Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 306

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

3.10

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Sabine Azéma
Surrealismus

LES HERBES FOLLES von Alain Resnais

Sabine Azéma über ihre Arbeit mit Alain Resnais

Kino der Subversion: Film und Surrealismus

DOUBLE TIDE von Sharon Lockhart

NOTHING PERSONAL von Urszula Antoniak

CHLOE von Atom Egoyan

Gespräch mit Atom Egoyan

PIZZA BETHLEHEM von Bruno Moll

BROOKLYN'S FINEST von Antoine Fuqua

SIN NOMBRE von Cary Joji Fukunaga

DANIEL SCHMID – LE CHAT QUI PENSE von Pascal Hofmann und Benny Jaberg

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 03

www.filmbulletin.ch

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

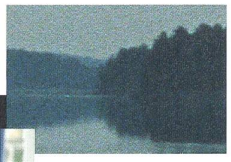
www.srgssrideesuisse.ch

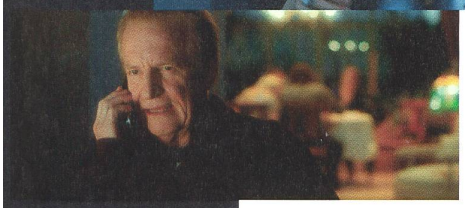
SRG SSR idée suisse

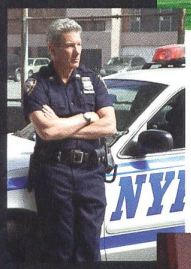
Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

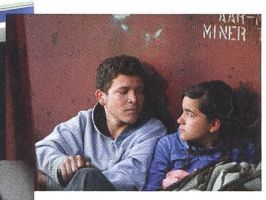
3.2010
52. Jahrgang
Heft Nummer 306
April 2010

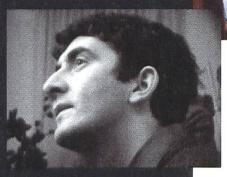
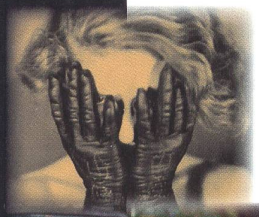
Titelblatt:
Sabine Azéma als Marguerite Muir
in LES HERBES FOLLES
von Alain Resnais









KURZ 5 *Kino Rätia Thusis*
BELICHTET 6 *Diagonale 2010*
6 *Surrealismus, Foto und Film*
7 *Le Mouvement. Vom Kino zur Kinetik*
9 *Werkbuch zu* DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS
10 *Bücher*
11 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 12 **Natur im Kino – eine Provokation?**
DOUBLE TIDE *von Sharon Lockhart*
14 **Von Einsamkeit und Nähe**
NOTHING PERSONAL *von Urszula Antoniak*

KINO DER VARIATION 16 **Die alte Lust auf das Unzulässige**
LES HERBES FOLLES *von Alain Resnais*
19 **«Mit ihm als Regisseur stürzt man nie ab»**
Sabine Azéma über ihre Zusammenarbeit mit Alain Resnais

FILMFORUM 25 **Geschichte eines Kontrollverlustes**
CHLOE *von Atom Egoyan*
26 **«Die Bilder sind falsch, aber doch wahr»**
Gespräch mit Atom Egoyan

NEU IM KINO 29 **PIZZA BETHLEHEM** *von Bruno Moll*
30 **BROOKLYN'S FINEST** *von Antoine Fuqua*
31 **SIN NOMBRE** *von Cary Joji Fukunaga*
32 **DANIEL SCHMID – LE CHAT QUI PENSE** *von Pascal Hofmann und Benny Jaberg*

KINO DER SUBVERSION 33 **Für ein unreines Kino**
Film und Surrealismus

KOLUMNE 40 **Noah im Wunderland**
Von André Grieder

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH–8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
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
Veronika Rall, Doris Senn, Simon Baur, Martin Girod, Frank Arnold, Johannes Binotto, Michael Ranze, Gerhard Midding, Bettina Spoerri, Michael Pekler, Pierre Lachat

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Museum Tinguely, Basel; Trigon-Film, Ennetbaden; Fotomuseum, Winterthur; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Veronika Rall, Swiss Films, Xenix Filmverleih, Zürich;

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 2010 achtmal.
Jahresabonnement
CHF 69.– (inkl. MWST) /
Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2010 Filmbulletin
ISSN 0257–7852

Filmbulletin *52. Jahrgang*
Der Filmberater *70. Jahrgang*
ZOOM *62. Jahrgang*

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

FACHSTELLE *kultur* KANTON ZÜRICH

Stadt Winterthur

Suissimage

suissimage
Stiftung Kulturfonds
Fondation culturelle
Fondazione culturale
Fundaziun culturala

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.

In eigener Sache

Gerhart Waeger
20. 11. 1929–22. 2. 2010

Gerhart Waeger kannten wir als diskreten Kollegen von der Neuen Zürcher Zeitung, später bei der Weltwoche und dann beim TR7; wussten auch, dass er früher als Redaktor die Schweizer Bücherzeitung «Domino» betreute. Seinen ersten Text für Filmbulletin schrieb Gerhart Waeger 1988 zu LUNGA VITA ALLA SIGNORA! von Ermanno Olmi. Nach seiner Pensionierung schrieb er regelmässiger für uns. Wenn man ihn um eine Besprechung bat, hiess es meist erst: «Habt ihr denn niemand Kompetenteren.» An Gerys Filmbesprechungen freute uns immer wieder die Klarheit der Sprache und der Argumentation, die Selbstverständlichkeit, mit der sein filmisches und literarisches Wissen in die Texte eingeflossen ist, sein Talent, Bezüge zum Werk des betreffenden Autors oder der angesprochenen Thematik zu schaffen. Nicht zuletzt überzeugte die Sensibilität, mit der er auf Filme reagierte, und die Sorgfalt, mit der er seine Texte verfasste.

Seine interessierte wohlwollende Kollegialität und seine diskrete, aber von Herzen kommende Freundlichkeit behalten wir gerne im Gedächtnis.

Josef Stutzer

Kurz belichtet

GREEN PORNO: BON APPETIT – ANCHOVY (DIE SARDELLE) *von und mit Isabella Rossellini*

Kurzfilmnacht-Tour

Die bereits zum achten Mal von Swiss Films organisierte «Lange Nacht der kurzen Filme» hat dieses Jahr am 16. April in Zürich ihren Auftakt. Weitere deutschschweizer Stationen sind Basel (23. 4.), Schaffhausen (30. 4.), St. Gallen (7., 8. 5.), Chur (21. 5.), Bern (29. 5.), Luzern (4. 6.) und Aarau (5. 6.). In jeder Stadt wird vor dem Programm mindestens ein brandneuer Kurzfilm aus der Region in Premiere und in Anwesenheit der Autoren vorgestellt. Im Programmblock «Schweizer Filmpreis» werden alle für den *Quartz* 2010 nominierten Kurzfilme zu sehen sein. Der Block «Down under» präsentiert Filmperlen aus Australien und Neuseeland, und unter dem Titel «Cinema for ever!» sind Liebeserklärungen an die Filmkunst wie etwa FAST FILM von *Virgil Widrich* oder HOME STORIES von *Matthias Müller* zu sehen. Freuen darf man sich auch auf GREEN PORNO: *Isabella Rossellini* stellt auf wunderbare Weise das Sexleben von Kriech- und Krabbeltieren vor.

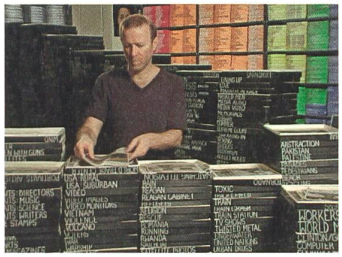
www.kurzfilmnacht-tour.ch

Visions du réel

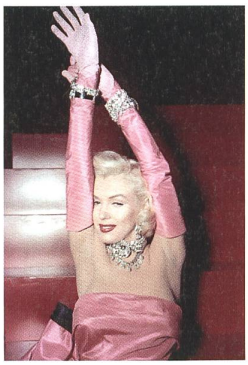
Zum sechzehnten Mal findet in *Nyon* vom 15. bis 21. April das Dokumentarfilmfestival *Visions du réel* unter der Leitung von *Jean Perret* statt – leider zum letzten Mal, denn Jean Perret verlässt Nyon und wird ab August als Verantwortlicher die Abteilung Film der Hochschule für Kunst und Design HEAD in Genf leiten.

Die «Ateliers» werden dieses Jahr vom New Yorker *Alan Berliner*, leidenschaftlicher Bilder- und Tönesammler nicht zuletzt seiner eigenen Familiengeschichte (19. 4.), und dem Chinesen *Wu Wenguang* (20. 4.) bestritten. Der britischen Künstlerin *Tracy Emin* gilt eine Retrospektive ihrer sehr per-

Alan Berliner



Marylin Monroe in GENTLEMEN PREFER BLONDES
Regie: Howard Hawks



ELOGE DE L'AMOUR
Regie: Jean-Luc Godard

Charles Denner
in L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES
Regie: François Truffaut

sönlichen Videos, sie wird auch für eine Debatte über ihr Werk erwartet (17. 4.). Der Rocksänger *Lou Reed* wird RED SHIRLEY vorstellen, einen Dokumentarfilm über seine fast hundertjährige Cousine Shirley (20. 4.). Mit Debatte, Ausstellung im Schloss Nyon und einer Filmauswahl ist das chinesische Dokumentarfilmschaffen präsent. Vorgesehen ist etwa auch, ausgehend von fünf einschlägigen Filmen, eine Debatte über die Beschleunigung der Zeit.

www.visionsdureel.ch

Filmfarben

«Mit Farbe im Film gab es immer Scherereien. Sie liess sich nicht, wie der Ton, leicht an die Körper binden, an die Personen und ihre Geschichten. ... Sie ist eine Erfahrung, die nicht aufgeht in Funktionalität. Sie lässt sich nicht auf Information reduzieren.» So schrieb Frieda Grafe in einem ihrer Essays zum Thema Farbe im Film, versammelt unter dem Titel «Filmfarben» im ersten Band der Werkausgabe ihrer Schriften.

Das *österreichische Filmmuseum* nennt seine grossangelegte Retrospektive zum Thema Farbe im Film in bewusster Anlehnung an Frieda Grafes Auseinandersetzungen ebenfalls *Filmfarben*. Das Programm präsentiert mehr als 50 Animations-, Dokumentar- und Avantgardekurzfilme sowie 35 Spielfilme und reicht vom frühen handbemalten Film über die Ära von Technicolor bis zu den Farbexperimenten des modernen Kinos. Der Bogen der Spielfilme reicht von THE BLACK PIRATE von *Albert Parker* (1926) über THE RED SHOES von *Michael Powell* und *Emeric Pressburger*, GENTLEMEN PREFER BLONDES von *Howard Hawks*, DESERTO ROSSO von *Michelangelo Antonioni*, SCHREIE UND FLÜSTERN von *Ingmar Bergman* bis zu ONE FROM THE HEART von *Francis Ford Coppola* und PUNCH-DRUNK LOVE von *Paul Thomas Anderson*. Als jüngstes Beispiel einer konsequenten Farbdramaturgie wird LES HERBES FOLLES von *Alain Resnais* in österreichischer Erstaufführung gezeigt.

Frieda Grafe (1934–2002) wird nicht nicht mit der durch ihre Auseinandersetzung inspirierten Retrospektive gewürdigt, sondern auch mit einem eigenen Abend: Am 3. Mai liest *Sissi Tax* aus ihren Texten, *Klaus Theweleit* hält einen Vortrag, und anschliessend wird mit THE NUTTY PROFESSOR von und mit *Jerry Lewis* einer der Lieblingsfilme der grossen Kritikerin gezeigt.

www.filmmuseum.at

Daniel Schmid

Aus Anlass des Kinostarts des Dokumentarfilms DANIEL SCHMID – LE CHAT QUI PENSE von Pascal Hofmann und Benny Jaberg zeigt das *Stadtkino Basel* eine integrale Retrospektive der Filme des Bündner Filmemachers. Bis Ende April sind dort noch VIOLANTA, HÉCATE, JENATSCH, HORS SAISON, DAS GESCHRIEBENE GESICHT und BERESINA ODER DIE LETZTEN TAGE DER SCHWEIZ zu sehen.

www.stadtkinobasel.ch

Im Sog der Hypnose

Die Hypnose war Ende des neunzehnten Jahrhunderts ein breit diskutiertes Phänomen. Auch der gerade geborenen Kinomatographie wurden hypnotische Kräfte zugeschrieben. Das junge Kino war aber auch selbst fasziniert von Hypnotiseuren und kreiste in vielen Geschichten um Scharlatane oder dämonische Figuren mit hypnotischen Kräften. *Jörg Schweinitz*, der zurzeit am Seminar für Filmwissenschaft in Zürich ein Forschungsseminar zum Thema durchführt, hält Dienstag, 20. April (19.30 Uhr) im Filmpodium Zürich einen Vortrag zum Thema. Anschliessend wird der Stummfilm SVENGALI von *Gennaro Righelli* gezeigt.

www.filmpodium.ch

---

goEast

In Wiesbaden geht vom 21. bis 27. April *goEast*, das Festival des mittel- und osteuropäischen Films, bereits zum zehnten Mal über die Leinwand. Ehrengast ist *Otar Iosseliani*, von dem sämtliche Filme, die er vor seiner Emigration aus Georgien 1982 dort gedreht hatte, gezeigt werden. Mit LES FAVORIS DE LA LUNE und JARDINS EN AUTOMNE werden auch zwei seiner in Frankreich entstandenen Filme zu sehen sein. Eine Ausstellung zeigt Arbeitsskizzen von Iosseliani, der am 25. 4. für ein Publikumsgespräch anwesend sein wird. Ein filmwissenschaftliches Symposium unter der Leitung von *Oksana Bulgakowa* beschäftigt sich mit dem osteuropäischen Filmhumor. Zehn Spiel- und sechs Dokumentarfilme wetteifern im Wettbewerb um die Preise in unterschiedlichen Kategorien.

www.filmfestival-goeast.de

Jean-Luc Godard

«Godard ging immer einen den üblichen Geschichten des Kinos entgegengesetzten Weg.» (Frieda Grafe) Das *Stadtkino Basel* betont in seinem Mai-Programm mit den "Wegmarken", die es zeigt – 15 Filme, von À BOUT DE SOUFFLE bis NOTRE MUSIQUE, mit einem gewissen Gewicht bei den "jüngeren" Werken wie SAUVE QUI PEUT (LA VIE), PASSION, PRÉNOM CARMEN, DÉTECTIVE, ELOGE DE L'AMOUR – die Wandelbarkeit, die Vielfalt und Vielschichtigkeit des Werks von Godard, der im Dezember dieses Jahres seinen achtzigsten Geburtstag feiern kann.

Ausgehend von PASSION wird *Fred van der Kooij* am 6. Mai, um 20 Uhr, über Sinn und Bedeutung im Werk von Godard und deren "Herstellung" am Drehplatz einen Vortrag halten.

Auch das *Filmfoyer* Winterthur hat den *joli mois de mai* zum Monat von Jean-Luc Godard erhoben und zeigt UNE FEMME EST UNE FEMME, MASCULIN-FÉMININ, PRÉNOM CARMEN und ELOGE DE L'AMOUR.

www.stadtkinobasel.ch
www.filmfoyer.ch

Godard / Truffaut

«Bei näherem Hinsehen zeigt sich gar, dass sich das Thema «elle» wie ein roter Faden durch das Werk von Jean-Luc Godard zieht», meinte Sabina Brändli in ihrem Text «Männermythen und Frauenbilder im Frühwerk Jean-Luc Godards» in Filmbulletin 6.93. Eine schöne Gelegenheit, um diesen Essay wieder hervorzukramen, bietet das Mai-Programm des *Xenix*. Es heisst «Les femmes selon Godard et Truffaut (1959–1973)» und zeigt ab 29. April, wie die beiden «mit je eigenen Visionen, einer unbändigen Vitalität und Verspieltheit auf der Leinwand die Liebe und die Frauen in Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs» (Xenix) inszenierten.

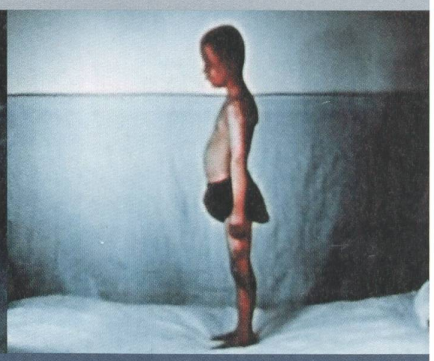
Neben den Kurzfilmen der beiden wird von Godard etwa À BOUT DE SOUFFLE, VIVRE SA VIE, MASCULIN FÉMININ, 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE, LE MÉPRIS und LA CHINOISE zu sehen sein. *François Truffaut* ist mit LES QUATRE CENT COUPS, BAISERS VOLÉS, DOMICILE CONJUGALE und L'AMOUR EN FUITE aus der Antoine-Doinel-Reihe und etwa JULES ET JIM, LA PEAU DOUCE, LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT, LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR und L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES präsent.

www.xenix.ch

ZDOK.10

Zürcher Dokumentarfilmtagung
5./6. Mai 2010

Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film



Zeigen. Nicht zeigen. Visualisierung und Imagination

Mit den Dokumentaristen:
Hans-Dieter Grabe (D) Peter Liechti (CH) Peter Kerekes (SK)
und den Filmwissenschaftlerinnen und ExpertInnen:
Christa Blümlinger (Université Sorbonne Nouvelle, Paris) Eva Hohenberger (Ruhr Universität Bochum) Florian Eidenbenz (Tongestalter, Zürich) Selina Willemse (Columbus Filmverleih, Zürich) Christoph Müller (Leiter Redaktion DOK, Schweizer Fernsehen) Frank Braun (Kino RiffRaff, Zürich)
Moderation: Sabine Gisiger
Leitung: Christian Iseli ZHdK, Fachrichtung Film

Mittwoch, 5. Mai, 18.30h: Verleihung des Dokumentarfilmpreises der Alexis Victor Thalberg-Stiftung

ZHdK, Vortragssaal, Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich

Anmeldung und Information:
www.zdok.ch oder http://film.zhdk.ch, film.master@zhdk.ch

Anmeldeschluss: 23. April 2010

Eine Veranstaltung der Fachrichtung Film in Zusammenarbeit mit Netzwerk Cinéma CH und dem Institute for the Performing Arts and Film ipf der ZHdK.

Z hdk Zürcher Hochschule der Künste Institute for the Performing Arts and Film
RESEAU/NETZWERK CINEMA CH
FNSNF Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Ménage à trois | Henri-Georges Clouzot

Filmpodium Zürich, 1. April-15. Mai 2010

Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

John Hurt in AN ENGLISHMAN IN NEW YORK
Regie: Richard Laxton

Pink Apple 2010

Die 13. Ausgabe von Pink Apple, das grösste schwullesbische Filmfestival der Schweiz, zeigt vom 29. April bis 6. Mai in Zürich (beziehungsweise in Frauenfeld vom 6. bis 9. Mai) 90 Filme aus 25 Ländern. Eröffnungsfilm ist LE FIL von *Mehdi Ben Attia*. *Claudia Cardinale* spielt darin die Mutter des jungen Malik, der nach dem Tod seines Vaters aus Frankreich nach Tunesien zurückkehrt, seine Homosexualität aber vorerst geheim hält. *John Hurt* wiederum spielt die Hauptrolle in AN ENGLISHMAN IN NEW YORK von *Richard Laxton*, einem Film über die New Yorker Jahre des englischen Exzentrikers Quentin Crisp, dem eine Hommage gewidmet ist (inklusive THE NAKED CIVIL SERVANT von *Jack Gold*, in dem Hurt bereits einmal Crisp verkörpert hat). Die Dokumentarfilmreihe «Lesbengeschichte(n)» spürt mit SECRET YEARS (ELTITKOLT ÉVEK) der Ungarin *Tamia Takacs* oder TRUKULUTR von *Ilaria Paganelli* und *Carina Wachsmann* aus Italien lesbischen Lebensläufen von den fünfziger Jahren bis heute nach. Festivalgast ist die gebürtige Kubanerin *Anna La Chocha*. Sie wird in einem Werkstattgespräch über ihre Arbeit sprechen.

www.pinkapple.ch

Crossing Europe

Das Linzer Filmfestival *Crossing Europe* findet vom 20. bis 25. April statt und präsentiert in rund 130 Programmen europäisches Autorenkino aus knapp 30 Ländern. Eröffnet wird das Festival mit dem Beziehungsdrama NA PUTU der Bosnierin *Jasmila Zbanic* (Autorin von GRBAVICA) und dem Psychothriller KAK YA PROVEL ETIM LETOM (HOW I ENDED THIS SUMMER) von *Alexei Popogrebsky* aus Russland.

www.crossingEurope.at

Lust und Frust im offenen Tal

Das Kino-Theater Rätia Thusis

Ein engagiertes Programmkino in einer Gemeinde, die ungefähr 2500 Einwohner zählt? Deren Kreis überhaupt nur auf etwa 5500 Seelen kommt? Das ist auf jeden Fall ein mutiges Unterfangen und eines, das, wenn es funktioniert, zurecht als kleines Wunder beschrieben werden kann.

In Thusis findet es noch immer statt und es hat bereits eine über fünfzigjährige Geschichte: Ende der fünfziger Jahre wird auf der Oberen Stallstrasse eben ein Stall (in dem einst vielleicht Pferde vor dem Übergang zur Via Mala gepflegt wurden) zu einen Kino ausgebaut; 1957 eröffnet funktioniert es bis 1987 als kommerzielles Kino mit einem Erstaufführungsprogramm. Als das nicht mehr rentiert, steht die Spielstätte vor dem Ende, aber eine Handvoll Kinobegeisterter sieht das als Chance: ein anderes Kino in die Provinz zu bringen, eines, das sich «deutlich vom üblichen Mainstream unterscheidet», einen Saal zudem, der sich vielfältigen kulturellen Veranstaltungen öffnet – literarischen Lesungen, Theateraufführungen und Diskussionsveranstaltungen. Seit 1991 finden hier die Weltfilmtage Thusis statt, seit 1993 die Alpinen Kulturtage. Das Kino, in dessen Eingangsbereich eine einladende Bar installiert ist, mausert sich zum Kulturtreff in Graubünden. Man öffnet den Einheimischen den Blick für die Welt; dem Flachländer umgekehrt den für die Belange des Alpenraums.

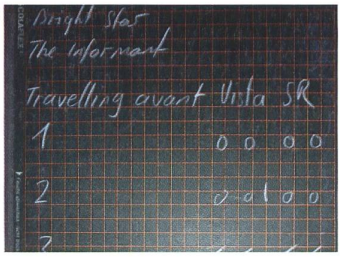
Das Wunder ruht auf zwei Säulen: Einerseits dem persönlichen und finanziellen Engagement der Mitglieder des «Vereins Kino Theater Rätia», die nicht nur jedes Jahr eine stattliche Summe in Beiträgen zusammenbringen, sondern auch eine unbezahlte Freiwilligenarbeit leisten – Programmation, Geschäftsführung, Bar- und Kassadienst, Gestaltung der Drucksachen und die Pressearbeit werden finanziell nicht abgegolten. Das sind jährlich etwa 1200 Stunden Gratisarbeit. Andererseits gibt es direkte Subventionen (so etwa von der Gemeinde Thusis) und indirekte Quersubventionen: Für die Weltfilmtage etwa wird das Kino (das die Betreiber selbst mieten) an deren Trägerschaft weitervermietet, die selbst zum grossen Teil von der DEZA, der Kulturförderung des Kantons Graubünden und weiteren Sponsoren getragen wird. Das sind sichere Einnahmen, die der Verein braucht.

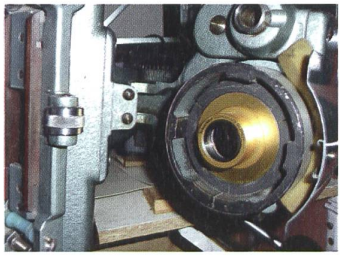
An Engagement fehlt es bis heute nicht: Jeweils von Donnerstag bis Sonntag öffnet das Kino für zwei Filme in sechs Vorstellungen die Türe, mit Riesenerfolg läuft beispielsweise im Januar 2010 DIE PÄPSTIN, aber auch DIE FRAU MIT DEN 5 ELEFANTEN bringt es in zwei Vorstellungen immerhin noch auf über vierzig Besucher. Die Kindervorstellungen der «Zauberlaterne» sind gut besucht, und auch das Programm fürs ältere Publikum findet Anklang. Aber in Zeiten der schmalen Kassen bricht die Quersubventionierung weg: Die Alpinen Kulturtage gibt es nicht mehr; das Budget für die Weltfilmtage wird immer knapper und soll gar ganz gestrichen werden. Er sei es langsam müde, sagt Ueli Soom – ein Vereinsmitglied der wenn nicht ersten, so mindestens der zweiten Stunde –, fürs Geld «z'umeseckle». Nur widerwillig wird der Cinephile zum Buchhalter, lieber würde er sich über spannende Kinoprogramme beugen.

Neue finanzielle Konzepte für das Kino zu entwerfen, scheint dabei so schwierig wie für die Gemeinde Thusis, eine neue Identität zu finden: Einst ein blühender Übergangsort zwischen Tal und Berg, an dem sich Touristen akklimatisierten und Gewerbetreibende samt dem Vieh eine Pause einlegten, rauscht der Verkehr heute an Thusis vorbei und verursacht eher Dreck und Gestank statt Umsatz. Gleichzeitig beschreibt Soom die Gegend als «offenes Tal»; die vielen Übergänge haben sich auch ins Bewusstsein der Menschen, die hier leben, und der Menschen, die hier immer wieder neu ankommen und bleiben (man zählt einen Ausländeranteil von circa 25 Prozent, das ist mehr als in manchen Schweizer Grossstädten), eingeschrieben. Diese Offenheit kann das Kino Rätia zwar aufnehmen und widerspiegeln, allein finanziell tragen kann es dieses Engagement nicht. Es wäre ein kulturpolitisches Gebot der Stunde, dass die öffentliche Hand die vorhandenen Kräfte nutzt und weiter subventioniert.

