Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 300

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

Fr. 9.– € 6.–

5.09

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Martine Marignac, Filmproduzentin

Ghiblis vergessene Ahnen:
Zur Frühgeschichte des Anime

LOS ABRAZOS ROTOS von Pedro Almodóvar

PUBLIC ENEMIES von Michael Mann

LA TETA ASUSTADA von Claudia Llosa

TRICKS von Andrzej Jakimowski

LE PREMIER JOUR DU RESTE DE TA VIE
von Rémi Beançon

LE CODE A CHANGÉ von Danièle Thompson

SÉRAPHINE von Martin Provost

> Martine Marignac
> Anime

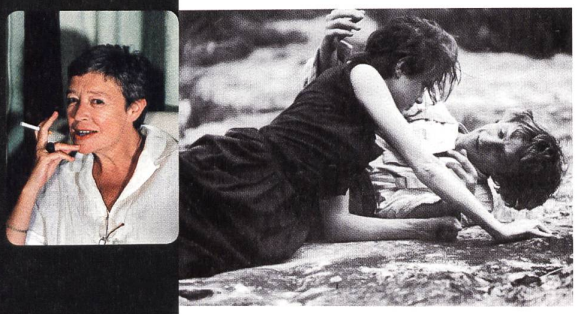
www.filmbulletin.ch

7 CÉSAR
2009
Beste Hauptdarstellerin
Bester Film
Bestes Drehbuch
Beste Kamera
Beste Kostüme
Beste Ausstattung
Beste Musik
Yolande Moreau
Ulrich Tukur
Séraphine
ein Film von Martin Provost
AB 30. JULI IM KINO!
XENIX FILM
www.xenixfilm.ch

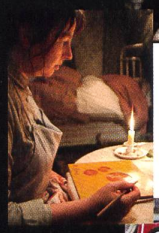
Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.2009
51. Jahrgang
Heft Nummer 300
August 2009

Titelblatt:
Magaly Solier als Fausta
in LA TETA ASUSTADA
Regie: Claudia Llosa



"Mein ganzes Kinoabenteuer ist eine Familienangelegenheit, und meine Familie ist die Nouvelle Vague."
Martine Marignac in du, 5, 1994



KURZ BELICHTET
2 *Vorschau Locarno 2009*
7 *Bücher*
9 *DVD*

FILMFORUM
10 **Liebeserklärung**
LOS ABRAZOS ROTOS *von Pedro Almodóvar*

MÉTIER: PRODUCTION
13 **Engagiert für den Autorenfilm**
Martine Marignac, Produzentin

FILMFORUM
23 **We're in the modern age!**
PUBLIC ENEMIES *von Michael Mann*

NEU IM KINO
25 **LA TETA ASUSTADA** *von Claudia Llosa*
27 **TRICKS** *von Andrzej Jakimowski*
28 **LE PREMIER JOUR DU RESTE DE TA VIE** *von Rémi Bezançon*
28 **SÉRAPHINE** *von Martin Provost*
29 **LE CODE A CHANGÉ** *von Danièle Thompson*

RETROSPEKTIVE
31 **Ghiblis vergessene Ahnen**
Ein Streifzug durch die Frühgeschichte des Anime

KOLUMNE
40 **Le cinéma à bout de bras**
Von Frédéric Maire

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

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller

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

Produktion
Druck, Ausrüsten, 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
Sarah Stähli, Frank Arnold, Johannes Binotto, Michael Ranze, Karlheinz Oplustil, Gerhard Midding, Stefan Volk, Achim Hättich, Erwin Schaar, Daniel Kothenschulte

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Stadtkino, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Locarno International Film Festival, Fotofestival/Pedrazzini, Locarno; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Georg Fietz, Frenetic Films, Pathé Films, Universal International Pictures, Xenix Filmdistribution, Zürich; Daniel Kothenschulte, Köln; Pierre Grise, Les films du Losange, Hélène Frappat, Moune Jamet, Kaze, Paris

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur

Suissimage

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen 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 ProFilmbulletin-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

IN EIGENER SACHE
Schweizer Filmjournalismus vor dem Aus

Still und leise stirbt der Filmjournalismus in der Schweiz. Wir wehren uns gegen die Zerstörung der kulturellen Vielfalt, das Ausbluten der Redaktionen, den Niedergang einer ganzen Berufsgattung.

Sparmassnahmen und Entlassungen sind in Zeiten der Krise an der Tagesordnung. Auch bei den Medien. Besonders dramatisch ist der Zustand im Schweizer Filmjournalismus. In wenigen Monaten und von der Öffentlichkeit nahezu unbemerkt wurde eine vormals blühende Vielfalt rigoros zusammengestrichen. Die populärste Kultursparte verliert ihre Meinungsmacher: Entlassungen, Stellenkürzungen, Frühpensionierungen und Filmstellen-Reduktionen 2009 betreffen bereits einen Viertel aller Filmjournalisten.

Das Schreiben über Kultur ist Teil der Kultur. Filmjournalismus bietet eine fundierte Auseinandersetzung mit dem Kinoangebot, sorgt für lebendige Debatten und engagiert sich für eine differenzierte Berichterstattung. Es geht um *Inhalte* statt Content, um *Kritik* statt Hofberichterstattung, um *Argumente* statt Tips.

Wer will sich das noch leisten? Medien werden zur redaktionellen Ausblutung gezwungen. Doch was sie verbreiten, geht alle an: Filmfans, Regisseure, Autoren, Produzenten, Festivalbetreiber und Kinobesitzer. Wir Filmjournalisten fordern Ihre Unterstützung. Und wir brauchen Ihre Meinung. Jetzt. Schreiben Sie uns oder schreiben Sie unseren Medien, bevor wir nichts mehr zu schreiben haben.

Schweizerischer Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten
SVFJ/ASJC/ASGC

Meinungsforum auf:
www.filmjournalist.ch/news.html,
info@filmjournalist.ch

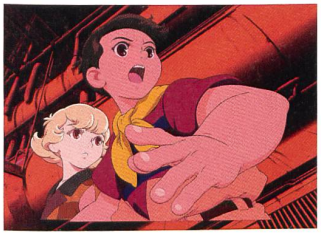
Festival del film Locarno
Vorschau 2009

GIULIAS VERSCHWINDEN
Regie: Christoph Schaub

Eröffnet wird die 62. Ausgabe des *Filmfestival Locarno* (5. bis 15. August) auf der Piazza Grande mit der romantischen Komödie 500 DAYS von *Marc Webb*. Zur Einstimmung auf den Eröffnungsabend wird um 17 Uhr in der Fevi VITUS in einer von *Fredi M. Murer* für diesen Anlass gekürzten Fassung gezeigt. Anschliessend folgt ein Konzert mit dem Pianisten *Teo Gheorghiu*, dem Hauptdarsteller des Films, begleitet vom Orchester der italienischen Schweiz unter Leitung von *Mario Beretta*, dem Komponisten der Filmmusik.

Diese Veranstaltung steht auch im Zeichen von «100 Jahre Filmmusik», ein Jubiläum, das auch die «*Journée du Cinéma suisse*» am 12. August prägt. (Auf Initiative der französischen «Union des compositeurs de musiques de films» UCMF wird seit 2008 bis in den Herbst 2009 das Jubiläum «100 Jahre Filmmusik» gefeiert, denn 1908 komponierte *Camille Saint-Saëns* wohl als erster anerkannter Komponist für L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE von *André Calmettes* und *Charles Le Bargy* eigens eine Filmmusik.) Im Workshop «The Film Music Class» erläutern die Komponisten *Fabian Römer* und *Marcel Vaid* und die Regisseure *Anno Saul* und *Oliver Paulus* anhand konkreter Beispiele ihre enge Zusammenarbeit. Die SUISA Stiftung für Musik präsentiert die CD «film music made in switzerland». Mit der Projektion von BABA'S SONG von *Wolfgang Panzer* und LA VALLE DELLE OMBRE von *Mihály Györik* fallen auch zwei Welturaufführungen von Schweizer Filmen auf diesen Tag. Die vom SVFJ organisierte Podiumsdiskussion «Wer gibt eigentlich den Ton an?» stellt Fragen zum Kultursponsoring in Zeiten der Krise.

Mit dem *Raimondo Rezzonico Preis* für den besten unabhängigen Produzenten wird *Martine Marignac*, Produzentin von Autorenfilmern wie Jacques



METROPOLIS
Regie: Rintaro

Rivette, Jean-Luc Godard oder Otar Iosseliani, ausgezeichnet. Zu ihren Ehren ist JEANNE LA PUCELLE von *Jacques Rivette* und PASSION von *Jean-Luc Godard* zu sehen. Im Forum wird auch ein öffentliches Gespräch mit Martine Marignac stattfinden.

In Zusammenarbeit mit dem *Museo Nazionale del Cinema* in Turin präsentiert das Filmfestival von Locarno *Manga Impact – The World of Japanese Animation* – Retrospektive, Veranstaltungen und Ausstellung zum japanischen Animationsfilm (Anime) und seinem Universum, insbesondere der Comic (Manga), die ihm zugrundeliegen. In der Retrospektive werden rund dreissig Langfilme präsentiert, von THE LEGEND OF THE WHITE SNAKE von *Yabushita Taiji* von 1958 bis hin zum jüngsten THE SKY SKRAWLER von *Oshii Mamoru*. Es finden sich Klassiker wie AKIRA von *Otomo Katsuhiro*, GHOST IN THE SHELL von Oshii und SPIRITED AWAY von *Miyazaki Hayao*; hierzulande Unbekannteres wie BELLADONNA OF SADNESS von *Yamamoto Eiichi*, BAREFOOT GEN von *Shinzaki Mamoru* und PERFECT BLUE von *Kon Satoshi*; TV-Serien wie ASTRO BOY, KIMBA, THE WHITE LION, DIRTY PAIR und DRAGON BALL. Kurzfilmprogramme sind dem Schaffen von *Tezuka Osamu*, dem Puppenanimator *Kawamoto Kihachiro* und den neusten Trends des zeitgenössischen Animationsfilmschaffens gewidmet. Das National Film Centre in Tokio präsentiert Frühwerke von Anime ab den zwanziger Jahren bis hin zum Zweiten Weltkrieg. Ein Fokus gilt dem Studio Gainax, und drei Hommagen gehen an die in Locarno anwesenden *Tomino Yoshiyuki*, *Takahata Isao* und *Itano Ichiro*, die auch in Podiumsdiskussionen und Workshops über ihre Arbeit Auskunft geben werden.

www.pardo.ch

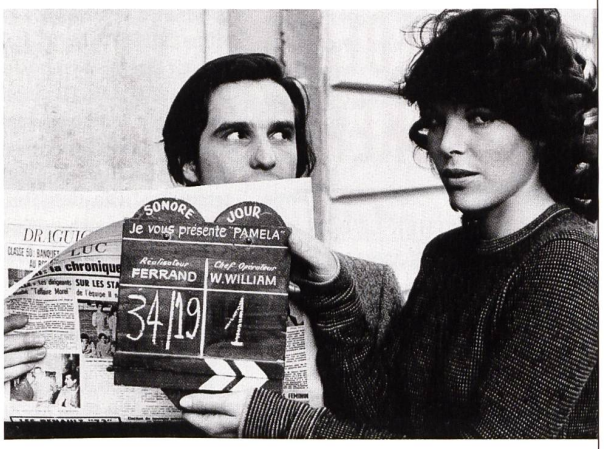
Zwanzigste Kritikerwoche von Locarno

BREATH MADE VISIBLE
Regie: Ruedi Gerber

Zum zwanzigsten Mal findet die Kritikerwoche von Locarno statt, und das ist Grund zum Feiern. Doch sonderlich fröhlich fühlen wir uns vom SVFJ, der die Kritikerwoche organisiert, derzeit nicht: (Zu) viele unserer Mitglieder haben in den Medienstürmen der letzten Monate ihre Jobs verloren. Doch «Jetzt erst recht!» *La ventesima settimana della critica:* Mit dem verschmitzten Flügelbauer-Porträt PIANOMANIA von *Lilian Franck* und *Robert Cibis* und *Cédric Dupires* und *Gaspard Kuentz*' experimenteller Tokioter Schrottplatz-Avantgarde-Musikdoku stehen zwei Filme auf dem Programm, die vom Hören erzählen. In BREATH MADE VISIBLE nimmt uns *Ruedi Gerber* mit seiner putzmuntern 89-jährigen Protagonistin, der Tanzpionierin Anne Halprin, auf eine Tour d'Horizon durchs zwanzigste Jahrhundert. Dass Musik ein starkes Mittel zur Identifikation ist, wissen auch die Mitglieder der Den Haager Gang «Crips», die im gleichnamigen Film von *Joost van der Valk* und *Mags Gavan* nur ihre Schussnarben stolzer präsentieren als ihre HipHop-Songs. Geradezu leid tut einem da der Protagonist von 17. AUGUST, der in der ersten russischen Strafanstalt für lebenslänglich Inhaftierte musikfrei seine Zeit totschlägt: «Ein Tag im Leben von» könnte *Alexander Gutmans* Film auch titeln. Nicht ein Tag, sondern «die Tage» sind Thema in *Diana Fabianovas* THE MOON INSIDE YOU, der verspielt dem roten Faden der Weiblichkeit rund um die Erde folgt. Bleibt noch *José Luis Valles* EL MILAGRO DEL PAPA, der weniger von eines Knaben Wunderheilung denn von den bizarren Versuchen der Gesellschaft daraus Profit zu schlagen berichtet. Wer weiss, vielleicht liesse sich der Kritik(er)-Krise mittels Wunder auch beikommen.

Irene Genhart, Simon Spiegel
Délégués généraux

Filmbulletin-Cinétour'09



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

präsentiert
LA NUIT AMÉRICAINE
von François Truffaut
Einführung in den Film
durch Johannes Binotto

10. September 21.00 Stadtkino Basel

> www.stadtkinobasel.ch
> www.filmbulletin.ch

ÜBER 500 FILMPERLEN ZUM WIEDER-ENTDECKEN!

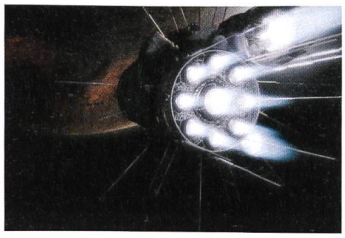
DIE KINEMATHEK LE BON FILM MACHT 35MM- UND 16MM-KOPIEN VON HOLLYWOOD-KLASSIKERN, DEFA-FILMEN, 80 JAHREN DEUTSCHER FILMGESCHICHTE UND RARITÄTEN DES INTERNATIONALEN AUTORENKINOS FÜR IHRE LEINWAND WIEDER ZUGÄNGLICH.

Für Anfragen stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung:
Tel 061 205 98 83 | 061 205 98 80
s.koenig@stadtkinobasel.ch
www.stadtkinobasel.ch

STADTKINO BASEL | LANDKINO
KINEMATHEK

Die virtuelle Zukunft des Films

MARMORERA
Regie: Markus Fischer



CARGO
Regie: Ivan Engler, Ralph Etter

Abseits von den Cyberpunks, Zombies und weiblichen Antichristen, die sich auf der Leinwand tummelten, fand am herausragenden Internationalen Festival des Fantastischen Films (NIFFF) in Neuchâtel bereits zum vierten Mal das Symposium «Imaging the Future» statt. Das interdisziplinäre zweitägige Treffen beschäftigt sich mit der Entwicklung digitaler Bilder und virtueller Welten in Film und Computerspielen. Die diesjährige Ausgabe des ITF setzte sich mit neuen Formen von Interaktivität, der Ästhetik von Videospielen und der Rolle von Gamedesign und visuellen Effekten (VFX) in der Schweiz auseinander.

Zum Auftakt des Symposiums am 1. Juli sprachen die Zürcher Filmhistorikerin *Barbara Flückiger*, VFX-Designer *Volker Henzle* und *Markus Gross* vom Department of Computer Science an der ETH über «Artificial Actors». Die Schwierigkeit beim Entwerfen computergenerierter Charaktere bestehe vor allem darin, eine glaubhafte Darstellung des menschlichen Gesichts zu kreieren. Ein Gesicht, das sowohl Falten wie auch die Reflexionseigenschaften der Haut, das Spiel von Licht und Schatten wiedergibt. Aus diesem Grund sei es viel einfacher, ältere Figuren zu kreieren. Eine interessante Anmerkung machte ein Podiumsteilnehmer im Publikum: Dass die Hollywoodschauspieler – Botox sei Dank – immer künstlicher aussehen würden, stehe im Gegensatz zu dem Versuch, artifizielle Figuren immer lebensechter aussehen zu lassen.

In der Diskussionsrunde «Swiss Digital Creation – 3D Animation, VFX and Video Games Design in Switzerland: Cultural Politics and State of the Art» lag das Schwergewicht auf der Bedeutung der Game-Entwicklung und der fehlenden finanziellen Förderung in der Schweiz. *Jean-Frédéric Jauslin*, *Nicolas Bideau* und *Pius Knüsel* diskutierten zusammen mit den zwei Schweizer Gamedesignern *Ru Weerasuriya* und *Jean Deppierraz* über die fehlende Anerkennung und Unterstützung dieses noch jungen Berufes. Bideau präsentierte eine Studie, in der aufgezeigt wurde, dass in der Schweiz wenige Filme produziert werden, die aufwendige Postproduktionen benötigten. Visuelle Effekte und Spezialeffekte hätten keine Tradition in der Schweiz. Als wenige Beispiele von Filmen mit visuellen Effekten nannte Bideau MARMORERA, MEIN NAME IST EUGEN und den Science-Fiction-Film CARGO, der diesen Herbst in die Kinos kommen soll. Die visuellen Effekte in diesen Filmen wurden jedoch grösstenteils von Profis aus dem Ausland angefertigt.

Der in Genf aufgewachsene Ru Weerasuriya lebt in Los Angeles, wo er erfolgreich als Gamedesigner arbeitet. In der Schweiz habe er den Austausch mit anderen Designern vermisst. Der Westschweizer Deppierraz sieht ein weiteres Problem darin, dass es bei uns kaum Ausbildungsorte gibt, die auf visuelle Effekte und Computerspieldesign spezialisiert sind. Die Schweiz sei lediglich ein Rekrutierungsort, so Weerasuriya. In Zukunft werde die Verschmelzung von Computerspielen und Filmen immer wichtiger werden, sind sich die zwei Designer einig. Ihr Beruf hätte jedoch immer noch mit dem schlechten Image zu kämpfen: Beim Entwerfen eines Spieles arbeiteten sie als Regisseure, Drehbuchautoren und Musiker zugleich – gegen aussen würden sie höchstens als Techniker wahrgenommen.

Sarah Stähli

www.imagingthefuture.ch

KURZ BELICHTET

MARY & MAX
Regie: Adam Elliot

Fantoche

Vom 8. bis 13. September findet in Baden *Fantoche*, das grösste und bedeutendste Trickfilmfestival der Schweiz, zum siebten Mal statt. Im Wechel zum einjährigen Turnus hat es unter anderem den Internationalen Wettbewerb (Gesamtpreissumme Fr. 21 500) aufgewertet und einen separaten Schweizer Wettbewerb eingeführt.

Ein mehrteiliges Filmprogramm widmet sich unter dem Titel «Mensch & Animation» der Darstellung des Menschen im Animationsfilm – vom rudimentären Strichmännchen bis zur dreidimensionalen Computeranimation. Ein zweiter thematischer Schwerpunkt heisst «Animation und Game Design». Anhand von Filmbeispielen, Vorträgen und Diskussionen soll geklärt werden, welchen Einfluss Computerspiele inhaltlich, technisch und ästhetisch auf das jüngere Animationsfilmschaffen haben. Es werden auch sogenannte Machinimas, auf der Basis von «Game Engines» erstellte Filme, zu sehen sein.

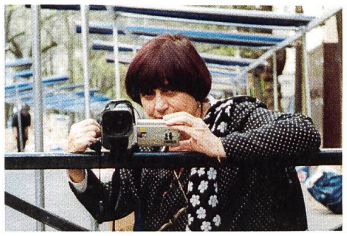
In der Sektion «Terra incognita» wird die Animationsfilmproduktion von *Burkina Faso*, *Senegal* und *Elfenbeinküste* vorgestellt. Eine Werkschau gilt der amerikanischen Künstlerin und Filmemacherin *Caroline Leaf*. Im Kunstraum Baden präsentiert der Aargauer Künstler *Peter Fischer* seine Projektionsmaschinen.

www.fantoche.ch

François Truffaut

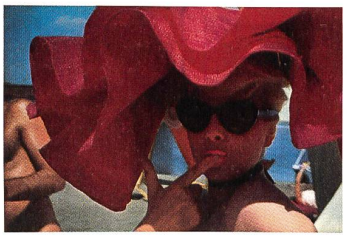
«Das Wunder des Kinos ist, dass es mit der Lüge die Wahrheit sagt.» (Peter W. Jansen in seinem Essay «François Truffaut. Der Mann, der das Kino liebte» in Filmbulletin 3.2001) Wie ein solches «Kino par excellence» aussieht, kann man (wieder einmal) ab September im *Stadtkino Basel* verfol-

LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT
Regie: François Truffaut



Agnès Varda in LES GLANEURS ET LA GLANEUSE
Regie: Agnès Varda

SCHREIE UND GEFLÜSTER
Regie: Ingmar Bergman



GIULIETTA DEGLI SPIRITI
Regie: Federico Fellini

gen. Mit achtzehn Filmen zeigt es eine breitangelegte Truffaut-Retrospektive. Darunter finden sich LES 400 CENTS COUPS, BAISERS VOLÉS, DOMICILE CONJUGAL und L'AMOUR EN FUITE aus der Serie über Antoine Doinel mit Truffauts alter ego *Jean-Pierre Léaud* in der Hauptrolle. Filme, in denen das Kino im Zentrum steht – LA NUIT AMÉRICAINE (am 9. September führt Johannes Binotto in den Film ein) – oder die Literatur – FAHRENHEIT 451 – und natürlich die Liebe in allerlei Konstellationen: zwei Männer und eine Frau (*Jeanne Moreau*) in JULES ET JIM, ein Mann (Jean-Pierre Léaud) und zwei Frauen in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT, ein Mann (*Charles Denner*) und viele Frauen in L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES oder eine Frau (Jeanne Moreau) und viele Männer in LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR. Das Faible Truffauts für die «Série noir», den dunkel grundierten Kriminalstoff, zeigt sich in TIREZ SUR LE PIANISTE mit *Charles Aznavour*, LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI mit *Catherine Deneuve* und *Jean-Paul Belmondo* und in komödiantischer Ausprägung im wunderschön schwarzweiss gefilmten VIVEMENT DIMANCHE! mit *Fanny Ardant* und *Jean-Louis Trintignant*. Wunderschön schwarzweiss gefilmt ist auch L'ENFANT SAUVAGE, «einer der schönsten, weil einfachsten Filme Truffauts» (P. W. Jansen), in dem Truffaut selbst spielt: einen Arzt, der die Erziehungs eines Findelkindes übernimmt – eine «Verteidigungsrede für die Erziehung». Und immer wieder geht es um die Liebe, darum, «die Wahrheit, seine Wahrheit über die Liebe zu sagen»: LA PEAU DOUCE mit *Françoise Dorléac*, L'HISTOIRE D'ADÈLE H. mit *Isabelle Adjani*, LE DERNIER MÉTRO mit Catherine Deneuve und LA FEMME D'À CÔTÉ mit Fanny Ardant.

www.stadtkino-basel.ch

Alexander Kluge

Am 11. September wird dem Filmemacher und Schriftsteller Alexander Kluge in Frankfurt am Main der *Theodor-W.-Adorno-Preis* 2009 übergeben – als «Meister der Grenzgänge zwischen verschiedenen Genres» für ein Werk, das «von einer schier unstillbaren intellektuellen Neugierde und unversiegbaren Kreativität» zeuge, wie die Jury formuliert.

Agnès Varda

«Es stimmt in vieler Hinsicht, dass sich Agnès Varda in ihrem langen Künstlerleben immer wieder neu erfunden hat.» (Marli Feldvoss in Filmbulletin 4.09) Eine Retrospektive im Berliner Kino *Arsenal* versammelt vom 4. bis 30. September alle Filme der französischen Filmemacherin, Fotografin und Installationskünstlerin: von LA POINTE COURTE von 1955, eigentlich der erste Film der Nouvelle Vague, bis zu ihrem jüngsten LES PLAGES D'AGNES von 2008, ein wunderbar verspielter und poetischer Rückblick auf ihr Leben. Agnès Varda wird vom 4. bis 7. September im Kino Arsenal anwesend sein.

www.arsenal-berlin.de

Elia Kazan

In seinem August-September-Programm widmet das Zürcher *Filmpodium* dem Regisseur Elia Kazan eine Retrospektive. Kazan gilt als grosser Schauspielerregisseur – er hat lange als Theaterregisseur (und auch Schauspieler) gearbeitet – und hat mit Filmen wie A STREETCAR NAMED DESIRE, ON THE WATERFRONT und EAST OF EDEN Entscheidendes zur Karriere etwa von Marlon Brando, Karl Malden und James Dean beigetragen. Grösste Verbitterung unter Kollegen und Freunden löste seine denunziatorischen Aussagen vor dem Komittee für unamerikanische Aktivitäten in der McCarthy-Ära aus. Die Retrospektive zeigt auch, wie sich dieser Verrat auf das spätere Schaffen von Kazan auswirkte.

www.filmpodium.ch

Ingmar Bergman

Unter dem Titel «Laterna magica» hat Ingmar Bergman 1987 zum erstenmal autobiographische Reflexionen zu Leben und Werk veröffentlicht. «Laterna magica» heisst auch das neuste Orchesterwerk der finnischen Komponistin *Kaija Saariaho*. Sie ist dieses Jahr als «Composer-in-residence» Gast des Lucerne Festival im Sommer (12.8.–19.9.). Das Werk ist eine Hommage an den grossen schwedischen Theater- und Filmregisseur. Das *Stattkino Luzern* zeigt aus diesem Anlass ab 18. August bis 15. September eine kleine Reihe mit Filmen von Ingmar Bergman – ausgewählt von der Komponistin, die in ihrer Arbeit immer wieder Brücken schlägt sowohl zu Malerei und Literatur wie auch zu Film- und Videokunst. Zu sehen sein werden SCHREIE UND GEFLÜSTER, DIE ZAUBERFLÖTE, HERBSTSONATE, FANNY UND ALEXANDER und SARABANDE. In Ergänzung dazu wird auch die Arte-Dokumentation INGMAR BERGMAN. ÜBER LEBEN UND ARBEIT von Jörn Donner gezeigt.

www.stattkino.ch

Federico Fellini

«Fellinis Kino ist Film als Traumfabrik. Fellinis Filme führen hinein in unser Innerstes, in die Unterwelt in uns mit unseren verborgenen Wünschen, Sehnsüchten, Abgründen, mit unseren Erinnerungen und Täuschungen, Hoffnungen und Lügen. Fellinis Träume sind kein Verlust an Realität, sie sind ein Zugewinn.» (Hartmut W. Redottée in Filmbulletin 1.2000) In der schönen Fellini-Retro des Kino *Xenis* in Zürich sind noch GIULETTA DEGLI SPIRITI, E LA NAVA VA, GINGER E FRED, AMARCORD, PROVA D'ORCHESTRA, IL CASANOVA DI FELLINI, LA STRADA, SATYRICON, INTERVISTA und LA CITTÀ DELLE DONNE zu sehen.

www.xenix.ch

The Big Sleep

David Carradine

8. 12. 1936–3. 6. 2009

«Als David Carradine dann endlich zum finalen Duell antrat, hielt er alles ein, was Quentin Tarantino sich von ihm versprochen hatte: ein tolles Gesicht, verwittert in vielen Jahren harter Fernseh- und Straight-to-Video-Kärrnerarbeit; dazu ein Körper, dem das jahrzehntelange Training in asiatischen Kampfsportarten nicht nur vollendete Selbstbeherrschung, sondern offenbar auch Ruhe und Weisheit geschenkt hatte.»

