protagonisten aus vorgefundenen Illustrationsschnipseln zusammengestellt.

Diese Metaebene wird immer wieder unterbrochen von betont steifen Spielszenen, deren in Wasserfarben gemalte Figuren nur sehr primitiv

animiert sind. Ohne Anspruch, dass dies vom westlichen Publikum verstanden wird, parodiert Paley mit diesen Szenen eine Realfilm-Fernsehserie von 1986, die so flächendeckenden Erfolg hatte, dass deren Version des Ramayana seither den meisten Indern als «Originalfassung» gilt. Mit starren Posen, viel Theaterschminke und gewöhnungsbedürftigen Spezialeffekten wird über neununddreissig Stunden lang Ramas Leben in endlosen Dialogen und Gesängen nacherzählt. Wie es sich für eine gute Parodie gehört, funktionieren die von indisch-amerikanischen Secondos rezitierten ironischen Dialoge aber auch ohne dieses Hintergrundwissen.

Das emotionale Rückgrat von *SITA SINGS THE BLUES* bilden zweifellos die Musikeinlagen, die den Film in die Nähe eines Bollywood-Musicals mit Ouvertüre und Pausenmusik rücken. In einer Welt aus klaren Formen und glatten Oberflächen singt Sita mit der Stimme Annette Hanshaws, während um sie herum geliebt, getanzt, geraubt und gemordet wird, dass es eine wahre Freude ist. Die Gegenüberstellung von Jazzrhythmen, neuzeitlichen Texten und swingender Animation bildet einen Sog, dem man sich nur schwer entziehen kann. Dazu kommt, dass Hanshaws in Vergessenheit geratene Interpretationen von Standards aus dem Great American Songbook noch immer unglaublich frisch klingen.

Sita erinnert in diesen Clips auf Anhieb an Betty Boop, jene frühe Cartoon Heldin, die um 1930 wegen ihrer lasziven Bewegungen und For-



men zum Inbegriff der Erwachsenenunterhaltung wurde. Abgesehen davon, dass Sita aus ähnlichen Grundformen aufgebaut ist wie Betty, weist sie vor allem der Gesang als deren Erbin aus. Bevor Betty im Zuge der Selbstzensur der amerikanischen Filmindustrie 1934 zum züchtigen Dummchen degenerierte, begründete sie den Ruf der New Yorker Fleischer-Studios als örtlicher wie inhaltlicher Gegenpol zur damals von Walt Disney dominierten Westküstenszene. Max und Dave Fleischer nutzten ihre Cartoons gerne als Vehikel für Jazzgrößen wie Louis Armstrong und immer wieder Cab Calloway, dessen Version des «St. James Infirmary's Blues» mit Betty Boop als *SNOW WHITE* (1933) auf Festivals noch heute gerne gespielt wird.

Schliesslich war der Trickfilm der ausgehenden zwanziger Jahre noch nicht von den Erfolgen Disneys dazu verleitet worden, das Leben zu imitieren, sondern schwelgte in den ihm eigenen Ausdrucksmöglichkeiten. Auch wenn der Cut-out-Animationsstil von *SITA SINGS THE BLUES* sich grundlegend vom klassischen Zeichentrick unterscheidet, ist der anarchische Geist jener Filme gegenwärtig. Da gerät das ganze Setting ins Tanzen: Palmen, Mond und Sterne wippen rhythmisch mit, immer wieder drängen musizierende Figuren ins Bild.

Obwohl die einzelnen Musikclips im Stil von *TRIAL BY FIRE* als eigene Kurzfilme funk-

nieren, gerät *SITA SINGS THE BLUES* nicht zur blossen Nummernrevue, wie das bei episodischen Filmen, denen der grosse Bogen fehlt, häufig der Fall ist. An die fragmentierte Erzählstruktur gewöhnt man sich schnell, weil die im Grunde recht einfache Geschichte auf allen Ebenen mehr oder weniger chronologisch vorangetrieben wird. Einmal verschmelzen die vier Ebenen visuell gar zu einer einzigen rauschhaften Szene. In einem frenetischen Ausdruckstanz überlagern sich Nina und Sita zu einer von Feuer umgebenen Silhouette.