Veronika Rall

www.kinothusis.ch





Frühlingsluft
Diagonale 2010

DIRTY DAYS
Regie: Helmut Berger

HANA, DUL, SED ...
Regie: Brigitte Weich, Karin Macher

Mit der Diagonale – so will es die meteorologische Tradition – bricht in Graz der Frühling an. Und so war das auch dieses Jahr. Im Spiegel dazu ortete *Barbara Pichler*, welche die Diagonale – das Festival des österreichischen Films – im zweiten Jahr leitet, auch Aufbruchstendenzen im einheimischen Filmschaffen: Rund hundert Produktionen aus einem dichten Produktionsjahr versammelte sie in ihrem Programm – wobei sich insbesondere bei den Dokumentarfilmen ein starker Jahrgang abzeichnete. Dafür stand etwa DIRTY DAYS des sechzigjährigen Schauspielers und Theaterregisseurs *Helmut Berger*. Seine Road-Doku gibt einen humorvollen Einblick hinter die Kulissen einer fahrenden Theatergruppe: endlose Stunden im engen Tourbus, drittklassige Hotels, eine zickige Agentin und hie und da die Erfahrung, den Zuschauerraum "leerzuspielen". Dabei lebt der Film von den unprätentiösen Schauspielern, die mit ganz unterschiedlichen Backgrounds, aber allesamt mit Herzblut ihren «Horvath» auf die grössere oder kleinere Bühne bringen. Mit einem Knalleffekt zum Schluss, als die Agentin mitsamt Geld und Gagen sich aus dem Staub macht ...

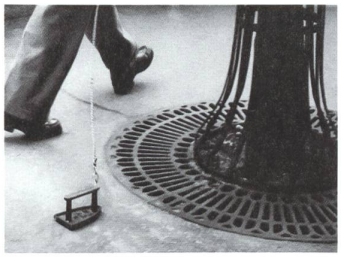
Von nicht minder einnehmender Seite zeigen sich die Protagonisten in KICK OFF. *Hüseyin Tabak* porträtiert darin die Vorbereitungen der österreichischen Mannschaft für eine etwas andere Fussballweltmeisterschaft: den Homeless World Cup, der 2008 in Australien stattfand. KICK OFF, der sowohl den Preis der Jugendjury als auch den Publikumspreis erhielt, zeigt, wie es mit der entsprechenden Unterstützung einer Reihe von ehemals Randständigen möglich ist, sich aus dem Abseits – um im Sportjargon zu bleiben – in die Normalität einer beruflich-gesellschaftlichen Existenz zurückzukicken.

Fussball als emanzipatorisches Medium stand auch im Zentrum von HANA, DUL, SED ... von *Brigitte Weich* und *Karin Macher*. Ausgehend von einer Reihe Elitespielerinnen aus Nordkorea, die 2003, als die Dreharbeiten begannen, zu den besten der Welt gehörten, verschaffen die beiden Filmemacherinnen den Zuschauern einen erfrischenden Einblick in den Alltag eines Landes, von dem man entweder gar nichts oder wenn, dann nur Negativschlagzeilen hört. Der Debütfilm der beiden Filmemacherinnen erhielt als «intensives und mitreissendes Filmerlebnis» in Graz den «Grossen Preis Dokumentarfilm».

Ein schönes Signal auch in einem anderen Zusammenhang: An einer Podiumsveranstaltung zu «Gender Trouble» wurde die nach wie vor deutliche Untervertretung von «Frauen im Filmgeschäft» erörtert. Während die Frauen aktuell nur knapp ein Drittel der Filmschaffenden in Österreich ausmachen (was in den umliegenden Ländern kaum anders sein dürfte), rutscht der Frauenanteil bei den gewichtigeren Filmförderungen mitunter bis auf ein Zehntel hinunter. Und das im Jahr 2010! Einig war man sich in der Folge über die Notwendigkeit strukturelle Massnahmen – das Netzwerken und den Einsitz in Fördergremien –, wobei jedoch die Einführung einer Quotenregelung heftig umstritten war: von einer Ablehnung (etwa *Barbara Albert*, die Regisseurin von NORDRAND und Mitglied einer Filmförderungsjury) bis zur dezidierten Befürwortung derselben (*Barbara Reumüller*, Festivalleiterin Identities, Wien). Zumindest die Diagonale zeigte sich in dieser Hinsicht souverän und verlieh ihre insgesamt zehn Preise absolut paritätisch.

Doris Senn

Subversion der Bilder
Surrealismus Fotografie und Film



Roger Livet: «Une regrettable affaire», Foto entstanden bei der Überarbeitung von FLEURS MEUTRIES *(1929)*

Paul Nougé: «Cils coupés» aus der Serie «Subversions», 1929/30 (ProLitteris 2010)

«La beauté sera convulsive ou elle ne sera pas» lautet der letzte Satz von André Bretons surrealistischem Roman «Nadja». Was ein solcher Satz für Fotografie und Film bedeutet(e), ist aktuell in einer grossangelegten, mit rund 350 Werken und 100 Dokumenten enorm reichhaltigen, gleichzeitig wunderbar anregenden und spannungsvollen Ausstellung im *Fotomuseum Winterthur* zu sehen. «La subversion des images» wurde vom Centre Pompidou in Paris kuratiert und entfaltet sich jetzt, aufgegliedert in neun thematischen Kapiteln, in Halle, Galerie und Sammlungsräumen des Fotomuseums über beide Häuser an der Grüzenstrasse. Man nehme sich Zeit (auch für die instruktiven Texte und die Filme), halte sich (zumindest beim erstmaligen Besuch) an die empfohlene Reihenfolge vom Kapitel «Die Kollektive Aktion» bis zum Kinoraum und freue sich an den schön in Wandvitrinen präsentierten Publikationen – aufgeschlagene Doppelseiten etwa aus «Minotaure» oder «Documents» oder auch «Portes», ein wunderbarer nichtpublizierter Collagenroman von Georges Sadoul.

Mehrere Kapitel werden von Filmprojektionen akzentuiert: Ein Triptychon von LES AVENTURES D'UN BON CITOYEN von *Stefan* und *Franciszka Themerson*, VORMITTAGSSPUK von *Hans Richter* und FLEURS MEURTRIES von *Roger Livet* lädt im Raum «Absurdes Theater» mit Fotos von *Paul Nougé* (von ihnen stammt der Titel der Ausstellung), *René Magrittes* visuellen Kalauern, Fotomontagen von *Eli Lotar*, *Man Rays* «Erotique voilée» mit der schönen Meret Oppenheim und den obsessiven «Poupées» von *Hans Bellmer* zum vergleichenden Schauen.

Das Kapitel «Der Montagetisch», wo Verfahren wie Schneiden, Zerlegen, neu Zusammensetzen, die Collage und Fotomontage thematisiert werden, ist ROSE HOBART von *Joseph Cornell* zu sehen – aus einem konventionellen kolonialistischen Melodram wird durch Weglassen, Verdichten, und neu Montieren eine geheimnisvoll-poetische Ode an eine Frau.

Das Kapitel «Schaulust» wird von *Jean Painlevés* LE PIEUVRE (DER TINTENFISCH) dominiert – im wissenschaftlichen Film wird die abstrakte Schönheit der Unterwasserwelt entdeckt. Zum gleichen Kapitel zählt aber auch der separate Raum, der mit Man Rays TWO WOMEN – ein Ausflug ins Pornographische – und *Henri Storcks* POUR VOS BEAUX YEUX bespielt wird: Eros und Auge sind einander gegenübergestellt.

Die Ausstellung mündet, etwas melancholisch stimmend, in den Raum «Der Surrealismus in der Praxis», wo vom Weiterleben surrealistischer Bildideen in der Werbe- und Modefotografie die Rede ist. Im kommerziellen Umfeld verkommen die surrealisten Bildfindungen zu optischen Gags. Doch gleich daneben ist der eigens eingerichtete Kinoraum aufgebaut, wo LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN von *Germaine Dulac*, L'ÉTOILE DE MER von *Man Ray*, UN CHIEN ANDALOU von *Luis Buñuel / Salvador Dali* und L'ÂGE D'OR von Luis Buñuel zu sehen sind – Filme, die durchaus noch etwas von ihrer surrealistischen subversiven Kraft bis heute bewahrt haben.

Josef Stutzer

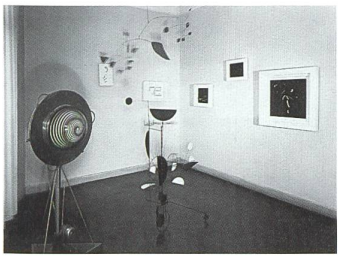
Fotomuseum Winterthur, Grüzenstrasse 44, 45, 8400 Winterthur; Di-So 11–18 Uhr, Mi 11–20 Uhr. www.fotomuseum.ch

Zum opulenten Katalog in französischer Sprache (477 Seiten) wird ein deutschsprachiges Begleitheft abgegeben.

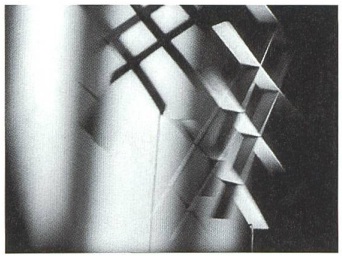
Am 21. April (20 Uhr) zeigen und kommentieren Florian Keller und Daniela Janser unter dem Titel «Come into My World» in Filmszenen und Video-Clips Michel Gondrys surrealistische Filmfantasien.

Archäologie des bewegten Bildes

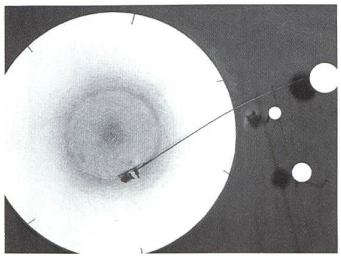
Le Mouvement. Vom Kino zur Kinetik



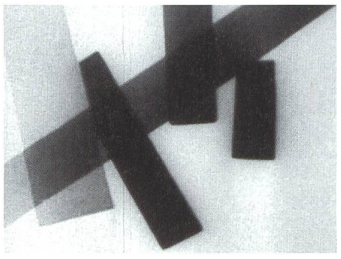
Installationsaufnahme der Ausstellung «Le Mouvement», Galerie Denise René, Paris, 1955 (Foto: Galerie Denise René)



LE RETOUR Ä LA RAISON
Regie: Man Ray, 1923 (Foto: Cinédoc 2010)



Machine à dessiner von Jean Tinguely, 1955 (Foto: Museum Tinguely, Christian Baur)



RHYTHMUS 23
Regie: Hans Richter, 1923/25 (Foto: Cinédoc 2010)

Vom 6. bis 30. April 1955 fand in der Galerie Denise René in Paris die legendäre Ausstellung «Le Mouvement» statt. Seit der Galeriegründung 1944 fördert und vertritt die Galeristin und der ihr als künstlerischer Berater nahestehende Victor Vasarely mit Konsequenz die Kunstrichtung der geometrischen Abstraktion. Die Hinwendung zur kinetischen Kunst erscheint als logische Konsequenz, baut diese doch vor allem auf der Idee der Animation des abstrakt-geometrischen Formenkanons auf. Und so nennt man Denise René bald nicht mehr nur «Papesse de l'art abstrait», sondern auch «Papesse du dynamisme» – und das ist sie bis heute geblieben.

Bewegung als Ausdrucksmittel verbindet alle damals gezeigten Werke, und das die Ausstellung begleitende Faltblatt (Le manifeste jaune) postulierte «Farbe – Licht – Bewegung – Zeit» als Grundlagen zur Weiterentwicklung der kinetischen Plastik. Trotz dem gemeinsamen Thema von «Le Mouvement» waren die (Wand-)Reliefs und Skulpturen in ihrer Art recht unterschiedlich: Objekte, die sich erst durch die Bewegung des Betrachters im Raum entfalteten, waren von *Yaacov Agam* (1928 geboren), *Jesús Rafael Soto* (1923–2005) und *Victor Vasarely* (1906–1997) zu sehen. Wiederum Yaacov Agam, dann *Pol Bury* (1922–2005), *Robert Jacobsen* (1912–1993) und *Richard Mortensen* (1910–1993) zeigten Werke, die sich in direkter Interaktion mit dem Betrachter verändern lassen. Von *Jean Tinguely* (1925–1991) waren Werke ausgestellt, die sich mittels integrierten elektrischen Antriebs selbsttätig bewegen. Schliesslich wurde anlässlich der Ausstellung auch ein Daumenkino von *Robert Breer* (1926 geboren) ediert. Neben diesen jungen künstlerischen Positionen – für einige markierte die Ausstellung den Beginn ihrer internationalen Karriere – waren mit *Marcel Duchamps* (1887–1968) Rotary Demisphere von 1925 und mit zwei Mobiles von *Alexander Calder* (1898–1976) Werke vertreten, die einen Rückbezug zu den kinetischen Experimenten der frühen Avantgarde lieferten.

Das mit der Ausstellung der Galerie Denise René verteilte Manifest thematisierte Bewegung als Erweiterung der künstlerischen Sprache in den klassischen Disziplinen und legte ein besonderes Augenmerk auf das Kino: «Cinéma» – die Kinematografie, wörtlich als «Auf-Zeichnung von Bewegung» zu übersetzen, war ein Feld künstlerischer Arbeit, von dem man sich in den Fünfzigerjahren (wieder) neue Impulse und Möglichkeiten versprach. Zwar wurden in der Ausstellung selbst keine Filme gezeigt, doch als Rahmenprogramm fand in der «Cinémathèque Française» eine Filmvorführung statt, die, ausgehend von Klassikern des abstrakten Experimentalfilms der Zwanzigerjahre aus Deutschland und Frankreich von *Viking Eggeling* und *Henri Chomette*, Filme von *Oskar Fischinger*, *Len Lye* und *Norman McLaren* zeigte, aber auch neue Filme von Breer, Jacobsen und Mortensen, die auch in der Ausstellung vertreten waren.

Die Ausstellung im *Museum Tinguely* hat es sich in einem ersten Ausstellungsteil zur Aufgabe gestellt, diese legendäre Ausstellung mittels Installationsfotos und dem die Ausstellung dokumentierenden Film von Robert Breer und *Pontus Hulten* zu rekonstruieren und die entsprechenden Werke in Europa, Nord- und Südamerika zu lokalisieren. Akribisch wurde die Ausstellung nachgebaut und zeigt den visionären Blick der Galeristin, aber auch eine Zusammenstellung, die für den heutigen Betrachter und Benutzer von MMS, i-Phone und Digitalkamera beinahe anachronistisch erscheinen muss.

Das Filmprogramm von 1955 dient als Brücke zum zweiten Teil der Ausstellung, in dem die Frage nach den Quellen der kinetischen Kunst im Vordergrund steht. Dabei wird nicht, wie in den meisten Abhandlungen, zuerst die Entwicklung im skulpturalen Bereich zurückverfolgt, sondern im Medium Film. Der abstrakte Experimentalfilm – auch als «gegenstandslose Augenmusik» bezeichnet – wurde Mitte der Zwanzigerjahre als neue Gattung mit grossem Zukunftspotential angesehen, zu vergleichen vielleicht mit dem Anspruch, den Vertreter der kinetischen Kunst um 1955 formulierten.

Die Filmvorführung 1925 im UFA-Theater in Berlin zum «Absoluten Film» gilt als eigentlicher Höhepunkt. Schon dort wurde Eggelings SYMPHONIE DIAGONALE gezeigt, daneben auch Werke von Chomette, *Fernand Léger/Dudley Murphy*, *Hans Richter* und *Walther Ruttmann*. Neben diesen Positionen, die in einer Kino-Situation in die Ausstellung integriert sind, werden Filme von Marcel Duchamp, *László Moholy-Nagy* und *Man Ray* auf Monitoren gezeigt und mit Vorarbeiten und verwandten Arbeiten in anderen Disziplinen zusammengeführt. Damit soll gezeigt werden, wie der kinematografische Aspekt der «Bewegungszeichnung» mittels zeichnerischer Reihung, fotografischer Belichtung (und Beschattung im Falle der Fotogramme), zeitgebundener skulpturaler Dynamik in Licht und Raum und musikalischer/optischer Konnotation von optischen und musikalischen Ereignissen entwickelt worden ist und auch Inspiration für das kinetische Schaffen der Fünfzigerjahre lieferte, das sich oftmals explizit auf Vorbilder aus den Zwanzigerjahren bezog. Zu sehen sind die bekannten Rotoreliefs von Duchamp, eine Zeichnungsserie von Viking Eggeling zur SYMPHONIE DIAGONALE, die auch eine Verwandtschaft zu den zeichnerischen Filmstudien von *Leopold Survage* oder den abstrakten Zeichnungen von *Vaclav Nijinskji* aufweisen, Gemälde und Skizzen von Hans Richter zu seinen Rhythmus-Filmen, Oskar Fischingers Studien zu NR. 11, deren Bewegungen an die zahlreichen Tanzserien in Disneys FANTASIA erinnern, Fotos und Fotogramme von Man Ray und Moholy-Nagy sowie Skulpturen von Man Ray, *Alexander Rodtschenko* und *Naum Gabo*. Ein weiterer Höhepunkt in der Ausstellung ist eine «suprematistische Komposition» von *Kasimir Malewitsch*, welche die Wichtigkeit von geometrischer Abstraktion, russischem Konstruktivismus und insbesondere Suprematismus für die formale Entwicklung von abstraktem Film und kinetischer Skulptur zeigt, besonders auch im Hinblick auf Tinguelys «Méta-Malevitch»-Reliefs.

Die Ausstellung ist eine kuratorische Leistung. Sie zeugt von einer Liebe zum Detail, ohne den Blick für das Wesentliche je aus den Augen zu lassen. Besonders im letzten Raum mit den zahlreichen Gegenüberstellungen wird deutlich, mit wie viel Wachheit und Poesie Roland Wetzel, der neue Direktor des Museums Tinguely, eine Zusammenstellung geschaffen hat, die Bekanntes mit Unbekanntem vereint und vor allem jungen Besuchern auf spielerische Art den Zugang zu den Begründern des heutigen Films und damit zu einer Wissensbasis, die nichts an Aktualität verloren hat, eröffnet.

Simon Baur

Museum Tinguely, Paul-Sacher Anlage 1, Basel. Offen: Di–So 11–19 Uhr; bis 16. Mai. Begleitkatalog mit Beiträgen von Roger Bordier, Robert Breer, Thomas Tode und Roland Wetzel.

www.tinguely.ch

d.signwerk linz / foto gerhard wasserbauer

crossing europe

filmfestival linz // 20.–25. april 2010

moviemento / city-kino / ok / kapu
info@crossingEurope.at / www.crossingEurope.at

VISIONS DU RÉEL NYON

VISIONS DU RÉEL
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
DOC OUTLOOK-INTERNATIONAL MARKET
NYON, 15-21 APRIL 2010

THE FINE FESTIVAL IN THE HEART OF EUROPE
WITH ITS FAMOUS SECTIONS OPEN TO
THE SUPERB DIVERSITY OF FILMS DU RÉEL...

THE MARKET WITH A PREMIUM SELECTION,
COPRODUCTION MEETINGS, PACE MAKER
FOR TENDENCIES IN NEW MEDIA...

NYON: THE SPRING OF FESTIVALS!

WWW.VISIONSDUREEL.CH

MAIN SPONSORS:

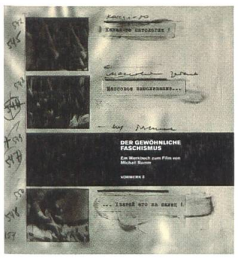
LA POSTE La Mobilière

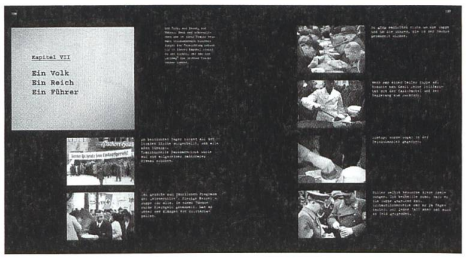
PARTNERS:

SRG SSR IDÉE SUISSE, OFC/DDC, ETAT DE VAUD, VILLE DE NYON,
LOTERIE ROMANDE, DOC ALLIANCE, MEDIA EU

Ein Film zwischen Buchdeckeln

«Der gewöhnliche Faschismus», ein Werkbuch zum Film von Michail Romm





Zu berichten ist von einer kleinen Filmbuch-Sensation: Mit rund vierzigjähriger Verspätung ist eine vom Regisseur selbst vorbereitete und in der Präsentationsform mustergültige Buchpublikation von Michail Romms legendärem Dokumentarfilm OBYKNOWENNY FASCHISM (DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS) doch noch erschienen, 2006 auf Russisch und 2009 auch auf Deutsch.

DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS gilt in der Filmgeschichte aus mehreren Gründen als Schlüsselwerk. Der 1965 uraufgeführte Kompilationsfilm von Michail Romm (1901–1971) erneuerte das Genre radikal. Anders als zuvor DU UND MANCHER KAMERAD von Andrew und Annelie Thorndike (DDR 1956) und DEN BLODIGA TIDEN (MEIN KAMPF) von Erwin Leiser (Schweden 1960) verzichtete Romm auf das Mittel des auktorialen, das Gezeigte fraglos einordnenden Kommentars zugunsten einer persönlicheren Kommentarform, die dem Publikum eher Fragen stellt, als sie abschliessend zu beantworten, und die Bilder für sich sprechen lässt. Auch scheute sich Romm nicht, das vorgefundene historische Material mit neugedrehtem anzureichern, mit Aufnahmen aus dem Museum in Auschwitz und auch mit Alltagsszenen im Cinéma-Vérité-Stil. Vor allem aber fokussiert er seine Betrachtung nicht einseitig auf die "grossen" Männer der faschistischen Führung, sondern fragt nach dem Alltag unter der Naziherrschaft.

Michail Romms neue, die zuvor in der Sowjetunion gängige Rhetorik der Darstellungen des «Grossen Vaterländischen Kriegs» überwindende Optik auf das damals noch nahe Kapitel der Geschichte, den deutschen Nationalsozialismus, war erst möglich geworden durch die Entstalinisierung der sowjetischen Politik und vor allem des Geisteslebens. Sie war nicht zuletzt die Optik eines Filmemachers, der viele der ideologischen Irrungen der letzten Jahrzehnte mit mehr oder weniger prominenten Werken mitgetragen hatte und in dessen Blick zurück durchaus selbstkritische Fragen einflossen. Die Optik auch eines älteren Mannes, der es gewohnt war, sich als Lehrer an der Moskauer Filmhochschule mit den Infragestellungen jüngerer Generationen auseinanderzusetzen.

Auf diesen viel gerühmten, aber wenig gezeigten Film lässt sich nun ein neuer Blick werfen: In Zusammenarbeit mit *Maja Turowskaja*, der Drehbuch-Koautorin des Films, haben *Wolfgang Beilenhoff* und *Sabine Hänsgen* ein exemplarisches «Werkbuch zum Film von Michail Romm» herausgebracht; der bescheiden-sachliche Titel kann dabei nur als sympathisches Understatement gewertet werden.

Aufgrund des immensen Erfolgs von Romms Film – in den ersten elf Monaten sahen ihn in der Sowjetunion zwanzig Millionen – wurde bei Romm und seinen Mitautoren ein Buch bestellt, das in der populären Reihe «Meisterwerke des sowjetischen Kinos» des Staatsverlags für Kunst erscheinen sollte. Sie wählten unzählige Fotogramme aus für einen primär optisch, als Bildfolge vermittelten Film auf Papier. Dazu stellten sie Texte aus dem Film, zu denen als Kapiteleinleitungen noch kurze, eigens für die Buchpublikation geschriebene Kommentare kamen. Schliesslich lag ein fertiges und sogar genehmigtes Layout vor, doch das Publikationsprojekt verlief Ende der sechziger Jahre im Sand. Der ideologische Zeitgeist wehte schon wieder kälter, und möglicherweise war den Verantwortlichen auf dem Papier noch deutlicher geworden als im Kino, dass so manches, was im Film über den nationalsozialistischen Unrechtsstaat und seine Verbrechen gezeigt und gesagt wird, in kritischen Köpfen unerwünschte Assoziationen auszulösen vermag.

Zum Glück erhielt Maja Turowskaja Jahre später das originale Buchlayout zurück; dieses spannende Dokument ist nun, rund vierzig Jahre später, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. In der deutschen Ausgabe beschränken sich Beilenhoff und Hänsgen nicht auf das reine Publizieren dieser – an sich schon sensationellen – Ausgrabung, sondern haben sich durch die Mehrschichtigkeit von Romms Arbeit anregen lassen und weitere, zum Verständnis wesentlich beitragende Ebenen hinzugefügt. Sie dokumentieren zum einen die Produktiongeschichte, beschäftigen sich zum andern aber auch ausführlich mit der Rezeption von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS, in dem sie nicht zuletzt wegen der internationalen Diskussionen, die er auslöste, einen «Schlüsselfilm der 1960er Jahre» sehen.

Die Reaktionen in Deutschland schieden sich, in der Kalten-Kriegszeit unvermeidlich, entlang des «Eisernen Vorhangs» – doch dies auf teilweise eher kuriose Weise. In der DDR, wo man den Antifaschismus als Fundament des eigenen "neuen" deutschen Staats sah (und gerne als Trumpf gegen die Bundesrepublik ausspielte), stürzte man sich zuerst auf den Film. Noch vor der Moskauer Premiere wurde DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS beim Leipziger Filmfestival 1965 uraufgeführt, und die DEFA brachte ihn im März 1966 in einer Fassung ins Kino, in der der rommsche Kommentar vom Schauspieler Martin Flörchinger auf Deutsch gesprochen wurde. Nur knapp vierzehn Monate später hatte der Film auf höheres Geheiss im Regal zu verschwinden.

In der Bundesrepublik publizierte die Zeitschrift «Film» schon im Mai 1966 ein ausführliches Gespräch mit Michail Romm und drückte die Hoffnung aus, «dass DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS möglichst unzensiert einem breiteren westdeutschen Publikum vorgeführt werde». Doch damit tat man sich schwer. Am 1. August 1968 wurde der Film schliesslich vom Ersten Deutschen Fernsehen gezeigt, in einer eigenen deutschen Fassung und versehen mit einer längeren Einleitung des Politologen Eugen Kogon. Ab April 1970 lief er, jetzt, wo man ihn «im Osten» nicht mehr sehen konnte, in den bundesdeutschen Filmkunstkinos.

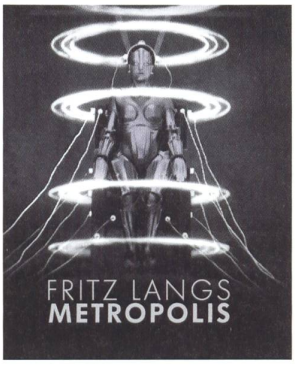
Die deutschsprachige Publikation von «Der gewöhnlichen Faschismus» enthält eine Sammlung von Pressestimmen zum Film, aus der Sowjetunion, der DDR und der BRD. Streckenweise mag man kaum glauben, dass sie vom selben Werk sprechen. Erhellend sind sie vor allem für den in Ost und West so unterschiedlichen Umgang mit der faschistischen Vergangenheit und zeugen so erst recht von der Brisanz dieses Films. Es sollte Romms letzter vollendeter Film sein. Romm starb im Herbst 1971, doch wirkt er fort in den Filmen seiner Schüler, zu denen Andrej Tarkowski, Wassili Schukschin und viele andere grosse Namen des russischen und sowjetischen Kinos zählen.

