Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 308

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

5.10

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Lubitsch, der Vielseitige
Feste der Schaulust:
Weltausstellungen und das Kino

LE PÈRE DE MES ENFANTS von Mia Hansen-Løve
«Ins Unbekannte der Musik» drei Porträts von Urs Graf
MADEMOISELLE CHAMBON von Stéphane Brizé
Gespräch mit Stéphane Brizé
MOON von Duncan Jones
Gespräch mit Duncan Jones
AJAMI von Scandar Copti und Yaron Shani
HOW ABOUT LOVE von Stefan Haupt
PONYO von Hayao Miyazaki
ALLT FLYTER von Måns Herngren
www.filmbulletin.ch

> Ernst Lubitsch
> Weltausstellung

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 05

NACH ALLES AUF ZUCKER DIE NEUE KOMÖDIE VON DANI LEVY

MERET BECKER

VERONICA FERRES

HANNAH LEVY

HANS HOLLMANN

YVONNE CATTERFELD

DAVID SCHLICHTER

JUSTUS VON DOHNANYI

GOTTFRIED JOHN

HEINO FERCH

ELKE SOMMER

UDO KIER

MARKUS HERING IN

DAS LEBEN IST ZU LANG

AB 2. SEPTEMBER IM KINO

X VERLEIH UND WARNER BROS. PICTURES PRÄSENTIEREN EINE PRODUKTION VON X FILME CREATIVE POOL UND WARNER BROS. FILM PRODUCTIONS GERMANY

MIT MARKUS HERING MERET BECKER VERONICA FERRES HANNAH LEVY DAVID SCHLICHTER HANS HOLLMANN YVONNE CATTERFELD GOTTFRIED JOHN JUSTUS VON DOHNANYI UND ALS GÄSTE HEINO FERCH ELKE SOMMER UND UDO KIER

CASTING SIMONE BÄR MASKENBILD SABINE SCHUMANN PETER BOUR KOSTÜMBILD LUCIE BATES SZENENBILD CHRISTIAN EISELE ORIGINALTON PATRICK STORCK SOUNDDESIGN & MISCHUNG HUBERT BARTHOLOMAE ORIGINAL MUSIK NIKI REISER

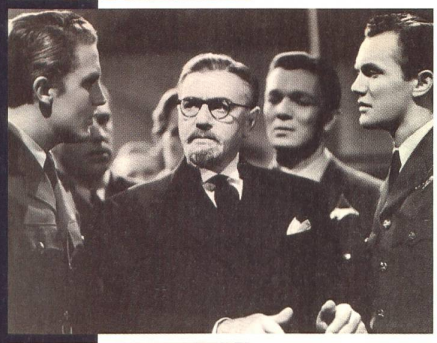
SCHNITT ELENA BROMUND KAMERA CARL-FRIEDRICH KOSCHNICK BVK 1. AD ARNDT WIEGERING PRODUKTIONSLEITUNG SABINE SCHILD HERSTELLUNGSLEITUNG ULLI NEUMANN PRODUZENTIN MANUELA STEHR BUCH & REGIE DANI LEVY

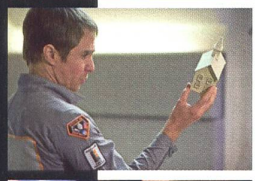
WWW.DASLEBENISTZULANG.X-VERLEIH.DE

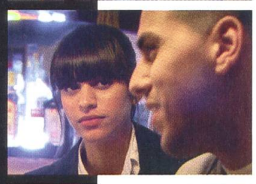
X FILME CREATIVE POOL · Warner Bros. Film Productions Germany · FFA · medienboard Berlin-Brandenburg GmbH · FFF Bayern · Deutscher Filmförderfonds · Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien · MEDIA · NORMAL · DOLBY DIGITAL · WARNER BROS. PICTURES · FILMCOOPI ZÜRICH

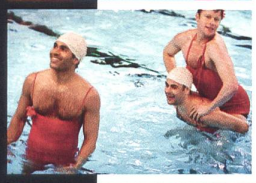
ARTWORK: DAVID VAN TRAGHT

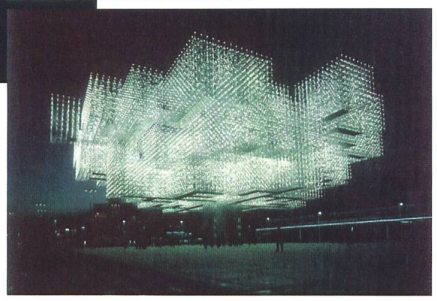
© 2006 X FILME







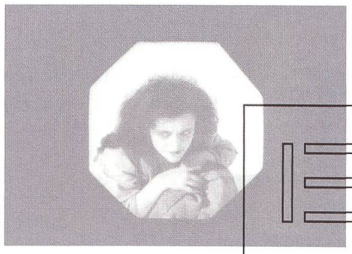




Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.2010
52. Jahrgang
Heft Nummer 308
August 2010

Titelblatt:
Jeanette MacDonald als Sonia und Maurice Chevalier als Danilo in THE MERRY WIDOW *von Ernst Lubitsch (1934)*



KURZ 3 *Vorschau Locarno 2010*
BELICHTET 5 *Matthew Barney*
7 *Roman Polanski – the fugitive*
10 *Bücher*
12 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE 13 **Nähe und Distanz**
LE PÈRE DE MES ENFANTS *von Mia Hansen-Løve*

RETROSPEKTIVE 16 **Lubitsch, der Vielseitige**
Versuch eines Resümees

FILMFORUM 27 **Freiräume musikalischer Kreativität ausmessen**
«INS UNBEKANNTE DER MUSIK» – DREI PORTRÄTS
von Urs Graf

30 **Pflicht und Neigung**
MADEMOISELLE CHAMBON *von Stéphane Brizé*
31 **«Oft erscheinen mir Worte wie eine Glasur»**
Gespräch mit Stéphane Brizé

34 **Klassisch verhaltenes Kammerspiel**
MOON *von Duncan Jones*
35 **«Wir wollten diesen Film immer unabhängig herstellen»**
Gespräch mit Duncan Jones

NEU IM KINO 37 AJAMI *von Scandar Copti und Yaron Shani*
38 HOW ABOUT LOVE *von Stefan Haupt*
39 PONYO *von Hayao Miyazaki*
40 ALLT FLYTER – MÄNNER IM WASSER
von Måns Herngren

PANORAMA 41 **Feste der Schaulust**
Weltausstellungen und das Kino

KOLUMNE 48 **Too little to fail**
Von Frédéric Gonseth

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
Simon Baur, Pierre Lachat, Kathrin Halter, Bettina Spoerri, Frank Arnold, Johannes Binotto, Michael Pekler, Martin Girod, Verena Zimmermann, Gerhard Midding, Michael Ranze, Sascha Lara Bleuler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Kathrin Schulthess, Basel; Trigon-Film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, photothèque, Lausanne; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Filmkollektiv, Frenetic Films, Look Now!, Praesens Films, Xenix Filmdistribution, Zürich; Farbfilm Verleih, Berlin; Cinémathèque royale, Bruxelles; Koch Media, Planegg; Filmladen, Wien

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
Fondaziun 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.

Festival del film Locarno
Vorschau

AU FOND DES BOIS
Regie: Benoît Jacquot

HUGO KOBLET – PÉDALEUR DE CHARME
Regie: Daniel von Aarburg

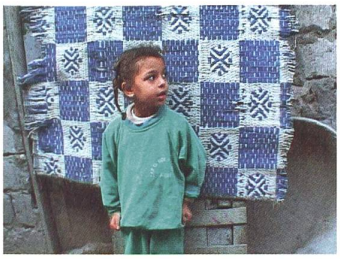
Die dreiundsechzigste Ausgabe des «Festival del film Locarno» findet vom 4. bis 14. August statt, es ist die erste unter der künstlerischen Leitung von *Olivier Père*. Programmatisch meint er: «Ein cinephiles Festival muss Einfluss auf das Filmschaffen ausüben, mitreden und die Anerkennung eines Filmemachers oder die Verankerung eines Landes in der internationalen Filmwelt vorantreiben und fördern.» Und: «Das Festival del film Locarno war eines der ersten, das sich zu Recht als Werkstätte sah und erahnte, dass die heute noch experimentell anmutenden Bilder und Töne die Filmsprachen von morgen ankündigen und kleine oder grosse ästhetische Revolutionen einleiten können.» Als gemeinsamen Nenner verschiedenster Festivalsektionen nennt Père: «Die Filmemacherinnen und Filmemacher sind jung; entweder gehören sie der neuen Generation der internationalen Filmautoren an, oder sie warten mit Erstlingswerken auf» – es sind rund 20 Erstlingsfilme und rund 50 Weltpremieren quer durch die Sektionen zu erwarten.

Im *Concorso internazionale* erhalten etwa die Erstlingsfilme HOMME AU BAIN von *Christophe Honoré* und LA.ZOMBIE von *Bruce LaBruce*, MORGEN von *Marian Crisan* und PERIFERIC von *Bogdan Apetri*, beide aus Rumänien, und BEYOND THE STEPPES der Belgierin *Vanja d'Alcantara* neben Werken erfahrenerer Cineasten wie CURLING von *Denis Côté* und BAS-FONDS von *Isild Le Besco* eine Plattform. Mit KARAMAY von *Xu Xin* aus China nimmt auch ein Dokumentarfilm (von monumentaler Länge von 365 Min.) am Wettbewerb teil. Die Schweiz ist mit LA PETITE CHAMBRE von *Stéphanie Chuart* und *Véronique Reymond* und SONGS OF LOVE AND HATE von *Katalin Gödrös* vertreten.

Im Wettbewerb *Cineasti del presente* – «die Sektion der Entdeckungen, Überraschungen und Offenbarungen» – ist die Schweiz mit dem Dokumentarfilm PRUD'HOMMES von *Stéphane Goël* vertreten, aus Kanada stammen IVORY TOWER von *Adam Traynor*, JO POUR JONATHAN von *Maxime Giroux* und YOU ARE HERE von *Daniel Cockburn*. Der Erstlingsfilm BURTA BALENEI von *Ana Lungu* und *Ana Szel* stammt aus Rumänien, AARDVARK von *Kitai Sakurai* aus den USA und NIJYU von *Takahiro Yamauchi* aus Japan. Mit PARABOLES nimmt der fünfte und letzte Teil des grossangelegten Mafrouza-Dokumentarfilmprojekts von *Emmanuelle Demoris* am Concorso teil: während zweier Jahre hat die Filmemacherin das Leben unterschiedlicher Personen im Quartier Mafrouza in Alexandria beobachtet.

Die vier ersten Teile dieser Langzeitbeobachtung sind in der Sektion *Fuori Concorso* zu sehen, wie auch etwa C'ÉTAIT HIER, der neuste Dokumentarfilm von *Jacqueline Veuve*, die aufgrund von Erinnerungen an die Tour de Suisse von 1937 ein Porträt einer Generation entwickelt. In dieser Sektion sind auch neuste Kurzfilme von *Yervant Gianikian* und *Angela Ricci Lucchi*, *Luc Moullet* und *Jean-Marie Straub* zu sehen.

Das Programm auf der *Piazza Grande* wird mit AU FOND DES BOIS von *Benoît Jacquot* mit *Isild Le Besco* in Weltpremiere eröffnet. Mit HUGO KOBLET – PÉDALEUR DE CHARME von *Daniel von Aarburg* und SOMMERVÖGEL, einem Spielfilm von *Paul Riniker* mit *Roeland Wiesnekker*, *Sabine Timoteo* und *Anna Thalbach*, ist die Schweiz auch in dieser Sektion vertreten. Der russische Animationsfilmer *Garry Bardine* stellt mit GADKII UTENOK (DAS HÄSSLICHE ENTLEIN) seinen ersten langen Animationsfilm vor. Mit L'AVOCAT von *Cédric Anger* und DAS LETZTE SCHWEIGEN von *Baran bo Odar* ist etwa das Krimigenre, mit MONSTERS von *Gareth Edwards* der Horrorfilm und mit



MAFROUZA: OH LA NUIT!
Regie: Emmanuelle Demoris

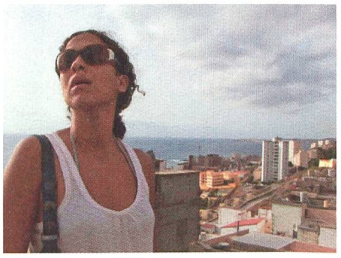
RAMMBOCK von *Marvin Kren* gar der Vampirfilm auf der Piazza Grande präsent. Ganz besonders freuen kann man sich auf einen Abend mit TO BE OR NOT TO BE, dem wunderbaren Klassiker von *Ernst Lubitsch* in neuer Kopie.

Diesem grossen Cineasten ist die *Retrospektive* gewidmet. Gezeigt werden sämtliche erhaltenen Filme, von DER STOLZ DER FIRMA (Lubitsch als Schauspieler, 1916), SCHUHPALAST PINKUS und DAS FIDELE GEFÄNGNIS von 1917 bis zu CLUNY BROWN (1946) und THAT LADY IN ERMINE (1948), den beiden von Otto Preminger fertiggestellten Filmen. In Ergänzung sind auch die Kompilationsfilme PARAMOUNT ON PARADE und IF I HAD A MILLION sowie die Porträts ERNST LUBITSCH IN BERLIN von *Rober Fischer* und LUBITSCH, LE PATRON von *Jean-Jacques Bernard* und *Daniel Sauvage* zu sehen. Die Reihe wurde von Joseph McBride kuratiert, er und eine Reihe von Regisseuren und Kritiker – darunter etwa Lionel Baier, Freddy Buache, Stefan Drössler, Benoît Jacquot, Luc Moullet und Pierre Rissient – werden jeweils in die Filme einführen. Am Donnerstag, 12. August, um 10.30, findet im Forum eine Podiumsdiskussion zu Lubitsch mit McBride und Jean Douchet statt. Die Retrospektive wird anschliessend von der Cinémathèque suisse (ab 18. August) und der Cinémathèque française übernommen.

Mit einem *Pardo d'onore* wird *Alain Tanner* für sein Lebenswerk ausgezeichnet (das Festival zeigt DANS LA VILLE BLANCHE, JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000, LES ANNÉES LUMIÈRE und PAUL S'EN VA). Ein zweiter Pardo d'onore geht an den chinesischen Regisseur *Jia Zhang-ke*, von ihm werden PLATFORM und I WISH I KNEW zu sehen sein.

www.pardo.ch

Semaine de la Critique
Locarno 2010



BLOOD CALLS YOU
Regie: Linda Thorgern

SUMMER PASTURE
Regie: Nelson Walker und Lynn True

«Hast du wirklich gedacht, er habe dich aus Liebe geheiratet?» – Innerhalb kürzester Zeit hat sich für *Linda Thorgern* die vermeintlich grosse Liebe in eine von Gewaltausbrüchen überschattete Ehe verwandelt. Weil die Schwedin kubanischer Herkunft ihre Tochter davor bewahren wollte, das gleiche Schicksal zu erleiden, das bereits sie, ihre Mutter und ihre Schwester ereilt hatte, begab sie sich auf Spurensuche. «Bin ich genetisch vorbelastet?», lautet die Frage, die ihre autobiographische Recherche antreibt. Bei einigen Mitgliedern der Kritikerwochen-Gruppe löste BLOOD CALLS YOU heftiges Kopfschütteln aus: Wie kommt eine gebildete junge Frau aus Westeuropa heute bloss dazu, ihr Schicksal unabhängig von Politik, Zeitgeschichte und Gesellschaft zu begreifen? Da während der Sichtung von Thorgerns Film gleichwohl alle verstohlen Tränen verdrückten, haben wir BLOOD CALLS YOU als ersten Film ins Programm der 21. *Semaine de la Critique* gehievt: Schliesslich möchten wir unserem Publikum Filme zeigen, die berühren, aufregen, wachrütteln, zum Diskutieren und Nachdenken anregen.

So haben wir, aus reicher Fülle schöpfend, ein Ensemble von sieben Filmen zusammengestellt. Ähnlich radikal im Ansatz wie BLOOD CALLS YOU ist *Jonaas Neuvonens* REINDEER SPOTTING, das verblüffend intime Porträt eines drogensüchtigen jungen Mannes aus dem finnischen Rovaniemi. Bass erstaunt waren wir, als wir im Laufe unseres Auswahlwochenendes ein weiteres Mal in Rovaniemi landeten. Dass wir auch den zweiten finnischen Film ins Programm aufnahmen, begründet sich allerdings nicht geographisch, sondern durch die Tatsache, dass *Virpi Suutari* in AUF WIEDERSEHEN FINNLAND eine weitgehend unbekannte Geschichte erzählt: die der fatalen Liebesbande, die im Zweiten Weltkrieg zwischen einigen finnischen Frauen und deutschen Besatzungssoldaten entstanden. Wohltuend bedächtig kommt AUF WIEDERSEHEN FINNLAND daher.

Er teilt diese Beschaulichkeit mit dem bildschönsten der diesjährigen Kritikerwochen-Filme: SUMMER PASTURE von *Nelson Walker* und *Lynn True* ist eine amerikanisch-tibetanische Ethnodokumentation über ein tibetanisches Nomadenpärchen, das um der Zukunft seiner kleinen Tochter willen überlegt, sesshaft zu werden. Um Familiensicherung geht es auch in *Heidi Specognas* DAS SCHIFF DES TORJÄGERS, dem der 2001 für Schlagzeilen sorgende Fall eines vor Gabun aufgetauchten «Kindersklavenschiffs» zu Grunde liegt. Eingetragen war das Schiff auf den nigerianischen Spitzenfussballer Jonathan Akpoborie, an Bord befanden sich 43 Kinder, die von ihren Eltern zum Geldverdienen in die Fremde geschickt worden waren. Die Kinder wurden von Hilfsorganisationen zu ihren Familien zurückgebracht, Akpobories steile Karriere aber fand abrupt ein Ende. Doch ganz so einfach ist die Sache nicht.

Bleiben zu erwähnen unsere Leinwandstürmer: Juan *Manuel Biains* pamphletartiger ARTICLE 12, der fragt, wie es im Internet-Zeitalter um die in der Menschenrechtskonvention garantierte «persönliche Freiheit» steht. Und *Joshua Atesh Litles* mitreissenden Musikdokumentarfilm THE FURIOS FORCE OF RHYMES, welcher die Zuschauer auf den Spuren des Hip-Hop zu einer Reise rund um die Welt einlädt.

Irene Genhart, Simon Spiegel

Delegierte Semaine de la Critique Locarno, organisiert vom Schweizerischen Verband der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten SVFJ / ASJC / ASGC

www.semainedelacritique.ch

Immer mehr Filmfestivals – Wer soll das bezahlen?
Podiumsdiskussion der Schweizer Filmjournalisten

Immer mehr Filmfestivals buhlen um die Gunst des Publikums. Auch in der Schweiz gibt es kaum eine grössere Stadt ohne Festival. Manchmal scheint aber nicht die Vermittlung der Filmkultur hinter den Neugründungen zu stehen, sondern das Stadtmarketing, der Tourismus und die Lust auf Glamour und den roten Teppich. Keine dieser Grossveranstaltungen kann sich nur über die Eintritte finanzieren, neben Sponsoren – die in Zeiten der Wirtschaftskrise zurückhaltender agieren – ist die öffentliche Hand meist die wichtigste Geldgeberin. Doch auch die Fördergelder fliessen zäh: Graben die Festivals den Filmschaffenden die Subventionen ab?

Der *Verband der Schweizer Filmjournalisten und Filmjournalistinnen* (SVFJ) will die alte Frage neu diskutieren: Gibt es zu viele Filmfestivals? Wem gehört welches Stück vom Förderkuchen? Sind die Festivals für die Filme da oder die Filme für die Festivals? Schadet die Konkurrenz neuer Kino-Events in urbanen Metropolen den renommierten Filmfestspielen in den Badeorten? Und sollten die Kulturförderer einen anderen Massstab bei der Vergabe von Subventionen anlegen?

Darüber diskutiert *Christian Jungen* (Filmkritiker der «NZZ am Sonntag») mit dem Präsidenten des Internationalen Filmfestivals von Locarno, *Marco Solari*, dem scheidenden Chef der Filmförderung im Bundesamt für Kultur, *Nicolas Bideau*, dem festivalerprobten Schweizer Filmemacher *Christian Frei* und der international renommierten Schweizer Filmproduzentin *Ruth Waldburger*.

Dienstag, 10. August, 13.45 Uhr im Pavillon «Magnolia» der RSI (am Eingang der Piazza Grande)

Fachrichtung Film
an der Zürcher
Hochschule der Künste

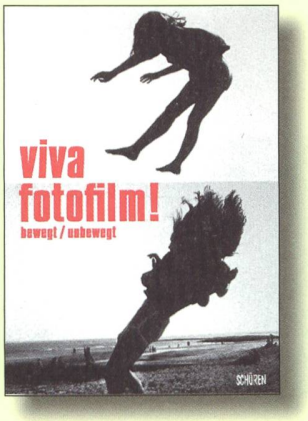
Studiengang Bachelor of Arts in Film
Studiengang Master of Arts in Film

http://film.zhdk.ch

z hdk

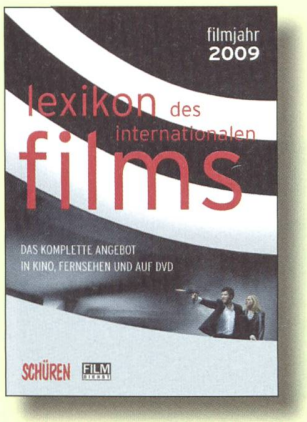
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film
Zürcher Fachhochschule

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH



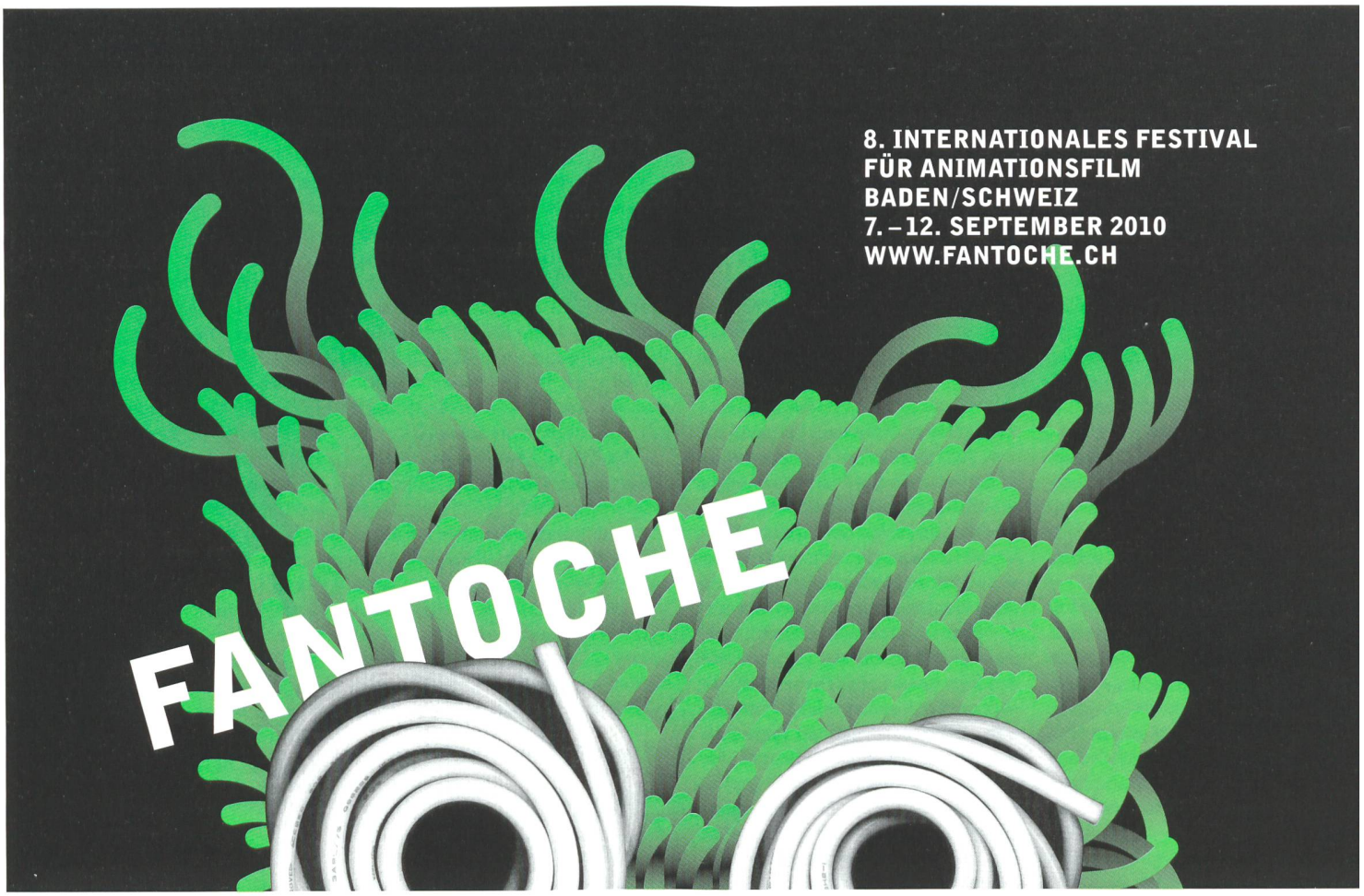
Pratschke/Hámos/Tode (Hg.)
Viva Fotofilm – bewegt/unbewegt
368 S., 698 Abb.,
davon 133 in Farbe
€ 29,90/SFr 49,90
ISBN 978-3-89472-679-9

Der Fotofilm öffnet Zwischenräume: Zwischen den unbewegten Bildern im Film befinden sich mögliche Räume, fruchtbare Plätze, die durch Imagination aufgeladen werden.

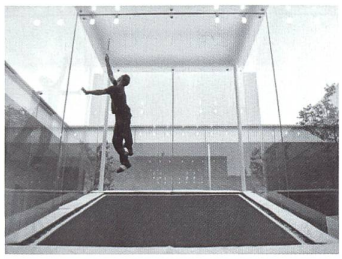


Lexikon des internationalen Films – Filmjahr 2009
600 S., Pb., € 22,90/SFr 38,90 UVP
ISBN 978-3-89472-559-4
Die Filmjahrbücher widmen sich als Bilanz eines Kinojahres der breiten Vielfalt des Kinos und erfassen nicht nur Blockbuster, sondern verweisen ebenso auf die vielen herausragenden Produktionen im Kino aber auch auf DVD.
„Wer Bescheid wissen will im Kino weltweit, kommt um das ‚Lexikon des internationalen Films' nicht herum."
br/kinokino

www.schueren-verlag.de SCHÜREN



Die Passion Matthew Barneys



Matthew Barney: «Drawing Restraint 10», 2005 (Foto Reggie Shiobara)

Installation aus «Prayer Sheet with the Wound and the Nail» mit «Lucretia» von Lukas Cranach d. Ä. (Foto: Kathrin Schulthess)

Matthew Barney: DRAWING RESTRAINT 17, 2010

Blick ins Untergeschoss der Ausstellung (Foto: Tom Bisig)

Das Schaulager in Münchenstein bei Basel präsentiert dieses Jahr die «Drawing Restraint»-Reihe von Matthew Barney. «Drawing Restraint» ist eine bisher sechzehnteilige Serie von Performances, in denen Barney in einem Environment von selbstauferlegten körperlichen und seelischen Widerständen zeichnerische Markierungen setzt.

Aus diesen Performances hervorgegangene Arbeiten wie Skulpturen, Schauvitrinen, Zeichnungen und Videos werden in der Schaulager-Ausstellung Kunstwerken der nördlichen Renaissance von Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Urs Graf oder Hans Baldung genannt Grien – vorwiegend aus dem Kunstmuseum Basel – gegenübergestellt. Im Rahmen der Ausstellung werden zwei neue Arbeiten: «Drawing Restraint 17» und «Drawing Restraint 18», die beide im Mai 2010 im Schaulager geschaffen wurden, vorgestellt. Drawing Restraint 18 steht wie die anderen Performances der Reihe unter dem übergeordneten Thema «Die Form kann nur dann Gestalt annehmen, wenn sie gegen einen Widerstand kämpft» und wurde als Altarbild in der Ausstellung mit dem Titel «Prayer Sheet with the Wound and the Nail» im Schaulager inszeniert. Die Ausstellung selbst wurde in ein Raumgefüge eingefügt, das im Erdgeschoss an eine basilikale Architektur erinnert, entsprechend sind die drei Räume im Untergeschoss als Krypta zu erkennen, eine Inszenierung allerdings, die zwar konstruiert, doch nie aufdringlich wirkt.

Es ist in diesem Kontext sinnvoll, die Zeichnungen und Bilder der nördlichen Renaissance nicht unreflektiert auf die Arbeiten Barneys zu beziehen, sondern sie als separate Ausstellung zu verstehen. Der Sinn der Konfrontation liegt nicht darin, verborgene christliche oder mythologische Inhalte in Barneys Arbeiten zum Vorschein zu bringen. Es handelt sich eher um eine offene Versuchsanordnung, bei der grundlegende anthropologische Konstanten auf ihre Aussagekraft überprüft werden können. So widersteht man der Versuchung, ikonographische Parallelen zu suchen, die in der Regel konstruiert erscheinen. Dass dies vermutlich nicht aufgehen würde, zeigt die Kombination von Schlackeanhäufung im Untergeschoss, in der die Schaufel aus dem Dornacher Heizhaus aus «Drawing Restraint 17» steckt, und dem Bildnis der sich selbst tötenden Lucretia von Lucas Cranach dem Älteren. Zwei Elemente aus völlig unterschiedlichen Zusammenhängen werden kombiniert, wobei nur retrospektiv und mit viel Interpretationswillen Analogien zu erkennen sind. Barneys Zeichnungen sind wie die Zeichnungen der Renaissance autark funktionierende Systeme, sie illustrieren einen Sachverhalt und sind gleichzeitig Resultate von Prozessen, die autonom für sich stehen und nicht wie die Tafelzeichnungen Rudolf Steiners oder von Joseph Beuys einen weiteren Sachverhalt illustrieren. Gemeinsam ist allen, dass sie eine Transformation von Energien ins Bild setzen, ohne deswegen esoterisch oder religiös zu erscheinen.

Für «Drawing Restraint 18» kam das Trampolin aus «Drawing Restraint 6», mit dem Barney 1989 beziehungsweise 2004 versuchte, an der Decke seines Studios zeichnerisch Markierungen zu setzen, noch einmal zur Verwendung und wurde neben der Wand platziert. Am obersten Punkt jedes Sprunges, den Barney vor Ort vom Trampolin aus startete, wurden vertikale Markierungen auf der Wand angebracht, deren Länge den Abwärtsfall ausgehend von der erreichten Höhe jedes Versuches festhalten.

DRAWING RESTRAINT 17 erzählt eine allegorische Geschichte. Ausgehend vom Gemälde «Der Tod und die Frau» von Hans Baldung genannt Grien, welches in der Ausstellung zu sehen ist, entwickelt Barney die Idee zu seinem Film. Dieser ist auf den LED-Wänden der Aussenfassade des Schaulagers zu sehen. Er wird im Untergeschoss durch eine als «sekundäre Form» eingerichtete neue Skulptur flankiert: die letzte Einstellung des Films zeigt in Zeitlupe eine Nahaufnahme der jungen Frau, wie sie durch ein Velum in einen fünfeckigen Holzrahmen fällt und, während sie im Nichts entschwindet, eine neue Skulptur schafft. Der Film beginnt mit Landschaftsaufnahmen rund um das Goetheanum, das in Sichtweite des Schaulagers liegt. Eine junge, über die Wiesen schreitende Frau wird sichtbar. Sie trägt eine mit Teerschlacke verzierte Schaufel, die dem Kamin des auf dem Grundstück liegenden Heizungshauses ähnelt. Die junge Frau beginnt auf der Wiese ein Loch zu graben. Zwischen diese Szenen werden Innenaufnahmen in einem Museum geschnitten. Dort bewegt eine Gruppe Museumstechniker unter der Leitung des Künstlers mehrere schwere, verrottende Holzbalken. Nachdem sie die Balken zu einer Formation geordnet haben, bedecken sie diese mit weisser Plastikfolie, danach verlässt die Gruppe das Museum. Die junge Frau ihrerseits befindet sich in der Strassenbahn und fährt Richtung Schaulager, das sie auch betritt. Gleich beim Eingang befindet sich eine hohe Wand, die mit Klettergriffen übersät ist. Ohne bestimmte Motivation beginnt sie eine Kletterpartie bis zum obersten Griff, den sie zwar aufmerksam mustert, aber schliesslich doch ergreift. Der Griff reisst aus der Gipswand, und sie fällt rückwärts durch das Atrium und den fünfeckigen Holzrahmen.

Im Gegensatz zu den anderen Performances klettert Barney nicht selbst im Film, sondern eine professionelle Kletterin, er setzt sich damit nicht dem Risiko aus, das in den übrigen Performances sein Zeichnen begleitete. Der Kampf gegen den Widerstand, der die Gestalt werdende Form benötigt, wird transformiert zu einer Zeichnung mit dem Titel «Der Tod und das Mädchen», die an Stelle des Bildes von Hans Baldung im Kunstmuseum Basel hängt.

Es dauert einige Zeit, bis man als Betrachter die Kombinationen, Verschränkungen und Infiltrationen versteht. Sie sind ebenso komplex und verklausuliert in DRAWING RESTRAINT 9 zu beobachten, einem Film, dessen Auflösung sich in den monumentalen Skulpturen des Untergeschosses vollzieht. Hinter allen Werken der Ausstellung steht ein Künstler und mit ihm ein Konzept, die nicht a priori irritieren wollen, die aber ein engagiertes und waches Publikum fordern. Die komplexen Strukturen der einzelnen Arbeiten verunmöglichen ein belangloses Umherstreifen. Sie fordern penetrant – wie es der Künstler wiederholt vormacht – den Kampf gegen den Widerstand, der bestanden werden muss, um die gestaltwerdende Form zu erleben.

