**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 52 (2010)
**Heft:** 311

**Heft**

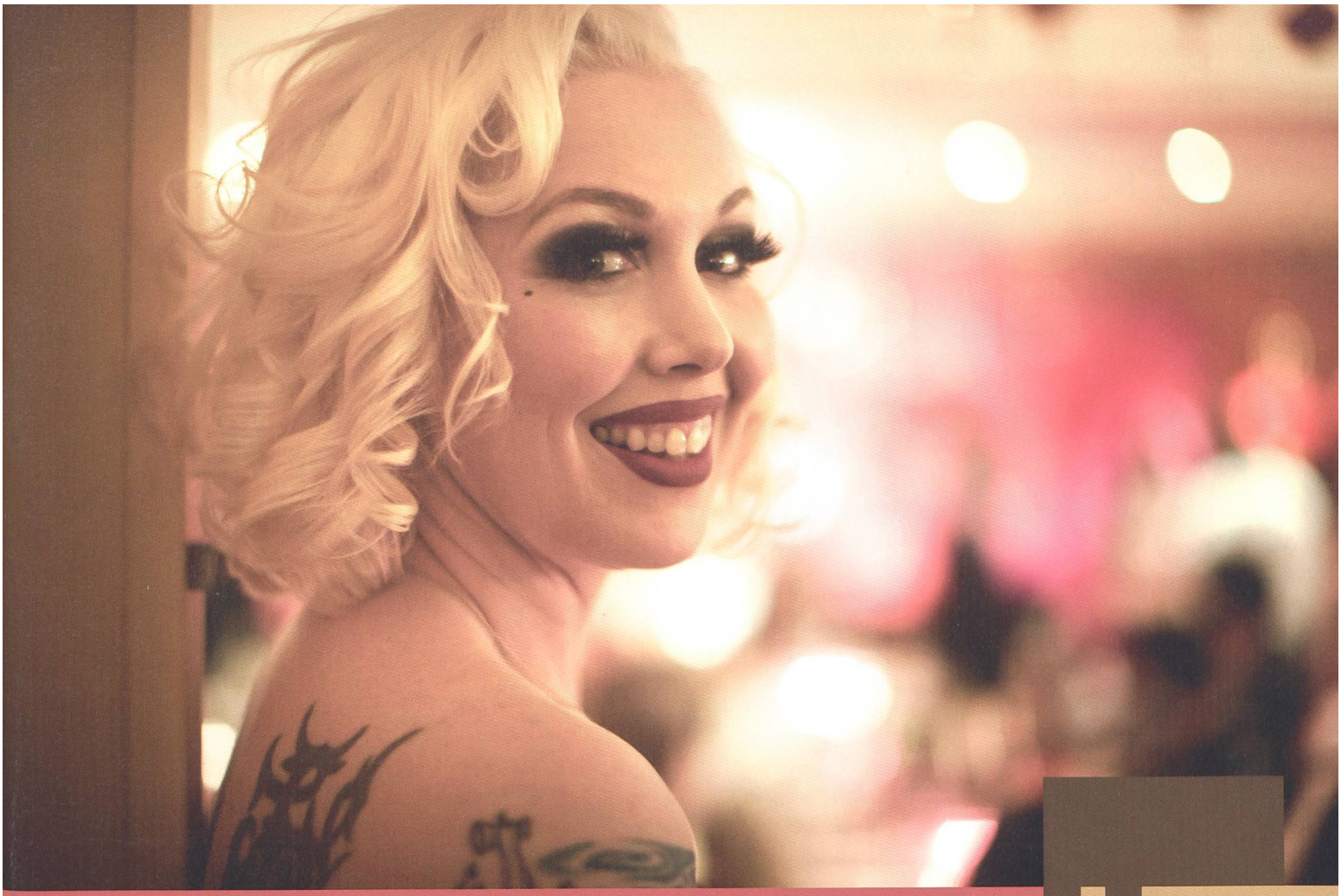
**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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:** 09.07.2025