Es mag vermessen klingen, den eigenen Trennungsschmerz mit demjenigen einer Gottheit zu vergleichen, doch Paley umschifft die Klippen der Sentimentalität mühelos mit Ironie und Selbstkritik. Sie sucht in der mythologischen Erzählung nach Antworten auf die Frage, warum sie einem Mann nachtrauert, der sie scheinbar grundlos schlecht behandelt hat. Während die Beweggründe für Ramas abweisende Haltung vom Erzählertrio diskutiert werden, bleibt Daves Motivation ungeklärt. Die Autorin erspart uns die tiefere Auseinandersetzung zugunsten einer visuellen tour de force.

Es verwundert nicht, dass Nina Paley in der New Yorker Animationsszene Fuss gefasst hat. Während in Südkalifornien seit jeher das solide Handwerk perfektioniert wird, sammelte sich im urbanen New York schon immer die Avantgarde. Jenseits der Fernsehstudios aber war die Szene der unabhängigen Animatoren jahrelang stark zersplittert. Erst als sich 2003 zwölf Animatoren (darunter auch Nina Paley) zusammaten, um die DVDs *AVOID EYE CONTACT VOLUME 1* und *VOLUME 2* herauszubringen, begannen sich viele New Yorker Autoren überhaupt erstmals als loses Kollektiv wahrzunehmen.

Im gegenwärtigen *SITA SINGS THE BLUES*-Fieber wird gerne übersehen, dass es in den letzten Jahren an der Ostküste immer wieder abendfüllende Autorentrickfilme, vorwiegend von Einzelkämpfern, gegeben hat. *Bill Plympton* etwa, die Ikone des Independent-Zeichentricks, hat bis heute



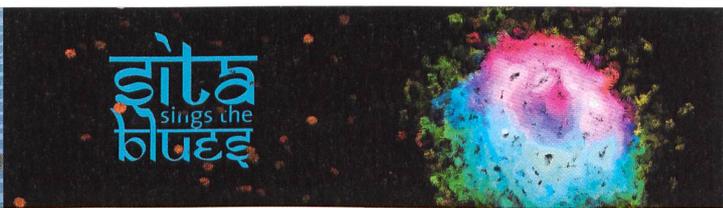
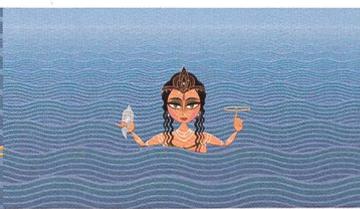
fünf Langfilme realisiert. Er galt 1979 als erste Person, die jemals einen Langfilm komplett alleine gezeichnet hat. Dabei sollte nicht übersehen werden, dass alleinige Autorschaft sich normalerweise ausschliesslich auf das Bild bezieht. Oftmals wird erst im Abspann sichtbar, wieviele Mitarbeiter an Tonspur und Postproduktion beteiligt waren.

Anders als Nina Paley, die ihren Film nur dank computerunterstützter Animationstechniken innerhalb von fünf Jahren fertigstellen konnte, zeichnet Plympton seine Figuren noch immer Bild für Bild von Hand. Zwischen umjubelten Festivalauftritten hält er seine Fans per Internet bei Laune. Seit *HAIR HIGH* (2004) hat er über seinem Zeichentisch eine *live-webcam* installiert. So konnte man auch

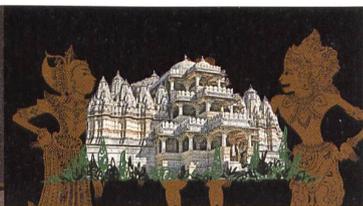
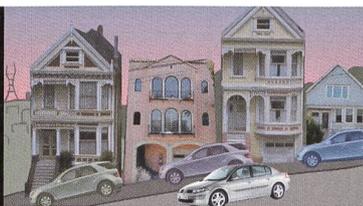
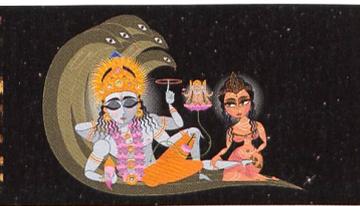
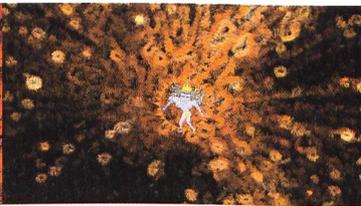