Simon Baur

Matthew Barney. Prayer Sheet with the Wound and the Nail. Schaulager, Ruchfeldstrasse 19, 4142 Münchenstein, www.schaulager.org, Di, Mi, Fr 12–18, Do 12–19, Sa–So 10–17 Uhr. Ein informativer Katalog mit zahlreichen Texten und Abbildungen ist im Schwabe Verlag erschienen.

Filmvorführungen: DRAWING RESTRAINT 9, *Di–So, 14 Uhr, Auditorium*

CREMASTER 1–5 *Marathon-Aufführung (400 Min), Sa 31. Juli, ab 11 Uhr*

EIN FILM VON GITTA GSELL

[bödälä]

DANCE THE RHYTHM

TAP | IRISH DANCE | XALA | FLAMENCO | GÄUERLEN
CHLEFELEN | GEISSELCHLEPFER | TRAICHLER

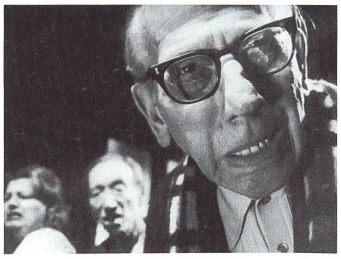
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversitad da la creaziun culturala en Svizra

www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

The Fugitive
Roman Polanski

Roman Polanski bei den Dreharbeiten zu LE LOCATAIRE



LE LOCATAIRE

FRANTIC

DEATH AND THE MAIDEN

Unter den Titel «The Fugitive» hat ihn ein Artikel in Filmbulletin unlängst gerückt, in Anspielung auf die historische TV-Serie «Dr. Kimble auf der Flucht». Und prompt hat der Protagonist wieder Fersengeld gegeben, diesmal vor den Schweizern. Dabei blieb, über mehr als sechzig Jahre betrachtet, schon den Nazis, den polnischen Stalinisten und den Amerikanern bloss das Nachsehen beim Versuch, Roman Polanskis bleibend habhaft zu werden, um ihn zu vergasen, einzuspannen oder wegzukerkern.

Das Davonwieseln ist nun endgültig zu einem wiederkehrenden Motiv seines Lebens geworden. Erst so ganz wohl ist ihm immer dann, wenn er um Haaresbreite entwischen kann. (Da hat sich ein Reim in den Satz eingeschlichen!) Einmal war der angehende Filmstudent zur falschen Zeit am falschen Ort. Ein Strolch überfiel und verletzte ihn 1949 in Krakau so, dass sich das Opfer einer Operation am Schädel unterziehen musste. Als Polanski im September 2009 bei Zürich in Gewahrsam genommen wurde, war er ein zweites Mal reingetappt: in eine veritable Falle, kam es ihm vor, allerdings eine weniger folgenschwere.

Gleicher als die andern

Zwischen blutigem Ernst und desperatem Humor sind Roman Polanskis Leben und Werk von einer ganz eigenen Logik und Farbigkeit gezeichnet. Sie können überraschende Einsichten eröffnen und paradoxe Volten und Schlussfolgerungen nahelegen. Zum Beispiel wäre es überfällig, die Minderjährige, an die er sich 1977 heranmachte, ernst zu nehmen, wenn sie als Erwachsene ein Ende des Verfahrens gegen ihn wünscht, womit sie allerdings auf die Weigerung ehrgeiziger Justizbeamter stösst.

Von all dem war in Bern, der Hauptstadt der Helvetia Felix, kaum etwas bekannt. Gehandelt wurde nach dem Buchstaben des Gesetzes, ohne ein Ansehen der Person oder ihres biografischen Hintergrundes. Wer immer zuständig war, kapierte erst spät, dass gewiss alle vor dem Gesetz gleich sein sollten, dass die einen freilich etwas gleicher sind als die andern. Es wäre offensichtlich ungerecht, sollte ein beliebiger mutmasslicher Delinquent in einem ähnlichen Prozess schlechtere Aussichten auf Freispruch haben. Polanski konnte fürs Abhauen auf Beihilfe zählen: auch die meine, verbale.

Indessen war gleiches Unrecht für alle noch nie praktikabel. Keinesfalls ginge es an, die Chancen eines Privilegierten auf die eines durchschnittlichen Straftäters zu reduzieren statt die eines Benachteiligten zu erhöhen. Anderseits geniesst ein namenloser Gesetzesbrecher Vorteile: er müsste sich sehr anstrengen, um ein gleiches Mass an Verfolgung und Vorverurteilung zu erfahren, wie es Polanski im Kalifornien jener Jahre zuteil wurde, als ihn die Schmuddel-Schreiber dem Hass der Massen preisgaben. Zu schweigen von den Schrecken, die ihn von Kindsbeinen an heimsuchten.

Jener "bargain"

Im Los Angeles von 1977 liegt der Schlüssel für ein umfassendes Verständnis der Justiz-Groteske, zu der die Schweizer eine von etlichen kläglichen Episoden beigesteuert haben. Kein Wunder, dass ihnen die Einsicht in vermutlich entscheidende Akten verwehrt wurde. Es dürfte sich um solche handeln, die den *bargain* umschreiben; so nennt es der Slang der amerikanischen Gerichtshöfe, mit demselben Wort, das in den Supermärkten auch: Sonderangebot bedeutet.

Du kriegst den grösstmöglichen Rabatt. Gib zu, du hast es getan, und du kommst fast ungeschoren davon. Billiger wird's nimmer. Tust du's nicht, dann kannst du was erleben. Du verurteilst dich ja selbst, siehst du's nicht? *Trumped-up charges* heissen derlei Erpressungen. Die Anklagen sind keineswegs aus der blanken Luft gegriffen; es genügt, sie mit heisser Luft aufzublasen. Geständnisse sind eine Handelsware. Jeder Beichtstuhlgänger weiss es.

Wurde Polanski hereingelegt, oder war er nur schlecht beraten und hat den Ausverkauf falsch verstanden? Die gesuchten Protokolle müssten kopiert zu finden sein, bei seinen damaligen Advokaten oder bei ihm selber. Bloss mag oder darf sie offenbar niemand vorlegen. Drücken da die Spuren eines neuerlichen allseitigen Gebens und Nehmens durch, das etwa auch den Verzicht auf Entschädigung einschlösse?

Szenaristen am Werk

Ruhen und ruhen lassen könnte die vereinbarte Devise lauten. Um Antworten wird sich auch das saftige Filmdrama drücken, das von mehr als einem flinken Szenaristen sicher schon zu Papier gebracht wird. «When Satan Walks» könnte es heissen, um jenen zu gefallen, die schon immer in Polanski eine Ausgeburt der Hölle gesehen haben.

Die Monate an der Fussfessel haben seine Aktivität offenbar kaum unterbunden. Kurz zuvor hatte er THE GHOST WRITER fertiggestellt; den nächstfolgenden Film möchte er gleich im Januar zu drehen beginnen. Dem Projekt zugrunde liegt das böse Lustspiel «Le dieu du carnage» der französischen Autorin und Schauspielerin Yasmina Reza. Deutsch wurde «Der Gott des Gemetzels» 2006 im Schauspielhaus Zürich uraufgeführt.

Wer in den flotten Wortwechseln nach Passagen sucht, die dem frivol-ironischen Geist und der Mehrdeutigkeit von Polanskis Kinostücken entsprechen, wird leicht fündig, angefangen dabei, dass eine von den vier Figuren der Komödie Anwalt von Beruf ist. Mit Rechtsvertretern hat sich der Regisseur seit seinen jungen Jahren vertraut gemacht, bis zum Überdruss.

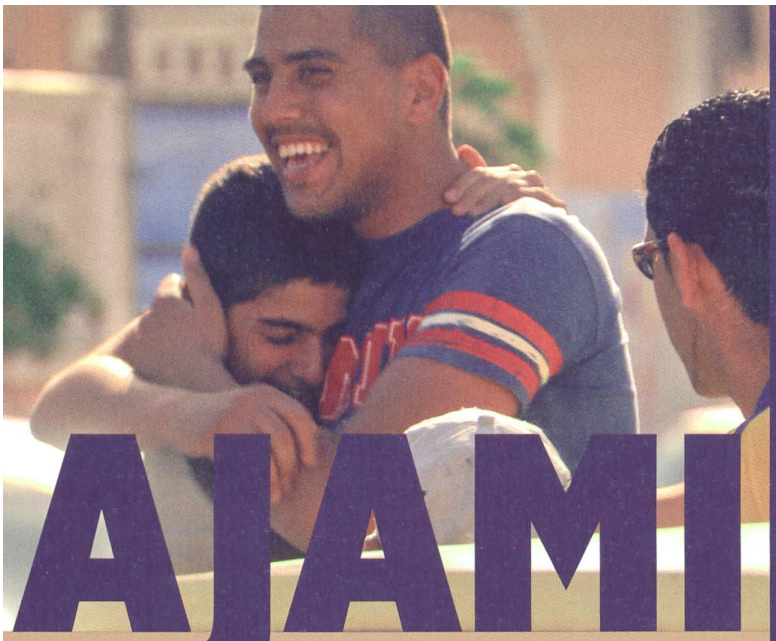
Keine Gewissensbisse

Zwei Ehepaare versuchen, einen Streit zu schlichten, der zwischen ihren respektiven Söhnen Ferdinand und Bruno, beide noch im Schulalter, entbrannt ist. «Wir haben ihm gesagt», heisst es an einer Stelle, «wenn dieser Junge denkt, er kann ungestraft drauflosprügeln, warum sollte er damit aufhören?»

Etwas weiter im Text steht zu lesen: «Wäre es vorstellbar ... entschuldigen Sie, dass ich Sie so direkt frage, dass Ferdinand sich bei Bruno entschuldigt?» – «Ich fände es gut, wenn sie miteinander reden. Er muss sich entschuldigen, Alain. Er muss sagen, dass es ihm wirklich Leid tut.» Gegen das Ende hin dann: «Und ich finde es unglaublich, als Mörder beschimpft zu werden! In meinem Haus!»

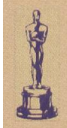
Und schliesslich, als die Sache vollends unerträglich wird: «Haben Sie denn keine Gewissensbisse?» – «Ich habe keine Gewissensbisse.» Schuld, Beschuldigung, Verfolgung, Verständigung, Fehlschlag, Desintegration sind lauter Momente, die Polanskis Kino bewegen und Abschnitte seines Daseins dazu. Sie finden in «Der Gott des Gemetzels» perfekt zusammen.

Pierre Lachat



AJAMI

Scandar Copti & Yaron Shani
Palästina & Israel



Oscar Nomination 2010
Best Foreign Language Film

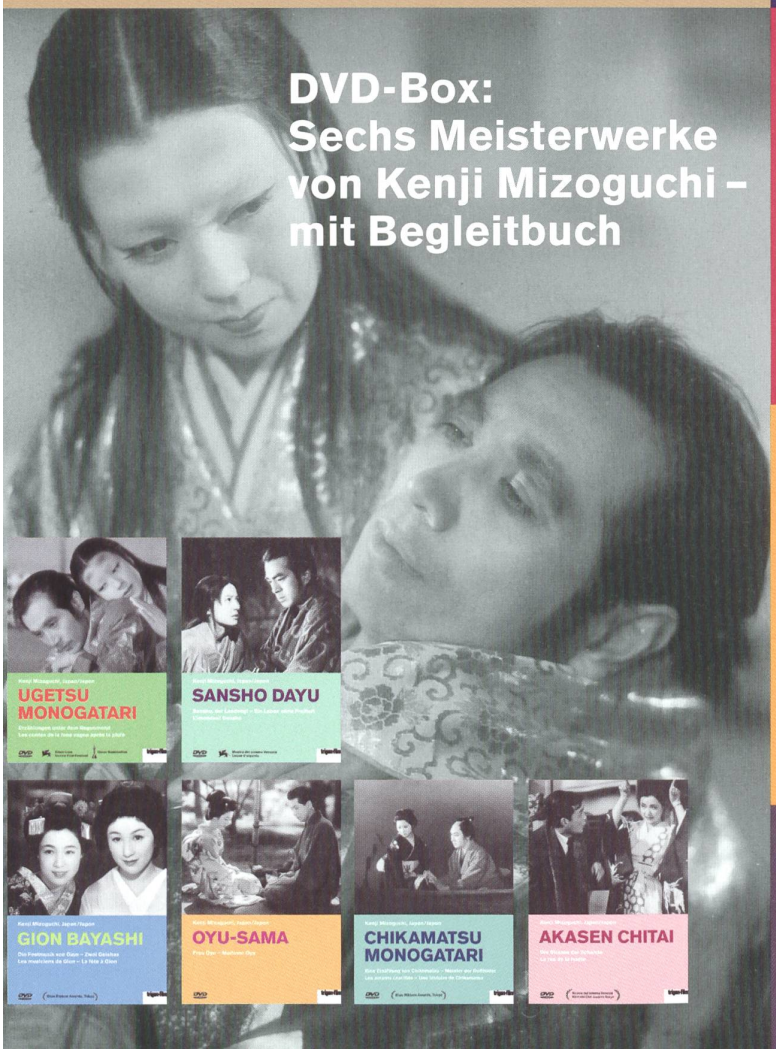
«Dieser Spielfilm packt durch seine dokumentarische Kraft, die komplexe Struktur und eine elektrisierende Spannung.»
Le Parisien

«Hühnerhaut garantiert.»
Le Courrier

«Ajami – Authentizität vom Feinsten.»
SF DRS, André Marty

«Der arabische Christ Scandar Copti und der israelische Jude Yaron Shani haben aus der traurigen Geschichte ewiger Missverständnisse ein Drama gemacht, das es locker mit *Gomorrha* aufnehmen kann.»
Frankfurter Allgemeine Zeitung, Michael Althen

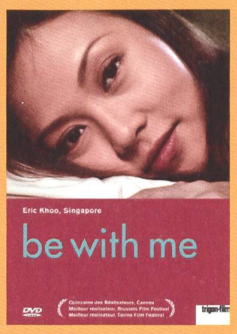
Ab Mitte August im Kino

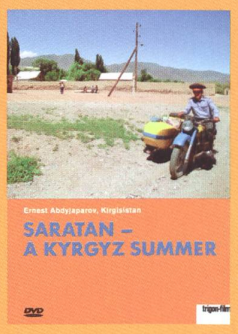


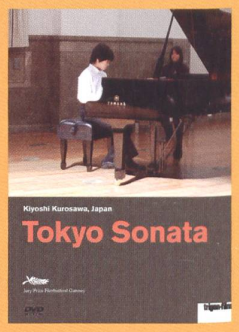
DVD-Box: Sechs Meisterwerke von Kenji Mizoguchi – mit Begleitbuch

Das Buch zum Kino aus Süd und Ost

«Eine facettenreiche Lesereise durch die Filmkulturen jenseits von Hollywood.»
Florian Keller, Tages-Anzeiger







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

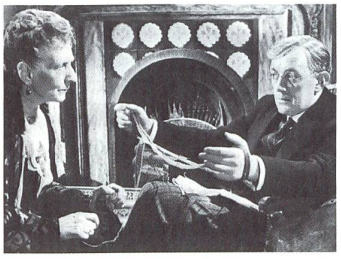
www.trigon-film.org
Telefon 056 430 12 30

trigon-film

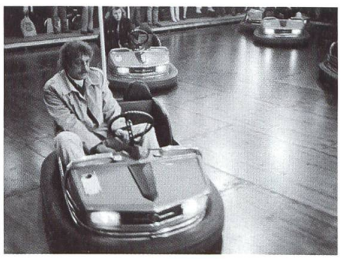
Kurz belichtet

EL PUEBLO NUNCA MUERE
Regie: Matthias Knauer

FANTASTIC MR. FOX
Regie: Wes Anderson



THE LAVENDER HILL MOB
Regie: Charles Crichton



REISENDER KRIEGER
Regie: Christian Schocher

Lucerne Festival im Sommer

Das filmische Begleitprogramm zum diesjährigen «Lucerne Festival im Sommer» im *Stattkino Luzern* beginnt mit *Matthias Knauers* EL PUEBLO NUNCA MUERE, einer filmischen Version von Klaus Hubers Komposition «Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet ...» (15. 8., 16 Uhr, Einführung und Nachtgespräch mit Matthias Knauer). Es folgen Musikerporträts wie INHERITING THE FUTURE OF MUSIC von *Günter Atteln*, ein Film über die Arbeit von Pierre Boulez (17. 8.), MEIN LEBEN – HÉLÈNE GRIMAUD von *Alix François Meier* (22. 8.), KLAUS HUBER AM WERK von *Barbara Eckle* (24. 8.) und ROLF LIEBERMANN MUSIKER von *Murra Zabel* (29. 8.), aber auch Aufzeichnungen von Opernaufführungen wie ALBAN BERG: LULU (Regie: *Patrice Chéreau*, musikalische Leitung: Pierre Boulez, 31. 8.) und CLAUDE DEBUSSY: PELLÉAS ET MÉLISANDE (Regie: *Peter Stein*, musikalische Leitung: Pierre Boulez, 7. 9.). *Jean Cocteau* hat die Geschichte von Tristan und Isolde für L'ÉTERNEL RETOUR, Regie *Jean Delannoy*, in die Gegenwart der Okkupationszeit in Frankreich transponiert. Der Film wird am 5. 9., um 16 Uhr, mit einer Einführung durch *Pierre Lachat* gezeigt und ist am 12. 9., um 16 Uhr, nochmals zu sehen.

www.stattkino.ch

Fantoche

Vom 7. bis 12. September findet in *Baden* zum achten Mal das Internationale Festival für Animationsfilm *Fantoche* statt. Thematisch steht das diesjährige Festival im Zeichen von Märchen. In fünf Kurzfilmprogrammen und mit diversen Langfilmen – vom Disney-Klassiker SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS bis zum wunderschön altmodischen Puppentrickfilm FANTASTIC MR. FOX von *Wes Anderson* – wird das weite Feld des animierten Märchenfilms abgesteckt. Die Aargauer Künstlerin *Marianne Engel* beschäftigt sich in ihrer Ausstellung «Forst/Forest» im Kunstraum Baden mit dem Wald als zentralem Märchenmotiv. In der Sektion *Terra incognita* stellt Fantoche das Animationsfilmschaffen *Kroatiens* vor, von historischen Schätzen bis zum zeitgenössischen Schaffen. Als Gast wird das Animation Department der Academy of Fine Arts in Zagreb präsent sein. Fantoche hat sich seit jeher für Anwendungen von Animation in anderen Sparten interessiert. In der Sektion *Independent Games* werden unabhängig von grossen Produktionsfirmen entwickelte Computerspiele vorgestellt – und auch hier wird die Märchenthematik präsent sein.

www.fantoche.ch

Aarau

Vom 19. bis 22. August findet in Aarau das *One Minute Film & Video Festival* im Kino Schloss und Kino Freier Film statt – ein Forum für internationale Kurz- und Kürzestfilme von maximal 60 Sekunden Dauer aller Sparten. Das Festival wird mit einer Experimentalfilmauswahl im Kunsthaus, Workshops und Videoinstallationen im Kunstraum Aarau ergänzt. Für Schulklassen gibt es Sonderveranstaltungen.

www.oneminute.ch

Ins Unbekannte der Musik

Der Zürcher Dokumentarfilmemacher *Urs Graf* hat in den letzten Jahren zwei Komponisten und eine Komponistin zeitgenössischer Musik bei ihrer Arbeit filmisch begleitet. Die Filme münden jeweils in der Uraufführung des Stücks, dessen Entstehen man als Zuschauer verfolgen kann. Das *Filmpodium* Zürich stellt im September in Zusammenarbeit mit dem Musikpodium Zürich die Komponistin, die Komponisten, ihre Musik und die Filme vor. In drei Vorstellungen (URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN am 16. 9., 20.30 Uhr; JÜRG FREY: UNHÖRBARE ZEIT am 23. 9., 20.30 Uhr; ANNETTE SCHMUCKI: HAGEL UND HAUT am 26. 9., 12 Uhr) sind jeweils die Live-Aufführung eines Stückes, einer der Filme und ein Gespräch zwischen zwei der Filmprotagonisten kombiniert.

www.filmpodium.ch

Migros-Kulturprozent: CH-Dokfilm-Wettbewerb

Das Migros-Kulturprozent lancierte Anfang dieses Jahres einen *CH-Dokfilm-Wettbewerb*, um die Auseinandersetzung mit aktuellen Fragen zur Schweiz und ihrer Gesellschaft zu fördern. Fragen wie «Wie leben Menschen in der Schweiz zusammen?» «Lässt sich in Social Communities Geborgenheit finden?» «Was zählen heutzutage Solidarität und Respekt?»

Dieser Dokfilm-Wettbewerb wird von der SRG SSR idée suisse unterstützt. In einer ersten Wettbewerbsrunde wählte die Jury (Hedy Graber, Thomas Heise, Peter Liechti, Luisella Realini und Daniel de Roulet) die fünf besten Filmideen zum Thema «Lebenswelten – miteinander leben» aus. Diese fünf Projekte werden am Filmfestival in Locarno präsentiert. Anschliessend wird der Genfer Schriftsteller *Daniel de Roulet* über das Zusammenleben in der Schweiz referieren.

Locarno, 6.8.2010, 17.30 Uhr, ab 19.00 Uhr Jazz und Apéro. Spazio RSI, Largo Zorzi, Locarno

Britisches Nachkriegskino

Das *Filmpodium Zürich* zeigt ab Mitte August eine breit angelegte Tour d'horizon durch das britische Kino der vierziger und fünfziger Jahre. Mit Filmen wie THE WAY AHEAD und THE FALLEN IDOL von *Carol Reed*, verschmitzt-skurrilen Ealing-Komödien wie WHISKY GALORE von *Alexander Mackendrick* und THE LAVENDER HILL MOB von *Charles Crichton*. Mit wunderbaren Studien in Licht, Farbe und Ton des Gespanns *Michael Powell* und *Emeric Pressburger* wie BLACK NARCISSUS, A MATTER OF LIFE AND DEATH und PEEPING TOM. Es sind Melodramen wie THE SEVENTH VEIL von *Compton Bennet*, exquisite Theaterverfilmungen wie THE WINSLOW BOY von *Anthony Asquith* und HAMLET von *Laurence Olivier* zu sehen, aber auch Düsteres wie der Episodenfilm DEAD OF NIGHT oder BRIGHTON ROCK von *John Boulting*. Mit A DIARY FOR TIMOTHY und FIRES WERE STARTED sind zwei Dokumentarfilme von *Humphrey Jennings* zu sehen. *Henry M. Taylor* wird am 18. 8. in das Werk dieses einfallsreichen Dokumentaristen einführen.

www.filmpodium.ch

Roadmovies

Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt im September ausgewählte Roadmovies: Es beginnt mit dem wunderbar gemächlichen THE STRAIGHT STORY von *David Lynch* (7. 9.) und setzt sich fort mit THE GODDESS OF 1967 von *Clara Law* (14. 9.), einer Fahrt in einer Citroën DS durch archaische Landschaften. KNOCKING' ON HEAVEN'S DOOR von *Thomas Jahn* zitiert reichlich einschlägige Vorbilder (21. 9,). Die kleine Reihe beschliesst *Christian Schochers* REISENDER KRIEGER, «Solitär des Schweizer Films» am 28. September.

www.filmfoyer.ch

The Big Sleep

William Lubtchansky

26. 10. 1937–4. 5. 2010

«Il a été l'accompagnateur au long cours des films fleuves de Claude Lanzmann, de Jacques Rivette, de Jacques Doillon, de Jean-Marie Straub et Danièle

Huillet, il a suivi Godard dans son îlot grenoblois des années 1970, il s'est embarqué dans les pirogues légères d'Otar Iosseliani et de Philippe Garrel, bref il a été toute sa vie l'opérateur totémique des cinéastes qui cherchaient d'autres terres de cinéma à découvrir.»

Alain Bergala in den «Cahiers du cinéma», 657, Juni 2010

Dennis Hopper
17.5.1936–29.5.2010

«Es gibt keinen Schauspieler, der fünfzig Jahre lang jede Dekade so konsequent mit Gesten auf den Punkt gebracht hat, wie Dennis Hopper. Den brüchigen Utopismus der Sechziger mit seinem fatalen Mittelfinger in EASY RIDER. Den Zynismus der Siebziger mit seiner euphorischen Umarmung des Chaos in APOCALYPSE NOW. Die Haltlosigkeit der Achtziger mit dem lautstarken, bedrohlichen Inhalieren in BLUE VELVET. Die selbstzerstörerische Beschleunigung der Neunziger mit seinem hochempfindlichen elektronischen Zünder in der rasenden U-Bahn in SPEED.»

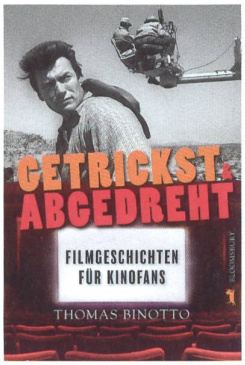
Willi Winkler in «Süddeutsche Zeitung» vom 31.5.2010

Peter Aschwanden
1949–18.6.2010

«Völlig unerwartet ist am 18. Juni unser Freund und Mitarbeiter Peter Aschwanden aus dem Leben gerissen worden. In den letzten Monaten seines Lebens hatte er intensiv am Dokumentarfilmprojekt «Eine Schokolade für Nina» gearbeitet. Wir verlieren in Peter einen verlässlichen, warmherzigen und humorvollen Freund und einen engagierten, neugierigen und im wahrsten Sinne des Wortes unabhängigen Filmemacher.»

www.soapfactory.ch

Getrickst & abgedreht

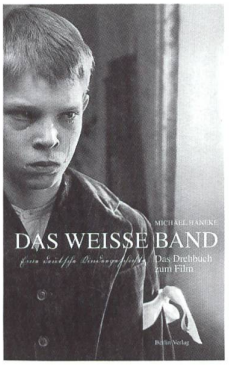


Wer die Schwellenangst vieler Jugendlicher vor Kommunalkinos kennt, kann *Thomas Binottos* Vermittlungsarbeit nicht genug schätzen. In Sachbüchern und «Filmlesungen» zeigt er jungen «Filmfans» nicht nur, dass es ein Kino jenseits der Blockbusterindustrie gibt – sondern wieviel diese immer schon von der Filmgeschichte profitiert hat. «Ich bin immer noch geschichtensüchtig», erklärt Binotto im «Vorspann» seines zweiten Filmführers für Jugendliche. Damit spielt er auf seine Filmsucht, mehr noch aber auf seine Lust am Erzählen guter Geschichten an. Solche findet Binotto in der Filmgeschichte en masse: Wie sein 2007 erschienener Filmführer «Mach's noch einmal, Charlie» stellt der Fortsetzungsband «Getrickst & abgedreht» rund hundert, nach Genres und Themen geordnete Filme vor. Wie spielerisch Binotto dabei den Bogen vom einzelnen Plot zu Genres oder Epochen, von kleinen Produktionsgeschichten zu filmgeschichtlichen Zusammenhängen spannt, zeigt etwa sein Kapitel über Western. Die Auswahl reicht von Klassikern (wie HIGH NOON) über Parodien (Bud-Spencer-Vehikel) bis zu Spätwestern (3:10 TO YUMA). En passant werden kleine Porträts von John Wayne und anderer Western-Exponenten eingeflochten – und laufend Anekdoten erzählt, die nicht nur witzig sind, sondern auch Wissenswertes über gestalterische Mittel einschmuggeln. Besonders nett ist Howard Hawks Spruch über Sam Peckinpah und dessen Vorliebe für Zeitlupe: «Er hat keine Ahnung von Regie. Ich kann vier Männer töten, sie ins Leichenschauhaus bringen und dann begraben lassen, bevor er einen einzigen Mann in Slow Motion zu Boden bringt.»

Kathrin Halter

Thomas Binotto: Getrickst & abgedreht. Filmgeschichten für Kinofans. Berlin Verlag, 2010

DAS WEISSE BAND
Das Buch zum Film



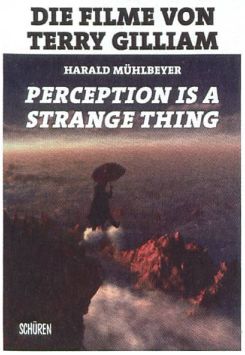
Wenige Monate, nachdem der österreichische Filmautor Michael Haneke für seinen Spielfilm DAS WEISSE BAND (2009) mit zahlreichen renommierten Preisen ausgezeichnet worden ist – er erhielt unter anderem die Goldene Palme in Cannes, den Europäischen Filmpreis und einen Golden Globe Award –, liegt nun neben einer Doppel-DVD zu dem Werk auch eine sorgfältig gearbeitete Ausgabe des Drehbuchs samt Bild- und Drehmaterialien vor. Der Berlin Verlag erlaubt es mit dieser Edition, den letztlich rätselhaften Film Hanekes über eigenartige Vorgänge im fiktiven, protestantischen Dorf Eichwald in Norddeutschland kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs noch einmal lesend Szene für Szene nachzuvollziehen und die raffinierte Montage von Szenen und Dialogmomenten, die im Zuschauer unterschiedliche Theorien und Verdächtigungen über die Urheber gewalttätiger Übergriffe auf Erwachsene und Kinder provozieren, genauer zu studieren. Die «romaneske Form» des Drehbuchs, wie sie Drehbuchautor und Regisseur Haneke selbst bezeichnet hat, und sein präziser Umgang mit Sprache tritt in den insgesamt 78 Bildern, die nicht in Akte unterteilt sind, deutlich zu Tage. Beigestellt sind den Szenenhinweisen und Dialogen zahlreiche Stills aus dem Schwarz-Weiss-Film – aufgenommen von Kameramann Christian Berger – sowie Filmografien von Regisseur und Darstellern. Den eigentlichen Höhepunkt des Buches bilden aber die faszinierenden, aufschlussreichen Storyboard-Beispiele mit Reproduktionen der Originalzeichnungen und handschriftlichen Notizen von Michael Haneke. Sie ermöglichen einen spannenden Einblick in das Bild- und Drehkonzept zum Film und die inszenatorische und dramaturgische Vorgehensweise des Autors. Beklemmende Szenen wie etwa jene im Esszimmer der Pfarrersfamilie, wo der Vater den Kindern die Strafe für ihre zu späte Heimkehr ankündigt – das Tragen des weissen Bandes – oder die drohende Rede des Barons vor den versammelten Dorfbewohnern, in die einzelnen Kameraeinstellungen unterteilt und in der Anordnung und Bewegung der Figuren genau festgehalten, werden hier in ihrer komplexen, suggestiven Choreografie von Blicken und Raum-Perspektiven transparent. Wie sehr Haneke kein Detail dem Zufall überlässt, zeigen seine Drehvorlagen in Form von Szenenskizzen, in denen man die Bilder des fertigen Films wiedererkennt. Die Zeichnungen und Anmerkungen geben erhellende Einblicke in seine subtilen Strategien, Intentionen spürbar zu machen – nur schade, dass manche Notizen in der Verkleinerung der Reproduktion nicht mehr ganz einfach zu entziffern sind. Gleichwohl kann man aus dieser Publikation sehr viel Wissenswertes über die Machart des meisterhaften Films entnehmen, und gerne würde man nun das integrale Storyboard kennenlernen. Doch selbst dann würde einem der letztlich klärende Schlüssel zu Hanekes dunklem Werk vorenthalten bleiben, und das soll auch so sein – die verstörende Kraft von DAS WEISSE BAND liegt in eben dieser verunsichernden Offenheit.

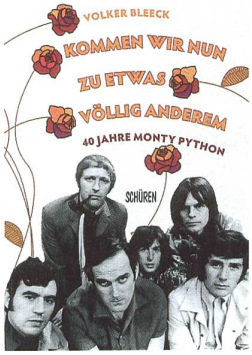
Bettina Spoerri

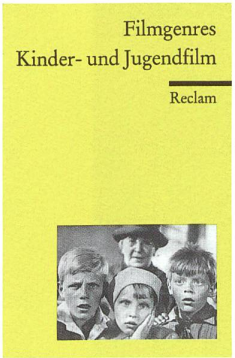
Michael Haneke: Das weisse Band. Eine deutsche Kindergeschichte. Das Drehbuch zum Film. Berlin, Berlin Verlag, 2010. 219 S., Fr. 39.90, € 22.–

DVD: Das weisse Band. Eine deutsche Kindergeschichte. 2 DVDs. Regie: Michael Haneke. Warner Home Video, 2009

Müssen Bücher über Komik selber komisch sein?







Bei Terry Gilliam bangt der Kinogänger jedes Mal mit, von welchen unvorhergesehenen Problemen denn wohl sein nächstes Filmprojekt heimgesucht wird. Der Abbruch der Dreharbeiten zu seinem «Don Quichotte»-Film (für die nicht nur die Erkrankung des Hauptdarstellers Jean Rochefort, sondern auch andere Probleme verantwortlich waren, wie man in dem Dokumentarfilm LOST IN LA MANCHA sehen kann), war dabei nur ein Beispiel: bei BRAZIL hatte er Schwierigkeiten mit dem Studio, das die amerikanischen Rechte hielt und den Film erst gar nicht herausbringen wollte, bei THE ADVENTURS OF BARON MUNCHAUSEN und THE BROTHERS GRIMM waren es vorrangig die Produzenten (Thomas Schühly beziehungsweise Harvey Weinstein), die sich einmischten. Mit den Chroniken des Scheitern, bei allen drei Filmen in eigenständigen Büchern detailliert nachgezeichnet, hat Gilliam also Erfahrung, sein letzter Film THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS brachte eine neue Variante – den Tod des Hauptdarstellers Heath Ledger vor Ende der Dreharbeiten. Welche scheinbar einfache, aber raffiniert-effiziente Lösung Gilliam dafür gefunden hat, ist bekannt.

Diese Produktionsgeschichten sind auch ein knapper Bestandteil des Buches von *Harald Mühlbeyer*, der ersten deutschsprachigen Veröffentlichung über Gilliam, bei der es sich um die «erweiterte und überarbeitete Fassung» seiner Magisterarbeit (2005) an der Universität Mainz handelt.