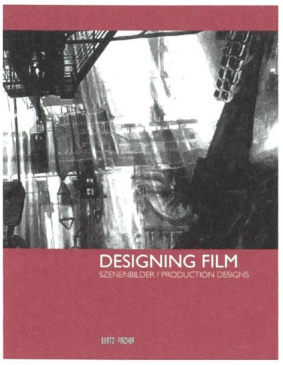
Martin Girod

«Der gewöhnliche Faschismus», ein Werkbuch zum Film von Michail Romm, herausgegeben von Wolfgang Beilenhoff und Sabine Hänsgen unter Mitwirkung von Maja Turowskaja, Drehbuchautorin des Films. Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2009. 335 S., Fr. 41.50, € 24.–

Der Filmwissenschaftler Prof. Dr. Wolfgang Beilenhoff wird am Montag, 17. Mai, 20.30 Uhr, im Zürcher Filmpodium einleitend zur Vorführung von DER GEWÖHNLICHE FASCHISMUS *sprechen. Voraus geht ab 17.30 Uhr ein Workshop zu diesem Film mit Wolfgang Beilenhoff und Sabine Hänsgen.*

Alles Architektur





Es war ein Glücksfall der Filmgeschichte, als im Jahr 2008 im Filmmuseum von Buenos Aires eine Kopie von METROPOLIS entdeckt wurde, die fast alle der bislang als verschollen geglaubten Szenen des Films enthielt, ein "unverhoffter" zudem, der eine erneute Rekonstruktion des Films sinnvoll machte. Es war die mittlerweile vierte in 38 Jahren, jede kam dem ursprünglichen Film, den die Premierenzuschauer am 10. Januar 1927 in Berlin gesehen hatten, ein Stück näher. Insofern ist es ein sympathisches Understatement, wenn es in dem zur jüngsten Rekonstruktion erschienenen Begleitband heisst, dies sei nicht das letzte Wort zum Film. «Fritz Langs METROPOLIS» ist aber gewiss ein gewichtiges Wort dazu – in Wort und Bild wird die Faszination, die noch heute von diesem Film ausgeht, nachvollziehbar gemacht. Auf 80 Seiten befassen sich acht Texte mit dem wiedergefundenen Material und den Fragen, die sich daraus für eine neuerliche Rekonstruktion ergaben, es wird aber auch der Film als solches gewürdigt, in dem (mit 21 Seiten umfangreichsten) Text von *Bernard Eisenschitz*.

Den Hauptteil des Bandes machen allerdings die Fotos aus, vor allem die Standfotos, die Horst von Harbou während der Dreharbeiten schoss, aber natürlich auch einige Aufnahmen aus dem neu gefundenen Material. Dabei hat man die Fotos nicht entlang der Chronologie des Films gruppiert, sondern nach Schauplätzen geordnet. Das entspricht der Erkenntnis, dass es nicht die Geschichte war («Mittler zwischen Hirn und Hand»), aus der die Faszination des Films entstand, sondern seine Bilder, gerade auch in ihrer Disparatheit zwischen Zukunft und Vergangenheit.

Dieser Faszination spürt *Daniel Kothenschulte* in seinem Band «Die Zukunftsruine. METROPOLIS 2010 – Fritz Langs restaurierter Klassiker» nach. Auf 48 Textseiten verbindet sein Essay grosse Linien der Filmgeschichte mit einer Liebe zum Detail, er bemerkt die Parallelen zu AVATAR (hinsichtlich der «visuellen Überwältigung») und analysiert Walt Disneys Faszination für den Film von Fritz Lang. Auf den beigegebenen 16 Seiten mit Abbildungen (auf Kunstdruckpapier) kann man seine Thesen selber überprüfen. Der Modernität des Films in der «Ästhetisierung aller Lebensbereiche» und dem «ästhetischen Überschuss, der diesen Film vielleicht mehr als andere charakterisiert» gelten ausführliche Überlegungen, ebenso der Tatsache, dass die späteren Versionen «nicht pauschal als *butchered versions*» abzuqualifizieren sind. Mit seiner Veröffentlichungsform beschreitet der Autor zudem Neuland, wenn er in einer Fussnote ein Telefoninterview auf den 5. 2. 2010 datiert – sechs Tage später drückte er mir sein fertiges Buch in die Hand.

Kothenschulte hat sein Buch übrigens den «Bürgern von Pordenone» gewidmet, jener italienischen Stadt, wo ein Stummfilmfestival alljährlich die Erinnerung an diesen Teil der Filmgeschichte wach hält.

METROPOLIS ist natürlich auch in «Der Schatten des Architekten», den Erinnerungen des Filmarchitekten *Erich Kettelhut*, ein Kapitel gewidmet. Mit 51 Seiten ist es "nur" das zweitlängste des Buches, der zweiteilige Nibelungen-Film bringt es demgegenüber auf 80 Seiten, aber das mag auch der Bearbeitung des Originalmanuskripts geschuldet sein, über die der Herausgeber *Werner Sudendorf* im Vorwort informiert. Kettelhut diktierte seine Erinnerungen 1974, fünf Jahre vor seinem Tod. Das komplette Manuskript hatte einen Umfang von 1403 Seiten, die vorliegende Veröffentlichung, basierend auf einer Fotokopie dieses Manuskriptes im Bestand der Stiftung Deutsche Kinemathek, bietet nur eine verdichtete Auswahl, verzichtet sowohl auf Kettelhuts Leben vor seinem Eintritt in die Filmindustrie als auch auf die Filme nach 1933, lässt die Inhaltsangaben der Filme ebenso fort wie ihre zeitgenössische Rezeption. Der Fokus liegt stattdessen auf den wichtigsten Filmen, an denen er in der Zeit der Weimarer Republik mitarbeitete, von DR. MABUSE, DER SPIELER bis F.P.1 ANTWORTET NICHT. Dabei gelingen Kettelhut treffende Beschreibungen der Filmschaffenden, etwa wenn er (hier im vorangestellten Gespräch mit Gerhard Lamprecht aus dem Jahr 1958) erklärt: «Bei DIE NIBELUNGEN war jede Nuance, jede Kopfhaltung vorgeschrieben (von Fritz Lang).» Der Leser gewinnt ein Bild von der Kreativität, die seinerzeit gefragt war, etwa wenn es darum ging, einen bewegungsfähigen Drachen für DIE NIBELUNGEN zu bauen, oder erfährt, wie schwierig es war, das Lindenblatt genau auf Siegfrieds Schulter fallen zu lassen, als der im Drachenblute badete.

Am Rande wird das Buch auch immer wieder zu einem Zeitbild, etwa wenn Kettelhut berichtet, dass zu Zeiten der Inflation das Baumaterial zum Teil durch Schieber besorgt werden musste. Die monatelangen Gespräche vor Drehbeginn im Haus von Lang, bei denen der Regisseur mit Kameraleuten und Architekten den Film in seine Details zerlegte und damit umsetzte, weisen auf die Professionalität der Arbeit hin.

Dass die Filmarchitekten damals definitiv ein grösseres Ansehen besassen als heute, kann man den Band «Designing Film» entnehmen, den *Toni Lüdi* herausgegeben hat. Auch hier geht es nicht ohne METROPOLIS, wenn Lüdi gleich zu Beginn schreibt, «der Turm in METROPOLIS ist heute noch prägendes Element in allen Diskussionen über Stadtentwicklung und die Filmgeschichte.» Der Band versammelt (Diplom-)Arbeiten aus dem Fach Szenenbildentwurf an der HFF München, Originalstoffe ebenso wie nach literarischen Arbeiten (unter anderen von Wolfgang Koeppen und Philip K. Dick) entstandene Werke – eine Vorliebe für fantastische Sujets zieht sich durch den Band. Hübsch ist es, wenn man es mit verschiedenen Entwürfen zum selben Drehbuch zu tun hat und sehen kann, welche unterschiedlichen Phantasien derselbe Text freisetzen kann.

Warum der Studiengang zum Ende dieses Jahres eingestellt wird, erschliesst sich dem Leser allerdings nicht.

Frank Arnold

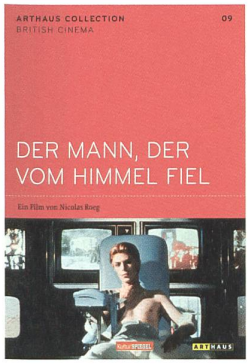
Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs METROPOLIS. *München, Belleville, 2010. 480 S. Fr. 80.90, € 49.80*

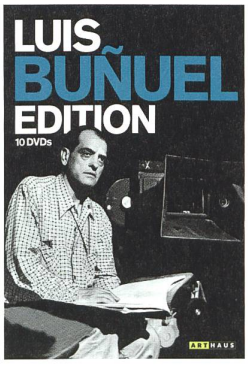
Daniel Kothenschulte: Die Zukunftsruine. METROPOLIS *2010 – Fritz Langs restaurierter Klassiker. Köln, StrzeleckiBooks, 2010. 48 S., Fr. 22.70, € 19.90 (Vertrieb über www.vice-versa-vertrieb.de)*

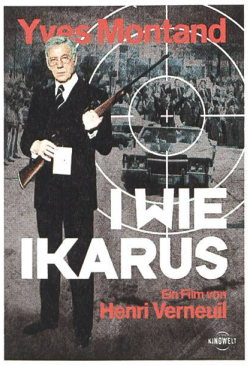
Erich Kettelhut: Der Schatten des Architekten. München, Belleville, 2009. 483 S., 365 Abb., Fr. 77.90, € 48.–

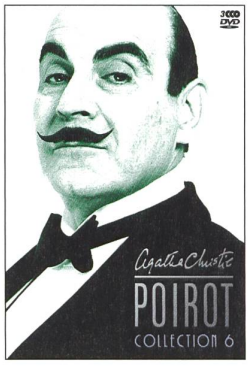
Toni Lüdi (Hg.): Designing Film. Szenenbilder / Production Designs. Deutsch/Englisch. Berlin, Verlag Fischer + Bertz, 2010. 216 S., 718 Abb. Fr. 49.50, € 29.90

DVD









Bowie ausserirdisch

Den britischen Regisseur *Nicolas Roeg* scheint es besonders zu reizen, das Klischee vom tumben Musiker, der nur hinter dem Instrument etwas taugt, zu widerlegen. Niemand hat aus Rockmusikern so überzeugende Schauspieler gemacht wie er: in seinem Erstling PERFORMANCE von 1968 zieht *Mick Jagger* die grosse Show ab, in BAD TIMING von 1980 beweist *Art Garfunkel*, welch seelische Abgründe der vermeintlich softe Folkrocker auszuloten imstande ist. Die fruchtbarste Verwandlung eines Musikstars in einen Filmstar gelang Roeg indes mit *David Bowie* in THE MAN WHO FELL TO EARTH, in welchem der Sänger einen Ausserirdischen spielt, der gekommen ist, die Erde zu retten. Die surreale Bildgewalt des ehemaligen Kameramanns Roeg verbindet sich optimal mit der quecksilbrigen Präsenz Bowies, der schon als androgyner Bühnenstar nie recht von dieser Welt zu sein schien: ein meditatives Filmgedicht über die Rettungslosigkeit der Erde im Zeitalter des Massenkonsums. Als besonderer Leckerbissen hält die DVD noch ein halbstündiges Interview mit Roeg bereit.

DER MANN, DER VOM HIMMEL FIEL *GB 1975. Bildformat: 2.35:1 (anamorph); Sprache: E (5.1.), D (1.0); Untertitel: D. Extras: Interview mit Regisseur. Vertrieb: Arthaus*

Godard futuristisch

Alle Hollywood-Produzenten, die glauben, ihre Filme würden dadurch interessanter, dass man sie mit teuren Tricks aufmotzt, sollten sich mal wieder *Jean-Luc Godards* ALPHAVILLE anschauen. Der Science-Fiction-Thriller um den von *Eddie Constantine* gespielten Geheimagenten Lemmy Caution auf der Suche nach dem Erfinder eines Megarechners hat nicht mal futuristische Kulissen nötig. Paris, bei Nacht gefilmt, aus dem richtigen (beziehungsweise schrägen) Winkel aufgenommen, wird zur Stadt der Zukunft. Die Story um den Supercomputer, der alle Bewegungen und Gedanken der Stadtbewohner lenkt, ist freilich so dünn wie die B-Movies der Lemmy-Caution-Reihe, auf welche Godard anspielt. In seiner maximalen Ausnutzung der einfachsten filmischen Mittel bleibt der Film atemberaubend: Eine schallende Ohrfeige für all jene, die meinen, grosses Kino sei nur mit grossem Budget möglich.

ALPHAVILLE *F 1965. Bildformat: 1.78:1 (anamorph); Sprache: D (1.0), F (1.0); Untertitel: D (in der französischen Orginalfassung nicht ausblendbar). Extras: Einführung, Featurette. Vertrieb: Arthaus*

Buñuel surrealistisch

Auch wenn die Surrealisten vom Kino als idealem Ausdrucksmittel schwärmten, haben die Künstler um André Breton doch erstaunlich wenig Filme gemacht. Die imposante, ja überwältigende Ausnahme bildet freilich *Luis Buñuel*, der durch sein ganzes umfangreiches Œuvre hindurch den surrealistischen Idealen treu geblieben ist. Wie facettenreich dieses Werk ist, zeigt nun eine wuchtige DVD-Box, in der neben sattsam bekannten Klassikern wie BELLE DE JOUR, LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE oder CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR auch nahezu vergessene Titel vertreten sind. Wer hat das Melo GRAN CASINO, wer das Politdrama DAS FIEBER STEIGT IN EL PAO gesehen? Und wer kennt THE YOUNG ONE, Buñuels einzigen US-Film? Neben solchen Filmen, die vielleicht nicht ganz zu unrecht übergangen werden, haben andere ohne jeden Zweifel eine grössere Verbreitung verdient: Endlich kann man sich mit LA VOIE LACTÉE wieder an Buñuels blasphemischer Schnitzeljagd durch den Heiligenkalender ergötzen. *Jeanne Moreau* macht als Zimmermädchen in LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE in unseren Heimkinos die Aufwartung, und *Catherine Deneuve* stapft als «Tristana» mit ihrem Holzbein hinterher. Und auch der Pfau, welcher in LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ plötzlich im grossbürgerlichen Schlafzimmer auftritt, darf da nicht fehlen. Nimmt man noch die ebenso zahl- wie aufschlussreichen Dokumentationen, Analysen, Kommentare und Interviews hinzu, mit welcher diese Box aufwartet, wird klar, dass diese Edition ernstlich Gefahren birgt: Wer nicht abschalten kann, dem droht ob der schieren Dauerbelastung nicht nur das Hirn, sondern auch die Bildröhre beziehungsweise der Beamer durchzuschmoren.

«Luis Buñuel Edition» Mexiko, USA, Frankreich 1947–1977. Diverse Formate. Alle Filme in Originalversion mit deutschen Untertiteln. Zahlreiche Extras. Vertrieb: Arthaus

Montand paranoid

Henri Verneuils spannender Politthriller I COMME ICARE ist offensichtlich inspiriert vom amerikanischen Paranoiakino der siebziger Jahre im Stile von Alan J. Pakulas THE PARALLAX VIEW: Ein Staatspräsident wird ermordet, der vermeintliche Attentäter nimmt sich im Anschluss an die Tat das Leben. Doch für den von *Yves Montand* gespielten Generalstaatsanwalt Volney ist die Affäre damit noch nicht erledigt. Bei seinen Nachforschungen stossen er und seine Männer alsbald auf Ungereimtheiten, die das ganze politische System in Zweifel ziehen. Wenn auch nicht explizit gemacht, orientiert sich Verneuils Film offensichtlich an den Umständen um die Emordung von John F. Kennedy und deren Untersuchung durch den Bezirksstaatsanwalt Jim Garrison. Doch im Gegensatz zu Oliver Stones auf demselben Material basierenden JFK, der die Ambition hatte, im Kinosaal die Kennedy-Affäre endgültig aufzuklären, ist Verneuils Anspruch bescheidener, letztlich aber grösser. Während in Stones Film die Figuren noch glauben, mit den richtigen Amtsträgern sei Wahrheitsfindung möglich, wird dem immer paranoider werdenden Yves Montand der Staat und die Staatsgläubigkeit an sich unheimlich.

I WIE IKARUS *F 1979. Bildformat: 1.66:1; Sprachen: D, F (1.0); Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

Poirot pessimistisch

Seit 1989 spielt *David Suchet* in den britischen Fernsehadaptionen von Agatha Christies Kriminalgeschichten den belgischen Meisterdetektiv Hercule Poirot, und noch immer sind weitere Folgen in Planung. Die lange Laufzeit einer Fernsehreihe bringt besondere Vorteile mit sich: Während Poirot in den Kinofilmen mit Peter Ustinov blosse Karikatur bleiben musste, kehrt Suchet im Laufe der Jahre hervor, was man dem Detektiv immer absprach: ein Innenleben. Wer hätte zum Beispiel gedacht, dass auch der asexuelle Poirot in jungen Jahren verliebt gewesen ist – wie man im Fall «Die Pralinenschachtel» erfährt? Mit der Nostalgie geht allerdings auch ein wachsender Pessimismus einher. Der Detektiv gibt sich vor seiner Umgebung als eiskalter Rationalist, dem Zuschauer indes kann er seine wachsende Verzweiflung über die Vergeblichkeit seiner Verbrechensbekämpfung nicht verheimlichen. Auch wegen solchen Nuancen ist dieser Poirot der beste, den es je zu sehen gab.

«Poirot Collection 3–6» GB 1992–2004. Sprachen: E, D (einzelne Folgen nur Original mit deutschen Untertiteln); Untertitel: D; Extras: Interviews. Verleih: Polyband

Johannes Binotto

Natur im Kino – eine Provokation?

DOUBLE TIDE von Sharon Lockhart

Offen zur Schau getragene Künstlichkeit und Stilisierung lieben viele Zuschauerinnen und Zuschauer im Kino nicht. Wie aber sieht es mit dem Gegenteil aus, mit Natur pur? Nach den Reaktionen an einer Pressevorführung des Internationalen Forums des Jungen Films in Berlin zu schliessen, empfinden manche sie als Zumutung, der man nur mit getuschelten Ironisierungen und einer schon nach fünfzehn Minuten einsetzenden Massenflucht begegnen kann.

Zugegeben, die "action" im Film DOUBLE TIDE der amerikanischen Künstlerin und Filmemacherin Sharon Lockhart besteht einzig in der Arbeit einer Muschelsucherin, die nach Einsetzen der Ebbe am Strand einer schmalen Meeresbucht ihre von langen Gummihandschuhen nur wenig geschützten Arme in den Schlick streckt und mit einem leicht schmatzenden Geräusch wieder herauszieht. Da es in Maine, wo der Film gedreht wurde, im Sommer Tage gibt, an denen zweimal bei Tageslicht Ebbe herrscht, so dass die Sammlerin einmal am Morgen und einmal am Abend loszieht, zeigt uns Lockhart diese Tätigkeit gleich zweimal während je gut dreiviertel Stunden – so eindringlich, dass beim Zuschauen der Rücken selbst im bequemen Kinosessel schon nach kurzer Zeit zu schmerzen scheint.

Der Monotonie der Arbeitsbewegungen entspricht der fixe Kamerastandpunkt und -blickwinkel in den beiden einzigen, ungeschnittenen Einstellungen des Films. Während die Muschelsucherin zu Beginn mit ihrem Schlitten und den Körben darauf das Bild recht nahe bei der Kamera betritt und ihn am Ufer abstellt, entfernt sie sich beim Suchen im Watt immer weiter in die Tiefe des Bildes; zum Filmende kehrt sie mit der Ausbeute ihrer Arbeit zum Schlitten zurück, spült den Schlamm weg und verlässt das Bild, wie sie am Anfang gekommen ist. Gesprochen wird nichts, gelegentlich hören wir ein leichtes Hüsteln, nur einmal verrät ein unterdrückter Aufschrei, dass sie sich an einer Muschel verletzt haben muss; ein kleiner Moment, der in einem so verhaltenen Film schon dramatisch wirkt.

Diese "Handlung" vermag die Aufmerksamkeit der Zuschauenden kaum zu fesseln. Sie lässt unseren Augen und Ohren genügend Freiheit, den Rahmen wahrzunehmen, in dem sie sich abspielt, die Bilder und Töne der Natur. Da ist etwa die Veränderung des Lichts: Zu Beginn des Films ist das dunstige Bild beinahe schwarz-weiss, bis mit dem Aufgehen der Sonne zarte Farben kommen – umgekehrt zaubert in der zweiten Filmhälfte die untergehende Sonne erst die schönsten Farbeffekte auf die Wolken am Himmel

und deren Spiegelungen in den Pfützen, bis nach und nach das Bild dunkler wird und die Farben verblassen. Im ersten Teil des Films ziehen zudem vorübergehend Nebelschwaden auf, lassen das Bild grau-weisslich und die Konturen unscharf werden, dann lichtet sich der Nebel wieder, und wenig später lässt die aufgehende Sonne die vorher nicht wahrnehmbaren Felsen an der Küste hervortreten.

Die Fauna macht sich während längerer Zeit vorwiegend auf der Tonebene bemerkbar, vor allem durch Vogelstimmen, ab und zu fliegt auch in der Ferne ein Vogel vorbei. Gegen Abend betritt jedoch plötzlich im Hintergrund ein Reiher die Szene und stolziert auf Futtersuche längere Zeit durchs seichte Wasser – ein diskreter, hier äusserst wirkungsvoller Gaststarauftritt. Beim Sonnenuntergang folgt dann das ebenso alltägliche wie spektakuläre Crescendo des Vogelstimmengewirrs.

Sharon Lockharts Konzept ist rigoros reduziert: keine Dialoge, kein Kunstlicht, keine Kamerabewegungen, keine Montage. Gerade dadurch erlaubt uns die Filmemacherin eine Konzentration, in der uns bewusst wird, wie viel sich ereignet, wenn «nichts passiert». Dieses Zusammenspiel des Lichts, der Farben, der Formen und der Töne, diese Reduktion und Verdichtung durch den zeitlichen und räumlichen Ausschnitt, das ist zweifellos Film, wenn auch in ungewohnter Reinkultur, und kann eigentlich nur in der Abgeschirmtheit des Kinos so intensiv erlebt werden. In der Betriebsamkeit eines Filmfestivals (selbst im für radikale Filmformen bekannten Programm des Berlinale-Forums) ist ein Film wie DOUBLE TIDE eine gewagte Herausforderung; lässt man sich dennoch darauf ein, wirkt er als beglückende Oase. Es bleibt die spannende Aufgabe für risikofreudige Kinos, zu testen, wie das Publikum in der Hektik unseres Alltags reagiert.

Martin Girod

Regie: Sharon Lockhart; Buch: Sharon Lockhart; Kamera: Richard Rutkowski; Schnitt: May Rigler; Ton: James Demer, Alex Slade. Darsteller (Rolle): Jen Casad (sie selbst). Produktion: Lockhart Studio, Los Angeles; Produzent: Clay Lerner. USA, Österreich 2009. Farbe; ohne Sprache; HDCam (gedreht auf 16mm): Dauer: 99 Min.

Von Einsamkeit und Nähe

NOTHING PERSONAL von Urszula Antoniak

Was für ein lakonischer Beginn! Eine junge, rothaarige Frau sitzt im Fenster ihrer leergeräumten Amsterdamer Wohnung und sieht auf den Bürgersteig hinab, wo Passanten aus den achtlos bereitgestellten Möbeln Mitnehmenswertes auswählen. Währenddessen streift sie langsam ihren Ehering ab. Mehr wird der Zuschauer über ihre Vergangenheit nicht erfahren. Eine Scheidung? Ein Schicksalsschlag? Schon in der nächsten Szene ist die junge Frau in Connemara, einer menschenleeren, rauhen, gleichwohl atemberaubend schönen Provinz im Westen Irlands, angelangt. Die notwendigen Alltagsgegenstände führt sie in einem Rucksack mit sich, übernachten tut sie im Zelt. Mit nur wenigen Bildern skizziert die polnische Regisseurin Urszula Antoniak, die auch das Drehbuch schrieb, die Flucht (oder den Neuanfang) einer jungen Niederländerin, von der wir erst sehr viel später – und dann auch nur flüchtig und nebenbei – erfahren werden, dass sie Anne heisst. Im Folgenden wird es um Einsamkeit gehen, um Freiheit, um selbstgewählte Einsamkeit also, aber auch um Empathie, Neugier auf den anderen und Nähe. «Loneliness», «End of a Relationship», «Marriage», «The Beginn of a Relationship» und «Alone» sind die fünf Kapitel überschrieben, in die Antoniak ihren Film unterteilt hat. NOTHING PERSONAL präsentiert diesen Prozess der menschlichen Annäherung in umgekehrter Reihenfolge, da der Film – ähnlich wie Antonionis L'ECLISSE – mit dem Ende einer Beziehung beginnt. Wobei der Begriff «Marriage» nicht wörtlich gemeint ist. Er steht für Vertrautheit mit einer anderen Person.

Anne streunt scheinbar ziellos durch die Landschaft. Sie wühlt in Müllkörben nach Essbarem, verweigert schroff die Hilfe anderer und erträgt auch nicht die Nähe in einem Auto, als sie doch einmal widerwillig trampt. Immer wieder der misstrauische Blick auf den linken Arm des Mannes, der die Kupplung bedient, und dann springt sie in voller Fahrt aus dem Jeep, dem Rucksack hinterher. Nein – diese Frau will ihre Ruhe haben. Darum hält sie sich die Menschen vom Leib. Eines morgens entdeckt Anne von einer Anhöhe aus ein abgelegenes Cottage. Sie geht hinunter, setzt sich auf die Bank davor und begegnet dem Besitzer, einem Witwer um die Sech-

zig. Anne wird sich weigern, ihren Namen zu sagen, der Witwer heisst Martin. Doch auch das erfahren wir erst im letzten Drittel des Films. «Hey du!» wird er sie fortan rufen, wenn er ihr etwas mitteilen will. Sie stimmt zu, Martin im Garten zu helfen, wenn er ihr als Lohn zu essen gibt. Aber: keine Fragen, keine Namen, keine Lebensgeschichten. «Nothing Personal» eben. Anne wohnt weiter in ihrem Zelt, die Mahlzeiten nimmt sie auf besagter Bank zu sich. Wie die beiden Einzelgänger sich zunächst wie gleiche Magnetpole abstossen, um sich dann immer näher zu kommen – davon handelt Antoniaks Film.

Lotte Verbeek spielt diese einsame, verhärtete Frau mit versteinertem Gesicht und ganz wenigen Gesten. Ihre Schönheit, die durch ihr feuerrotes Haar noch zusätzlich in den Mittelpunkt des erotischen Interesses rücken könnte, will darum nie durchscheinen. Kaum einmal, dass sie etwas sagt oder aus sich herausgeht. Der Wutausbruch, mit dem sie den Autofahrer vertreibt, wirkt deshalb um so beklemmender. Wie dann aber der harte Gesichtsausdruck und die automatische Abwehr Schritt für Schritt dahinschmelzen (erst ein künstliches Lächeln, dann ein ehrliches bis hin zu offener Lebensfreude bei einem Kneipenbesuch) und sich auch die Angst vor körperlicher Nähe legt – das ist ganz grosses Schauspielerkino. Zurecht wurde Verbeek, gerade mal siebenundzwanzig Jahre alt, dafür 2009 in Locarno als Beste Darstellerin ausgezeichnet und bei der diesjährigen Berlinale zum Shooting Star gekürt.