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



# 8.10

# Filmbulletin
*Kino in Augenhöhe*

FILM

**JLG – erst mal sehen**

**Tour d'horizon – Sound Design im CH-Film**

AISHEEN – STILL ALIVE IN GAZA von Nicolas Wadimoff

TOURNÉE von Mathieu Amalric

DREI von Tom Tykwer

DES HOMMES ET DES DIEUX von Xavier Beauvois

IMPASSE DU DÉSIR von Michel Rodde

SMALL WORLD von Bruno Chiche

ANOTHER YEAR von Mike Leigh

> Jean-Luc Godard
> Sound Design

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 08

www.filmbulletin.ch

From the Director of **"Notting Hill"**
and the Screenwriter of **"The Devil Wears Prada"**

Rachel McAdams Harrison Ford Diane Keaton

# Morning Glory

## Becky's Dream Job Comes with Two Nightmares

PARAMOUNT PICTURES PRESENTS A BAD ROBOT PRODUCTION A ROGER MICHELL FILM RACHEL McADAMS HARRISON FORD DIANE KEATON "MORNING GLORY" PATRICK WILSON JEFF GOLDBLUM
MUSIC BY DAVID ARNOLD COSTUME DESIGNER FRANK FLEMING EDITED BY DAN FARRELL NICK MOORE STEVEN WEISBERG PRODUCTION DESIGNED BY MARK FRIEDBERG DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ALWIN KÜCHLER, BSC EXECUTIVE PRODUCERS SHERRYL CLARK GUY RIEDEL

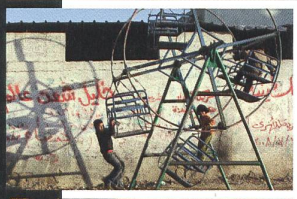
READ THE NOVEL. AVAILABLE NOW FROM BALLANTINE BOOKS TRADE PAPERBACKS

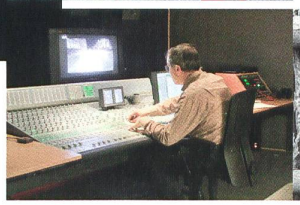
PRODUCED BY J.J. ABRAMS BRYAN BURK WRITTEN BY ALINE BROSH McKENNA DIRECTED BY ROGER MICHELL

MorningGlory.ch

© 2010 Paramount Pictures
All Rights Reserved

JANUARY 13





**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*
**8.2010**
**52. Jahrgang**
**Heft Nummer 311**
**Dezember 2010**

*Titelblatt:*
*Miranda Colclasure*
*als Mimi Le Meaux in* TOURNÉE
*von Mathieu Amalric*

KURZ 4 *Journées cinématographiques de Carthage 2010*
BELICHTET 5 *Le giornate del cinema muto, Pordenone 2010*
7 *Bücher*
9 *Roadmovie*
11 *DVD*

HOMMAGE 12 **erst mal sehen**
*JLG mit achtzig endlich akzeptiert*

FILMFORUM 26 **Leben nach der Katastrophe**
**AISHEEN – STILL ALIVE IN GAZA** *von Nicolas Wadimoff*
28 **Irrfahrt nach Fahrplan**
**TOURNÉE** *von Mathieu Amalric*

NEU IM KINO 30 **DREI** *von Tom Tykwer*
31 **DES HOMMES ET DES DIEUX** *von Xavier Beauvois*
32 **IMPASSE DU DÉSIR** *von Michel Rodde*
33 **SMALL WORLD** *von Bruno Chiche*
34 **ANOTHER YEAR** *von Mike Leigh*

TONSPUR 35 **Auf der Suche nach dem idealen Klang**
*Sound Design im Schweizer Film – Tour d'horizon*

KOLUMNE 40 **Von der Erinnerung, die stehen bleibt**
*Von Peter Bichsel*

## 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
Nadine Kaufmann
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**
Martin Girod, Frank Arnold, Irene Genhart, Johannes Binotto, Pierre Lachat, Sascha Lara Bleuler, Erwin Schaar, Michael Ranze, Bettina Spoerri

**Fotos**
*Wir bedanken uns bei:*
JMH Distribution, Neuchâtel; Lausanne; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Rona Grünenfelder, Magnetix, Pathé Films, Vega Film, Xenix Filmdistribution, Zürich

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

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

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

**© 2010 Filmbulletin**
**ISSN 0257–7852**

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

## Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

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

**FACHSTELLE** *kultur* **KANTON ZÜRICH**

**Stadt Winterthur**

**Suissimage**

suissimage

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

## In eigener Sache

Liebe Leserinnen
Lieber Leser

Wenn Sie dieses Heft in Händen halten, ist der 52. Jahrgang dieser Zeitschrift abgeschlossen und die Rechnung für den 53. Jahrgang hat Sie – vielleicht zu Ihrer Überraschung – bereits erreicht.