Zwischen Einleitung, Ausführungen über Gilliams Beiträge zu «Monty Python» und der Schlussbemerkung widmen sich die einzelnen Kapitel in chronologischer Reihenfolge den Filmen Gilliams, von der Co-Regie bei MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL (1974) bis zu THE IMAGINARIUM OF DOCTOR PARNASSUS (2009). Seine Ausführungen leitet Mühlbeyer mit dem «Hamster-Faktor» ein, jener «vier Sekunden langen Einstellung in TWELVE MONKEYS, in denen ein Hamster auf einem Laufrad hinter einer halbtransparenten Wand nicht zu sehen ist. Dieser Hamster hat während der Dreharbeiten Gilliam unendlich viel Mühe und alle Beteiligten unendlich viele Nerven gekostet – im fertigen Film ist er nicht mehr als ein undefinierbarer Schatten. Der «Hamster-Faktor» ist also ein kleines Detail, das Gilliam einem Bild hinzufügt, und durch das das Bild zu einem Gilliam-Bild wird.» Für Mühlbeyer fungiert das «als Sinnbild für das Kino von Terry Gilliam» – «man kann einen Film von Terry Gilliam an jedem Einzelbild erkennen. Es ist überfüllt bis in die Ecken des Hintergrundes.»

Der lesbare Band gefällt auch durch seinen umfangreichen Datenteil: das Literaturverzeichnis enthält eine kommentierte Bibliografie von Gilliam-Monografien; ebenso nützlich sind die detaillierten Angaben zu den verschiedenen DVD-Editionen der Filme. Die Bebilderung ist eher spartanisch, aber immerhin sind die kleinformatigen Videoprints zu sinnvollen Gegenüberstellungen angeordnet, was sowohl Motive aus unterschiedlichen Filmen als auch die Konfrontationen mit kunsthistorischen Inspirationsquellen betrifft.

Wer mehr über die Anfänge des gebürtigen Amerikaners Gilliam bei der britischen Komikertruppe «Monty Python» wissen will, der kann auf ein im selben Verlag erschienenes Buch zurückgreifen. «Kommen wir nun zu etwas völlig anderem. 40 Jahre Monty Python» von *Volker Bleeck* liefert einen kommentierten *episode guide* der 45 Folgen, die zwischen 1969 und 1974 entstanden sind, widmet sich ausführlich den beiden Folgen, die die Truppe für Alfred Biolek und den WDR in Deutschland produzierte, sowie den nachfolgenden Spielfilmen und Fernsehauftritten (zum Beispiel FAWLTY TOWERS). Auch hier wird das Bonusmaterial der DVDs ausführlich dargestellt. Das prinzipielle Problem des Buches allerdings ist, dass Bleeck (Redakteur von «TV-Spielfilm») versucht hat, sein Buch im Monty-Python-Stil zu verfassen. Das ist gelegentlich witzig, auf die Dauer aber eher penetrant.

Terry Gilliams TIME BANDITS taucht auch auf in «Kinder- und Jugendfilm», mit dem der Reclam Verlag seine Reihe «Filmgenres» nach «Film noir» mit einem weiteren Band ergänzt. Bereits in den Bänden zum «Animationsfilm» und zum «Märchenfilm» behandelte Filme werden hier fortgelassen, leider aber ohne eine Auflistung, um welche es sich dabei handelt.

Ein einleitendes Kapitel versucht sich an einer Definition – zwischen «explizit für die Zielgruppe produzierten Filmen» und solchen, die im Nachhinein auch als zielgruppentauglich erachtet werden (wie Bernhard Wickis DIE BRÜCKE oder Rob Reiners STAND BY ME) –, bietet einen kurzen geschichtlichen Abriss und geht dem Stellenwert des Kinder- und Jugendfilms insbesondere in Deutschland nach.

Problematisch erscheint mir das Auswahlkriterium, sich an der Verfügbarkeit der Filme zu orientieren, was dazu führt, dass «viele osteuropäische, aber auch asiatische, afrikanische und südamerikanische Kinderfilme nicht berücksichtigt» werden. In Anbetracht der immer noch anwachsenden DVD-Veröffentlichungen scheint mir das etwas kurz gedacht. Für ältere Leser gibt es auch so manches déjà-vu Erlebnis, nicht nur mit zahlreichen Disney-Zeichentrickfilmklassikern, sondern auch mit Titeln wie DIE KINDER VON MARA-MARA oder DER HUND, DER HERR BOZZI HIESS, die in den sechziger Jahren zur Standardausstattung der Landesbildstellen gehörten.

Die Frage nach der heutigen Perspektive auf alte Filme und was Kinder jetzt damit anfangen könnten, kommt dabei ein wenig zu kurz. Bei E.T. hätte man sich nicht nur eine Erwähnung der «digital überarbeiteten Fassung» gewünscht, sondern auch den Hinweis, dass Regisseur Spielberg diese vermeintlich kindergerechter gestaltet hat (digitale Entfernung von Waffen). Am besten sind die Texte, wenn die Autoren sich Zeit für detailgenaue Analysen nehmen (zum Beispiel bei JEUX INDERDITS) oder die verschiedenen Verfilmungen zueinander in Bezug setzen (bei TREASURE ISLAND). Wie man darauf kommt, der neuseeländische WHALE RIDER sei im deutschen Sprachraum unter dem Titel GELIEBTE GIGANTEN – WALE gelaufen, ist mir allerdings schleierhaft.

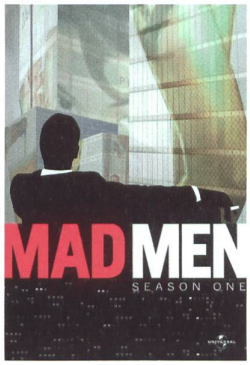
Frank Arnold

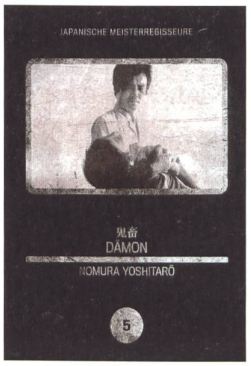
Harald Mühlbeyer: Perception Is a Strange Thing. Die Filme von Terry Gilliam. Marburg, Schüren Verlag, 2010. 240 S., Fr. 41.50, € 24.90

Volker Bleeck: Kommen wir nun zu etwas völlig anderem. 40 Jahre Monty Python. Marburg, Schüren Verlag, 2008. 192 S., Fr. 38.40, € 19.90 (Sonderausgabe mit Doppel-DVD AT LAST THE 1948 SHOW *von 1967. Fr. 61.–, € 36.–)*

Bettina Kümmerling-Meibauer, Thomas Koebner (Hg.): Filmgenres: Kinder- und Jugendfilm. Stuttgart, Philipp Reclam jun. 2010. 368 S., Fr. 17.90, € 9.–

DVD





Mad Men

Der Schauplatz: eine New Yorker Werbeagentur. Die Zeit: 1960, als die Männer noch an Sitzungen rauchten und stolz auf ihren Sexismus waren. Das ist der Kosmos der US-Fernsehserie MAD MEN. Die Ära der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre wird in ihr mit solcher Akribie inszeniert, dass die meisten Kommentatoren von nichts anderem als ihrem perfekten Look sprechen mögen. Sie gehen damit in dieselbe Falle wie die Figuren, von denen die Serie erzählt. Wie in den Melodramen Douglas Sirks geht es auch in MAD MEN darum zu zeigen, wie Menschen in den glänzenden Oberflächen, die sie ihrer Umwelt präsentieren, unweigerlich ersticken müssen. Doch was sich bei Sirk schlaglichtartig zeigt, lässt sich im Format der Fernsehserie vertiefen. MAD MEN entwirft nicht weniger als das Psychogramm einer Gesellschaft am Abgrund. Während die Figuren nur vage ahnen, dass die Regeln, die sie sich in den Fünfzigern angeeignet hatten, allmählich nicht mehr gelten, weiss der Zuschauer bereits um die dramatischen Umwälzungen, welche die Sechziger bringen werden. Aus diesem Vorwissen des Zuschauers zieht die Serie ihren Suspense. Ein Suspense, der süchtig macht.

MAD MEN *(USA 2007) Bildformat: 16:9; Sprachen: D, E (2.0); Untertitel: D, E. Vertrieb: Universal*

Krieg und Kunst

Als der Maler Otto Dix 1915 an die Westfront kommt, hat er neben seinem Maschinengewehr auch Zeichenblock und Stifte dabei. Doch dem vom Krieg faszinierten Künstler, welcher die «Untiefen des Lebens» selbst erfahren wollte, gerät dieser Ausbruch aus dem Atelier zur Desillusionierung. Im Schützengraben finden keine heroischen Kämpfe, sondern nur Massaker statt, wie Dix mit seinem Grafik-Zyklus «Der Krieg» schonungslos zeigen wird. Das ist nur ein Beispiel dafür, wie eng die Erschütterung des Ersten Weltkriegs mit einer neuen Kunst am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zusammenhängt. Diesen Komplex untersucht nun eine wuchtige, von dctp.tv und NZZ-Format herausgegebene DVD-Edition aus der Feder von *Alexander Kluge* und dem Zürcher Filmautor *Heinz Bütler*. Buchstäblich ein starkes Stück. Die über elfstündige Horizonterweiterung lädt ebenso zum Verweilen wie zum Zappen ein. Im Aufbau ist diese vielfältige Analyse des Ersten Weltkriegs ja selber schon eine Art Zapping. Man schlägt Haken und erlaubt sich Abschweifungen. Von Georges Bataille zu Karl Kraus, von Dada zu Stahlgewitter ziehen die Filmemacher und ihre Gesprächspartner überraschende Verbindungen. Der Filmessay nutzt so seine lange Laufzeit, um klar zu machen, dass Geschichte keine Kausalkette, sondern vielmehr ein Gewirr von Diskursen, Wiederholungen und Brüchen ist. Damit liefern diese vier DVDs ganz nebenbei einen Gegenentwurf zu jenen auf Zeitersparnis und Lernoptimierung ausgerichteten Bildungsreformen, die man heute an den Hochschulen praktiziert. Sieht (und hört) man beispielsweise, wie Stefan Zweifel durchs surrealistische Kabinett führt oder wie der Medientheoretiker Friedrich Kittler im Gespräch die Zusammenhänge zwischen Blitzkrieg, Radio und der Philosophie Martin Heideggers aufzeigt, merkt man wieder, was echte Bildung sein könnte.

DER ERSTE WELTKRIEG: KUNST UND KRIEG. DIE ABWESENHEIT VON KRIEGSKUNST. *D / CH 2010. Bildformat: 4:3; Sprache: D. Vertrieb: dctp.tv / NZZ Format*

Japan zum Ersten

Auch am Zweiten Weltkrieg haben sich bekanntlich die Künstler mitbeteiligt, nicht zuletzt indem sie die eigene Profession in den Dienst der Armee gestellt haben. So wird etwa der brillante Sentimentalist *Frank Capra* von Präsident F. D. Roosevelt zu Propagandazwecken engagiert. Dabei entsteht die berühmte Filmreihe «Why We Fight», in der das US-Militär seinen Soldaten ebenso wie ihren daheimgebliebenen Familien die Gründe für die amerikanische Beteiligung am Krieg erklärt. Capra hat diese Filme zeitlebens für seine wichtigsten Werke gehalten. Einer der Filme aus dieser Reihe – KNOW YOUR ENEMY: JAPAN, den Capra zusammen mit Joris Ivens gemacht hat – ist nun auf DVD erhältlich. Vorgeblich eine Einführung in die Geschichte und Gebräuche Japans, dient die Collage aus Dokumentaraufnahmen, japanischen Spielfilmclips und nachgestellten Szenen dazu, das Porträt eines unheimlichen Volkes, das sich zwischen Tradition und Moderne nicht entscheiden mag, zu malen. Entstanden waren die rassistischen Verzerrungen vor allem auf Einwirken Capras und nachdem das Kriegsministerium beanstandet hatte, der Film zeige zu viel Sympathie für den Feind. Als der Film nach umständlicher Überarbeitung erst 1945 in die Kinos kam, hatte ihn die Geschichte schon fast überholt. Seine Funktion als Propaganda-Werkzeug hat er kaum mehr erfüllen können. Umso bedenkenswerter erscheint er heute als düsteres Gegenstück zu all den Capra-Klassikern. Auch der heillose Menschenfreund war vor abgründigen Ressentiments nicht gefeit.

DIE WELT IM KRIEG. JAPAN – ERKENNE DEINEN FEIND *USA 1945. Bildformat: 4:3; Sprachen: D, E (2.0). Vertrieb: Impuls*

Japan zum Zweiten

Das klassische japanische Kino ist mehr als nur Ozu und Kurosawa. Nur war es leider bislang um die Sichtbarkeit dieses reichen Filmschaffens nicht gerade gut bestellt. Das zu ändern, ist der Anspruch der Reihe «Japanische Meisterregisseure», die nun zwei Filme von *Nomura Yoshitarô* bereithält. Der Regisseur zeigt ein grosses Faible für populäre Genres wie den Film noir oder das Horrorkino, Genres, die er in ganz eigenwilliger Weise ummünzt. DÄMON ist etwa eine Gesellschaftsstudie im Gewand eines fulminant fotografierten Hitchcock-Thrillers: Beim Druckereibesitzer Sokichi lässt eine heimliche Geliebte ihre drei Kinder zurück. Nun versucht dieser, angetrieben von seiner herrschsüchtigen Gattin, die Kinder um die Ecke zu bringen. Das Dämonische, von dem der Titel spricht, ist freilich keine obskure Macht, die von draussen kommt, sondern steckt in der Psyche der Figuren selbst. Den grässlichsten Horror findet man im ganz banalen familiären Umfeld. Auch in DAS DORF DER ACHT GRABSTEINE entpuppt sich die Familie als Schauplatz des Unheimlichen: Der junge Tatsuya soll ein grosses Anwesen im titelgebenden Dorf erben, doch lastet über dem Ort ein jahrhundertealter Fluch. Beim Versuch, das Rätsel dieses Fluchs zu lösen, verstrickt sich der Protagonist immer tiefer in den Abgründen der eigenen Familiengeschichte. Virtuos erzählt Nomura Yoshitarô seine Geschichte über verschiedene, komplex ineinander verschachtelte Rückblenden und in Bildern, die man rahmen möchte. Hier gibt es einen grossen Stilisten zu entdecken.

DÄMON *Jap 1978* & DAS DORF DER ACHT GRABSTEINE *Jap 1977. Beide: Bildformat: 16:9; Sprache: Jap (2.0); Untertitel: D. Vertrieb: Polyfilm Video / Alive*

Johannes Binotto

Nähe und Distanz

LE PÈRE DE MES ENFANTS von Mia Hansen-Løve

Es gibt Filme, für die man vorbehaltlos Partei ergreifen möchte. Nicht weil sie stilistisch perfekt wären oder eine bestimmte moralische oder politische Haltung einnehmen würden, sondern schlicht deshalb, weil sie einem etwas Wichtiges zu sagen haben. Weil sie einem etwas über den Zustand der Welt erzählen, ohne das Kino als Bildungsanstalt zu verstehen, und weil man in ihnen etwas über sich selbst lernen kann. Solche Filme sind sogar im französischen Autorenkino seltener, als man meinen möchte, denn dazu braucht es schon die Leichtigkeit eines Jacques Rivette wie etwa zuletzt in 36 VUES DU PIC SAINT LOUP oder die Schwermut eines Philippe Garrel wie unlängst in LA FRONTIÈRE DE L'AUBE. Umso überraschender, dass sich in den Filmen der erst neunundzwanzigjährigen Autorin und Regisseurin Mia Hansen-Løve beides findet: eine kraftvolle Leichtigkeit der Inszenierung und eine hoffnungsvolle Traurigkeit der Erzählung.

Diese Dichotomie beginnt bereits in den Titeln ihrer zwei bisherigen Spielfilme: TOUT EST PARDONNÉ heisst ihr erster, vor drei Jahren entstandener Debütfilm, der von einer kleinen Familie erzählt, die den Belastungen des Lebens nicht standhält. Entgegen dem Titel des Films kann die Österreicherin Annette ihrem französischen Mann Victor nicht verzeihen, was er aufgrund seiner Drogensucht ihr und ihrer gemeinsamen kleinen Tochter Pamela angetan hat. Sie lässt Victor allein in Paris zurück und beginnt mit ihrer Tochter ein neues Leben, während das des Vaters tragisch endet. Doch Hansen-Løve geht es nicht um die Dramatik der Beziehung oder die Tragödie der Trennung, sondern darum, wie einfach es ist, jemanden zu verurteilen. Und wie schwierig es sein kann zu verzeihen – vor allem sich selbst.

In ihrem zweiten, aktuellen Spielfilm LE PÈRE DE MES ENFANTS ist es erneut eine Familie mit Kindern, die mit Trauer und Verzweiflung zurande kommen muss, und auch hier spiegelt bereits der Titel die Ambivalenz der Erzählung wider, indem Nähe und Distanz zusammengeführt werden: Grégoire ist ein liebevoller Vater, der wie Victor – wenngleich auf andere Weise – seine Familie im Stich lässt. Nicht nur, weil er dem finanziellen Druck nicht mehr standhält und frei-

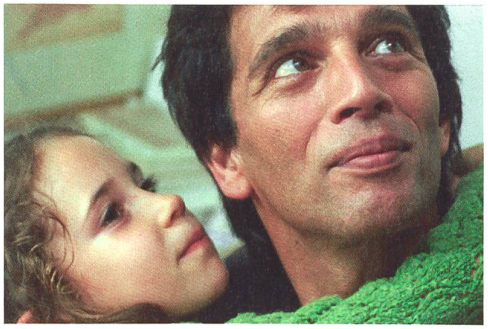
TOUT EST PARDONNÉ
Regie: Mia Hansen-Løve (2007)

willig aus dem Leben scheidet, sondern weil er sein bedrückendes Geheimnis niemandem – auch nicht seiner Frau Sylvia – anvertrauen kann. Sowohl in TOUT EST PARDONNÉ als auch in LE PÈRE DE MES ENFANTS geht es darum, den Schein zu wahren, die Belastungen des Lebens zu kaschieren. Es könnten somit bittere Filme über das Scheitern und den Verlust sein, wenn Mia Hansen-Løve nicht beide Male eine überraschende, abrupte Zäsur ziehen und den Blick auf die Zurückgelassenen werfen würde. So erwächst in beiden Filmen völlig unsentimental und mit wunderbarer Leichtigkeit aus der Trauer neue Kraft.

LE PÈRE DE MES ENFANTS beginnt mit Bildern von belebten Pariser Strassen: Während die bunten Buchstaben des Vorspanns eine Fröhlichkeit und Vitalität ausstrahlen, erfasst die Kamera einen Mann mittleren Alters, der geschäftig telefonierend in seinen Wagen steigt und zu seiner Frau und seinen drei Töchtern aufbricht. Bereits zu Beginn genügen Hansen-Løve wenige Minuten, um zu zeigen, wie der Filmproduzent Grégoire Canvel an mehreren Fronten kämpft: seine Firma hat Finanzprobleme, die Dreharbeiten in Schweden geraten ausser Kontrolle, und überdies wird die Heimfahrt von einer Polizeistreife gestoppt. Doch immer wirkt Grégoire, stets im eleganten Anzug, souverän, selbst wenn ihn seine Frau im Kleinwagen von der Wache abholen muss. Seine älteste, siebzehnjährige Tochter sei eine Schwarzseherin, beklagt sich seine Frau abends bei ihm, so pessimistisch wie ihr Vater. Wenn er traurig sei, wisse er aber warum, entgegnet Grégoire, bei der Tochter hingegen sei das metaphysisch. Auch hier, im gediegen schönen Landhaus am Familienwochenende, zeichnen sich zunehmend die Schatten ab, die Grégoire zu verschlucken drohen. Dieser Mann trennt nicht Privates und Berufliches, weil er seinen Beruf als Berufung begreift: das Kino ist seine Passion, koste es, was es wolle. Es wird ihm das Leben kosten.

Diesen Kampf verlegt Hansen-Løve auf natürliche Weise in die Schauplätze selbst: Das unablässige Pariser Treiben steht hier der scheinbar idyllischen Provinz gegenüber, so wie in TOUT EST PARDONNÉ das ruhige Leben in Wien der Pariser Hektik entgegensteht. Doch jeder Mensch, so kann man in diesen Filmen erfahren, hat sein eigenes Lebenstempo: Einmal besucht Grégoire mit seiner Familie eine alte Templerkirche und referiert über die Geschichte des Ordens. Es ist eine Geschichte des Aufstiegs und des Falls an einem Ort, an dem die Zeit auch für Grégoire kurz stillsteht. In TOUT EST PARDONNÉ wiederum sieht man die Familie einmal auf der Reichsbrücke stehen, und Victor erzählt seiner sechsjährigen Tochter, wie diese grösste Donaubrücke Wiens einmal eingestürzt sei. Ob das wieder passieren könne? Natürlich nicht, meint die Mutter: «Brücken sind unzerstörbar.» Doch das sind sie natürlich nicht, aber – und darum geht es in Wahrheit – sie können wieder aufgebaut werden.

Mia Hansen-Løve, die Schauspiel und Philosophie studierte und vor ihrem Spielfilmdebüt als Autorin für die «Cahiers du Cinéma» schrieb, hat mit LE PÈRE DE MES ENFANTS natürlich zugleich einen Film über das Kino selbst inszeniert. Doch auch wenn die Plakate an den Wänden des



Produktionsbüros von Grégoire aus seinen Lieblingsfilmen wie POTO AND CABENGO stammen oder der die Dreharbeiten zum Stillstand bringende Regisseur an Bela Tarr erinnert – Hansen-Løve liegt es fern, eine vorbehaltlos cinephile Innenansicht zu entwickeln. Obwohl dieser Film sehr viel mit dem Tod des Produzenten und Mentors Humbert Balsan zu tun hat, der – bevor er sich im Februar 2005 das Leben nahm – Filme von Youssef Chahine, Claire Denis oder Lars von Trier produzierte und auch für Hansen-Løves Debütfilm massgeblich verantwortlich war, reicht LE PÈRE DE MES ENFANTS weit über die tragische Biografie eines Kinobesessenen hinaus.

TOUT EST PARDONNÉ und LE PÈRE DE MES ENFANTS sind Filme, die, weil sie der inneren Bewegung ihrer Figuren nachspüren, selbst immer in Bewegung bleiben und deshalb auch mit einem physischen Aufbruch enden: In TOUT EST PARDONNÉ flaniert die mittlerweile jugendliche Pamela, die den Vater wieder gefunden und erneut verloren hat, über eine grüne Wiese dem Wald entgegen. In LE PÈRE DE MES ENFANTS fahren Mutter und Töchter zu «Que sera, sera» von Doris Day aus Paris hinaus in Sylvias italienische Heimat – ein Lied, das vom Akzeptieren des Schicksals erzählt und von der Vergänglichkeit der Zeit.

Es mag Zufall sein, dass die Filme von Mia Hansen-Løve in gewisser Weise an jene von Sandrine Veysset (Y AURA-T-IL DE LA NEIGE A NOËL?) erinnern, eine im deutschsprachigen Raum mittlerweile beinahe vergessene Filmemacherin, die ebenfalls von Humbert Balsan gefördert wurde. Auch Hansen-Løves Filme sind voller dunkler Flecken und doch – gerade am Ende – von überraschender Helligkeit. Das mag an ihrer Sensibilität liegen und daran, wie sie die innere Zeit der Figuren mit der Erzählzeit des Geschehens in Verbindung setzen; vielleicht aber auch an ihrer schönen Traurigkeit. «Warum sprichst du immer über Dinge, als ob du sie nicht ändern könntest?», möchte Annette in TOUT EST PARDONNÉ von Victor wissen – ohne zu erkennen, dass alle Dinge, die man ändern möchte, ihre Zeit brauchen. «Werde nicht wie er», meint die älteste Tochter in LE PÈRE DE MES ENFANTS zu ihrer Mutter, als diese den aussichtslosen Kampf um den Erhalt der Firma beginnt. «Sein Tod macht sein Leben nicht sinnlos», antwortet diese, «der Tod ist nur eine Sache von vielen, die einem passieren.» – «Wie kannst du so etwas sagen?» – «Das hat *er* gesagt.»

Michael Pekler

Stab
Regie, Buch: Mia Hansen-Løve; Kamera: Pascal Auffray; Schnitt: Marion Monnier; Ausstattung: Mathieu Menut; Kostüme: Bethsabée Dreyfus; Ton: Vincent Vatoux, Olivier Goinard

Darsteller (Rolle)
Chiara Caselli (Sylvia), Louis-Do de Lencquesaing (Grégoire), Alice de Lencquesaing (Clémence), Alice Gautier (Valentine), Manelle Driss (Billie), Eric Elmosnino (Serge), Sandrine Dumas (Valérie), Djameshed Usmonov (Kova Asimov), Igor Hansen-Løve (Arthur Malkavian)

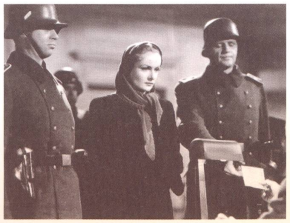
Produktion, Verleih
Les Films Pelléas, 27 Films Production, Arte France; Produzenten: Philippe Martin, David Thion, Oliver Damian. Frankreich, Deutschland 2009. Farbe; Format: 1:1.85; Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Farbfilm Verleih, Berlin

1 Pola Negri und Ernst Lubitsch bei Dreharbeiten zu CARMEN (1918); *2 Ernst Lubitsch in* DER STOLZ DER FIRMA, *Regie: Carl Wilhelm (1914); 3* SUMURUN (1920); *4* TO BE OR NOT TO BE *(1942); 5 Gary Cooper und Claudette Colbert in* BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE *(1938); 6 Henny Porten in* ANNA BOLEYN, *(1920); 7 Greta Garbo und Melvyn Douglas in* NINOTCHKA *(1939); 8* NINOTCHKA

1

2

3


4

5

6

7

8

Lubitsch, der Vielseitige

Versuch eines Resümees

Ernst Lubitsch (1892–1947) gehört ohne Zweifel zu den berühmtesten Namen der Filmgeschichte. Doch beschränkt sich selbst in interessierten Kreisen die Kenntnis seines Werks meist auf wenige Titel. Die verführerische und oft zitierte Formel vom «Lubitsch touch» suggeriert zudem die irrige Vorstellung, dass es eine einzige Art von Lubitsch-Filmen gebe. Bei genauerem Hinschauen kann man die verschiedenen Lubitschs entdecken, die sich neben- und nacheinander herausbildeten. Erst dann lässt sich die Frage beantworten, ob und wie weit es auch eine sie verbindende Autorenhandschrift gibt. Eine Lubitsch-Retrospektive wie die diesjährige in Locarno verspricht neben vielen vergnüglichen Kinostunden auch Überraschungen und die Chance zu einem neuen Blick auf sein bezauberndes Werk. Als Ausgangspunkt mag ein Resümee seines Werdegangs, seines Schaffens und von dessen gängiger Einschätzung nützlich sein.

Lehrjahre eines jungen Schauspielers

Ernst Lubitsch wird 1892 als Sohn jüdischer Eltern – der Vater führt ein Damenkonfektionsgeschäft – in Berlin geboren. Nach dem Gymnasium nimmt er Privatunterricht beim Schauspieler Victor Arnold, der dem offenbar begabten Schüler 1911 ein Engagement im Ensemble der Reinhardt-Bühnen verschafft. Wenn auch als Darsteller von Kleinst- und Nebenrollen, anfänglich oft in zweiter Besetzung, hat der Neunzehnjährige das Privileg, unter der führenden Regiepersönlichkeit und im prominentesten Ensemble des deutschsprachigen Theaters jener Jahre zu arbeiten und zu lernen. Max Reinhardt, 1911 gerade einmal doppelt so alt wie Lubitsch, ist einer der Väter des deutschen Regietheaters, bewundert als «Theatermagier», dessen Beleuchtungseffekte und Massenregie ebenso gepriesen werden wie die intensive Schauspielerführung, und zugleich ein erfolgreicher Unternehmer, der das Deutsche Theater und die Kammerspiele als Privatbühnen führt, also künstlerisches Profil und Breitenwirkung zu verbinden weiss.

Spätestens 1913 können auch die Grössen des Theaters den aufkommenden Spielfilm nicht mehr ignorieren. Reinhardt selbst dreht gleich zwei Filme, DIE INSEL DER SELIGEN und DIE VENEZIANISCHE NACHT, und Stars aus seinem Ensemble wie Paul Wegener, Albert Bassermann und Alexander Moissi lassen sich für Hauptrollen im Kino gewinnen. Vergleichsweise bescheiden fällt im selben Jahr das Filmdebüt des jungen Lubitsch in einer Nebenrolle aus. Doch schon in seinem zweiten Film, DIE FIRMA HEIRATET (Regie: Carl Wilhelm, 1914), spielt er neben dem Hauptdarsteller, seinem Lehrer Victor Arnold, die mittelgrosse Rolle des (jüdischen) Lehrlings in einem Konfektionsgeschäft; der Erfolg der Komödie ruft nach einer Fortsetzung, und in DER STOLZ DER FIRMA

1

2

3

4

1 DAS WEIB DES PHARAO, (1921); 2 THE SHOP AROUND THE CORNER (1940); 3 THE MARRIAGE CIRCLE (1924); 4 ANNA BOLEYN (1920); 5 *Dreharbeiten zu* TO BE OR NOT TO BE (1942); 6 *Dreharbeiten zu* BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (1938)

5

6

rückt Lubitschs Figur in den Mittelpunkt des Geschehens. Es handelt sich, nach den wenigen erhaltenen Quellen zu schliessen – Kopien dieser Filme sind nicht überliefert –, eher um grobschlächtige Farcen ohne künstlerische Ambitionen, doch Lubitsch lernt auch hier.

1915 beginnt er – nach seinen eigenen Angaben weil es an Rollenangeboten mangelte –, selbst Filmstoffe zu erfinden und sie Produzenten vorzuschlagen, um sie dann in Personalunion als Regisseur und Hauptdarsteller zu realisieren. Das älteste erhaltene Beispiel, SCHUHPALAST PINKUS (1916), zeigt Lubitsch in der bewährten Klischeerolle des frechen jüdischen Lehrlings, der seine erotischen Chancen zum gesellschaftlichen Aufstieg nutzt, doch das spielt er mit Bravour. Es ist «eine derbe Filmgroteske» für «ein anspruchsloses Publikum», um es mit Lotte Eisners oft zitierten Worten zu sagen; man sollte allerdings Eisners negative Einschätzung der deutschen Lubitsch-Filme (in ihrem Standardwerk «Die dämonische Leinwand») ganz lesen, denn sie arbeitet zugleich klar heraus, was in diesen frühen Arbeiten schon an Lubitsch-Typischem angelegt ist, insbesondere «sein Spass an komischen unmöglichen Situationen, an jüdischen Witzen und Doppelsinnigkeiten der Bildeinstellungen». Zudem darf man den damaligen Entwicklungsstand des Kinos nicht vergessen: Lubitschs Filmdebüt als Schauspieler wie als Regisseur fand etwa zeitgleich mit den entsprechenden Schritten Chaplins im amerikanischen Slapstick statt.

Spielerische Arrangements

Ein anderer, weniger derber Ton ist bereits in DAS FIDELE GEFÄNGNIS (1917) zu spüren: jener der Operette. Auch ohne die Musik der frei adaptierten Vorlage, der Strauss'schen «Fledermaus», fliesst hier viel von der Musikalität und dem Schwung des Genres ein, verbunden mit beinahe choreografischen Inszenierungseinfällen. Operettengemäss sind auch die bewährten Verwechslungsspiele, deren sich Lubitsch zur Entlarvung gesellschaftlicher Konventionen aller Art bedient. Auch findet sich in diesem Film schon ein frühes Beispiel für ein Motiv, das sich fast als roter Faden durch Lubitschs Filme zieht: die Verwendung der Türen und das geschickte Spielen mit dem, was die Figuren oder die Zuschauer hinter diesen Türen vermuten.

Mit Lubitschs Erfolg als Filmregisseur werden seine eigenen Filmrollen immer seltener (die letzte ist 1920 der Bucklige in SUMURUN), 1918 verlässt er das Deutsche Theater, um sich ganz aufs Kino zu konzentrieren. Von da an dreht er Film auf Film, bis ihm sein wachsender Ruhm das Engagement in die USA einträgt.

Die besten Komödien jener Jahre, wie DIE AUSTERNPRINZESSIN, DIE PUPPE (beide 1919) und DIE BERGKATZE (1921), lassen eine zunehmende Brillanz und grosse Meisterschaft erkennen. Man sollte in ihnen nicht einfach primitivere Vorstufen zum hollywoodschen Lubitsch sehen, denn hier entwickelte sich – anfänglich wohl begünstigt durch die kriegsbedingte Abschottung Deutschlands – ein eigener Stil: Diese Komödien kümmern sich keinen Deut um Illusionserzeugung, um "Glaubwürdigkeit" in einem naturalistischen Sinne. Bezeichnend dafür ist Lubitschs eigener Auftritt zum Beginn von DIE PUPPE als Arrangeur des Szenenbildes, in dem sich der Reigen um eine menschliche Puppe und puppenhafte Menschen entfalten wird. Diese Filme sind ganz augenzwinkerndes Spiel, das sein Publikum nicht zu blenden, sondern zu Komplizen zu machen trachtet, damit es das (gesellschaftliche) Arrangement dank dem dieses persiflierenden, hinterhältigen filmischen Arran-

1

2

3

2

4

5

1 Ossi Oswalda in DIE PUPPE *(1919); 2* LADY WINDERMERE'S FAN *(1925); 3* MADAME DUBARRY *(1919); 4* DIE BERGKATZE *(1921); 5* SUMURUN *(1920); 6 Charlie Ruggles und Kay Francis in* TROUBLE IN PARADISE *(1932)*

4

6

gement durchschauen kann. Es ist eine Filmkonzeption, die sich vom Hollywood jener Jahre (und erst recht von jenem der Tonfilmzeit) radikal unterscheidet, eine vielversprechende Form spielerischer Verfremdung, deren künstlerische Möglichkeiten das Kino leider in der Folge kaum ausgeschöpft hat.