Tobias Kniebe in «Süddeutsche Zeitung» vom 6. Juni 2009

Karl Malden

22. 3. 1912–1. 7. 2009

«Gott weiss, dass ich kein schönes Gesicht hatte, das mir bei der Rollensuche helfen konnte. Um in diesem Job erfolgreich zu sein, musste ich mein Handwerk beherrschen. Das begriff ich früh. Ich wollte die Nummer Eins bei den Nummer-Zwei-Rollen sein, die ich nun einmal bekam.»

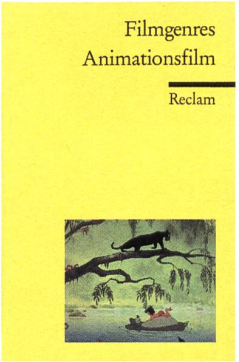
Karl Malden in seiner Autobiographie «When do I start?», 1997

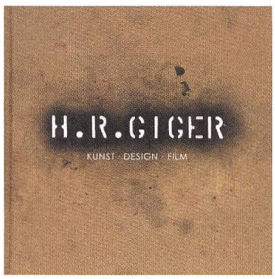
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversitad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

Ehrenrettungen





Mit ICE AGE 3, Henry Selicks CORALINE und Pixars UP ist der (computeranimierte) US-amerikanische Animationsfilm in diesem Sommer und Herbst gut in den Kinos vertreten, auch wenn er in der Wahrnehmung vielleicht eher auf den 3-D-Effekt reduziert wird. Aber das passt dazu, dass der Animationsfilm zumindest im deutschsprachigen Raum in der Filmliteratur – verglichen mit anderen Genres – immer noch stiefmütterlich behandelt wird. Mittlerweile siebenundzwanzig Jahre ist es her, dass mit dem Band «Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm» ein Standardwerk (*Leonard Maltins* «Of Mice and Magic») übersetzt wurde (und das auch nur mit gravierenden Kürzungen). Auch die zahlreichen, bei aller Werbelastigkeit doch recht informativen Begleitbücher zu den aktuellen Disney-, Pixar- und Dreamworks-Filmen haben es nie zu deutschen Ausgaben geschafft, stattdessen erschienen nur Bücher für die jüngsten Kinogänger, in denen die Filmstories reich bebildert nacherzählt wurden. Kurzum: der Animationsfilm gilt hierzulande immer noch als Kinderunterhaltung. Deshalb ist es erfreulich, dass in der Reihe «Filmgenres» des Reclam Verlages auch ein Band über den «Animationsfilm» erschienen ist. Und ebenso erfreulich ist die Tatsache, dass der Band in seinem Aufbau die Schere berücksichtigt zwischen den kommerziellen Langfilmen einerseits und den Experimenten, die das Genre im Kurzfilm weiterentwickeln halfen, andererseits. So sind zwischen die Würdigung einzelner Filme – von Lotte Reinigers DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (1926) bis zu Nick Parks WALLACE & GROMIT: THE CURSE OF THE WERE-RABBIT und Tim Burtons CORPSE BRIDE (beide 2005) sowie der Fortsetzung ICE AGE 2 (2006) – immer wieder übergreifende Texte eingeschoben, in denen zusätzlich der Fokus auf einen einzelnen Pionier (wie Emile Cohl, Tex Avery und Norman McLaren) oder gelegentlich auch auf bahnbrechende Werke wie die Serie THE SIMPSONS (im Abschnitt «Animationsserien im Fernsehen») gelegt wird. Den Texten selber merkt man an, dass die Verfasser über unterschiedliche Kenntnisse der Gattung verfügen. Manche bringen die Weiterentwicklung von Technik und Ästhetik zusammen, andere orientieren sich eher an den Geschichten. Ein wenig bescheiden fallen häufiger die Literaturhinweise aus, etwa wenn bei den Disney-Filmen immer wieder dieselben Standardwerke genannt werden, obwohl es in der spezialisierten Literatur doch genügend Einzelanalysen gibt – die man sich im Zeitalter des Internets allerdings selber leichter erschliessen kann als in früheren Zeiten.

Vom Trickfilm zum Filmtrick: die Kombination «Schweiz» und «Oscar» würde bei den meisten Filminteressierten wohl MONSTER'S BALL und Marc Forster zutage fördern. Zuvor erhielt ihn aber schon H. R. Giger im Jahr 1980 für seine Alien-Figur in Ridley Scotts ALIEN – eine Gestalt, die mittlerweile so etwas wie eine Ikone des modernen Science-Fiction-Films ist und die in zahlreichen späteren Filmen plagiiert wurde. Gigers Einstand in Hollywood war aber schon der Höhepunkt seiner Filmkarriere, misst man diese an der Umsetzung seiner Konzepte. Was folgte, war die «Geschichte einer zunehmenden Entfremdung», wie es in dem Band heisst, der jetzt anlässlich einer Ausstellung des Frankfurter Filmmuseums erschien.

Sie ist gezeichnet von nicht-realisierten Projekten wie Alejandro Jodorowskys Plan, «Dune» – unter Mitwirkung zahlreicher Künstler – zu verfilmen, einem Nachfolgeprojekt mit Ridley Scott, «The Train», oder aber Filmen wie POLTERGEIST II, ALIEN ... und SPECIES, bei denen von seinen Entwürfen nicht viel übrig blieb. «So kam es bei SPECIES 2 zu der paradoxen Situation, dass Giger engagiert werden musste, um die Entwürfe anderer zu korrigieren, die von seinen originalen Designs inspiriert waren.» Was vielen auch unbekannt sein dürfte, ist die Zusammenarbeit zwischen H. R. Giger und Fredi M. Murer, für dessen SWISSMADE 2069 er 1968 einen Humanoiden und einen Hundepanzer entwarf.

Dass Bud Spencer & Terence Hill (alias Carlo Pedersoli und Mario Girotti), die in den siebziger Jahren mit ihren komödiantischen Italowestern zu den Kassenmagneten zählten, je Gegenstand einer wissenschaftlichen Arbeit werden würden, war nicht unbedingt zu erwarten, nachdem sich frühere Publikationen entweder der Perspektive des bedingungslosen Fans verschrieben hatten oder aber von solchen Autoren stammten, die sich an der Kassentauglichkeit ihrer Untersuchungsgegenstände orientierten. *Christian Heger* (Jahrgang 1980) hat 2005 in Mainz seine Magisterarbeit zum Thema geschrieben, die jetzt als Buch erschienen ist. Das ist durchgängig gut lesbar, analytisch, zugeneigt, aber nicht unkritisch, wenn er die Entwicklung des Italowesterns skizziert oder interessante Details über das "Vorleben" der beiden einflechtet, etwa Pedersolis Karriere als Schwimm- und Wasserballchampion oder Girottis Auftritte in deutschen Filmen Mitte der sechziger Jahre (neben mehreren Karl-May-Verfilmungen wirkte er auch in der Rolle als Giselher in DIE NIBELUNGEN von Harald Reinl mit).

Ein besonderes Lob verdient die umfangreiche Filmografie, die auf siebzig Seiten kritische Annotationen zu den Filmen liefert sowie die verschiedenen deutschen Umtitelungen und disparaten Synchronfassungen auflistet (auf manchen DVD-Hüllen werden sie zumindest als solche benannt, etwa als *comedy version*), die man ihren ersten gemeinsamen Auftritten, die noch nicht komödiantisch angelegt waren, angedeihen liess.

Frank Arnold

Andreas Friedrich (Hg.): Film-Genres: Animationsfilm. Stuttgart, Philipp Reclam Verlag, 2007. 371 S., Fr. 15.90, € 8.40

H. R. Giger. Kunst – Design – Film. Frankfurt M., Deutsches Filmmuseum, Deutsches Filminstitut, 2009. 84 S., € 14.90

Christian Heger: Die rechte und die linke Hand der Parodie. Bud Spencer, Terence Hill und ihre Filme. Marburg, Schüren Verlag, 2009. 218 S., Fr. 42.90, € 24.90

filmstelle

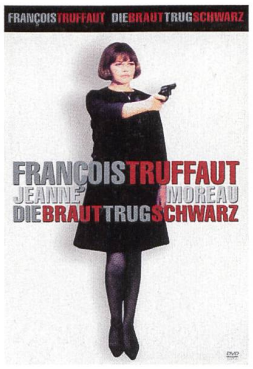
kino immer anders

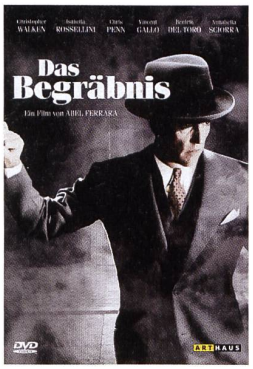
NORDLICHTER

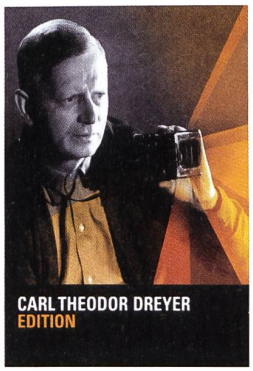
jeden Dienstag
ab dem 29.09.09

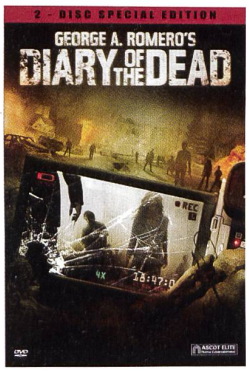
www.filmstelle.ch

DVD









Töten mit Truffaut

Eine schwarzgewandete Witwe macht sich auf, die Mörder ihres Mannes zu richten, einen nach dem andern. *François Truffauts* LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR ist eine Liebeserklärung an Alfred Hitchcock und an die Hauptdarstellerin Jeanne Moreau gleichermassen. Die kühle Moreau mit ihrem steinernen Gesicht (das Truffaut schon in JULES ET JIM zum Vergleich mit einer Statue inspirierte) verführt nicht nur ihre Widersacher, sondern auch den Zuschauer zur Kollaboration beim Serienmord. Und vom Master of Suspense hat sich Truffaut nicht nur den makabren Humor, sondern auch dessen Hofkomponisten Bernard Herrmann ausgeliehen. Der eigentlich durch und durch ironische Thriller bekommt durch diesen Soundtrack einen ganz eigenwilligen, betörenden Zug ins Melodramatische. Vollends in Bann geschlagen wird man schliesslich von all den verrückten Details, die der Regisseur in seinen Film streute: hypnotisierende Sets, offenkundige Rückprojektionen, merkwürdige Kostüme und kuriose Nebenfiguren. Truffauts scharfer Blick für die männliche Erotomanie ist bekannt, den Teppich aus Gummibrüsten jedoch, den der Kunstmaler im Badezimmer liegen hat, muss man sehen, um es zu glauben. Das dunkel schimmernde Filmjuwel ist nun in schöner Ausgabe zu haben, mit einem historischen, leider allzu kurzen Interview mit Regisseur und Hauptdarstellerin als Bonus sowie einem kundigen Audiokommentar des Truffaut-Spezialisten Robert Fischer.

DIE BRAUT TRUG SCHWARZ *F 1968. Bildformat: 1,66:1; Sprache: D, F (DD 2.0); Untertitel: D. Extras: US-Trailer, Interviews, Audiokommentar. Vertrieb: Alive / Pierrot le Fou*

Sterben mit Ferrara

Die Religion hat für die Mafia mit ihren Wurzeln im katholischen Italien immer schon eine besondere Rolle gespielt. Abel Ferraras THE FUNERAL dreht sich denn auch um den Konflikt zwischen organisiertem Verbrechen und katholischem Glauben. Die Story vom Niedergang einer italoamerikanischen Gangsterfamilie im Chicago der vierziger Jahre weitet sich unter Ferraras Hand zur tiefschürfenden Meditation über Schuld und Sühne. Die romantische Verklärung, die dem Mafia-Gangster sonst im Kino so gerne widerfährt, wird konsequent vermieden. Was als Rachefeldzug für den Tod eines Familienmitglieds voller Pathos beginnt, entpuppt sich als sinnlose, selbstzerstörerische Gewalt. Wie wenig von der ritualisierten Gewalt der Männer zu halten ist, macht der Film nicht zuletzt dadurch klar, dass er das Geschehen aus der Perspektive der Frauen zeigt. In den neunziger Jahren hat Ferrara mit solchen Filmen bewiesen, dass er zu den vielversprechendsten Kinoautoren der Gegenwart zählt. Mittlerweile indes scheint sich der Filmemacher mit Drogeneskapaden ebenso selbst zerstört zu haben, wie es seine Film-Figuren tun. Doch das Meisterwerk THE FUNERAL wird damit nur noch kostbarer.

DAS BEGRÄBNIS *USA 1996. Bildformat: 1,85:1 (anamorph); Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

Erstarren mit Dreyer

Endlich kommt der grosse dänische Regisseur *Carl Theodor Dreyer* auch im deutschsprachigen Raum zu verdienten DVD-Ehren mit einer Box, die gleich vier seiner Filme versammelt – erfrischenderweise mit Auslassung seines bekanntesten Werks DIE PASSION DER JEANNE D'ARC. Leicht fängt das Quartett an, mit DU SOLLST DEINE FRAU EHREN, der Stummfilmkomödie um die innerfamiliäre Umerziehung eines Haustyrannen, und geht umso düsterer weiter mit TAG DER RACHE, der Geschichte von einer dänischen Pfarrersfamilie um 1623, bei der eine vermeintliche Hexe Zuflucht sucht. Doch gerade in der scheinbar sauberen Welt der Gottesfürchtigen begegnet man der Teufelei: Der Pfarrer erweist sich als grausamer Inquisitor, dessen junge Gattin an den einengenden moralischen Codes ihrer Umgebung zugrunde geht. Noch karger, sowohl im Inhalt als in der Form, nimmt sich DAS WORT aus: Konzentriert zeigt die Kamera den Tod einer Bäuerin im Wochenbett und das Ringen des geistig verwirrten Bruders des Witwers um die Wiederauferstehung der Frau. Leben und Tod liegen bei Dreyer nah beieinander. Kein Wunder also wenn die Figuren in GERTRUD, seinem letzten Film, schon zu Lebzeiten wie Tote wirken. So wie die Titelfigur mit ihrem Wunsch nach absoluter Liebe sich erdrückt sieht von gesellschaftlichen Zwängen, so scheinen auch Dreyers Kamera und seine Darsteller in eine Leichenstarre zu geraten: Bewegendes Kino, das beinahe ohne sichtbare Bewegungen auskommt. Komplettiert wird die DVD-Box durch mehrere Dokumentationen und Interviews, vor allem aber mit CARL TH. DREYER – MEIN METIER, dem hervorragenden Porträt von *Torben Skjødt Jensen* in Spielfilmlänge.

DU SOLLST DEINE FRAU EHREN *DK 1925. Bildformat: 4:3; Untertitel: D, E* / TAG DER RACHE *DK 1943. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, Dän (Mono DD); Untertitel: D* / DAS WORT *DK 1954. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, Dän (Mono DD); Untertitel: D* / GERTRUD *DK 1964. Bildformat: 1,66:1; Sprache: Dän. OmU. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

Wiederauferstehen mit Romero

Während in Dreyers DAS WORT die Auferstehung vom Tod nur dank aufopfernder Liebe gelingt, kehren bei *George A. Romero* die Verstorbenen ganz ungefragt aus dem Reich der Toten zurück. Seit NIGHT OF THE LIVING DEAD von 1968 hat er sich immer wieder den Zombies gewidmet und sie als Vehikel einer veritablen Kultur- und Gesellschaftsanalyse benutzt. So auch in DIARY OF THE DEAD von 2007. Wie einst Romero selbst dreht der Filmstudent Jason in den Wäldern Pennsylvanias einen Horrorstreifen, bis die Fiktion plötzlich von der Realität eingeholt wird: Die Untoten marschieren in den Strassen. Doch der Jungfilmer stoppt die Kamera nicht, sondern hält sie nur noch mehr auf das um ihn herum stattfindende Chaos. Dienten in andern Filmen Romeros die Zombies als Allegorie, um das Gefälle zwischen Gesellschaftsschichten und Rassen zu thematisieren, so kommt hier nun die Ebene des Medialen hinzu. Das Internetkino à la «YouTube» fungiert als ein ebenso faszinierender wie beängstigender Untoter, der die Möglichkeiten des audiovisuellen Mediums ausschlachtet – auch im wörtlichen Sinne. Wird Schaulust angestachelt durch Gewalt oder ist umgekehrt der Horror ein Produkt unserer Bildversessenheit? fragt man sich angesichts des Videoreporters, der noch das eigene Ende in Echtzeit filmt. In unseren Sälen ist dieser Geniestreich nie gelaufen. Wenn es derart kluge Filme gar nicht mehr ins Kino schaffen, muss man sich nicht wundern, wenn die Zuschauer lieber zuhause bleiben.

DIARY OF THE DEAD *USA 2007. Bildformat: 16:9 (anamorph); Sprache: D, E (DD 5.1); Untertitel: D. Extras: Dokumentationen, Audiokommentar des Regisseurs. Verleih: Ascot Elite*

Johannes Binotto

Liebeserklärung

LOS ABRAZOS ROTOS von Pedro Almodóvar

Regelmässige Kinogänger werden die Verweise auf die entsprechenden Filme leicht entschlüsseln.

Um es gleich vorwegzunehmen: Der neue Film von Pedro Almodóvar, sein siebzehnter, ist eine einzige Liebeserklärung an das Kino, an den Film noir vor allem und seine Femmes fatales, an Roberto Rossellini und sein lange Zeit verkanntes Meisterwerk VIAGGIO IN ITALIA, an Audrey Hepburn und SABRINA, an seine eigenen Filme und seine grosse Muse *Penélope Cruz*. Regelmässige Kinogänger werden die Verweise leicht entschlüsseln. Mit spielerischer Leichtigkeit lässt Almodóvar sie in seine Geschichte über Begierde, Macht, Schicksal und Doppelgänger einfliessen. Das Ergebnis ist eine originelle Mischung aus Melodram, Komödie, Film noir und Film-im-Film, bei der sich der Regisseur als souveräner Beherrscher der ästhetischen Mittel, von der Rückblendentechnik bis zu den klaren, in satte Farben getauchten Cinemascope-Bildern, erweist.

Im Mittelpunkt von LOS ABRAZOS ROTOS: Harry Caine, ein blinder Drehbuchautor in Madrid. Früher einmal war er Regisseur und hiess Mateo Blanco. Doch bei einem Autounfall auf Lanzarote – das wird der Zuschauer allerdings erst später erfahren – verlor er vor vierzehn Jahren sein Augenlicht. Als Caine im Fernsehen die Nachricht vom Tod Ernesto Martels, eines Finanztycoons, der damals Blancos letzten Film «Frauen und Koffer» produziert hatte, sieht, beginnt er, sich zu erinnern. Plötzlich steht ein eigentümlicher, unberechenbar wirkender junger Mann namens Ray X in seinem Büro. Der Grund: Er will Caine zur Mitarbeit an einem Drehbuch bewegen, in dem es um die Rache eines Sohnes an seinem Vater geht. Und nun blendet der Film zurück ins Jahr 1992, zu jenem Zeitpunkt, als sich Martel in seine Sekretärin Lena verliebte. Obwohl er die schöne Frau mit den traurigen Augen wie in einem Goldenen Käfig gefangen hält, unterstützt er ihren Traum, Schauspielerin zu werden. Da-

Ingrid Bergman muss sich ob dieser für Jahrhunderte festgehaltenen Umarmung, die Almodóvar als Filmtitel dient, erschüttert abwenden.

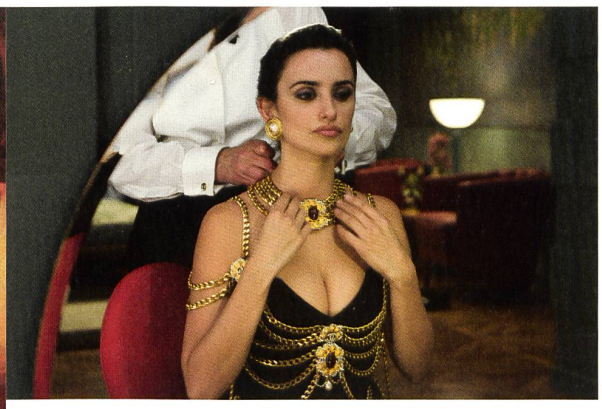
Almodóvar liebt diese Doppelungen. Sie stellen Bezüge her, bestätigen Gesehenes.

rum finanziert er «Frauen und Koffer», eine frivole, Almodóvareske Farce, die an MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS erinnert – eine Assoziation, die Almodóvar in den Produktionsnotizen offen eingesteht. Doch schon beim Vorsprechen verliebt sich Mateo Blanco, der Regisseur, in seine Hauptdarstellerin. Misstrauisch geworden, schickt Martel seinen verstörten, pubertierenden Sohn Ernesto jr. – der Zuschauer kennt ihn bereits als Ray X aus der Rahmenhandlung – mit einer Kamera zu den Dreharbeiten, unter dem Vorwand, ein «Making of» zu drehen. In Wahrheit spioniert er Mateo und Lena nach. Martel lässt sich jeden Abend die Aufnahmen vorführen und, der fehlenden Tonspur wegen, die intimen Zwiegespräche von einer Lippenleserin übersetzen. Unvermeidliche Folge: Martel und Lena trennen sich, und nun inszeniert der gehörnte Finanzhai eine langsame Rache, an deren Ende die Zerstörung Blancos stehen soll.

Das klingt komplizierter als es ist: Fliessend und elegant flaniert der Film zwischen Gegenwart und Vergangenheit, erklärende Untertitel mit Zeit- und Ortsangaben erleichtern die Orientierung. Die Rückblendentechnik verweist auf die Handlungsführung des Film noir und erfüllt dieselbe Funktion: Von Beginn an weiss der Zuschauer um Blancos/Caines Blindheit und will wissen, wie es dazu kam. Die schöne Femme fatale, die nahestehende Intrigantin, die obsessive Dreieckskonstellation und der verstossene Sohn sind ebenfalls dem Film noir entnommen, nicht zu vergessen die stilistischen Motive wie jenes Treppenhaus, das – KISS OF DEATH und Richard Widmark im Hinterkopf – nichts Gutes ahnen lässt, oder Rahmungen durch Fenster und Türen, die die Figuren gefangen halten. Natürlich ist LOS ABRAZOS ROTOS für einen Film noir viel zu hell, viel zu klar, viel zu farbig. Kameramann *Rodrigo Prieto* hat wunderschöne, wohlarrangierte Tableaus komponiert, in denen die Farbe Rot, von Kleidern über Autos bis zu Blumen und Tomaten, dominiert.

Zum emotionalen Zentrum des Films gerät jene Szene, in der Mateo und Lena auf Lanzarote, dieser unwirklich wirkenden Insel vulkanischen Ursprungs, im Fernsehen Roberto Rossellinis VIAGGIO IN ITALIA schauen. George Sanders und Ingrid Bergman sehen in Pompeji dabei zu, wie Archäologen zwei unter Lava begrabene menschliche Körper freilegen, die sich innig umarmen. Vielleicht ein Ehepaar, gibt einer der Arbeiter zu bedenken, und Ingrid Bergman muss sich ob dieser für Jahrhunderte festgehaltenen Umarmung, die Almodóvar als Filmtitel dient, erschüttert abwenden. Eine Erschütterung, die sich sofort auf Lena überträgt. Schutzsuchend sucht sie die Nähe von Mateo, genauso bewegt wie Ingrid Bergman. Mateo nimmt diese Umarmung via Selbstauslöser mit seiner Kamera auf. Sie ist nun auf Film gebannt und darum genauso unsterblich wie jene in Pompeji.

Das ist eine von vielen Doppelungen, die LOS ABRAZOS ROTOS durchziehen. Da gibt es die Anfangscredits mit zwei Licht-Doubles der späteren Dreharbeiten, Pompeji und Lanzarote, den Sohn, der sich verhält wie sein Vater, die Hauptfigur mit zwei Namen und zwei Leben, Penélope Cruz, die erst arme Sekretärin, dann reiche Gattin ist, die Filmfiguren, die auch Filmfiguren in einem Film-im-Film sind. Almodóvar liebt diese Doppelungen. Sie stellen Bezüge her, bestätigen Gesehenes. Duplizität ist für Almodóvar nichts Doppeldeutiges, sondern eine Wiederholung, eine Erweiterung. So ist auch jenes Foto zu verstehen, das Mateo am



Mit spielerischer Nonchalance denkt Almodóvar über das Verhältnis von Film und Realität nach. Schein und Wirklichkeit gehen für den Regisseur ineinander über, «verhalten sich wie Ross und Reiter».

Strand von El Golfo auf Lanzarote schiesst, während Lena ihn von hinten umarmt. Erst beim Entwickeln sieht er, dass er ein anderes Paar in inniger Umarmung aufgenommen hat. Wer sind diese Menschen, was ist ihr Geheimnis? Schon sind wir wieder mittendrin in einem anderen Film – Antonionis BLOW UP.

Sogar eine Anspielung auf PEEPING TOM gibt es, ein anderes Mal wird aus einem DVD-Regal das europäische Kunstkino, von Fellini bis Malle, in die Hand genommen. Einigen amerikanischen Kritikern waren diese Filmbezüge zu akademisch. Der Film sei nicht aus Fleisch und Blut gemacht, sondern aus Zelluloid, so «Variety». Es ginge mehr um Filmnostalgie als um eine Geschichte über wirkliche Menschen, so der «Hollywood Reporter». Das ist ein Missverständnis. Mit spielerischer Nonchalance denkt Almodóvar über das Verhältnis von Film und Realität nach. Schein und Wirklichkeit gehen für den Regisseur ineinander über, «verhalten sich wie Ross und Reiter», wie er sagt. Und: «Zuweilen lassen sich die Gefühle eines Filmcharakters am besten durch einen anderen Film vermitteln, durch Worte, die vor mir bereits ein anderer Autor schrieb.»