Sita Sings the Blues is an audience-funded project released under a Creative Commons Attribution-Share Alike license

except for certain songs under restrictive licenses required by the respective copyright holders. For more information, visit [sitasingstheblues.com](http://sitasingstheblues.com)



based on  
**The Ramayana**  
of Valmiki

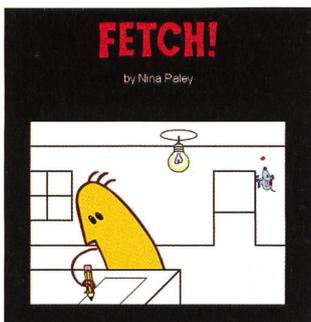


die Entstehung von *IDIOTS AND ANGELS*, seines jüngsten, zeitgleich mit *SITA SINGS THE BLUES* entstandenen Films, im Netz mitverfolgen, ein *making of* in Echtzeit sozusagen.



Während *IDIOTS AND ANGELS* ohne Dialog auskommt, musste Nina Paley den grössten Teil von *SITA SINGS THE BLUES* lippensynchron animieren. Dieser Aufwand wäre für eine Einzelperson unmöglich zu bewältigen, gäbe es nicht Computerprogramme wie Flash, die diesen Arbeitsschritt mit Hilfe von mehrfach verwendbaren Mundstellungen vereinfachen. Allein schon aus diesem Grund kam für den grössten Teil des Films nur computerunterstützter Legetrick in Frage. Bei dieser Technik werden in einer ersten Phase aus gezeichneten Elementen zweidimensionale digitale Marionetten gebaut, die anschliessend beliebig im Computer bewegt werden können. Für die Animation ist nach wie vor der Mensch zuständig, der Computer errechnet lediglich die fehlenden Bilder zwischen den einzelnen Posen.

Die so erzielten Bewegungsabläufe mögen einfach aussehen, der Reiz der Bilder liegt jedoch in der Fülle an Details, die zum Teil nur dank Greg Sextros sorgfältigem Sound Design überhaupt in den Vordergrund treten. Paley weiss gezielt die Stärken der bei Animatoren unbeliebten Flash-Ästhetik zu ihrem Vorteil zu nutzen: Mit einfachsten Mitteln, wie beispielsweise Farbveränderungen von Hintergrundflächen, erzielt sie starke expressionistische Effekte. Der flache, streng zweidimensionale Stil hat den Vorteil, dass sich Paley mit dem Aufbruch der Perspektiven vom Realitätszwang befreien kann. Grösser werdende Figuren kommen scheinbar näher, ein Waldrand dient gleichzeitig als Bühnenvorhang. Hat sie die Möglichkeiten optischer Täuschungen durch Stilisierung im Kurz-



film *FETCH* (2002) noch spielerisch durchexerziert, wendet sie hier dieselben Tricks unauffällig im Dienste der Erzählung an.

Mit ihrem Mut zur Vereinfachung setzt Nina Paley eher auf Selbstreflexivität und Einfallsreichtum als auf eine kohärente Illusion. Ihre Figuren bleiben Marionetten, auch im übertragenen Sinne. Aber im Gegensatz zu Bill Plymptons skurrilen, häufig arg gestreckten Aussenseitergeschichten, die eine eingeschworene Fangemeinde ansprechen, hätte *SITA SINGS THE BLUES* das Zeug zu einem veritablen Publikumserfolg, wäre die Kinoauswertung bis jetzt nicht an rechtlichen Problemen gescheitert.

Obwohl die Annette-Hanshaw-Aufnahmen aus den zwanziger Jahren mittlerweile in *public domain* und damit frei verfügbar sind, besteht das Urheberrecht an den den Songs zugrundeliegenden Kompositionen noch immer, weil es in Amerika möglich ist, die Urheberrechte nach der gesetzlichen Ablaufzeit rückwirkend zu verlängern. Deshalb sind auch die Synchronisationsrechte der Songs, auf denen *SITA SINGS THE BLUES* basiert, weiterhin im Besitz grosser Musikkonzerne.

Wegen der damit verbundenen Legalisierungskosten hat sich bis jetzt in keinem Land ein Verleiher gefunden, obwohl der ausserordentlich unterhaltsame Film seit seiner Premiere an der letztjährigen Berlinale an Festivals rund um die Welt Auszeichnungen einheimst und bei Publikum und Presse gleichermassen Begeisterung auslöst. Jüngst setzte sich sogar der amerikanische Kritikerpapst Roger Ebert für *SITA SINGS THE BLUES* ein. Das Medienecho war entsprechend gross. Doch geholfen hat das alles nichts. Während Plympton heute angeblich von den globalen Verkäufen seiner Filme leben kann, kämpft Nina Paley mit einer informativen Website noch immer für die legale Verbreitung ihres eigenen Films.