Der Sprung nach Hollywood

Trotz dem Erfolg seiner Komödien lässt sich Lubitsch nicht auf das "leichte" Genre mit seinem geringen künstlerischen Prestigewert festlegen. Ob auf der Bühne – mit Reinhardts Grossspektakeln – oder im Kino – von den italienischen Monumentalfilmen à la CABIRIA bis zu den Superproduktionen eines Griffith und DeMille –, die aufwendig inszenierte ernste Muse stand weit höher im Kurs, und ihr gelten Lubitschs Ambitionen. Mit den orientalisierenden Kinomärchen SUMURUN (1920; nach Reinhardts gleichnamigem Bühnenspektakel gedreht) und DAS WEIB DES PHARAO (1922) sowie den historischen Fresken MADAME DUBARRY (1919) und ANNA BOLEYN (1920) macht er sich auch auf diesem Feld einen Namen.

Diese Filme werden auch in die USA verkauft und bereiten den Boden für Lubitschs Karriere in Hollywood, wo er, von Mary Pickford engagiert, Ende 1922 ankommt – drei Jahre vor seinem Kollegen Friedrich Wilhelm Murnau und gut zehn Jahre vor der grossen Welle der durch die Nazis ins Exil getriebenen deutschen Filmkünstler. Obwohl Lubitsch erst ein knappes Jahr vor dem Sprung über den Ozean Englisch zu lernen begann (und dessen Aussprache nie beherrscht haben soll), fasst er im amerikanischen Filmgeschäft erfolgreich Fuss.

«Goodbye slapstick and hello nonchalance», ist nach Lubitschs eigener Aussage seine künstlerische Devise für den Neubeginn jenseits des Ozeans. Grund dafür dürfte weniger die Ortsveränderung sein (was wäre amerikanischer als Slapstick), sondern weit mehr der sich verändernde Zeitgeschmack – auch Chaplin versucht 1923 mit A WOMAN OF PARIS diese Wende zu schaffen. In Zusammenarbeit mit *Hanns Krály*, der schon seit 1917 die Drehbücher fast aller Lubitsch-Filme geschrieben hat, bettet Lubitsch gleich in seinem ersten US-Film ROSITA (1923) die Komik in eine als Kostümfilm daherkommende Operetten-Liebesgeschichte ein. Von THE MARRIAGE CIRCLE (1924) an wendet er sich der Geometrie amouröser Beziehungen im Gewand der Salonkomödie zu – jenem Genre, in dem er einige seiner grössten Erfolge feiern wird.

Die grossen Tonfilme

So souverän wie der Wechsel nach Hollywood gelingt Lubitsch der Übergang zum Tonfilm. Jetzt darf er wirklich Operettenstoffe drehen, an denen sich die neuen Möglichkeiten des Tons beziehungsweise des subtilen Zusammen- und Gegeneinanderspiels von Bild und Ton erproben lassen, was Lubitsch mit solcher Verve gelingt, dass man das Abgestandene der in einem vergnügungssüchtig-höfischen Europa angesiedelten Storys gerne vergisst. So schneidet er in THE SMILING LIEUTENANT (1931) von einem scheinbaren Liebesduett zwischen dem «Boudoir-Brigadier» und seiner Geliebten auf die einsame Prinzessin, die in das Lied einstimmt mit Strophen, die von genau diesem Offizier schwärmen – der ganze Konflikt ist schon vorgezeichnet und ebenso die den Film prägende Harmonie. Neben einer puren Anthologie Lubitsch'scher Türszenen glänzt der Film durch doppelbödige Dialoge, in denen etwas an-

1 Gary Cooper und Miriam Hopkins in DESIGN FOR LIVING *(1933); 2 Margaret Sullavan und James Stewart in* THE SHOP AROUND THE CORNER *(1940); 3 Jeanette MacDonald und Maurice Chevalier in* ONE HOUR WITH YOU *(1932); 4* MADAME DUBARRY *(1919); 5 Don Ameche und Gene Tierney in* HEAVEN CAN WAIT *(1943); 6 Greta Garbo und Melvyn Douglas in* NINOTCHKA *(1939); 7 Melvyn Douglas, Merle Oberon und Burgess Meredith in* THAT UNCERTAIN FEELING *(1941)*

1

2

3

4

5

6

5

7

deres gemeint ist, als direkt angesprochen wird: eine Technik, die Lubitsch nach der Verschärfung der Zensur durch das Production Code Office ab 1933 ganz besonders zustatten kommen wird.

THE SMILING LIEUTENANT ist die erste Zusammenarbeit mit *Samson Raphaelson*, dem Drehbuchautor einiger der schönsten Lubitsch-Filme: der Gaunerkomödie TROUBLE IN PARADISE (1932), von THE SHOP AROUND THE CORNER (1940), der ins Milieu des väterlichen Modegeschäfts zurückblendet, oder des frech der Zensur spottenden HEAVEN CAN WAIT (1943), einer kaum verblümten Apologie des ausgekosteten "unmoralischen" Lebens. Ähnlich fruchtbar arbeitet Lubitsch für BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (1938) und NINOTCHKA (1939) mit dem Drehbuchtandem *Charles Brackett* und *Billy Wilder* zusammen.

Auch in den USA will sich Lubitsch nicht einfach auf ein Genre festlegen lassen. Die wachsende politische Spannung und der wiedererwachende Militarismus in Europa veranlassen ihn, den engagiert pazifistischen Film THE MAN I KILLED (1931; auch bekannt als BROKEN LULLABY) zu drehen, ein Melodram, das ihm keinen Erfolg bringt. Von dieser Ausnahme abgesehen, war Lubitsch – bei aller respektlosen Entlarvung der Reichen und Mächtigen – nie vordergründig ein "politischer" Regisseur. Dennoch haben sich gerade zwei Filme Lubitschs mit politischer Note in Europa am ehesten in den Kinos und Fernsehprogrammen behaupten können: die Garbo-Komödie NINOTCHKA, die in den Jahren des Kalten Krieges als antikommunistisches Vehikel Furore machte, und sein in Deutschland erst 1960 aufgeführter Film TO BE OR NOT TO BE, in dem man vor allem einen für Hollywood relativ frühen Anti-Nazi-Film sah. Doch Lubitsch, der 1936 auf einer Europareise seinen alten Freund Gustav von Wangenheim in Moskau besuchte und dabei die etwas naiv-militante kommunistische Überzeugung von dessen Frau Inge studierte, zeichnet die kommunistische Kommissarin in NINOTCHKA mit grossem Einfühlungsvermögen, während er sich in TO BE OR NOT TO BE (1941/42, als man im fernen Hollywood noch nicht vom vollen Wissen über den Wahnsinn des Holocausts belastet war) vor allem über das Schmierenkomödiantentum der deutschen Machthaber lustig macht und eine brillante Reflexion liefert über sich verstellende Akteure und ihren geheimen Wunsch, doch als sie selbst geliebt zu werden.

Die ganzen dreissiger Jahre hindurch und während des Zweiten Weltkriegs zählt Ernst Lubitsch unangefochten zu den geachtetsten und einflussreichsten Hollywood-Regisseuren; 1935/36 fungiert er bei Paramount sogar als Produktionschef. Zwar erhält er für keinen seiner Filme einen Oscar (einmal mehr wohl als Folge der permanenten Unterschätzung des scheinbar Leichten), dafür wird ihm im März 1947 ein Spezialoscar für seine «distinguished contributions to the art of motion pictures» verliehen. Erst nach seinem frühen Tod am 30. November 1947 gerieten grosse Teile seines Werks in Vergessenheit.

Lubitschs "touch"

Lubitschs beschwingte Inszenierung seiner Geschichten und seine leicht ironische, aber nie lieblose Charakterisierung der Figuren wurden rasch zu seinem Markenzeichen, so dass schon Ende der zwanziger Jahre der Begriff der «Lubitsch touches» auftaucht, der sich bald zum «Lubitsch touch» als Stilbezeichnung entwickeln sollte. Diese ist in der Lubitsch-Literatur so allgegenwärtig, dass oft schwer auszumachen ist, was der Autor damit jeweils meint. Des Meisters künstlerische Handschrift bleibt so unverwechselbar wie in ihrer Eleganz schwer zu beschreiben.

1

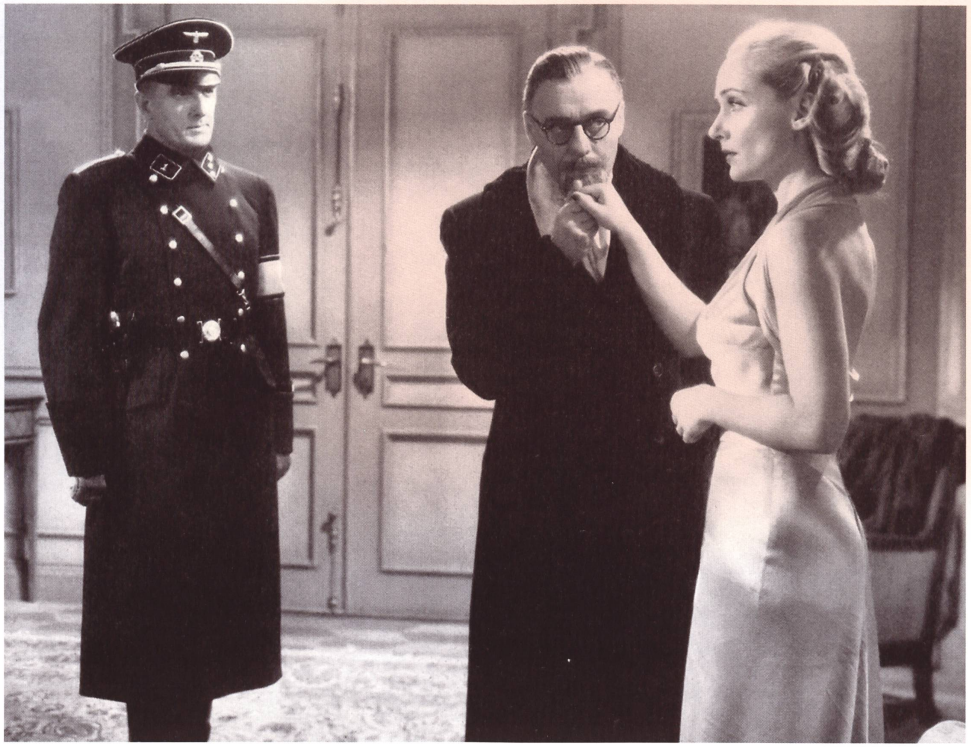
2

3

4

5

1 THE MAN I KILLED / BROKEN LULLABY (1931); 2 *Carole Lombard und Stanley Ridges in* TO BE OR NOT TO BE *(1942); 3 Robert Stack und Carole Lombard in* TO BE OR NOT TO BE; 4 *Gary Cooper, Fredric March und Miriam Hopkins in* DESIGN FOR LIVING *(1933); 5 Gary Cooper und Claudette Colbert in* BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE *(1938); 6 Henry Victor, Jack Benny und Carole Lombard in* TO BE OR NOT TO BE; *7 Jeanette MacDonald in* ONE HOUR WITH YOU *(1932)*



6

7

Andrew Sarris beklagt (in Richard Rouds «Cinema – A Critical Dictionary»), dass der Begriff «Lubitsch touch» oft dazu diene, einen subtilen und komplexen künstlerischen Stil auf einige vordergründige Effekte und leicht zu durchschauende Techniken zu reduzieren. Etwa auf Lubitschs Vorliebe für Türen und seine Erzählstrategie, die Kamera in entscheidenden Momenten vor der Tür verweilen zu lassen, um den Zuschauer zu zwingen, sich selbst den Handlungsverlauf hinter der Tür vorzustellen beziehungsweise zu den aus dem Off erklingenden Dialogen auszumalen. Wesentlicher ist für Sarris, dass Lubitsch jeweils im Tragischen die Komik und im Komischen die Tragik mitschwingen lässt. Letzteres gilt natürlich für so manche gute Komödie, wie überhaupt Vieles, was an typischen Ingredienzien des Lubitsch-Touchs genannt wird, für weite Bereiche des Genres zutrifft: das verschmitzte Spiel mit Sein und Schein (am raffiniertesten in TO BE OR NOT TO BE), der unverhohlene Spass am Entlarven des Letzteren und am Durchsichtigmachen von Rollenkonventionen. Oder die – von Lubitsch auf die Spitze getriebenen – komischen Repetitionen von Situationen, Handlungen und Dialogsätzen.

Lubitsch hat einen perfekten Sinn für (inhaltliche) Symmetrie – und für die subtilen Abweichungen, die ihr erst ihren Reiz verleihen. Wenn er Situationen wiederholt und variiert, geht es um grundsätzliche Gemeinsamkeiten und die kleinen, oft gar nicht feinen Unterschiede. Schon in DIE BERGKATZE spürt man des Filmemachers Freude daran, das Militär und die Räuberbande schön ausgewogen durch den Kakao zu ziehen. Lubitschs Symmetrien sind Ausdruck seines Sinns für Gerechtigkeit.

Dass Lubitsch Salonkomödien drehte, hat mindestens einen guten Grund: Was liesse sich genüsslicher entlarven als die schlechten Seiten der "besseren" Gesellschaft und die guten Manieren der Hochstapler? Hinter der eleganten Fassade lauert die menschliche Bosheit – auch hinter der Eleganz von Lubitschs Inszenierung. Jeder verteidigt seine Interessen, wie er kann. Wie meint doch in BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE der oberste Chef des Kaufhauses so treffend, als er mit dem Ansinnen konfrontiert wird, von einem Pyjama nur das Oberteil zu verkaufen, weil der Kunde die Hose nicht braucht: «Das wäre ja Kommunismus!» Lubitsch zeigt, dass es dazu höchstens durch solidarisches Verhalten der Kundschaft kommen könnte: Unser Kunde erhält Verstärkung durch eine Kundin, die nur die Hose kaufen möchte, doch über der Frage, ob nun der Kaufpreis fifty-fifty aufgeteilt werden soll, entspinnt sich sogleich ein Streit. Für den «Kommunismus» sind die Menschen offenbar noch nicht reif.

Wie du mir, so ich dir

Zu den von Lubitsch mit besonderer Vorliebe demontierten Rollenkonventionen gehören jene des Geschlechterverhaltens. Auch wenn der Titel einer seiner deutschen Komödien beschwichtigend heisst ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN (1918), so lässt er darin doch seine weibliche Hauptfigur im Männerkostüm auf die Suche nach jenen Freiheiten gehen, die die Gesellschaft für dieses Geschlecht reserviert hat. In DIE BERGKATZE gibt die dominante Räuberstochter den Handkuss des Operettenleutnants zurück – mit dem Kommentar «Wie du mir, so ich dir». Was solches Kratzen an den Klischees in den amerikanischen Filmen an derber Evidenz verliert, gewinnt es an subversiver Radikalität. In BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE, diesem Gleichberechtigungsfilm im Gewand der Screwball Comedy, erweisen sich Mann und Frau in den unterschiedlichsten Registern als ebenbürtig: Der Kampf zwischen ihnen wird auf der geschäftlichen

1

2

1 Kay Francis, Herbert Marshall und Miriam Hopkins in TROUBLE IN PARADISE *(1932); 2 Maurice Chevalier in* THE SMILING LIEUTENANT *(1931)*

2

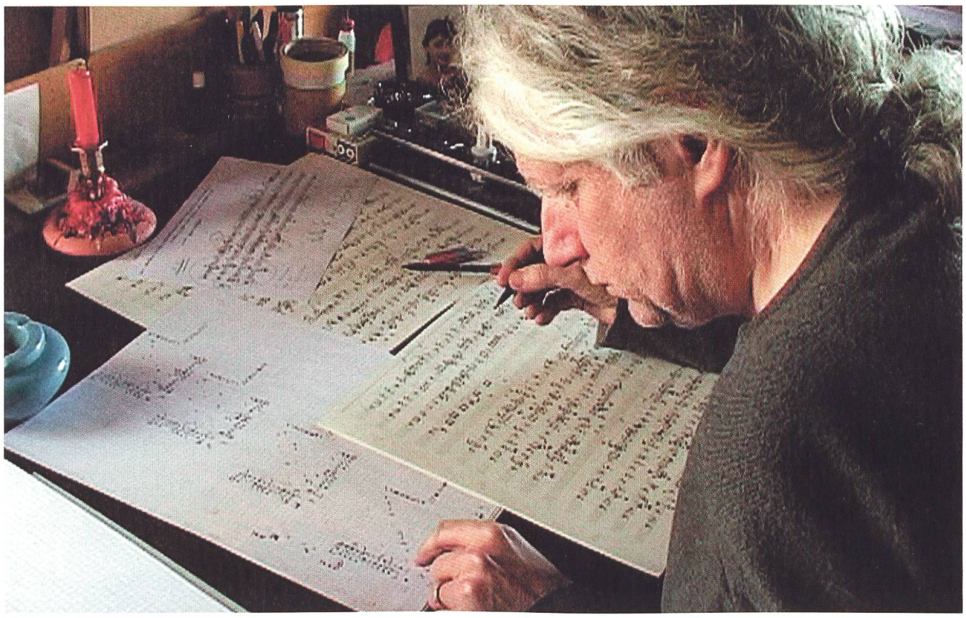
wie der Gefühlsebene ausgetragen, mal charmant, mal zynisch, aber auch mal standesgemäss zivilisiert und mal handgreiflich brutal: Es bleibt beim Patt, der Millionär, der meint, eine Frau kaufen zu können, kann nicht zu wahren Gefühlen kommen. Erst aus der Niederlage des Mannes kann ein neues Gleichgewicht entstehen.

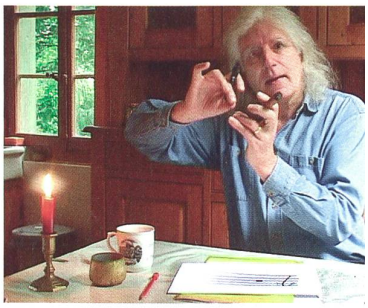
Fast unglaublich, dass die Dreiecks-, um nicht zu sagen: Polygamie-Geschichte DESIGN FOR LIVING noch Ende 1933 nach der Verschärfung von Hollywoods Selbstzensur durchgehen konnte. Lubitschs Geschick, die Vorschriften des «production code» immer wieder zu unterlaufen, verdeutlicht die einem der Zensoren zugeschriebene Äusserung, man wisse zwar immer genau, was Lubitsch (Unzulässiges) sagen wolle, aber man könne es ihm nie beweisen. Dies mag mit einer anderen Konstanten des Lubitsch-Touchs zu tun haben: der Souveränität, mit der er, wie schon 1919 im erwähnten Auftakt zu DIE PUPPE, sein eigenes Spiel als Illusion erkennbar macht. Von den kunstvollen Bildrahmungen, die in DIE BERGKATZE keine Illusion aufkommen liessen, bis zu den bewusst altmodischen Zwischentiteln, die in THAT UNCERTAIN FEELING (1941) für ironische Distanz sorgen, wird diese Grundhaltung des Regisseurs immer wieder manifest. Frieda Grafe hat (im Buch zur Lubitsch-Retrospektive der Berlinale 1984) geschrieben, das wahrhaft «Unmoralische» an Lubitschs Filmen sei, «dass er die Zuschauer mit Geschichten gefangen nimmt, die sich um Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit nicht kümmern». Und die, versteht sich, doch viel Wahres treffen.

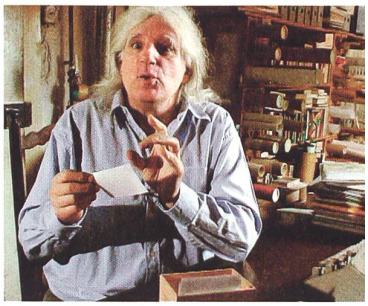
Martin Girod

Freiräume musikalischer Kreativität ausmessen

«Ins Unbekannte der Musik» von Urs Graf







Von Anfang an hatte Urs Graf sein Projekt «Ins Unbekannte der Musik» auf drei Teile angelegt und hat in den Jahren seit 2002 mit zwei zeitgenössischen Komponisten und einer Komponistin je einen Film realisiert – mit Urs Peter Schneider, Jürg Frey, Annette Schmucki. Die Komponistin, die Komponisten haben ihre je eigene musikalische Ausrichtung, gehören unterschiedlichen Generationen an.

Motivation für die jahrelange Konzentration auf dieses eine Projekt war Urs Grafs grundsätzliches Interesse für Neue Musik, wie es sich schon in dem mit Elisabeth Wandeler-Deck und Alfred Zimmerlin erarbeiteten experimentellen Musikfilm DIE FARBE DES KLANGS DER BILDER DER STADT (1993) manifestiert hat. Danach hat Urs Graf eine junge Frau während ihrer gesamten Schauspielausbildung begleitet: DIE ZEIT MIT KATHRIN (1999). Der Autor verfolgt das Fragen nach Identität und Rollenspiel, auch dem gesellschaftlichen, und reflektiert seine eigenen, im Laufe der Arbeit gemachten Erfahrungen.

«Ins Unbekannte der Musik»: Im Kern ging es hier um ein «Schaffen, das über die Grenzen der ästhetischen Konventionen hinaus zu gelangen versucht», auch der eigenen Konventionen. Dreimal begleitet Urs Graf mit seiner Kamera und ohne Begleitteam den Entstehungsprozess eines Musikstückes. Das dauert ein Jahr oder länger. Jeder der drei Filme mündet in die Uraufführung des Stückes, in voller Länge wiedergegeben.

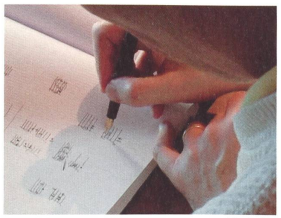
URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN

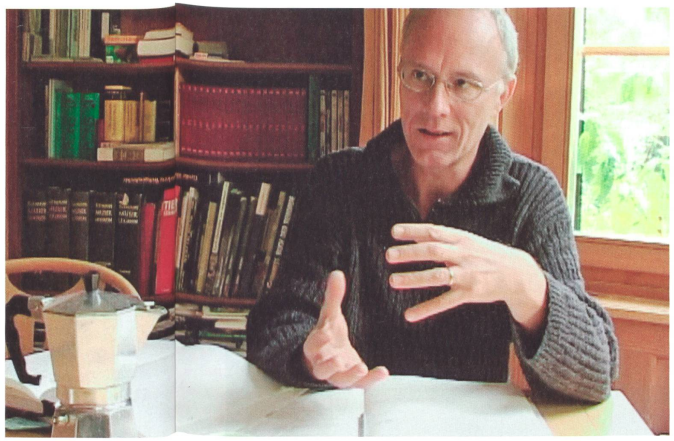
Am Anfang ist alles offen. Der Blick in ein Fenster, der Nachtfalter, die gespiegelte Kerze, der Blick auf eine angeregt sich unterhaltende Runde von Gästen in einer Wohnküche: Fast beiläufig wirken die ersten Bilder des Films und so, als seien sie im Vorbeigehen aufgenommen worden. Die Offenheit ist eine Grundbedingung. Sie bestimmt die Arbeit des Komponisten ebenso wie die des Filmautors, der den Einblick sucht «in ein künstlerisches Schaffen, das als Inbegriff des Unzugänglichen gilt».

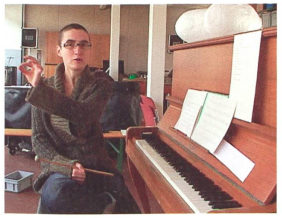
Im Bedürfnis, noch nicht Bekanntes zu erkunden und Grenzen des Bekannten zu überschreiten, trifft sich der Filmautor mit seinem Gegenüber U. P. Schneider. Der in Biel lebende Komponist und Improvisator ist auch als Interpret tätig, war bis zum Frühling 2002 Professor an der Hochschule für Musik und Theater Bern und hat 1968 das bis heute von ihm geleitete «Ensemble Neue Horizonte Bern» mitbegründet.

Die Arbeit, deren Entstehen Urs Graf von August 2002 bis Herbst 2003 verfolgt hat, geht von minimalen, noch vage gefassten Vorgaben aus. «Er schreibt mir», so Urs Graf im Film: «Manchmal träume er von einem ein- bis vierstimmigen Stück, das aus ganz verschiedenartigen kleinsten Teilchen bestehe, die aber alle miteinander vernetzt seien; aber er träume erst davon.» Wenig später, wenn U. P. Schneider ein Konzertpublikum in John Cages Stück «Ryoanji» einführt, konkretisieren sich für uns Aspekte zeitgenössischer Musik. Und: «Nach dem Konzert ... habe ich mich praktisch entschieden, ein Stück zu probieren, das mehr von äusseren Einflüssen bestimmt ist, wie zum Beispiel: Für wen will ich schreiben ...?» Auch der Gedanke, auf der strukturalen Ebene mit Namen zu arbeiten, ist bereits da. Aber die Vorgaben sind das eine, das andere ist die Sehnsucht, «soweit wie möglich zu formalisieren, so dass es sich ... gerade wieder meiner Kontrolle entzieht.»

Eine Vielzahl von Motivsträngen legt Urs Graf von Anfang an ineinander, zu einer Film-Struktur, die zeitliche Abläufe erfahrbar macht – die Dauer vom Beginn der Zusammenarbeit an, das Warten auf eine nächste, mitteilbare Entwicklung im Kompositionsprozess, die nach etwa einer ersten halben Filmstunde in ein langes Erklären im Gespräch zwischen Musiker und Filmautor mündet: Es sind zwei, die den Film tragen. So sind die Bilder Fragmente auch aus der Geschichte und dem Erleben des Autors. Sie erzählen etwas davon, wie Urs Graf in dem Haus, das Wohn- und Arbeitsort ist, umhergeht, aus den Fenstern schaut, auf das Nahe hinter den Scheiben – den Garten, eine Böschung, die Katze. Im Sommer bewegt er sich vor dem Haus. Oder der Blick geht in die Weite, über den See. Die Selbstverständlichkeit des Alltags, gefasst in immer wieder variierten Kamera-Blickwinkeln, wirkt hier ebenso intensiv wie das Arbeiten. Marion Leyh ist Teil dieses Alltags, Urs Peter Schneiders Lebenspartnerin, Künstlerin und Gestalterin auch sie. Nach Schauspiel und Bühnenbildnerei befasst sie







sich mit Installation und szenischer Performance, was dem Musiker U. P. Schneider und seinen Überlegungen, wie Musik darzubieten sei, wesentliche Impulse gegeben hat.

Zuletzt hören wir nur noch zu. Zwei Kompositionen, «19 Existenzen» und «17 Existenzen», werden am 25. Juni 2004 im Rahmen des Festivals «Zwillinge, zweieiige» in der Dampfzentrale Bern uraufgeführt. Im Bild die Musiker, die Instrumente in einer das Akustische intensivierenden Lichtführung. Nichts stört die Konzentration. Die Kamera hat hier Otmar Schmid geführt.

Am Anfang war alles offen. Arbeitsphasen waren mitzuvollziehen. Die Musik, der wir zum Schluss lauschen, ist dennoch eine ganz frische, neue Erfahrung. Wieder ist alles offen, kann der lange Schlussteil des Films als Anfang genommen werden – eines Wieder- und Wiederhörens, einer Auseinandersetzung mit musikalischen Strukturen.

JÜRG FREY: UNHÖRBARE ZEIT

Die Musik, die wir im letzten Drittel des mit Jürg Frey gedrehten Films hören, ist eine wunderbare intensive Erfahrung, im Hören ebenso wie im Sehen. Das Stück «Unhörbare Zeit» geht an subtilste Grenzen von Fragilität, wirkt mit der sinnlichen Qualität von Klängen in einer komplexen Struktur. Die Bilder, eine Komposition der Aufnahmen aus vier Kameras, von langsamsten, behutsamen Schwenks, von Nahaufnahmen und Totalen, geben der räumlichen Konzeption des Stückes Ausdruck. Zwar machen wir nicht die Live-Erfahrungen des Publikums im Konzertsaal, aber bekommen mit diesen Bildern Momente und Aspekte der Interpretation so vermittelt, wie es nur dem Medium Film möglich ist.

Im ersten, längeren Teil des Films hat Urs Graf schrittweise das Entstehen des Musikstückes verfolgt. Während des Konzertes erkennt man manches wieder. So vieles, was Jürg Frey im Laufe des Arbeitsprozesses skizziert hatte, ist da, hat sozusagen Gestalt angenommen. Fast, als würden Versprechen eingelöst. Auch deshalb sind Hören und Sehen so eindrücklich.

«Was eigentlich ist Still-Werden ... Was geht da vor, wenn es still wird?» fragt der mit Jürg Frey befreundete Komponist und Musiker Antoine Beuger in einer frühen Szene des Films. Tags zuvor hatte Jürg Frey als Klarinettist an der Aufführung eines Stücks von Beuger mitgewirkt. Früh auch spricht er zu Urs Graf von der Vorstellung eines stehenden Klangs in einem Raum, in dem vier Streicher und zwei Schlagzeuger nicht wie üblich eng beieinander spielen, sondern «den ganzen Aufführungsort ausfüllen, also Raum einnehmen ... Und gleichzeitig hatte ich die Vorstellung, ... der Raum ist da, und es ist ein stehender Klang von diesen Streichern und den zwei Schlagzeugern – das ist quasi die Ausgangssituation ...» Der stehende Klang, ein ganzes Stück lang, er wäre perfekt, überlegt Jürg Frey weiter, «aber kompositorisch ... kein Wagnis. ... diese Situation ..., ja, man muss sie zerstören.»

Vierzehn Monate später, Anfang März 2006, als das Stück von dem kanadischen Bozzini-Quartett und den Schlagzeugern Tobias Liebezeit und Lee Ferguson im Kultur- und Kongresshaus Aarau uraufgeführt wird, hören wir eine Spur noch des stehenden Klangs. Hören raumgreifende Stille. Hören Klänge, Geräusche, nach denen Jürg Frey getastet hatte, das Reiben von Stein auf Stein, das Rascheln dürren Laubes. «... je konkreter die Klänge werden, desto grösser ist ... die Gefahr ... – die Klänge ... melden sofort ihre eigenen Bedürfnisse an, von Anwesenheit, von Dauer und von sinnlicher Präsenz»: Immer wieder nimmt Jürg Frey während des Komponierens Distanz, reduziert, wehrt sich gegen das Überhandnehmen von Ideen, die leicht den Weg zu dem Stück, «von dem ich eine gefühlsmässig atmosphärische Vorstellung habe», verstellen könnten.

Obwohl sich manches von diesem differenzierten musikalischen Denken nur schwer in Worte fassen lässt, setzen sich viele Aufführungen doch imaginativ-bildhaft fest und lassen einen fasziniert und neugierig diese ungewöhnliche filmische Recherche weiterverfolgen. Mehrere Motiv- und Themenstränge sind ineinandergeknüpft. Zwanglos haben Jürg Frey und seine Familie mit der Tochter, den zwei Söhnen und mit Elisabeth Frey-Bächli, die wir am Clavichord, am Cembalo, am Klavier und an der Orgel hören, an ihrem Alltag teilnehmen lassen. Was als Lebenslandschaft sichtbar wird und das Unspektakulär-Tägliche wirken als grosser Freiraum für eine Kreativität, die über den Rahmen des Vertrauten hinausgehen will.

Blicke ins Draussen, auf Herbstblätter, auf Rauhreif, ins lautlose Schweben weisser Samen im Wind legen die Spur der laufenden Zeit durch den Film hindurch. Urs Graf montiert – mit Marlies Graf Dätwyler – Bilder, die Klängen gleichen. Die nachts aufgenommenen visuellen Notizen – Details, Bücherrücken, Fotos, kleine Gegenstände, Zettelnotate – fassen Stille. Ein Lichtstreifen fährt über das Bild. Zeit, einen Augenblick lang. Unhörbar.

ANNETTE SCHMUCKI: HAGEL UND HAUT

«Die Musik ... ist ja immer in der Zeit, so etwas Lineares. Aber eigentlich interessieren mich Räume. ... ein Klang, der sich ausdehnt und einfach ist. Keine Entwicklung und kein Fortfliessen ...»: Die Komponistin Annette Schmucki, die jüngste der drei von Urs Graf Porträtierten, die radikalste vielleicht auch, hat mit der Arbeit an einer neuen Komposition begonnen und skizziert im Gespräch im Sommer 2007, was ihr vorschwebt und weshalb sie sich in ihrem Atelier zunächst mit grossen weissen Kokon-ähnlichen Blasen beschäftigt. Es sind mit Seidenpapier beklebte Ballons, federleicht aufeinandergetürmt, mit wenigen Worten beschriftet. «Hagel und Haut» wird das Stück schliesslich heissen, das uraufgeführt wird im Dezember 2008 vom Collegium Novum in Zürich.

Zwei Sommer davor aber ist alles Suchen, Tasten, Entwerfen – die Arbeit mit Wörtern, «um Rhythmus, Struktur und Klanglichkeit anzulocken», die Beschäftigung mit Strukturen eines Hagelkorns, das Festhalten am Ziel, der Musik «eine Dichte und nicht eine Dauer» zu geben. Entschieden bricht die Komponistin zu etwas auf, was sie selbst noch nicht kennt. Urs Graf begibt sich sozusagen mit auf diesen Weg, hört zu, schaut zu, dem Arbeiten, dem Leben, im Atelier, in der Familie, mit dem kleinen Sohn Basil, mit Christoph Brunner, dem Partner und Schlagzeug-Musiker, den wir unterrichten hören-sehen, der mit Annette Schmucki an Tönen experimentiert, der auch mitwirkt bei der Uraufführung.

Oft liegen Wochen zwischen den Filmaufnahmen. Oft spiegeln sich Fortgang oder Stillstand der Arbeit in Briefen, in E-mails. Urs Graf zitiert daraus. Zeit wird spürbar, auch in seinen Bildern vom Alltag im Dorf Cormoret, dem Kanal, dem kleinen Fluss, einer Quelle im Wald, der Berner Jura-Landschaft. Jahreszeiten, wechselnde Farben. Die Montage, ein vielfältiges Geflecht, hat ihre eigene Rhythmik, ihre eigene Musikalität.