LOS ABRAZOS ROTOS ist vor allem aber Almodóvars Liebeserklärung an Penélope Cruz, an ihre Schönheit und Schauspielkunst. Cruz hatte bereits in seinen CARNE TREMULA (1997) und TODO SOBRE MI MADRE (1999) kleinere Rollen übernommen, bevor sie als Putzfrau Raimunda in VOLVER (2006) nicht nur den Goya und den Europäischen Filmpreis, sondern auch eine Oscar-Nominierung als Beste Hauptdarstellerin erhielt. Almodóvar braucht stets eine Muse, die seine starken, manchmal verwirrten Frauenfiguren verkörpert. Erst Carmen Maura, dann Victoria Abril, schliesslich Cecilia Roth und Marisa Paredes. Nun also die Cruz. In einer wahren Tour de Force beweist sie ihre Wandlungsfähigkeit. Nicht nur, dass sie sich von der stets klammen Sekretärin, die ihr Gehalt als Call Girl aufbessert, zur mondänen Millionärsgattin wandelt. Sie spielt auch noch in «Frauen und Koffer» die Rolle der Pina, eines verrückten, naiven Mädchens, das Audrey Hepburns Sabrina und Holly Golightly nachempfunden ist. In einer Szene probiert Lena diverse Perücken aus, um dann in mehreren schnellen Kopfdrehungen zur Kamera das Lächeln der Hepburn zu proben. Für einen kurzen Augenblick scheinen sich die Gesichter – jenes, das man sieht, und jenes, das man erinnert – zu überlagern.

Michael Ranze

LOS ABRAZOS ROTOS
(ZERRISSENE UMARMUNGEN)

Stab
Regie: Pedro Almodóvar; Buch: Pedro Almodóvar; Kamera: Rodrigo Prieto; Schnitt: José Salcedo; Ausstattung: Antxón Gómez; Kostüme: Sonia Grande; Musik: Alberto Iglesias; Ton: Miguel Rejas

Darsteller (Rolle)
Penélope Cruz (Lena Rivero), Lluis Homar (Mateo Blanco, Harry Caine), Blanca Portillo (Judit Garcia), José Luis Gomez (Ernesto Martel), Rubén Ochandiano (Ray X), Tamar Novas (Diego), Angela Molina (Lenas Mutter), Chus Lampreave (Concierge), Kiti Manver (Madame Mylene), Lola Dueñas (Lippenleserin), Mariola Fuentes (Edurne), Carmen Machi (Chon), Rossy de Palma (Julieta), Alejo Sauras (Alex), Kira Miró (Modell)

Produktion, Verleih
El Deseo S.A.; Produzentin: Esther Garcia. Spanien 2009. Farbe, Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich

1

Engagiert für den Autorenfilm

Martine Marignac, Produzentin

Schwierige Regisseure

Sieht man die Reihe der Regisseure, mit denen Martine Marignac Filme gemacht hat, wird einem leicht bang um das ökonomische Schicksal der Produzentin. Es fallen ins Auge: Jacques Rivette, Otar Iosseliani, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Das sind wichtige und originelle, aber auch schwierige Regisseure, die jedenfalls gemein haben, dass sie nicht gerade für ihre Kassenerfolge berühmt sind. Sie machen Filme, deren Bezug zur Wirklichkeit oft durchaus fragil ist, da ist die praktische und realistische Martine Marignac ein ungemein wichtiger Gegenpol. Bei ihr hat man geradezu den Eindruck, dass sie die Schwierigkeiten der Arbeit mit Regisseuren des Autorenkinos als besondere Anregung ansieht, die sie davor bewahren, in langweilige Routine zu verfallen. Was andere als lästige Erschwernis ansehen würden, nimmt sie als Herausforderung und Inspiration. Auch nach fast dreissig Jahren im Metier ist die lebhafte und energische Frau mit kurzen Haaren immer noch eine ungebrochen engagierte Produzentin des Autorenfilms. Als im Jahr 1999 der von Pascal Bonitzer inszenierte RIEN SUR ROBERT überraschend einer der bestbesuchten Filme in Paris war, griff sie das schnell auf. Das sei wieder ein Beweis, sagte sie, dass auch Autorenfilme kommerziellen Erfolg haben können.

Die Cinephilen

Martine Marignac hat Philosophie und Filmästhetik studiert und ist eine der ersten diplomierten französischen Filmwissenschaftlerinnen. Schon während des Studiums war sie mit Serge Daney und Pascal Bonitzer befreundet und hat einige Artikel für die «Cahiers du Cinéma» geschrieben. Aber sie erkennt, dass ihr die theoretische Beschäftigung mit Film nicht besonders liegt. Als sie den Presseagenten Simon Mizrahi kennenlernt, arbeitet sie sieben Jahre mit ihm zusammen. Dabei lernt sie unter anderen die Nouvelle-Vague-Regisseure Godard, Truffaut und Rohmer kennen, auch die Italiener Luigi Comencini, Dino Risi, Ettore Scola, Marco Bellocchio und Marco Ferreri. Anfang der achtziger Jahre entschliesst sie sich, zur Produktion zu wechseln, und gründet unter anderem mit Maurice Tinchant, Philippe Carcassonne und Jean-Louis Comolli die kooperativ organisierte Gesellschaft «La Cécilia», benannt nach dem ersten Film von Jean-Louis Comolli über eine italienische Anarchistengruppe. Martine Marignac zählt sich selbst zur cinephilen Richtung von Produzenten wie Margaret Ménégoz, Humbert Balsan oder Paulo Branco und fühlt sich nach ihren Neigungen der Nouvelle Vague und den «Cahiers du Cinéma» verbunden. Mit «La Cécilia» produziert sie in kurzer Zeit L'OMBRE ROUGE (1981) von Jean-Louis Comolli, PASSION von Jean-Luc Godard (1982), LA DIAGONALE DU FOU von Richard Dembo (1984), GOL-

2

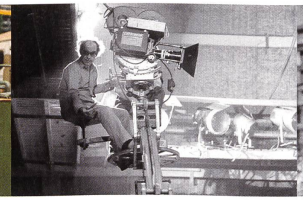
3

4

1 Jacques Rivette, Martine Marignac und William Lubtchansky bei den Dreharbeiten zu JEANNE LA PUCELLE; *2 Jean-Luc Godard bei den Dreharbeiten zu* PASSION; *3 Jane Birkin und Geraldine Chaplin in* L'AMOUR PAR TERRE, *Regie: Jacques Rivette; 4* LE PONT DU NORD, *Regie: Jacques Rivette; 5 Michel Piccoli und Sarah Cohen-Sali in* PASSION; *6 Michel Piccoli und Isabelle Huppert in* PASSION; *7 Bulle Ogier in* LE PONT DU NORD; *8 Bulle Ogier und Pascale Ogier in* LE PONT DU NORD; *9 Jane Birkin und Jacques Rivette bei den Dreharbeiten zu* L'AMOUR PAR TERRE

5

6



2

7

8

9

"Wenn ich mich nur um die Finanzierung kümmern und mich sonst heraushalten müsste, würde ich den Beruf wechseln, denn man kann auf andere Art leichter mehr Geld verdienen."

"Bei den Dreharbeiten sagte Jacques Rivette, er wolle keine Schlachten filmen, sondern die 'Idee der Schlacht'. Das bedeutete nur eine Sache: wir hatten nicht genügend Geld, um wirkliche Schlachten zu filmen."

DEN EIGHTIES von Chantal Akerman (1986) und drei Filme von Jacques Rivette: LE PONT DU NORD (1981), L'AMOUR PAR TERRE (1984) und HURLEVENT (1985). Mitte der achtziger Jahre gerät die Kooperative dann in die Insolvenz, die allerdings für die Beteiligten relativ glimpflich ausfällt. Martine Marignac gründet 1987 zusammen mit Maurice Tinchant, der schon bei «La Cécilia» dabei war, mit Vincent Malle und dem Winterthurer Financier und Filmproduzenten George Reinhart die «Pierre Grise Productions», die sie immer noch führt und die später auch in den Verleih ausgeweitet wurde. Der etwas ungewöhnliche Name der Gesellschaft ist übrigens eine Reminiszenz an die ungestüme Anfangszeit, so hiess die 1982 von Maurice Tinchant in Cannes gemietete Villa, in der grosse Feste gefeiert wurden und aussergewöhnliche Begegnungen stattfanden.

An der Nordbrücke

Die Zusammenarbeit mit Jacques Rivette dauert bereits annähernd dreissig Jahre. Sie begann in einer für Rivette kritischen Phase bei dem im Oktober und November 1980 gedrehten Film LE PONT DU NORD. Nach dem Erfolg von CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974) hatten Rivette und sein damaliger Produzent Stéphane Tchalgadjeff das ehrgeizige Projekt einer Tetralogie mit dem Obertitel «Les filles du feu», aus dem später «Scènes de la vie parallèle» wurde. Doch das Vorhaben stand unter keinem guten Stern. Nur zwei der geplanten vier Filme wurden gedreht (DUELLE und NOROÎT), der dritte, «Marie et Julien» mit Leslie Caron und Albert Finney (eigentlich Teil 1 der Tetralogie), musste im September 1975 nach drei Tagen wegen gesundheitlicher Probleme Rivettes abgebrochen werden. Rivette hat diesen Stoff viel später mit Emmanuelle Béart und Jerzy Radziwilowicz doch noch realisiert (HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN, 2003). DUELLE war, als er 1976 gestartet wurde, ein grosser Misserfolg gewesen, NOROÎT und der danach unter chaotischen Bedingungen gedrehte MERRY-GO-ROUND kamen in Frankreich gar nicht erst ins Kino. Rivette war längere Zeit krank und fand für seine nächsten Vorhaben keine Förderung. Um ihn aus seiner Depression zu holen, wandten sich Bulle Ogier und Barbet Schroeder, die zur "Familie" Rivettes gehören, an Martine Marignac.

Bei LE PONT DU NORD bleibt nur der Ausweg, extrem billig zu drehen. Produziert wird er von «Les Films du Losange», aber da Barbet Schroeder und Margaret Ménégoz sich nicht um ihn kümmern können, übernimmt Martine Marignac die wesentliche Arbeit der Produktion. Der Film über den Irrweg von Marie und Baptiste (Bulle Ogier und ihre Tochter Pascale Ogier) durch ein ebenso reales wie unwirkliches Paris nach einem rätselhaften Stadtplan entsteht mit bescheidensten Mitteln in 16 mm. Martine Marignac: «Das war eine verrückte Geschichte, es gab keinen Franc, keinen Centime ... Dabei hängen Inszenierung und Produktion sehr eng zusammen, und LE PONT DU NORD ist dafür ein typisches Beispiel. Eine der Bedingungen war, dass kein Geld für die Beleuchtung da war, deshalb wurde der Film nur mit vorhandenem Licht gedreht.» Rivette findet dafür die geniale erzählerische Rechtfertigung, dass die gerade aus dem Gefängnis entlassene Marie keine geschlossenen Räume erträgt. Einmal allerdings übernachtet sie mit Baptiste in einem Kino, aber das geht nur, weil dort LES GRANDES ESPACES (THE BIG COUNTRY von William Wyler) läuft. Für Martine Marignac belegt dieser Einfall zugleich, dass Rivette entgegen landläufiger Annahme sehr wohl ein praktisches Verhältnis zu Geldfragen hat. «Man muss die Legende zerstören, nach der Rivette überhaupt keinen Sinn für Geld hat, während Godard nur ans Geld denkt. Anders als Truffaut, Godard und Rohmer hat Rivette zwar keine eigene Produktion aufgebaut. Es ist auch richtig, dass ihm die Geldprobleme auf die Nerven gehen. Aber es ist total falsch, dass er sich der Geldprobleme nicht bewusst wäre. Das Beispiel von LE PONT DU NORD ist sicher am frappierendsten, aber es gibt noch andere. Als wir zum Beispiel mit HURLEVENT anfingen, war die "avance sur recette" abgelehnt worden, also haben wir zwei Wochen Drehzeit gestrichen und einige andere Dinge geändert, um uns der finanziellen Situation anzupassen.»

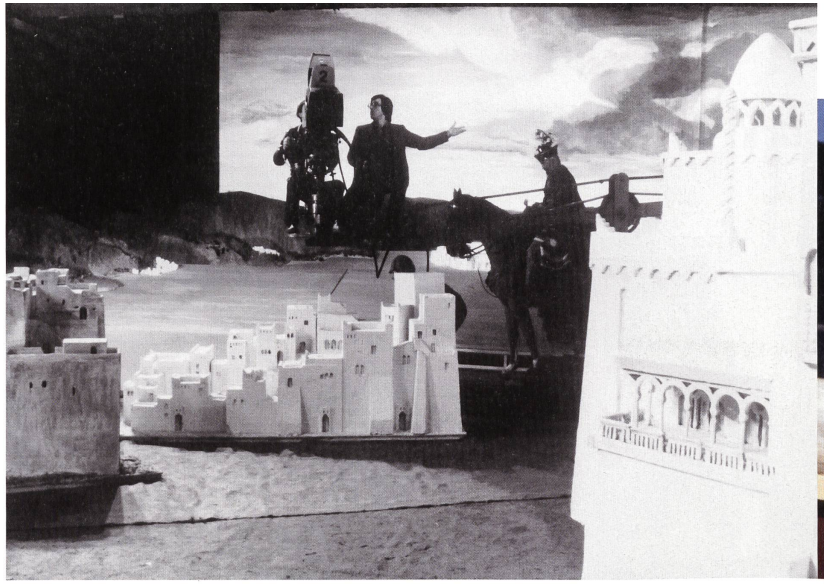
Theater der Liebe

Bei L'AMOUR PAR TERRE (1984) fehlt bei Drehbeginn noch ein erheblicher Teil des Budgets von sechs Millionen Francs. Gleichwohl wird diese Arbeit für alle Beteiligten eine angenehme Erfahrung. Der um eine Idee vom "Zimmertheater" und die beiden Schauspielerinnen Jane Birkin und Geraldine Chaplin konstruierte Film wird nach relativ kurzer Vorbereitungszeit im Juni und Juli 1983 gedreht.

Martine Marignac erzählt: «L'AMOUR PAR TERRE ist ein glücklicher Film, ohne Chaos. Wie üblich war Rivette sechs Monate lang verschwunden, erschien dann eines Tages im Büro und sagt: Ich habe es! Wir drehen in zwei Monaten! Etwas in seinem Kopf war also soweit ... Also hängt man sich ans Telefon und ruft die "Bande" zusammen. Zuerst Bonitzer, vorher war es auch Suzanne Schiffman, es ist nicht eine einzelne Person, es ist ein Team. Und ich muss wieder ans Kämpfen gehen, was die Finanzierung angeht, ist das immer das gleiche. Im Grunde gibt es zwei Möglichkeiten, es gibt Filme, bei denen ich mit unseren üblichen Partnern

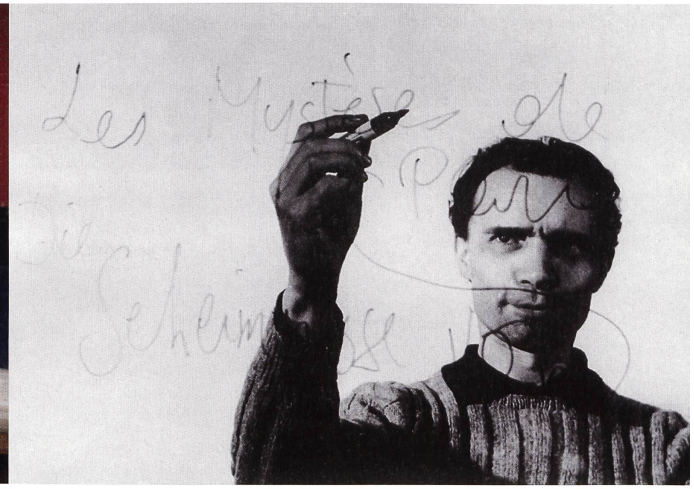
1 PASSION, *Regie: Jean-Luc Godard;* 2 *Fejria Deliba, Caroline Gasser und Bulle Ogier in* LA BANDE DES QUATRE, *Regie: Jacques Rivette;* 3 *Jacques Rivette;* 4 *Michel Piccoli und Emmanuelle Béart in* LA BELLE NOISEUSE; 5 *Lucas Belvaux und Fabienne Babe in* HURLEVENT, *Regie: Jacques Rivette;* 6 *Dominique Rousseau, Bernadette Giraud, Laurence Côte und Fejria Deliba in* LA BANDE DES QUATRE; 7 *Bulle Ogier in* LA BANDE DES QUATRE

1

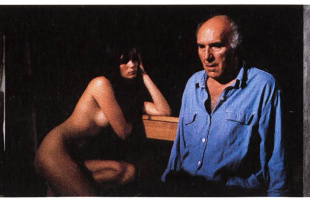


2

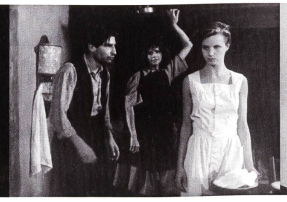
3



4



4



5

5

6

7

"Einen Film von Rivette zu produzieren, bedeutet eine ständige und tägliche Anwesenheit von unbestimmter Dauer. Jedenfalls während des Drehens, und eigentlich auch während der zwei Monate davor, praktisch rund um die Uhr."

auskomme, oder es ist nötig, diese verfluchten Fernsehanstalten zu überzeugen. Für mich ist das am Schwierigsten, weil sie nicht wollen, weil die Filme zu lang sind, et cetera, et cetera.»

L'AMOUR PAR TERRE wird zum grössten Teil in einer weitläufigen Villa in Saint-Cloud gedreht, die von dem Künstler Roberto Plate ausgemalt worden war. Ausstatter ist hier – wie auch in den folgenden Filmen Rivettes und in vielen anderen von Martine Marignac produzierten Filmen – Manu de Chauvigny.

Auf Martine Marignac geht es zurück, dass als Mitautor bei diesem Film erstmals der frühere «Cahiers-du-Cinéma»-Kritiker Pascal Bonitzer beteiligt ist. Sie hat ihn als Ersatz für Rivettes vorherigen Co-Autor Eduardo de Gregorio vorgeschlagen. Pascal Bonitzer hat seitdem an allen Filmen Rivettes mitgewirkt, auch nachdem er seinerseits zur Regie übergegangen war.

Mit HURLEVENT dreht Rivette eine Adaption von Emily Brontës Roman «Wuthering Heights», der aus dem Yorkshire des frühen neunzehnten Jahrhunderts in die Haute Provence und in die dreissiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts verlegt wurde. Das auf 7 Millionen Francs kalkulierte Projekt bekam zunächst kein Fördergeld, so dass 2 Millionen eingespart werden mussten. Rivette konnte nicht mit seinem vertrauten Kameramann William Lubtchansky drehen und entschied sich erst sehr spät für die Schauspieler. Seine übliche Arbeitsweise, die endgültigen Dialoge erst kurze Zeit vor dem Drehen zu schreiben, ging hier nicht auf, was besonders der zweiten Hälfte des Films anzumerken ist: «Der Roman von Emily Brontë hat sich uns widersetzt. Die Logik der Geschichte und der Personen und aller Dinge, die sich zwischen ihnen abspielen, ist so stark, dass wir, je weiter wir voranschritten, desto weniger nicht nur von den Situationen, sondern sogar von den Worten, die im Buch gesagt werden, loskamen.»

Ein permanenter Alarmzustand

Mit seinem dritten Film L'AMOUR FOU (1969) hatte sich Rivette davon abgewandt, Filme konventionell nach fertigen Drehbüchern zu drehen. Während er mit OUT 1 (1971/1991) seinen einzigen vollständig improvisierten Film machte, bestand seine Methode bei allen späteren Werken darin, zunächst nur den Ablauf der Handlung und eine ausführliche Szenenliste zu entwickeln und die Dialoge dann mit Hilfe seiner Szenaristen erst kurze Zeit vor dem Drehen festzulegen.

Diese offene Arbeitsweise stellt auch eine besondere Herausforderung für die Produktion dar. Martine Marignac: «Einen Film von Rivette zu produzieren, bedeutet eine ständige und tägliche Anwesenheit von unbestimmter Dauer. Jedenfalls während des Drehens, und eigentlich auch während der zwei Monate davor, praktisch rund um die Uhr. Eine Vollzeitbeschäftigung in dem Masse wie seine Arbeitsweise, die darin besteht, kein Drehbuch zu schreiben und nur ein Schema zu haben, das er ein "Skelett" nennt, für die Produktion verlangt, einen ständigen Dialog mit der Regie zu führen, denn jeden Tag erfährt man etwas, was während des Drehens passieren soll.»

Martine Marignac ist souverän genug, trotz der absehbaren Schwierigkeiten die Vorzüge dieser Arbeitsweise zu erkennen: «Die Situation der Unsicherheit betrifft nicht nur die Schauspieler, sondern das ganze Team, also auch Techniker, Kamera, Aufnahmeleitung, Ausstattung, wirklich alle. Diese Methode, dass der Text erst sehr spät geschrieben wird, schafft für alle einen permanenten Alarmzustand, der dazu zwingt, wach zu bleiben ... Als Produzentin muss ich sagen, dass das eine äusserst elegante und intelligente Art ist, von allen ein Maximum an Einsatz zu bekommen, eine besondere Konzentration und Energie.»

Kommerziell war L'AMOUR PAR TERRE mässig erfolgreich, HURLEVENT ein ausgesprochener Misserfolg. Damit war Rivette an einem Punkt, wo es fraglich war, ob er überhaupt weitermachen konnte. Ein neuer Misserfolg hätte wahrscheinlich das Ende seines Filmschaffens bedeutet. Aber glücklicherweise wurde sein nächster Film LA BANDE DES QUATRE, der erste Film, den Martine Marignac mit «Pierre Grise» produzierte, von Kritik und Publikum mit grosser Begeisterung aufgenommen und hatte ungefähr dieselben Zuschauerzahlen wie L'AMOUR PAR TERRE.

Einen noch grösseren Erfolg hat Rivette mit seinem nächsten Film LA BELLE NOISEUSE. Dessen rätselhafter Titel – der Name des Gemäldes, um das es geht – und Frenhofer, der Name des Malers, waren schon in LA BANDE DES QUATRE zitiert worden, als die Rede von einem gestohlenen Bild ist. Die Handlung geht von Balzacs Novelle «Le chef-d'œuvre inconnu» aus, übernimmt aber daraus eigentlich nur die Grundkonstellation. Die wichtige Figur der Liz (Jane Birkin) ist hinzuerfunden.

Drehbuchautoren sind hier – wie schon bei LA BANDE DES QUATRE - Pascal Bonitzer und Christine Laurent. An die Stelle des Theaters ist in diesem Werk die Malerei getreten, über die Rivette schon lange einen Film machen wollte. Während die Rolle des Frenhofer von Michel Piccoli gespielt wird, werden die Zeichnungen und Gemälde des Films von dem Maler Bernard Dufour ausgeführt, von dem man nur die Hand sieht. LA BELLE NOISEUSE wird vier Stunden lang und gewinnt 1991 in Cannes den «Grand Prix» der Jury.

1

2

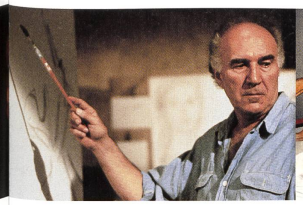
1 JEANNE LA PUCELLE, *Regie: Jacques Rivette*; 2 *Sandrine Bonnaire in* JEANNE LA PUCELLE; 3 *Sandrine Bonnaire in* SECRET DÉFENSE, *Regie: Jacques Rivette*; 4 *Marianne Denicourt und Nathalie Richard in* HAUT BAS FRAGILE, *Regie: Jacques Rivette*; 5 *Jane Birkin und Michel Piccoli in* LA BELLE NOISEUSE, *Regie: Jacques Rivette*; 6 *Michel Piccoli in* LA BELLE NOISEUSE; 7 *Emmanuelle Béart in* HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN, *Regie: Jacques Rivette*; 8 *Jeanne Balibar in* VA SAVOIR, *Regie: Jacques Rivette*

3

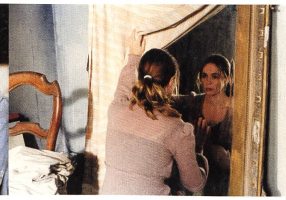
4

5

3



6



7

2

8

"Man muss die Legende zerstören, nach der Rivette überhaupt keinen Sinn für Geld hat, während Godard nur ans Geld denkt. Es ist auch richtig, dass ihm die Geldprobleme auf die Nerven gehen. Aber es ist total falsch, dass er sich der Geldprobleme nicht bewusst wäre."

"Im Grunde gibt es zwei Möglichkeiten, es gibt Filme, bei denen ich mit unseren üblichen Partnern auskomme, oder es ist nötig, diese verfluchten Fernsehanstalten zu überzeugen. Für mich ist das am Schwierigsten, weil sie nicht wollen, weil die Filme zu lang sind, et cetera, et cetera."

Johanna die Jungfrau

In JEANNE LA PUCELLE (1994) gibt es eine Stelle, die erkennbar doppelbödig über die Bedingungen dieses vergleichsweise aufwendigen Filmes reflektiert. Die historische Jeanne hatte ihren Stimmen folgend konsequent das Ziel der Krönung des Dauphin zum König von Frankreich verfolgt, zu der es tatsächlich am 17. Juli 1429 in der Kathedrale von Reims kam. Im zweiten Teil von Rivettes Film ist das eine recht lange Sequenz, die durchaus einigen Prunk entfaltet. Mit sichtlichem Stolz bemerkt danach der Berater des Königs, La Trémouille (Jean-Louis Richard), der die Feierlichkeit organisiert hat: «Ich gebe zu, es war etwas improvisiert ... Aber nach Lage der Dinge, und in der kurzen Zeit, doch sehr ordentlich ...» Das verweist ironisch nicht nur auf die Unterfinanzierung bei Rivettes Film, sondern allgemein auf die notorische Geldknappheit beim Autorenfilm überhaupt.

Produktionstechnisch ist JEANNE LA PUCELLE das ehrgeizigste Projekt, das Martine Marignac mit Jacques Rivette unternommen hat. Es geht um einen historischen Stoff, die Geschichte der Jeanne d'Arc, mit Kostümen, Schlachten und Zeremonien und Dutzenden von Rollen. Das Projekt hatte finanzielle Schwierigkeiten, als kurz vor Drehbeginn die Gelder des Fernsehens auszubleiben drohten. Dann konnte aber doch – in zwei Abschnitten – im Sommer 1992 und im Februar 1993 gedreht werden. Das Budget belief sich auf 40 Millionen Francs (jetzt etwa 6,2 Millionen Euro), den grössten Betrag, den ein Rivette-Film je gekostet hat, für den Stoff und die Länge des Films (zwei Teile von jeweils annähernd drei Stunden) jedoch nur das absolute Minimum, wenn man bedenkt, dass damals die durchschnittlichen Kosten eines französischen Films bei 22,5 Millionen Francs (rund 3,4 Millionen Euro) lagen. «Bei den Dreharbeiten sagte Jacques Rivette, er wolle keine Schlachten filmen, sondern die "Idee der Schlacht". Das ist dann sprichwörtlich geworden. Von da an, bei anderen Dreharbeiten, sagte ich etwa: wir drehen keinen Zug, wir drehen die Idee eines Zuges. Wusste er selbst, was diese "Idee der Schlacht" bedeutete? Das bedeutete nur eine Sache: wir hatten nicht genügend Geld, um wirkliche Schlachten zu filmen.»

Der Film zeigt, am Ende des ersten Teils LES BATAILLES, nur eine Schlacht mit einiger Ausführlichkeit, dies aber mit grosser physischer Präsenz. Sonst ist in den eingeschobenen Zeitzeugenberichten viel von Schlachten die Rede, die der Vorstellungskraft überlassen bleiben. Man hört zum Beispiel auch von 2000 Engländern, die in Calais gelandet sein sollen, aber man sieht sie nicht. Immer wieder sind in den Film wie eine Erinnerung an Lücken kurze Stücke Schwarzfilm eingeschnitten. Die kühnste Aussparung ist, dass der Prozess gegen Jeanne, dem Carl Theodor Dreyer und Robert Bresson eigene Filme gewidmet haben, radikal verkürzt wurde, auch das vielleicht keine rein dramaturgische Entscheidung.