Martin, von *Stephen Rea* zurückhaltend, fast ein wenig steif gespielt, fast so, als wolle er Verbeek noch mehr Raum zur Entfaltung geben, ist so etwas wie das komplementäre Gegenstück zu Anne. Er wohnt geborgen in einem alten Haus, umgeben von der Natur, die ihn auch ernährt und zum Lebensunterhalt beiträgt. Auch er lebt nach dem Tod seiner Frau allein, und doch verweigert er sich nicht der Zivilisation. Er besitzt zahlreiche Bücher, hört klassische Musik und achtet auf gutes Essen. «Nothing really disappears. Everything continues in the world of humans», hat er in einem Buch unterstrichen. «In the world of humans» – Martin fühlt sich, im Gegensatz zu Anne, der Gesellschaft zugehörig. Es wird aber die Musik sein, über die der alte Mann und die junge Frau ihre Seelenverwandtschaft ausmachen. Er schenkt ihr einen Walkman, sie singt ihm auf deutsch ein Lied aus Schuberts «Winterreise» vor. Von nun an beobachtet der Film fast dokumentarisch die beiden bei der Arbeit: Torf stechen, Krebse fangen, Unkraut jäten, Seetang sammeln, Essen kochen.

Dabei scheint die melancholische Schönheit und Einsamkeit der irischen Landschaft, von Kameramann *Daniel Bouquet* bewundernswert eingefangen, die Gemütslage der Protagonisten zu spiegeln. Einmal läuft Anne ganz klein von links nach rechts über ein Torffeld, bei der Autofahrt verwischen die vorbeirasenden Bäume zu einem bedrohlichen Ungetüm, nebelverhangene Berge verweigern jede Sicht. Worte sind hier gar nicht nötig. Man weiss auch so um die Verletztheit der Figuren.

Kurz vor Ende des Films verleben Anne und Martin einen vollkommenen Tag miteinander: Er kauft ein, sie macht den Haushalt, später arbeiten sie gemeinsam im Garten und essen zu Abend. Stellvertretend steht dieser Tag für das Leben, das die beiden vielleicht miteinander führen könnten. Doch da hat Martin bereits eine folgenschwere Entscheidung getroffen.

Michael Ranze

R, B: Urszula Antoniak; K: Daniel Bouquet; S: Natalie Alonso Casale; A: Jane English; Ko: Bho Roosterman-Vroegen; M: Ethan Rose; T: Victor Horstink; SD: Jan Schermer. D (R): Lotte Verbeek (Anne), Stephen Rea (Martin), Tom Charlfa, Fintan Halpenny, Ann Marie Horan, Sean McRonnel. P: Rinkel Film & TV, Family Affair Film, Fastnet Films, Bavaria Film International, VPRO; Edwin van Meurs, Reinier Selen. Irland, Niederlande 2009. 85 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

Die alte Lust auf das Unzulässige

LES HERBES FOLLES von Alain Resnais

Wenn wir aus dem Kino kommen, so wird in LES HERBES FOLLES einmal gesagt, überrasche uns nichts. Da kann alles passieren, und es kommt uns ganz natürlich vor. Mag sein, das trifft nicht auf jeden Film zu, aber sicher auf jene von Alain Resnais. Vorausgesetzt, man ist mit der Haltung ins Kino gegangen, dass da alles passieren kann; doch kennt man den französischen Altmeister ja mittlerweile als kühnen Zauberer. Resnais schickt uns auf Zeitreisen (JE T'AIME, JE T'AIME), lässt uns in einem Spielfilm plötzlich das menschliche Verhalten durch einen Professor anhand von Mäusen erklären (MON ONCLE D'AMÉRIQUE) oder lässt seine Filmfiguren plötzlich singen, auch wenn nicht eigentlich ein Musical angesagt war (ON CONNAÎT LA CHANSON).

Auch (oder gerade) mit siebenundachtzig Jahren ist Alain Resnais noch keineswegs auf brav-konventionelle Erzählungen eingeschwenkt. Zwar adaptiert er in LES HERBES FOLLES einen Roman und dies, man glaubt es kaum, zum ersten Mal, obwohl er für seine Drehbücher mit Vorliebe mit Schriftstellern zusammengearbeitet hat. Ein Off-Kommentar erzählt uns den handlungsauslösenden «Zwischenfall» («L'Incident» heisst der dem Film zugrunde liegende Roman von Christian Gailly), den Entreissdiebstahl, bei dem die Handtasche von Marguerite Muir entschwebt, und das Auffinden in einer Tiefgarage von Marguerites um alles Bare erleichterter Brieftasche durch Georges Palet.

Ein alltäglicher, banaler Vorfall, wie uns sogleich bestätigt wird. Die Stimme, die wir auf Anhieb für jene eines allwissenden Kommentators halten könnten, wird sogleich um ihre Autorität gebracht, wenn dem – unsichtbar bleibenden – Erzähler etwas nicht mehr einfällt, er sich korrigiert, nach treffenden Formulierungen ringt und uns somit an seiner Unfehlbarkeit zweifeln lässt. Ähnlich geht es weiter im Bild: Was uns die Figuren in inneren Monologen berichten und wir im Bild sehen, erweist sich als planende imaginäre Vorwegnahme, die umgehend wieder verworfen und durch eine andere Variante ersetzt wird.

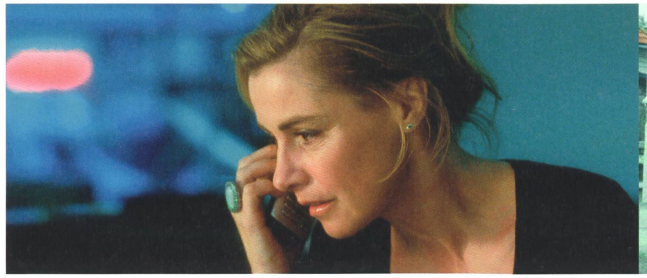
Diese gebrochene, das Publikum verunsichernde Erzählweise ist, wenigstens das wird uns nach und nach klar, keineswegs der Ausdruck eines gesuchten Originalitätsstrebens, sondern entspricht aufs Genaueste den Figuren, mit denen uns Resnais bekannt macht, und ihren inneren Zuständen. Auf den ersten Blick erscheinen sie als gesetzte, respektable, gesellschaftlich etablierte Personen. Dass sich nun der gut sechzigjährige, grauhaarige ehrliche Finder der Brieftasche aufgrund eines Ausweisfotos in die ihm unbekannte, einige Jahre jüngere Beraubte verliebt, durch diesen unerwarteten Gefühlsschub völlig aus der Bahn geworfen wird und schliesslich alle Beteiligten in diesen Taumel mitreisst, diese Verunsicherung ist das Thema von Resnais' ungewöhnlichem Film.

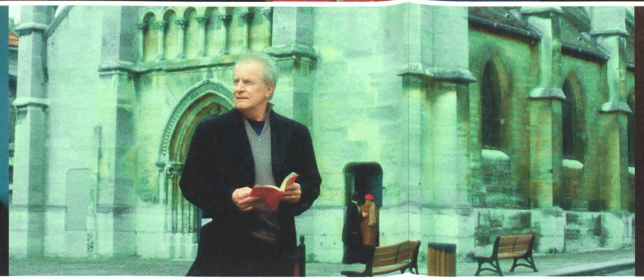
Ältere Menschen, so sie im Kino Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen, sind zumeist würdevolle, in sich ruhende Persönlichkeiten oder dann allenfalls schrullige Alte oder bemitleidenswerte Demente. Wenn sich Alte im Film ausnahmsweise einmal verlieben, so hat das primär etwas Rührendes. Dass sich trotz ihrer ganzen Lebenserfahrung hinter ihrem routiniert-souveränen Auftreten eine tiefgehende Verunsicherung verbergen kann, das durfte dem staunenden – und soweit es jung, vielleicht auch befremdeten – Publikum wohl nur ein selbst siebenundachtzigjähriger Regisseur verraten.

Ein Altersthema also, wenn auch über jenen Rest jugendlicher Freiheitssehnsüchte, die sich nicht in allen Herzen so leicht begraben lassen. Auch die Form, die Resnais dafür gefunden hat, ist – je nach Betrachtungsweise – erstaunlich jung oder auf unbelehrbare Weise alt. Gibt es, so fragte schon vor bald vierzig Jahren eine Veranstaltung der Freunde der Deutschen Kinemathek, einen «Altersstil»? Welche Antwort soll man darauf heute geben, da Siebenundachtzigjährige wie Resnais oder gut Hundertjährige wie Manoel de Oliveira mit verblüffendem Einfallsreichtum das Kino beleben, während so manche Junge vorzeitig regelkonform und brav geworden sind? Man ist versucht, sie zu verneinen: Spätwerke haben wenig Gemeinsamkeiten, denn mit fortgeschrittenem Alter erweist sich die je unterschiedliche Künstlerpersönlichkeit ihrer Autoren immer deutlicher. Und doch ist gerade ihre mit entspannter Selbstverständlichkeit gepflegte Radikalität eine Eigenschaft, die sich wohl nur im Laufe vieler Jahre und Werke entwickeln lässt.

Die wilden Gräser, die dem Film den Titel geben, sie brechen schon im Vorspann von LES HERBES FOLLES durch den Asphalt. Sichtbar und nachvollziehbar zu machen, was normalerweise unter den im Laufe der Lebensjahre verkrusteten Oberflächen sich an Leben, Sehnsüchten und Lüsten regen mag, daran hat sich Resnais hier gewagt. Und es brauchte für das heikle Thema wohl die Souveränität eines grossen alten Mannes. Oder einer grossen alten Frau – aber Resnais ist nun mal ein Mann, und das prägt seinen Film, der in die männliche Hauptfigur letztlich stärker hineinblickt als in die sie umgebenden Frauen, so einfühlsam liebevoll diese, nicht zuletzt dank der altbewährten Komplizenschaft von *Sabine Azéma*, auch gezeichnet sein mögen.

Ist das alles aber auch realistisch?, werden sich wohl einige ungläubig fragen. Muss das Kino denn immer realistisch sein?, wäre zurückzufragen. Resnais' Erkundungen des Menschlichen mitsamt seinen Erinnerungs-, Imaginations-, Wunsch- und Albtraumebenen haben in fast all seinen Filmen tiefere Regionen des *être humain* zutage gefördert, als sie unsere Alltags"realität" offenbart. Und der Name der Hauptfigur liefert eine weitere Fährte: In THE GHOST AND MRS. MUIR von Joseph L.





Mankiewicz (1947) ist der ältere Seebär, der sich in die junge Witwe Mrs. Muir verliebt, ein Geist. Alles, was Menschen erdenken, hat, so phantastisch es erscheinen mag, letztlich mit unserer menschlichen Natur zu tun.

Ohnehin bewahren Resnais' Figuren ihre Dunkelzonen, geheimnisvolle Bereiche ihrer Existenz, die wir nur erahnen. Georges Palet, dieser offenbar pensionierte Familienvater, scheint, weil er die Kontrolle über sich verloren hatte, schon mit dem Gesetz in Konflikt geraten zu sein. Und Mademoiselle Muir, die gut verdienende Zahnärztin mit eigener Praxis und Hobbyfliegerin: Möchte man sich wirklich ihrem Bohrer anvertrauen, oder versteckt sich hinter ihrer Distanziertheit auch ein Quentchen Sadismus? Doch Resnais bringt uns zugleich den Wunsch, aus den scheinbar vorgezeichneten, so stark reglementierten und kontrollierten Lebensbahnen auszubrechen, äusserst nahe. Georges, der auf Geheiss seiner Frau den Rasen zu mähen hat und beim rituellen sonntäglichen Familienessen am Grill steht, er kann einem auch leid tun. Wie Resnais diese Szene inszeniert, ist ein Bravourstück für sich: Die Kamerabewegungen raffen den Anlass über evidente Zeitsprünge hinweg zu einem «plan séquence» zusammen, er lässt uns von der plätschernden Konversation nur Bruchstücke hören und liefert uns so ein erhellendes Konzentrat der erstickenden Familienkonventionalität. Wer wollte da nicht (aus)fliegen?

Mit einer augenzwinkernden Metapher verabschiedet uns Resnais: Wie die Jungen wollen seine angegrauten Figuren hoch hinaus, in die grenzenlose Freiheit der Lüfte, sie steigen auf mit dem Kleinflugzeug, die Pilotin überlässt grosszügig das Steuer auch einmal dem Mann, die Fortsetzung sehen wir von aussen: sie fliegen Volten. An einem Ort und mit einem Flugzeug, die dafür – wie uns ein in der Nähe auf seinem Traktor sitzender Bauer belehrt – nicht zugelassen sind.

Martin Girod

Stab
Regie: Alain Resnais; Buch: Alex Réval, Laurent Herbiet; nach dem Roman «L'Incident» von Christian Gailly; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: Hervé de Luze; Art Director: Jacques Saulnier; Kostüme: Jackie Budin; Musik: Mark Snow; Ton: Jean-Marie Blondel

Darsteller (Rolle)
Sabine Azéma (Marguerite Muir), André Dussollier (Georges Palet), Anne Consigny (Suzanne Palet), Emmanuelle Devos (Josepha Belotch), Mathieu Amalric (Bernard, ein Polizist), Michel Vuillermoz (sein Kollege), Annie Cordy (Marguerites Nachbarin), Sara Forestier (Elodie), Edouard Baer (Erzählerstimme), Nicolas Duvauchelle (Jean-Mi), Vladimir Consigny (Marcelin Palet), Dominique Rozan (Sikorsky), Jean-Noël Brouté (Mickey), Elric Covarel-Garcia (Marguerites Gehilfe)

Produktion, Verleih
F comme Film, Studiocanal Produktion; Produzent: Jean-Louis Livi. Frankreich, Italien 2009. Farbe; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Agora Films; Carouge

«Mit ihm als Regisseur stürzt man nie ab»

Sabine Azéma über ihre Zusammenarbeit mit Alain Resnais

FILMBULLETIN Madame Azéma, Sie arbeiten und leben seit mehr als einem Vierteljahrhundert mit Alain Resnais zusammen. Verschafft Ihnen das einen privilegierten Zugang zu dem jeweils nächsten Projekt? Weiht er Sie umfassend in seine Inspirationsquellen ein?

SABINE AZÉMA Resnais liebt Schauspieler, er hat in seiner Jugend im Cours Simon selbst Unterricht genommen. Wir sind für ihn keine Marionetten, sondern *collaborateurs*, die den gleichen Rang einnehmen wie Drehbuchautor, Kameramann oder Szenenbildner. Selbstverständlich weiht er uns in die vielfältigen Referenzen ein, aus denen sich ein Film nährt. Man lernt viel bei ihm, nicht nur über das Kino, sondern auch über die anderen Künste, das Theater, die Malerei, die Musik. Ohne ihn hätte ich mich nie mit serieller Musik auseinandergesetzt. Aber es ist nicht so, dass Resnais mir eine Art Vorsprung gegenüber meinen Partnern einräumen würde. Wir alle gehen mit einem grossen Gefühl der Ungewissheit an jeden neuen Film heran.

FILMBULLETIN Aus Gesprächen mit Ihren Partnern *Pierre Arditi* und *André Dussollier* weiss ich, dass sie oft schon ein Jahr vor Drehbeginn eng in ein Projekt einbezogen werden. Aber haben Sie grösseren Einblick in die Entwicklung der Drehbücher?

SABINE AZÉMA Ich respektiere das Metier des Autors und Regisseurs zu sehr, um mich da einzumischen. Ich freue mich zunächst einmal auf meine Rolle. Aber der Film interessiert mich natürlich auch in seiner Gesamtheit. Sie haben Recht, es ist für mich faszinierend zu sehen, wie sich die Ideen entwickeln und auf die Reise gehen. Resnais provoziert gern, er liebt die Zusammenarbeit, er schürt das Interesse. Ich assoziiere viel. Es kommt vor, dass ich ihm abends von einer Ausstellung erzähle, die ich tagsüber gesehen habe und in der ich einen Bezug zu einer Drehbuchsituation entdeckt habe. Das setzt manchmal neue Denkprozesse in Gang, wir schauen uns Gemälde an, kaufen uns Bücher über einen bestimmten Maler. Resnais ist sehr offen, er mag es, wenn seine Mitarbeiter neue Spuren auslegen. Auch wenn er als Regisseur natürlich die Ideen der Anderen verwerfen kann, trägt er ihnen doch eine grosse Verantwortung an. Man kann sich austauschen, weil man sich gut kennt und respektiert. Für mich beginnt die Arbeit nie kurz vor den Dreharbeiten, ich bereite mich gern lange Zeit vor. Jetzt drehe ich gerade unter der Regie von Isabelle Mergeault einen Film mit Daniel Auteuil, in dem ich Akkordeon spielen muss. Also habe ich gelernt, das Instrument zu spielen.

1

2

3

Die Annäherung an die Rolle begann schon damit, dass ich das passende Instrument für mich fand. Das sind Lernprozesse, Entdeckungsreisen, die nur das Kino ermöglicht.

FILMBULLETIN Haben Sie den Eindruck, dass Resnais mit jedem neuen Film die Formen der Präsentation neu erforscht? Der Beginn von LES HERBES FOLLES führt gleichsam in Reinform vor, wie man eine Figur visuell einführt: Man sieht nur Bruchstücke, Ihre Füsse, Ihren Rücken, Ihre Hände, erst sehr spät Ihr Gesicht. Marguerite wird als Rätsel eingeführt – noch ist alles Mögliche vorstellbar –, die Exposition ist nachgerade eine Metapher.

SABINE AZÉMA Exakt. Resnais ist ein *homme de spectacle*. Er will Sie, den Zuschauer, augenblicklich in das Schauspiel mit einbinden. Er macht seine Filme nicht allein zu seinem eigenen Vergnügen, sie entspringen nicht einem Bedürfnis nach Introspektion, sondern sind eine Einladung. Hopp, der Film beginnt: Zu wem gehören diese Haare und dieser Mantel, warum sieht man das Gesicht der Frau noch nicht? Und plötzlich ist man mittendrin. Seine Regie reisst den Zuschauer mit, weil sie das Staunen, die Neugierde weckt. Er liebt das Überraschungsmoment. Und ich denke, diese Neugierde hält er in LES HERBES FOLLES den ganzen Film über aufrecht, bis zur letzten Sequenz.

FILMBULLETIN In diesem Film versteht man die Regeln des Spiels aber nicht unbedingt. Als ich Ihr Gesicht zum ersten Mal sah, in der Badewanne, dachte ich: Alles, was nun folgt, ist ein Traum. Oder ist es das doch nicht?

SABINE AZÉMA Doch, doch. Das ist Resnais' Intention.

FILMBULLETIN In welcher Weise verändert sich das Spielen, wenn alles ein Traum ist?

SABINE AZÉMA Für mich ändert das gar nichts. Ich sage mir nicht: Was fortan geschieht, ist eine Phantasie, ich muss ihm alle Realität nehmen. Resnais' Filme führen dem Betrachter allerdings immer die Doppelwertigkeit des Kinos vor Augen. Vor einer Kamera zu agieren, versetzt einen Schauspieler automatisch in die Welt des Traums. Zugleich befindet er sich auf dem Boden der Realität, in einer konkreten Situation. Er trifft keine Wahl zwischen beiden Ebenen, sondern sie existieren für ihn selbstverständlich nebeneinander. Bei Resnais habe ich immer das Gefühl, ich beginne zu fliegen, sobald ich «Moteur!» höre. Ich befinde mich zwischen Himmel und Erde. Diese Mischung aus Traum und Realität ist eine schöne Definition unseres Berufs.

FILMBULLETIN Viele Resnais-Filme treiben ein Spiel mit der Hypothese. SMOKING / NO SMOKING etwa ist eine Scharade der Möglichkeiten.

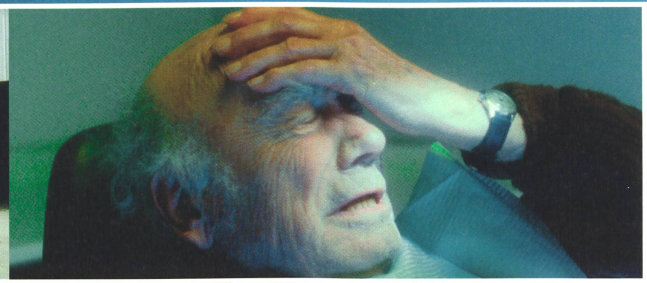
SABINE AZÉMA Ja, an die beiden Filme musste ich diesmal oft denken. Bei Resnais spielt man stets mit dem Imaginären. In SMOKING / NO SMOKING spielt die Frage des Schicksals eine grosse Rolle. Am Anfang der beiden Filme steht die Entscheidung, ob meine Figur raucht oder nicht. Das Schicksal der verschiedenen Figuren wird von dieser kleinen Geste angestossen. In LES HERBES FOLLES ist es ähnlich: Am Anfang stehen eine gestohlene Handtasche und ein gefundenes Portefeuille. Aus diesen Details ergeben sich erzählerische Fäden, denen man bis zum Ende folgt. Auch am Schluss stellt sich die Frage nach dem Schicksal: Wird der Flug tödlich enden? Das Fliegen jagt Angst ein, es ist aber auch ein Symbol für die Freiheit.

FILMBULLETIN Besitzen Ihre Kollegen den gleichen Respekt vor dem Unerklärten?

SABINE AZÉMA Ja, ihnen ergeht es ähnlich wie mir: Sie lieben das Geheimnis. Ich rate gern, dann fühle ich mich in meinem Element, wie ein Fisch im Wasser. Darin finde ich meinen Platz als Darstellerin, denn die Charaktere, die ich bei Resnais spiele, sind stets widersprüchlich. Auch André und Pierre lieben es, vor einem Abgrund zu stehen, der sich auftut und einen verschlingen kann. Aber wir versuchen nie, das Rätsel gemeinsam zu lösen. Wir tauschen uns nicht aus über die Vorgeschichte, die Vergangenheit unserer Figuren. Auch im wirklichen Leben bleiben einem Menschen, die einem nahestehen, unerklärlich. Man ist auf das angewiesen, was man beobachten kann, was sie von sich offenbaren. Darüber hinaus kann man nur spekulieren. Alain Resnais ist selbst ein geheimnisvoller Mann, auch für mich gibt es da Überraschungen, die mich in Abgründe reissen. Aber mit ihm als Regisseur stürzt man nie ab. Er besitzt eine grosse Sanftheit.

FILMBULLETIN Jean Gruault, der Drehbuchautor von LA VIE EST UN ROMAN und L'AMOUR À MORT, erzählte mir einmal, Resnais habe ihn regelmässig gebeten, zu jeder Figur eine *back story* zu schreiben, eine kurze Biographie.

SABINE AZÉMA In einem Resnais-Film kommt niemand ohne Vorgeschichte an; das ist selbst in L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD schon der Fall. Heutzutage schreibe ich sie selbst. Es ist wichtig zu wissen, woher ich komme, aus was für einer Familie. Das bleibt für den Zuschauer unsichtbar, aber es bereichert die Figur. Und ganz unsichtbar bleibt es vielleicht doch nicht, man hofft immer, dass die Kamera diesen Hintergrund einfängt. Sie filmt nicht nur die Dialoge, die man spricht. Ich gebe meine Notizen aber niemand anderem zu lesen, höchstens noch Alain. Meine Partner müssen nicht wissen, wie ich den Werdegang meiner Figur verstehe. Man öffnet manchmal den Vorhang, aber eher selten. Wenn eine Situation zu offensichtlich



4

5

4

5

1

5

ist, langweile ich mich. Das Seltsame, Bizarre ist viel verlockender. Ich hoffe, dass der Zuschauer den gleichen Spieltrieb besitzt und die Regeln akzeptiert, auch wenn er sie nicht auf Anhieb versteht. LES HERBES FOLLES beruht ja auf einer Romanvorlage von *Christian Gailly*. Freunde von mir haben sie immer wieder gelesen, um den Film zu entschlüsseln. Aber ich fand es amüsanter, dem Film seinen Freiraum zu lassen.

FILMBULLETIN Als Zuschauer hegt man die Hoffnung, alles aufgelöst zu wissen – ist Georges tatsächlich ein Mörder? –, erlebt dann aber eine köstliche Enttäuschung. Es bleibt in der Schwebe. Um mich auf das Interview vorzubereiten, habe ich überlegt, einige französische Kritiken zu lesen, es dann aber doch gelassen.

SABINE AZÉMA Daran haben Sie gut getan. Dabei waren die Reaktionen in der Presse ungeheuer interessant. Das Rätselhafte hat viel ausgelöst. Jeder Rezensent hatte seine eigene Hypothese. Und eigentlich hat jeder über sich selbst geschrieben, seine eigene Geschichte erzählt. Die Kritiker haben gewissermassen die Stafette übernommen. Der Zuschauer wird bei einem solchen Film selbst zum Cineasten.

FILMBULLETIN Wie wichtig ist es für Sie dennoch bei der Arbeit, die Lücken zu schliessen? Ich denke beispielsweise an die Szene, in der Marguerite gemeinsam mit Suzanne auf die Heimkehr ihres Mannes Georges wartet. Man ahnt, dass sie ein intensives Gespräch miteinander geführt haben, das man aber nicht sieht.

SABINE AZÉMA Beide Frauen haben ja den dringenden Wunsch entwickelt, einander kennenzulernen. Das ist fast wie eine Konjunktion, eine schicksalhafte, auf jeden Fall stark aufgeladene Begegnung. Deshalb haben wir lange an diesem Dialog gearbeitet, weil er unseren Blick, unser Verhalten bestimmt. Wir mussten uns in den richtigen Zustand versetzen, in dem sie ihn beide begrüssen.

FILMBULLETIN Georges und Marguerite kennen einander anfangs nur aus ihren Telefongesprächen. Die Stimmen sind generell bei Resnais eine wichtige Spur, die zu den Figuren führt.

SABINE AZÉMA Unbedingt. Die Stimmen sind zu Anfang ihre einzige Verbindung, was verlockend, aber zugleich auch beunruhigend ist. Sie haben Recht, Resnais ist enorm empfindsam für das Timbre von Stimmen. Denken Sie nur an Andrés langen Monolog in MÉLO! Die Intonation ist für ihn bei der Besetzung ungemein wichtig. Hier ging es ja auch darum, die verschiedenen Figuren voneinander abzusetzen. Es war ihm wichtig, dass die Stimme des Erzählers *Edouard Baer* ganz anders klingt als die von André. Bei der Besetzung der anderen weiblichen Hauptrollen – *Anne Consigny* und *Emmanuelle Devos* – hat er Wert darauf gelegt, dass sie sich von meiner deutlich unterscheiden, aber zugleich gut mit ihr harmonieren. Das Drehbuch behandelt er wie ein Musikstück, das er sorgfältig orchestriert.