Man muss keine musiktheoretischen Kenntnisse mitbringen, um angezogen zu werden von dieser filmischen Recherche und von diesem Suchen der Komponistin nach einer Musik, die über ihr bisheriges Schaffen hinausgeht. Dann, wenn der Film in die Aufführung des Stückes mündet, ist man ganz Ohr. Man hört – vergleichbar intensiv wie Jürg Freys unhörbare Zeit – den Raum, den Klang, «der einfach ist».

Mit ANNETTE SCHMUCKI: HAGEL UND HAUT findet ein aussergewöhnliches Projekt seinen Abschluss. Jeder der drei Filme ist anders geprägt, spiegelt eine andere Lebenslandschaft, unterschiedliche Temperamente, je eigene Ansatzpunkte. Umso faszinierender, wenn Verwandtes anklingt, ähnliche Auseinandersetzungen geführt werden.

Verena Zimmermann

«Ins Unbekannte der Musik»

URS PETER SCHNEIDER: 36 EXISTENZEN
Regie, Kamera, Ton: Urs Graf; Schnitt: Urs Graf, Marlies Graf Dätwyler; Musik: U. P. Schneider, John Cage, Joseph Haydn, Hermann Meier, G.G. Englert, Johann Sebastian Bach. Produktion: Filmkollektiv Zürich. Schweiz 2006. Farbe, Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

JÜRG FREY: UNHÖRBARE ZEIT
Regie, Kamera, Ton: Urs Graf; Schnitt: Urs Graf, Marlies Graf Dätwyler; Musik: Jürg Frey, Antoine Beuger, Johann Sebastian Bach, Bernhard Henrik Crusell, Tom Johnson, Christian Wolff, Antoine Forqueray, Thomas Tallis, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn. Produktion: Filmkollektiv Zürich. Schweiz 2007. Farbe, Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich.

ANNETTE SCHMUCKI: HAGEL UND HAUT
Regie, Kamera, Ton: Urs Graf; Schnitt: Urs Graf, Marlies Graf Dätwyler. Mitarbeit Konzertaufnahmen: Ton: Christian Beusch; Bild: Otmar Schmid, Urs Kohler, Ueli Nuesch, Claudia Pfister; Regie-Assistenz: Elisabeth Wandeler-Deck; Ton-Assistenz: Alan Bagge, Gian Caprez; Musik: Annette Schmucki. Produktion: Filmkollektiv Zürich. Schweiz 2010. Farbe, Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

Pflicht und Neigung

MADEMOISELLE CHAMBON von Stéphane Brizé

Soll ein Haus ein ganzes Leben lang halten, fragt einer der Schüler. Ja, erwidert Jean, so lange soll es Bestand haben. Dafür braucht es einen festen Sockel, ein verlässliches Fundament. Der Maurer ist kein geschwätziger Mann, aber es bereitet ihm Freude, über sein Handwerk zu sprechen. Er hat es von seinem Vater übernommen, es gefällt ihm, dass jeder Auftrag ihn vor neue Aufgaben stellt. Er mag es auch, dass er auf diese Weise ein wenig am Leben der Menschen teilhaben kann, die später dort einziehen werden. Darüber zu sprechen, wie fragil diese Leben in dauerhaften Mauern sein können, kommt ihm nicht in den Sinn.

Die Vertretungslehrerin seines Sohnes, Mademoiselle Chambon, hat ihn in die Klasse eingeladen. An jedem Samstag spricht einer der Eltern über seinen Beruf. Die Schüler machen lebhaft mit, stellen wissbegierig Fragen, auf die er ihnen nie eine Antwort schuldig bleibt. Jeans Sohn hört mit verlegenem Stolz zu. Auch die Lehrerin lauscht aufmerksam seinen Worten. Das Selbstverständnis dieses Mannes berührt sie. Wie tief, das entdeckt uns eine langsame Kamerafahrt an sie heran. Unverhofft ist sie in den Bann dieses bescheidenen Mannes geraten, der seine Rolle zuverlässig erfüllt. Nach PARTIR von Catherine Corsini werden in diesem Jahr zum zweiten Mal in einem französischen Film Bauarbeiten zu einem Liebesstifter, weil sie die Begegnung der Klassen ermöglichen.

Stéphane Brizé geniert die Symbolik dieser Szene nicht. Seine Darsteller tragen leicht an deren Last. Der Regisseur stattet den Moment mit vielfachen erzählerischen Zuständigkeiten aus, namentlich dem Widerspruch zwischen vorläufigen und endgültigen Gefühlen. Aber vor allem erlaubt er es ihm, sich behutsam seinen Charakteren zu nähern. Wie in seinen früheren Filmen definiert er sie zunächst einmal durch ihren Beruf (in LE BLEU DES VILLES und JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ waren es solche, denen der Normalbürger mit verschämter Ablehnung begegnet: eine Politesse und ein Gerichtsvollzieher). In der ersten Einstellung trägt Jean eine Wand mit einem Pressluftbohrer ab. Seine Frau Anne-Marie ist zum ersten Mal in der Druckerei zu sehen, in der sie arbeitet, und ihr gemeinsamer Sohn Jérémy, wie er sich mit Hausaufgaben plagt. Auch Mademoiselle Chambon wird an ihrem Arbeitsplatz eingeführt, allerdings mit einer bezeichnenden Abweichung: Während sie darauf wartet, dass Jérémy von seinem Vater abgeholt wird, spielt sie auf einer imaginären Violine. Als Jean sie dabei betrachtet, entdeckt er etwas, das über seine alltägliche Existenz hinausweist.

Gesten haben in diesem Film Vorrang vor den Worten. Sie sind präzise und beredt, während sich in den Dialogen zumeist Verlegenheit artikuliert. Die Liebe entscheidet sich wortlos. Was Jean und Mademoiselle Chambon aneinander fasziniert, können sie nicht

‹Oft erscheinen mir Worte wie eine Glasur, eine Bemäntelung›

Gespräch mit Stéphane Brizé

ohne weiteres benennen. Sie werden von dem angezogen, was der jeweils andere für sie verkörpert, von einem Inbild des Fernen, Unerreichbaren, das sich komplementär zu ihrer Existenz verhält. Sie bleiben füreinander ein Rätsel, obwohl der Film ihre unterschiedliche soziale Herkunft nie als ein Hindernis für die Liebe wahrnimmt. Diese ist, anders als in PARTIR, keine tyrannische Anziehung, die keinen Aufschub duldet, sondern ein Gefühl, das sich im Zögern erfüllt, in scheuen Blickwechseln, in tastenden Versuchen, das richtige Wort zu finden. In ihrer ersten Zärtlichkeit offenbart sich kein unbezähmbares Begehren, sondern die Sehnsucht nach Geborgenheit. Zum Dank dafür, dass Jean in ihrer Wohnung ein neues Fenster eingebaut hat, erfüllt sie seinen Wunsch, an ihrer Liebe zur Musik teilzuhaben. Als ihre Lieblingsaufnahme von Franz von Vecseys «Valse triste» ausklingt, ergreift er ihre Hand und führt sie nach einer Pause an seine Wange. Sie sind eingeschüchtert von ihrer plötzlichen Nähe.

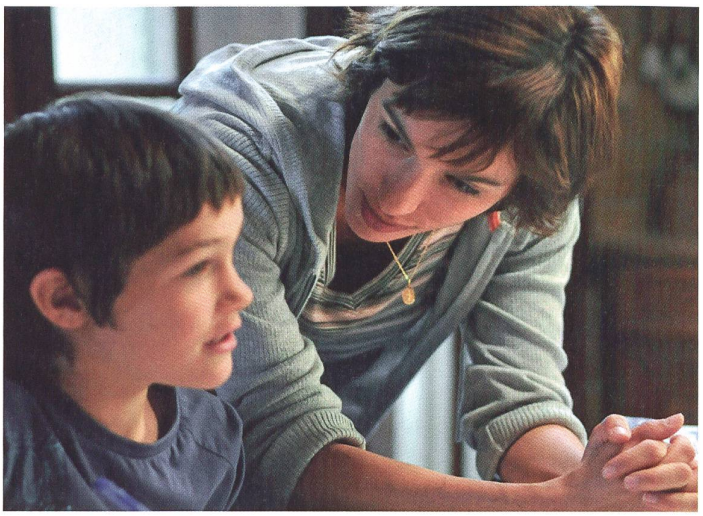
Jean hat allen Grund zu zaudern. Seine Ehe mit der warmherzigen, klugen Anne-Marie ist ein gewöhnliches, aber kostbares Glück. Er ist ein guter Ehemann, Vater, Sohn und Arbeitnehmer; nicht allein, weil dies von ihm erwartet wird, sondern weil es seiner Natur entspricht. Pflicht und Neigung waren bis zu der Begegnung mit der Lehrerin kein Widerspruch in seiner Existenz. Cholerisch wird er erst, als ihm die Dinge über den Kopf wachsen, als die widerstrebenden Forderungen seines Herzens seine gefestigt geglaubte Identität infrage stellen. Denn Mademoiselle Chambon ist ebenso sehr seiner Liebe würdig. Sie entspricht nicht dem Typ der alleinstehenden Lehrerin, wie Annie Girardot oder Maggie Smith sie in früheren Kinoepochen verkörperten. Sie ist tolerant, hat ihr Leben sehenden Auges so eingerichtet, wie es ist. Als Vertreterin bleibt sie stets nur ein Jahr an einem Ort. Ihre Sanftheit wirkt streng und entrückt, aber depressiv ist sie nicht. Ihre Tränen führen keine Klage gegen das Schicksal, sondern verraten eine wehmütige Vertrautheit damit, die ihr Würde verleiht.

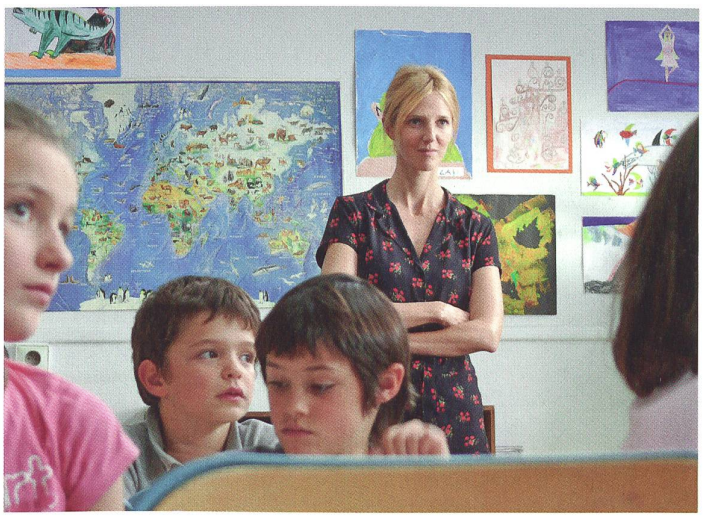
Originalität ist nicht die grösste Sorge Brizés. Sein erzählerisches Temperament entfaltet sich in der Nuance, der Variation. Seine Schauspielerführung vertraut umsichtig auf die Wahrheit, die auch in allzu oft erzählten Konflikten ruht. François Truffaut hätte als junger Kritiker gewiss beklagt, dieser Film sei viel zu britisch, zu vorsichtig wie David Leans BRIEF ENCOUNTER. Brizé verfügt jedoch über eine an Claude Sautet gemahnende Geduld mit der Unbestimmtheit der Gefühle. Seine Zurückhaltung will den Dingen des Lebens ihr angemessenes Gewicht verleihen, ohne ein moralisches Urteil zu fällen. *Antoine Héberlés* Kamera ist ein mitfühlender Komplize. So sorgsam, wie die Heranfahrt in der Schulszene ihr Zeit gibt, ihre Gefühle zu erkennen, so diskret gleitet die Kamera später über den Körper der schlafenden Lehrerin, die Jean nicht wecken will, obwohl er seine Arbeit beendet hat. Der Blick durch den Türspalt verharrt keusch auf dieser friedlichen Szenerie. Ein Gegenschnitt auf Jeans Reaktion ist nicht nötig. Es ist so, als würde dieser Schwenk seinen Gedanken folgen, die sich von einer Ahnung zu einer Erkenntnis wandeln.

Gerhard Midding

FILMBULLETIN Sie scheinen der Wahl Ihrer Filmtitel stets grosse Aufmerksamkeit zu schenken: LE BLEU DES VILLES, JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ, ENTRE ADULTES sind eindrücklich, legen eine Spur aus. Warum haben Sie hier den Titel der Romanvorlage übernommen? Mit gleichem Recht könnte der Film «Jean» heissen.

STÉPHANE BRIZÉ Die Frage habe ich mir auch gestellt. Ich habe nach Alternativen gesucht, aber mir fiel spontan nichts ein. Für mich muss sich ein Titel sofort aufdrängen. Normalerweise beginne ich die Arbeit an einem Drehbuch nicht, ohne einen zu haben. Sonst hätte ich das Gefühl, nicht zu wissen, wovon ich erzähle. Selbst wenn er etwas poetisch ist wie bei LE BLEU DES VILLES, also nichts von der Handlung verrät, gibt er mir doch eine Richtung vor. Auch wenn ich den Film aus Jeans Perspektive erzähle, schien es mir dennoch gerechtfertigt, ihn MADEMOISELLE CHAMBON zu nennen – schliesslich ist sie es, die in sein Leben einbricht und es erschüttert. Beim Roman besitzt der Titel allerdings eine grössere Logik. Dort steht sie im Zentrum und gibt die Perspektive vor. Am Ende trifft sie allein die Entscheidung, die Stadt zu verlassen, es gibt keine Verabredung, gemeinsam fortzugehen. Film und Roman sind ganz unterschiedlich strukturiert, haben auf der Handlungsebene wenig gemeinsam. Im Buch passiert nicht viel; wir haben nur eine Szene aus ihm übernommen. Der Autor *Eric Holder* sagte mir, nachdem ich ihm das Drehbuch zu Lesen gegeben hatte, *Florence Vignon* und ich hätten den Roman nicht adaptiert, sondern seien vielmehr den Emotionen gefolgt, die sein Buch vermitteln wollte. Er fand, dass wir die innere Musik der Charaktere übertragen haben. Also konnte





ich seinen Titel beibehalten. Ich finde auch, er besitzt eine altmodische Eleganz.

FILMBULLETIN Stimmt, er klingt nach dem neunzehnten Jahrhundert.

STÉPHANE BRIZÉ Ja, er knüpft an das grosse Romanjahrhundert an, an Maupassant, Flaubert, deren Bücher mich stark geprägt haben. Es gab übrigens einen frühen Entwurf für das Plakat, den ich sehr mochte, der dann aber verworfen wurde: Darauf sah man ein Bild von Jean, wie er in den Bergen sitzt und dem Wind lauscht – und darunter stand dann: «Mademoiselle Chambon». Ich fand, das fasst den Film sehr gut zusammen.

FILMBULLETIN Weil es ein Sehnsuchtsbild ist?

STÉPHANE BRIZÉ Und zugleich eine Verschiebung. Diese Vermählung der Figuren gefiel mir. Aber der Verleih hatte grosse Einwände dagegen.

FILMBULLETIN Von Film zu Film greifen Sie regelmässig Motive wieder auf. Auch in JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ gibt es einen gebrechlichen Vater, der allerdings viel monströser ist. Wie wichtig ist Ihnen dabei die Variation?

STÉPHANE BRIZÉ Sehr wichtig, denn jeder Film hat seinen eigenen Stil. Auch hier ordnet sich der Sohn dem Vater unter, aber ihr Verhältnis musste subtiler sein. In Eric Holders Buch nimmt der Vater viel weniger Raum ein. Für mich war er jedoch extrem wichtig. Seine Gegenwart ist einer der Gründe, aus denen Jean nicht ohne Weiteres mit seinem bisherigen Leben brechen kann. Das liegt nicht nur an der Verantwortung, die er selbst als Familienvater trägt. Durch den Vater versteht man besser, woher er kommt, was auf seinen Schultern lastet, was er als Geschichte mit sich trägt. Die Väter in meinen Filmen sind oft dominierend. Darin liegt sicher viel Persönliches. Mein Grossvater mütterlicherseits war so gewalttätig wie Georges Wilson in JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ, war herrschsüchtig, verlangte Unterwerfung. In diesem Film war es wichtig, dass keine der Beziehungen karikierend gezeichnet ist. Jean hasst seinen Vater nicht. Er langweilt sich nicht in seiner Ehe. Sein Leben ist keineswegs trist oder erstickend. Deshalb habe ich für die Rolle seiner Frau *Aure Atika*, eine schöne, intelligente Darstellerin, ausgewählt und mit *Jean-Marc Thibault* eine glaubhaft sympathische Vaterfigur. Wenn mein Vater nicht vor langer Zeit gestorben wäre, hätte er nun das Alter, in dem Jean-Marc ist. Sie haben viel Ähnlichkeit miteinander, besitzen dieselbe freundliche Autorität.

FILMBULLETIN Woher stammt das Ritual, dessen Füsse zu waschen? Es wirkt beobachtet, erlebt.

STÉPHANE BRIZÉ Es zeigt natürlich auch, wie Jean sich den Bedürfnissen des Vaters unterordnet. Es geht tatsächlich auf eine Beobachtung zurück, die ich in einer geriatrischen Klinik gemacht habe, in der ich vor einigen Jahren einen Dokumentarfilm drehte. Dort wohnte eine ältere Dame, die jede Woche von ihrer Tochter besucht wurde. Das war ihr gemeinsames Ritual. Man sieht es auch im Dokumentarfilm. Ich fand, dass diese Geste noch bewegender ist, wenn es um zwei Männer geht.

FILMBULLETIN Sie verrät eine ungewöhnliche, alltägliche Zärtlichkeit.

STÉPHANE BRIZÉ Genau. In meinem Dokumentarfilm gibt es viele Grossaufnahmen – man sieht die Hand, die ins Wasser taucht, die Seife et cetera –, weil ich fand, dass das zu den beiden Frauen passte. Für zwei Männer ist dies jedoch eine fast unschickliche Geste. Deshalb wollte ich die Szene hier eher in Halbtotalen drehen, damit sie nicht sentimental wirkt.

FILMBULLETIN Die Geste zeigt auch, wie grosszügig Jean Verantwortung übernimmt.

STÉPHANE BRIZÉ Anderthalb Stunden lang erklärt der Film, weshalb in ihm eine so grosse Sehnsucht nach dieser Liebesgeschichte entsteht. Zugleich erklärt er anderthalb Stunden lang, weshalb er nicht einfach gehen kann. Man soll seinen inneren Kampf verstehen, seine Wurzeln, seine Prägungen und Orientierungspunkte. Darin liegt keine Moral, es wird kein Urteil in dieser Geschichte gefällt. Ich habe in vielen Vorführungen erlebt, wie tief sich Zuschauer bei der Bahnhofsszene in diesen inneren Konflikt hineinversetzen können: Diese Zerrissenheit ist offenbar sehr verbreitet. Einerseits fiebert man mit dieser heroischen Sehnsucht mit, dem Wunsch ein Märchen, etwas Ungeheures zu erleben. Wir stehen auf der Seite der Liebenden. Und zugleich sagt uns unsere Vernunft, dass wir den letzten Schritt nicht gehen sollten. Was mich an dieser Situation so sehr bewegt, ist der Umstand, dass sie nicht zu bewältigen ist. Sie ist unerträglich. Einerseits hege auch ich den Wunsch, dass die Märchen, an die ich in meiner Kindheit glaubte, mit denen ich aufgewachsen bin, wahr werden. Andererseits weiss ich, dass man im Leben auch die pragmatische Seite respektieren muss.

FILMBULLETIN Es ist ein sehr gestischer Film, der sich wenig in Dialogen artikuliert. Lag das am Stoff? Oder war es auch eine Konzession an Ihren Hauptdarsteller, der gern Regisseure bittet, Dialoge fortzulassen, weil

er glaubt, so die Essenz einer Situation besser erspielen zu können?

STÉPHANE BRIZÉ Nein, wir haben uns sehr genau an das Drehbuch gehalten. Es gab keinen einzigen Moment, in dem Vincent Einwände gegen eine Formulierung erhob. Diese Wortkargheit entspricht auch meinem Stil. Ich habe noch nie Charaktere geschrieben, die in der Lage sind, zu kommentieren, was in ihnen vor sich geht. Ich fände das zu bürgerlich. Ich selbst stamme aus einem bescheidenen Milieu. In unserer Familie hat nie jemand seine Empfindungen erklärt. Auch heute, wo ich mir als Erwachsener vieler Mechanismen viel stärker bewusst bin, empfinde ich gegenüber vielen Situationen immer noch Unverständnis, Wortlosigkeit. Aber gleichviel, aus welchem Milieu wir stammen, bewegen uns doch die gleichen Dinge, die gleichen Zweifel, die gleichen Fragen, ob wir richtig handeln. Aber es herrschen unterschiedliche Codes. Man kleidet die Empfindungen auf andere Weise. Natürlich hat es Vorteile, wenn man sie artikulieren kann. Aber oft erscheinen mir Worte wie eine Glasur, eine Bemäntelung. Die Eloquenz geniert mich mitunter. Und an Jean berührt mich, dass ihm dieser Firnis an Kommunikation, an Kultur fehlt. Seine Stille ist mir schmerzlich vertraut, ich bin mit ihr aufgewachsen. Im Kino ist es natürlich ohnehin besser, die Figuren agieren als sie sprechen zu lassen.

FILMBULLETIN Ihre Haltung ist ungewöhnlich für das französische Kino, wo das Sprechen oft als die vorrangige Art des Handelns erscheint.

STÉPHANE BRIZÉ Vielleicht. Mein vorletzter Film, JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ, hatte übrigens seinen grössten Erfolg in Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz. Glauben Sie, dass das an der Zurückhaltung, fast Schamhaftigkeit der Hauptfigur lag? Meinen Sie, dass diese Eigenschaften in den Ländern eine besondere Resonanz haben?

FILMBULLETIN Solche Überlegungen sind immer ein bisschen spekulativ. Über einen Kamm kann man das nicht scheren.

STÉPHANE BRIZÉ Eigentlich hätte er auch in England gut ankommen müssen, aber da war das Echo geringer.

FILMBULLETIN Kehren wir zu Jeans Schweigen zurück. Umso berührender ist es, wenn er redet. Ich denke beispielsweise an die Botschaft, die er auf ihrem Anrufbeantworter hinterlässt. Was bedeutet es, wenn er am Ende noch einmal sagt: «C'était Jean.» Es klingt wie eine Vergewisserung.

STÉPHANE BRIZÉ Aber schon vor dem Anruf hat ein Bruch zwischen ihnen stattgefunden! Eigentlich schon bei ihrem ersten Kuss. Sie hat danach Tränen in den Augen. Es ist so, als ob sie schon spürte, dass ihre Geschichte keine Zukunft hat. Ihre Anziehung ist stark, unwiderstehlich. Aber insgeheim wissen sie, dass darin schon der Keim des Endes liegt. Das gilt auch für die Liebesszene. Ebenso wie der Kuss sollte sie eigentlich ein Beginn sein.

FILMBULLETIN Mir gefiel, dass beide sich immer noch siezen, nachdem sie miteinander geschlafen haben. Da wären wir wieder im neunzehnten Jahrhundert.

STÉPHANE BRIZÉ Es ist komisch, dass Sie das ansprechen. Beim Drehbuchschreiben haben wir lange darüber nachgedacht, haben uns gefragt, ob sie danach zwischen dem Du und Sie wechseln sollten. Beim Drehen erschien es mir dann offensichtlich, dass sie sich weiter siezen mussten: Es besitzt eine grössere Wahrhaftigkeit. Ich würde das auch gern einmal tun, denn ich finde es sehr romantisch. Es besitzt für mich eine unendliche Eleganz. Darin liegt eine höfliche, respektvolle Distanz. Man will nicht zu weit in die Sphäre des anderen vorstossen, man bewahrt sich die Unschuld des ersten Mals. Nein, die Unschuld, die man vor dem ersten Mal besass.

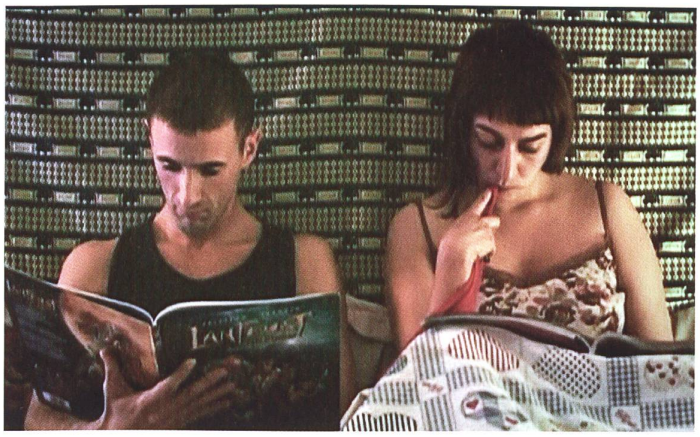
Das Gespräch mit Stéphane Brizé führte Gerhard Midding

Stab
Regie: Stéphane Brizé; Buch: Florence Vignon; nach dem gleichnamigen Roman von Eric Holder; Kamera: Antoine Héberlé; Schnitt: Anne Klotz; Ausstattung: Valérie Saradjian; Kostüme: Ann Dunsford; Musik und Musikberatung: Ange Ghinozzi (Stücke von Franz von Vesey und Edward Elgar); ausführende Violinistin: Ayako Tanaka; Ton: Frédéric de Ravignan, Hervé Guyader, Thierry Delor

Darsteller (Rolle)
Vincent Lindon (Jean), Sandrine Kiberlain (Mademoiselle Chambon), Aure Atika (Anne-Marie), Jean-Marc Thibault (Vater von Jean), Arthur Le Houérou (Jérémy), Bruno Lochet (Kollege von Jean), Abdallah Moundy (Kollege von Jean), Anne Houdy (Frau im Bestattungsunternehmen), Michelle Goddet (Schuldirektorin)

Produktion, Verleih
TS Productions, F comme Film; Produzenten: Miléna Poylo, Gilles Sacuto, Jean-Louis Livi. Frankreich 2009. Farbe; Format: Cinemascope; Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich

1



2

1 JE NE SUIS PAS LÀ POUR ÊTRE AIMÉ *Regie: Stéphane Brizé (2006)*
2 ENTRE ADULTES *Regie: Stéphane Brizé (2005)*

Klassisch verhaltenes Kammerspiel

MOON von Duncan Jones

Ist dies GENTLEMEN BRONCOS, THE SEQUEL?, könnte einem in den Sinn kommen, wenn man zu Beginn von MOON Sam Rockwell mit Vollbart sieht, hat man ihn doch erst vor kurzer Zeit in (einigen wenigen) deutschen Kinos als jenen überlebensgrossen Helden erlebt, wie er der Phantasie eines ebenso schreibbegeisterten wie nach Science-Fiction verrückten Siebzehnjährigen entsprang. Dem ist nicht so, denn bald fallen Bart und lange Haare einem Haarschnitt zum Opfer, und schon passt der von Rockwell gespielte Sam Bell viel besser in die glatten und sauberen Oberflächen in der Raumstation, die praktisch der einzige Schauplatz dieses Films ist. MOON ist in jeder Hinsicht das Gegenstück zu GENTLEMEN BRONCOS, der Liebeserklärung von Regisseur Jared Hess an die ebenso trivialen wie schwülstigen SF-Phantasien der Pulp-Literatur (deren Charakter in den kitschigen Covergestaltungen, wie sie dem Vorspann des Films unterlegt sind, auf den Punkt gebracht wird). MOON hingegen ist ein Kammerspiel, (ein einzelner Mann im Astronautenoutfit ziert das Filmplakat), ein Film, dessen Inszenierung geradezu klassisch verhalten ausgefallen ist und der Maxime «weniger ist mehr» huldigt, ein durch und durch ernsthafter Science-Fiction-Film.

Dabei ist MOON durchaus ein Genrefilm, in dessen Geschichte sich zahlreiche Elemente finden, die dem Zuschauer vertraut sind, angefangen von der grossen Corporation, die ihre Monopolstellung in einem bestimmten Sektor durchaus für weitergehende Ambitionen ausnutzen könnte. Hier heisst sie «Lunar Energies» und kontrolliert die Energieversorgung der Menschheit. Dazu gehört der Abbau von Helium-3 auf dem Mond – eine Arbeit, die automatisiert ist und nur von einem einzelnen Mann überwacht wird: Sam Bell soll nach drei Jahren in Kürze abgelöst werden, endlich erlöst von der Einsamkeit auf der erdabgewandten Seite des Mondes, aus der alltäglichen Routine mit dem in der Mikrowelle zubereiteten Essen, mit dem Laufband, um sich fit zu halten. Dass ihn die geradezu aseptisch weisse Innenausstattung der Raumstation nicht längst in den Wahnsinn getrieben hat, überrascht. Die Sehnsucht nach seiner Familie, nach Frau und Tochter, treibt Sam um, immer wieder schaut er sich eine alte Videobotschaft an. Dann hat er Visionen von einer jungen Frau und eines Tages einen Unfall mit dem Fahrzeug. Als er wieder zu sich kommt, sieht er sich seinem Doppelgänger gegenüber, der behauptet, «I am Sam Bell, too». Ist das nur ein Fiebertraum? Oder hat er es mit einem Klon zu tun? Hat man ihn die ganze Zeit manipuliert? Und welche Rolle spielt Gerty dabei, der Bordcomputer, der drei Jahre lang sein einziger Ansprechpartner war? Sollte dieser weniger Helfer sein als Kontrollinstanz im Dienste der Corporation?

Gerty, dem *Kevin Spacey* seine einschmeichelnde Stimme gibt, ist natürlich eine Varian-

‹Wir wollten diesen Film immer unabhängig herstellen›

Gespräch mit Duncan Jones

te von HAL aus Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY. Hier zeigt sich, wie MOON bewusst mit den Vorkenntnissen des Zuschauers arbeitet und eine Spannung aufbaut, was die Frage nach Gertys Loyalität anbelangt. Wie um die Unaufwendigkeit des für nur fünf Millionen Dollar in dreissig Drehtagen realisierten Debütfilms lakonisch zu akzentuieren, verfügt Gerty zusätzlich zu seiner Stimme über ein Display, das mittels hochgezogener oder herunterfallender Mundwinkel in Smiley-Manier anzeigt, wie die Stimmung an Bord ist.

Allein im All: das Thema von Kubricks 2001 – A SPACE ODYSSEY, Andrei Tarkowskis SOLARIS, John Carpenters DARK STAR oder Douglas Trumbulls SILENT RUNNING macht sich auch MOON zu eigen, seine Cinemascope-Kompositionen unterstreichen das vom ersten Augenblick an.

Wenn MOON von der Entfremdung erzählt, kann man das auch als ein Stück Autobiografie lesen, denn Regisseur Duncan Jones ist der Sohn von Rock-Legende David Bowie. Der besang schon 1969 in seinem Hit «Space Odyssey» die kosmische Kommunikation («ground control to Major Tom ...») und stellte die Frage «Is there life on Mars?», bevor er Jahre später als androgynes Alien auf dem Innencover von «Aladdin Sane» posierte und sich dann eine weitere Identität als «Ziggy Stardust» zulegte. Nicht zu vergessen seine Hauptrolle als Ausserirdischer in Nicolas Roegs THE MAN WHO FELL TO EARTH von 1976. Duncan Jones (geboren 1971) hätte leicht ein tragisch scheiterndes Prominentenkind werden können – als Kind ist er unter dem Namen Zowie Bowie auf Fotos mit seinen Eltern zu sehen, die sich, als er vier war, trennten, er ist dann weitgehend von einem Kindermädchen aufgezogen worden, kam später in ein strenges Internat und machte einen Abschluss in Philosophie. Mit seinem Regiedebüt hat er sich aber freigeschwommen, nachdem er 2002 schon mit seinem Kurzfilm WHISTLE Originalität wie Professionalität unter Beweis stellte. Das Sensationsheischende, das er früher selber herausgefordert hat – «Kung-fu lesbian advert sparks viewer protests», schrieb der «Daily Telegraph» über seinen ersten Werbespot, der zwei miteinander kämpfende und dann sich küssende Frauen zeigte – und das in diversen Home Stories der britischen Presse kulminierte, als MOON dort im vergangenen Sommer Premiere hatte (Daily Mail: «His parents were both bisexual ego-maniacs so how DID Zowie Bowie turn out so normal?»), kann er jetzt hinter sich lassen, spätestens dann, wenn SOURCE CODE, sein zweiter Film, den er im Frühjahr in den USA abgedreht hat, in die Kinos kommt.

Frank Arnold

Stab
Regie: Duncan Jones; Buch: Duncan Jones, Nathan Parker; Kamera: Gary Shaw; Visual Effects: Cinesite; Schnitt: Nicolas Gastner; Ausstattung: Tony Noble; Kostüme: Jane Petrie; Musik: Clint Mansell

Darsteller (Rolle)
Sam Rockwell (Sam Bell), Dominique McElligott (Tess Bell), Kaya Scodelario (Eve), Benedict Wong (Thompson), Matt Berry (Overmeyers), Malcolm Stewart (Techniker)

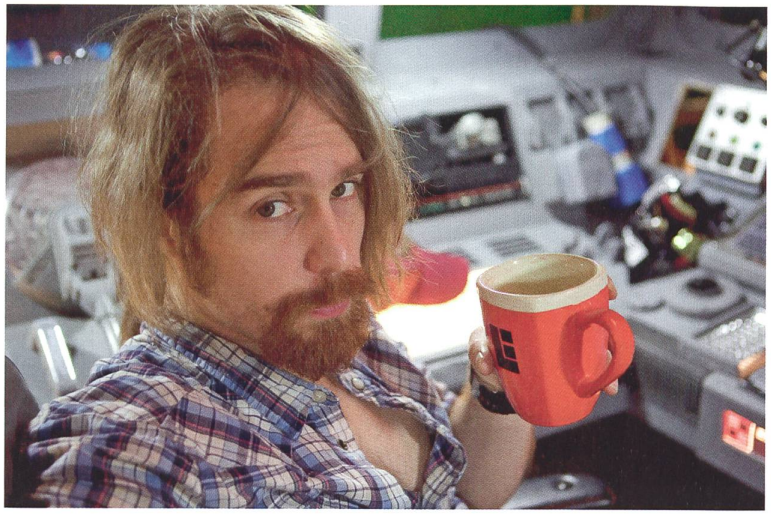
Produktion, Verleih
Liberty Films, Xingu Films, Limelight; Produzenten: Stuart Fenegan, Trudie Styler; Co-Produzenten: Nicky Moss, Alex Francis, Mark Foligno, Steve Milne. Grossbritannien 2009. Farbe; Format: 1:2.35 Cinemascope; Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Koch Media, Planeg

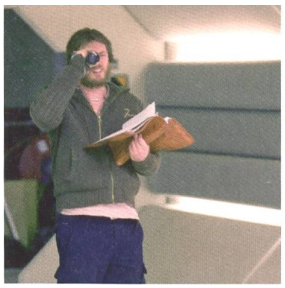
FILMBULLETIN MOON haben Sie in den Londoner Shepperton Studios gedreht, wo dreissig Jahre zuvor ein Klassiker des Genres entstand, nämlich Ridley Scotts ALIEN. Das war kein Zufall?