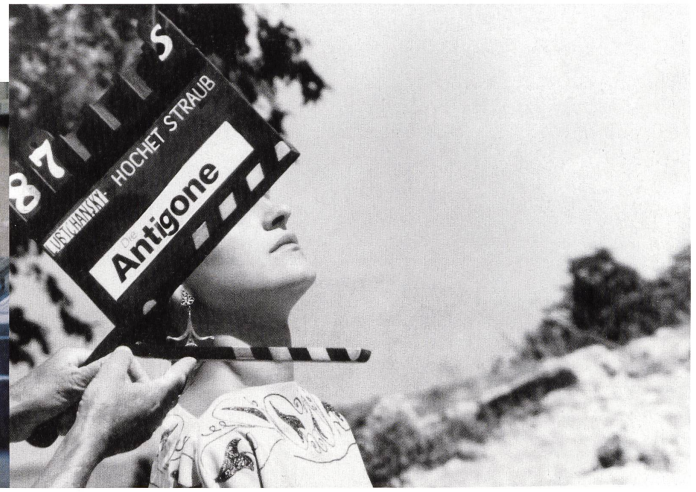
Nächstes Jahr in Paris

Ein Grund für die in Frankreich immer noch bedeutende Produktion von Autorenfilmen ist das Förderungssystem der «avance sur recette». Das sind – im Falle des Erfolgs eines Films rückzahlbare – Vorschüsse, die schon auf das Drehbuch oder eine Projektbeschreibung gewährt werden können. Sie werden von dem beim Kulturministerium angesiedelten «Centre National de la Cinématographie» (CNC) vergeben und werden in der Praxis relativ selten tatsächlich zurückgezahlt. Fast alle von Martine Marignac produzierten Filme wurden durch diese Förderung ermöglicht. Dazu kam die Beteiligungspolitik des Bezahl-Fernsehsenders Canal +, der lange Zeit Autorenfilme favorisiert hat, davon seit einigen Jahren allerdings wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten seines Mutterkonzerns Vivendi-Universal abrücken musste. Vorübergehend spielte auch La Sept die Rolle, die jetzt dem Sender ARTE zufällt. Die Beteiligung anderer Fernsehanstalten hingegen ist stark rückläufig. Martine Marignac: «Für alles, was man unter Autorenkino versteht, gilt einfach, dass die Fernsehanstalten meinen, es könne nicht zur Hauptsendezeit um halb neun gezeigt werden, also zahlen sie nicht. Im Fall von Rivette hat nur Canal + immer seine Filme unterstützt. Glücklicherweise haben wir in Frankreich mit der "avance sur recette" ein wirksames Förderungssystem, das es solchen Leuten erlaubt zu drehen.» Bei den von Martine Marignac produzierten Filmen umfassen die vollständigen Angaben zur Produktionsbeteiligung neben «Pierre Grise» oft fünf oder sechs weitere Gesellschaften oder Institutionen, auch dies ein Hinweis darauf, dass die Finanzierung von Autorenfilmen viel Einfallsreichtum, Zähigkeit und Überredungskunst erfordert.

Martine Marignac hat mit Rivette eine Reihe von schmerzhaften Misserfolgen produziert, insbesondere mit JEANNE LA PUCELLE (1994) und SECRET DÉFENSE (1998). Grossen Erfolg hatte dann aber wieder VA SAVOIR (2001). Dieser Film zeigt auch, welche Schwierigkeiten die meist ungewöhnliche Länge von Rivettes Filmen für die Auswertung macht. Martine Marignac ist in diesen Fragen durchaus realistisch und kompromissbereit. VA SAVOIR wurde zunächst nur in einer auf 150 Minuten gekürzten Fassung gezeigt, die sehr gut aufgenommen wurde. Der eigentliche Film von 220 Minuten Länge kam unter dem Titel VA SAVOIR+ erst ein Jahr später begrenzt ins Kino. Auch bei L'AMOUR PAR TERRE hatte sich Rivette nicht an die übliche Länge gehalten. Der Film, ursprünglich

1

1



2

1 BRIGANDS CHAPITRE VII, *Regie: Otar Iosseliani;* 2 *Dreharbeiten zu* ANTIGONE *von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet;* 3 *Marianne Denicourt und Bruno Todeschini in* HAUT BAS FRAGILE, *Regie: Jacques Rivette;* 4 LUNDI MATIN, *Regie: Otar Iosseliani;* 5 *Jacques Bidou und Otar Iosseliani in* LUNDI MATIN; 6 ANTIGONE; 7 QUEL LORO INCONTRI *von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet;* 8 LE STREGHE. FEMMES ENTRE ELLES *von Jean-Marie Straub*

3

4

5

6

7

8

"Diese Methode, dass der Text erst sehr spät geschrieben wird, schafft für alle einen permanenten Alarmzustand, der dazu zwingt, wach zu bleiben. Als Produzentin muss ich sagen, dass das eine äusserst elegante und intelligente Art ist, von allen ein Maximum an Einsatz zu bekommen, eine besondere Konzentration und Energie."

zwei Stunden und 50 Minuten lang, wurde für die Kinoauswertung auf etwas über zwei Stunden gekürzt. Im Gegensatz zu VA SAVOIR+ ist die lange Fassung allerdings jetzt auf DVD zugänglich. JEANNE LA PUCELLE und SECRET DÉFENSE wiederum wurden, sehr zum Ärger Rivettes, für die Fernsehausstrahlung gekürzt.

Ein eigener Fall ist LA BELLE NOISEUSE, der trotz vier Stunden Länge grossen Erfolg hatte. Wegen eines Vertrags mit der koproduzierenden Fernsehanstalt France 3, wonach ein Film von nicht mehr als zwei Stunden Länge abzuliefern war, sah sich Rivette gezwungen, eine Kurzfassung herzustellen, der er den Titel DIVERTIMENTO gab. Rivette ist der lästigen Vertragsverpflichtung mit einer reizvollen List nachgekommen: es sind nicht einfach Szenen weggelassen oder Handlungsteile gekürzt, sondern der Film ist vollständig aus anderen Einstellungen zusammengesetzt, aus doppelten Aufnahmen, die bei der Montage des Vier-Stunden-Werkes nicht verwendet wurden. DIVERTIMENTO ist genau zwei Stunden lang.

Rivette hat die Beobachtung der eigentlichen Arbeit des Malens, Frenhofers nervöses Ritual des Anfangs, seine Versuche mit Feder, Tusche, Kohle, radikal verkürzt. War «die Hand des Malers Bernard Dufour» ein Hauptakteur der langen Fassung, so fehlt sie hier fast ganz.

Bei all dem fand die Kurzfassung bei weitem nicht den Anklang wie die vierstündige Fassung, und auch France 3 zog die lange Fassung vor.

Dass Rivette bei seinem vorletzten Film NE TOUCHEZ PAS LA HACHE (2007) nach OUT 1 und LA BELLE NOISEUSE wiederum einen Stoff von Balzac verfilmte, hängt mit der Ablehnung jeder Förderung für ein anderes Projekt zusammen. Er hatte eine Art Science-Fiction-Liebesgeschichte für Jeanne Balibar und Guillaume Depardieu mit dem Titel «L'année prochaine à Paris» geplant, aber trotz der vielversprechenden Vorgaben scheiterten alle Versuche, dafür Geld zu erhalten. Da Rivette unbedingt mit den beiden Schauspielern drehen wollte, wurde in der Not nach einer geeigneten literarischen Vorlage gesucht, in der es zwei passende Rollen gab. Man zog mehrere Erzählungen des von Rivette sehr geschätzten Henry James in Betracht, bei dem er schon für CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU und LA BELLE NOISEUSE Anleihen gemacht hatte. Aber dann habe, so Rivette bei der Pressekonferenz in Berlin, Henry James mitteilen lassen, dass er nicht für ein Drehbuch zur Verfügung stehe. Die Wahl fiel schliesslich auf Balzacs Erzählung «La duchesse de Langeais», eine der drei «Geschichten der Dreizehn». «Ne touchez pas la hache» ist der Titel, den diese Erzählung bei ihrer Erstveröffentlichung in einer Zeitschrift hatte.

"Die Straubs sind ein Sonderfall: Das System, das sie erfunden und geschaffen haben, ist einzigartig. Ich kann nicht sagen, dass ich ihre Produzentin bin. Aber seit ANTIGONE gehe ich ihnen zur Hand."

Jagd auf Schmetterlinge

Fünf Filme umfasst inzwischen die Zusammenarbeit Martine Marignacs mit dem aus Georgien stammenden Otar Iosseliani. Bei ihrem ersten Projekt «Berlin vu par», einer Idee deutscher Produzenten nach dem Vorbild von PARIS VU PAR, in dem Regisseure verschiedener Nationen Geschichten aus Berlin beisteuern sollten, sollte Iosseliani die französische Sicht repräsentieren. Das Vorhaben zerschlug sich dann, aber Iosseliani und Martine Marignac hatten sich angefreundet. Da er die Neigung hatte, sich mit seinen Produzenten zu zerstreiten, war er wegen ihrer Freundschaft eigentlich dagegen, dass sie seine Filme produziert. Der Vorsatz hält nicht allzu lange, 1992 entsteht LA CHASSE AUX PAPILLONS und gewinnt einen Preis in Venedig. In seinen Filmen reiht Iosseliani, meist mit nur wenig Dialog, absurde und oft surreale Situationen aneinander, was seinen Ruf als «georgischer Jacques Tati» begründet hat. Die kurze Inhaltsangabe seines nächsten Films: «König im Mittelalter, Volkskommissar in der Bolschewistenzeit, Penner von heute, ist Vano in BRIGANDS CHAPITRE VII immer unter den Schurken, den Verrätern und Mördern ...» Weitere Filme von Otar Iosseliani sind ADIEU, PLANCHER DES VACHES! (1999), LUNDI MATIN (2002) und JARDINS EN AUTOMNE (2006).

Ähnlich wie Rivette arbeitet Iosseliani nicht nach einem klassischen Drehbuch, sondern trägt zunächst Einfälle, Personen und Situationen zusammen. In dieser Phase ist Martine Marignac schon intensiv beteiligt, bis Iosseliani dann wieder allein aus den Ergebnissen ein Storyboard erarbeitet.

Von heute auf morgen

Erst relativ spät im Schaffen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet tritt Martine Marignac als Produzentin auf den Plan. Seit ANTIGONE (1992) hat sie mit «Pierre Grise» alle Filme dieser Regisseure produziert, unter anderem VON HEUTE AUF MORGEN (1997) nach Arnold Schönberg, SICILIA! (1999), OPERAI, CONTADINI (2001) und LE STREGHE, FEMMES ENTRE ELLES, den letzten Film von Jean-Marie Straub (2009). Die Straubs sind ein Sonderfall: «Das System, das sie erfunden und geschaffen haben, ist einzigartig. Ich kann nicht sagen, dass ich ihre Produzentin bin. Aber seit ANTIGONE gehe ich ihnen zur Hand.»

Anzumerken ist, dass der Kameramann William Lubtschansky, der die meisten Filme von Rivette aufgenommen hat, auch sowohl von Otar Iosseliani wie von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bevorzugt wird.

1 Agathe Bonitzer und Chiara Mastroianni in UN CHAT, UN CHAT, *Regie: Sophie Fillières; 2 Martine Marignac; 3 Hélène Fillières und André Dussolier in* AIE, *Regie: Sophie Fillières; 4 Hanna Schygulla in* PASSION, *Regie: Jean-Luc Godard; 5* VA SAVOIR, *Regie: Jacques Rivette; 6 Chiara Mastroianni in* UN CHAT, UN CHAT

1

2

3

4

5

6

"Es ist das wahre Glück, sich sagen zu können, dass man Künstlern geholfen hat, ein bleibendes Werk zu erschaffen. Das ist meine Definition des Produzentenberufs, die ich beanspruche und die ich allen Produzenten wünsche."

Mit dem jüngeren Regisseur John Lvoff hat Martine Marignac zwei Filme produziert: L'HOMME DES FOULES (2001) und L'ŒIL DE L'AUTRE (2005). Eine längere Zusammenarbeit verbindet sie inzwischen mit Sophie Fillières, Spezialistin für verspielte Phantasien und schräge Frauenrollen. In AIE (2000) ist Hélène Fillières ein exzentrisches Model, das verspricht, André Dussollier in Beziehungswirren zu helfen. In GENTILLE (2005) ist Emmanuelle Devos eine vielleicht verrückte Anästhesistin. In UN CHAT, UN CHAT (2009) liefern sich Chiara Mastroianni und Agathe Bonitzer ein amüsantes Katz-und-Maus-Spiel.

Ein absolutes Privileg

Für Martine Marignac ist es wichtig, in ihrer Funktion als Produzentin in den künstlerischen Schaffensprozess eingebunden zu sein. In der Vorbereitungsphase der Filme ist sie weit mehr involviert als ein klassischer Produzent, mit ihren Regisseuren ist sie dabei in einem ständigen Dialog. «Wenn ich mich nur um die Finanzierung kümmern und mich sonst heraushalten müsste, würde ich den Beruf wechseln, denn man kann auf andere Art leichter mehr Geld verdienen.» Bei den eigentlichen Dreharbeiten allerdings beschränkt sie sich auf die organisatorischen Aufgaben.

Ihr Fazit als Produzentin des Autorenkinos: «Ich habe das absolute Privileg, nur mit Leuten zu arbeiten, die ich bewundere, die ich respektiere und liebe. Das ist das schönste Geschenk, das mir meine Arbeit gibt. Natürlich sind die Regisseure ganz unterschiedlich, und es entstehen unterschiedliche Beziehungen je nach ihrer Persönlichkeit. Aber im Grunde ist meine Arbeit ein Vergnügen und eine Bereicherung, wenn man Bereicherung nicht im materiellen Sinn versteht. Sie ist die Leidenschaft meines Lebens, eine immer neue Bereicherung. Es ist das wahre Glück, sich sagen zu können, dass man Künstlern geholfen hat, ein bleibendes Werk zu erschaffen. Das ist meine Definition des Produzentenberufs, die ich beanspruche und die ich allen Produzenten wünsche.»

Karlheinz Oplustil

Die zitierten Äusserungen von Martine Marignac sind den folgenden Veröffentlichungen entnommen: Frédéric Strauss: Les fins et les moyens, in: Cahiers du Cinéma Nr. 449, November 1991; Anne Ballylinch: Martine Marignac, productrice de la famille cinéphile, in: Cahiers du Cinéma Nr. 561, Oktober 2001; Sergio Toffetti: L'argent de poche, in: Sergio Toffetti (Hrsg.): Jacques Rivette. La règle du jeu. Centre culturel français de Turin / Museo Nazionale del cinema di Torino. Turin 1991; Hélène Frappat: Jacques Rivette, secret compris, Paris 2001; Interview mit Martine Marignac auf der DVD BRIGANDS CHAPITRE VII, *Collection blaq out, «12 Films de Otar Iosseliani», 2004; Iris Hanika: «Also geht die Legende. Sechs Porträts aus dem Clan», in «du», Heft 5, Mai 1994*

We're in the modern age!

PUBLIC ENEMIES von Michael Mann

1933 betreten Gangster, als Polizisten und Häftlinge verkleidet, das Michigan City Gefängnis, um echte Polizisten zu überwältigen und echte Häftlinge zu befreien. Mit diesem grossen Coup des legendären Bankräubers John Dillinger beginnt Michael Mann seinen Film: eine furiose Sequenz, aufregend und desorientierend gleichermassen. Denn die Konstellation soll undurchschaubar sein. Ob der Coup gelingt, hängt für die Figuren wie für den Filmemacher davon ab, wieviel Verwirrung er stiftet. Wer ist hier Ordnungshüter, wer Krimineller? Bricht man aus, bricht man ein oder beides zugleich? Ob solchen Fragen gerät man ins Taumeln. Und die Kamera von *Dante Spinotti*, Manns favorisiertem Kameramann, trägt das ihre zu diesem Taumel bei: die überscharfen Aufnahmen schlingern und schwanken viel zu nah an der Aktion, und wenn das Licht ins Objektiv fällt, zerspringt die Sicht für einen Augenblick im digitalen Bilderrauschen. So hat ein Gangsterfilm über die dreissiger Jahre noch nie ausgesehen – und gerade darin liegt die Pointe dieses Auftakts und die Pointe von Manns ganzem Film. Die romantischen Vorstellungen von Dillinger und seinen Kumpanen, wie wir sie vom Hollywood-Kino der dreissiger und vierziger Jahre gelernt haben, stimmen nicht.

Statt an die Gangsterklassiker eines William Wellman oder Raoul Walsh erinnert der Auftakt von PUBLIC ENEMIES vielmehr an jenen in MIAMI VICE, wo Mann sein Publikum ebenfalls auf einen Schauplatz schubst, auf dem man sich nicht zurechtfindet. Dort war es eine Disco, in der verdeckte Ermittler versteckte Kriminelle jagen, und wer was ist, blieb bis zum Schluss schwer zu beantworten.

Die Ähnlichkeit der beiden Filmanfänge ist sinnig, denn die Verbrechenswelle während der amerikanischen Wirtschaftskrise hat mehr mit unserer Gegenwart zu tun, als man zunächst annehmen möchte. Dass die Kriminalität vor siebzig Jahren stilvoller und zahmer gewesen sei, entlarvt Mann jedenfalls schnell als blosse Verklärung. Trotz der eleganten Anzüge John Dillingers: die alten Methoden sind so brutal wie die heutigen, und die Kugeln einer Tommy Gun zerfetzen den Körper genauso wie die einer Pump Action. In einer Szene verwehren die Polizisten einem angeschossenen Verbrecher mit Kopfschuss die schmerzstillende Spritze. Stattdessen malträtieren sie seine Kopfwunde, um noch letzte Informationen aus ihm herauszupressen. Im Kampf gegen Staatsfeinde ist auch Folter erlaubt. So überbieten die Methoden von Hoovers FBI sogar noch jene im jüngsten «War against terrorism» – böse alte Zeit. Die Vergangenheit ist erschreckend zeitgenössisch.

Statt die Geschichte Dillingers als nostalgisches Volksmärchen zu stilisieren, zeigt Mann, wie an der Figur dieses Gangsters eine ganze Geschichte der Moderne und deren Technik hängt. «Wir haben, was die Verbrecher nicht haben», verkündet der verbis-

sene FBI-Agent Melvin Purvis: «modern technique!» John Dillinger wird zum Exempel, an welchem das FBI unter der Führung des Technokraten J. Edgar Hoover die Modernisierung von Politik und Justiz vorführen wird. Überrascht sieht man etwa, wie die Polizei Telefone abhört und verdächtige Gespräche auf Schallplatte aufzeichnet. Der systematische Lauschangriff der amerikanischen Regierung, den man historisch auf die späten sechziger Jahre verortet, wurde in Wahrheit bereits dreissig Jahre zuvor praktiziert. Der Kampf zwischen Polizei und Verbrechen, so machen diese erstaunlichen Details in Manns Film klar, ist nicht länger ein Duell in Augenhöhe zwischen Held und Schurke, wie man es aus den Western und deren Abkömmlingen im Gangsterfilm kennt. Statt als Cowboy sein Lasso wirft der FBI-Agent nun ein Überwachungsnetz über das ganze Land. Und der immer zielloser über die US-Landkarte ziehende Dillinger wird sich früher oder später darin verheddern.

Mit der Kommunikationstechnologie kommt eine Waffe zum Einsatz, deren Reichweite grösser ist als je zuvor. Die ubiquitäre Aufmerksamkeit des Staates verschmilzt mit dem audiovisuellen Medium per se. So sieht man, wie in der Kinowochenschau das Porträt Dillingers gezeigt wird. Danach schaltet man das Saallicht ein und fordert das Publikum auf, sich nach den Sitznachbarn umzudrehen, um sich zu vergewissern, dass der Gesuchte nicht neben einem sitzt. Dass nach dieser Fahndungsdurchsage ein Cartoon gezeigt wird, mag der naive Zuschauer als Auszeit empfinden, in Wahrheit aber ging auch dann die Fahndung weiter: wie aus den Akten des FBI unlängst ersichtlich wurde, fungierte auch Walt Disney als Informant für J. Edgar Hoover.

So ist denn auch der scheinbare Anachronismus, dass Michael Mann sein Gangsteropus nicht auf Film, sondern digital gedreht hat, in Wahrheit gar keiner. Die dreissiger Jahre in Amerika, so wird vielmehr klar, kannten bereits jenen Techno-Totalitarismus, den wir heute erleben. Die Digitalisierung hat nur perfektioniert, was damals schon Sache war – auf beiden Seiten des Gesetzes.

Denn zeitgleich mit der Polizei erkennt auch das organisierte Verbrechen die neuen Medien als Betätigungsfeld. Verwirrt muss sich John Dillinger vom Vertreter eines Chicagoer Gangstersyndikats erklären lassen, wie zwecklos es sei, Banken zu überfallen. Die Gaunerhöhle der Zukunft ist ein Grossraumbüro voller Telefone. «Was ihr bei einem Banküberfall erbeuten könnt, das nehmen wir hier mit unseren Telefonen jeden Tag ein», sagt der Unterwelts-Verwalter. «We're in the modern age!»

Zwischen Polizeiapparat und Verbrechensorganisation werden Einzelgänger wie Dillinger allmählich aufgerieben. So einfach wie aus dem Gefängnis kommt man aus der neuen Zeit nicht heraus. Einmal nur schafft es Dillinger mit seiner Braut Billie Frechette an den Strand, jener Bild-Chiffre für Hoffnung in Manns Œuvre. Doch das Wasser, welches in seinen anderen Filmen die Schwelle zu einem neuen Leben darstellt, ist hier nicht zu sehen. Nur tiefschwarzes Nichts lauert am Horizont.

Und doch wäre es ein Irrtum, in John Dillinger den nostalgischen Vertreter des Alten zu sehen. Auch er weiss um die Macht der neuen Medien und verhält sich entsprechend. Bei einer seiner Verhaftungen posiert Dillinger mit dem Staatsanwalt, den Arm locker auf dessen Schulter gestützt, als wären sie alte Freunde. Erst dank seiner Fähigkeit für coole Posen und knackige Statements wird Dillinger zum Medienstar. Wie die Verklärung des Gangsters im Kino auch auf die Realität zurückwirkt, sind sich Dillinger und seine Kumpane auch bestens bewusst. «Wollt ihr meine James-Cagney-Nummer sehen?» fragt der Killer Baby Face Nelson. Dass Mafiosi sich selbst als Imitate von Leinwandhelden gerieren, wie man es in Roberto Savianos «Gomorrha» nachlesen kann, ist nicht erst eine Erscheinung der postmodernen Gegenwart. Schon Al Capone, der beim Verlassen eines Kinos verhaftet wurde, wusste um das ironische Verhältnis zwischen sich und den Leinwandfiguren. So sitzt auch Dillinger kurz vor seinem gewaltsamen Tod im Kino und betrachtet amüsiert Clark Gable in W. S. Van Dykes MANHATTAN MELODRAMA. Es ist der 21. Juli 1934. Als Dillinger aus dem Biograph Theatre in Chicago nach draussen tritt, versuchen mehrere Agenten, ihn festzunehmen. Beim Versuch, seine Waffe zu ziehen, wird er von drei Kugeln getroffen und stirbt. Wie sich die Schaulustigen am Schauplatz von Dillingers Ende versammeln, ist auf alten Filmaufnahmen festgehalten. Michael Mann inszeniert diesen Moment als unüberschaubare Massenhysterie. Und wie zuvor die Mündungsfeuer aus den Gewehren der Gangster und ihrer Widersacher flammen nun die Magnesiumblitze der Pressefotografen. So töten die Waffen der Moderne. Dillinger war ihr Opfer und ihr Held.

Johannes Binotto

R: Michael Mann; B: M. Mann, Ronan Bennett, Ann Biderman; K: Dante Spinotti; S: Jeffrey Ford, Paul Rubell; A: Nathan Crowley; M: Elliott Goldenthal. D (R): Johnny Depp (John Dillinger), Christian Bale (Melvin Purvis), Marion Cotillard (Billie Frechette). P: Forward Pass/Misher Films. USA 2009. 130 Min. CH-V: Universal Pictures International, Zürich

LA TETA ASUSTADA
Claudia Llosa

Am Anfang und am Ende des Films steht jeweils ein Vermächtnis. Zu Beginn ist es ein Lied, in dem ihre sterbende Mutter Fausta noch einmal von den Qualen und Schändungen erzählt, die sie vor ihrer Geburt durchlitten hat. Eine kollektive Erfahrung findet dabei einen persönlichen Ausdruck; die Sterbende improvisiert ihr Klagelied im Dialekt der peruanischen Indios, dem *Quechua*. In der Schlusseinstellung findet Fausta vor ihrer Tür eine blühende Kartoffelpflanze, die ihr ein zuvorkommender Gärtner geschenkt hat.

In diesem Film, in dem es mit dem Gesang und der Vegetation eine besondere Bewandtnis hat, markieren die Vermächtnisse die Pole der Wegstrecke zwischen Trauma, Verlust und der Hinwendung zum Leben, welche Fausta zurücklegen muss. Zunächst einmal ist LA TETA ASUSTADA ein Nachkriegsfilm, spielt in einem Land, das auch zwanzig Jahre nach der Schreckensherrschaft des «Leuchtenden Pfades» noch immer heimgesucht wird von der Erinnerung an deren Terror. Fausta hat die Angst davor mit der Muttermilch aufgesogen, das Leben erscheint ihr als ein einziger Hort der Bedrohung. Heimlich hat sie eine Kartoffel in ihrer Vagina versteckt (deren Triebe sie regelmässig abschneiden muss), weil sich damals manche Frauen auf diese Weise vor der Vergewaltigung schützten. Ihre elementarste Bindung an das Leben ist die zu ihrer Mutter; die Gefühle einer Heranwachsenden muss sie erst noch kennenlernen. Auch ihr fürsorglicher Onkel, bei dessen Familie sie in einem Elendsviertel vor den Toren Limas wohnt, verzweifelt an der Aufgabe, sie in die Welt der Lebenden zu holen.

Um ihre Mutter in ihrem Heimatdorf würdig beerdigen zu können, muss Fausta Geld für einen Sarg verdienen. Sie verdingt sich bei einer reichen Konzertpianistin als Domestikin. Jeden Tag macht sie sich, begleitet von den bösen Geistern der Vergangenheit, auf den Weg von ihrem kargen, unfruchtbaren Zuhause in deren Villa, die von einem prächtigen Garten umgeben ist. Der ältere Gärtner, der sich um dessen Pflege kümmert, ist der einzige Mensch, von dem sie dort Ermutigung erfährt.