FILMBULLETIN In einem Interview mit der Zeitschrift «Positif» haben Sie vor Jahren einmal gesagt, Sie fänden Ihre Rollen in den Kostümen.

SABINE AZÉMA Das stimmt immer noch. Gibt es ein deutsches Pendant zur Redensart «L'habit fait le moine»?

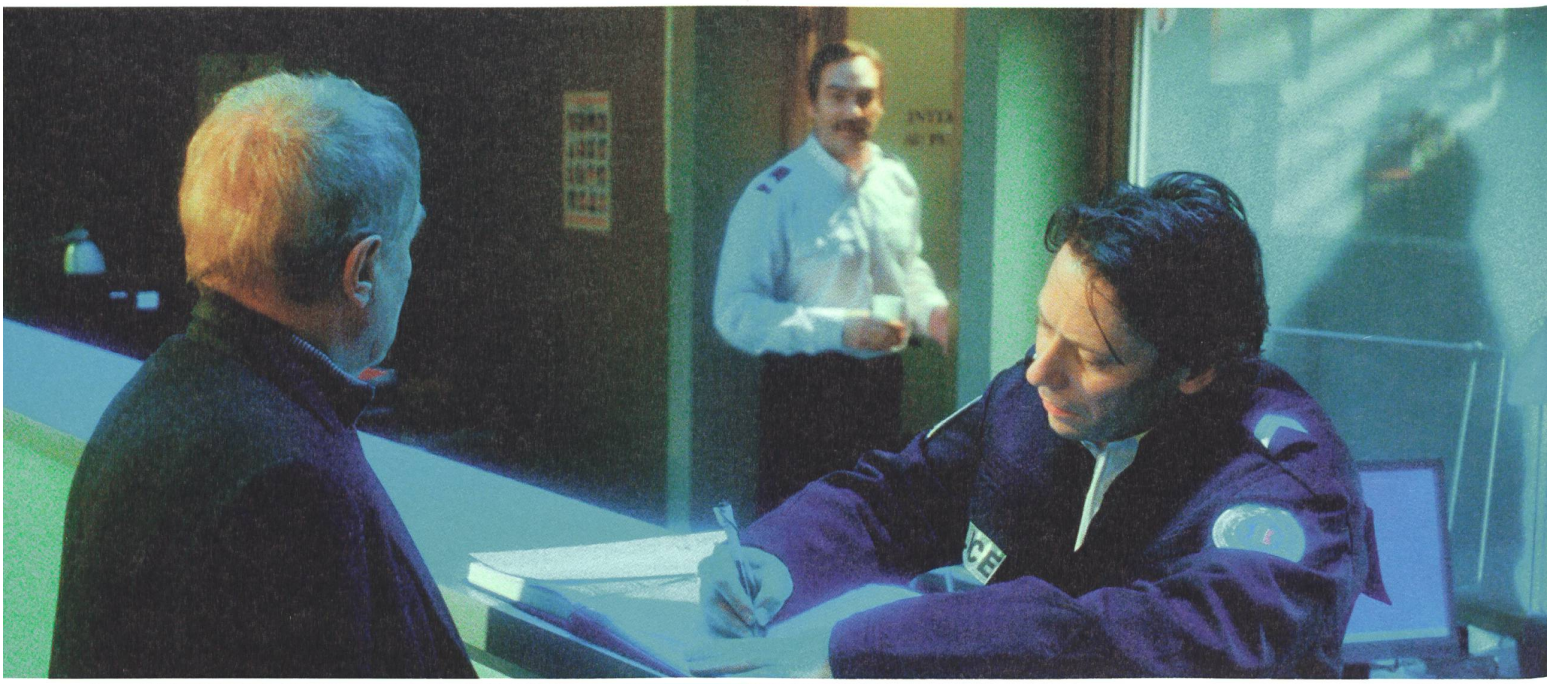
FILMBULLETIN «Kleider machen Leute.»

SABINE AZÉMA Im Kostüm fängt man an, eine Figur zu spüren. Ich schätze diesen haptischen Aspekt. Auch die Farben erleichtern den Zugang, in Rot ist es für mich leichter als in Grau, eine innere Heftigkeit zu entwickeln. Allerdings lege ich Wert darauf, sie nach der Anprobe nicht mehr vor den Dreharbeiten – also auch nicht während der Proben – zu tragen. Das Erspüren der Figur kann aber auch in ganz andere Richtungen gehen. Manchmal führt mich ein Duft an die Rolle heran. In LA CHAMBRE DES OFFICIERS (Regie François Dupeyron), wo ich eine aufopferungsvolle Krankenschwester spiele, habe ich die Figur immer mit Lavendel assoziiert. Das gab der Figur die nötige Sanftheit. Das sind so Türen, die man öffnet, um in die Rolle zu finden. Sie können ebenso hilfreich sein wie ein Buch, ein Gemälde oder ein Musikstück.

FILMBULLETIN Bedeuten für Sie Kostüme auch Schutz?

SABINE AZÉMA Nein, wenn ich spiele, will ich mich nicht schützen. Jede Figur ist zuerst nackt, man kleidet sie an. Die Vorstellung der äusseren Erscheinung, auch die Frisur verleiht ihr eine Silhouette. Sie trägt zur Glaubwürdigkeit der Figur bei. Wie aufschlussreich es ist, eine Figur dadurch zu zeichnen, habe ich in den achtziger Jahren bei der Arbeit mit Resnais' damaliger Kostümbildnerin *Catherine Leterrier* entdeckt. Sie hatten vor LA VIE EST UN ROMAN schon zwei Filme zusammen gemacht, und Catherine war sehr offen und empfänglich für den Anspielungsreichtum des Stoffes. In L'AMOUR À MORT war die Herangehensweise zwar minimalistischer, aber ebenso effektiv: Ich trage den ganzen Film über nur Schwarz und Rot, da schaffen die Farben der Kostüme eine tragische Atmosphäre.

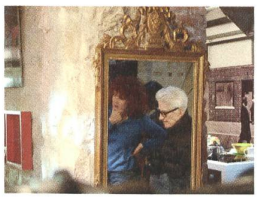
FILMBULLETIN Marguerite wird in LES HERBES FOLLES nicht zuletzt durch zwei Uniformen charakterisiert: Sie ist Zahnärztin und Hobby-Fliegerin.



1 ON CONNAÎT LA CHANSON; 2 PAS SUR LA BOUCHE; 3 L'AMOUR À MORT; 4 MÉLO; 5 SMOKING/NO SMOKING; *6 bei den Dreharbeiten zu* L'AMOUR À MORT; *7 bei den Dreharbeiten zu* MÉLO; *8 bei den Dreharbeiten zu* LES HERBES FOLLES

6

7



8

SABINE AZÉMA Wobei die Kluft der Pilotin natürlich verführerischer ist, sie setzt Träume frei. Dabei war es wichtig, dass sie altmodisch ist, aus der Zeit gefallen scheint. Sie besitzt eine Aura des Militärischen. Sie erinnert an eine Epoche, in der Flugpionierinnen noch Halbgöttinnen waren – wie heutzutage Astronautinnen. Ich mochte diesen nostalgischen, heroischen Aspekt sehr. Im Vorfeld habe ich viel über die grossen Fliegerinnen gelesen. Meist sieht man sie auf Fotos von Männern umringt, aber sie wirken immer so, als seien sie ganz auf sich gestellt. Es waren mythische Figuren. Das habe ich gefühlt, sobald ich die Lederjacke und Kappe angezogen habe. Dadurch gewinnt die Figur noch eine ganz andere romantische Dimension.

FILMBULLETIN Gemeinsam haben Sie und Resnais zahlreiche Genres erkundet: die Gesellschaftskomödie, das Melodram, die Operette. Welche Genres wollen Sie noch in Angriff nehmen?

SABINE AZÉMA Die Liste ist lang, denn Resnais hat vielfältige Interessen. Er besitzt eine grosse Ernsthaftigkeit, aber er liebt auch die Musikkomödie oder das gehobene Boulevardtheater von Sacha Guitry. Ich würde sicher gern einmal wieder eine ernstere, dramatischere Rolle spielen, denn ich möchte eigentlich mit jedem Film das Register wechseln. Aber das ist ein vages Bedürfnis, es bleibt solange unscharf, bis es ein neues Projekt gibt. Mit Resnais habe ich das Glück, einen Regisseur zu finden, der all meine Facetten kennt und nutzen will. Denken Sie nur an die Bandbreite der Figuren, die ich in SMOKING / NO SMOKING spiele! Viele Regisseure besetzen mich nur in komischen Rollen, aber Resnais führt mich weiter. Das ergeht André und Pierre ebenso. Wir haben bei jedem Film das Gefühl, uns unter anderen Vorzeichen zu treffen.

FILMBULLETIN In LES HERBES FOLLES gibt es auch Elemente eines Kriminalfilms.

SABINE AZÉMA Ja, er besitzt auch die Form einer filmischen Ermittlung. Es herrscht Suspense – es geht um zwei Figuren, die sich lange Zeit nicht begegnen. Der Film fängt mit einem Diebstahl an, also kommt die Polizei ins Spiel. Wenn die Beamten in Georges' Haus auftauchen, ist das zwar witzig, aber auch beunruhigend. Was passiert ist, bleibt unklar. Die Liebe und das Drama schweifen umher. Aber man spürt, dass der Tod an jeder Wendung dieser Geschichte lauert. Der Tod ist nie weit entfernt in Resnais' Filmen.

Das Gespräch mit Sabine Azéma
führte Gerhard Midding

Geschichte eines Kontrollverlustes

CHLOE von Atom Egoyan

Der Film heisst CHLOE, aber eigentlich ist die Frauenärztin Catherine, eine durch und durch rationale Frau mittleren Alters, seine Hauptfigur. Einer Patientin erklärt sie eingangs, dass der Orgasmus etwas mit Muskelkontraktionen zu tun habe – «da ist nichts Magisches dabei». Aber jeder Kinogänger weiss, dass die Rationalität auch ihre Gegenseite hat, die verdrängten Emotionen. Catherine bekommt eine Ahnung davon, als sie merkt, dass sie mehr und mehr auf ihre berufliche Rolle reduziert wird: ihr Ehemann David interessiert sich nicht länger mehr für sie als Frau, ihr pubertierender Sohn Michael begehrt gegen ihre mütterlichen Ratschläge auf.

Er habe das Flugzeug verpasst, ist die Ausrede von David, passionierter Musikprofessor und Mozart-Spezialist, als er die Überraschungsparty versäumt, die Catherine zu seinem fünfzigsten Geburtstag veranstaltet hat. Doch am nächsten Morgen entdeckt Catherine auf seinem Handy die unmissverständliche Nachricht einer jungen Frau, jener Studentin, die David bei seiner Vorlesung schöne Augen machte: «Danke für letzte Nacht.»

So entsteht in Catherine die Idee, ihrem Mann auf einem ungewöhnlichen Umweg näher zu kommen. Sie wird eine junge Prostituierte auf ihn ansetzen und hofft, dadurch zu erfahren, was er begehrt – auf dass sie ihm das Ersehnte künftig selber (wieder) geben kann. Wem dieser Plot bekannt vorkommt, der dürfte den französischen Film NATHALIE gesehen haben, 2003 inszeniert (und mitgeschrieben) von Anne Fontaine, mit Gérard Depardieu, Fanny Ardant und Emmanuelle Béart in den Hauptrollen.

CHLOE ist ein Film von Atom Egoyan – das erste Remake, das er inszeniert hat, zudem der erste seiner Filme, zu dem er das Drehbuch nicht selber geschrieben hat. Und zuguterletzt ein Film, der im Vorspann den Namen des Produzenten Ivan Reitman trägt – genau, der Ivan Reitman, der mit GHOSTBUSTERS für das Blockbusterkino der achtziger Jahre steht.

CHLOE ist, anders als Egoyans bisherige Filme, linear erzählt, verzichtet also auf den Wechsel zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die Determination der einen durch die andere, die man als das entscheidende Stilmerkmal von Egoyans Kino ansehen kann. Thematisch ist CHLOE allerdings kein Fremdkörper in seinem Werk, in dem es immer wieder um geborgte Identitäten geht und um die Konstruktion von Fremd- (und Selbst-)Bildnissen, die auf Phantasien basieren. Man versteht, dass Egoyan angesprochen wurde vom Drehbuch der Autorin *Erin Cressida Wilson*, die bekannt geworden ist mit ihrem Skript für SECRETARY, den Steven Shainberg 2002 inszenierte. Sie schrieb auch das Drehbuch für Shainbergs Nachfolgefilm FUR. AN IMAGINARY PORTRAIT OF DIANE ARBUS – beides Filme über Phantasien.

‹Die Bilder sind falsch, aber doch wahr›

Gespräch mit Atom Egoyan

In der ersten Szene von Egoyans Film sieht man der Titelfigur Chloe beim Ankleiden zu. Das funktioniert auch als Einladung an den voyeuristischen Blick des Zuschauers. Aus dem Off hört man dabei ihre Stimme, die erzählt, sie könne all das sein, was man sich von ihr wünsche – eine Projektionsfläche, bis hin zum Punkt, wo sie selber unsichtbar werde. Am Ende des Films ist sie verschwunden, allerdings nicht langsam unsichtbar geworden, sondern ausgelöscht in einem gewaltsamen Akt.

CHLOE erzählt die Geschichte eines Kontrollverlustes. Nicht nur das Heim von David und Catherine wird von grossen Glasscheiben dominiert (die die Ehepartner im Dialog manchmal voneinander trennen), sondern auch Catherines Arztpraxis, durch deren Fenster sie Chloe auf der Strasse wahrnimmt.

Catherines kontrolliertes Experiment droht gleich zu Beginn umzukippen, wenn Chloe von ihrer ersten erotischen Begegnung mit David in einem Gewächshaus erzählt. Was dort geschah, hört man nicht nur aus Chloes Mund, sondern man sieht es auch im Bild – Bilder, die lügen, aber dabei doch auch Wahrheit transportieren. Catherine macht sich diese Szene zu eigen, wenn sie später unter der Dusche steht, sie borgt sich gewissermassen Chloes Körper aus, um David nahe zu sein.

Das Raffinierte aber an CHLOE ist die Entwicklung dieser Obsession, die ihr Spiegelbild findet in der sich entwickelnden Fixierung Chloes auf Catherine – als Mutterersatz und Liebespartnerin. Als Catherine sich dieser Beziehung schliesslich verweigert, sucht Chloe in Catherines Sohn einen Ersatz – mit fatalen Folgen.

Je weiter die Geschichte fortschreitet, desto doppeldeutiger wird sie in der Entfernung vom Original, wird einerseits zu einer Egoyan-Geschichte, bekommt andererseits auch Elemente des klassischen «Familie-in-Gefahr»-Thrillers. Insofern kann man verstehen, dass der deutsche Verleih den Film als «Thriller» bewirbt, denn das ist zweifelsohne ein Genre, das ein ungleich höheres kommerzielles Potenzial besitzt als das Drama eines Ehepaares.

Das dramatische Ende inszeniert Chloe als Eindringling, angefangen mit ihrem Blick auf den Sohn, von aussen, durch die Glasscheiben des Hauses, bis zu seiner Verführung, die sie im elterlichen Bett in Szene setzt, ganz dominant, aber im Grunde etwas anderes suchend, die Geliebte suchend in deren Fleisch und Blut. Da ist der Film für einen Moment dem reaktionären Familienthriller in der Art von Adrian Lynes FATAL ATTRACTION ganz nahe, wenn er vom Eindringling erzählt, der beseitigt werden muss, um die Intaktheit der Familie wiederherzustellen. Aber so gegenläufig wie Egoyan das Drama auflöst, funktioniert die Szene schon wieder als Kino, das die Wahrnehmung des Zuschauers reflektiert.

Das Ende also ist drastisch, aber auch wieder ambivalent, zwischen einem Unfall-Sturz und einem sich selber aufgebenden Fallenlassen, mit einem Nachklang in der allerletzten Szene, einige Zeit später: Da sieht man Catherine jene Haarspange tragen, die ihr Chloe bei ihrer ersten Begegnung geradezu aufdrängte. Ob das jetzt eher den Charakter einer Erinnerung oder aber einer Inbesitznahme hat, bleibt dem Zuschauer überlassen.

Frank Arnold

FILMBULLETIN Ich war sehr beeindruckt vom Haus in CHLOE, es wirkt wie ein weiterer Charakter im Film. Wurde das Innere komplett gebaut?

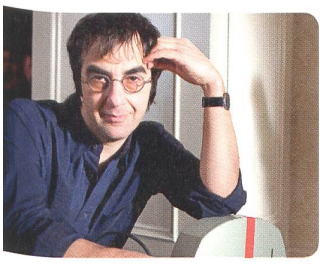
ATOM EGOYAN Die moderne Architektur Torontos war perfekt – allerdings nicht so offen, wie ich es wollte. Wir benutzten Elemente eines existierenden Hauses, aber dann erfanden wir das ganze oberste Stockwerk – der dritte Stock wurde im selben Stil gänzlich im Studio gebaut, die Fenster und das Glas sollten ein durchgehendes Motiv ergeben.

FILMBULLETIN War dies schon im Drehbuch angelegt?

ATOM EGOYAN Ursprünglich nicht. Das Drehbuch siedelte die Geschichte in San Francisco an. Ich sagte zu den Produzenten, ich wisse nicht, wer diese Leute in San Francisco seien, weil ich da nie gelebt habe. «Aber ich weiss, wer sie in Toronto sind.» So überzeugte ich sie, den Film in Toronto zu drehen. Für mich gab es dafür mehrere Gründe. Einer war die neue Architektur in Toronto, die ich benutzen wollte. Mir war es wichtig, dass die Stadt sich selbst darstellt. CHLOE ist der erste nicht rein kanadisch finanzierte Film, in dem Toronto Toronto darstellt. Das mag schockierend klingen, aber die Stadt Toronto war bisher nicht sie selber. In Toronto gibt es diese Schluchten, die in die Mitte der Stadt hinablaufen, damit haben wir eine Art Kontakt zu einer Naturgewalt.

FILMBULLETIN Zudem haben Sie den Film im Winter angesiedelt.

ATOM EGOYAN Das war ebenfalls eine zentrale Idee, das Konzept einer feindlichen, externen Welt als Gegensatz zu einem Ort, wo die Menschen geschützt sind, einer Art Zufluchtsstätte. Wenn Chloe am Ende in diesem



Haus auftaucht, ist es, als käme sie aus dem Wald, aus der Natur.

FILMBULLETIN Für mich fühlte es sich nicht wirklich wie ein Zuhause an, es strahlte eine gewisse Kälte aus.

ATOM EGOYAN Ja, eine Familie unter Beobachtung. Catherine ist ein Kontrollfreak. Auch ihre Arztpraxis besteht zu weiten Teilen aus Glas, so dass sie alles beobachten kann. Ihre Art hat etwas Klinisches an sich, selbst dann wenn sie emphatisch ist. Sie strahlt eine gewisse Kälte aus, das sieht man an ihrem Verhalten gegenüber Chloe oder auch, wie sie mit ihrer Patientin über Orgasmen spricht. Es ist, als würde sie sich jegliche romantischen Gefühle versagen wegen der Angst, die sie vor ihrem eigenen Alter hat.

FILMBULLETIN Um Kontrolle geht es auch im Verhältnis zwischen den beiden Frauen. Dabei verlagert sich die Balance ...

ATOM EGOYAN Ja, sie haben konkurrierende Phantasien über das, was die jeweils andere repräsentiert. Keine von ihnen hat wirklich die Kontrolle darüber, was aus diesen Phantasien wird. Catherine stellt sich plötzlich ein erotisches Leben mit ihrem Ehemann vor, etwas, das lange eingeschlafen war.
Bei Chloe wird durch ihr Zusammentreffen mit Catherine etwas anderes berührt, so dass sie plötzlich von ihren anonymen Begegnungen erzählen kann – diese bekommen eine Würde dadurch, dass diese elegante Frau ihr zuhört. Catherine denkt, weil sie dafür bezahlt, kann sie die Parameter festlegen. Sie begreift nicht, was sie in dieser jungen Frau in Gang gesetzt hat.

FILMBULLETIN Wenn man die Sexszenen zwischen Chloe und Catherines Ehemann David sieht (und dann später begreift, dass sie nur Phantasien waren), könnte man an Alfred Hitchcocks STAGE FRIGHT denken, in dem es eine Rückblende gibt, die sich später als Lüge herausstellt – was Hitchcock im Gespräch mit Truffaut als Fehler bezeichnete. War das bei Ihnen eine bewusste Irreführung des Zuschauers?

ATOM EGOYAN Es ging noch um etwas Anderes, das schwer umzusetzen war. Dies ist eine junge Frau, die als Sexarbeiterin tätig ist und Zeit mit Fremden verbringt. Wenn sie Catherine davon berichtet, was sie tut, dann erhöht sie diese Erfahrung. Sie hatte möglicherweise Sex im Gewächshaus und ganz sicher Sex in einem Hotelzimmer – aber eben nicht mit Catherines Ehemann. Darin besteht ihre Abhängigkeit, die sie zu Catherine entwickelt. Die Bilder sind falsch, aber doch wahr. Wir sehen sie durch die Phantasie *beider* Frauen, es ist sowohl Chloes als auch Catherines Phantasie – trügerisch, aber nicht vollkommen falsch. Bei ADORATION, meinem vorherigen Film, ging es um eine Imagination, die aus der Figur Simon erwuchs, wenn ich an die Rückblenden zu seinen Eltern denke. Die existierten auch nur in seiner Phantasie, es gab keine Möglichkeit, sie zu verifizieren. Dasselbe gilt auch für die Szenen mit dem Vater in THE SWEET HEREAFTER: die sehen wir so, wie er sie konstruiert, sie sind nicht notwendigerweise objektiv präsentiert. Ich versetze mich in die Rolle des Zuschauers, wenn es darum geht, das zu visualisieren. Das ist nicht unbedingt in dem Sinne, eine falsche Spur auszulegen, so wie es Hitchcock machte.

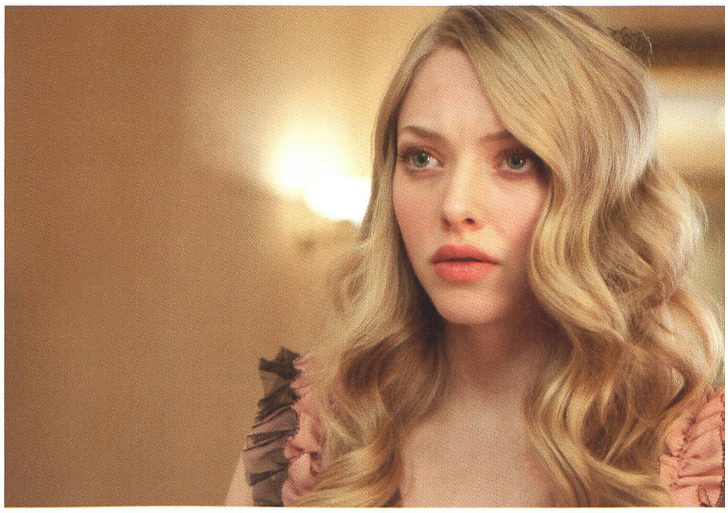
FILMBULLETIN Gab es je eine Diskussion über ein alternatives Ende? Das jetzige ist ja mit Chloes Sturz in die Tiefe ziemlich drastisch.

ATOM EGOYAN Die anderen vorgeschlagenen Enden waren für mich nicht akzeptabel. Das ursprüngliche Ende war die extremste Variante – die, die wir gar nicht erst gedreht haben: Catherine stürzt Chloe hinunter. Ich weigerte mich, die zu drehen, das erschien mir lächerlich. Bei den Testscreenings zeigten wir dann eine Version, in der Liam Neeson nach Hause eilt und die Familie rettet. Das drehte ich zwar, aber ich wusste, das passt nicht. Das Testpublikum war ebenfalls dieser Auffassung, so konnten wir diese Szene herausschneiden.

Ich habe sehr früh gesagt, wenn Chloe sterben muss, dann trifft sie diese Entscheidung selber – weil sie es nicht ertragen kann, ohne Catherine zu leben. Was wir jetzt haben, ist das Ende, das für mich am ehesten dem Rechnung trägt, was zuvor geschehen ist. Und die allerletzte Geste im Film, dass Catherine Chloes Haarspange trägt, ist Ausdruck der Ambiguität.

FILMBULLETIN Ich musste daran denken, dass Douglas Sirk in dem Gespräch mit Jon Halliday das Happy End als «Notausgang» bezeichnet hat: auf den ersten Blick ist die Idylle wiederhergestellt, doch dahinter lauern in Wahrheit Abgründe. Vor anderthalb Jahren sind Sie ja beim Filmfest Hamburg mit dem Douglas-Sirk-Preis ausgezeichnet worden ...

ATOM EGOYAN Ja, das trifft hier zu. Dass diese Familie am Ende in Ordnung ist, kann man wirklich nicht behaupten. Auch in der Musik liegt hier etwas Unheimliches, es widerspricht den Bildern von «Es ist Frühling und das Leben geht weiter». Was Douglas Sirk anbelangt – CHLOE ist natürlich ein Melodrama in dem Sinne, als dass die Emotionen der Figuren ganz ungefiltert zu sehen sind. In meinen bisherigen Arbeiten waren sich die Figuren meist nicht im Klaren darüber, was sie fühlten – hier dagegen wissen sie es. Die



Szene mit Julianne Moore und Liam Neeson, als sie sagt, «Ich wusste nicht mehr, wie ich dich verführen sollte», ist pures Melodrama, da ist nichts gefiltert. Ich könnte diese Art von Material nie schreiben, aber es war sehr interessant, es zu inszenieren. Ich habe das so ernst genommen, wie die Autorin es beabsichtigt hatte.

Ich muss aber auch sagen, dass dies der seltene Fall eines passenden Skripts war. Ich bekomme ziemlich viele Angebote, aber die wenigsten gefallen mir – bei anderen Drehbüchern kann ich mir zwar den Film vorstellen, aber habe nicht das Gefühl, dass ich derjenige sein soll, der ihn inszeniert.

FILMBULLETIN War es für Sie in gewisser Weise auch eine befreiende Erfahrung, ein Drehbuch zu verfilmen, das Sie nicht selber geschrieben hatten?

ATOM EGOYAN Ich muss sagen, es war sehr viel weniger einsam. Wenn man schreibt und Regie führt, fühlt man sich sehr viel verwundbarer. Man weiss nicht, ob die Story sich dem Publikum erschliessen wird. Das galt selbst für die Fälle, wo ich literarische Vorlagen adaptierte, also bei FELICIA'S JOURNEY, THE SWEET HEREAFTER und WHERE THE TRUTH LIES. Die waren in gewisser Weise Neuerfindungen des Buches, denn das war eine Entscheidung, die ich treffen musste, diese Romane zu Drehbüchern umzuarbeiten. Damit kam eine Menge Verantwortung auf mich zu. Es war einsam, weil ich bis zum letzten Augenblick nicht wusste, ob es funktionieren würde.