DUNCAN JONES Nicht ganz. Als ich Werbeclips drehte, habe ich häufiger in den Shepperton Studios gearbeitet. Ich kannte also die Leute dort, und sie sagten mir, wenn ich meinen ersten Spielfilm drehen würde, wären sie daran interessiert, dass ich zu ihnen komme. Sie haben einfach tolle Abteilungen, was Kostüme und Spezialeffekte anbelangt. Deren Leiter Bill Pearson hatte bei einer ganzen Reihe klassischer britischer Science-Fiction-Filme mitgearbeitet und war daran interessiert, dass Shepperton da wieder mitmischt. Er holte für unseren Film sogar eine Reihe von "Oldtimern" aus dem Ruhestand zurück.

FILMBULLETIN Sie haben unabhängig produziert. Hatten Sie je erwogen, MOON für ein Studio zu drehen, um ein höheres Budget zur Verfügung zu haben?

DUNCAN JONES Nein, wir wollten diesen Film immer unabhängig herstellen. Das Budget stand zuerst fest, erst dann haben wir überlegt, was wir unter diesen Bedingungen realisieren können und was nicht. *Stuart Fenegan*, mein Produktionspartner, und ich hatten zuvor eine ganze Reihe von Werbeclips gemacht und entschieden, dass die Zeit reif sei für einen abendfüllenden Spielfilm. Wir wollten dabei aber genausoviel Kontrolle haben wie bei den Clips. Die Hälfte des Geldes bekamen wir selber zusammen, dann konnten wir aufgrund des Konzepts und des Artworks den Film an Sony verkaufen, von denen wir die zweite Hälfte unseres Budgets erhielten. Das lag knapp unter fünf Millionen Dollar, was für Sony so wenig war, dass





sie sich während der Produktion nicht weiter einmischten.

FILMBULLETIN Sie haben öfters erwähnt, dass Sie bei MOON beeinflusst waren von Science-Fiction-Filmen der siebziger Jahre wie ALIEN und OUTLAND, die Sie als Jugendlicher gesehen hatten. Von ihrem Look her haben die eher etwas Düsteres – MOON erinnert mich in seinen sauberen Oberflächen hingegen eher an Filme der späten sechziger Jahre.

DUNCAN JONES Ich dachte dabei mehr an die Designs von Künstlern wie Ron Cobb, der für die «Habitat»-Sequenz von ALIEN verantwortlich war, also für die Wohn- und Schlafquartiere der Mannschaft, die zu Beginn ausführlich gezeigt werden, bevor der Film sich dann in einen Monster-Film verwandelt.

FILMBULLETIN ALIEN hat Sie als Film beeinflusst, aber der Bruder von Regisseur Ridley Scott, Tony Scott, hatte einen ganz direkten Einfluss auf Ihre Karriere.

DUNCAN JONES Als er Ende der Neunziger die Fernsehreihe «The Hunger» drehte, durfte ich einmal dabei sein und mit meiner kleinen Kamera einige Aufnahmen machen, die für Zwischenschnitte verwendet wurden. Er merkte, dass mich das Medium faszinierte, und riet mir, eine Filmschule zu besuchen. Ich schrieb mich dann 1999 an der London Film School ein. Tony Scott hatte aber auch gesagt, die wahre Filmschule sei die Werbung, also bewarb ich mich später bei einer Londoner Agentur.

FILMBULLETIN Den Gastgeber von «The Hunger», der die einzelnen Geschichten einleitet, spielte damals Ihr Vater David Bowie, in dessen Songs es wiederholt um Ausserirdische geht und der sich etwa als «Ziggy Stardust» Alien-Identitäten erschuf. Geht Ihre Leidenschaft für Science Fiction auf ihn zurück?

DUNCAN JONES Mein Vater spielt dabei schon eine grosse Rolle, aber nicht durch das, was Sie gerade ansprechen. Als ich aufwuchs, habe ich mich nicht so sehr für seine Arbeit interessiert – wie das bei vielen Kindern nun einmal so ist. Ich war mehr von dem beeinflusst, was er mir gab – er schleppte Bücher an wie Orwells «1984» oder John Wyndhams «The Day of the Triffids» und machte mich auf Filme wie Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY aufmerksam. Und, nicht zu vergessen, als ich sechs oder sieben Jahre alt war, drehten wir mit einer 8mm-Kamera zusammen kleine Science-Fiction-Filme, für die wir unter anderem Figuren aus STAR WARS benutzten.

FILMBULLETIN Waren Sie denn mal bei Dreharbeiten zugegen, wenn er in einem Film mitspielte?

DUNCAN JONES Ja, daran erinnere ich mich. Vor allem an Jim Hensons LABYRINTH. Es war für ein Kind phantastisch, sich in einer solch imaginären Welt bewegen zu können, die Bauten waren gigantisch. Das war sicherlich hilfreich, als es darum ging, für MOON von Null aus eine eigene Welt aufzubauen.

FILMBULLETIN MOON haben Sie für Sam Rockwell geschrieben. Er spielte ja schon eine Art Doppelrolle – wenn auch in einem etwas anderen Sinn – in George Clooneys Regiedebüt CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND. Hat Sie das in gewisser Weise inspiriert?

DUNCAN JONES CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND war fantastisch. Sam Rockwell hat ein derartiges Charisma und kann einen Film tragen, dass ich gar nicht verstehe, warum er nicht eine Hauptrolle nach der nächsten spielt. Er ist eigentlich immer kurz davor, *leading man* zu werden, aber dann klappt es doch wieder nicht. Ich hatte schon für MUTE, den ich eigentlich vor MOON drehen wollte, bei Sam angefragt, denn ich wollte unbedingt mit ihm arbeiten. Es ist eine höchst erfreuliche Erfahrung, denn in seiner Gegenwart fühlt man sich einfach wohl.

FILMBULLETIN Die Erzählweise von MOON hat etwas sehr Gelassenes, nicht unbedingt das, was man von einem Regisseur erwartet, der aus der Werbebranche kommt.

DUNCAN JONES Für mich waren Werbefilme ein wunderbarer Übungsplatz, um zu lernen, wie man Bilder zusammenfügt. Ich sehe aber durchaus die Unterschiede zwischen einer solchen Arbeit und einem abendfüllenden Spielfilm, bei dem man eine Geschichte erzählt. Die Erfahrung war aber auf jeden Fall hilfreich: Man lernt, wie man mit der Ausrüstung umzugehen hat, wie man mit einer Crew zusammenarbeitet und wie man die Einstellungen vorher plant. Aber die Art der Einstellungen mag in einem Spielfilm eine andere sein, als wenn man eine Geschichte in dreissig Sekunden erzählt. Von daher sind die Unterschiede einleuchtend.

FILMBULLETIN Ihr Co-Autor bei MOON hat ebenfalls einen berühmten Vater, den Filmregisseur Alan Parker.

DUNCAN JONES Als ich anfing, mit Nathan zusammenzuarbeiten, wusste ich gar nicht, wer sein Vater ist. Das erfuhr ich erst später. Vielleicht haben wir genau deshalb Erfolg: weil wir unsere Karrieren auf dem aufgebaut haben, was wir gerne machen, anstatt sich an unsere Eltern zu halten. Nathan hat Talent, er ist jetzt ebenfalls in Los Angeles. MOON war gut für uns beide – was kann man sich besseres wünschen, als eine Karriere auf einem Film aufzubauen, auf den man stolz ist?

Das Gespräch mit Duncan Jones führte Frank Arnold

AJAMI

Scandar Copti, Yaron Shani

Eine Wucht ist dieser Film, der einen mit einer schier unerträglichen Authentizität überfällt. AJAMI, benannt nach einem ärmeren Viertel in Jaffa, jenem Stadtteil in Tel Aviv, wo arabische und jüdische Israelis, Christen und Muslime, dicht nebeneinander leben, zeigt eine erbarmungslose Welt, in der die Hoffnung junger Menschen auf eine bessere Zukunft oft in weniger als einer Sekunde brutal zunichte gemacht wird. In dem eindrücklichen Gemeinschaftswerk des Palästinensers Scandar Copti und des Israeli Yaron Shani besteht die Existenz vieler Menschen in einem ständigen Überlebenskampf und oft auswegslosen Dilemmata. Die fünf in AJAMI ineinander verflochtenen Geschichten müssen nicht wie in Iñárritus BABEL um den ganzen Erdball gespannt sein, um die Tragweite und Gnadenlosigkeit indirekter Schuldverstrickungen und fataler Koinzidenzen aufzuzeigen. Sie sind eindringlich und verstörend in den direkten, schonungslosen Bildern, in denen sie von Copti und Shani präsentiert werden.

Der Anfang in diesem Film könnte auch sein Ende sein. Mehrere Aktionsspiralen drehen sich in AJAMI nebeneinander, in unterschiedlichen Rhythmen, immer wieder von neuem in eine wachsende Spannung, bis jeweils eine zur Unzeit aufplatzt und ihren Schaden anrichtet. Manchmal hängt alles von der Interpretation einer Situation und der Geistesgegenwärtigkeit der Beteiligten ab. Eine Taschenuhr ist es beispielsweise, bis dahin von scheinbar unwesentlicher Bedeutung in einer der Handlungsstränge dieses Films, die in einem bestimmten, äusserst prekären Moment einen Mann seine Nerven verlieren lässt – mit für mehrere Anwesende tödlichen Konsequenzen. Ein andermal ist es die traurige Verquickung unvereinbarer Interessen oder schlicht unglückliches Timing, das etwa die Erledigung eines kleinen Freundschaftsdienstes unvermittelt zur Frage von Leben oder Tod macht. Dass am Ende fast jede Geschichte in diesem Film ihre schlimmstmögliche Wendung nimmt, mobilisiert allerdings bei der Betrachtenden einen gewissen Fatalismus oder eine zunehmende Abwehrhaltung, denn zu erstickend wird in den ganzen zwei Stunden – in denen viele sterben, die einem nahe gekommen sind – das Verglimmen der letzten Hoffnungsschimmer. Dieser Film verweigert sich, und das ist in diesem Falle durchaus konsequent, dem Trost einer "ausgewogenen" dramaturgischen Anlage, in der eine tragische mit einer leichten Geschichte in Balance gehalten werden könnte.

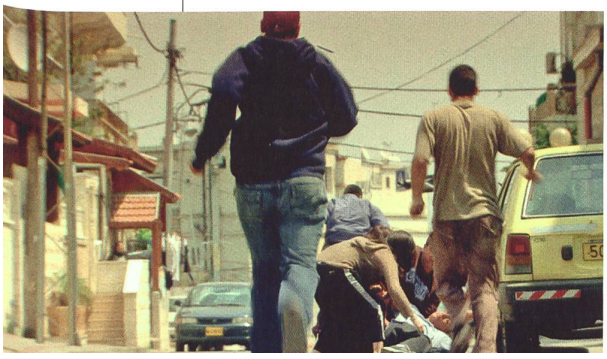
In AJAMI kreuzen sich die Wege von fünf Männern, darunter vor allem auch Jugendliche und junge Erwachsene: Omar, Nasri, Dando, Binj und Malek. Nasris älterer Bruder Omar gerät in die Schusslinie eines mächtigen palästinensischen Clans, nachdem der Onkel eines ihrer Mitglieder angeschossen hat. Die Familie versucht sich loszukaufen, doch bald gerät die Lage völlig ausser Kontrolle. Um Geld aufzutreiben und eine Möglichkeit zu finden, mit der von ihm geliebten Tochter seines Chefs zusammenzukommen, rutscht Omar schnell in immer zwielichtigere Kreise, betätigt sich an illegalen Geschäften und beginnt mit Drogen zu dealen. Auf diesem Weg lernt er den palästinensischen Jungen Malek kennen, der heimlich die Grenze vom Westjordanland in Richtung Tel Aviv überquert hat, um hier mit Schwarzarbeit Geld für die Operation seiner kranken Mutter zu verdienen. Und sie beide begegnen Binj, einem rund dreissigjährigen arabischen Israeli aus Jaffa, der von einer Zukunft mit seiner jüdischen Freundin träumt. Ihre Geschichten wiederum werden immer untrennbarer vom Schicksal Dandos, eines israelischen Polizisten jüdisch-sephardischer Herkunft, dessen jüngerer Bruder während seiner Militärdienstzeit im Westjordanland spurlos verschwindet. Der dreizehnjährige Nasri ist dabei am Anfang noch derjenige, der beobachtet und in Zeichnungen dokumentiert, was sich um ihn herum abspielt – doch bald kann auch er keine unschuldige Position mehr einnehmen und wird zu einer der Schachfiguren im grausamen, fatalen Karussell.

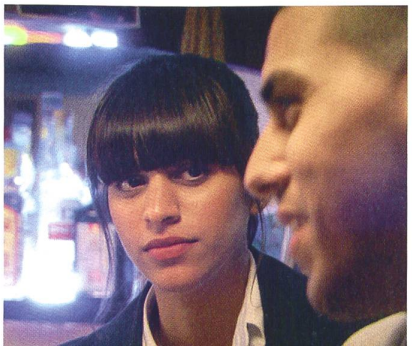
Die beinahe rohe Unmittelbarkeit und so packende Realistik der Szenen in dem Spielfilm ist insofern auch wirklich "echt", als sämtliche Rollen von Laien – die meisten von ihnen aus vergleichbaren sozialen Hintergründen – gespielt wurden. Sie erhielten von den Regisseuren für die von ihnen dargestellten Figuren kein Script – wenn auch ein solches sehr wohl ausgearbeitet worden war –, sondern sollten allein nach evozierten Konfliktsituationen und Stimmungen improvisieren. In einem zehnmonatigen Workshop, den einmal rund dreihundert Teilnehmende begannen, bildete sich in einem langen Prozess ein fester Kern von Darstellerinnen und Darstellern, bis Copti und Shani schliesslich nach fast einem Jahr mit dem Drehen begannen. Das Resultat ist, wie Scandar Copti beschreibt, ein Spielfilm, in dem «reale» Menschen «reale» Emotionen in «realen» Situationen spielen, obwohl sie beim Dreh vor den Kameras nicht wussten, dass sie sich nach dem genauen Plan eines Drehbuchs verhielten.

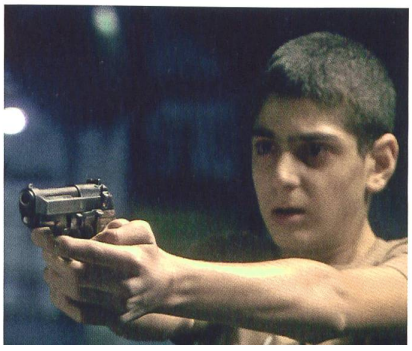
AJAMI schenkt dem Betrachter ebenso wenig wie seinen Protagonisten. Die rohe Gewalt schlägt ohne Vorwarnung, in schockierender Plötzlichkeit, zu. Wer sich hier aus einer schwierigen Lage herauszustrampeln versucht, verheddert sich meist nur noch heilloser in dem tödlichen Netz, das sich um ihn herum zuzieht. Das letzte und fünfte der Kapitel, in die der Film eingeteilt ist, entwirrt die letzten ausgelegten Fäden – und wirft neue Fragen auf. Ein Film, der sich dagegen wehrt, zu einem Abschluss zu kommen. Die Gewaltspiralen in der Wirklichkeit haben sich derweil schon immer weiter gedreht.

Bettina Spoerri

R, B, S: Scandar Copti, Yaron Shani; K: Boaz Yehonatan Yacov; M: Rabih Bukhari. D (R): Shahir Kabaha (Omar), Ibrahim Frege (Malek), Fouad Habash (Nasri), Youssef Sahwani (Abu Elias), Ranin Karim (Hadir), Eran Naim (Dando), Scandar Copti (Binj), Hilal Kabob (Anan), Sigal Harel (Dandos Schwester), Tami Yerushalmi (Dandos Mutter), Moshe Yerushalmi (Dandos Vater). P: Inosan Productions, Twenty Twenty Vision. Israel, Deutschland 2009. 120 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden; D-V: Neue Visionen, Berlin







CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

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

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

Öffnungszeiten
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design_konzept: www.eilfzweilig.ch

HOW ABOUT LOVE
Stefan Haupt

Eine Reise stellt alles in Frage, was bisher im Leben des erfolgreichen Chirurgen Fritz Reinhart als selbstverständlich galt: seine Karriere, seine Existenz als Ehemann und Familienvater. Die Umwälzung beginnt mit dem Tod seiner Mutter, der für ihn zu einer Art Weckruf wird: Endlich einmal wieder Zeit haben, mit seiner Frau wegfahren, sich auf grundlegende Fragen besinnen. So verbindet er den Urlaub in Thailand – die drei Kinder sind derweil in die Obhut ihrer Schwester gegeben – mit dem Besuch bei seinem ehemaligen Kollegen Bruno, der in einem Flüchtlingslager im Norden Thailands, nahe bei Burma, eine behelfsmässige Krankenstation leitet. Kaum angekommen, hilft er bei einer Notfall-Operation mit und erklärt sich kurz darauf bereit, Bruno für einige Wochen tatkräftig zu unterstützen. Seine Frau lässt er alleine nach Hause fliegen. So nimmt eine Erschütterung ihren Lauf, die nicht nur Fritz' Leben nachhaltig verändert.

HOW ABOUT LOVE erzählt von einem Phänomen, das oft bei "Helfern" auftritt: dass ihr Wunsch, ein guter Mensch zu sein und Ausserordentliches zu leisten, nicht mehr zu trennen ist von ihrer Faszination für die fremde Welt, in die sie geraten sind – wo sie sich oft noch wider alle Vernunft verlieben. So geschieht es dem rund fünfzigjährigen Chirurgen, der sich nicht nur in die thailändische Landschaft, sondern bald auch in die junge burmesische Flüchtlingsfrau Say Paw verliebt und schliesslich gar ein Kind mit ihr zeugt. Die sorgfältig komponierten Bilder mit viel Sensibilität für Farbstimmungen und Lichtinszenierungen umspielen dieses Eintauchen-Wollen und lassen den Körper des Europäers für eine bestimmte Zeit teilhaben an der dunklen Üppigkeit der südostasiatischen Vegetation. Symbol dafür ist der verborgene Quellsee, bei dem das Liebespaar zusammenkommt. Doch bald wird diese Umgebung den gutmeinenden Schweizer auch wieder wegstossen und sogar beinahe töten, wenn er von einer heftigen Malaria heimgesucht wird. Mit welcher blinden Naivität er sich mit den Flüchtlingsschicksalen identifiziert, wird auch deutlich, als Say Paw mit ihm heimlich die Flussgrenze nach Burma überschreitet – und Fritz plötzlich begreift, in welche Gefahr er sich bringt.

Der Film zeichnet glaubwürdige Figuren, und die Dialoge sind lebensnah. Mit *Adrian Furrer* und *Martin Hug* präsentiert Haupt zwei hervorragende Schauspieler, die bisher vor allem im Theater überzeugten. Hier füllen sie ihre auf Gegensätze angelegten Rollen – da der idealistische Arzt, der sein Scheitern akzeptieren muss, dort der Desillusionierte, der aber auf Dauer mehr bewegt – mit differenziertem Spiel aus.

Vieles also stimmt in diesem Film – und doch lässt einen der Sog, in den Fritz hineingerät, bis zum Schluss ein wenig aussen vor. Das mag zum einen an den vielen Nebenhandlungen liegen, die beispielsweise Fritz' Beziehung zu seinem Vater oder seinen Kindern – zwei von ihnen übrigens von Haupts eigenen Kindern sehr gut gespielt – und sein politisches Engagement kurz beleuchten und sein Psychogramm vervollständigen sollen, aber letztlich doch eher wie eine Pflichtübung anmuten. Zum anderen werden manche zentrale Konfliktmomente zu wenig tief ausgelotet, als sei der Regisseur vor der Hässlichkeit zurückgeschreckt, die er am anderen Flussufer noch hätte entdecken können. Doch wie dieser Film ein komplexes psychologisches Thema, eben jene Vermischung einer persönlichen Mission mit dem Wunsch nach existentieller Intensität und ultimativer Klarheit – und der daraus resultierenden Überforderung –, plausibel verbindet und filmisch umsetzt, ist eine sehr beachtliche Leistung.

Bettina Spoerri

R, B: Stefan Haupt; K: Patrick Lindenmaier; S: Stefan Kälin; M: Michel Wintsch; T: Marco Teufen. D: Adrian Furrer (Dr. Fritz Reinhart), Martin Hug (Dr. Bruno Mäder), Andrea Pfaehler (Lena Reinhart), Jorm Leun Hkan (Say Paw), U Thein Win (Saw Thein Htoo). P: Triluna, Fontana Film, Living Films; Rudolf Santschi, Chris Lowenstein. Schweiz 2010. 100 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich

PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA

Hayao Miyazaki

Um es gleich vorwegzunehmen: Der neue Film von Hayao Miyazaki, dem grossen Meister des japanischen Animationsfilms, ist ein Triumph, sowohl von seinem aussergewöhnlichen visuellen Stil her als auch von seiner überwältigenden Imaginationskraft. Eine angenehme, warmherzige und bewegende Geschichte, die ihren Vorgängern künstlerisch in nichts nachsteht, aber auch kommerziell ohne weiteres an die vorangegangenen Erfolge anknüpfen kann. Schon in PRINZESSIN MONONOKE (1997), SPIRITED AWAY (2001) und DAS WANDELNDE SCHLOSS (2004) hatte Miyazaki faszinierende Bilderwelten geschaffen, voller überbordender Einfälle und zahlreicher Interpretationsebenen. Auch hier gibt es wieder liebevoll beobachtete Details, anrührende Poesie und eine Leichtigkeit des Erzählens, wie sie so nur Miyazaki beherrscht. Mit ungezügelter Fabulierlust verknüpft er zwei unterschiedliche Welten und lässt seine Heldin, wie schon in PRINZESSIN MONONOKE und DAS WANDELNDE SCHLOSS, hin- und herwandern und so zur Mittlerin werden. Dabei ist die Romantik des Themas immer wieder Anlass für verführerische Schönheit, die sich aber nie selbst genügt, sondern immer im Dienst der Geschichte steht.

Diesmal hat der Regisseur Hans Christian Andersens Märchen «Die kleine Meerjungfrau» seiner eigenen Traumwelt anverwandelt. Er erzählt die Geschichte von Ponyo, einem kleinen Goldfisch mit Mädchengesicht. Ponyo lebt zusammen mit ihrem Vater Fujimoto, einem gutmütigen Meereszauberer, ihrer Mutter, der Seekönigin, und mehreren kleinen Schwestern in einem phantasievoll errichteten Meereshaus. Doch eines Tages verlässt Ponyo kurzentschlossen ihr sicheres Unterwasserheim. Auf dem Rücken einer Qualle gelangt sie an die Wasseroberfläche und wird, den Kopf versehentlich in einem Einmachglas gefangen, an den Strand gespült. Der fünfjährige Sosuke, der in der Nähe eines Dorfes auf einer hohen Klippe lebt, rettet Ponyo und verwahrt sie in einem grünen Plastikeimer. Sosuke freut sich sehr über seine neue Freundin. Denn: Sein Vater Koichi, vielbeschäftigter Kapitän eines Frachtschiffes, ist die meiste Zeit nicht zu Hause. Seine Mutter Lisa arbeitet tagsüber gleich in der Nähe in einem Altenheim. Der kleine Goldfisch beginnt sogar, zu sprechen und sich mehr und mehr in einen Menschen zu verwandeln.

In der Zwischenzeit sucht Fujimoto nach seiner Tochter. Mit seinen langen Haaren, der klobigen Nase und den dicken Tränensäcken ähnelt er einem verarmten Aristokraten. Mit magischen Kräften gebietet er über die Wellen, die – aus unzähligen Fischen geformt – wie lebendige Wesen erscheinen. So zwingt er Ponyo, in die Tiefen des Ozeans zurückzukehren. «Ich will aber ein Mensch sein!», erklärt Ponyo trotzig und flüchtet erneut. Nicht ohne zuvor das Lebenswasser, Fujimotos wertvollen Vorrat an magischem Elixir, in den Ozean geleert zu haben. Der Meeresspiegel beginnt daraufhin immer weiter zu steigen. Bis Sosukes Dorf schliesslich von einem Tsunami bedroht wird.

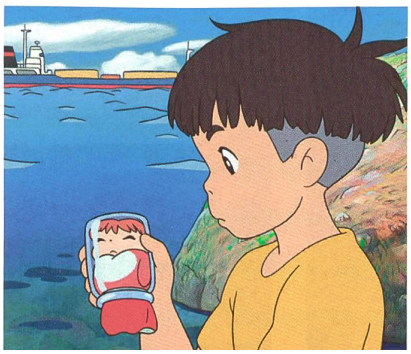
Ein kleines Mädchen, ein kleiner Junge, Freundschaft, Liebe, Unschuld – eigentlich eine einfache Geschichte, zumindest auf den ersten Blick. Einige Kollegen taten darum bei den Filmfestspielen von Venedig im letzten Jahr – Miyazaki war dort zum dritten Mal im Wettbewerb eines A-Festivals vertreten, was die künstlerische Bedeutung seiner Filme unterstreicht – PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA als Kinderfilm ab. Das ist natürlich ein Missverständnis, zum einen, weil «Kinderfilm» an sich noch kein Werturteil ist, ob pejorativ oder nicht, zum anderen, weil die Abwehr, sich weiter mit dem Film beschäftigen und seine Geheimnisse entdecken zu wollen, zu offensichtlich ist. Denn PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA ist reich an Themen und Deutungsmöglichkeiten. So lässt sich die Unterwasserwelt als Jenseits interpretieren, ein Thema, das auch schon bei Hans Christian Andersen vorhanden ist. Nicht von ungefähr arbeitet Ponyos Mutter in einem Altenheim, nicht von ungefähr bedroht ein Tsunami die Dorfbevölkerung. Die Nähe des Todes ist stets spürbar. Gleichzeitig ist die Unterwasserwelt mit ihren märchenhaften Wesen und urzeitlichen Monstern offensichtlich als Traumwelt beschrieben, die – ganz im Sinne Freuds – auf das Unbewusste verweist. Das erklärt auch die traumhafte Qualität von Ponyos und Sosukes Abenteuern, in denen alles möglich ist, sogar die Verwandlung in einen Menschen.

Grosse Sorgfalt hat Miyazaki auf die glaubwürdige Charakterisierung der einzelnen Figuren gelegt. Das gilt sowohl für die Erwachsenen, die mit ihren Alltagssorgen genau umrissen sind, als auch für die Kinder. Das Hauptaugenmerk gilt dabei der Beziehung zwischen Sosuke und Ponyo, die sich im Laufe des Films wandelt. Erst ist Sosuke noch der fürsorgliche Beschützer, doch dann wandelt sich Ponyo immer mehr zur gleichberechtigten Gefährtin. Lebendige Charaktere, die zur Identifikation einladen.

PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA ist, entgegen dem Trend aus Hollywood, noch traditionell animiert. Doch das ändert nichts an der schieren Kreativität der Bilder, an ihrer Farbenpracht, Detailfreudigkeit und Lebendigkeit. Wie selbstverständlich verbindet Miyazaki das Realistische mit dem Phantastischen, vereint Fabelwesen und Menschen. Höhepunkt ist sicherlich, neben Ponyos Lauf über das Wasser, Lisas rasante Flucht im Auto die Serpentinen hinauf, jede Verkehrsregel missachtend, mit dem verschreckten Sosuke neben sich, während die Wellen unter ihnen zusammenschlagen und sie zu verschlingen drohen. Eine fürsorgliche Mutter, die sich als Verkehrsrowdy entpuppt – hier hat Miyazaki eine kleine ironische Spitze versteckt.

Michael Ranze

GAKE NO UE NO PONYO
(PONYO ON THE CLIFF BY THE SEA)
Regie, Buch: Hayao Miyazaki; Schnitt: Hayao Miyazaki, Takeshi Seyama; Animation: Katsuya Kondo; Art Direction: Noboru Yoshida; Musik: Joe Hisaishi; Ton: Shuji Inoue. Produktion: Studio Ghibli. Japan 2009. Farbe; Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



ALLT FLYTER – MÄNNER IM WASSER

Måns Herngren

Die schwedische Sprache hat einen melodischen Klang, der einen unweigerlich in Bann zieht. Die Besonderheit, oft scheinbar unwillkürlich und mitten im Wort die Tonhöhe um eine Oktave zu heben, macht die Dialoge für Nichtsprachkundige zu einem musikalischen Genuss. Auch die schwedische Komödie ALLT FLYTER – MÄNNER IM WASSER lebt vom charmanten Singsang dieser Sprache, der das leichtfüssige Tempo des Films von Anfang an bestimmt. In der zackig geschnittenen Eröffnungssequenz spielen sieben Männer Hockey, und sogleich, wie bei Komödien üblich, wird der erste Konflikt eingeführt: die Sportsfreunde werden aus ihrer Trainingshalle vertrieben. «Frauen, Behinderte und der Nachwuchs haben Vorrang!» erklärt ihnen spitz der Coach eines Mädchen-Teams. Die Männer, die vor vielen Jahren in dieser Sportart noch recht erfolgreich waren, sind nun alle Mitte vierzig und nicht mehr so gut in Form – sie qualifizieren sich in keiner der Kategorien des Athletenverbands. Ein harter Schlag für Fredrik und seine Kumpel.

Ein kleiner Trost ist da wenigstens der fulminante Erfolg ihrer Bachelor-Party; ihre ulkige Synchronschwimmer-Performance in Baywatch-Badekleidern mit Orangenbrüsten begeistert die Hochzeitsgäste. Sofort werden sie von einer reichen Dame für einen weiteren Event gebucht. Aus Spass wird Ernst, doch die Vorführung wird zum Debakel; nach den vielen Übungsstunden wirkt ihre Kür zu geschliffen, die Synchronität zur Musik ist nahezu perfekt, was die angetrunkenen High-Society-Gäste wenig amüsiert. Aber Fredrik, der Trainer der Gruppe, gibt nicht auf und nimmt den Flop zum Anlass, nun wirklich das erste männliche Synchronschwimmer-Team Schwedens zu formieren – mit dem ambitionierten Ziel, gleich an der Weltmeisterschaft, die nach hundert Jahren wieder in Berlin stattfindet, teilzunehmen.

Der Film folgt fortan dem klassischen Erfolgsrezept von Komödien wie THE FULL MONTY oder der japanischen Sportskomödie WATERBOYS: eine Gruppe von Loser-Freunden muss sich in einer als lächerlich und unmännlich konnotierten Sportart behaupten, besiegt eigene wie äussere Vorurteile, um schliesslich den beglückenden Triumph des Erfolgs zu geniessen. Wie die strippenden Stahlarbeiter aus Sheffield müssen die schwedischen Helden erst einen steinigen, von Diskriminierung und Blossstellung gepflasterten Weg zurücklegen. Hindernisse, deren Überwindung den gewohnten Unterhaltungswert einfordern, aber wenig Überraschung bieten.

Die Hauptfigur Fredrik wird von einer männerhassenden Chefin entlassen, seine nicht minder emanzipierte Ex-Frau siedelt für ihren Traumjob nach London über und überlässt ihm die schwer pubertierende Tochter Sara. Der Konflikt ist vorprogrammiert, Fredrik ist von seiner Vollzeit-Vaterrolle und dem Synchronschwimmer-Projekt total überfordert. Die männerfeindliche Schwimmbadbesitzerin stellt sich quer, ein Zeitungsartikel über «Reversed Gender Discrimination» spaltet das Team, bald sind die sieben Freunde am Rande eines Nervenzusammenbruchs, zumal ihnen zur WM-Qualifikation noch zwei Männer fehlen.

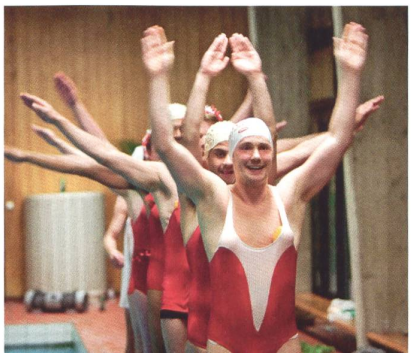
Doch Hilfe kommt von ungeahnter Seite. Die siebzehnjährige Sara, selber begnadete Synchronschwimmerin, übernimmt selbstbewusst das Coaching des Teams ihres Vaters. Ein stillgelegter Pool wird gemietet, es beginnt das harte Training: Luftanhalten, schwerelos im Wasser treiben, Feinmotorik und perfekte Synchronität zu Musik und Gruppe will gelernt sein. Visuell sind diese stets aufwendig, teils unter Wasser gefilmten und mit stimmiger Musik unterlegten Sequenzen durchaus vergnüglich, die schnell montierten wassertanzenden Männerkörper sind ästhetisch ein Genuss. Doch häufen sich die voyeuristischen Bilderreigen des Kunstschwimmens mitunter allzu sehr und nutzen sich gegenseitig ab – der Erzählfluss stockt und die Entwicklung der Figuren bleibt auf der Strecke. Ausser Fredrik, der durch eine detailliert gezeichnete Midlife-Crisis und die Annäherung an seine Tochter eine glaubwürdige Veränderung durchmacht, werden die Protagonisten auf stereotype Klischees reduziert: Charles ist der weichbäuchige sympathische Loser, der bei der Kür immer einen Tick zu spät ist, und der homophobe Victor tut sich schwer mit seinen Ängsten vor Schwulen. Als dann noch der tuntige Jarmo dazustösst und einstimmig eine Team-Pediküre angenommen wird, sieht Victor Rot.