Wie in ihrem Debütfilm MADEINUSA gibt auch in der zweiten Regiearbeit von Claudia Llosa eine Totenwache den erzählerischen Rahmen vor: Im ersten Film ist es die Karwoche, die in einem entlegenen Andendorf zu einer Zeit streng reglementierter Sittenfreiheit wird, im zweiten steht sie für eine existentielle Erstarrung, die überwunden werden muss. Zwar beschreiben beide Filme unterschiedliche dramaturgische Bewegungen. MADEINUSA führt den Zuschauer ein in eine ursprüngliche Welt mit eigenen, fremdartigen Ritualen, während die Indios aus LA TETA ASUSTADA in der Grossstadt entwurzelt sind. Gleichwohl gehen die Parallelen bis in einzelne Details: Hier wie dort spielen aufwendige, bitterer Armut abgetrotzte Zeremonien eine wichtige Rolle; beide Filme erzählen von Prozessen der Befreiung und Selbstermächtigung.

Beide gehören zu jener Kategorie von Filmen, die nur aus einer engen, intimen Verbindung zwischen Regisseurin und Hauptdarstellerin entstehen können. Die aussergewöhnliche, wenngleich spröde Schönheit und die konzentrierte Ernsthaftigkeit des Spiels von *Magaly Solier* sind der Angelpunkt jeder Szene. Die Kamera wird dabei zu einer Gefährtin, die ihr eine heikle Souveränität verleiht. Lange, ausdauernde Travellings begleiten sie auf ihren Wegen. Sie scheint geradezu über die Kameraoperationen zu gebieten. Ihre Angst verwandelt sich bei diesen Gängen in eine Entschlossenheit, die aus dem starrköpfigen Festhalten an einer fixen Idee Kraft schöpft. Nur im Haus der Pianistin führt sie die Kamera nicht. Dort zeigt Llosa eingangs die Räume, in die sie als ein fremdes, einschüchterndes Terrain eintreten muss.

Die neue Anstellung bedeutet für sie zunächst eine Erfahrung der Demütigung. Sie wird einer hygienischen Begutachtung unterzogen, ihre Herrin weigert sich, sich ihren Namen zu merken und adressiert sie beharrlich mit dem ihrer Vorgängerin. Aber die Villa wird auch zu einem Ort, an dem sie ihre eigene Stimme finden könnte. Anfangs ist es manchmal nicht leicht zu unterscheiden, wo Faustas Gesang in ein melodiöses Sprechen übergeht. Später lässt Llosa ihre innere Stimme schon auf der Tonspur erklingen, noch bevor ihre Lippen die Worte formen. Im Gesang eröffnet sich für sie ein Medium der Überwindung, des Meisterns von schmerzhaften Erfahrungen. In der uneingestandenen Angst, welche die Pianistin vor ihrem nächsten Auftritt empfindet, erleben die beiden Frauen gar eine kurzzeitige Gemeinsamkeit. Alsbald vergiftet die Arbeitgeberin sie jedoch, indem sie die Melodie von Faustas improvisiertem Lied bei ihrem Konzert spielt, ohne deren Abkunft zu erklären.

In dieser Enteignung darf man ein allzu offensichtliches Gleichnis für die gesellschaftlichen Machtverhältnisse sehen. Die Metaphorik des Films (zumal die biblische Symbolik) mag eine Spur zu transparent anmuten und einige Bildkompositionen mitunter etwas zu abgezirkelt. Derlei Einwände übersehen indes, welch konkrete Realität das Spirituelle für die Charaktere besitzt – und welch bezwingende Anschaulichkeit es vor der Kamera entfaltet. Faustas Ängste und ihr Aberglaube nehmen eine physische, auch räumliche Gestalt an. Claudia Llosas Erkundungen einer fremden Kultur folgen keinem anthropologischen, sondern einem zugewandt erzählerischen Interesse. Die Kartoffel, deren Schale bei Hochzeiten auch als Omen dient, treibe eigentlich keine schönen Blüten, sagt der Gärtner Noe einmal. Wenn er Fausta am Ende dennoch eine Pflanze schenkt, ist das nicht nur eine schüchterne Liebeserklärung. Es ist auch ein hoffnungsvolles Eingeständnis an ihre weiblichen Ängste.

Gerhard Midding

R, B: Claudia Llosa; K: Natasha Braier; S: Frank Gutierrez; M: Selma Mutal. D (R): Magaly Solier (Fausta), Efrain Solis (Noe), Marino Ballón (Onkel), Karla Heredia (Severina). P: Oberon Cinematografica, Wanda Vision. Peru, Spanien 2009. 94 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden

KINO BISTRO

RIFFRAFF

TRICKS / SZTUCZKI
Andrzej Jakimowski

Irgendwo in einem polnischen Städtchen, das, wie es scheint, von der Zeit einfach vergessen wurde, lebt ein kleiner Junge mit seiner grossen Schwester. Es ist Sommer, es sind Ferien vielleicht, die Tage dehnen sich in ritueller Gleichförmigkeit. Der sechsjährige Stefek stellt seine beiden Spielzeugsoldaten auf die Bahngleise und hofft, dass sie dem Fahrtwind des vorbeibrausenden Zuges trotzen und stehen bleiben. Stillstand ist Stefeks Sehnsucht und zugleich das zentrale Motiv, das Andrzej Jakimowskis Feel-Good-Kino in ruhigen, geduldigen Einstellungen umkreist. Wie ein Anti-Roadmovie saugt TRICKS die Geschwindigkeit aus den Bildern und verlegt sein Gravitationszentrum ausgerechnet auf den örtlichen Bahnhof, den der Film als Sinnbild seiner Entschleunigung gestaltet. Stefek zieht es nämlich gerade nicht in die Ferne. Er will nicht in Züge einsteigen, nicht aufbrechen. Vielmehr tut er alles, um den Fahrplan aufzuhalten. Um ein paar Sekunden Verzögerung zu gewinnen, verstreut er auf den Gleisen sein Taschengeld, das ein Schaffner später mühsam aufklaubt, was Stefek Gelegenheit gibt, ein wenig länger jenen Fahrgast im Anzug zu betrachten, den er für seinen Vater hält. Er, der die Familie verliess, noch ehe Stefek geboren wurde, verschwindet vor den Augen des Jungen jeden Tag aufs Neue in einem Zug, der nicht etwa *irgendwohin* fährt, sondern einfach nur *weg*. Am liebsten würde Stefek den Mann ansprechen, aber das lässt seine achtzehnjährige Schwester Elka nicht zu. Ängstlich geht sie dem vermeintlichen Vater aus dem Weg.

Ein wenig melancholisch verbummelt Stefek ansonsten diese Sommertage. Ziellos fährt er mit dem Freund seiner Schwester Motorrad. Oder lungert bei den alten Taubenzüchtern rum und beobachtet die Vögel am Himmel, die immer wieder verlässlich zu ihrem Verschlag zurückkehren. Stefek, der Träumer, lässt auf der Bahnhofsbank zwei Holzstecken miteinander reden. Bei Elka, der Träumerin, erwachen im Restaurant, in dem sie abends jobbt, die Bratpfannen zum Leben. Jakimowskis Protagonisten sind einfache Leute, keine Künstler, keine Yuppies, keine Big Player. Doch diese bewusste Abkehr vom Hollywood-Glamour kennt ihre Grenzen: Im luftig knappen Röckchen beweist Elka, dass sie modelschlank und attraktiv ist. Eine hübsche Heldin für einen cineastischen Sommertraum; und eine mütterliche dazu. Gerade weil sie sich mitunter auch streng um ihren kleinen Bruder kümmert.

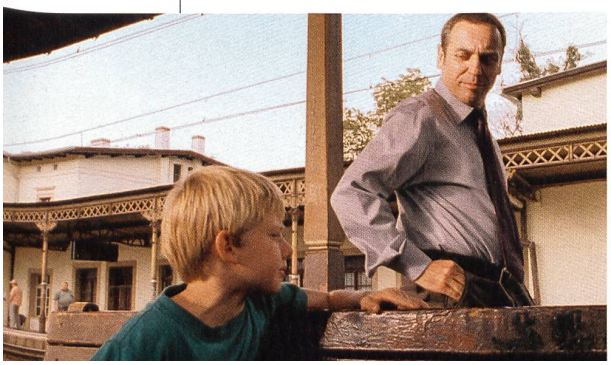
Jakimowski hat TRICKS eine Liebeserklärung an seine eigene, dreizehn Jahre ältere Schwester genannt, die ihn wohl auch schon mal auf den Kleiderschrank setzte, damit er keinen Unsinn anstellen konnte. Aufgeweckte Jungs wie Stefek kennen freilich die nötigen Tricks, um auch vom höchsten Schrank wieder runterzuklettern. Ein Lausebengel ist der kleine Bursche trotzdem nicht. Er will nichts durcheinandermicheln, sondern die Welt (wieder) in Ordnung bringen. Natürlich geht das manchmal schief.

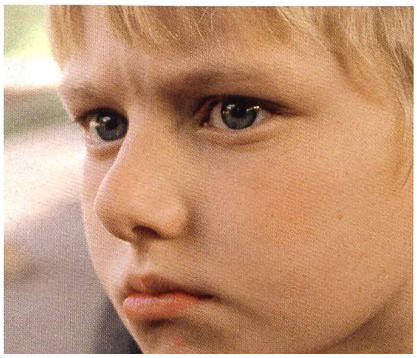
Gemeinsam aber entfalten Bruder und Schwester mit ihren kleinen Tricks eine geradezu magische Wirkung. Als sie im Park einen Mann sehen, der die Mülleimer nach Essen durchwühlt, stellt Elka ihre mit Hamburgern gefüllte Tüte scheinbar unachtsam auf den Boden. Über etliche Umwege landet die Tüte schliesslich bei dem Mann, für den sie gedacht war, ohne dass er sich durch das Geschenk gedemütigt fühlen muss. Ein andermal bescheren die beiden einem erfolglosen Äpfelverkäufer Kundschaft, indem sie ihren Einkaufswagen neben ihm abstellen. Weil ein leerer Einkaufswagen selten allein bleibt, kann sich der Apfelmann bald nicht mehr über mangelnden Andrang beklagen. Weitgehend wortlos beobachten die Geschwister – und mit ihnen die Kamera – diese kleinen, von ihnen initiierten Alltagswunder. In diesen poetischen Momenten, den schönsten des Films, verlangsamen Montage und Zeitlupenaufnahmen den Handlungsablauf zu epiphanem Geschehen. Sie entlocken dem oberflächlich belanglosen Leben einen hintergründigen Sinn.

Der Reiz, den TRICKS aus dieser Überlagerung von Banalität und Magie schöpft, geht jedoch zunehmend verloren, je länger der Film dauert und je mehr er sich von den beiläufigen Alltagsbeobachtungen ab- und der Geschichte vom verlorenen Vater, den es in den Schoss der Familie zurückzuholen gilt, zuwendet. Das, was sich anfangs überraschend und doch wie selbstverständlich entfaltete, wirkt immer arrangierter, aufgesetzter. Der herzerwärmende Tonfall des Films erhält so Züge kalkulierter Sentimentalität. Und wenn die Beschaulichkeit erst einmal in Betulichkeit umzukippen droht, kann einem auch der folkloristische Score mit seinen ewigen Akkordeon- und Tubaklängen schnell auf die Nerven gehen. Indem der Vater ins Zentrum rückt, geht dem Film ausserdem die charismatische Strahlkraft der beiden Laienhauptdarsteller verloren, die mit ihrer natürlichen Präsenz dazu beitragen, alles, was um sie herum und mit ihnen geschieht, authentisch erscheinen zu lassen. Es genügt Jakimowski offensichtlich nicht mehr, seinen Film dahintreiben und wie von selbst geschehen zu lassen. Nun will er plötzlich etwas erzählen, Bewegung in die eher einfältige Handlung bringen, die doch nie genug narratives Potential erreicht, um den Film zu tragen, ihn aber gleichwohl mehr und mehr zu entzaubern droht. Erst kurz vor dem Ende nimmt der Autorenregisseur dann glücklicherweise noch einmal Fahrt heraus und kehrt mit der Schlusseinstellung zu jener zeitlos verträumten Ferienstimmung zurück, die seinen märchenhaften Sommerfilm über weite Strecken so sympathisch macht.

Stefan Volk

R, B: Andrzej Jakimowski; K: Adam Bajerski; S: Cezary Grzesiuk; M: Tomasz Gassowski. D (R): Damian Ul (Stefek), Ewelina Walendziak (Elka), Rafal Guniczak (Jerzy), Tomasz Sapryk (Vater), Iwona Fornalczyk (Mutter), Andrzej Golejewski (Obdachloser mit Wagen), Joanna Liszowska (Violka), Grzegorz Stelmaszewski (Turk), Krzysztof Lawniczak (beschwipster Mann). P: Zjednoczenie Artystów i Rzemie Iników, Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Telewizja Polska, Canal+ Cyfrowy, Opus Film; A. Jakimowski. Polen 2007. 95 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-V: Kool-Filmdistribution, Freiburg





LE PREMIER JOUR DU RESTE DE TA VIE
Rémi Bezançon

Manche Filme verstehen es, ihr Publikum zu finden. Dieser beispielsweise wurde letztes Jahr mitten im Sommer gestartet, was in den USA zwar die umsatzstärkste, in Frankreich aber eine eher laue Phase ist. Der Blick auf die Einspielergebnisse ist eine mittlerweile verbreitete, indes etwas unwürdige Kategorie, um Filme zu rezensieren. In diesem Fall ist er allerdings durchaus aufschlussreich. Die Zuschauerzahlen in der ersten Woche waren nicht spektakulär, aber bis zum Herbst hatten sie sich fast verzehnfacht, was soviel heisst, dass der Film von der Mundpropaganda profitierte. Was wiederum auch heisst, dass die Zuschauer ihn mochten.

Das sicherste Mittel für einen Film, derlei Wohlgefallen in den Kinosälen herzustellen, ist es, auch seine Figuren zu mögen. LE PREMIER JOUR DU RESTE DE TA VIE beherrscht sogar noch einen zweiten Trick: Es hat gleich zwei Zuschauergenerationen angesprochen; als das munter aufgeblätterte Familienalbum eines Familienlebens von poetischer und wohliger Durchschnittlichkeit. Der Taxifahrer Robert ist ein ausgeglichener, gewährender Patriarch, obwohl er schwer mit dem Bild seines eigenen, kalten und dominierenden Vaters zu ringen hat. Albert, der älteste Sohn, ist eher pragmatisch veranlagt, sein jüngerer Bruder Raphael hingegen träumerischer, ihre Schwester Fleur ist die Rebellin der Familie. Das Heranwachsen der Drei gemahnt ihre Mutter Marie-Jeanne daran, dass ihre eigene Jugend immer weiter entrückt. Die Handlung setzt ein, als Albert sein Medizinstudium beginnt, eine eigene Wohnung bezieht und die Familienzelle so zum ersten Mal aufbricht.

Rémi Bezançon entfaltet ein Panorama von zwölf Jahren, in dem er sich, im Wandel der Jahreszeiten, auf fünf Tage konzentriert, die für jeweils ein Familienmitglied einen Wendepunkt markieren. Das Leitmotiv, das sich durch jede Episode zieht, ist die Ablösung. Das Familienleben schillert in der Dualität von abgeschlossenen und sich neu eröffnenden Wegen. Bezançon hat das so geschickt und liebevoll konstruiert, dass ihm die Mechanik seines gleichermassen von Ambition wie von Genügsamkeit zeugenden Vorhabens nie in die Quere gerät. Keine der fünf Hauptfiguren wird privilegiert, er findet vielmehr für jede einen eigenen Kamerastil, der ihrem Lebensrhythmus entspricht: lange Brennweiten für die Mutter, zuversichtlich gleitende Steadycam-Fahrten für Raphael, eine ungeduldige Handkamera für Fleur et cetera.

Bezançon beherrscht die Kunst der Skizze. Der episodische Erzählfluss nimmt die Heftigkeit der Gefühle stets ein wenig zurück. Dem Film geht es um eine zärtliche, aber auch nivellierende Beobachtung. Mithin folgt er einer Dramaturgie des Ausgleichs: Katastrophen und Freuden lösen einander ab, kränkende Übergriffe und fürsorgliche Nähe halten sich die Waage. Die Institution Familie erscheint als fragil und angreifbar, ohne dass ihre Unverwüstlichkeit je in Frage stünde. Der Selbstvergewisserung des Alltäglichen, der Versöhnung mit den Umbrüchen und Widersprüchen im Leben, verleiht dem Titel das Pathos eines biographischen Mandats: Der erste Tag vom Rest deines Lebens, dem Abenteuer des Daseins, ist gleichermassen Verheissung wie Verpflichtung. Aus ihm spricht nicht frohgemute Resignation, sondern das Vertrauen in die Wandlungsfähigkeit. So oder so hätte der Film furchtbar schiefgehen können, wenn ihn die Darsteller nicht so wundervoll tragen würden (fast die Hälfte der beachtlichen Zahl von neun César-Nominierungen fiel auf sie; *Deborah François* und *Marc-André Grondin* gewannen als beste Nachwuchsdarsteller). Wenn der Vater zu seinen Kindern sagt: «Euch heranwachsen zu sehen ist das schönste Schauspiel, das ich je erlebt habe», dann spürt man, dass *Jacques Gamblin* das wirklich empfindet.

Gerhard Midding

R, B: Rémi Bezançon; K: Antoine Monod; S: Sophie Reine; M: Sinclair. D (R): Jacques Gamblin (Robert), Zabou Breitman (Marie-Jeanne), Déborah François (Fleur), Marc-André Grondin (Raphaël). P: Mandarin Films, Studio Canal, France 2 Cinéma; Isabelle Grellat, Eric Altmayer, Nicolas Altmayer. F 2008. 114 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

SÉRAPHINE
Martin Provost

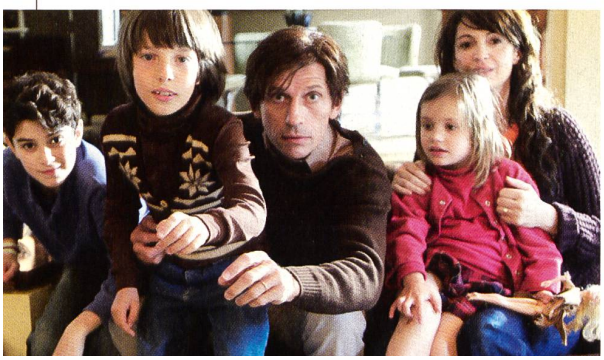
Verfilmte Biografien von Malerinnen sind rar. Martin Provost liefert ein Biopic – "von unten" – der ungewöhnlichen französischen naiven Malerin Séraphine Louis. Drei wichtige Ereignisse zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten werden ruhig präsentiert – SÉRAPHINE, eine Insel im hypernervösen Meer heutiger Filme.

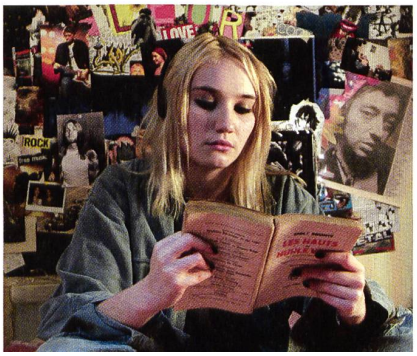
Im Zentrum steht die Begegnung Séraphines mit dem idealistischen deutschen Kunstsammler Wilhelm Uhde. Beide finden sich, obwohl sie in entscheidenden Dingen verschieden sind, denn beide sind sie Getriebene, orientiert an der puren Essenz der Dinge. Eine faszinierende Parallelität mit dramatischem Potential: bedingungsloser Einsatz für eine Sache, für die sie allein stehen und zusammen streiten.

Uhde übernimmt Séraphine quasi wie die Möbel. Sie putzt, schrubbt, wäscht. Séraphine ist sich Armut und Devotion gewohnt, hält aber offensiv dagegen, befriedigt kreativ kulinarische Sinne, übertrumpft durch Malerei. Bei deren Outing hilft der Zufall samt Blick auf die Kunstkritik: Subjektivität der Wahrnehmung, Objektivität des Urteils. Uhde entdeckt in einer Ecke Séraphines Bild, welches ihn sofort in Bann schlägt.

Es folgen Förderung, Rückschläge, Fortschritte, gute Bezahlung. Séraphine lebt psychisch auf, geniesst, schwelgt. Doch es folgt vom Wellenkamm der Sturz ins Wellental: keine Ausstellung, unbezahlte Rechnungen, Hoffnungen auf Reichtum geplatzt und Ruhm zerstört. Séraphine zieht das neue Brautkleid an, stellt ihr Tafelsilber anderen vor die Tür. Dies verstört. Das ihr nie gutgesinnte Volk verpfeift sie. In der Psychiatrie verbringt sie unansprechbar den Rest ihres Lebens.

Séraphine lebte viele Jahre im Kloster und sah ihre Bilder von Schutzengeln inspiriert. Provost verschiebt die Akzente, reduziert die Rolle der Religion, erwähnt nur kurz die Inspirationsquelle, untermauert durch Blicke zum Himmel, läutende Kirchenglocken, Beten und Bittgesänge. Zu Heiligen verhält sich Séraphine speziell: bereit sei-





end berührt sie eine Heiligenfigur. Sonst hält sie sich kaum an kirchliche Tugenden: sie kommt dreckig und zu spät zur Messe; stiehlt selbst in der Kirche, zahlt weder Miete noch bedankt sie sich. Besser passt ein Naturmystizismus: Séraphine attribuiert Tieren eine Seele, kommuniziert mit Bäumen und Vögeln, malt Blumenmotive mit Farben, die alchemistisch aus unbekannten Zutaten gemischt wurden.

Das Visionäre, Apokalyptische ihrer Kunst wird im Film zurückgenommen. Stattdessen wird auf die schwierige Lage der Kunst in Krisenzeiten hingewiesen. Der Aufstieg aus der Armut zum Wohlstand scheitert. Die Ansprüche waren überzogen. Erst ist sie selbstgenügsam, dann werden ihr materielle Dinge zu wichtig. Genie und Wahnsinn liegen eng beisammen, obwohl der Film für den Wahn von Séraphine kaum Anhaltspunkte liefert.

Versöhnend wirkt das Schlussbild: Séraphine tritt ins Freie, läuft den Abhang hoch, setzt sich unter einen Baum. Sie ist ganz klein zu sehen – ein Bild voller Harmonie. Wunderschön mit überwiegend dunklem Grundton sind andere Einstellungen, sanft Melancholie reflektierend. Die Natur, weit und offen, kontrastiert mit klaustrophoben Gassen, Séraphines Kämmerchen, Uhdes weitläufigen Zimmern. Analog die Personen: Séraphines schwerfälliger, gedrungener Watschelschritt über das Pflaster drückt Weltvergessenheit aus, ihrer ungeheuren körperlichen Präsenz steht Uhde gegenüber; pedantisch, agil, betrübt.

Mit einer Vorliebe für kleine Gesten und wiederkehrende Motive lässt Provost neben der authentisch wirkenden Setzung historischer Momente viel Platz für eigene Interpretationen: Ein Malerleben, in der Normalität verortet, geerdet in der Bescheidenheit, abseits heutigen Glamours.

Achim Hättich

R: Martin Provost; B: Marc Abdelnour, M. Provost; K: Laurent Brunet; S: Ludo Troch. D (R): Yolande Moreau (Séraphine Louis), Ulrich Tukur (Wilhelm Uhde), P: TS Productions. F, B 2008. 125 Min. CH-V: Xenix Zürich

LE CODE A CHANGÉ
Danièle Thompson

Wer kennt sie nicht die gesellschaftlichen Treffen, bei denen der Hausherr seine Kochkünste demonstriert und die Geladenen die Möglichkeit haben, über die Nichterschienenen zu tratschen und nach der Zusammenkunft sich gegenseitig die Auffälligkeiten anzukreiden? Einer solchen sozialen Ansammlung sollen wir in Danièle Thompsons viertem Spielfilm beiwohnen, wobei manche Anwesende vorher buchstäblich ein Gebet entrichtet hatten, um der Verpflichtung doch noch zu entgehen. Es ist hervorzuheben, dass diese Ansammlung gehobenen Bürgertums altersmässig eher der 1942 geborenen Autorin zuneigt und wir bei diesem am Sonnwendtag 21. Juni stattfindenden Essen die Jugend nur musizierend und feiernd auf den Strassen von Paris wahrnehmen.

Thompson ist vor allem eine geübte Drehbuchautorin, die die leichte und die elaborierte Kunst des Schreibens beherrscht, wie zum Beispiel ihre Bücher zu LA BOUM oder zu Patrice Chéreaus CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN beweisen. Und sie hat noch viele, viele andere geschrieben. In ihrem neuesten, auch als Ko-Autorin (mit ihrem Sohn) verantworteten Film lässt sie sich nicht darauf ein, psychologisch durchgezeichnete Personen ihr Spiel treiben zu lassen. Ihre boulevardkomödiantische Inszenierung, der die bitteren Töne nicht fehlen, skizziert die einzelnen Charaktere so, dass sie, rasant geschnitten, dialogreich für den Witz, der Beziehungen eigen sein kann, gefügig werden.

Manchmal mag man sich ein wenig verwirrt fühlen im Glauben, eine im Film gegenwärtige Handlung mitzuerleben, wenn dann diese plötzlich um ein Jahr voraus springt und klar macht, dass nicht alles sich so entwickelt, wie man denkt, und manche Liaison andere Wege eingeschlagen hat. Denn auf einmal schlägt das Schicksal zu ...

Zunächst aber hat die Anwältin ML mit ihrem Ehemann Piotr, der beruflich nichts auf die Reihe bringt, eher ein Verhältnis, das nur über sein Tun in der Küche läuft. Er kocht für die abendliche Klatschgesellschaft sein polnisches Nationalgericht Bigos, was vielfach zum (Insider?)Thema wird. Anwesend in der Runde ist auch MLs Geliebter Jean-Louis, auch er für den Essbereich zuständig: er ist Küchenarchitekt. Juliette, Schwester von ML, möchte nicht, dass ihr Vater anwesend ist, dessen filouhaftes Verhalten sie für den Tod der Mutter verantwortlich macht. Dafür schleppt sie jetzt einen deutlich älteren Liebhaber an, der sich aber mit ihrem Vater ganz gut verstehen wird. Der Krebsarzt Alain mag das Leiden seiner Patientinnen nicht mehr hinnehmen und denkt allzu laut darüber nach, den Beruf aufzugeben. Seine Frau Mélanie, eine Frauenärztin, hat sich einen sportlichen Jockey als Bettgenossen gewählt. Da wird die höhere Gewalt aber Alain gnädig sein und seine Ehe auf eine sehr tragische und doch idealistische Weise erhöhen.

Es gibt noch einiges an Personen und deren Querverbindungen, die keine Welt erklären, sondern einfach eine Geschichte mit der nötigen Anzahl von Personen füllen, die beim Zuschauen bei Laune halten und eben auch dem Zeitfaktor einer turbulenten Handlung entgegenkommen.

Eheliche Seitensprünge, lebensbedrohende Krankheiten, Schwangerschaften nicht mehr ganz junger Frauen, berufliche Schwierigkeiten, Unfälle – was für ein Konglomerat, eine vernichtende Analyse des Lebens zu liefern. Und die Thompsons bringen es doch fertig, uns auf eine augenzwinkernd unterhaltsame Art diese unseligen Begebenheiten unterzujubeln. Nicht nur der Zahlencode für das Öffnen der Haustür zum Ort des Essens wird öfters thematisiert. Danièle Thompson hat damit auch ein etwas plattes Symbol für die Neuprogrammierung ihrer Schicksalsgemeinschaft gefunden.