Bei CHLOE wusste ich von dem Moment an, wo ich zusagte, dass wir Testscreenings haben würden. Das war dann sehr viel weniger schmerzhaft als erwartet – aber meine anderen Filme könnten das nicht überleben. Das funktioniert nur mit Filmen, die chronologisch angelegt sind, wo der Zuschauer weiss, an welcher Stelle er sich befindet. Das liess mich einerseits meinen eigenen kreativen Prozess als Autor-Regisseur schätzen, aber ich wurde auch von der Möglichkeit angezogen, mit einer Blaupause zu arbeiten, die jeder verstand. Oft wissen die Schauspieler in meinen Filmen beim Dreh nicht – das gilt auch für Teile meiner Crew –, was passiert. Nach Sichtung des fertigen Films kommen sie dann zu mir und sagen: «Jetzt habe ich endlich begriffen, worum es in dem Film geht!» Das war bei CHLOE nicht der Fall.

FILMBULLETIN Sind die Vorstellungen, die wir von Ivan Reitman haben, ebenfalls Projektionen? Ich denke bei seinem Namen an das auftrumpfende Blockbuster-Kino der achtziger Jahre, zu dem er unter anderem die beiden GHOSTBUSTERS-Filme beisteuerte. Auf der anderen Seite produziert er heute Filme wie CHLOE oder UP IN THE AIR von seinem Sohn Jason.

ATOM EGOYAN Er hat auch als Regisseur einige interessante Sachen gemacht, etwa DAVE, die Komödie über den amerikanischen Präsidenten. Und er war derjenige, der David Cronenbergs ersten Film produzierte.

FILMBULLETIN Hatten Sie schon Kontakt, als er noch in Kanada arbeitete?

ATOM EGOYAN Nein, er kontaktierte mich für CHLOE, weil er ein grosser Fan von EXOTICA ist. Viele wissen gar nicht, dass Reitman aus Toronto kommt. Interessanterweise war er derjenige, der am schwersten davon zu überzeugen war, den Film in Toronto zu drehen, weil er die Stadt für nicht glamourös genug hielt. Aber als ich ihm dann die Stadt zeigte, war er überrascht, wie viel sich dort geändert hatte.

FILMBULLETIN Wenn der Film in Amerika erfolgreich im Kino läuft, werden sicherlich Angebote für Ähnliches folgen ...

ATOM EGOYAN Warten wir es ab. Als nächstes werde ich erst einmal wieder eine Oper inszenieren, «Così Fan Tutte» von Mozart – auch da geht es um Menschen, die andere manipulieren. Ich hätte auch eine Inszenierung hier in Berlin an der Deutschen Oper machen sollen, «Oberst Chabert» nach Balzac – aber das Angebot für CHLOE kam zur selben Zeit.

Das Gespräch mit Atom Egoyan führte Frank Arnold

Stab
Regie: Atom Egoyan; Buch: Erin Cressida Wilson; Kamera: Paul Sarossy; Schnitt: Susan Shipton; Ausstattung: Phillip Barker; Kostüme: Debra Hanson; Musik: Mychael Danna; Ton: Bissa Scekic

Darsteller (Rolle)
Julianne Moore (Catherine Stewart), Liam Neeson (David Stewart), Amanda Seyfried (Chloe), Max Thieriot (Michael Stewart), Meghan Heffern (Miranda), R. H. Thompson (Frank), Nina Dobrev (Anna), Mishu Vellani (Rezeptionistin), Julie Khaner (Bimsy), Laura De Carteret (Alicia), Natalie Lisinska (Eliza), Tiffany Knight (Trina), Arlene Duncan (Eingeladene zum Fest), Rosalba Martinni (Maria), Tamsen McDonough, Kathryn Kriitmaa (Serviererinnnen), Adam Waxman (Barman), Krysta Carter (junges Mädchen), Severn Thompson (Krankenschwester), David Reale, Milton Barnes (Knaben), Kyla Tingley (Frau hinter der Bar), Sean Orr, Paul Essiembre, Rod Wilson (Kunden von Chloe), Riley Jones (Hockeyspieler)

Produktion, Verleih
Studio Canal, Montecito Pictures; Produzent: Ivan Reitman, Joe Medjuck, Jeffrey Clifford; Co-Produzenten: Simone Urdl, Jennifer Weiss. USA, Frankreich, Kanada 2009. Farbe; Dauer: 96 Min. CH-Verleih: Frenetic Films; Zürich

PIZZA BETHLEHEM
Bruno Moll

In Bern Bethlehem ragen die Wohnsilos in den Himmel – und zwischen ihnen erstrecken sich grosse grüne Rasenflächen. Ein idealer Ort für Fussball, beispielsweise. Das ist denn auch das von den neun energiegeladenen Protagonistinnen in Bruno Molls leichtfüssigem Dokumentarfilm PIZZA BETHLEHEM intensiv betriebene Hobby. Seit fünf, sechs oder gar acht Jahren trainieren Yolanda, Rosa, Natâsa, Elmaze, Marie, Agime, Alessandra, Daria und Tiziana regelmässig, üben sich in Ballgefühl, Kurzsprint, Trippeln, Spieltaktik und was der Fertigkeiten sonst noch alle nötig sind, um die Gegnerinnen auf dem Feld zu schlagen. Die fünfzehn- bis sechzehnjährigen Mädchen, die sich gerade in junge Frauen verwandeln, bilden den FC Bethlehem, der sich gegen andere Frauenmannschaften zu behaupten versucht. Mit viel Geduld steht ihnen dabei der Trainer Gian-Luca de Febis zur Seite, der Lob und Kritik pädagogisch richtig dosiert einzusetzen versucht – was bei den so unterschiedlichen weiblichen Charakteren zuweilen ein kniffliges Unterfangen sein kann. Und manchmal ermahnt er sie, er wolle «nicht Schönheit» sehen, sondern «Körpereinsatz». Damit ist er allerdings bei diesen Frauen an der richtigen Adresse, denn sie finden selbst, sie hätten ihren Körper doch nicht geschenkt bekommen, um Barbie-Puppen zu spielen ...

Frauenfussball, vor zwanzig Jahren Leuten mit Scheuklappen wie etwa dem deutschen Fussballtrainer Otto Rehhagel noch ein Dorn im Auge (berühmt geworden ist sein entsprechender Ausspruch: «Mädchen, die wie Brauereipferde auf Fussballfeldern rumstapfen – da hört doch alles auf»), hat sich in den letzten Jahren von einer belächelten zu einer zunehmend ernster genommenen Variante gewandelt, und heute ist sie gar eine der beliebtesten Frauensportarten. Einer, der dem Phänomen der kickenden Weiblichkeit offenbar ohne Misogynie entgegentreten konnte, war Fifa-Präsident Joseph Blatter, der 1995 meinte: «Die Zukunft des Fussballs ist weiblich.»

In Bruno Molls Film geht es aber nicht nur um die Zukunft des beliebten Ballspiels – das, zumindest, wenn es um helles Rampenlicht geht, bis heute noch immer männlich dominiert ist –, sondern vor allem auch um die Zukunft der Schweiz. Jenes Aussenquartier der Schweizer Hauptstadt weist einen hohen Ausländeranteil auf, und dieses statistische Verhältnis spiegelt sich auch in der Zusammensetzung des FC Bethlehem. Aus Frankreich und Italien, Serbien und Mazedonien, Angola und Nigeria stammen die Eltern der Fussballspielerinnen: ein Mikrokosmos des kulturellen Wandels in der Schweiz, wie er das Einwanderungsland in den kommenden Jahren noch stärker prägen wird. Neugierig, mit einem offenen Blick erfragt der Filmemacher die Eckpfeiler, an denen sich diese junge Frauengeneration orientiert: ihr Selbstverständnis als Migrantenkinder in der Schweiz und ihr Verhältnis zu Herkunftsland, Religion, Sprache und Kultur ihrer Eltern. Die neun Fussballspielerinnen stehen zudem alle mitten in einem wichtigen Entscheidungsprozess, weil ihre Schuljahre zu Ende gehen und die Berufswahl ansteht; die Kamera begleitet sie zu Vorstellungsgesprächen und den ersten Lehrtagen. Eine Handvoll zentraler Fragen zu diesen Themenfeldern bildet einen roten Faden in dem Film, der die kurzen Ausschnitte aus den Interviews mit jeder der neun Protagonistinnen alternierend mit Spielfeldszenen und Situationen aus ihrem Alltag zeigt. Manchmal drängt sich dabei der Interview-Leitfaden in seiner strukturierenden Funktion etwas zu offensichtlich in den Vordergrund, und gewisse Sequenzen muten allzu inszeniert an – insbesondere der Besuch zwei der Teenager in einer Museumsausstellung, die sie programmmässig mit dem Diskussionsstoff Sexualität konfrontieren soll.

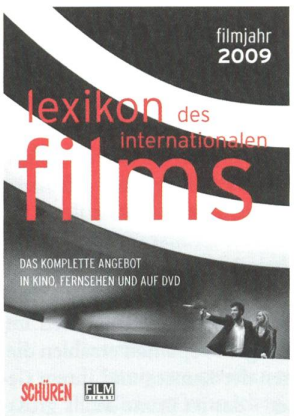
Doch das sind einzelne Momente in einem insgesamt sehr unangestrengt wirkenden und erfrischend humorvollen Film, der jene Konstruktionshilfen schnell wieder vergessen lässt – so ansteckend ist nämlich die geballte Lebenslust der kecken und frechen jungen Frauen, die ebenso furchtlos das Fussballfeld zu beherrschen versuchen, wie sie sich beim Shoppen in die höchsten Stöckelschuhe verlieben oder vor dem Fernseher sitzend haufenweise Schlagrahm, Schokolade, Eis und andere Süssigkeiten vertilgen.

Einmal erklärt die Mazedonierin Elmaze Sinani lächelnd, warum sie so gerne in dieser Gruppe mitspielt: «S'fägt äifach.» Diese Unbeschwertheit spiegelt sich auch im Film. Offenherzig und spontan erzählen die Fussballerinnen der Kamera und ihrem Gesprächspartner – das ist Bruno Molls grösstes Verdienst: wie er das Vertrauen dieser Frauen gewinnen konnte – ihre Gedanken, die von ihrem besonderen Sprachgebrauch übers Schminken bis hin zu politischen Fragen bezüglich Gewalt und Intoleranz reichen. Manchmal droht da der Film in seiner thematischen Breite in die Beliebigkeit abzugleiten. Doch immer stellt Bruno Moll die Balance zwischen Weitschweifigkeit und Engführung wieder her. Und ebenso die Ausgewogenheit zwischen Gruppenszenen und Einzelporträts. Ein bisschen ist das in der Komposition vergleichbar mit dem launigen Rap des FC Bethlehem, den die Spielerinnen auf der Reise im Mannschaftsbus zusammenstellen: «Pizzapizzapizza ...» lautet das Grundpattern, auf das «Schinken», «Ananas!» und weitere Zutaten im richtigen Rhythmus zu liegen kommen. So entsteht eine bunte Pizza, die viele verschiedene Ingredienzien in sich aufzunehmen vermag. Eine «Pizza Bethlehem» eben. Eine solche ist in diesem Land keine Utopie mehr.

Bettina Spoerri

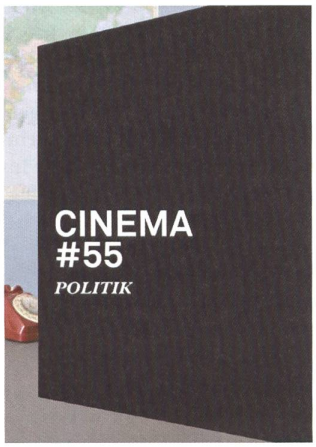
Regie, Drehbuch: Bruno Moll; Kamera: Ueli Grossenbacher; Schnitt: Anja Bombelli; Musik: Wädi Gysi; Ton: Balthasar Jucker, Olivier Jean Richard. Mitwirkende: Marie Bonvin, Alessandra Caradonna, Gian-Luca de Febis, Natâsa Milankovic, Agime Murina, Yolanda Oluoma, Daria Palandrani, Rosa Pedro, Tiziana Satraniti, Elmaze Sinani. Produktion: PS Film; Produzent: Peter Spoerri. Schweiz 2010. Digital HD, Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

Kino lesen!



Lexikon des internationalen Films – Filmjahr 2009
Das komplette Angebot im Kino, Fernsehen und auf DVD
600 S., Pb., € 22,90/SFr 39,40 UVP
ISBN 978-3-89472-559-4

„Wer Bescheid wissen will im Kino weltweit, kommt um das ‚Lexikon des internationalen Films' nicht herum."
br/kinokino



Cinema 55: Politik
Schweizer Filmjahrbuch
208 S., Pb., € 22,00/SFr 38,00 UVP
ISBN 978-3-89472-606-5
ISSN 1010-3627

Cinema spürt Weltverbesserern aus Hollywood nach, beleuchtet Zhang Yimous Wandel vom Systemkritiker zum Liebling der chinesischen Regierung sowie neue amerikanische TV-Serien, aktuelles israelisches Kino, das spanische Kino nach Franco und berücksichtigt das Schweizer Kino-Schaffen.

SCHÜREN
www.schueren-verlag.de

BROOKLYN'S FINEST
Antoine Fuqua

Brooklyn, New York. Das ist seit Jahrzehnten im Kino kein gutes Pflaster für Polizisten, und ausnahmsweise ist es in Wirklichkeit nicht anders. Hier verkleidete sich Popeye Doyle als Weihnachtsmann, um Drogendealer zu verhaften; hier, zwischen den Backsteinhäusern, ist alles schmutziger, lauter und hysterischer als in Manhattan auf der anderen Seite der Brooklyn Bridge.

Das geseufzte «twenty years of days», mit dem der Streifenpolizist Eddie wenige Tage vor seiner Pensionierung seine abgelaufenen Dienstjahre kommentiert, sagt schon alles darüber, wie hier ein halbes Leben im Auftrag des Gesetzes verbracht wurde. Als morgendliches Ritual kippt Eddie im Bett sitzend einen Drink und schiebt sich danach die Waffe in den Mund. Ein leises Klicken und – noch einmal macht er sich auf den Weg zur Arbeit.

Antoine Fuqua, einer der wenigen erfolgreichen schwarzen Mainstream-Regisseure, gilt seit dem Cop-Thriller TRAINING DAY (2001) als versierter Connaisseur des Genres, und tatsächlich schöpft er auch in BROOKLYN'S FINEST aus dem einschlägigen Repertoire an Motiven und Situationen des Polizeifilms. Da findet sich neben dem abgewrackten Eddie noch der Familienvater Sal, der wirklich alles tut, um seiner asthmakranken Frau und den Kindern ein neues Haus zu kaufen; und da ist noch Tango, der als schwarzer Undercoverpolizist ins Drogenmilieu eingeschleust wurde und dem die Situation zunehmend ausser Kontrolle gerät.

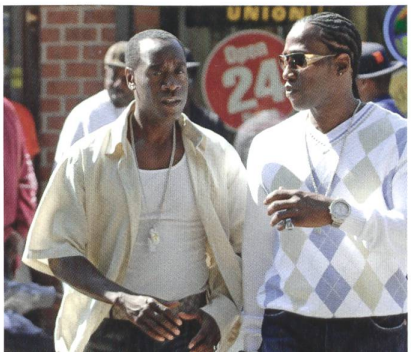
Doch nicht diese unkontrollierten und unkontrollierbaren Figuren, ihre Handlungen und ihr psychischer Zustand finden hier zu einer neuen Form, sondern der Rhythmus der Erzählung. BROOKLYN'S FINEST, der mit seinen nicht-linearen Handlungssträngen zunächst nur als weiteres Exempel des manierierten Verschachtelungskinos gelten könnte, entwickelt mittels seiner drei Hauptcharaktere – jeder ein Grenzgänger auf seine Art – buchstäblich eine Sogwirkung: BROOKLYN'S FINEST ist physisches Kino, das den ruhelosen Zustand, in dem sich seine Protagonisten befinden, in eine äussere Form überführt.

Sal, der Katholik und Vater, stürmt als Mitglied einer Spezialeinheit die Verstecke der Drogenbanden. Er trägt eine riesige Tätowierung auf dem Rücken, die den Erzengel Michael zeigt, den Bezwinger Satans am Tag des Jüngsten Gerichts. Doch bei der Beichte bittet Sal den Priester nicht um Vergebung, sondern fleht um Hilfe. Blut, Schweiss und Tränen sind in diesem Film nicht Ausdruck, sondern Antrieb.

Fuqua übersetzt diese Dynamik jedoch nicht in Bewegung suggerierende Reissschwenks oder stakkatoartige Schnittfolgen. Es sind vielmehr aggressive Körperhaltungen, hastige Dialoge und fieberhafte Blicke, die das Geschehen vorantreiben und die einzelnen Handlungen am Ende zusammenkommen lassen, während Fuqua erstaunlich souverän das Tempo seiner insgesamt kompakten Erzählung beibehält. Das macht BROOKLYN'S FINEST noch zu keiner Milieustudie, aber zu einem Thriller, der ausgezeichnet das Kräftespiel auf engem Raum beherrscht. Ständig sind die drei unterschiedlichen und durch ihr Polizistendasein doch einander verbundenen Männer unterwegs, streifen mit dem Wissen, dass es für sie keine zweite Chance gibt, durch die Lokale und die Strassen – bis sie am Ende zufällig zueinander finden und doch aneinander vorbei agieren. Doch mehr als dramaturgisches Schicksal ist das logische Konsequenz: In einem anderen psychischen und moralischen Zustand wären sie an diesem Ort gar nicht gelandet. Für eine Umkehr ist es natürlich zu spät. BROOKLYN'S FINEST endet konsequenterweise mit einem *freeze frame*, einer Grossaufnahme, welche die Bewegung einfriert. Die Ruhelosigkeit ist der Starre gewichen.

Michael Pekler

R: Antoine Fuqua; B: Michael C. Martin; K: Patrick Murguia; S: Barbara Tulliver; M: Marcelo Zarvos. D (R): Richard Gere (Eddie), Ethan Hawke (Sal), Don Cheadle (Tango). P: Overture, Millennium, Thunder Road, Nu Image, Langley. USA 2009. 133 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



SIN NOMBRE
Cary Joji Fukunaga

Das Aufnahmeritual ist grausam. Ein zwölfjähriger Junge wird von mehreren Halbstarken, die in einem geschlossenen Kreis um ihn herumstehen, brutal verprügelt: Backpfeifen, Fausthiebe, Fusstritte, sogar als er schon am Boden liegt und sich nur noch unzureichend vor dem sogenannten Jumping-in, das auf ihn niederprasselt, schützen kann. Dreizehn Sekunden dauert dieses Ritual. Dreizehn Sekunden, die sich wie in Zeitlupe zu dehnen scheinen. Die Kamera fängt währenddessen aus mehreren Blickwinkeln jeden Blutstropfen, jede Wunde, jede Schramme ein. Endlich ist der Countdown heruntergezählt, der verprügelte Junge steht unsicher auf und lächelt. Er gehört nun dazu, zur Mara Salvatrucha, der mit 100 000 Mitgliedern grössten und gefährlichsten Gang Mittelamerikas. Sie verbreitet auch im mexikanischen Tapachula mit beispielloser Gewalt Angst und Schrecken.

Erst kürzlich hatte Christian Poveda für seinen Dokumentarfilm LA VIDA LOCA eine Jugendbande in El Salvador begleitet, die Konsequenzen der Gewalt beobachtet und die Bedeutung der Gang für den Einzelnen – sie bietet ihm Loyalität, Stabilität und Rückhalt – herausgestellt. Das Ritual, das in SIN NOMBRE am Anfang steht, zeigt er erst ganz am Schluss. Doch die martialischen Tattoos, die die Gesichter wie ein Brandzeichen verunstalten, fungieren in beiden Filmen wie ein Ausrufezeichen, das lebenslange Zugehörigkeit signalisiert. Aussteigen unmöglich, von einer Rückkehr ins bürgerliche Leben ganz zu schweigen.

Der amerikanische Regisseur Cary Joji Fukunaga, 1977 als Sohn eines japanischen Vaters und einer schwedischen Mutter geboren, verwebt in seinem Regiedebüt zwei Geschichten, die sich alternierend aufeinander zubewegen – bis sie schliesslich zusammentreffen. Im Mittelpunkt der einen Geschichte steht der achtzehnjährige Willy, genannt El Casper. Seit Jahren schon gehört er der Mara Salvatrucha an. Soeben hat er Lil' Mago, dem Anführer der Gang, mit Smiley ein neues Mitglied zugeführt. Er ist der Junge, der so grausam verprügelt wurde. In der Zwischenzeit hat der Zuschauer Sayra kennengelernt, eine junge Frau aus Tegucigalpa in Honduras, die zusammen mit ihrem Vater und ihrem Onkel der Armut und der Hoffnungslosigkeit in ihrem Land entfliehen will. New Jersey lautet das Ziel, das ein besseres Leben verspricht und die Richtung vorgibt: Norden. So wie in Gregory Navas EL NORTE von 1983, der den Ort der Sehnsucht schon im Titel trug. Eine brutale Reise war das damals, an deren Ende Ausbeutung und Rechtlosigkeit standen. Doch sie ist nichts gegen die Hölle, die Sayra und ihre Begleiter erwarten.

Zur Inkarnation des Bösen gerät dabei Lil' Mago. Schon sein Gesicht ist mit furchterregenden schwarzen Tattoos übersät, die ihm jegliche menschlichen Züge rauben. Von Beginn an strahlt er eine sadistische Kälte aus, die kein Gewissen und keine Liebe kennt. Das Böse hat er zum Prinzip erhoben. Nach einem Treffen mit Gang-Mitgliedern vergewaltigt er Caspers Freundin und tötet sie, wenn auch unabsichtlich. Die Leiche lässt er mit einem Schulterzucken liegen – ein Menschenleben gilt hier nicht viel. Ohne Lil' Magos Erlaubnis beginnt in seiner Mara niemand eine Beziehung. Um von dem Verbrechen abzulenken, nimmt Lil' Mago Casper und Smiley mit auf Diebestour. Sie wollen die Emigranten, die in Tapachula illegal die Güterzüge nach Norden besteigen, ausrauben.

Und nun laufen die beiden Handlungsstränge allmählich zusammen. Sayra hatte sich mit Vater und Onkel wochenlang durch den Dschungel von Honduras bis zur Grenze durchgeschlagen. Jetzt nur noch den Grenzfluss nach Mexiko überqueren und dann auf den Zug in Tapachula steigen. Das Mädchen aus Honduras und der Junge aus Mexiko begegnen sich auf dem Zugdach, ein scheuer Blick und dann noch einer. Und irgendwie weiss El Casper, dass er nun eigenverantwortlich handeln muss, soll es nicht wieder eine Vergewaltigung, wieder ein unschuldiges Opfer geben. Er erschlägt Lil' Mago, als der sich über Sayra hermacht, schubst Smiley vom Zug und fährt mit dem Mädchen weiter Richtung Norden, ins Gelobte Land.

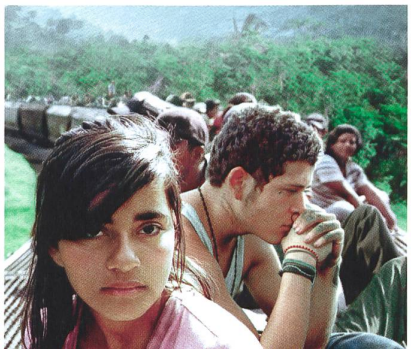
Von nun an schweift der Blick immer wieder vom Dach des Zuges. Dabei fängt die Kamera von *Adriano Goldman* die vorbeirollende Landschaft in atemberaubend schönen Einstellungen ein. Während die blinden Passagiere in der Sonne sitzen und sich Lebensmittel und Wasser reichen, werfen ihnen Kinder von den Bahngleisen Orangen zu. Doch die Idylle trügt. Schon im nächsten Ort fliegen Steine auf den Zug. So verfliegt auch das letzte Quentchen Hoffnung, das den Aufbruch in die USA begleitet hatte.

SIN NOMBRE ist von einer emotionalen Kraft und einer erzählerischen Wucht, die selten geworden ist im aktuellen Kino. Virtuos verbindet der Film die unterschiedlichen Themen von Gang-Kriminalität und Immigrationsproblematik und packt den Zuschauer mit einer Intensität und Wahrhaftigkeit, die vergleichbare Filme nicht besitzen. Während TROPA DE ELITE von José Padilha (2008) den Kampf gegen die Jugendbanden in Rio de Janeiro zum Strassenkrieg hochstilisierte und bei allem aufrüttelnden Impetus doch der Faszination der Gewalt und des militärischen Chic erlag, wollte Marco Kreuzpaintner mit TRADE (2007) den Zuschauer auch emotionalisieren und, bei allem Anspruch und aller Ernsthaftigkeit, unterhalten.

Nichts davon hier. Cary Joji Fukunaga zeigt ohne erhobenen Zeigefinger die unglaublichen Qualen, die Menschen auf sich nehmen, um ein besseres Leben zu führen. Menschen, die nichts haben und immer fürchten müssen, entdeckt und zurückgeschickt zu werden. Dass unter diesen Umständen überhaupt Liebe möglich ist, gehört zu den kleinen Wundern von SIN NOMBRE.

Michael Ranze

R, B: Cary Joji Fukunaga; K: Adriano Goldman; S: Luis Carballar, Craig McKay; M: Marcelo Zarvos. D (R): Paulina Gaitan (Sayra), Edgar Flores (Casper, Willy), Kristyan Ferrer (Smiley), Tenoch Huerta Mejia (Lil' Mago). P: Focus, Primary, Canana. Mexiko, USA 2009. 96 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich



DANIEL SCHMID – LE CHAT QUI PENSE

Pascale Hofmann, Benny Jaberg

Schon früh lag ein Schatten auf dem Plan von Pascal Hofmann und Benny Jaberg, statt *über* Daniel Schmid einen Dokumentarfilm *mit* ihm zu machen, erlag doch der Schweizer Regisseur im August 2006 einem langen Krebsleiden. Es brauchte wohl die Weitäugigkeit zweier Studenten kurz vor dem Diplom, um an ihrem Vorhaben unverdrossen festzuhalten. Statt ohne den Protagonisten, berichten sie nun doch *über* Daniel Schmid.

Sie spüren einem Lebenslauf von mehr als sechzig Jahren nach und einer Filmografie, die nahezu ein halbes Jahrhundert umfasst. Beiseite lassen sie nur Weniges, und eines schält sich zuvorderst dabei heraus. Da operiert nämlich ein Querkopf von der ausgesprochen bündnerisch-berglerischen Sorte gewollt oder ungewollt antizyklisch. Zu einer Zeit, die resolut lauter Politisches fordert, ist er auf alles Ästhetische, gelegentlich sogar Kitschige aus. Es entstehen die drei oder vier wesentlichen Spielfilme von HEUTE NACHT ODER NIE über VIOLANTA bis HORS SAISON. Umgekehrt widmet er sich später, da immer schriller auf Kasse und Quote gepocht wird, seinen beiden vollendeten Dokumentarfilmen.