Im Wissen um allfällige rechtliche Probleme hat Paley die Songs trotzdem verwendet, weil sie sich gegen die herrschende «Erlaubnis-Kultur», die viele Kulturschaffende von der Realisierung ihrer Projekte abhält, aktiv wehren wollte. Eine erste Forderung der Rechteinhaber belief sich auf 220 000 US Dollar, eine Summe, die die Produktionskosten des Films selbst dann noch übersteigt, wenn Paleys Arbeit mitgerechnet würde. Nach zähen – und kostenintensiven – Verhandlungen konnte sie die Lizenzgebühren auf gut 50 000 US Dollar herunterdrücken, was ihre Verhandlungspartner als fast schon selbstloses Entgegenkommen werten. Um den Film wenigstens teilweise aus dem «Urheberrechts-Gefängnis» freizukaufen, hat sie ein Darlehen aufgenommen – die Zahlung soll in einem ersten Schritt die Herstellung von 4 999 DVD-Kopien ermöglichen. Paley versucht nun, mit Hilfe von online-Spenden von Fans den Kredit abzuzahlen, wie es ihr schon mit den Kosten für die 35mm Kopien für Berlin und Annecy gelungen ist.

Der Aufbau einer so treuen Anhängerschaft erfordert auch im Internetzeitalter noch einen langen Atem und die Bereitschaft zur Extrovertiertheit. Wie die meisten unabhängigen Filmemacher informiert Nina Paley in einem Blog unermüdlich über den Stand ihrer Arbeit. Doch sie geht noch einen Schritt weiter als die meisten ihrer Kollegen. Von den gegenwärtigen Verleihstrukturen enttäuscht, hat sie sich einen alternativen Verleihplan zurechtgelegt. Im Grundsatz vertritt sie die Meinung, dass

sowohl das Urheberrecht als auch die Verleiher der Verbreitung von künstlerischen Inhalten eher im Weg stehen als nützen. Sie veröffentlicht ihren Film deshalb unter einer *Creative Commons Share-Alike Licence*, ähnlich einer Open-Source-Software-Lizenz. Damit will sie verhindern, dass jemals ein Urheberrecht auf *SITA SINGS THE BLUES* geltend gemacht oder gekauft und der Film aus dem Verkehr gezogen werden kann.

Mit diesem Schritt spricht sich Paley klar für eine Remix-Erlaubnis aus, was bedeutet, dass das Publikum ihren Film nicht nur weiterverbreiten, sondern auch verändern und Teile daraus für eigene Zwecke verwenden darf. Schliesslich versteht sie ihren Film ebenfalls als Remix-Projekt, hat sie sich doch aus vorgefundenen Elementen ihre eigene Version des Ramayana zusammengebastelt. Finanzielle Besitzansprüche gibt sie damit allerdings auf. Es ist ihr weitaus wichtiger, bei der kostenlosen Verbreitung als Urheberin genannt zu werden. Das Problem, dass die Verwendung der Lieder noch immer kostenpflichtig ist, auch wenn der Rest des Films gratis verfügbar ist, bleibt allerdings.

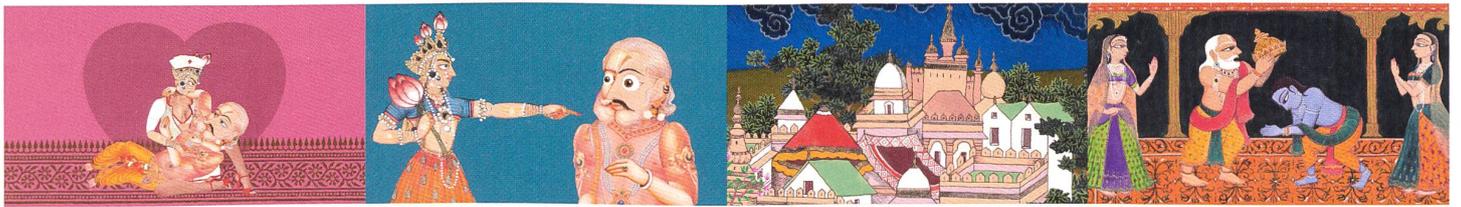
Um trotz allem Aufführungen zu ermöglichen, beruft sie sich darauf, dass Promotionskopien keinen Rechtegebühren unterliegen, und stellt den Film seit März 2009 online in allen gängigen Formaten in bester Qualität gratis zur Verfügung. Kostenloser Inhalt sei die beste Werbung, weil sie freiwillig verbreitet werde. Überzeugt davon, dass sie so auf lange Sicht mehr Leute erreiche als an Festivals, fordert sie nichts weniger als einen Systemwechsel weg vom Copyright. Zu diesem Schritt bewogen hat sie die Einsicht, dass die Entscheidung, ins Kino zu gehen, nicht von fehlenden Alternativen abhängt, sondern von der Lust, einen Film auf einer grossen Leinwand mit anderen Leuten und – vor allem – ungeteilter Aufmerksamkeit zu geniessen. Sie strebt deshalb auch weiterhin eine Kinoauswertung an.