Erwin Schaar

R: Danièle Thompson; B: D. Thompson, Christopher Thompson; K: Jean-Marc Fabre; S: Sylvie Landra; M: Nicola Piovani. D (R): Karin Viard (ML), Dany Boon (Piotr), Marina Hands (Juliette), Laurent Stocker (Jean-Louis), Patrick Bruel (Alain), Marina Fois (Mélanie), Pierre Arditi (Henri). P: Thelma Films, Alter Films. F 2008. 100 Min. CH-V: Frenetic

STILL WALKING

Hirokazu Kore-eda, Japan

«Einer der wahrsten Filme über das Familienleben.»
Le Temps

Ende August in den Kinos

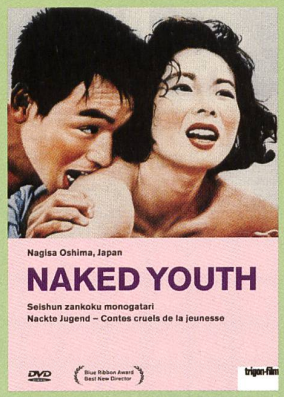
LA TETA ASUSTADA

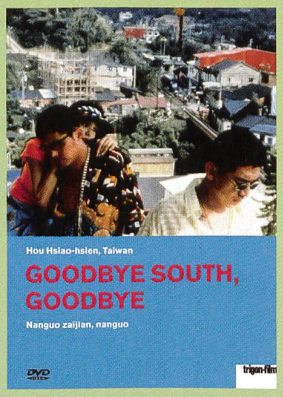
Claudia Llosa, Peru

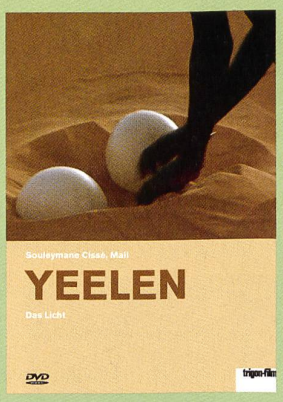
Goldener Bär Berlinale 2009

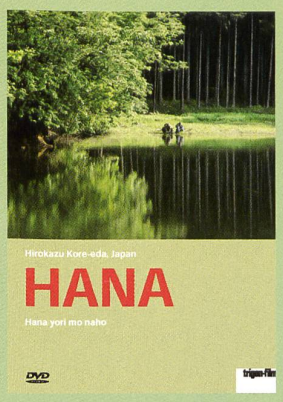
«Von einem Chanson zum nächsten, von einer visuellen Trouvaille zur anderen brennt sich Claudia Llosa dauerhaft ins Gedächtnis ein.»
Le Temps

Mitte September in den Kinos









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

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

trigon-film

GHIBLIS

VERGESSENE AHNEN

EIN STREIFZUG DURCH DIE FRÜHGESCHICHTE DES ANIME

1

2

Es ist nicht mehr allzu leicht, im Kino ins Staunen zu geraten. Der Ruhm des Trickfilmschöpfers *Miyazaki Hayao* ist daher nur allzu verständlich. Man muss sich eine Szene aus seinem jüngsten Fantasy-Melodram GAKE NO UE NO PONYO (PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA, 2008) vor Augen halten, um die Faszination zu verstehen. Als das Fischwesen sich in ein kleines Mädchen verwandelt, rennt es in einer der stärksten Szenen der gesamten Trickfilmgeschichte seinem menschlichen Freund auf der Wasseroberfläche hinterher, was in Miyazakis Auffassung des Meeres durchaus möglich ist: Das Meer ist als ein einziges, aus unzähligen Fischformen generiertes, amorphes Wellenwesen gestaltet.

Dieses Bild ist einerseits neuartig und völlig unerhört, anderseits aber auch fest verwurzelt in der japanischen Trickfilmgeschichte. Schon in den frühen Stummfilmen arbeiteten sich die Künstler immer wieder am Motiv Meereswellen ab, was für ein Inselreich nicht weiter verwunderlich ist. Schon im neunzehnten Jahrhundert hatten Lumières Kameraleute die Fotogenität von Wasser bemerkt, das im Film Bewegtheit und Plastizität zum Ausdruck bringt. Im Trickfilm aber muss man diese Bewegung erst künstlich erschaffen, was geradezu eine Tautologie ist: Schliesslich bedeutet Animation nichts anderes als eine Verlebendigung, die sich im Meeresmotiv am Urgrund des Lebens selbst abarbeitet. Und wenn in GAKE NO UE NO PONYO nicht nur das Fischwesen, sondern das ganze Meer als einziges amorphes Lebewesen auftritt, so muss man dabei auch an *Ofuji Noburos* Meisterwerk KUJIRA (THE WHALE, 1927) mit seinem plastisch-bewegten Glasplattenmeer denken. Als Ofuji davon 1951 ein Remake in Farbe drehte und damit beim Festival von Cannes Aufsehen erregte, war dies der Beginn der Anime-Rezeption im Westen.

Eine wirkliche Würdigung des japanischen Animationsfilms findet in der westlichen Filmöffentlichkeit jedoch erst seit kaum mehr als zehn Jahren statt. Es wäre allerdings bis vor kurzem auch gar nicht möglich gewesen, die Frühgeschichte des Mediums ausserhalb Japans zu studieren. Seit Fans ihre Privatarchive auf Internetplattformen wie «Youtube» zur Verfügung stellen, ist es möglich geworden, die zeitgenössischen Anime-Filme auch in ihrer Stil- und Motivgeschichte einzuordnen. Im Frühjahr 2009 zeigte das Münchner Filmmuseum die mit 53 Filmen bislang umfassendste Retrospektive des Anime bis 1952, die der Filmhistoriker Tochigi Akira zusammengestellt hatte. Zu einer besonderen Entdeckung gerieten dabei die Werke von *Ogino Shigeji* (1899–1991), der bis in die achtziger Jahre über vierhundert Filme drehte. In Zeitgenossenschaft mit den Pionieren des absoluten Films in Europa setzte er 1935 mit den englisch betitelten Filmen RHYTHM, PROPAGATE und AN EXPRESSION abstrakte Formen in hypnotisch-pulsierende Farbkompositionen um und gewann damit sogar einen

Ersten Preis bei einem Filmfestival in Bukarest. Die Tatsache, dass es sich dabei um einen Wettbewerb für Schmalfilmer handelte, verringert die Bedeutung der Auszeichnung nicht. Ganz im Gegenteil: wir sollten seine in 9,5 mm, 16 mm und 8 mm gedrehten Filme als Mahnung an die Filmgeschichte verstehen, den unabhängigen, nicht-industriellen Film da zu suchen, wo er buchstäblich zu Hause ist, nämlich im Heimkino. Aber auch für die für den Anime typischeren mythologischen Formate sowie den politischen Propagandafilm bot der bereits in den frühen dreissiger Jahren blühende Amateurfilmsektor einen grossen Absatzmarkt.

Das japanische Avantgardekino der Jahre um 1968 ist berühmt für seine 8 mm-Kultur. So ist es nur konsequent, dass das National Film Center in Tokio derzeit Oginos Schmalfilme aufwendig digital restauriert und auf 35mm-Kopien ausbelichtet. Auf dem etablierten Bildformat angekommen, auf grosse Leinwände projiziert, findet die Marginalisierung dieser vergessenen Juwelen des Avantgardefilms ein symbolisches Ende. Und es ist von besonderer historischer Ironie, dass diese Aufwertung gerade in der «Youtube»-Ära stattfindet, wo abermals ein Heimkinoformat, das kleine Bildfenster des Computers, die vergessenen Ahnen von Ghibli wieder lebendig werden lässt.

Abgesehen von ein paar Markennamen und dem Gruss «Sayonara» ist heute wahrscheinlich kein japanisches Wort weltbekannter als «Anime». Doch das war nicht immer so. Seit gut achtzig Jahren werden in Japan gezeichnete Bilder in Bewegung gesetzt, doch erst Ende der achtziger Jahre erwachte das internationale Interesse an einer spezifisch japanischen Ausprägung des Zeichentrickfilms. Die Filme AKIRA (1988) von *Otomo Katsuhiro* und KOKAKU KIDOTAI (GHOST IN THE SHELL, 1995) von *Oshii Mamoru* waren die Türöffner in der Filmwelt, so wie ihre Manga-Vorlagen bereits immense Beachtung in der internationalen Comic-Szene gefunden hatten. Von einem Durchbruch in der westlichen Filmöffentlichkeit allerdings konnte damals noch nicht die Rede sein.

Ich erinnere mich, wie MONONOKE HIME (PRINZESSIN MONONOKE, 1997) von Miyazaki Hayao, der bis dahin erfolgreichste Anime der Geschichte und längst anerkannt als Meisterwerk dieser Kunstform, im Februar 1998 als offizieller Abschlussfilm der Berlinale aufgeführt wurde. Doch nur ein paar versprengte Kritiker besuchten die Pressevorführung der *Studio Ghibli*-Produktion, von der erhofften Öffnung der westlichen Filmkunstszene für eine lange unbeachtete Filmkultur konnte keine Rede sein.[1] Der internationale Rechteinhaber Buena Vista International hielt den Film noch lange zurück, sodass er erst im November 1999 in den USA starten konnte und schliesslich im April 2001, vier Jahre nach seiner Fertigstellung, den deutschsprachigen Kinomarkt erreichte. Anders als bei seiner deutschen Erstaufführung drei Jahre zuvor traf Miyazakis Fantasy-Drama nun auf tatkräftige Vermittlung. Eine sprunghaft angewachsene Fangemeinde, die den Film bereits in anderen Medien kennengelernt und den Disney-Konzern zu einem Kinoeinsatz gedrängt hatte, feierte den Erfolg. Der Anime war plötzlich ein Phänomen, über das nicht nur in den Feuilletons, sondern auch in den Wirtschaftsteilen der Zeitungen ausführlich berichtet wurde. Anime wurde zum Begriff. Damit begann jedoch auch eine neue thematische und stilistische Eingrenzung. Im stark vereinfachenden Ordnungssystem des DVD-Handels und weiter Teile der Filmpublizistik wird der Terminus Anime analog zu den gängigen Genrekategorien verwendet. Dabei ist der Anime natürlich kein Genre, sondern eine Filmform, die sich gerade durch einen besonderen Genrepluralismus auszeichnet – stärker als der abendfüllende Zeichentrickfilm amerikanischer Prägung, der von komödiantischen oder märchenhaften Spielarten des Familienfilms dominiert wird. Zweifellos hat der jüngere japanische Animationsfilm thematische Vorlieben und entwickelte etwa im Science-Fiction- und Roboterfilm eine unverwechselbare Prägung dieser Genres. Auch im Erotik- und Sexfilm eroberte der Anime dem Zeichentrickfilm eine eigenständige Spielfläche, die von den künstlerisch ambitionierten Tezuka-Produktionen SENYA ICHIYA MONOGATARI (ARABIAN NIGHTS, 1969) und KUREOPATORA (CLEOPATRA: QUEEN OF SEX, 1970) erschlossen wurde, doch erst mit dem Videomarkt in den achtziger Jahren boomte. Tatsächlich erwiesen sich erotische Anime als Exportschlager der japanischen Trickfilmindustrie, was sogar zur absurden Medienlegende führte, alle Animes seien pornographisch.

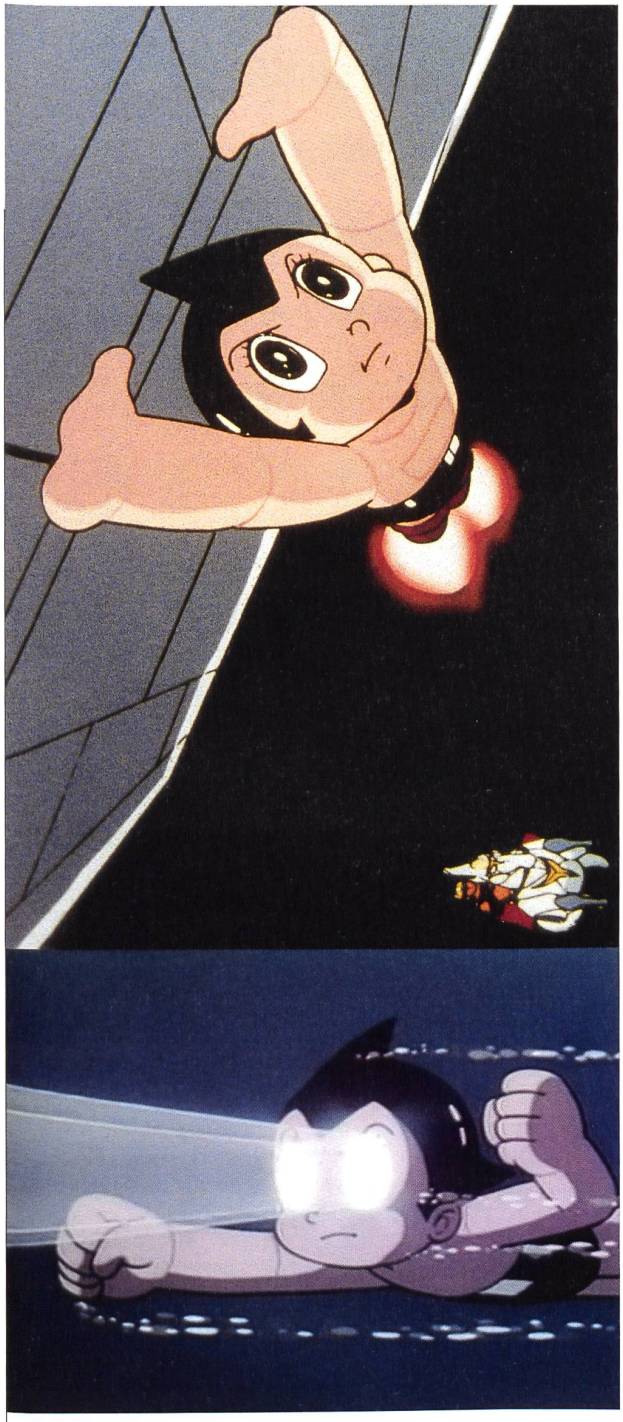
Obwohl die thematische Vielfalt immer wieder in Artikeln hervorgehoben wird, scheint von der ästhetischen Bandbreite des japanischen Animationsfilms wenig bekannt. Man kann sogar den Eindruck gewinnen, dass der auf das Fanpublikum zielende DVD-Markt sehr bewusst Werke vernachlässigt, die sich nicht in eine wiedererkennbare Studioästhetik fügen. So gibt es ein hochspezialisiertes Nischenpublikum für die seriellen Animes und prestigeträchtigen Kinofilme der letzten zwei Jahrzehnte, doch selbst einige der bekanntesten Klassiker der Studios Toei und Tezuka aus den achtziger Jahren gelten als Raritäten. Ähnlich wie der Bollywood-Boom lediglich *einem* – zugegeben ökonomisch bestimmenden – Ausschnitt der indischen Filmkultur zu internationalem Ansehen verholfen hat, hat sich der Westen seinen eigenen Anime-Begriff gemacht. Wer würde etwa die lyrisch-finsteren Puppentrickfilme eines *Kawamoto Kihashiro* mit diesem Begriff assoziieren – einer der angesehensten Filmkünstler Japans und seit dem Tod Tezuka Osamus Präsident der Japan Animation Association?

Der Puppenbauer Kawamoto kam über die Kinderbuchillustration zum Animationsfilm, den er beim tschechischen Meister Jiri Trnka erlernte. Die stille Poesie dieser oft pantomimischen Stop-Motion-Tradition fügte sich in Kawamotos Hand vorzüglich in die Ästhetik traditionell-japanischer Bühnenbilder und fand in mythologischen Geistergeschichten ihr bevorzugtes Sujet. In ONI (DEMON, 1972) werden zwei Brüder auf der Jagd von einem Waldgeist angegriffen. Sie schlagen ihm einen Arm ab und kehren zu ihrer Mutter zurück, die sie nun ebenfalls einarmig vorfinden. In seiner Stimmung Kobayashi Masakis berühmtem Episodenfilm KAIDAN (1964) ähnlich, beruht dieser neunminütige Kurzfilm auf der selben mythologischen Vorlage wie Miyazakis späteres Meisterwerk KAZE NO TANI NO NAUSHIKA (1984).

Gründerfigur TEZUKA OSAMU

Wie so oft im japanischen Kino sind Kunstfilm und visuelle Populärkultur im Anime eng miteinander vernetzt. Das hierarchische Wertesystem des Westens, das stark zwischen Hoch- und Populärkultur differenziert, lässt sich kaum auf eine Kultur übertragen, die Manga-Autoren grundsätzlich mit dem gleichen Respekt begegnet wie berühmten Literaten oder Malern. Man wird dem Anime nicht gerecht, wenn man ihn auf den seriellen Erzählfilm auf Manga-Basis reduziert. Und ausgerechnet das Werk eines Mannes, der zu Lebzeiten als «Gott des Manga» verehrt wurde, verdeutlicht diese Vielfalt am besten: *Tezuka Osamu* (1928–1989).

So wie der amerikanische Zeichentrickfilm lange nur in direkter Abstammung (oder auch rebellierender Abgrenzung) vom Übervater Walt Disney definiert war, scheinen auch nach mehr als fünf Jahrzehnten für die meisten populären Anime-Charaktere die stechenden Kulleraugen der Tezuka-Figuren obligatorisch. Sein früher Serienheld Tetsuwan Atomu (1963–1966, Astro Boy) hat in der Trickfilmgeschichte jetzt schon mehr Nachkommen als eine durchaus zeugungsfähige Maus namens Mickey. Tezukas ursprünglich «Captain Atom» betitelter Manga war 1951 erstmals im Magazin «Shonen» erschienen und entwickelte sich zur populärsten Serie seiner Zeit. Die Titelfigur, ein ewig-jugendlicher Roboter, den ein sterbender Wissenschaftler daraufhin programmiert, Gutes zu tun, kombiniert Motive aus Pinocchio, Peter Pan und Superman und eignete sich vorzüglich für eine kostengünstige, limitierte Adaption. Doch so wegweisend Tezukas Formel für «Limited Animation» für den Anime sein sollte, so viele Nachahmer seine Genrerezeptur aus Futurismus, künstlichem Leben und einem Hauch jener Melancholie, mit der man gern die Unschuld betrachtet, finden sollte, Tezuka blieb ein Avantgardist, der zeitlebens dem experimentellen Kurztrickfilm treu blieb. Ebenso wie die reiche japanische industrielle Filmkultur eben nur im Dialog zu ihren Avantgarden denkbar



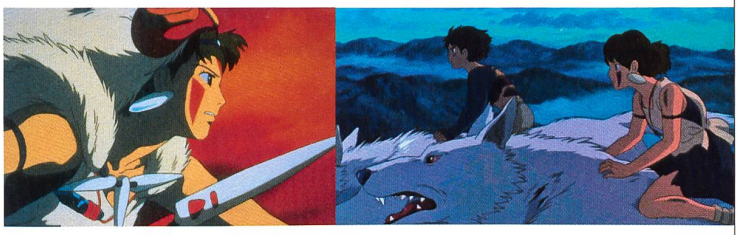
3

4

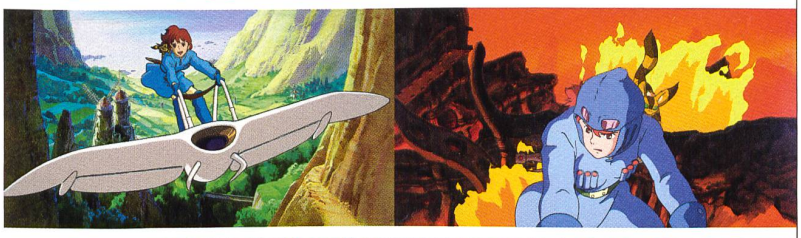
5

6

7

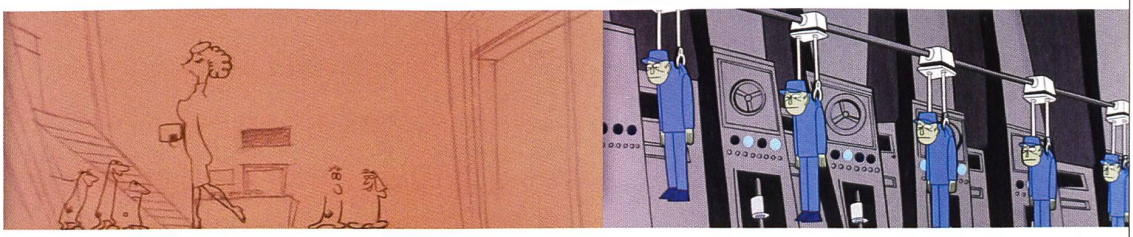


8



9

10



1 GAKE NO UE NO PONYO (PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA, *Regie: Miyazaki Hayao*; 2 NINGYO (MERMAID), *Regie: Tezuka Osamu*; 3 TETSUWAN ATOMU (ASTRO BOY, *Regie: Tezuka Osamu*; 4 AKIRA, *Regie: Otomo Katsuhiro*; 5 SHISHA NO SHO (THE BOOK OF THE DEAD), *Regie: Kawamoto Kihashiro*; 6 JANGURU TAITEI (KIMBA, THE WITE LION), *Regie: Tezuka Osamu*; 7 MONONOKE HIME (PRINZESSIN MONONOKE), *Regie: Miyazaki Hayao*; 8 KAZE NO TANI NO NAUSICAA (NAUSICAA OF THE VALLEY OF THE WIND), *Regie: Miyazaki Hayao*; 9 KOKAKU KIDOTAI (GHOST IN THE SHELL), *Regie: Oshii Mamoru*; 10 TENRANKAI NO E (PICTURES AT AN EXHIBITION), *Regie: Tezuka Osamu*

ist, lässt sich auch der Anime nicht auf seine industrielle Produktionsweise und eine verbindende Stilistik reduzieren. In der Bandbreite von Tezuka Osamus Karriere verdichtet sich beispielhaft der weite künstlerische Radius der japanischen Animationsfilmkultur.

Tezuka verstand diese Filmgattung in der Gesamtheit ihrer Möglichkeiten. Wenn er als der «japanische Walt Disney» tituliert wurde, sollte man dieses Attribut nicht auf die Popularität seiner Serienfiguren reduzieren – der Volkstümlichkeit von Kimba, dem weissen Löwen, und der darin vermittelten archetypischen Vater-Sohn-Beziehung im Tierreich. Während Disney am Ende seiner Karriere das Interesse am Animationsfilm weitgehend verloren hatte, verstand Tezuka seine Kurzfilme geradezu als Jungbrunnen eines visuellen Humors, der mit den Jahren immer erstaunlichere Resultate hervorbrachte. TENRANKAI NO E (PICTURES AT AN EXHIBITION, 1966) begibt sich auf den ersten Blick in die Fussstapfen von Disneys FANTASIA (USA 1940): Das bekannte Klavierstück Mussorgskys wird zur Grundlage einer aufwendigen Visualisierung in Cinemascope. Dabei wechseln aufwendig animierte Sequenzen mit einfachen karikierenden Linienzeichnungen ab, visuelle Ironie und musikalisches Pathos gehen eine ureigene Verbindung ein. Das Ergebnis ist gleichermassen anarchisch wie gediegen und auf gewisse Weise durchaus "disneyesk" in seinem störrischen Antimodernismus.

Wie Disney entdeckte Tezuka relativ früh die Chancen des Fernsehens und sah darin zunächst eine Vermarktungsplattform für seine Mangas – auch wenn die Adaptionen ASTRO BOY, JANGURU TAITEI (KIMBA, DER WEISSE LÖWE) und RIBON NO KISHI (PRINCESS KNIGHT, 1967–1968) seine Manga-Helden erst wirklich weltbekannt machen sollte. Als seine Produktionsfirma «Mushi Pro» in eine wirtschaftliche Krise geriet und nach Neuorientierung abseits der Kinderunterhaltung suchte, produzierte Tezuka mit SENYA ICHIYA MONOGATARI (ARABIAN NIGHTS, 1969)[2] Erwachsenenstoff. Dieses einzigartige Werk markiert die Schnittstelle zwischen Tezukas kommerziellem und avantgardistischem Werk.

Die Eroberung des US-amerikanischen Marktes gelang 1965 mit der Fernsehserie JANGURU TAITEI (KIMBA, THE WHITE LION), die in Koproduktion mit dem US-Sender NBC entstand – unter deutlicher Einbeziehung amerikanischer Sehgewohnheiten. Die Episoden um den tapferen, vom Geist seines toten Vaters beratenen Löwenjungen mussten in sich abgeschlossen sein und verzichteten auf den epischen Verlauf des originalen Manga von 1950. Die finanziellen Vorteile dieser Koproduktion eröffneten allerdings auch die Möglichkeit, erstmals eine Anime-Serie in Farbe zu produzieren. Deutlich beeinflusst von Disneys BAMBI (USA 1942) setzte die Serie einen im westlichen Serien-Cartoon unbekannten melancholischen Akzent – ein überaus erfolgreiches Rezept, wie sich indirekt noch einmal 1994 zeigen sollte, als der Disney-Konzern einen thematisch verblüffend ähnlichen Animationsfilm mit dem Titel THE LION KING um einen Protagonisten namens Simba herausbrachte. Die Verantwortlichen bei Disney beteuerten später, von der drei Jahrzehnte alten Serie der Tezuka Productions noch nie gehört zu haben.[3] 1977 erreichte die Serie die Programme von ORF und ZDF. Für den damals zehnjährigen Autor dieses Textes, ein passionierter Disneyfan, war dies eine irritierende Erfahrung. Grosses Trickfilmpathos und technischer Minimalismus gingen eine sonderbare Verbindung ein. Einzelne Grossaufnahmen waren nur dadurch von Standbildern zu unterscheiden, dass Kimba oder seine Waldgenossen mit den Augenlidern blinkten.

Sicherlich hat die heutige Akzeptanz des Anime in den westlichen Ländern mit kleinen Saatkörnern wie diesem zu tun: Wer sich als Kind mit dieser Ästhetik auseinandersetzen musste und sie gegenüber den qualitativen Vorbehalten der Erwachsenenwelt verteidigte, wird dem Anime stets mit einem Vertrauensvorschuss begegnen.

Weit populärer als KIMBA war in Europa *Takahata Isaos* Fernsehserie ARUPUSU NO SOHO HAIJI (HEIDI, 1974) mit Storyboards von Miyazaki Hayao. Ihr durchschlagender Erfolg im deutschen Sprachraum ist kaum allein mit der Bekanntheit von Johanna Spyris Vorlage zu erklären – immerhin blieb HEIDI (USA 1937, Regie: Allan Dwan), die vorzügliche Hollywood-Verfilmung der 20th Century Fox mit Shirley Temple, völlig unbekannt. Offensichtlich hatte Takahata, dem realitätsnahe Themen stets besonders lagen, den Geist der einstmals populären, nun jedoch bei einer antiautoritären Pädagogik in Misskredit geratenen Kinderbücher getroffen und erreichte den erforderlichen Grad an vorsichtiger Modernisierung. Die Zurücknahme der Animation betonte den gesprochenen Soundtrack. *Yoshida Yoshiakis* Drehbücher leben von lebendigen Dialogen, wobei die spärlichen Lippenbewegungen der Figuren Synchronsprechern ihre Arbeit zum Zuckerschlecken machen. Fast unbemerkt gelang auch eine überraschende Erweiterung der Kernzielgruppe für Animation: Neben Kindern waren Senioren das treueste Publikum dieser ersten wirklich populären Anime-Serie in Deutschland.