Mehr denn je erscheinen im Gesamten der Hinterlassenschaft IL BACIO DI TOSCA von 1984 und DAS GESCHRIEBENE GESICHT von 1995 als Schmidsches Kino in reinster Ausprägung. Beide bewegen sich jenseits der angeblichen Unvereinbarkeit von Fiktion und Faktion, von Erzählung und Analyse, von Beschreibung und Interpretation, von Vergangenheit und Gegenwart, von Bühne und Leinwand; und sie finden sich so sehr im Alltag an der nächsten Ecke beheimatet wie im Exotischen und in den Träumen.

IL BACIO DI TOSCA schildert das Asyl für pensionierte Opernsänger in Mailand als ein naheliegendes Domizil des Formenmischers. Aber in DAS GESCHRIEBENE GESICHT erscheint selbst das ferne Tokio des jahrhundertealten Kabuki-Theaters, als wärs ein Zuhause. Das eine Kinostück und das andere legen den Schluss nahe, in späterer Zeit habe Schmid fast ausschliesslich die Kunst der Inszenierung in der engsten Bedeutung des Wortes gesucht, nämlich verstanden als das Motivieren und Anleiten von Spielern und Darstellern aller Art, und zwar einerlei, in welchem Sinne sie jeweils als Berufsleute gelten konnten: Sänger, Musiker, Mimen, Tänzer, Diseure.

Nach der gleichen Richtung deutet die Rückkehr des Auswanderers ins helvetische Flims am Ende einer Dekade in Paris, wo er die Auftritte von Ingrid Caven im Habitus der Dietrich arrangiert hat. Der halbgöttlichen Diseuse aus Saarbrücken fiel die Rolle einer Schmidschen Muse zu, und zwar aus einem offensichtlichen Grund: weil sie eine Nachgeborene war. Als beglaubigtes Imitat hatte sie die Vorzüge des dahingegangenen Originals zu vertreten, zu verdeutlichen und zu verherrlichen, doch ohne die Qualitäten jemals selbst egalisieren zu dürfen.

Seiner Sache vollauf bewusst, war Schmid in dem präzisen Sinne ein bürgerlicher Dekadenter, als der schmerzlich empfundene, scheinbar unaufhaltsame allgemeine Niedergang allein nie als eigenständiger Wert oder Unwert gelten kann. Denn zu behaupten vermag er sich nur dank der ständigen Rückbesinnung auf die unwiederbringlich verflossene Epoche des auch nur vermeintlich Echten. Damals stellte alles sich noch so unvergleichlich viel wahrer und schöner dar: bezaubernd brüchig, weil keiner Zukunft versprochen und befreit von allen Obliegenheiten und Effizienznachweisen, aber auch unbelastet von jeder Nostalgie.

Kein Zwang kann die Freiwilligkeit aufheben. Zu einem Unzeitgemässen wird nur der, der sich dafür halten mag. Und wenn er sich zwischen den Epochen verlaufen hat, dann schimmert auf dem untersten Grund seiner Verwirrung die Trauer darob durch, niemals wieder in die Kindheit zurückkehren zu können. Denn sie ist die eine wahre verlorene Zeit, zu der sich später alle weiteren Einbussen bloss noch hinzurechnen. Der Weggang aus Flims und seinen Alpen, die Heimkehr und das Ausharren bis zum letzten Seufzer bilden zusammen die Klammer, die alle andern Themen umarmt: schon fast zärtlich, wie zum Trost. Nichts gelingt den Autoren besser. Schmids Grundstimmung, jener melancholische Gleichmut, der irgendwann nichts mehr für wirklich beklagenswert hält, wird zur Atmosphäre des Films. Als Marke dient eine Skizze, auf der er sich als «chat qui pense» oder sinnierenden Katze auf felsigem Grund darstellt. Der Rücken ist dem Publikum zugewendet, der Blick in eine Ferne gerückt, weit hinten auf dem Zeichenpapier, die wohl das Gestern ist.

Beim Gang durch die letzten vierzig Jahre vor dem Millennium greifen Hofmann und Jaberg nur einmal zu kurz. Gewiss, auf die weitere Sicht hat jener militante Westberliner Widerstand zwischen 1965 und 1980 den zögernden Mitläufer Schmid wohl weniger geprägt, als er selbst glaubte, und bestimmt weniger, als es die spätere Pariser Periode tun sollte. Dennoch war und bleibt es unmöglich, die Lage in der durchmauerten Metropole zu begreifen, ohne die Verhältnisse als den zugespitzten Ausdruck des Ost-West-Konflikts zu interpretieren, der alles Damalige überschattete.

Die Opposition in den Strassen galt den verbrecherisch auf Weltherrschaft zielenden Machenschaften des einen wie des andern Militärblocks. Die handfesten Proteste zu einer vorübergehenden Indisposition des Zeitgeistes abzuwerten, wie es hier geschieht, geht an der Historie vorbei. Nachvollziehbar wird die Einschätzung der Filmemacher bestenfalls von der Verlegenheit her gesehen, die Schmid manifestierte: immer dann, wenn es ums Politische ging und zumal um solche Fragen, die sich aufdrängten statt sich verdrängen zu lassen. Auch hierin war er der Bewohner einer Unzeit, die ungebeten darauf insistierte, die seine werden zu wollen.

Pierre Lachat

R, B, K, S: Pascal Hofmann, Benny Jaberg; K: Filip Zumbrunn; M: Peter Scherer; T: Christoph Brünggel. P: T & C Film; Marcel Hoehn. Schweiz 2010. 83 Min. CH-V: Columbus Film; Zürich

6

FÜR EIN UNREINES KINO

Film und Surrealismus

Am Anfang war der Schock. Am 28. Dezember 1895 luden die Gebrüder Auguste und Louis Lumière im Kellersalon des Pariser «Grand Café» zur ersten öffentlichen Filmvorführung. Dabei seien die Zuschauer, so wird kolportiert, beim Anblick eines auf die Kamera zufahrenden Zuges im Kurzfilm L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT von Panik ergriffen worden. Aus Angst, überrollt zu werden, soll das Publikum aufgesprungen und aus dem Saal geflüchtet sein. Soweit die berühmte Legende. Denn dass es nur eine Legende ist, steht ohne Zweifel fest: Nicht nur, dass der berüchtigte L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT gar nicht auf dem Programmzettel jener Vorführung im Grand Café aufgeführt ist, auch sonst ist die behauptete Naivität der ersten Filmzuschauer kaum glaubwürdig. Wie sollte ein bereits bestens mit Fotografie, Camera obscura und Bühnenzauber vertrautes Publikum die schwarzweissen, stummen und auf eine flache Leinwand projizierten Filmaufnahmen der Eisenbahn mit einem echten Zug verwechselt haben? Die Urszene der Filmgeschichte ist ein blosser Mythos. Und doch steckt in ihm, wie in allen Mythen, auch eine Wahrheit. Tatsächlich ist es durchaus wahrscheinlich, dass die ersten Filmzuschauer erschrocken sind – doch aus anderen Gründen als jeweils behauptet wird. Wenn diese Zuschauer tatsächlich geschrieen haben – argumentiert der Filmhistoriker Tom Gunning – dann, weil sie die Fähigkeit des neuen Mediums erkannten, unseren Realitätssinn durcheinanderzubringen. Oder anders gesagt: Was das Publikum der Lumières erlebte, war nicht die Furcht vor einem realen Zug, sondern der Schrecken angesichts eines offensichtlich irrealen und zugleich doch erstaunlich realistischen Abbilds. Die erste Filmvorführung bewirkte bei ihren Besuchern nicht realistische Furcht, sie versetzte ihnen einen sur-realistischen Schock. Der Surrealismus

1 13

wurde zusammen mit dem Kino geboren, und ausgerechnet die Gebrüder Lumière, welche seit Siegfried Kracauer als Protoypen für die «realistische Tendenz» im Film gelten, hoben ihn aus der Taufe.

Vom surrealistischen Kino zu sprechen, entpuppt sich folglich als Tautologie. Kino und Surrealismus sind voneinander nicht zu trennen. Als «bewusste Halluzination» hat Jean Goudal das Medium Film einmal treffend charakterisiert und damit genau jene paradoxe Verquickung scheinbarer Gegensätze beschrieben, die sich auch der Surrealismus zur Aufgabe machen sollte. Wenn André Breton im Ersten surrealistischen Manifest von 1924 verkündet, es gelte Realität und Traum zu einer absoluteren Realität zusammenzuschweissen – «une sorte de realité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire» –, fasst er damit nur in Worte, was er bereits aus seinen endlosen Streifzügen durch die Lichtspielhäuser von Nantes am Ende des Ersten Weltkriegs kannte. Wahrgenommenes und Imaginäres, Virtualität und Aktualität, Wachen und Traum – all diese sauberen Gegensätze lässt das Kino zusammenfliessen, spielend leicht. Seit seiner Geburt kann es gar nicht anders. Denn der Film verwandelt zwangsläufig lebendige Schauspieler in blosse Schatten an der Wand und erweckt umgekehrt tote Gegenstände zu mysteriösem Leben. «Kinder, die Poeten sind, ohne Künstler zu sein, starren manchmal auf einen Gegenstand, bis ihn die Aufmerksamkeit gross macht, so gross, dass er ihr ganzes Gesichtsfeld einnimmt, ein geheimnisvolles Aussehen gewinnt und jeden Bezug zu irgend einer Zwecksetzung verliert. (...) In gleicher Weise verwandeln sich auf der Leinwand Gegenstände, die eben noch Möbel oder Familienbücher waren, derart, dass sie zu Trägern bedrohlicher und geheimnisvoller Bedeutung werden.» So hatte der scharfsinnige Louis Aragon, Surrealist der allerersten Stunde, schon 1918 in seinem Artikel «Du décor» geschrieben. Allein dadurch, dass die Kamera die Dinge isoliert, sie rahmt und ausschneidet, verleiht sie ihnen ein unheimliches Leben. Durchs Objektiv des Apparats gesehen, verändert sich die Realität und wendet uns ihre surrealen Kehrseiten zu.

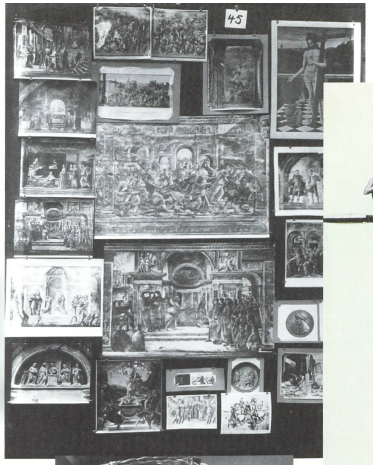
Dieser Zauberkraft des Objektivs, diesem «optischen Unbewussten», wie es Walter Benjamin nannte, haben denn auch surrealistische Fotografen wie Brassai, Raoul Ubac oder Man Ray in ihren Bildern Ausdruck verliehen.

Im Falle des Films indes wird die Magie des Apparats noch durch die Macht der Schere verstärkt. Die Realität, welche sich bereits in der Linse der Kamera in Surreales verwandelt, erfährt am Schneidetisch zusätzliche Metamorphosen. So wie Viktor Frankenstein sein Monster aus zusammengestohlenen Gliedmassen bastelt, setzt der Cutter seinen Film aus zerhackten Einzelsequenzen zusammen. Der Surrealist Max Ernst collagierte unter dem Titel «Rêves et hallucinations» Zeitungsausrisse zu einer magischen Über-Realität. Nichts anderes tut der Filmemacher, wenn er sich am Schneidetisch aus Aufnahmen der realen Welt eine unmögliche zusammenträumt. Bilder, die an den unterschiedlichsten Orten des Globus aufgenommen wurden, setzt er so zusammen, dass ein neuer, imaginärer Raum entsteht. In ihm sind Hier und Dort keine Gegensätze mehr: Die Schauspieler treten aus einem Haus in Los Angeles auf einen Bürgersteig in Chicago und schlendern danach den New Yorker Broadway hinunter. Kilometerlange Distanzen legt der Film im Bruchteil einer Sekunde zurück. Ein Schnitt genügt, und schon ist man woanders, ohne dass es dem Zuschauer dabei schwindlig würde. «Künstliche Geographie» nannte Kuleschow diese Verräumlichungen, zu welchen der Film fähig ist und für welche die Gesetze der Physik und Geometrie nicht mehr gelten. Das klassische Erzählkino bemüht sich darum, diese künstliche Geographie des Films zu kaschieren und stattdessen den Eindruck eines homogenen und realistischen Raumes zu vermitteln. Die Verzerrungen des Surrealismus hingegen entstellen den filmischen Raum zur Kenntlichkeit. Der Surrealismus im Film entpuppt sich damit paradoxerweise als eigentlich realistisches Verfahren: er stellt klar, was im Kino immer schon Sache war. Seine Tricks machen die Verfahren durchsichtig, mit welchen der Film sein Publikum hinters Licht zu führen versucht. Der Surrealismus ist subversiv im genauen Wortsinn: er deckt die Karten auf.

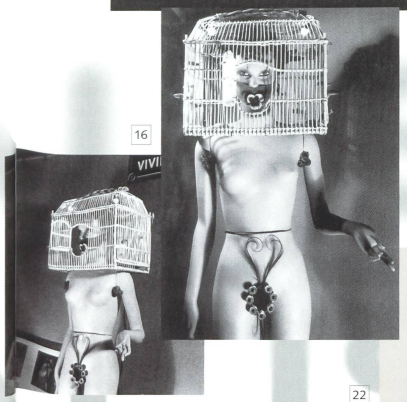
Das gilt ganz besonders auch für jenen wohl bis heute berühmtesten Moment des surrealistischen Kinos, wenn nicht gar des Surrealismus überhaupt: der Schnitt durchs Auge in Luis Buñuels und Salvador Dalis UN CHIEN ANDALOU von 1929. Die Gewalttat gegen das Sehorgan macht explizit, dass Film immer schon auf einer Überwältigung des Auges basierte. Beruht nicht die ganze Illusion des bewegten Bildes darauf, dass man sich die Trägheit des menschlichen Auges zunutze macht? Starre Einzelbilder wechseln sich in so schneller Folge vor unseren Augen ab, dass wir die einzelnen Posen zu einer kontinuierlichen Bewegung zusammenfliessen lassen. Doch was uns als lebensechte Darstellung erscheint, ist in Wahrheit ein Massaker. Zwischen jedem Einzelbild liegt auf dem Filmstreifen ein Zwischenraum, und die Blende im Kinoprojektor skandiert den Tanz dieser Einzelbilder zusätzlich. Unser Hirn glaubt den Fluss des Lebens zu sehen, aber was sich unterhalb unserer Wahrnehmungsschwelle vor unseren vergewaltigten Augen abspielt, ist in Wahrheit ein Stakkato aus Unterbrechungen: Schnitt, Schnitt, Schnitt, Schnitt – 24 mal pro Sekunde. Wie passend, dass Buñuel kurz vor UN CHIEN ANDALOU einen Aufsatz über die Grundlagen des Filmschnitts verfasst hat. Die «Découpage», wie er sie nannte, die Technik des Ausseinanderschneidens und Segmentierens, ist nach seinen Worten der eigentlich «schöpferische Moment im Film». Was er in seinem Essay theoretisch erläutert, zeigt die Eröffnungsszene von UN CHIEN ANDALOU in konkreter Form: sie führt die «découpage» nicht nur *vor* unseren Augen, sondern auch *an* unseren Augen vor. Buñuel und Dali haben diese heimliche Gewalt des Kinoapparats nicht erfunden, sie haben sie uns bloss ins Auge springen lassen. Buchstäblich.

Sie führten damit zu Ende, was schon die russischen Formalisten ahnten. Dziga Vertov spricht in seinem Manifest «Kinoki – Umsturz» von 1923 davon, wie sich der Film der menschlichen Wahrnehmung nicht angleicht, sondern diese übertrumpft und unterwirft. «Ich lasse den Zuschauer so sehen, wie es mir für dieses und jenes visuelle Phänomen am geeignetsten scheint. (...) Die Kamera bugsiert die Augen des Filmzuschauers ...» schreibt er. Doch das neue Medium begnügt sich nicht mit blossem Schubsen. Nur zwei Jahre später lässt uns Sergej Eisenstein in seinem PANZERKREUZER POTEMKIN zusehen, wie ein Soldat mit seinem Säbel einer alten Frau das Auge ausschlägt. Der Anblick der blutenden Augenhöhle ist unschwer als Metapher für das neue, gewaltsame Sehen zu interpretieren, welches der Film seinem Publikum auferlegt. Buñuel und Dali haben diese Einsicht in die okulare Gewalt des Mediums von den russischen Formalisten übernommen und ihr seine endgültige, radikalste Form gegeben. Darum ist es irreführend, wenn man von dieser berüchtigten Szene behauptet, sie habe mit allen filmischen Regeln gebrochen, wie sie nicht zuletzt von Vertov und Eisenstein mitentwickelt wurden. Der Schnitt durchs Auge verstösst nicht gegen die Regeln, er nimmt sie nur beim Wort.

Ein gerne übergangenes Detail aus der Sequenz mit dem zerschnittenen Auge aus UN CHIEN ANDALOU mag denn zusätzlich zeigen, dass die Schockwirkung dieses Moments gerade nicht auf der Missachtung, sondern auf der Beherrschung filmischer Regeln beruht. So überraschend, wie gerne behauptet wird, ist der Schnitt durchs Auge nämlich gar nicht. Der Zuschauer wird vielmehr präzise darauf vorbereitet, und das mit absolut klassischen filmischen Mitteln: Zunächst sehen wir den runden Mond am Nachthimmel. Von dieser Einstellung schneidet der Film auf das der Kamera zugewandte Gesicht einer Frau. Der neben ihr stehende Mann hält ihr das linke Auge auf. Schnitt zurück auf den Mond, dessen weisse Fläche gerade von einer vor ihm vorbeizie-

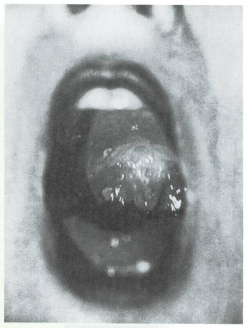


15



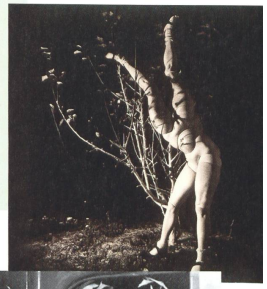
16

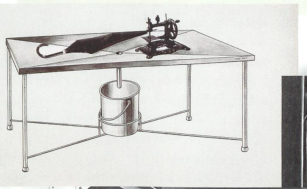
20



24

26





22

19

23

18

29

21

27

henden Wolke geteilt wird. Schnitt auf das Auge der Frau (in Wahrheit und durchaus zu erkennen ist es das Auge eines Tiers), durch welches das Rasiermesser gezogen wird. Das Erschreckende dieses Anblicks beruht gerade nicht darauf, dass er uns vollkommen unvermittelt trifft, sondern vielmehr dass wir ihn bereits beim Bild des geteilten Mondes ahnen. Was als grosser Tabubruch in die Filmgeschichte eingehen sollte, ist zugleich das Schulbuchbeispiel eines *Match Cut*. Von Match Cut spricht man dort, wo zwei Einstellungen verbunden werden, die eine optische Gemeinsamkeit aufweisen, sei es eine Bewegung, die Form oder Farbe des Gezeigten oder irgendeine andere optische Analogie. So stellt der Match Cut zwischen zwei getrennten Einstellungen eine zwingende Kontinuität her. Der surrealistische Überraschungseffekt von UN CHIEN ANDALOU entspringt somit aus einer absoluten Beherrschung der gängigen Erzähltechniken des Kinos. Die weiteren Filme Luis Buñuels bestätigen denn auch die scheinbare Paradoxie, dass der surrealistische Film nicht bloss das Gegenteil, sondern eine Übersteigerung des klassischen Erzählkinos ist. Die Abfolge der einzelnen Szenen von UN CHIEN ANDALOU scheint zwar jeder Erzähllogik zu spotten, doch steht auf der Schrifttafel, mit welcher der Film beginnt, geschrieben: «Es war einmal ...» Gewiss ist diese klassische Anfangsformel des Märchens irreführend. Sie weckt die Erwartung an eine lineare Erzählung, eine Erwartung, welcher das Folgende in jeder Sekunde widersprechen wird. Und doch wird sich diese vermeintlich falsche Fährte in den weiteren Filmen Buñuels als richtige erweisen. Bereits L'AGE D'OR bemüht sich um narrative Strukturen – ist also keine surrealistische Nummernrevue mehr wie sein Vorgänger. Freilich nur, um immer wieder mit ihnen zu brechen. Doch ein Verstoss kann nur schockieren, wo vorher Regeln etabliert wurden – ein Verfahren, das Buñuel im Laufe seiner Karriere vervollkommnen wird. In LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE von 1972 nimmt er das simpelste und rudimentärste Narrativ – eine Gruppe von Menschen will zusammen zu Abend essen –, um es immer wieder in neue Sackgassen zu führen. Die Erwartung, dass es den Figuren diesmal gelingen könnte, zusammen zu speisen, dass es Buñuel diesmal gelingen könnte, die Geschichte "richtig" zu erzählen, muss immer wieder neu genährt werden, damit ihre Enttäuschung uns noch verblüffen kann.

Der Surrealismus im Film, so lässt sich bei Buñuel besonders schön zeigen, ist kein konstanter Zustand, sondern ein Phänomen des Augenblicks, eine Epiphanie. Wo hingegen alles nur aus Überraschungen besteht, überrascht am Ende nichts mehr. Das mag denn auch erklären, warum surrealistische Avantgardefilme wie Hans Richters VORMITTAGSSPUK von 1928 oder Henri Storcks POUR VOS BEAUX YEUX von 1929 nur als Kurzfilme funktionieren können. Ihr Manko ist nicht ein Mangel an Ideen, sondern im Gegenteil deren Überfülle: aneinandergereiht beginnen sich die Schockmomente gegenseitig zu neutralisieren. Selbst in der kurzen Laufzeit von nur wenigen Minuten droht sich Langeweile einzustellen. Es ist darum vielleicht auch kein Zufall, wenn den Zuschauern von diesen Filmen nur Momente, gleichsam Standbilder, im Gedächtnis bleiben: an die fliegenden Melonen aus Richters Film erinnert man sich, während seine anderen Gags vergessen gehen. Und auch in POUR VOS BEAUX YEUX lässt ein einziger Moment den ganzen Rest des Films vergessen: Ein dicklicher Herr wählt beim Prothetiker ein Glasauge aus und schiebt es sich in die leere Augenhöhle – sozusagen das Gegenstück zur Augenattacke von UN CHIEN ANDALOU.

Kann sich das Surreale nur schockartig, als Zwischen-Fall zeigen, so nicht zuletzt deshalb, weil sich das Freudsche Unbewusste, welches die Surrealisten mit ihren Werken wahrnehmbar zu machen suchten, ebenfalls nur als Moment der Unterbrechung zeigt. Das Unbewusste ist – seinem Namen zum Trotz – nicht das Gegenstück zum Bewussten. Es ist kein verborgenes Gebiet hinter den sieben Bergen des Bewusstseins, das man aufsuchen und durchstreifen könnte. Anstatt jenseits der vertrauten Realität, situiert es sich mitten in ihr drin in Form all jener Lücken, Irrtümer und Fehlleistungen, über welche das Bewusstsein andauernd stolpert. «Das Unbewusste ist strukturiert wie eine Sprache», hat der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan gesagt und damit all den üblichen Mystifizierungen des Unbewussten eine Absage erteilt. Weder findet das Unbewusste in den vermeintlichen Tiefenschichten der Psyche statt, noch ist es regellos. Stattdessen zeigt es sich ausgerechnet in einem so hoch regulierten und codifizierten System wie dem der Sprache. Und wenn das Unbewusste von diesen vorgegebenen Codes einen ganz eigenen, überraschenden, auch unsinnigen Gebrauch macht, so ist dieser doch nicht ohne Regeln. Der Witz, die sprachliche Fehlleistung, der Traum – all diese Phänomene, in denen das Unbewusste aufzuckt, funktionieren nicht ausserhalb, sondern innerhalb der Sprache. Der Surrealismus, dem sich Lacan seit seiner Studienzeit eng verbunden fühlte und mit dessen Exponenten er befreundet war, besteht genau in diesem komplexen Umgang mit den Regeln der Sprache, auch der Bild-Sprache. Die vollkommene Missachtung aller Spielregeln generiert keine Schocks des Unbewussten, sondern nur Langeweile. Nur dort, wo man die Gesetze beherrscht und befolgt, wirkt der punktuelle Bruch mit ihnen revolutionär. Passend darum, dass Lacan von allen Filmen Buñuels ausgerechnet EL von 1953 so besonders schätzte. Die Geschichte um den manisch eifersüchtigen Francisco, der ob seinem Misstrauen gegenüber seiner jungen Ehefrau den Verstand verliert, gehört zu den linearsten und klassischsten, die Buñuel je erzählt hat. Die melodramatische Story ist auch für all jene einsichtig, welche bei UN CHIEN ANDALOU oder L'AGE D'OR unverzüglich und kopfschüttelnd den Saal verlassen hätten. Aber gerade durch die perfekte Emulation filmischer Erzählstandards entfalten die surrealistischen Details, welche Buñuel in diesem Film ausstreut, erst ihre volle Wucht. Die Utensilien, wie Nadel, Schnur und Gaze, welche Francisco bereitlegt, um seine Gattin im Schlaf zu bestrafen, oder der Gang, wie er eine Treppe statt gerade im Zickzack hinaufsteigt – solche Einfälle faszinieren umso mehr, je unauffälliger sie sind. Erst in feinster Dosierung entfaltet der surrealistische Zwischenfall seine maximale Potenz. Antonin Artauds Vision eines surrealistischen Kinos, wie er sie in seinem Treatment zu LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN entwickelt, möchte man denn auch so lesen. Interessanterweise spricht er sich nicht nur gegen den Realismus des Erzählkinos aus, sondern fast noch vehementer gegen die Abstraktionen des sogenannten «reinen Kinos», wie man es in René Clairs ENTR'ACTE oder Man Rays RETOUR À LA RAISON findet. In dieser Ablehnung der Reinheit, sei es die Reinheit des Erzählkinos, aber auch die Reinheit der Avantgarde, besteht denn auch die Pointe des Surrealismus. Ihm ist es nicht darum zu tun, eine reine Lehre zu installieren, er will Verunreinigung zufügen, will selber Verunreinigung sein. Darin besteht seine bis heute anhaltende Wirkung.