Veranstaltern und Herstellern von Merchandisingprodukten, die einen festgelegten Anteil des Erlöses mit ihr teilen, verleiht sie das Gütesiegel «Creator Endorsed Product». Schliesslich sind viele Fans eher bereit, etwas zu bezahlen, wenn sie wissen, dass sie damit den Künstler und nicht einen Grosskonzern unterstützen.

Das mediale Interesse an der Rechte-Debatte weiss die dadurch verschuldete und zeitweise obdachlose Paley wiederum für sich zu nutzen. Bereits hat sie einen Film zum Thema Urheberrecht angekündigt. Die Aufmerksamkeit der Fangemeinde ist ihr sicher, zumal Paley trotz der leidvollen Erfahrungen ihren entwaffnenden Humor und ihre sympathische Frische nicht verloren hat. Ihr Song «Copying isn't theft» erfreut sich jedenfalls schon einiger Beliebtheit. Und überhaupt, was sind schon ein paar Jahre des Durchhaltens, wenn man wie Nina Paley in epischen Dimensionen denkt?

Oswald Iten

Regie, Buch, Animation, Schnitt, Produktion: Nina Paley; Musik: Todd Michaelsen; Sound Design: Greg Sextro. Sprecher (Figur): Aseem Chhabra, Bhavana Nagulapally, Manish Acharya (Schattenpuppen), Reena Shaw (Sprechstimme von Sita), Debargo Sanyai (Rama), Sanjiv Jhaveri (Dasharatha, Ravana, Valmiki, Ex-Ehemann), Aladdin Ullah (Mareecha, Hanuman), Nitya Vidyasagar (Zwillinge Luv und Kush), Pooja Kumar (Surphanakha), Deepti Gupta (Kaikeyi). USA 2008. 82 Min. [www.sitasingstheblues.com](http://www.sitasingstheblues.com)



# Der seltsame Appetit der Wüstlinge

Ein auffallend grosser Teil von D. A. F. de Sades Roman «Die 120 Tage von Sodom» ist der Passion der Kopro- phagie, des Verspeisens von Kot, gewidmet. Es scheint dann auf den ersten Blick ins Bild zu passen, wenn in Pier Paolo Pasolinis gleichnamigem Film von 1975 die Herren ihre Opfer zwingen, Exkreme zu essen. Doch Pasolini hat keine wirkliche Verfilmung unternommen – seine Protagonisten sind vielmehr Faschisten, die selbst Sades Roman kennen und ihn für ihre eigenen Verhältnisse adaptieren. Darum bleibt ihnen etwas fremd, was für die Romanfiguren von zentraler Bedeutung ist: nämlich deren Lust am Verzehr von Kot.

Dass die Herren selber Exkreme verspeisen, mag uns ähnlich rätselhaft erscheinen wie den faschistischen Imitatoren bei Pasolini. Aber das zeigt lediglich, dass jenes für die Epoche der Aufklärung zentrale Thema der Autonomie für die Faschisten keine Rolle mehr spielt. Für Sades Libertins hingegen ist es entscheidend: Sie sind in hohem Mass daran interessiert, ihr sexuelles Wohlgefallen derart zu kultivieren, dass es grösstmögliche Unabhängigkeit von seinem Gegenstand erreicht. Nur dadurch können sie autonom sein; andernfalls wären sie nur Sklaven ihrer Objekte. So benötigen sie vorzugsweise solche Gegenstände, die völlig klarstellen, «dass es nicht das Objekt der Ausschweifung ist, das uns reizt, sondern die Idee des Bösen». Das Exkrement eignet sich dafür wie kaum etwas anderes.