Die Dialogspur spielt eine wichtige Rolle im Anime: Selbst ein Kinofilm wie GHOST IN THE SHELL lebt von der Suggestion eines glasklar aufgenommenen, geradezu hypnotischen Dialogsoundtracks, der an die Wirkungsmacht klassischer Science-Fiction-Hörspiele im Radio erinnert. Das Bild fügt sich selbstbewusst in seine Rolle als Illustration, ohne dabei an Wertigkeit einzubüssen. Dieses Phänomen verweist auf die literarischen Ursprünge der seriellen Anime, der schliesslich nichts anderes ist als verfilm ter illustrierter Lesestoff.

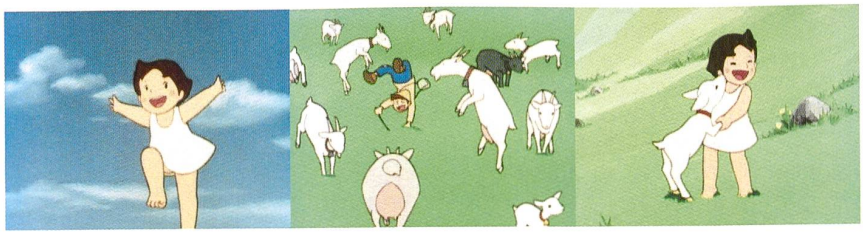
Trickfilm DER STUMMFILMZEIT

Wie in den westlichen Ländern entwickelten sich auch in Japan Animationsfilm und grafische Bilderzählung zunächst weitgehend unabhängig voneinander. In Japan wurde der Animationsfilm durch US-Importe des Filmpioniers J. R. Bray bekannt, dessen erste Serie COLONEL HEEZA LIAR (USA 1913–1917) offensichtlich eine breite Nachahmerschaft fand. Viele der frühesten erhaltenen Anime sind Militärgrotesken, die in ihrer Flächigkeit und streng linearen Erzählweise Zeitungscartoons sehr nahe kommen. Die zweite Themengruppe stellen traditionelle Tierfabeln und Sagen dar. Sie waren das bevorzugte Thema des Animationsfilmpioniers *Shimokawa Oten*, der Kreidezeichnungen auf einer schwarzen Tafel animierte – und an den Negativ-Zeicheneffekt von J. Stuart Blacktons erstem US-amerikanischen Zeichentrickfilm HUMOROUS PHASES OF FUNNY FACES (1906) erinnert. Auch die frühen Animationsfilme des Franzosen Emile Cohl sollen in Japan bekannt gewesen sein, dessen als Negativ projizierter Papierzeichentrick FANTASMAGORIE (Frankreich 1908) ebenfalls die Anmutung von Kohlezeichnungen hat. Leider ist nichts von Shimokawas Werk erhalten, das bis ins Jahr 1917 zurückgeht, als auch die beiden weiteren Gründerväter des Anime, *Kouchi Jun'ichi* und *Kitayama Seitaro* ihre ersten Trickfilme zeigten.[4] Aus den zehner Jahren ist nur sehr wenig Material erhalten geblieben; die Zwanziger sind wenigstens in einigen repräsentativen Werken dokumentiert, darunter OBASUTEYAMA (MOUNTAIN WHERE OLD WOMEN ARE ABANDONED, 1924) von *Yamamoto Sanae* (1898–1981). Als einziger Pionier blieb er dem Medium dauerhaft verbunden. Seine Karriere ist typisch für den Weg, den der industrielle Anime in den folgenden Jahrzehnten gehen sollte: Vom Lehrfilm für den Schulgebrauch zu aufwendigen Propagandafilmen, die sowohl im Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg (1937–1945) als auch im Zweiten Weltkrieg zahlreich produziert wurden. In den fünfziger Jahren spielte Yamamoto noch einmal eine tragende Rolle als Mitautor der grossen abendfüllenden Märchenfilme HAKUJADEN (PANDA AND THE MAGIC SERPENT, 1958), SOHEN SARUTOBI SASUKE (MAGIC BOY, 1959) und SAIYUKI (ALAKAZAM THE GREAT, 1960).

1

2

3



4

1 KOKKU KISORI (GHOST IN THE SHELL), *Regie: Oshii Mamoru*; 2 SAIYUKI (ALAKAZAM THE GREAT), *Regie: Tezuka Osamu, Yabushita Taiji*; 3 KOBU TORI (THE STOLEN LUMP), *Regie: Murata Yasuji*; 4 ARUPUSU NO SOHO HAJU (HEIDI), *Regie: Takahata Isao*

Die Gegenwart der Tradition: MURATA YASUJI

Stilistisch ist im frühen Anime der Einfluss der amerikanischen Vorbilder unübersehbar: Wie in den Filmen des Bray-Studios scheint die Bewegung vielfach lediglich eine Hinzufügung zu den episodenhaften Bilderzählungen, bei denen es keinen sichtbaren Unterschied macht, ob sie direkt für den Film oder für eine Zeitung entworfen wurden. Dennoch gibt es einen gravierenden Unterschied in der Dramaturgie. Durch den Rückgriff auf japanische und chinesische Märchen und Mythen erhalten die weniger als zehnminütigen Geschichten einen epischen Charakter und eine Ernsthaftigkeit, die nur partiell humoristisch gebrochen wird. In den USA, wo Paul Terry eine Serie mit Tiergeschichten, AESOP'S FABLES, produzierte, ging das nur andersherum: Nicht die Moral, sondern der Humor der Geschichten stand im Vordergrund und bot die Grundlage für Aktualisierungen der zeitlosen Vorlagen. Walt Disneys erste Märchenfilme aus der Zeit um 1923, wie PUSS'N'BOOTS und CINDERELLA, parodieren die bekannten Märchen, indem sie sie in die Gegenwart rücken. In den japanischen Fabeln bleibt die Moral unwidersprochen. Das beliebteste Erzählmuster ist jenes, in dem Menschen die Begegnung mit geisterhaften Tieren machen, die sie vom rechten Weg abbringen, zu Dummheiten verführen und dann meist dafür bezahlen lassen. In *Murata Yasujis* BUNBUKU CHAGAMA (REMOVING THE TEAPOT, 1929) befreit ein Mann ein Tanuki, ein Waschbärähnliches Fabelwesen, aus einer Falle. In scheinbarer Dankbarkeit verwandelt sich das Tier in eine Teekanne, die der Mann in einen Tempel trägt. Da aber nimmt es gleich wieder seine ursprüngliche Gestalt an und sorgt für reichlich Chaos. Der Humor ist keine Hinzufügung, sondern Teil der pointierten Vorlage.

Die japanische Trickfilmproduktion hat ihre eigene Legende hervorgebracht, die besagt, dass die Techniken ihrer Herstellung von den Meistern wie Berufsgeheimnisse gehütet wurden. Das könnte erklären, warum viele Künstler vergleichsweise ähnliche Effekte mit unterschiedlichen Mitteln erreichten. Murata (1896–1966) etwa verwendete das in Japan so verbreitete farblose Transparentpapier in ähnlicher Weise wie die erst später von ihm selbst erstmals in Japan eingeführten *cels*. In seinem graphisch bemerkenswerten Fabelfilm KOBU TORI (THE STOLEN LUMP, 1929) erreicht er mit dem durchsichtigen Papier die graphische Anmutung klar konturierter Holzschnitte. Vorder- und Hintergründe sind – anders als in der amerikanischen *cel-animation* – im Zeichenstil kaum voneinander zu unterscheiden. Murata, der meist mit dem Autor und Produzenten *Aochi Chuzo* zusammenarbeitete, verwendet für beide Bildbereiche die gleiche nuancierte Konturierung. Eine eindrucksvolle Regenszene nutzt wirksam die Möglichkeit, mit dem Transparentpapier eine zweite Bildebene einzuziehen, und vermeidet dabei jeden Naturalis-

mus. Die Landschaft wird so zum wichtigen Stimmungselement der ansonsten eher komödiantisch ausgespielten Geschichte um einen Mann, der von einem Waldgeist von einer Warze befreit wird und dadurch einen Nachahmer motiviert, dem wenig Gutes beschieden ist.

Der höchst produktive Murata – zwischen 1927 und 1935 entwarf er über dreissig Filme – erzählt in SASU MASAMUNE (THE MONKEY SWORD MASAMUNE, 1930) eine moralische Fabel ähnlichen Musters. Ein kaiserlicher Bote ist mit einem Brief unterwegs, als er einen Affen und dessen Junges vor einem Jäger rettet. Der Affe bedankt sich höflich, stibitzt aber sogleich die unersetzliche Botschaft – freilich nur, um seinen Retter in die gemütliche Affenwohnung zu locken und dort zu bewirten. Dann schenkt er ihm ein Schwert, mit dem dieser die folgenden Gefahren seines Weges meistert.

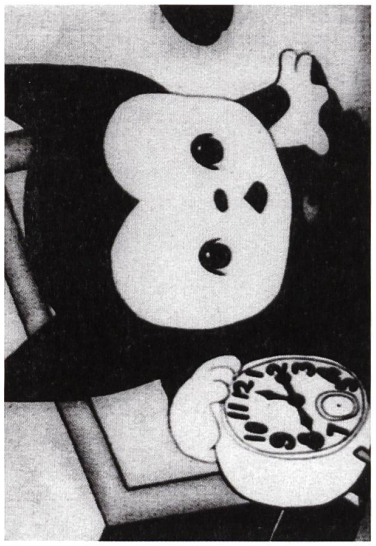
Der Film ist ein gutes Beispiel dafür, wie neben einer überlieferten Erzählung auch eine alte Bildtradition ins filmische Medium übertragen wird. Der Film beginnt mit einer Rast des Mannes in der Landschaft, die trotz deutlicher linearer Stilisierung ihre Vorbilder in den traditionellen Rollenbildern früherer Jahrhunderte verrät. Diese oft meterlangen Tusch-Aquarelle wurden von ihren Besitzern immer nur stückweise abgerollt und bewundert. Auch die Hintergründe eines Trickfilms werden nur partiell sichtbar, wenn sie vor der Kamera verschoben werden. Das ist überall auf der Welt das gleiche Verfahren, doch nur in Asien kann es auf diese Tradition verweisen. Die japanischen Künstler spezialisierten sich darauf, abwechslungsreiche Kompositionen zu schaffen, die auch in Teilausschnitten noch wirkungsvoll waren. In Muratas Filmerzählung hat die Szene der Landschaftserfahrung des Helden die Funktion, ihn als einen Menschen einzuführen, der im Einklang mit der Natur lebt. Das aber ist Murata dann schon fast zu feierlich, und er lässt ihn vor der Landschaft statt einer stillen Meditation einen lustigen Kopfstand vollführen, nicht ohne den passenden Gegenschuss: eine auf dem Kopf stehende, verwackelte Landschaft.

Mehr als fünf Jahrzehnte trennen diese frühe Mischform aus Fantasy-, Martial-Arts- und Natur-Drama von den grossen Epen Miyazaki Hayaos. Die Formel aber ist konstant geblieben bis hin zu den Tiergeistern, die in den Ghibli-Filmen zwischen der menschlichen, der tierischen und der spirituellen Welt vermitteln. Murata gelang es sogar, sich die Actiondramaturgien grosser Spielfilme anzueignen. SORA NO MOMOTARO (MOMOTARO'S SKY ADVENTURE, 1930) ist ein direkter Vorläufer der später in Kriegszeiten populären, patriotischen Anime, in denen antropomorphe Tiere den menschlichen Protagonisten helfen, fremde Invasoren abzuwehren. Hier hat sich ein mächtiger Seeadler einer von Pinguinen bewohnten Insel bemächtigt. Die Darstellung des Vogels, der in einer kollektiven Kraftanstrengung per Flugzeug lebendig gefangengenommen wird, entspricht dabei auffallend der des US-amerikanischen Wappentiers, wie man es etwa aus der Vorspannmarke der Biograph-Filmgesellschaft kennt.

Der mutige Junge Momotaro, hier noch traditionell gewandet, wurde später zum uniformierten Protagonisten des abendfüllenden Propagandafilms MOMOTARO UMI NO SHINEPEI (MOMOTARO'S DIVINE SEA WARRIORS, Regie: *Seo Mitsuyo*) erkoren. Die Momotaro-Filme verlängern die mythologische Sphäre der in unbestimmter Vergangenheit angesiedelten Fabelstoffe des frühen Anime in die Gegenwart. Dazu bedarf es lediglich eines Flugzeugs, um eine von Tieren regierte Insel zu erreichen. Die traditionell-japanische Fabelwelt steht somit dem zeitgenössischen Japan in seinen Kriegsanstrengungen zur Seite.

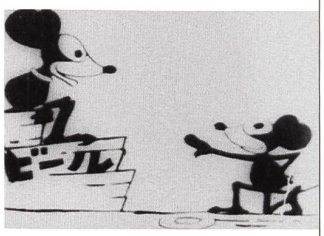
Umso seltener ist ein futuristischer Stoff wie die verspielte Zukunftswelt von OATARI SORA NO ENTAKU (THE PLANE CABBY'S LUCKY DAY, 1932). *Kato Teizo* beginnt den Film mit der schönen Prophezeihung, dass im Jahr 1980 die Erde den Tieren gehöre, aber der Himmel den Menschen. So streift die Kamera eine luftige Hochhaus-Wohnstadt empor, um im Himmel auf das Flugzeug Cabby zu treffen. Als Himmelsbewohner verfügt es in der Tat über genug menschliche Eigenschaften, um, begleitet von einem kindlichen Piloten, einen Adler zu retten. In fliessender Animation führt der Film von einem imposanten Metropolis in eine surreale Bilderbuchwelt, in der sich Meereswogen zu Fäusten formen, um hilflose Schiffe umherzuschaukeln. Die Erfindungsfreude und Verspieltheit dieses Films steht für die antinaturalistische Anime-Tradition, die allerdings bald das Nachsehen haben sollte hinter der militärischen Disziplin der propagandistischen Kriegsfilme eines Seo Mitsuyo.

Eine weitere Spielart des Phantastischen, der Horror-Anime, findet im westlichen Cartoon hingegen gar keine Entsprechung. In SHOJOJI NO TANUKI-BAYASHI BAN DANEMON (DANEMON'S MONSTER HUNT AT SHOJOJI, 1935, Regie: *Kazuhiro Masuda*) macht ein Samurai beim Versuch, sich als Geisterjäger zu betätigen, die Bekanntschaft mit in der Tat nicht nur grotesken, sondern tatsächlich erschreckenden Kreaturen wie einem einäugigen, körperlosen Monster, das ihm mit der Zunge die Haartracht abrasiert. Auch wenn Disney im Mickey-Mouse-Film THE MAD DOCTOR die Elemente des zeitgenössischen Horrorkinos wirkungsvoll parodierte, blieb sein Ansatz doch ein komödiantischer. In Japan hingegen gab es durchaus ernsthafte Versuche, die Schrecken einer Geisterbahn ins Trickfilmmedium zu überführen.

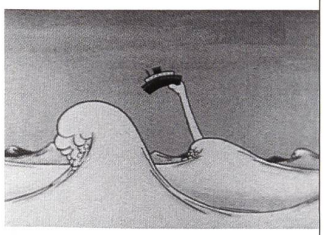


1

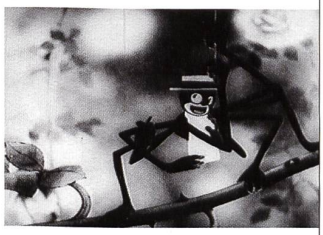
2



3



4



5

6

1 TORA CHAN, *Regie: Kenzo Masaoka*; 2 SORA NO MOMOTARO (MOMOTARO'S SKY ADVENTURE), *Regie: Murata Yasuji*; 3 NEZUMI NO RUSUBAN, *Regie: Ikuo Oishi*; 4 OATARI SORA NO ENTAKU (THE PLANE CABBY'S LUCKY DAY, *Regie: Kato Teizo*; 5 KUMO TO CHULIPPU (THE SPIDER AND THE TULIP), *Regie: Masaoka Kenzo*; 6 SASU MASAMUNE (THE MONKEY SWORD MASAMUNE), *Regie: Murata Yasuji*

Anime und Avantgarde: OFUJI NOBURO

Ebenso verbreitet wie der klassische Zeichentrick war in Japan in den zwanziger Jahren die Scherenschnittanimation, wie sie in Deutschland um die gleiche Zeit Lotte Reiniger perfektionierte. 1926, im selben Jahr, in dem in Berlin ihr DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED, der erste abendfüllende Animationsspielfilm der Trickfilmgeschichte, uraufgeführt wurde, zeigte *Ofuji Noburo* (1900–1961) seinen stilistisch und thematisch eng verwandten Kurzfilm THIEVES OF BAGHDAD. Während Reiniger ihre Figuren als Silhouetten gestaltete und den Umraum mit Transparentpapier in verschiedenen Schattierungen, versetzte Ofuji das bunte *chiyogami*-Papier auch in Bewegung. So erreicht er fliessend strukturierte Bildräume und eine Tiefenwirkung abseits illusionistischer Nachschöpfung. Durchaus vergleichbar mit Reinigers Arbeit ist sein Talent, die Figuren durch unterschiedliche Bewegungsweisen charakterlich unterscheidbar zu machen.

Es ist bekannt, wie gross der Einfluss des deutschen Expressionismus auf die japanische Filmkunst war. Der «Caligarismus» verwinkeltgraphischer Kulissen wurde in Japan besonders gut verstanden und hinterliess seine Spuren in Spielfilmen wie Mizogushis CHI TO REI (BLOOD AND SPIRIT, 1923) und KURUTTA IPPEIJI (A PAGE OF MADNESS, 1926, Regie: *Kinogasa Teinosuke*). Ofuji Noburos Filme entwickeln die Wirkungsmöglichkeiten des Schattentheaters mit filmischen Mitteln weiter. Mit achtzehn Jahren hatte er im Studio von Kouchi gearbeitet und fand nun zu einem eigenen Stil, den er in seinem berühmten KUJIRA (THE WHALE) zur Meisterschaft brachte. Ein Jahrzehnt vor Disneys Multiplankamera verwendete er verschiedene Lagen von Glasplatten, um unterschiedliche Schärfenebenen zu erzeugen. Anders als Disney versuchte er damit jedoch nicht, Raumtiefe vorzutäuschen, sondern schuf ein malerisches Grau, das an die traditionelle japanische Aquarell- und Tuschmalerei denken lässt, zugleich aber abstrahierende, moderne Formen wählte. Sein Modernismus erregte vor allem in Frankreich Aufsehen, wo KUJIRA 1929 in die Kinos kam. Im selben Jahr schuf er den rhythmischen Musikfilm KURONEKO NYAGO (BLACK CAT): Zwar ist das Legetrickballett für sich genommen technisch nicht innovativ, das rasante Tempo des jazzig arrangierten Songs aber wird mit einer beachtlichen Synchronizität visualisiert – durchaus ähnlich Disneys Musikfilm THE SKELETON DANCE aus demselben Jahr. Sichtlich hat sich Ofuji an der Produktion Max Fleischers und seinen «bouncing ball cartoons» orientiert, die das Publikum dazu animierten, die Liedtexte auf der Leinwand mitzusingen, während synchron ein Ball über die Silben hüpfte.

In KOKKA KIMIGAYO, der filmischen Rezitation der Nationalhymne, erhebt Ofuji dieses Verfahren zur Kunst. Den hüpfenden Ball braucht er nicht mehr, dafür setzt er die Schriftzeichen direkt aneinander – eingerahmt durch abstrakte Lichtspiele, die an Walter Ruttmanns und Oskar Fischingers deutsche Arbeiten denken lassen. Anders als in den später in Japan so beliebten Propagandafilmen fehlt trotz des patriotischen Motivs jede agitatorische Note. In seiner typischen Papier-Animation lässt Ofuji ein Wolken- und Wasserspiel entstehen – und in seiner Mitte die Silhouetten zweier Männer, die einen Speer in die Wogen richten. Sie repräsentieren gleich zwei japanische Traditionen auf einmal, die Fischerei und das Kriegshandwerk. Als von ihrem Speer ein Tropfen Blut ins Wasser tropft, entsteht daraus die Silhouette des Inselreichs. Es ist die einzige figurative Szene des Films, und auch diese löst sich wieder auf in abstrakte Form; der Rest ist Ornament und Kalligraphie.

Die Kriegszeit: ANIME UND PROPAGANDA

Wie alle Länder, die vor 1950 eine Trickfilmindustrie besassen, erlebte auch Japan einen immensen Disney-Einfluss. Ironischerweise kulminiert er gerade in jenen aufwendigen Propagandafilmen, mit denen man sich in der Kriegszeit gegen die USA engagierte. Dass dies mit hohem künstlerischem Anspruch verbunden werden kann, zeigt KUMO TO CHULIPPU (THE SPIDER AND THE TULIP, 1943) von *Masaoka Kenzo* (1898–1988), der wohl berühmteste und vielleicht schönste Anime der vierziger Jahre. Nach einer Erzählung der zeitgenössischen Autorin Yokoyama Michiko erzählt Masaoka eine moderne Fabel um eine Käferfrau, die sich den Avancen einer Spinne erwehrt, indem sie sich in einer Tulpe versteckt. Das ist umso nützlicher, als ein virtuos inszenierter Sturm aufkommt, den diese Blume als einzige übersteht. Thematisch der SILLY SYMPHONY: THE MOTH AND THE FLAME (USA 1938) von Disney sehr ähnlich, erinnert der Film noch deutlicher an THE OLD MILL (USA 1937), einen der bekanntesten Filme dieser Serie. Doch während bei Disney das impressionistische Naturdrama zugleich das bestimmende Filmereignis bleibt – der Film entstand zur Erprobung der gerade entwickelten Multiplankamera – orchestriert es Masaoka als emotionales Drama. Wie in der fernöstlichen Kunsttradition ist die Landschaft ein beseelter, eigenständiger Akteur. Die mit der Physiognomie eines Minstrel-Show-Sängers belegte Spinne symbolisiert unverkennbar die amerikanische Unterhaltungskultur, der es – trotz des verführerischen Swingbeats – zu widerstehen gilt. Wie in vielen deutschen Produktionen jener Jahre ist auch im Propaganda-Anime der treibende Widerspruch, dass mit Hilfe einer Errungenschaft amerikanischer Popkultur vor amerikanischem Einfluss gewarnt wird. Hier allerdings wenig überzeugend – das Swingarrangement des Spinnensongs ist alles andere als abschreckend.

Möchte man auch angesichts des Aufwands für diesen Film vielleicht bedauern, dass der japanischen Filmindustrie seinerzeit kein Farbmaterial zur Verfügung stand, erliegt man bald der eigenständigen Schwarz-Weiss-Ästhetik: Die Landschaften erstrahlen in einem imponierenden Reichtum an Grauwerten. Immer wieder wird zu Gunsten der ästhetischen Komposition darauf verzichtet, die naturalistische Handwerkskunst in der Animation zu sehr herauszustellen. Ein Beispiel ist die Darstellung des Regens in den Pfützen, der eben nicht wie bei Disney bis zur kleinsten Perle animiert wird, sondern in einzelnen Einstellungen als abstrahierende Aufsicht gezeigt wird, mit Augenmerk auf die ornamentalen Kreisformen.

Ohne den allegorischen Transfer von Masaokas Tierfabel KUMO TO CHULIPPU wirbt der mit einer Laufzeit von 74 Minuten abendfüllende Anime MOMOTARO: UMI NO SHINPEI (MOMOTARO'S DIVINE SEA WARRIORS, 1945) von Seo Mitsuyo für den Kriegseinsatz. Die aufwendige Form des programmfüllenden Animationsfilms war zu diesem Zeitpunkt ausserhalb des Disneystudios nur wenige Male erprobt worden. In künstlerischer Hinsicht am überzeugendsten wohl in Shanghai, wo die Brüder *Wan Laiming* und *Wan Guachan* 1941 ihr auch für Japan einflussreiches, frühes Meisterwerk TIESHAN GONGZHU (THE PRINCESS WITH THE IRON FAN) schufen. Eine Vorführung dieses Films soll die japanischen Kraftanstrengungen motiviert haben. Von der dort erreichten Musikalität in der Fusion zwischen amerikanischer Animationstechnik und fernöstlicher Ikonografie ist die Arbeit Seos, eines ehemaligen Assistenten Masaokas, weit entfernt; stilistisch fällt der Film in zwei Teile.

In einer ländlichen Idylle lernt man ein Bärenjunges, einen Affen, ein Hündchen und einen Fasan kennen, die, allesamt in Marineuniformen gesteckt, sich bald als Lebensretter bewähren: Der kleine Bärenbruder ist beim Spiel mit einer Matrosenmütze in einen reissenden Fluss gefallen. Währenddessen ist im Südpazifik ein Hasenbataillon mit dem Bau eines Flugplatzes beschäftigt, der unter reger Mithilfe exotischer Inselbewohner wie einem Nashorn und einem Känguru gerade rechtzeitig für die Landung einer Maschine vollendet wird. Heraus steigen die bereits bekannten Tiermatrosen und ihr Befehlshaber, der Menschenjunge Momotaro. Ein kurzer Vortrag erläutert die ausbeuterische Kolonialgeschichte der Briten und bereitet den erfolgreichen Angriff auf den benachbarten britischen Stützpunkt vor. Die Unterlegenen kapitulieren bedingungslos in bestem Englisch, bevor die Tierkinder sich im Fallschirmspringen üben: Landeplatz ist eine Karte der USA.

Dieser ungleiche Zwilling von Disneys strategischem Kriegsfilm VICTORY THROUGH AIR POWER (USA 1943), der die Flächenbombardements Japans ideologisch vorbereitete, ist auf den ersten Blick selbst denkbar "disneyesk". Doch in den prall gefüllten Idyllen des Filmanfangs fehlt jedes Leben. Flatternde Vögelchen füllen den perspektivisch avancierten Bildraum, doch niemand stellt darin etwas Lustiges oder wenigstens Possierliches an. Die meist in Gruppen auftretenden Tiere verbreiten eine beklemmende Disziplin, die man auch als Grundstimmung der Regie festmachen könnte. Hochinteressant in seiner Anwendung heroisierender Perspektiven auf einen gezeichneten Kinderfilm – der seltsam erwachsene Junge ist meist in Untersicht präsent – treten zugleich die Schwächen der Animation zu Tage: Naturalistisches Rotoscoping (durchgepauste Bewegungen) bei Mensch und Nashorn treffen auf anatomisch unkorrekte, gummiartige Bewegungen in den Hauptfiguren (*rubber hose animation*). Überzeugend ist trotz der stilistischen Brüche – es wurde in zwei getrennten Teams am Film gearbeitet – die rhetorisch-funktionale Anlage der Tempi, die exakt die Anforderungen an einen Propagandafilm bedient: Die Langsamkeit des pastoralen Filmanfangs wird kontinuierlich gesteigert bis zum dramatischen Crescendo der patriotischen Emphase. Als der Film wenige Wochen vor Japans Kapitulation am 12. März 1945 in den entvölkerten Städten startete, dürfte sich der Produzent *Mochinaga Tadahito* bereits in die Mandschurei geflüchtet haben. In den folgenden Jahren war er massgeblich am Ausbau der Trickfilmindustrie Shanghais beteiligt, wo schliesslich auch die Animation vieler japanischer Produktionen ausgeführt werden sollte.