Von den anderen Männern erfährt man so gut wie gar nichts, ausser dass sie demonstrativ aufgeklärt schwulenfreundlich sind und alle ein wenig unter ihren überemanzipierten Frauen leiden. Charles muss sich von seiner Frau vorwerfen lassen, er solle gefälligst eine "normale" Midlife-Crisis durchmachen – sich die Haare färben oder eine Brustwarze piercen lassen. Solch flotte Sprüche unterstreichen zwar schwarzhumorig den Gender-Streit, der in Schweden wohl eindrückliche Dimensionen angenommen hat, doch bleibt diese Thematik sehr an der Oberfläche.

Abgesehen von der etwas eindimensionalen Figurenzeichnung, sind Rhythmus und Tonfall dieser Komödie jedoch von Måns Herngren gut getroffen worden. Dass gewisse Entwicklungen äusserst vorhersehbar sind, wird durch überraschend liebenswerte dramaturgische Kniffe wieder wettgemacht. Und zum Schluss mausert sich der Film gar noch zu einem Roadmovie: wenn die Sportsfreunde im Wohnmobil zu rockigem Soundtrack den Resten der Berliner Mauer entlangbrettern, freut sich das Herz. Auch wenn nur wieder einmal erwartungsgemäss wahre Männerfreundschaft bewiesen worden und ein Tölpel-Vater seiner Tochter ein klein wenig nähergekommen ist.

Sascha Lara Bleuler

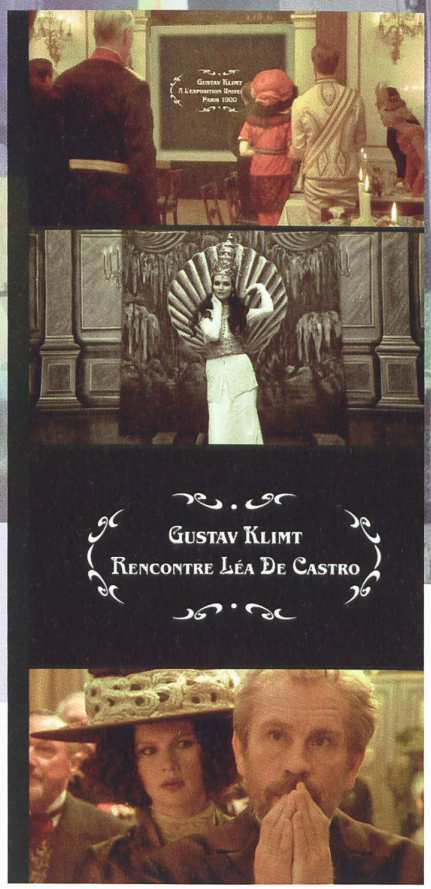
R: Måns Herngren; B: M. Herngren, Jane Magnusson, Brian Cordray; K: Henrik Stenberg; S: Fredrik Morheden. D (R): Jonas Inde (Fredrik), Amanda Davin (Sara), Andreas Rothlin Svensson (Charles), Peter Gardiner (Victor), Benny Haag (Peter), Shebly Niavarani (Kjelle), Kalle Westerdahl (Markus), Henrik Svalander (Bobo), Ossi Niskala (Jarmo), Paula McManus (Lotta), Maria Langhammer (Lillemor). P: Fladen Film, SVT, Gadda Five, Nordisk Film, Zentropa Entertainment. Schweden 2008. 100 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



Feste der Schaulust

Weltausstellungen und das Kino

1



Der Zeremonienmeister bittet die Gäste der prunkvollen Soiree um Aufmerksamkeit. Im Namen der Direktion kündigt er ihnen eine grosse Überraschung an. Ein Vorhang öffnet sich, ein Projektor wird aufgebaut. Sein Laufgeräusch ist den meisten Gästen noch nicht wirklich vertraut, obwohl die nun vorgeführte Erfindung schon mehr als fünf Jahre alt ist. Ein Titel erscheint auf einer Leinwand, die zuvor hinter dem Vorhang verborgen war: «Gustav Klimt à l'exposition universelle Paris 1900».

Der österreichische Maler hat gerade erst die Goldmedaille für sein Bild «Die Philosophie» erhalten. Wenige Stunden später sieht er nun auf der Leinwand, wie ein Regisseur dieses Ereignis mit Schauspielern nachgestellt hat. Er ist begeistert von der neuen Erfindung, nähert sich neugierig dem Filmprojektor, dessen Licht auf seinem Gesicht flackert. Mehr noch als die Technik fasziniert ihn allerdings die Idee des Doubles. Ihm ist, als würde er ein zweites, erträumtes Ich sehen. Und plötzlich steht ihm sein filmisches Alter ego gegenüber, gemeinsam mit Georges Méliès, der den kurzen Film in Szene gesetzt hat, und einer Tänzerin, deren geheimnisvolle Aura Klimt schon auf der Leinwand in ihren Bann gezogen hat. Ob ihm der Film gefallen hat, den sie in der letzten Woche heruntergekurbelt hätten, fragt Méliès mit koketter Demut. Der Maler findet ihn bemerkenswert.

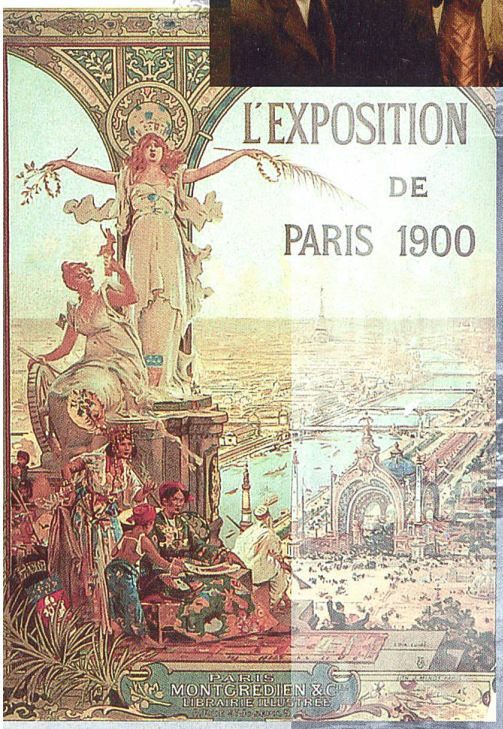
Der Film, der zu Beginn von Raul Ruiz' romanciertem Biopic KLIMT vorgeführt wird, ist eine Gaukelei, ein Spiel um Realität und Abbild. Der Maler und der Filmpionier sind einander während der Pariser Weltausstellung nie begegnet. Das imaginäre Zusammentreffen wird dem Genius seines Schauplatzes und seiner Zeit jedoch gerecht: Die Weltausstellung von 1900 war reich an filmischen Erfindungen.

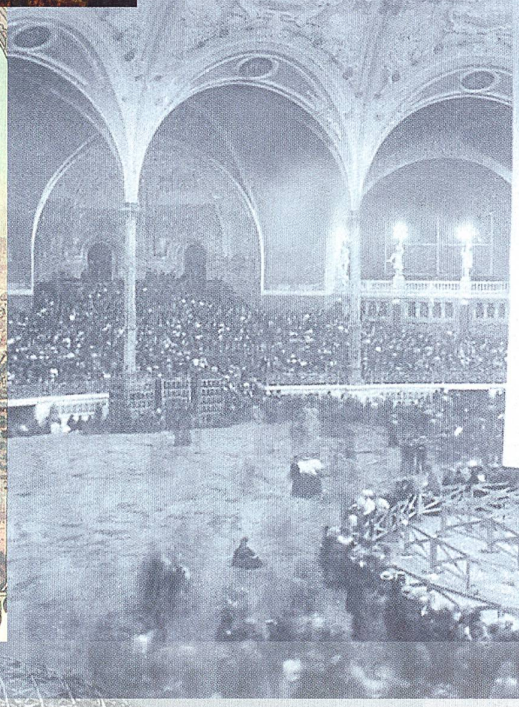
Entscheidung auf dem Marsfeld

Méliès gehörte zwar nicht zu den achtzehn Filmproduzenten, die einen Stand auf dem Gelände der Ausstellung hatten. Aber der Kinomagier träumte davon, das Ereignis als erster zu filmen und seine Impressionen dieser Glanzstunde der Belle Epoque an seine Kunden in aller Welt zu verkaufen. Mehr als ein Dutzend Filme entstanden in jenen Sommermonaten. Méliès' Freund Raoul Grimoin-Sanson hatte ihm eine Kamera mit drehbarem Stativ überlassen, mit der er erstmalig Panoramaschwenks drehen konnte. Er postierte sie auf einem Schiff, um die Länderpavillons und andere Sehenswürdigkeiten entlang des Seineufers zu filmen. Er begab sich mit ihr auf den «rollenden Bürgersteig», mit dem sich Besucher in drei verschiedenen Geschwindigkeiten über das weitläufige Ausstellungsgelände fortbewegen konnten. Diese Erfindung faszinierte ihn so sehr, dass er gleich zwei Filme über sie drehte.

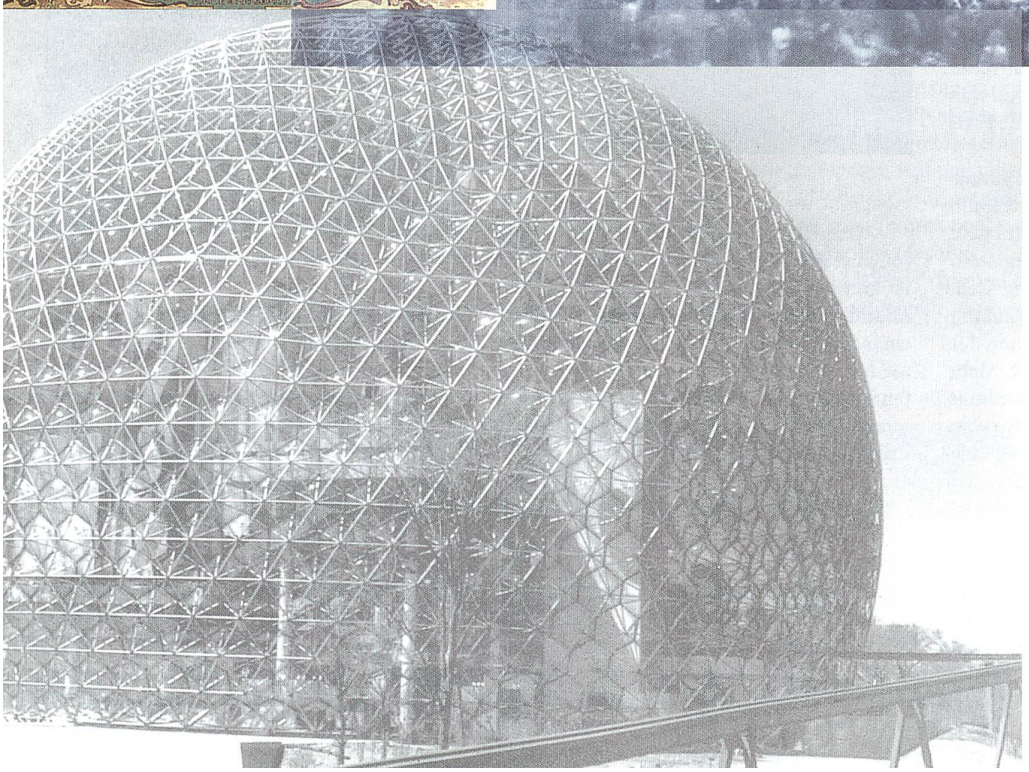
1

2





3



4

Die Schau steckte voller kinematographischer Attraktionen. Der ehemalige Fotograf Clément Maurice führte ein frühes Tonfilmexperiment vor: Dank des «Phono-Cinéma-Théâtre» konnte man die Schauspielerin Sarah Bernhardt gleichzeitig sehen und hören. Das sogenannte «Maréorama» glich einer Schiffsbrücke, auf der man eine filmische Reise von Marseille nach Algier unternehmen konnte. Im «Cinéorama» führte Grimoin-Sanson auf einer kreisförmigen Leinwand handkolorierte Landschaftspanoramen im Winkel von 360 Grad vor. Es erweckte die Illusion eines gefahrlosen Ballonfluges. Zehn 70 mm-Projektoren mussten dafür absolut synchron laufen. Die dabei entstehende Hitze bereitete vielen Besuchern jedoch Unwohlsein; die Polizei schloss den Stand nach drei Tagen wegen der grossen Feuergefahr.

Die erfolgreichsten und zukunftsweisendsten Filmvorführungen veranstalteten jedoch die Brüder Auguste und Louis Lumière. Sie hatten grandiose Pläne, die dem Anlass angemessen waren. Alfred Picard, der Generalbevollmächtigte der Ausstellung, suchte nach Attraktionen, welche die Besucher veranlassen sollten, auch abends noch auf dem Champ de Mars zu verweilen. Die Brüder überlegten sich, ob es nicht möglich sei, Filme zum ersten Mal auf einer grossen Leinwand vorzuführen, damit sie von Tausenden von Zuschauern gleichzeitig gesehen werden konnten. Sie schlugen Picard vor, eine solche Leinwand in der riesigen Galerie des Machines zu installieren, die für die Ausstellung von 1889 gebaut worden war.

Die Lumières, die ihre Filme bislang nur in Cafés und Kaufhäusern vorgeführt hatten, gaben bei einem namhaften Hersteller von Heissluftballons eine Leinwand in der Grösse von 21 mal 16 Metern in Auftrag, die keine Nähte haben durfte. Das Material sollte so transparent sein, dass die Zuschauer die projizierten Aufnahmen von beiden Seiten der Leinwand betrachten konnten. Zwischen den Vorführungen wurde sie mit Wasser befeuchtet, damit die Bilder noch leuchtender strahlten. Man brauchte einen Projektor mit einer bis dahin ungekannten Lichtstärke. «Es war ein erhebendes Gefühl, die kollektive Begeisterung zu spüren, die regelmässig das Publikum ergriff», erinnerte sich Louis später. «Nicht selten zählte es 25000 Menschen.» Die Brüder aktualisierten das halbstündige Programm regelmässig und führten insgesamt 150 Filme vor. Die Weltausstellung sollte zur Apotheose ihres Schaffens werden. Dem Kino, das bis dahin eine nomadische Existenz fristete, hatten sie einen neuen Ort gegeben. Der Erfolg ihrer Vorführungen besiegelte dessen Aufstieg zu einer Kunstform, die man wie das Theater konsumierte: Im Sommer 1900 erwies sich auf dem Pariser Marsfeld, dass das neue Medium keine kurzlebige Modeerscheinung mehr war. Zugleich bahnte sich eine Liaison an, die innig, aber rätselhaft unerfüllt bleiben sollte.

Befristete Weltteilhabe

Die grosse Zeit der Weltausstellungen scheint vorüber. In Shanghai wird sich in diesen Monaten erweisen, ob sie im Zeitalter der Globalisierung und des Internets nur mehr ein Anachronismus oder immer noch ein Schaufenster zur Welt sind. Längst sind sie kein Kondensat des Zeitgeistes mehr, keine notwendige Bestandsaufnahme des technischen und kulturellen Fortschritts. In der Epoche vor den Weltkriegen, als sich in Europa die nationalen Identitäten herausbildeten, war es anders. Sie fungierten als stolze Vitrine für die Gastgeberländer und als Propaganda für den Wandel in Industrie, Technik und Architektur. Sie versprachen eine auf sechs Monate begrenzte Weltteilhabe, entfalteten eine Enzyklopädie der Waren und Erfindungen aus dem Geist des Kapitalismus und Imperialismus. Sie wurden bald auch zu einem Ort der Zerstreuung und des Amüsements.

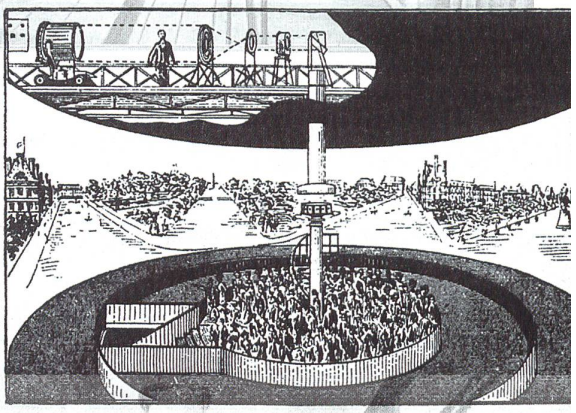
Die erste Weltausstellung 1851 in London ging hervor aus nationalen Industrie- und Gewerbeausstellungen. Bei der zweiten in Paris 1855 kam, gleichsam als französische Note, zur technischen Leistungsschau eine Sektion mit den schönen Künsten hinzu. In den Industrienationen hatte sich eine neue visuelle Kultur herausgebildet, wurden neue Formen des Sehens und der Schaulust entfesselt. Das Publikum des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts war mit Panoramen und einer Vielzahl mechanischer Illusionen vertraut. Das Kino war gewissermassen schon vor seiner Erfindung auf Weltausstellungen präsent. In Otto Premingers CENTENNIAL SUMMER, der 1876 vor dem Hintergrund der ersten amerikanischen World Fair in Philadelphia spielt, ist die Vorführung einer Laterna magica zu sehen. Zwei Jahre später faszinierten den damals sechzehnjährigen Méliès in Paris die «Bewegten Bilder» von Émile Reynaud. In Chicago stellte Thomas Alva Edison 1893 sein «Kinetoscope» vor. Die Historikerin Emmanuelle Toulet beschreibt den Status, den das Kino 1900 in Paris einnahm, als «glorreich und marginal zugleich. Im Kontext der Weltausstellungen erschien es nicht als eine revolutionäre Attraktion, sondern wurde als Teil einer reichen Tradition der technisch reproduzierbaren Illusionen wahrgenommen.»

Auch vier Jahre später, in St. Louis, stiess das neue Medium noch nicht auf grössere offizielle Akzeptanz. Zwar gab die US-Regierung bereits Filme in Auftrag. Sie warben für die kurz zuvor von Präsident Teddy Roosevelt ins Leben gerufenen Nationalparks. Im Pavillon des Innenministeriums liefen ethnographische Filme, die die Segnungen der weissen Zivilisation feierten. Auch Firmen wie der Elektrokonzern Westinghouse und diverse Eisenbahngesellschaften erkannten die Werbewirkung des Kinos und beauftragten den späteren Kameramann von D. W. Griffith, *Billy Bitzer*, Filme für die Ausstellung zu drehen. Diese Idee sollte fortan vor allem in den USA Schule machen: Auf den New Yorker Ausstellungen von 1939 und 1964/65 beispielsweise waren Konzerne weitaus präsenter als die eingeladenen Nationen.

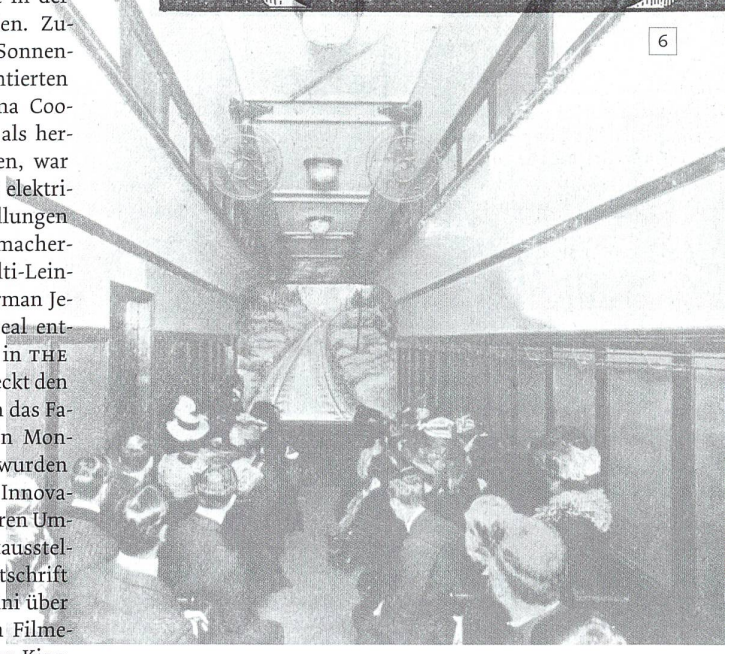
Auf den frühen amerikanischen World Fairs hatte das Kino noch einen schweren Stand, weil die Veranstalter sich zunächst darum bemühten, den Vergnügungsaspekt aus dem offiziellen Programm herauszuhalten. In einer Epoche, in der sich die meisten Besucher das Reisen noch nicht leisten konnten, erwies sich jedoch eine spezielle Art der Filmvorführung als überaus populäre Attraktion. *George C. Hale*, der ehemalige Chef der Feuerwehr von Kansas City, simulierte 1904 das Erlebnis einer Zugfahrt, inklusive realistisch anmutendem Ruckeln und Fahrtgeräuschen. Der spätere Hollywoodregisseur Byron Haskin liess sich damals von «Hale's Tours» auf eine solche virtuelle Reise mitnehmen. «Der Saal war fünfzehn Meter tief. Wie in einem echten Eisenbahnwaggon gab es zu beiden Seiten Sitze mit Rattan-Lehnen», berichtete er. «Der Film, den ich zusammen mit einem gleichaltrigen Kameraden sah, war während einer Fahrt durch die Anden aufgenommen worden. Er kam uns wie ein Märchen vor. Wir sind den ganzen Tag in dem Saal geblieben und sind erst auf den Erdboden zurückgekehrt, als man uns am Abend hinauswarf.»

Diese Reisefilme blieben ein folgenloses Spektakel. Die Weltausstellung von St. Louis sollte jedoch ein Wendepunkt in der Ausstattung von Filmateliers werden. Zuvor waren sie ausschliesslich auf Sonnenlicht angewiesen. Mit den 1904 präsentierten Quecksilberdampf-Lampen der Firma Cooper-Hewitt, die ein weicheres Licht als herkömmliche Theaterlampen spendeten, war es nun aber möglich, die Studios zu elektrifizieren. Fortan leisteten Weltausstellungen immer wieder bedeutende Schrittmacherdienste für die Filmtechnik. Die Multi-Leinwand-Technik, die der Regisseur Norman Jewison 1967 bei der Expo von Montreal entdeckt hatte, setzte er ein Jahr später in THE THOMAS CROWN AFFAIR ein: Sie erweckt den Eindruck, als würden die Bilder durch das Facettenauge eines Insekts gesehen. In Montreal und drei Jahre später in Osaka wurden die IMAX-Kinos entwickelt. Dieser Innovationsschub verdankt sich der besonderen Umstände, unter denen Filme für Weltausstellungen produziert werden. In der Zeitschrift «Film Comment» schrieb Marc Mancini über dieses Genre: «Ausstellungen bieten Filmemachern Vorteile, die sie im normalen Kinogeschäft nicht haben. Die Entwicklung einer riesigen, gekrümmten Leinwand beispielsweise lässt sich eher vorantreiben, wenn sie von einem Konzern oder der Regierung für diesen speziellen Anlass finanziert wird. Die Frage des Kassenerfolgs ist in diesem Kontext irrelevant, da der Eintritt kostenlos ist. Aber man kann auf die Mundpropaganda der fusslahmen Expo-Besucher setzen.»

5



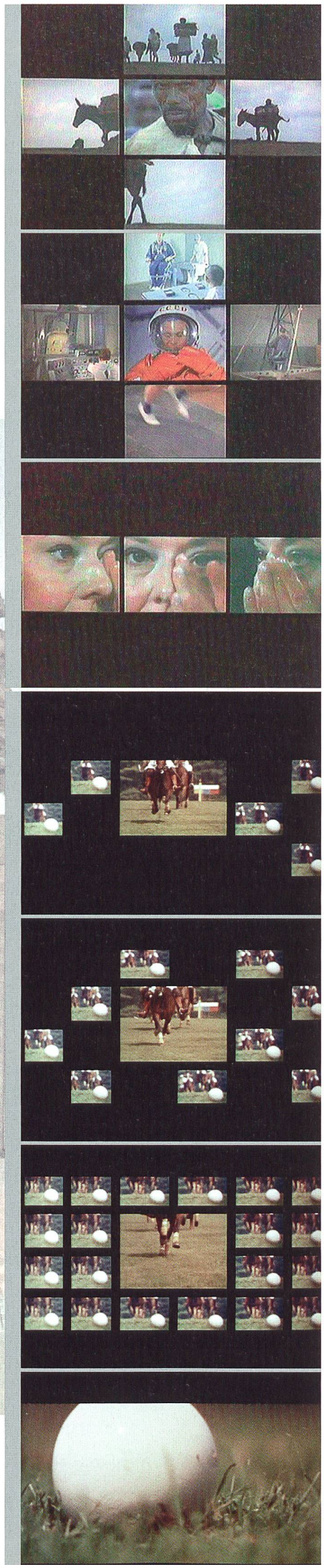
6



7

1 KLIMT von Raoul Ruiz; 2 Cinéorama von Grimoin-Sanson 1900; 3 Grossleinwand der Gebrüder Lumière in der Galerie des Machines, 1900; 4 Pavillon von Buckminster Fuller, Montreal 1967; 5 Trottoir roulantes, Paris 1900; 6 Photorama der Gebrüder Lumière 1900; 7 «Hale's Tours um 1900

1



2

Von Mal zu Mal nahmen Filmvorführungen einen immer grösseren Stellenwert auf Weltausstellungen ein. 1915 gab es in San Francisco schon 73 Vorführorte. 1937 wurden in Paris über 600 wissenschaftliche und Dokumentarfilme gezeigt. 1967 waren es in Montreal bereits rund 3000. Es fand ein enormer Wettstreit um Aufmerksamkeit statt, der an den Gestus der Überbietung des Blockbusterkinos erinnert. Die auf Weltausstellungen vertretenen Konzerne wurden oft zu Mäzenen der Filmkunst – was nicht immer ohne ideologische Widerhaken blieb. Für die New Yorker Weltausstellung von 1939 gab die Carnegie Corporation den Dokumentarfilm THE CITY von *Ralph Steiner* und *Willard van Dyke* in Auftrag, der eine progressive, radikale Vorstellung von Urbanität propagierte. Er ist ein Plädoyer für die Neugestaltung amerikanischer Städte, in denen es keine Ghettos und Slums mehr geben soll. Im Auftrag der Ölindustrie drehte der überzeugte Kommunist *Joseph Losey* PETE ROLEUM AND HIS COUSINS, seine erste Kinoarbeit. Sein Technicolor- Puppenfilm demonstriert die Allgegenwart von auf Öl basierenden Produkten im modernen Alltag (in Auftragsarbeiten für Expos offenbart sich stets eine Ambition des Umfassenden); als Konzession an seine grosszügigen Geldgeber – für den kaum halbstündigen Film stand ihm ein Budget von über 115 000 Dollars zur Verfügung – baute Losey eine Klage über die Höhe der Besteuerung ihrer Gewinne ein.

Nach New York, wo die Welt von Morgen gezeigt werden sollte, war Brüssel 1958 die zweite Weltausstellung, die unter einem Motto stand. Dreizehn Jahre nach Kriegsende sollte sie einen Geist der Einheit propagieren. Ihr Wahrzeichen diente als Symbol des Atomzeitalters, das nicht mehr angstbesetzt sein sollte. Das Komitee der Weltausstellung liess zwei Filme drehen, die das eigene Vorhaben gleichsam legitimieren sollten. Der erste (HUMANISME) beschwor das Erbe des Humanismus, in dem er einen kulturgeschichtlichen Bogen von der Renaissance in die Gegenwart schlug; der zweite (POUR UN MONDE PLUS HUMAIN) warb für weltweite Solidarität, um die Armut zu besiegen. Jacques Ledoux von der «Cinémathèque Royale» liess die Expo überdies zu einem Mäzen der Filmgeschichtsschreibung werden. Mit deren Mitteln organisierte er ein bedeutendes Experimentalfilmfestival, auf dem Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Len Lye und Kenneth Anger ausgezeichnet wurden. Gleichzeitig veranstaltete er unter 117 Filmhistorikern aus 26 Ländern eine vielbeachtete Umfrage nach den bedeutendsten Werken der Filmgeschichte.

Der Fortschritt und seine Kehrseite

Das Kino hat als Chronist der Weltausstellungen stets auch deren Schillern zwischen Vergangenheit und Zukunft Rechnung getragen. Einer der Filme, die Méliès 1900 drehte, erkundet den Nachbau des alten Paris aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der zu den grossen Publikumsmagneten gehörte. Die Kehrseite von Moderne und Fortschritt ist das Beharren auf den Traditionen; zumal des Gastgeberlandes. Die vorzügliche, von der Cinémathèque Royale in Brüssel herausgegebene DVD «Expotopia» beispielsweise versammelt zahlreiche Wochenschauen, in denen Paraden zu sehen sind, bei denen sich Zünfte, Gilden und Regionen beispielhaft in historischer Tracht präsentieren. Dieses Flackern zwischen Moderne und Geschichte bestimmte sogar die zukunftstrunkene Weltausstellung von 1939 in New York. Sie sollte Optimismus verbreiten; die USA hatten gerade die Depressionszeit überwunden. Der technische Fortschritt wurde in visionären Schauen zelebriert. Auch die Amateurfilme, die von dem Ereignis überliefert sind, waren auf dem neuesten Stand der Technik: Sie wurden überwiegend in Farbe gedreht. Die amerikanische Geschichte war nicht nur in Festzügen und anderen Aufführungen allgegenwärtig. Der Hollywoodregisseur *Cecil B. de Mille* wurde beauftragt, den patriotischen Kompilationsfilm LAND OF LIBERTY zu produzieren, der die heroischen Epochen des Landes mit Hilfe von Ausschnitten aus Wochenschauen, vor allem aber aus Spielfilmen rekapituliert.

Traumfabrik und Weltausstellungen rücken ohnehin als Illusionsmaschinen nahe zusammen. Die Ausstellungen entsprechen eher Wunschvorstellungen als der Realität, in ihnen nimmt gleichsam ein kollektiv erträumtes Utopia Gestalt an. Ihre zentralen Komponenten – Zukunft, Exotik und Tradition – werden in idealisierter Form präsentiert. Sie treffen sich mit dem Kino in der Flüchtigkeit des touristischen Blicks auf die Welt, die dadurch übersichtlich und lesbar wird. Man kann sie umrunden, in dem man von einem Pavillon zum nächsten schlendert. Von einem venezianischen Palast zu einem Khmer-Tempel sind es nur wenige Schritte. In *Veit Harlans* VERWEHTE SPUREN, der auf der Pariser Ausstellung von 1867 spielt, wird die Welt gar im Wortsinne greifbar: Bei einem Festzug wird eingangs ein Globus von der jubelnden Menge auf Händen getragen.

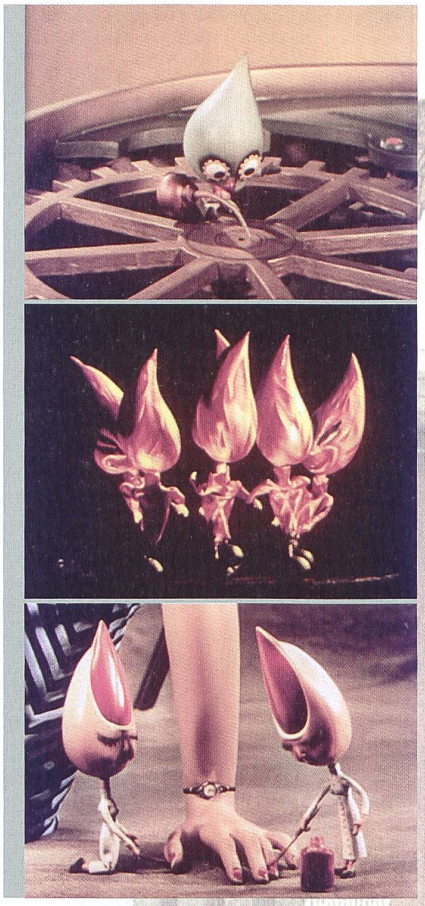
Die Traumstädte der frühen Ausstellungen, die für das Flanieren gebaut wurden, simulieren die Aufregung des modernen urbanen Lebens und tilgen zugleich durch eine strenge Ordnung dessen Gefahren. Mitunter werden sie, betont beiläufig, jedoch auch zum Terrain erotischer Schaulust: in Wochenschauen und Amateurfilmen etwa, in denen man halbbekleidete afrikanische Tänzerinnen sieht oder die barbusige Taucherin in Salvador Dalis 1939 in New York gezeigter Installation «Traum der Venus». In VERWEHTE SPUREN führt eine Europa mit halb entblösster Brust den Festzug an. Die Transgression, die Avantgarde und architektonischen Phantasien erhalten in Weltausstellungen befristetes Stadtrecht. Deren monumentale, lange Zeit vorwiegend neoklassizistische Architektur und ihre majestätischen Blickachsen künden aber vor allem vom Traum imperialer Grösse: Bis 1958 bleiben die Weltausstellungen noch ein Auslagenfenster der Kolonialmächte. Die Exotik ferner Länder gerinnt zur folkloristischen Idylle. Das Fernweh kann sich in einer abgeschlossenen Welt erfüllen.