Oft ist verwundert konstatiert worden, dass die surrealistische Bewegung trotz ihrer Kinobegeisterung nur so wenige Filme hervorgebracht hat. Tatsächlich wird, wer nach dem reinen surrealistischen Film Ausschau hält, nur sehr beschränkt fündig. Wirkung im Kino hat der Surrealismus nicht in reiner Form entfaltet, sondern in Gestalt unzähliger Verunreinigungen, mit welchen er die ganze Filmgeschichte unrettbar kontaminierte. Hat Artaud seine Pläne, einen eigenen surrealistischen Film zu drehen, vielleicht deswegen aufgegeben, weil er fürchtete in Reinheit zu verfallen? Und hat er Germaine Dulacs Adaption von LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN darum so verachtet? Der reine Artaud-Film ist ungedreht geblieben, weil es ihn gar nicht geben konnte. Statt einen eigenen Film zu machen, hat Artaud die Filme anderer heimgesucht und punktuell vereinnahmt. Er hat seine eigene Person als surreale Verunreinigung benutzt, die das Erzählkino heimsucht. Ob als ermordeter Marat in

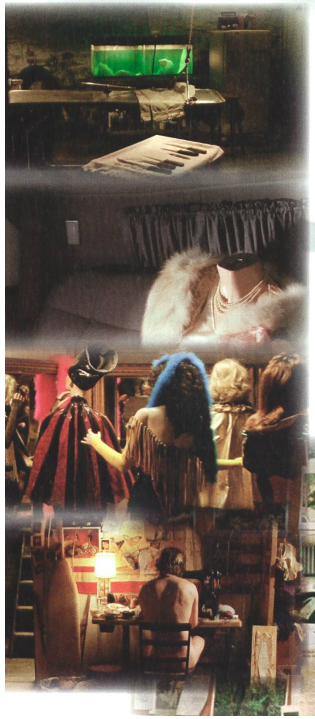
28

2

8

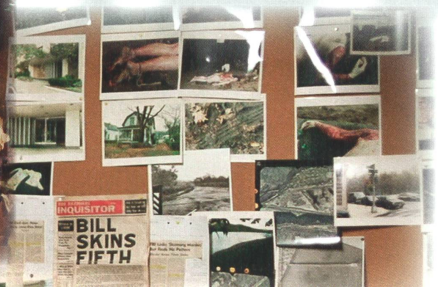
4

5



3

9



14

1 FOLLOW ME QUIETLY, *Regie: Richard Fleischer (1949)*; 2 PORTRAIT IN BLACK, *Regie: Michael Gordon (1960)*; 3 THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, *Regie: Alfred Hitchcock (1956)*; 4 MARNIE, *Regie: Alfred Hitchcock (1964)*; 5 TO CATCH A THIEF, *Regie: Alfred Hitchcock (1955)*; 6 UN CHIEN ANDALOU *von Luis Buñuel und Salvador Dali (1929)*; DAMES, *Regie: Busby Berkeley (1934)*; 8 THE GANG'S ALL HERE, *Regie: Busby Berkeley (1943)*; 9 THE SILENCE OF THE LAMBS, *Regie: Jonathan Demme (1991)*; SHOCK CORRIDOR, *Regie: Samuel Fuller (1963)*; LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ, *Regie: Man Ray (1929)*; *«Die Einkleidung der Braut» von Max Ernst (1940)*; 13 VORMITTAGSSPUK *von Hans Richter (1928)*; 14 MILLER'S CROSSING, *Regie: Joel Coen (1990)*; *15 Mnemosyne-Tafeln von Aby Warburg (ab 1924 entwickelt)*; *16 Mannequin von André Masson (1938, Foto: Denise Bellon)*; *Mannequin von Man Ray (1938, Foto: Denise Bellon)*; *18 Mannequins in der Exposition internationale du Surréalisme in Paris von 1938 (Foto; Denise Bellon)*; *19 «Le taxi pluvieux» von Salvador Dali an der Exposition internationale du Surréalisme von 1938 (Foto Denise Bellon)*; *20 «Il y a un océan facile» von Yamanaka Tiroux (1937)*; *21 «William Russell Bogart jr.» von Man Ray (1922)*; *22 «Rencontre d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection» von Man Ray (1932, publiziert in «Minotaure», Nr. 3–4, 1933)*; *23 «Sex surreal» von Wilhelm Freddie (1937)*; *24 «Bouche» von Jacques André Boiffard (publiziert in «Documents», Nr. 5, 1930)*; *«Les spectateurs / la naissance de l'objet» von Paul Nougé (aus der Serie «La subversion des images», 1929–30)*; *26 «La poupée» von Hans Bellmer (1935)*; 27 PROFONDO ROSSO, *Regie: Dario Argento (1975)*; 28 LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE, *Regie: Luis Buñuel (1972)*; *29 «Que me veux-tu?», Doppel-Selbstporträt von Claude Cahun (1929)*

Abel Gances Napoleon-Film oder als Mönch in Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC – seine Präsenz wirkt als Zäsur des Erzählens. Wenn er in Fritz Langs LILIOM von 1934 in der Minirolle eines mysteriösen Scherenschleifers ins Bild stapft, wird er nicht nur vom Protagonisten, sondern auch von uns Zuschauern als Figur wie aus einer anderen Welt erfahren: momenthafte Verwirklichung von Artauds Vision eines unreinen Kinos.

Als überraschende Verunreinigung findet man die gelungensten Momente des surrealistischen Kinos denn auch ausgerechnet dort, wo sie gerade nicht hinzugehören scheinen. In Hollywood beispielsweise. Im November 1972 lud George Cukor zu einer Party für Luis Buñuel. Auf einem Foto sieht man den spanischen Regisseur zwischen Alfred Hitchcock, Robert Mulligan, William Wyler, Robert Wise, Billy Wilder, George Stevens, Rouben Mamoulian und natürlich dem Gastgeber George Cukor sitzen. Das Foto erinnert unweigerlich an die diversen Gruppenbilder der Surrealisten und dies zu Recht. Tatsächlich hatte sich die surrealistische Bewegung längst auch im amerikanischen Kino fortgesetzt, und zwar nicht nur in so offensichtlicher Weise, wie in der eigens von Salvador Dali gestalteten Traumsequenz in Hitchcocks SPELLBOUND von 1945. Dieses berühmte Joint-Venture verbirgt die Verwandtschaften zwischen US-Kino und europäischem Surrealismus eher, als dass es sie klärt. Die wirklich surrealistischen Momente bei Hitchcock findet man denn auch nicht in der besagten Traumsequenz, sondern an viel unscheinbareren und damit erstaunlicheren Orten: im so oft unterschätzten TO CATCH A THIEF etwa, wenn die Millionärswitwe ihre Zigarette in einem Ei ausdrückt, in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, wenn James Stewart im Laden eines Tierpräparators versehentlich seine Hand ins Maul des Tigers steckt oder wenn am Ende jener Strasse, in welcher die Mutter von «Marnie» lebt, ein offensichtlich nur gemaltes Schiff zu sehen ist. Es sind Augenblicke dessen, was die Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson «cinematic excess» nennt – Momente, deren Existenz sich nicht mehr durch die Handlung begründen lassen und in denen für einen Augenblick die narrative Logik des Films aussetzt: Zwischenfälle eines surrealen Un-Sinns. Und ist die Summa von Hitchcocks amerikanischen Filmen, sein Meisterwerk NORTH BY NORTHWEST, die Geschichte um einen Werbefritzen, der mit einem Geheimagenten verwechselt wird, den es gar nicht gibt, nicht ein einziger surrealer Zwischenfall? Die eigenwillige Formulierung «schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch» aus Comte de Lautréamonts «Die Gesänge des Maldoror» hatten Breton und Co. einst zum Sinnspruch des Surrealismus erhoben. Hitchcock steht dem in nichts nach, wenn er Cary Grant in der menschenleeren Wüste mit einem Flugzeug zusammentreffen lässt.

Die Filme des Master of Suspense sind längst nicht die einzigen, welche unter der Hand mit Surrealismus handeln. In Samuel Fullers SHOCK CORRIDOR von 1963 tanzt die Verlobte des Protagonisten einen Striptease auf der Bühne. Doch die Kamerafahrt ihren Körper empor enthüllt statt eines Gesichts nur den Knäuel einer riesigen Federboa: ein zitterndes, flauschiges Etwas anstelle eines Kopfes, grad wie bei jenem unheimlichen Fabelwesen in Max Ernsts Bild «Die Einkleidung der Braut», wo auf einem nackten Frauenkörper ein gefiederter Tierkopf thront. Nicholas Ray kommt in PARTY GIRL von 1958 auf die verquere Idee, einen abtrünnigen Gangster von seinem Boss während eines Banketts mit einem viel zu kleinen, goldenen Miniaturbaseballschläger totschlagen zu lassen. Das Surrealistische dieser Idee wird spätestens dann offensichtlich, wenn man sieht, wie drei Jahrzehnte später Brian de Palma diese Szene in THE UNTOUCHABLES kopiert: Den zu kleinen Baseballschläger hat er durch einen richtigen ersetzt, damit aber auch jene grausig-surreale Absurdität getilgt, welche die Vorlage auszeichnet.

Niemand erwartet in Richard Fleischers B-Movie FOLLOW ME QUIETLY von 1949 den Imaginationen der Surrealisten zu begegnen. Doch wenn darin die Gesetzeshüter eine gesichtslose Puppe des Gesuchten herstellen, mit ihr zu reden beginnen und sie zu fotografieren, wähnt man sich in der Bildwelt von René Magritte. Auch die beiden Würfelspieler in Man Rays LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DE DÉ von 1929 hatten keine Gesichter. Doch bei einem Genreregisseur wie Richard Fleischer wirkt so etwas sehr viel bedrohlicher – gerade weil wir uns meilenweit von der Avantgarde entfernt wähnen: «It gives me the creeps» sagen die Bullen treffend. Erst im falschen Kontext, als Verunreinigung des Narrativs, bekommt die gesichtslose Puppe bei Richard Fleischer ihre unheimliche Qualität. Es ist dasselbe unheimliche Gefühl, welches auch die Besucher der ersten «Exposition Internationale du Surréalisme» gut zehn Jahre zuvor angesichts der dort ausgestellten merkwürdig ausstaffierten Schaufensterpuppen erlebt haben mussten. Fleischer schafft sogar das, wovon André Masson und Joseph Breitenbach nur träumen konnten: in einer Szene beginnt sich die Puppe plötzlich zu bewegen. Sie ist nicht länger Double des Gesuchten, sondern dieser selbst.

Auf den Bildern Claude Cahuns sehen wir, wie die Künstlerin sich hinter Masken versteckt, wie sie sich selbst aus dem Bild herausschneidet. Im gänzlich vergessenen Melodram PORTRAIT IN BLACK von Michael Gordon können wir das Gleiche in actu sehen, wenn Anthony Quinn das Bild Lana Turners aus dem Spiegel schlägt. In Dario Argentos PROFONDO ROSSO von 1975 zeigt uns eine Grossaufnahme, wie aus einem Mund Wasser stürzt. Dasselbe Bild, 1929 von Jacques-André Boiffard gemacht, inspirierte Georges Bataille, zeitweilig Kompagnon und später Kontrahent von André Breton, zu seinem Artikel über den Mund als «Öffnung tiefer körperlicher Triebkräfte». Die Coen-Brüder lassen für den Vorspann von MILLER'S CROSSING einen Hut durch den Wald fliegen – so wie einst Hans Richter in VORMITTAGSSPUK die Melonen.

Und wer hat bemerkt, dass Jonathan Demmes THE SILENCE OF THE LAMBS seine beängstigende Wirkung nicht zuletzt daraus zieht, dass er extensiv surrealistische Bildmotive zitiert? Schon eine Szene ganz zu Beginn müsste einen warnen: Die Bilder von Tatorten und Leichen an der Bürowand des Profilers formieren sich exakt zu einem Bildatlas von Pathosformeln, wie sie der Kunsthistoriker Aby Warburg in seinen Mnemosyne-Tafeln angelegt hatte. In den Polizeifotografien und ihrem harrschen Realismus findet in Wahrheit der Surrealismus sein Nachleben: Leichenteile liegen auf der Erde wie Hans Bellmers geschändete Puppen im Wald. Und was die Protagonistin Clarice Starling im Lagerraum ihres grausamen Mentors Hannibal Lecter vorfindet – das altertümliche Auto mit der Puppe auf dem Rücksitz – ist ein offensichtlicher Wiedergänger jenes Autos, welches Salvador Dali für die «Exposition Internationale du Surréalisme» in den Hof der Galerie Beaux-Arts parkiert hatte. Und wenn wir in den Folterkeller des Serienkillers Buffalo Bill steigen, wo sich dieser aus Menschenhaut einen neuen Körper zusammenschneidet, vollführt die Kamera mit nur einer eleganten Fahrt jenes Zusammentreffen, wovon Lautréamont dichtete: vom Seziertisch, auf dem die Opfer Buffalo Bills seziert werden, gleitet die Kamera zur Nähmaschine, an welcher der Killer sitzt.

Diese Auflistung könnte man endlos weiterführen. Die skeptische Frage, ob all diese Zitate denn auch tatsächlich bewusst gesetzt worden sind, kann ob dieser Überfülle nicht ausbleiben. Doch die Frage ist falsch gestellt. Denn die surrealistische Verunreinigung schert sich nicht um die Intentionen des Künstlers. Je weniger er den überraschenden Moment bewusst anvisiert, umso eher trifft er ein. «Passiver Zuschauer des eigenen Werks», das ist Max Ernst zufolge die Rolle des surrealistischen Künstlers – er erfindet nicht, er findet. So konnten die Surrealisten denn auch ohne weiteres Filmemacher zu ihren Mitstreitern zählen, die gar nichts vom Surrealismus wussten, nichts wissen konnten. Der französische Kinopionier Luis Feuillade hatte seine Filme um den Meisterverbrecher «Fantômas» bereits in den frühen zehner Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gedreht. Die Surrealisten sahen in ihm gleichwohl einen der Ihren, so wie auch im frühen Charlie Chaplin oder in Buster Keaton. Wenn André Breton Harpo Marx in die Mitte einer seiner Collagen klebt, macht er aus dem Komiker einen zentralen Surrealisten. Auch gegen dessen Willen. Robert Desnos, welcher bereits in Eugène Atgets Fotografien der leeren Pariser Strassen den Surrealismus avant la lettre entdeckte, stellt 1930 für die Zeitschrift «Documents» eine Doppelseite mit dreissig Einzelbildern aus Sergej Eisensteins GENERALLINIE zusammen. Die Standbilder scheinen es zu beweisen: auch der russische Kinopionier muss Breton gelesen haben.

Im selben Jahr, da Breton sein erstes Manifest schreibt, setzt Busby Berkeley mit der Choreographie zu dem Musical DAMES filmisch Vorstellungen um, welche die Pariser Avantgarde bereits wieder hinter sich lassen. Man muss sie gesehen haben, um die surrealen Metamorphosen zu glauben, welche Berkeley gelingen: Die Tänzerin Ruby Keeler erstarrt zu einem Bild im Spiegel, ihre Mittänzerinnen formieren sich zum Griff eines Handspiegels, den dann wiederum Ruby Keeler in die Hand nimmt. Was uns als die scheinbar radikalsten Gegensätze erscheint – europäische Avantgarde hier und Hollywood-Glamour dort – sind Zwillinge. Davon schien auch der Surrealist Joseph Cornell überzeugt zu sein, als er sich 1936 das unscheinbare B-Movie EAST OF BORNEO aneignete und die Szenen mit der Schauspielerin Rose Hobart zu einem neuen Film zusammensetzte. Die Avantgarde steckte schon immer in den Filmaufnahmen drin, man musste nur genau genug hinschauen.

Wahrscheinlich hatte René Clair Recht, als er meinte, der Surrealismus sei keine Schule für die Filmemacher, umso mehr aber eine für die Filmzuschauer. Doch zeigt sich darin nicht sein Scheitern, sondern sein absoluter Sieg. Der Surrealismus hat uns sehen gelernt. Er hat unsere Augen infiziert und seitdem erblicken wir seine Spuren überall. Wir werden ihn nie mehr los. Noch immer reizen seine Verunreinigungen unsere Netzhaut und bestimmen unsere Wahrnehmung der Kinobilder. Der Schnitt des Rasiermessers ist nie verheilt.

Johannes Binotto

Literatur

La Subversion des images / Die Subversion der Bilder, Ausstellungskatalog, Centre Pompidou / Fotomuseum Winterthur 2010

Robert Short
The Age of Gold – Surrealist Cinema, London 2003

Karlheinz Barck (Hg.)
Surrealismus in Paris 1919–1939, Ein Lesebuch, Leipzig 1990

Noah im Wunderland

Mein zehnjähriger Sohn Noah telefoniert äusserst ungern. Aber kürzlich fasste er sich ein Herz und rief seinen Mitschüler Natxo an: «Du hast mir doch zum Geburtstag einen Kinogutschein geschenkt. Können wir ihn morgen einlösen und ALICE IN WONDERLAND anschauen gehen?»

Noah hat zwei Leidenschaften: Fussball und Film. Er ist keine Ausnahme. Johnny Depp ist ebenso ein Pausenplatzthema wie Lionel Messi. Die Kinder strömen freilich weniger in die Arthouse Kinos zu Miyazakis SPIRITED AWAY als ins Multiplex zu ICE AGE 3. Aber immerhin: Die siebte Kunst ist ihnen vertraut, wenn auch vorwiegend in ihrer massentauglichen Form. Da unterscheiden sich die Kids nicht vom erwachsenen Publikum, auch das bevorzugt unterhaltende Ware. Tendenz zunehmend. Christian Jungen hat Ende Februar in der «NZZ am Sonntag» aufgezeigt, wie ernst die Lage für die Arthouse Kinos ist. Der sogenannt wertvolle Film verliert dramatisch an Zuschauern. Das hat technologische und ökonomische Gründe, vor allem aber hat sich das Verhältnis zum Kino nachhaltig geändert. Christian Jungen unterscheidet drei Generationen von Cinephilen: Die heute über sechzigjährigen Cineasten hatten in Kinematheken, Arthouse-Kinos und Festivals den Autorenfilmen von Truffaut bis Godard gehuldigt. Die fünfunddreissig- bis sechzigjährigen Filmliebhaber wuchsen mit Almodóvar, Jarmusch und Kusturica auf, weiteten ihren Horizont mit Videos aus, blieben aber den Festivals und Arthouse-Sälen treu. Die unter Fünfunddreissigjährigen stellen die digitalisierten «Cineasten». Sie schauen Filme immer und überall: auf dem PC, ab DVD, auf dem IPhone und ab und zu im Kino, aber immer weniger im Arthouse.

Wollte man junge Menschen nicht ganz als Arthouse-Publikum verlieren, urteilt Jungen, müsste man an den Schulen Filmkultur vermitteln. Denn je mehr man über Filme wisse, desto mehr liebe man sie. Dieser Meinung sind auch wir vom Sektor *schule & kultur* der Bildungsdirektion. Wir stellen für die Schulen des Kantons Zürich ein Angebot aus Literatur, Kunst, Musik, Theater, Tanz und Film zusammen. Rund 90 000 SchülerInnen vom Kindergarten bis zur Berufsschule erreichen wir pro Schuljahr, das sind über fünfzig Prozent der Gesamtschülerzahl des Kantons.

Eine erfreulich hohe Zahl. Denn die Beschäftigung mit den Künsten macht Kinder und Jugendliche gescheiter und selbstbewusster! Zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen untermauern diese scheinbar saloppe Behauptung. So kam der Deutsche Bundestag 2007 nach vier Jahren gründlichen Forschens in einem 512-seitigen Bericht zum Schluss: Die Künste müssten angesichts ihrer positiven Wirkung viel stärker in der Bildung vertreten sein.

Im Kanton Zürich sind die Künste unter dem Oberbegriff Kultur sowohl im Bildungsgesetz als auch im Lehrplan der Volksschule vertreten. Dieser fordert, dass die Volksschule eine Stätte allgemeiner Menschenbildung zu sein und auch im Bereich der kulturellen Erziehung Beiträge zu leisten hat. Das ist ein offen gefasster Auftrag, der im Gegensatz zu Mathematik und Sprache im Stundenplan nicht ersichtlich ist. Wir nehmen ihn trotzdem ernst und bieten «A Clockwork Orange» im Schauspielhaus, Roman Signer im Helmhaus und «Nabucco» im Opernhaus an. Wir schicken Slam-Poeten, Schiller-Gedichte rappende Hip Hopper und rund achtzig AutorInnen in die Schulhäuser. Wir programmieren von ExpertInnen begleitete Schulvorstellungen mit NOSFERATU, SAME SAME BUT DIFFERENT, SINGIN' IN THE RAIN und vielen weiteren Filmen; und wir bieten Trickfilmworkshops sowie eine Filmlesung mit Thomas Binotto an, in der er sich der Faszination Vampirfilm gestern (NOSFERATU) und heute (TWILIGHT) widmet.

Wir wollen damit die individuelle Geschmacksbildung der SchülerInnen fördern und sie befähigen, die Wirkungsweise der Filme besser verstehen und durchschauen zu können; sie sollen lernen, Werke in Kontexte der Film-, Kultur- und Kunstgeschichte einzuordnen. Kurz: Wir wollen sie zu kritischeren FilmkonsumentInnen machen, ob sie nun ZABRISKIE POINT im Filmpodium, AVATAR im Multiplex oder INGLOURIOUS BASTERDS am Computer schauen.

Das sind hehre Ziele, die auch andere verfolgen: der Verein Roadmovie mit seinem mobilen Kino; das Büro Achaos mit seinen Unterrichtsmaterialien zu Schweizer Filmen; die Zauberlaterne; die Pädagogischen Hochschulen, die Filmbildung anbieten; die Verleiher und Kinos, die zu günstigen Konditionen Schulvorstellungen organisieren – und so weiter.

Wir von *schule&kultur* wollen aber mit unserem Filmvermittlungs-Konzept nicht in erster Linie Kinder und Jugendliche vor dem schädlichen Einfluss der Massenmedien schützen, indem wir sie mit Analysefähigkeiten aufmunitionieren. Wir stellen den Film als Kunstwerk, das es lieben zu lernen gilt, in den Vordergrund. Wir vermeiden jegliche Vergällungstaktik, machen den Jugendlichen weder TWILIGHT noch PIRATES OF THE CARIBBEAN madig. Sondern wir holen sie dort ab, wo sie sind und versuchen, sie weiterzuführen.

Landen sie schliesslich im Arthouse-Kino, ist das wunderbar. Gehen sie ALICE IN WONDERLAND in 3D schauen, essen Popkorn und ein Glacé und kommen begeistert nach Hause wie mein Sohn Noah, freut das nicht nur den Multiplex-Betreiber, sondern auch mich. «Mega spannend» sei der Film gewesen. Vögel seien wie echt auf ihn zugeflogen, manchmal habe er gemeint, wirklich hinter Alice zu stehen. Auf dieser Begeisterung können wir aufbauen. Auch wenn wir dann das junge Publikum eine Dimension zurückführen müssen, damit es im Arthouse-Kino landet.

André Grieder

Leiter Sektor schule & kultur der Bildungsdirektion des Kantons Zürich
www.schuleundkultur.zh.ch.

chef-kameramann
postproduktion
neue instrumente
bühne grip
market awareness
stop motion
maquilleuse
connexions
competitiveness
digital workflows
promotionsberatung
seminare
exploitant de salles
ateliers
grip
autonomie
échanges
promotion and marketing
langage visuel
kino und verleih
relève
kamera
methoden
technisch
suisse
compétences
debatten
teilnehmer
diskussion
dramaturgie
filmkritiker
nachwuchs
director
expertise
réalisation documentaire
participants
ausführender produzent
sensibilisierung
seminars
costumier
regie dokumentarfilm
production manager
assistant opérateur
schauspiel-coaching on demand
filmschaffende
discussion
distribution – exhibition
link
diversité
auteur
scripte
referenten
technique
direction fiction
location manager

pensée créative
autor
postproduction
speakers
participants
dramaturgy
kreativität
flexibilität
producer
technical
expérience
conseil promotion
sensitizing
eigenständigkeit
unternehmerisch
skills
professionals
pensée critique
scénographe
international
projectionniste
author
flexibility
kostümbildner
stages
cultural impact
evaluation
sensibilisation
wechselwirkung
neue technologien
produktion
practice
new processes
script development
trainee
HD
erfahrung
zukunftswerkstatt
comédien
directeur de production
kolloquien
teamwork
creative
nouvelles technologies
praxisorientiert
qualität
régisseur
machiniste
debates
savoir-faire
sales agent
produzent
experience
professional training
rechte
workshops
internet platform
wissenstransfer
distributor
drehbuch
querdenken
entrepreneurial
actor
collaboration
professionalisation
future thinking
analyses
make-up artist
vielfalt
editor
methoden
autonomy
encounters
script consultant
networked thinking
european
animation
needs
promotion und marketing
vernetzung
schauspiel acting
idea reservoir
filières numériques
distribution et exploitation
transmission de connaissances
rencontres
interaction
entrepreneurial
new technologies

pour le cinéma

OFFICIAL SELECTION
INT. COMPETITION
VISIONS DU RÉEL
NYON, 2010

GURU

BHAGWAN, HIS SECRETARY & HIS BODYGUARD

DAS KOLLEKTIV FÜR AUDIOVISUELLE WERKE / PHILIP DELAQUIS PRESENTS A MOVIE BY SABINE GISIGER AND BEAT HÄNER STARRING SHEELA BIRNSTIEL AND HUGH MILNE

Edited by BARBARA WEBER
Directors of Photography BEAT HÄNER, MATTHIAS KÄLIN
Sound Recordists SAUL ROUDA, MARTIN WITZ
Music by MARCEL VAID, RAPHELSON
Sounddesign / Mix by ROMAN BERGAMIN
Artwork MATTHIAS GÜNTER
Production Manager FRANK STEFFEN
Production Coordinator ANDREAS WINTERSTEIN
Written and Directed by SABINE GISIGER AND BEAT HÄNER
Co-Producer Swiss TV URS AUGSTBURGER
Produced by PHILIP DELAQUIS, MIN LI MARTI, STEFAN ZUBER
Distributed Exclusively in Switzerland by FILMCOOPI ZÜRICH

© 2010 Das Kollektiv für audiovisuelle Werke GmbH Zürich ALL RIGHTS RESERVED

DOLBY DIGITAL IN SELECTED THEATRES

International Standard Audiovisual Number (ISAN)
0000-0002-6B65-0000-V-0000-0000-I

Ab 29. April im Kino!

DAS KOLLEKTIV
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK
ZÜRCHER FILMSTIFTUNG
Fachstelle Kulturförderung Kanton Zürich
KULTUR1
kulturelles.bi
SF SCHWEIZER FERNSEHEN
SRG SSR idée suisse
TELECLUB DAS BESTE. ZUERST.
CINEMAN
STAR TV FILM, LIFESTYLE & ENTERTAINMENT
FILMCOOPI ZÜRICH