Die zweite KLASSIK

Die japanische Filmgeschichte kennt drei klassische Perioden. Die erste beginnt kurz nach dem grossen Kanto-Erdbeben vom September 1923 und markiert den Antritt der klassischen Meister Naruse Mikio, Ozu Yasujiro und Mizoguchi Kenji; die zweite in der unmittelbaren Nachkriegszeit, deren späte Meisterschaft und den Aufstieg von Kurosawa Akira und Kobayashi Takeru. Zugleich blühte das Genrekino; Honda Inoshiro erschuf bei der «Toho Company» das Monster Godzilla, bei der «Nikkatsu» begann Suzuki Seijun seine Serie lyrischer Polizeifilme. Die entscheidende Erneuerung kam schliesslich mit der Neuen Welle der sechziger Jahre, der Zeit eines Oshima Nagisa.

1

2

3

4

1 WANPAKU OJI NO OROCHI TAIJI (THE LITTLE PRINCE AND THE EIGHT-HEADED DRAGON), *Regie: Serikawa Yugo, Takahata Isao, Yabuki Kimio*; 2 HAKUJADEN (PANDA AND THE MAGIC SERPENT), *Regie: Okabe Kazuyiko, Yabushita Taiji*; 3 TAIYO NO OJI: HORUSU NO DAIBOKEN (LITTLE NORSE PRINCE), *Regie: Takahata Isao*; 4 PIANO NO MORI (THE PIANO FOREST), *Regie: Mayazuki Kojima*

Auch die Geschichte des Anime kann man in drei klassische Phasen teilen. Sie ist einerseits eng mit den grossen Filmstudios verbunden, die dieses aufwendige Geschäft betreiben konnten, andererseits dauerte der Wiederaufbau der Trickfilmindustrie bis in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre. Im Jahre 1958 begann mit dem abendfüllenden Animationsfilm HAKUJADEN von *Okabe Kazujiko* und *Yabushita Taiji* eine Serie erfolgreicher «Toei»-Produktionen, die als Brückenschlag von der Studioästhetik der Kriegszeit zum modernen, vom Manga beeinflussten Anime angesehen werden können. Nach dieser Renaissance wird die Emanzipation der grossen Autorenregisseure Tezuka Osamu, Takahata Isao und Miyazaki Hayao möglich.

HAKUJADEN war in seiner ereignisreichen Dramaturgie und dem fantastischen, imaginativen Handlungsverlauf von grossem Einfluss auf Miyazaki und hat auch heute nichts von seinem Reiz verloren. In einer Kombination aus chinesischen Märchenmotiven und dem romantischen Schicksal der Kleinen Meerjungfrau erzählt der Film von der unmöglichen Liebe der schönen Schlangenprinzessin BaiNiang und ihrem menschlichen Freund Xuxian. Vom ersten Bild an bezaubert Xuxians hilfreiches Haustier, ein verspielter Panda, als einer der unvergesslichen Cartoonstars der Filmgeschichte. Die Sequenz eines dramatischen Seesturms erinnert mit ihrem tobenden Wal an Disneys PINOCCHIO (USA 1940), während die chinesischen Motive an das Kino der Wan-Brüder denken lassen. Auch *Ikeda Masayoshis* sinfonische Filmmusik vermittelt zwischen ostasiatischen und westlichen Einflüssen, indem sie etwa die Kampfszenen mit typischer Perkussion begleitet. Die Nähe zum Stil des Disney-Studios machte die ersten sechs «Toei»-Filme auch für den amerikanischen Markt interessant, wo sie allerdings zum Teil stark bearbeitet erschienen. Am meisten hatte darunter der letzte dieser sechs Filme zu leiden, die ästhetisch höchst eigenständige Regiearbeit WANPAKU OJI NO OROCHI TAIJI (THE LITTLE PRINCE AND THE EIGHT-HEADED DRAGON. 1963) von *Serikawa Yugo*, *Takahata Isao* und *Yabuki Kimio*. Erzählt werden drei Geschichten aus dem japanischen Nationalmythos «Nihonshoki» aus dem achten Jahrhundert, das den Jungen Susano'o, Sohn der sagenhaften Schöpfer Japans, in der Unterwelt nach seiner Mutter suchen lässt. Das moderne Design von *Mori Yasuji* unterscheidet sich stark von den naturalistischen Hintergründen der früheren Filme. So wie das Disney-Studio seinerzeit seine grössten stilistischen Innovationen durch die Aufwertung von individualistischen Designern wie Mary Blair und Eyvind Earle erlebte, setzte auch Toei auf eine unverkennbare visuelle Handschrift. Schon die zweite der grossen Toei-Produktionen, SAIYUKI (ALAKAZAM THE GREAT), brachte den Manga-Autor Tezuka Osamu in Kontakt mit dem Anime. Als Sechzehnjähriger hatte er sich vom chinesischen Meisterwerk der Wan-Brüder, DA NAO TIAN GONG (China 1965, DER KÖNIG DER AFFEN) zu einer eigenen Interpretation der Abenteuer des Affenkönigs Sun Wukong inspirieren lassen, die Toei nun verfilmte. Zum zweiten Mal wurde der wohl bekannteste chinesische Märchenheld zu einer Gründerfigur des asiatischen Animationsfilms. «Toei Animation» gilt als die Wiege des modernen Anime. *Takahata Isao* realisierte hier 1968 seinen ersten Film als alleiniger Regisseur, TAIYO NO OJI: HORUSU NO DAIBOKEN (LITTLE NORSE PRINCE), der als Modell der späteren Ghibli-Filme gelten kann. Der Artusmythos und Motive der Nibelungensage verschmelzen zu einer einfachen, unpathetischen Erzählung.

Anders als Miyazaki Hayao, sein späterer Partner beim Studio Ghibli, der ihm hier bereits assistierte, legt Takahata den Akzent auf Realismus. Das formal radikalste Element der Inszenierung ist eng verbunden mit dem treibenden ästhetischen Widerspruch des Anime, jenes Phänomens, das diese Kunstform mehr prägt als alle inhaltliche Kontinuitäten: der Dialektik von Opulenz und gleichzeitiger Beschränkung. Die dramatischste Kampfszene des Films löst Takahata einfach in Standbildern auf, ohne ihr dabei etwas von ihrer Dramatik zu nehmen – ein Stilprinzip, das Tezuka bereits in den sechziger Jahren half, abendfüllende Formate zu bewältigen. Der Animationsfilm, definiert und zugleich eingeengt durch seine Fähigkeit, Zeichnung zu verlebendigen, fürchtete sich ausserhalb Japans stets vor der Stille des Standbilds. Bewegt sich nichts mehr, so stirbt die Illusion augenblicklich.

1980 verfilmte Toei Tezuka Osamus Manga HI NO TORI 2772: AI NO COSMOZONE (SPACE FIREBIRD). Klassizität und Experiment finden hier zusammen in einer formalen Leichtigkeit, die ganze Filmgeschichte überblickend. In einem Raumschiff wächst ein Kind in gänzlicher Einsamkeit heran. Irgendwann entdeckt es eine Fernbedienung für eine Robotermutti. Auf Knopfdruck beginnt diese, sich liebevoll um es zu kümmern. Aber kann es Liebe sein, wenn man sie mit einem zweiten Knopfdruck in eine Art Auto verwandeln kann? In tänzerischer Eleganz inszeniert, relativiert die kleine Szene Mutterliebe als romantisches Konzept. Und traut zugleich einer Maschine zu, dieses Ideal verlässlicher einzulösen als jedes menschliche Wesen. Nur der Fernbedienung muss sich das Kind dabei entledigen.

Auch Animation ist Leben auf Knopfdruck. Trickfilmzeichner erklären oft, dass dieses Wunder, ein paar Zeichnungen am Tricktisch abblättern zu können, süchtig mache. Das schnelle Lesen eines Manga kommt dem durchaus nahe. Diese Lust am virtuellen Leben, das in jüngerer Zeit eines seiner zentralen Themen wurde, befriedigt der Anime in idealer Weise. Aber er hat zugleich immer wieder Werke hervorgebracht, die sich geradewegs an die Schnittstelle zwischen Stillstand und Bewegung begeben, in den Zwischenraum von Kunst und Leben.

In der Anime-Kultur der Gegenwart erstaunt es manchmal, dass Filmthemen, die ebenso gut in Realfilmform darstellbar wären, als Zeichentrick daherkommen. Einer der bewegendsten dieser realistischeren Anime aus der jüngsten Zeit ist PIANO NO MORI (THE PIANO FOREST, 2007) von *Mayazuki Kojima*. Es geht um zwei Jungen, die auf unterschiedliche Weise das Klavierspiel lernen, einer durch fleissiges Üben, der andere durch Erfindungsgabe und Intuition. Von einer kurzen Traumsequenz abgesehen, gibt es keinen Augenblick in diesem Film, der nicht ebensogut mit menschlichen Schauspielern darstellbar wäre, und doch ist das Medium von der Botschaft des Films nicht zu trennen. Am Ende gewinnt der fleissige Junge den Klavierwettbewerb, was der Lehrer des anderen tröstend zu erklären weiss: Er solle doch die Landesgrenzen überschreiten, in Japan verstünde man eben nur den Fleiss. Überall wo Animationsfilme gemacht werden, hat ihre Herstellung mit Fleiss zu tun. Doch es ist ein Fleiss im Dienst der Phantasie, und vielleicht ist dies sogar eine brauchbare Definition des Anime. Oder eine Erklärung für das Wunder seiner Existenz.

Daniel Kothenschulte

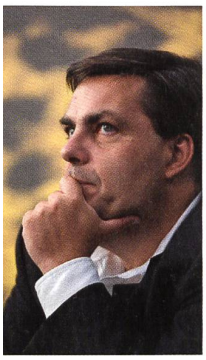
[1] *Im Jahr 2002 vergab die von Mira Nair geleitete Festivaljury den Goldenen Bären zu gleichen Teilen an Miyazakis* SEN TO CHIHIRO NO KAMIKAKUSHI *und die britisch-irische Koproduktion* BLOODY SUNDAY. *Miyazaki Hayao war dem Festival ferngeblieben.*

[2] *Regie-Credit umstritten; zitiert nach: Clements, J., McCarthy, H.: The Anime Encyclopedia. Berkeley 2006*

[3] *Bei einer von der amerikanischen Trickfilmassoziation ASIFA veranstalteten Feier zum zehnten Geburtstag des Films wurde von einem Zuschauer die Frage nach Ähnlichkeiten mit Kimba gestellt; sie traf auf allgemeines Gelächter, bevor sie vom Co-Regisseur der Disneyproduktion beantwortet wurde: «Rob Minkoff explained that production of* THE LION KING *was well under way when someone at the Disney Studio discovered some Kimba art and took it around to show everyone, who all got a kick out of the fact that were several similarities between both stories.» (zitiert nach: www.animated-news.com/archives/00001715.html)*

[4] *Im Jahre 2005 wurde von Matsumoto Naoki ein Filmfragment mit eingekratzten Animationszeichnungen von kaum drei Sekunden gefunden, das in Pressemeldungen auf das Jahr 1907 datiert wurde. Dafür gibt es jedoch keine Belege, wie auch unsicher ist, ob es jemals zur Aufführung kam.*

Le cinéma à bout de bras



Formal scheint sich das Kino öfter um sich selbst zu drehen, es lässt mehr als gut die grossen Gestalten der Vergangenheit – Godard, Bresson Ford, Truffaut, Hitchcock oder Douglas Sirk – in unzähligen Zitaten wiederauferstehen.

Kauft ein cinephiler Zuschauer eine Eintrittskarte und betritt den Kinosaal, um sich einen Film anzuschauen, hat er aus einem Angebot ausgewählt, das bereits von mehreren Faktoren bestimmt wurde: die Entscheidung des Verleihers (der sich entschieden hat, diesen Film zu verleihen und nicht einen anderen), die des Kinobesitzers (der sich entschieden hat, diesen Film zu programmieren und nicht einen anderen) und vor allem die Gesetze des Marktes, die bewirken, dass man nur solche Filme verleiht, die nach Meinung der Experten eine Chance haben, Publikum anzuziehen – also Geld einbringen.

Der Leiter eines internationalen Filmfestivals hingegen hat das Glück, Filme uneingeschränkt, beinah ohne Filter sehen zu können: Werke in jungfräulichem Zustand, Filme, die noch niemand vorher gesehen hat, Filme aus der ganzen Welt, von jeglicher Art und Format. Täglich taucht er mit seinen Programmmachern ungehindert ins Volle ein – bevor auch er aus diesen abertausenden Filmen sein Programm herausfiltert.

Manche Filme treffen von allein ein, ganz nackt, andere sind von Empfehlungen (unserer Berater und Korrespondenten, unserer Freunde, wohlwollender Leute, von Promotions- und Verkaufsorganisationen) begleitet. Wieder andere suchen wir vor Ort und setzen uns damit der Wirklichkeit eines Landes aus und derjenigen seiner Kinokultur zugleich. Manchmal schauen wir uns die Filme in komfortablen Kinosälen oder in den Salons einer offiziellen Promotionsorganisation an. Manchmal visionieren wir heimlich beim Filmemacher, seinem Produzenten oder seiner Cutterin.

Die Entdeckung eines Films ist eine spannende Erfahrung. Andererseits kann es durchaus schmerzlich sein, einem Filmemacher erklären zu müssen, dass sein Film nicht wirklich funktioniere oder dass es schwierig sei, ihn einem internationaleren Publikum verständlich zu machen. Auch wenn Film im allgemeinen eine zugängliche und jedermann verständliche Kunst ist, so gibt es durchaus auch Werke, die vom Thema oder in ihrer Machart zu lokal sind, als dass sie anderswo geschätzt würden. Man braucht diesbezüglich nicht weit zu gehen: Wievielen französischen Komödien gelingt es nicht – nicht einmal in der Schweiz –, die Sprachbarrieren zu überwinden?

Die privilegierte Situation als Festivaldirektor hat mir im Lauf der Jahre erlaubt, in der Welt umherzureisen (im eigentlichen und übertragenen Sinn), und mir ermöglicht zu entdecken, wo das Kino stärker vibriert als anderswo, wo ein neues Talent sich zu entwickeln beginnt. Und ganz allgemein festzustellen, welche Themen und Tendenzen, welche Stimmungen und Geschichten sich von Film zu Film wiederholen oder einander beeinflussen.

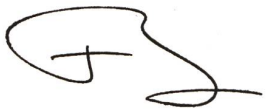
Thematisch ist dieses Jahr beispielsweise "Grün" in Mode: zahlreiche Filme konzentrieren sich auf die Beziehung zwischen Mensch und Natur, auf Landwirtschaftspolitik oder die besorgniserregende Umweltverschmutzung. In der Beschäftigung mit diesen Themen treten Ängste auf. Und in logischer – und tragischer – Konsequenz dieser Ängste evozieren viele Werke das Ende der Welt oder zumindest das Ende *unserer* Welt, die es neu zu erschaffen und zu erfinden gilt: ohne Auto, ohne Benzin, ohne Fernsehen, ohne Elektrizität. Der Untergang unserer Welt ist nicht mehr Resultat eines Atomkrieges, sondern Frucht einer ökologischen Katastrophe – saurer Regen, Smog. Auch der Krieg kehrt mit seinen Geistern der Vergangenheit zurück. Ich habe unzählige Filme – aus Asien wie Europa – gesehen, die, eher schlecht als recht, vergessene Konflikte, verschwiegene Massaker, verborgene Tragödien rekonstruieren. Als ob dies alles Ausdruck einer Besorgnis der Welt von heute sei, die weit zurückgehende Angst vor einer nicht voraussehbaren Zukunft.

Formal scheint sich das Kino öfter um sich selbst zu drehen, es lässt mehr als gut die grossen Gestalten der Vergangenheit – Godard, Bresson Ford, Truffaut, Hitchcock oder Douglas Sirk – in unzähligen Zitaten, Hommages zwischen Augenzwinkern und Verweis, wiederauferstehen. Etwas beherztere Filmschaffende lassen die engen Grenzen des Spielfilms hinter sich, um anderswo Inspiration zu finden. Etwa im Theater, wo sie sich der Leere der Bühne und der Unmittelbarkeit der Schauspieler aussetzen. Oder in der Musik und im Tanz, wobei sie die immer visuellere Dimension der Generation mp3 zwischen Rock, Jazz, Hiphop oder Oper in abendfüllenden Filmen zu fassen suchen. Schliesslich in der Wirklichkeit: Unzählige Spielfilme basieren auf wahren Tatsachen – aber umgekehrt präsentieren sich viele Dokumentarfilme als Doku-Fiction: Das reale Leben drängt sich vehement dem Film und seinen Ausdrucksmöglichkeiten auf.

Erstaunlicherweise bin ich auch immer öfter Theaterleuten (Schauspielern wie Regisseuren) begegnet, die sich der Kamera bemächtigen, um Augenblicke filmisch festzuhalten. Ist es ihr dringendes Bedürfnis, sich mitzuteilen? Ihre Vertrautheit mit dem unmittelbaren, ungefilterten Kontakt mit dem Publikum? Es scheint so, als ob diese Theaterleute auf Anhieb den richtigen Ton treffen, indem sie sehr viel besser als so viele andere die Wirklichkeit eines Augenblicks ausdrücken. Etwa die Franzosen Olivier Py oder Pascal Rambert. Oder der Italiener Pippo Delbono, der mit seiner Mobiltelefonkamera Italien *à bout de bras* einzufangen weiss. Die Bilder von LA PAURA*, seinem dritten Langfilm, vermitteln die Wucht echter Emotionen und sind dem glücklichen Zufall ebenso zu verdanken wie dem geschulten Blick, der die Welt durchdringt. Eine echtes Stück Kino. Ein Cineast ist geboren worden.

LA PAURA steht hier als Beispiel für viele andere, die eine neue, andere Sicht entdecken lassen – als bereicherndes Resultat einer Reise (wobei die Reise gar nicht weit gehen muss ...). Daraus folgt der Wunsch, diese Entdeckung mit dem Publiwkum zu teilen. Dies alles zusammen macht schliesslich das Programm eines Festivals wie das von Locarno aus. Für mich, für uns – und insbesondere für Sie.

Frédéric Maire

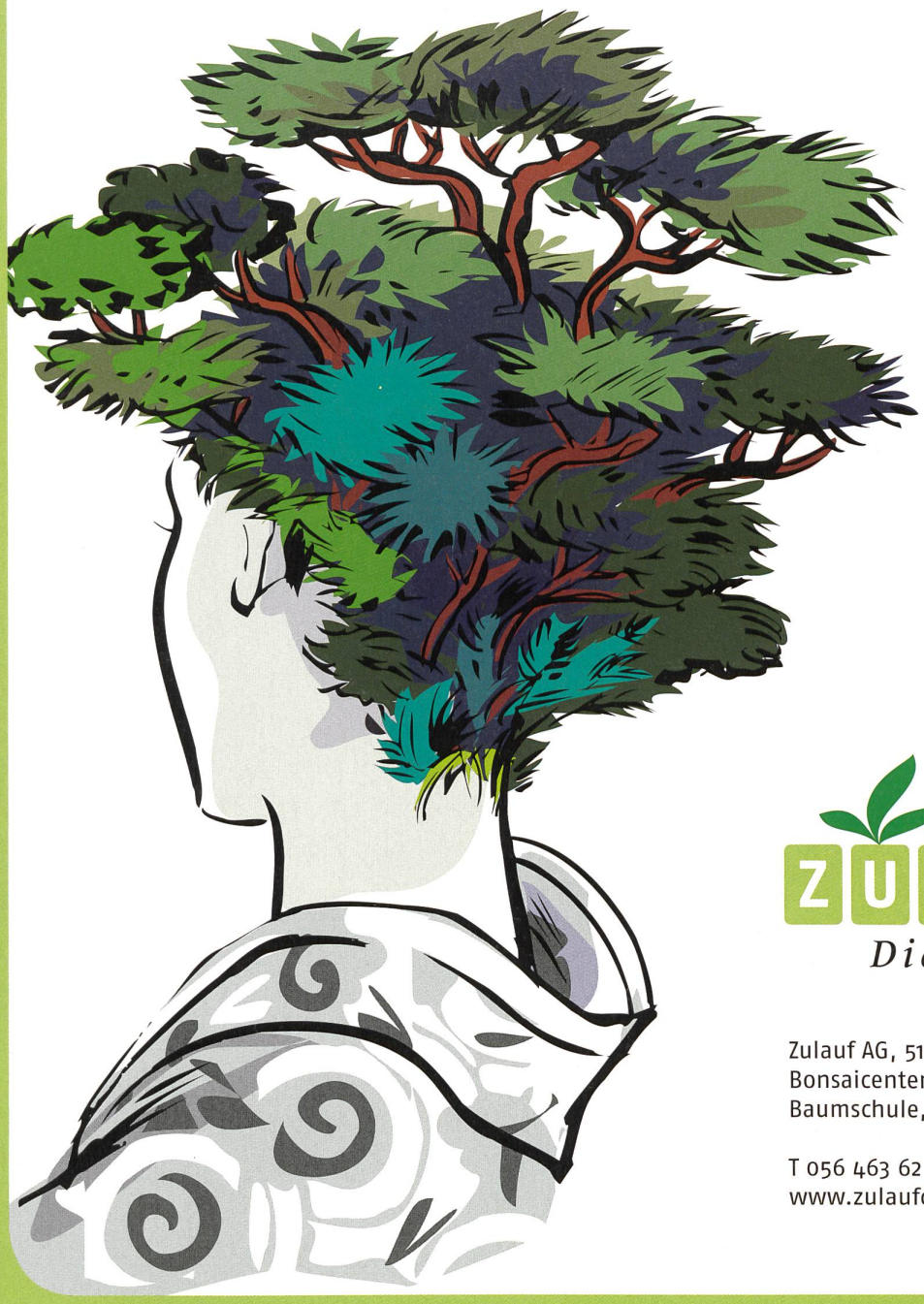


Künstlerischer Direktor des Festival del Film Locarno

** Das Festival von Locarno präsentiert dieses Jahr diesen Film in internationaler Erstaufführung sowie das filmische Gesamtwerk von Pippo Delbono.*

Absolut filmreif: Die grosse Kunst der kleinen Bonsai

Die japanische Kunst, miniaturisierte Bäume in einer Schale zu gestalten, stammt ebenso wie die Mangas aus Japan. Entdecken Sie in unserem Bonsaicenter die grösste Auswahl der Schweiz – mit über tausend hochwertigen Exemplaren. Dazu finden Sie passendes Werkzeug und Zubehör und eine erstklassige Auswahl an Schalen mit exklusiven Handarbeiten ausgewählter Künstler.



ZULAUF

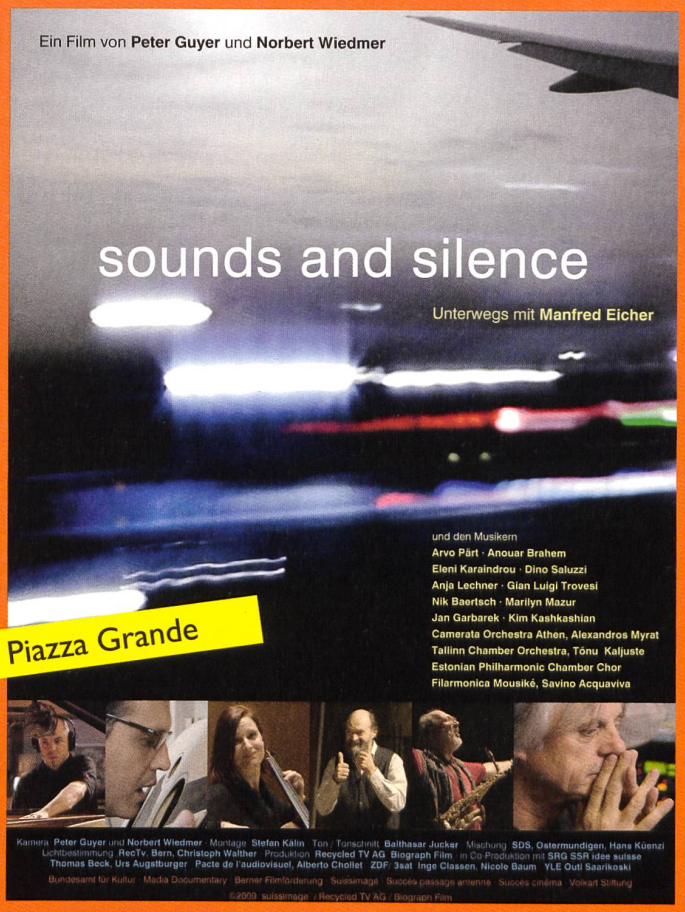
Die grüne Quelle

Zulauf AG, 5107 Schinznach-Dorf
Bonsaicenter, Gartencenter,
Baumschule, Dampfbahn

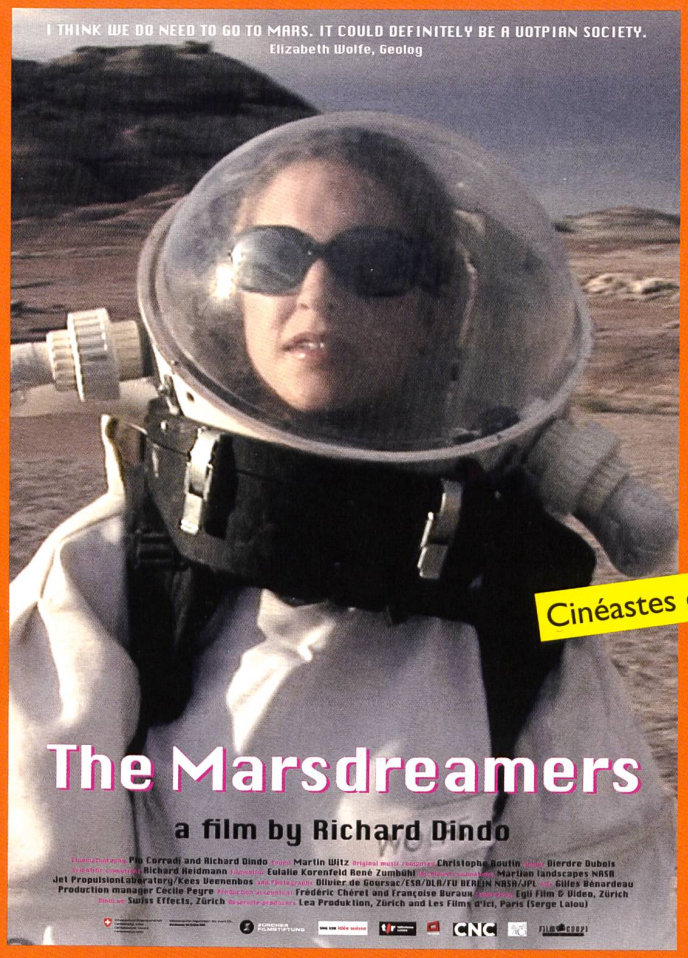
T 056 463 62 72, bonsai@zulaufquelle.ch
www.zulaufquelle.ch

FILM COOPI
ZÜRICH

zeigt am
Festival internazionale
del film Locarno
und
demnächst im Kino



Piazza Grande



Cinéastes du Présent