Wer hätte gedacht, dass sich ausgerechnet im Verspeisen von Kot eine Parallele zwischen Sade und Immanuel Kants «Ästhetik des Erhabenen» ergibt? Auch bei Kant geht es nämlich darum zu zeigen, wie das Gefühl des Erhabenen allein im Beobachter selbst liegt, dem so auch noch das uninspirierendste Objekt genügt zum Erlebnis des Wohlgefallens:

«So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist grässlich; und man muss das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist.» Das Wohlgefallen, das Kant hier im Auge hat, ist offensichtlich eines, das sich in erster Linie an der Ideenfülle des «eigenen Gemüts» entzündet, und nicht an den Qualitäten des Gegenstandes. Kants «empörter Ozean» ist darum das präzise Gegenstück zum Exkrement der Sadeschen Wüstlinge.

Wenn es eine getreue Verfilmung von Sades Roman gibt, dann ist es nicht Pasolinis Film von 1975, sondern ein anderer, der interessanterweise ohne jede Gewalt auskommt: Marco Ferreris LA GRANDE BOUFFE von 1973. Vier Männer ziehen sich in eine Villa zurück, um dort, wie man allmählich zu verstehen beginnt, mit einem Übergenuß von köstlichen Speisen ihrem Leben ein Ende zu setzen. Vier Freunde; ein einsamer Ort, den aufgrund von Schnee-

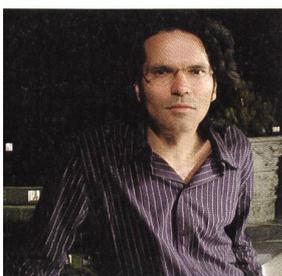
fällen niemand verlassen kann; einige erfahrene Frauen; eine Schar von Kindern; erotische Erzählungen; köstliche Speisen – es gibt zahlreiche überraschende Übereinstimmungen mit «Die 120 Tage von Sodom», allen voran natürlich die Tatsache, dass sich alles um eine gigantische, durch zuvor vereinbarte, präzise Regeln bestimmte Ausschweifung dreht.

Während Kant der Auffassung war, dass keine sinnliche Neigung stark genug wäre, der Drohung durch den Galgen standzuhalten, wohingegen das sittliche Pflichtgefühl dies vermöge, zeigt sich bei Sade, dass dessen Wüstlinge ihre Passionen mit einer Entschlossenheit betreiben, die durch Todesgefahr keineswegs eingeschüchtert, sondern erst recht angespornt wird. Ihre bössartige, den Neigungen gewidmete Pflicht ist genauso todesresistent wie die sittliche Pflicht bei Kant. Und auch die weniger verbissenen Geniesser bei Ferreri sehen dem Tod ins Auge. «Wenn du nicht isst, dann stirbst du nicht», sagt einer der Helden zum anderen aufmunternd und füttert ihn mit Püree.

So bizarr uns auch diese Überschreitung anmutet, können wir ihren Sinn heute sehr gut erahnen. Denn dem Tod ins Auge sehen zu können, ist eine entscheidende Voraussetzung, um zu leben. Jene Politik, die gegenwärtig unter dem Vorwand, das Leben zu schützen, jeglichen Genuss als gesundheitsschädigend dämonisiert und verbietet, macht schon dieses Leben selbst zum Tod; zu einer Art von vorzeitiger Leichenstarre. So stellt man sich auf manchen Flughäfen, wo unbescholtene Passagiere ihre Schuhe ausziehen und ihre Gürtel abgeben müssen, so dass ihnen Röcke und Hosen hinunterrutschen, die Frage, ob es nicht besser ist, einmal gebombt als tausendmal erniedrigt zu werden. Das Lebensverachtende ist hier nicht die Überschreitung, sondern das beflissene, jegliche Überschreitung verhindernde Regelbewahren selbst. Die Helden Ferreris hingegen zeigen gerade in ihrer tödlichen kulinarischen Unternehmung ihre Liebe zum Leben. Sie erinnern an die schönen Verse des Juvenal, wo es heisst: *summum crede nefas animam præferre pudori / et propter vitam vivendi perdere causas* – vorsichtig und in Prosa übersetzt: «Betrachte es als die grösste Schandtät, das nackte Leben höher zu stellen als die Scham; und um des Lebens willen die Gründe, für die es sich zu leben lohnt, zu verlieren.»