Darin manifestiert sich auch eine Sehnsucht nach Bodenständigkeit, wie *Vincente Minnellis* MEET ME IN ST. LOUIS demonstriert. Das nostalgische MGM-Musical verlegt die Handlung gegenüber seiner Vorlage – die autobiographischen Kurzgeschichten von Sally Benson sind einige Jahre vor 1904 angesiedelt – in die Monate vor Beginn der Weltausstellung. Ungeduldig fiebert die Filmfamilie Smith deren Eröffnung entgegen; man ist stolz, in der eigenen Stadt ein Ereignis von solch ungekannten Ausmassen und internationaler Ausstrahlung zu beherbergen. Der Konflikt des Films besteht darin, dass der Vater von seiner Firma nach New York versetzt werden soll, seine Familie ihre Heimat aber nicht verlassen will. Der ehernen MGM-Ideologie zufolge ist Veränderung mit Schrecken besetzt; wie in dem früheren Judy-Garland-Vehikel THE WIZARD OF OZ obsiegt in der Schlusssequenz, angesichts der prunkvollen Eröffnungszeremonie, eine «There's no place like home»-Moral. Minnellis Film war 1944 ein überwältigender Erfolg, den 20th Century Fox zwei Jahre später mit CENTENNIAL SUMMER (dessen Arbeitstitel entsprechend «See you in Philadelphia» hiess) wiederholen wollte. Preminger zeichnet ein ähnlich idyllisches Bild amerikanischen Grossstadtlebens im frühen Industriezeitalter, nimmt darüber hinaus jedoch eine interessante ideologische Spaltung vor, in der Europa für die Vergangenheit und die USA für die Zukunft stehen.

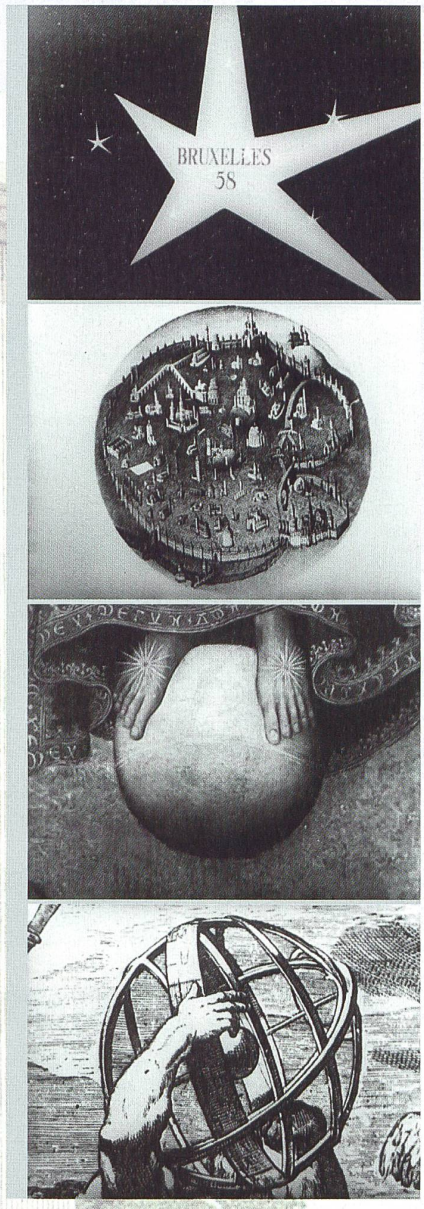
Kulissenwelten

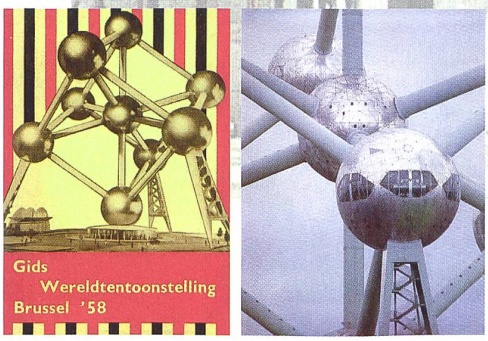
Minnelli drehte zum ersten Mal in Technicolor, nicht zuletzt, weil er Pracht der Weltausstellung zur Geltung bringen wollte. Hinter den Standard der Amateurfilme von 1939 konnte er schwerlich zurücktreten. Etliche Kritiker warfen ihm indes vor, dass man zu wenig von ihr sieht. Aufgrund der Materialbeschränkungen während des Zweiten Weltkriegs konnte das Studio nur aufwendige Dekors für die Strasse bauen, in der die Smith-Familie lebt, und musste sich für die Schlusssequenz mit Miniaturen und Modellen begnügen. Historische Weltausstellungen lassen sich schwer rekonstruieren. Im Animationsfilm ist das leichter, wie *Katsuhiro Ôtomos* Anime STEAMBOY zeigt, das vor dem Hintergrund der zweiten World Fair in London 1862 spielt und in dem das Wahrzeichen der ersten, der «Crystal Palace», eine zentrale Rolle spielt. *Dave Fleischers* ALL'S FAIR AT THE FAIR von 1938 hingegen spielt auf einer imaginären Weltausstellung (beziehungsweise nimmt die ein Jahr später in New York veranstaltete vorweg), auf der ein Hinterwäldlerpaar an die Segnungen einer alle Lebensbereiche erfassenden Automatisierung herangeführt wird.

3



4





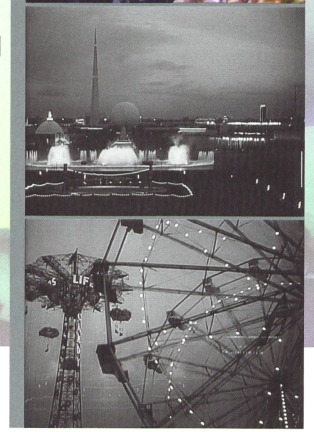
1 IN THE LABYRINTH *von Roman Kroitor, Hugh O' Connor und Colin Low (Montreal 1967)*; 2 THE THOMAS CROWN AFFAIR *von Norman Jewison*; 3 PETE ROLEUM AND HIS COUSINS *von Joseph Losey*; 4 HUMANISME *(Bruxelles 1958)*

1 YELLA *von Christian Petzold*; 2 MEET ME IN ST. LOUIS *von Vincente Minnelli*; 3 MR. AND MRS. SMITH *von Alfred Hitchcock*; 4 ALL'S FAIR AT THE FAIR *von Dave Fleischer*; 5 STEAMBOY *von Katsuhiro Ôtomo*; 6 QUINTET *von Robert Altman*; 7 *Wochenschau Brand Bruxelles 1910*; 8 THE WIZARD OF OZ *von Victor Fleming*; 9 SI L'EXPO NOUS REVENAIT *von André Verhaege*

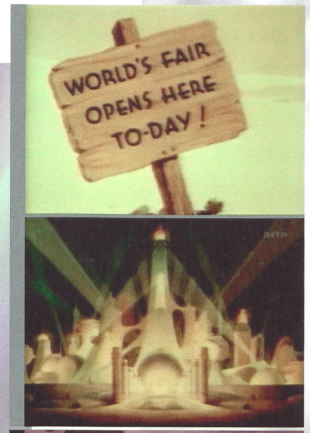
1

2

3



4



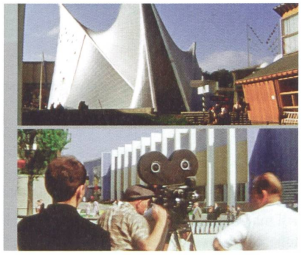
5

6

7

8

9



Findige Produzenten wie *Mack Sennett*, der 1915 seine Stars Mabel Normand und Fatty Arbuckle auf der Ausstellung von San Francisco turbulente Abenteuer erleben liess, profitierten jedoch immer wieder von aktuell stattfindenden Schauen. 1939 entlarvt etwa Charlie Chan auf der Weltausstellung einen falschen Hellseher. Im gleichen Jahr entstand REMEMBER? von *Norman Z. McLeod*, in dem Greer Garson bei einer Zugfahrt über das Expo-Gelände eigentlich Robert Taylor den Laufpass geben will, sich dann aber eines Besseren besinnt. Auch in *Alfred Hitchcocks* Ehekomödie MR. AND MRS. SMITH wird die New Yorker World Fair zum Ausflugsziel: Carole Lombard besucht mit ihrem Verehrer Gene Raymond eine der Hauptattraktionen, den *parachute jump*. Hitchcock führt, ebenso wie REMEMBER?, den Schauplatz mit dessen Wahrzeichen, einem spitzen Obelisken und einer weissen Kugel, ein. Zwar sind die Einstellungen der Stars (wie in REMEMBER?) weitgehend im Studio vor Rückprojektionen gedreht – den meisten Spielfilmen scheinen nur die Totale oder Nahaufnahme als Einstellungsgrösse zur Verfügung zu stehen –, gleichwohl fordert die Situation die inszenatorische Phantasie des Regisseurs heraus: In subjektiven Einstellungen akzentuiert er die lustvolle Höhenangst des Paares, dessen Fallschirm dann allerdings auf halber Höhe stecken bleibt. In Osaka entstand 1970 der Monsterfilm GAMERA TAI DAIMAJU JAIGA, in dem während der Bauarbeiten ein urzeitlicher Drache die Stadt und das Ausstellungsgelände verwüstet.

In den meisten Filmen dienen Weltausstellungen als reine Kulisse. Selten versenken sie ihren Blick genauer in sie. In der Elvis-Presley-Komödie IT HAPPENED AT THE WORLD'S FAIR (Regie: Norman Taurog) von 1962 jedoch ist die Ausstellung von Seattle nicht nur integraler Bestandteil der Handlung, sondern deren raison d'être. Sie fasst zahlreiche Konventionen in der dokumentarischen und fiktionalen Darstellung bündig zusammen, kombiniert die Perspektive des Provinzlers, der die Welt der Zukunft entdeckt, mit der eines Kindes, das sich verlaufen hat und diese Welt mit eigenen, staunenden Augen betrachtet. Ein Flieger auf Arbeitssuche nimmt sich eines kleinen, chinesischstämmigen Mädchens an. Sie bewegen sich auf dem Expo-Gelände wie auf einer Kirmes, die reichlich Familienunterhaltung und Möglichkeiten des Konsums bietet. Da er sich in eine Krankenschwester verliebt, die dort Dienst hat, gewährt der Film allerlei Innenansichten vom alltäglichen Betrieb der Expo. Die junge Frau träumt davon, für das Raumfahrtprogramm der NASA zu arbeiten, und überzeugt ihn schliesslich, sich als Astronaut zu bewerben. Der Film zeichnet ein launig sentimentales Bild des Gastgeberlandes als einem Schmelztiegel der Kulturen, das den Aufbruch in eine neue Epoche wagt. Das Happy-End der Liebesgeschichte wird allerdings mit einer altertümlichen Parade besiegelt.

VERWEHTE SPUREN begibt sich zwar nie direkt auf das Ausstellungsgelände. Aber nachdrücklicher als alle anderen Regisseure versucht Harlan, die Idee des Weltzusammenhangs ins Kino zu übertragen. Es ist einer der wenigen Filme, in denen Menschen unterschiedlicher Hautfarbe zu sehen sind. Während die Internationalität der Besucherscharen sonst nur dezente Staffage bleibt, werden Vertreter auf dem Festzug zu Beginn des Films unterschiedlicher Kulturen und Rassen ausdrücklich als Gäste der Weltausstellung begrüsst. Die Kamera fährt nah an einen arabischen Scheich und einen lächelnden Mandarin heran und verweilt bemerkenswert lange auf einem Schwarzen, der flaggeschwenkend die USA repräsentieren soll. Harlans 1938 gedrehter Film fand das Wohlgefallen Adolf Hitlers, weil er sich auch als Schlüsselfilm lesen lässt. «Die ganze Welt ist 1867 in Paris zu Gast», schreibt Frank Noack in seiner Biographie des Regisseurs, «wie die ganze Welt 1936 zu Gast in Berlin war. VERWEHTE SPUREN ist als Ergänzung zu Leni Riefenstahls OLYMPIA zu sehen.»

Ein wirklicher Austausch der Kulturen findet nicht statt, denn im Kern handelt der Film von der Angst vor dem Fremden. Kristina Söderbaum besucht mit ihrer Mutter Paris. Aber am Morgen nach ihrer Ankunft bestreitet alle Welt, dass ihre Mutter je im Hotel abgestiegen sei. Alle Indizien ihrer Anwesenheit sind getilgt, da sie in der Nacht an der Pest gestorben ist, was die Behörden aus Furcht vor einer Massenpanik geheimhalten wollen. In Harlans Film erscheint die Fortsetzung der Weltausstellung als ein staatsmännisches Gebot, als vaterländische Pflicht. SO LONG AT THE FAIR von *Terence Fisher* erzählt die gleiche Geschichte (diesmal allerdings vor dem Hintergrund der Weltausstellung von 1889, wobei die verschollene Mutter durch den Bruder ersetzt wird), setzt aber bezeichnend andere Akzente. Der anglo-amerikanischen Begrifflichkeit von *fair* folgend, die ein Volksfest und eine Messe bezeichnet, stehen hier wirtschaftliche Interessen im Vordergrund, die Sorge vor einem finanziellen Fehlschlag. Fishers Heldin Jean Simmons verschlägt es immerhin einmal auf das Ausstellungsgelände, wo sie eine Zeugin sucht.

Wie ein Raumschiff von Jules Verne

Beide Filme betonen den mondänen Charakter der Ausstellung – ein abendlicher Ball und ein Feuerwerk spielen jeweils eine wichtige Rolle –, aber ihr Weltausstellungs-Paris wurde beinahe komplett in Studiodekors nachgebaut. Das gemahnt daran, dass die Ausstellungen ein fabriziertes Ambiente sind, Traumstädte, die nur für eine kurze Weile real werden. Wenn ihre Zeit vorüber ist, wirken sie so entmutigend wie ein verlassenes Filmset. Diese Kulissenhaftigkeit offenbart sich in einer Wochenschau von der Brüsseler Ausstellung 1910, welche die Überreste von Aufbauten zeigt, die bei einem Brand zerstört wurden.

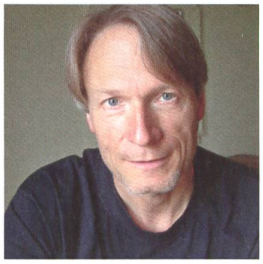
Es liegt eine tragische Vergeudung in den Anstrengungen der Architekten. Ihr Nachleben ist kümmerlich und beschämend. Mitunter wird es jedoch vom Kino verlängert. Le Corbusiers berühmter Pavillon für die Firma Philips etwa wurde nach Ende der Expo 1958 abgerissen. Neben einigen Architekturzeichnungen und Fotos ist der phantasievolle, verschmitzt in «Exposcope» gedrehte lange Amateurfilm SI L'EXPO NOUS REVENAIT von *André Verhaeghe*, dem Präsidenten eines Filmclubs in Antwerpen, das einzige Zeugnis seiner Existenz. Das Kino als letzte Hinterlassenschaft abgetaner Utopien: Die Statue des Arbeiters und der Kolchosebäuerin, mit dem der sowjetische Pavillon 1937 dem Reichsadler des deutschen Pavillons die Stirn bot, fungierte als Logo der staatlichen Produktionsfirma «Mosfilm». Die Wahrzeichen anderer Weltausstellungen, etwa der Eiffelturm oder die Space Needle, mit der Sydney Pollack in THE SLENDER THREAD den Schauplatz Seattle einführt, sind auf der Leinwand zu augenblicklich wiedererkennbaren Chiffren geworden.

Weltausstellungen hatten mannigfaltigen Einfluss auf das Design von Filmen – die Architektur der «Weissen Stadt» in Chicago 1893 inspirierte die «Emerald City» in THE WIZARD OF OZ – und Themenparks wie «Disneyland» wären ohne ihr Vorbild undenkbar. Als Drehort schüren ehemalige Expo-Gelände jedoch wenig Hoffnung in die Zukunft – sei es in Robert Altmans Science-Fiction-Film QUINTET, zehn Jahre nach Ende der Expo von Montreal gedreht, oder in Christian Petzolds YELLA, der zu weiten Teilen in Hannover entstand. «Bei YELLA gibt es auf der einen Seite die Industriestadt Wittenberge, auf der anderen die EXPO 2000, die Documenta des Kapitalismus», erklärt Petzold die Wahl seines Schauplatzes. «Auf der einen Seite die Vergangenheit, auf der anderen die "Zukunft". Einmal Osten, einmal Westen. Auf beiden Seiten Ruinen. Weltausstellungen bekommen immer etwas Gespenstisches: Vor zehn Jahren konzipiert, im Moment der Eröffnung schon schwerfälliger als ein Raumschiff von Jules Verne. Die Menschen wünschen sich etwas, haben Träume, realisieren das, und zehn Jahre später kommen einem diese Träume traurig und plump vor.» In Petzolds Film ist das nachgenutzte Messegelände ein transitorischer Ort, ein Ort des Ausverkaufs: Die Firma, für die Nina Hoss zeitweilig dort arbeitet, hat Konkurs angemeldet. Die Visionen besitzen nur noch eine Anmutung von Abglanz. Petzolds Schauplatz wirkt steril und trägt zugleich der Irrealität dieses Kinotopos Rechnung: Es ist ein Ort, an dem Geister umgehen.

Gerhard Midding

Too little to fail

Die Zukunft der Nischen



Klack, klack. Hufe klappern in der Hauptstrasse von Botiza, Maramureš, Rumänien. Die Bauern dort arbeiten in althergebrachter Manier, ohne Maschinen. Ohne die Hilfe ihres Staates oder der Europäischen Union. Und sogar ohne Bio-Label. Ich filme ein Jahr in ihrem Leben, und ab und zu wirft man mir vor, der Nostalgie zu verfallen. Ich antworte gern, dass das schrecklich modern ist. Unsere Städte nehmen wieder Pferde in Gebrauch, und auf den Lausanner Grünflächen wird sogar wieder von Hand gemäht.

Genauso ist es mit den filmischen Nischen. Im Moment, bevor sie endgültig verschwinden, verdrängt werden von Multiplex und Internet – und bevor sie die digitale Umstellung verpassen –, sollten wir uns fragen, wie sinnvoll es ist, die kleinen Landkinos und Filmclubs nur unter dem Aspekt der Nostalgie zu betrachten. Ob die Nischen in ein oder zwei Jahrzehnten nicht den Strassenbahnen unserer Städte gleichen: originaltreu wieder in Gang gesetzt, nachdem sie "entgleist" wurden.

Aber Schluss mit Metaphern. Übrigens, die Metapher ist seit dem Ende des Stummfilms von unseren Leinwänden verschwunden. Was sie nicht daran hinderte, dort wieder aufzutauchen, wo wir sie am wenigsten erwartet haben: in den unzähligen Videoinstallationen, die in Kunstgalerien sehr en vogue sind. Aber wer wenn nicht die Filmclubs schult noch Zuschauer darin, den Reichtum der filmischen Sprache schätzen zu lernen? Wie oft habe ich als Filmemacher die Erfahrung gemacht, dass der Austausch mit dem Publikum nirgends so intensiv und ergiebig ist wie in Filmclubs – auch wenn deren Beitrag zum Box Office unerheblich ist? Und wäre ich überhaupt Filmemacher geworden, wenn ich nicht seit meiner Jugendzeit die Möglichkeit gehabt hätte, die lebhaften Veranstaltungen der Cinémathèque oder des Cinéclub universitaire in Lausanne zu besuchen?

Soll man das Verschwinden des noch immer sehr dichten Netzes kleiner Kinosäle und des Phänomens engagierter Filmclubs – dieses rare helvetische Privileg – in Kauf nehmen, quasi als Kollateralschaden der digitalen Offensive und anderer Multiplex-Panzerkreuzer? Sollte man nicht wenigstens ein bisschen darüber nachdenken, wie man sie angesichts des allgemeinen Umbruchs in Sachen Filmkonsum unterstützen könnte? Sollte man nicht eiligst diese Pflänzlein von hohem kinegenem Wert mit wetterfesten Planen vor dem digitalen 3D-Ansturm schützen, um nicht in einigen Jahren feststellen zu müssen, dass es kostspieliger und mühsamer ist, sie künstlich wieder zum Wachsen zu bringen? «Mit wetterfesten Planen» – wieder eine Metapher, unumgänglich ...

Die kleinen Landkinos, die Kinos mit nur einem Saal, befinden sich schon seit mehreren Jahren im roten Bereich des kinematographischen Vertriebssystems. Wenn sie aus kommerzieller Sicht eine immer geringere Rolle spielen, ist es aber doch an der Zeit, unseren Stadtvätern bewusst zu machen, welcher soziale, urbane und kulturelle Verlust mit ihrem Verschwinden einhergeht. Im Kanton Waadt will man Säle in Randgebieten schliessen, die doppelt so hohe Zuschauerquoten haben als das meistbesuchte Multiplexkino im Hauptort – gewiss, ein Resultat, das der reduzierten Anzahl Vorführungen zu verdanken und deshalb ohne öffentliche Zuschüsse wirtschaftlich nicht tragfähig ist. Wo eine wachsende Zahl Kinos aus privater Hand an Gemeinde- oder Verbandsträgerschaften übergeht, drängt sich der Begriff «Service public» auf, ein Wort, das man aber noch nicht auszusprechen wagt, weil es überholt klingt, nostalgisch – zu gegenwärtig ist die Zeit, in der es zum guten Ton gehörte, auf den Service public einzudreschen. Doch die Kinos der kleinen Städte und der Quartiere erfüllen Aufgaben, die unersetzlich sind: Sie binden die Jungen an den Ort, schaffen soziale, kulturelle und lokale Netzwerke, doch können sie damit kommerziell nicht rentabel sein. Am Tag, an dem es unumgänglich wird, die mit der urbanen Verödung verbundenen Übel zu bekämpfen, werden die Kosten dafür zehnmal, hundertmal höher zu stehen kommen als für die Rettung der heute existierenden Kinosäle. Die zumutbaren Kosten für diese Rettung betreffen: Loskauf der Liegenschaften durch die Gemeinden (mit kantonaler Unterstützung für die schwächsten von ihnen), Digitalisierungszuschüsse des Bundes (wie sie aktuell vorbereitet werden), politische Förderstrategien für eine koordinierte Programmierung der Säle, Unterstützung für Filmclubs und für Verleiher von Schweizer Filmen und anderer Kinematographien jenseits des Mainstreams et cetera.

Die Waadtländer Filmemacher haben begriffen, dass das Überleben dieses in ihrem Kanton ausserordentlich dichten Netzes sie in höchstem Masse tangiert. Zusammen mit lokalen Kinobetreibern haben sie einen Massnahmenkatalog erarbeitet, der von der Waadtländer Filmstiftung ins Programm ihres diesjährigen Aktionsplanes aufgenommen wurde (zu einem Zeitpunkt, in dem mit der Gründung der «Fondation romande pour le Cinéma» im Jahr 2011 die Zusammenlegung der Produktionsförderung auf regionaler Stufe vorbereitet wird). Auch der Schweizer Film ist übrigens ein «Nischenprodukt», aus kurzsichtiger Perspektive ein kommerziell nicht sehr «rentables», dessen Abwesenheit der Gesellschaft aber mehr Schaden zufügen würde als sein Überleben kostet. Das Gegenteil von «too big to fail».

Klack, klack. Das Pferdegeklapper von Botiza verliert sich in der Ferne ...

Frédéric Gonseth

Filmemacher (CITADELLE HUMANITAIRE, *2009;* LE CHANT DES CHEVAUX DE BOTIZA, *Start 2011), Generalsekretär der Fondation vaudoise pour le Cinéma, Präsident von Regio Films*

Exposé gehalten am von FOCAL und Cinélibre organisierten Seminar «Die Zukunft der Nischen» vom 19. Juni 2010

Edition filmmuseum 55

Karl Heinz Martin
Von morgens bis mitternachts

Filmmuseum München
Münchner Filmzentrum

Musik von / Music by Schlagzeugensemble HIFIM und / and Yaki Dusent

Edition filmmuseum 53

Dziga Vertov
Šestaja čast' mira
Odinnadcatyj
Musik von / Music by Michael Nyman

Österreichisches Filmmuseum, Wien
»Goldenlinegger Kunstfest Weimar«
Wiener Konzerthaus
ZDF / ARTE, Mainz

Doppel-DVD mit Zusatzmaterial / 2-disc DVD with additional material

Edition filmmuseum 51

Werner Schroeter
Eika Katappa &
Der Tod der Maria Malibran

Filmmuseum München
Goethe-Institut München

Doppel-DVD mit / 2-disc DVD including ARGILA

Edition filmmuseum 49

Thomas Harlan
Wundkanal

Filmmuseum München
Goethe-Institut München

Doppel-DVD mit / 2-disc DVD including / Double DVD avec NOTRE NAZI von / by/ de Robert Kramer

Edition filmmuseum 48

Georg Wilhelm Pabst
Die freudlose Gasse

Filmmuseum München
Deutsche Kinemathek Berlin
Goethe-Institut München
ZDF / ARTE Mainz

Mit / including DER ANDERE BLICK von / by Hannah Heer & Werner Schmiedel

Edition filmmuseum 47

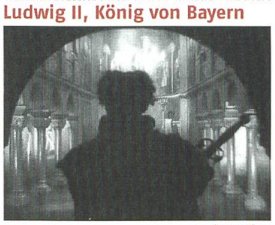
Ferdinand Khittl
Die Parallelstraße / La route parallèle

Filmmuseum München
Goethe-Institut München
Cinéma Reel, Paris
Europäische Medienwissenschaft, Potsdam

Mit Kurzfilmen / With short films / Avec des courts-métrages

Edition filmmuseum 46

Wilhelm Dieterle / Rolf Raffé / Christian Rischert
Ludwig II, König von Bayern



Filmmuseum München
Goethe-Institut München

Das Schweigen am Starnberger See (1929) / Ludwig der Zweite (1930) / Im Cipan der Sehnsucht (1986)

Edition filmmuseum 45

Willy Cronauer / Harald Braun
München 1945 &
Zwischen gestern und morgen

Filmmuseum München
Stadtarchiv München

Restaurierte Fassungen / Restored versions

www.edition-filmmuseum.com

DVDs von ungewöhnlichen Filmen und Archivschätzen

Ab sofort in der Schweiz auch über www.trigon-film.org

Edition filmmuseum 44

John Cook
Langsamer Sommer
Schwitzkasten

Österreichisches Filmmuseum (Wien)

Doppel-DVD mit Zusatzfilm / 2-disc DVD set including the short Ich schaff's einfach nimmer

Edition filmmuseum 43

Hanns Walter Kornblum
Wunder der Schöpfung

Filmmuseum München
Deutsche Kinemathek Berlin
Goethe-Institut München

Mit den Kurzfilmen / including the short THE EINSTEIN THEORY OF RELATIVITY

Edition filmmuseum 39

Walther Ruttmann
Berlin, die Sinfonie der Großstadt
& Melodie der Welt

Filmmuseum München
Bundesarchiv Berlin
ZDF / ARTE Mainz

Doppel-DVD mit ROM-Bereich / 2-disc DVD with ROM section / Double DVD avec section ROM

Edition filmmuseum 36

Frank Borzage
The River

Cinémathèque Suisse
Cinémathèque de la Ville de Luxembourg
Filmmuseum München

Doppel-DVD mit rekonstruierter Originalfassung / Reconstructed version on 2-disc DVD

Edition filmmuseum 15

Curt Goetz / Valerie von Martens
Das Haus in Montevideo

Filmmuseum München
Goethe-Institut München

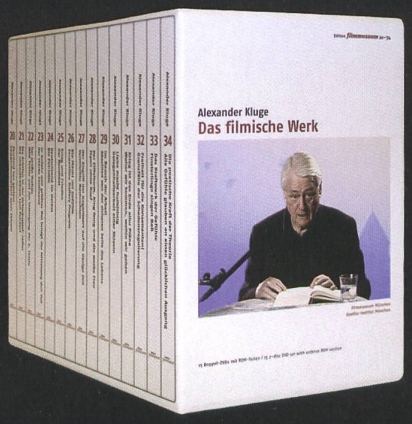
Restaurierte Originalfassung / Restored original version

Edition filmmuseum 13

Curt Goetz
Napoleon ist an allem schuld

Filmmuseum München
Goethe-Institut München

Mit Dokumentation über Curt Goetz / With feature about Curt Goetz



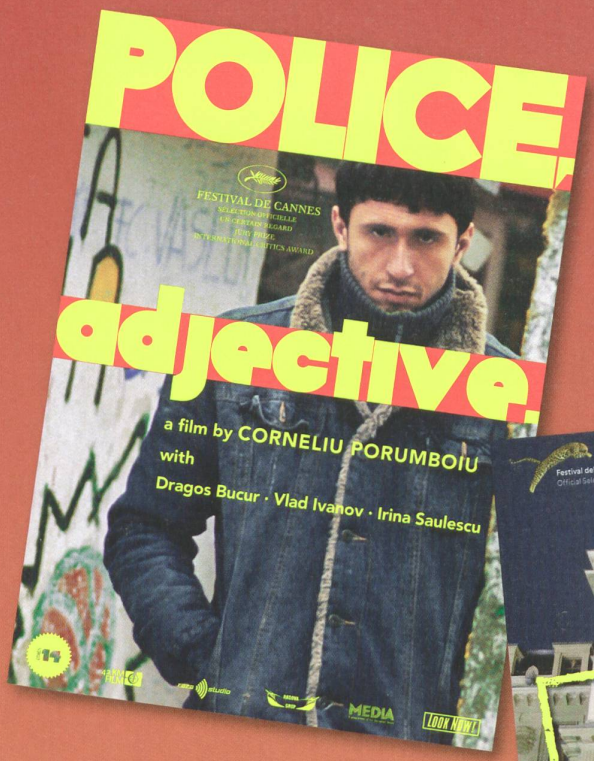
Alexander Kluge
Das filmische Werk

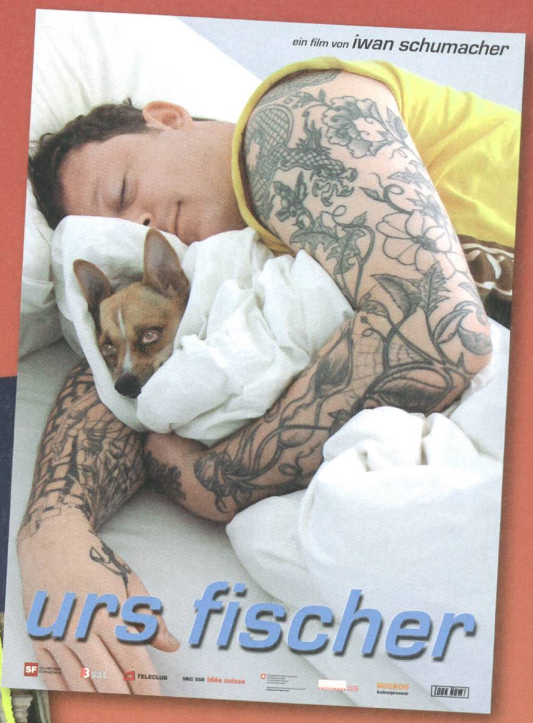
Vollständige Originalausgabe im Schuber

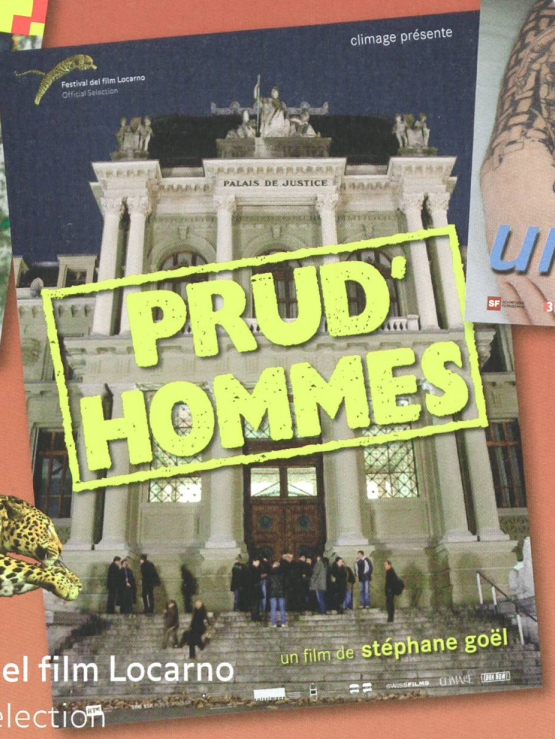
15 Doppel-DVDs
15 Booklets

Bücher und Texte 1962 bis 2009 im ROM-Bereich

Ausführliches Gesamtregister







Festival del film Locarno
Official Selection

LOOK NOW!

FINE FILMS
SINCE 1988 –
FINE FILMS FOREVER

DEMNÄCHST IM KINO

WELCOME TO THE RILEYS

mit Kristen Stewart und James Gandolfini

TUESDAY AFTER CHRISTMAS

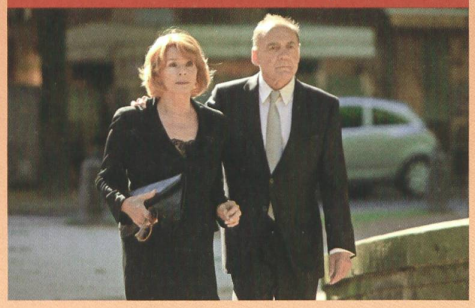
Cannes 2010: Un certain regard

WINTER'S BONE

Grand Jury Prize Sundance 2010

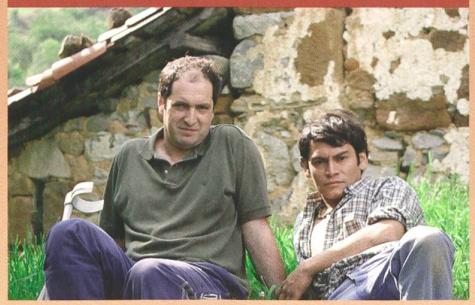
SATTE FARBEN VOR SCHWARZ

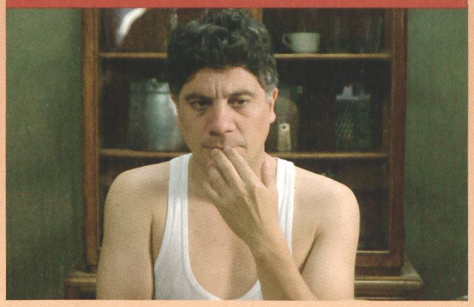
mit Bruno Ganz und Senta Berger



ANDER

Festival Berlin Panorama: CICAE-Preis



OCTUBRE

Cannes 2010, Un Certain Regard: Jury Prize