Robert Pfaller

Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Robert Pfaller lehrt in Wien und der Kulturhauptstadt Linz, ist ein Verehrer von Ernst Lubitschs Frivolitäten und entschiedener Freund verbotener Genüsse wie Tabak und ungesundes Essen. Jüngst ist von ihm «Das schmutzige Heilige und die reine Vernunft: Symptome der Gegenwartskultur» im Fischer Verlag erschienen.



Ihre bössartige, den Neigungen gewidmete Pflicht ist genauso todesresistent wie die sittliche Pflicht bei Kant. Und auch die weniger verbissenen Geniesser bei Ferreri sehen dem Tod ins Auge. «Wenn du nicht isst, dann stirbst du nicht», sagt einer der Helden zum anderen aufmunternd und füttert ihn mit Püree.

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](http://www.srgssrideesuisse.ch)

SRG SSR **idée suisse**

# PANDORA'S BOX

Yeşim Ustaoglu, Türkei

Filmfestival San Sebastián  
Goldene Muschel Bester Film  
Silberne Muschel Beste Darstellerin

Ab Juni in den Kinos

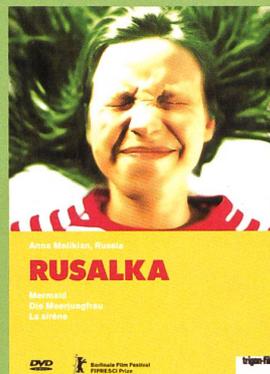
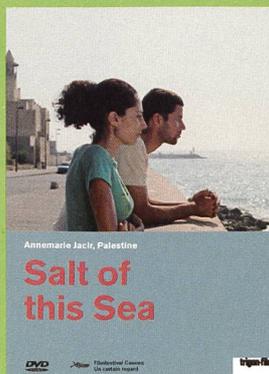
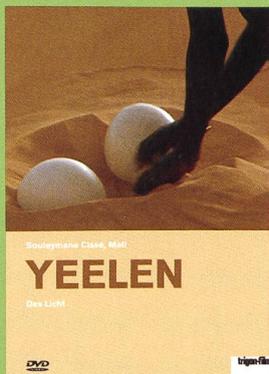
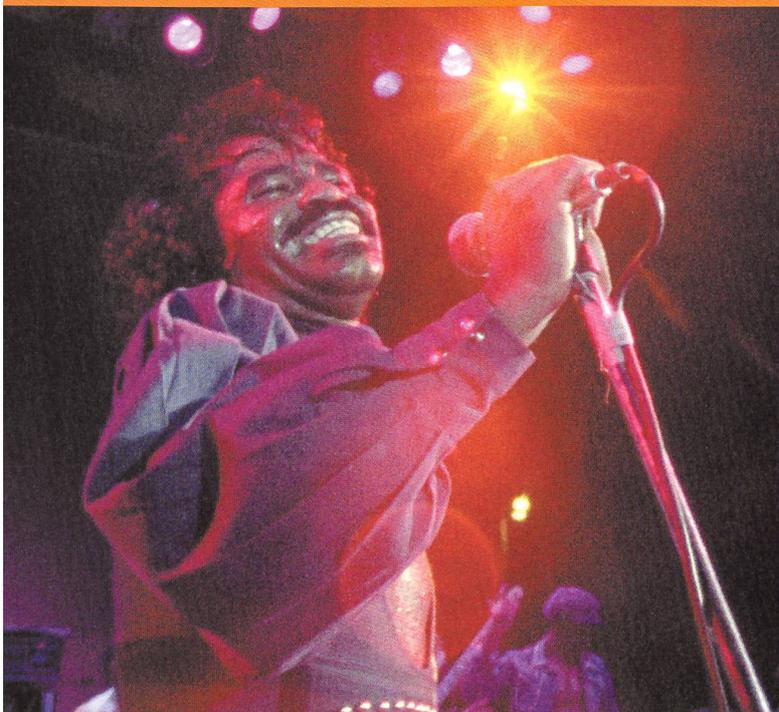


# SOUL POWER

Jeffrey Levy-Hinte, USA/Congo

Eine beglückende Zeitreise  
in die 70er Jahre und ihre Musik

Ab Juli in den Kinos



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

[www.trigon-film.org](http://www.trigon-film.org) – Telefon 056 430 12 30

trigon-film