Obwohl wir lieber Hefte konzipieren, redigieren, gestalten und produzieren als diese Zeitschrift administrieren, haben wir zwischenzeitlich doch unsere Administration verbessert. Daher waren wir in der Lage, die Abonnementsrechnungen rechtzeitig im Vorlauf des bald beginnenden neuen Jahrgangs statt – wie bisher üblich – erheblich verspätet zu versenden. Gerne hoffen wir, dass dieser "Systemwechsel" in der Rechnungsstellung zu keinen grösseren Irritationen geführt hat.

Gerne bedanken wir uns aber an dieser Stelle auch wieder einmal für all die Unterstützung, die wir bislang immer von allen Seiten – insbesondere von unseren Abonnentinnen und Abonnenten, aber auch von den Subventionsgebern – erhalten haben, erhalten und hoffentlich weiterhin erhalten werden. Ohne diese breite und grosszügige Unterstützung müsste das Abenteuer, diese Zeitschrift zu machen, scheitern.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, kinobegeistertes neues Jahr – sowie uns und Ihnen: einen zwar normalen, aber nicht minder prächtigen 53. Jahrgang von *«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe»*.

Walt R. Vian

## Kurz belichtet

*Jean-Paul Belmondo und Anna Karina in* PIERROT LE FOU
*Regie: Jean-Luc Godard*

**JLG**

Am 3. Dezember ist *Jean-Luc Godard* achtzig Jahre alt geworden. Die beiden kommunalen Kinos von Konstanz und Singen, das *Zebra Kino* und das *Weitwinkel-Kino*, zeigen aus diesem Anlass im Dezember PIERROT LE FOU und PASSION. Der Konstanzer Film-, Literatur- und Medienwissenschafter *Joachim Paech* wird beidenorts einen einführenden Vortrag zu PASSION halten (16. 12., 20 Uhr in Kontanz, 19. 12., 11 Uhr, in Singen).

*www.zebra-kino.de*
*www.diegems.de/pages/Weitwinkel-Kino.php*

**Paris, mon amour**

In seiner schönen Hommage an die Lichterstadt Paris zeigt die Berner *Cinematte* noch bis Ende Dezember den grossen Klassiker LES ENFANTS DU PARADIS von *Marcel Carné*, ON CONNAÎT LA CHANSON von *Alain Resnais*, das Edith-Piaf Porträt LA MÔME – LA VIE EN ROSE von *Oliver Dahan*, DIVA von *Jean-Jacques Beineix* (mit seiner "Hommage" an die Metro), den Animationsfilm LES TRIPLETTES DE BELLEVILLE von *Sylvain Chomet* und von *Jean-Pierre Jeunet* AMÉLIE DE MONTMARTRE und MICMACS À TIRE-LARIGOT.

*www.cinematte.ch*

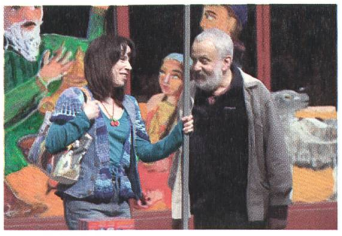
**Hader unser**

Im *Stadtkino Basel* und im *Landkino Liestal* ist im Dezember eine Hommage an den österreichischen Schauspieler *Josef Hader* zu sehen. Neben der unumgänglichen Brenner-Trilogie KOMM, SÜSSER TOD, SILENTIUM und DER KNOCHENMANN nach den Krimis von Wolfgang Haas findet sich – ebenso unumgänglich – INDIEN unter der Regie von *Paul Harather*, ein rabenschwarzes Heimat-Roadmovie nach dem gleichnamigen Kabarett von

SLEEPY HOLLOW
*Regie: Tim Burton*

BRINGING UP BABY
*Regie: Howard Hawks*

*Sally Hawkins und Mike Leigh bei den Dreharbeiten zu* HAPPY-GO LUCKY *Regie: Mike Leigh*



THE PURPLE ROSE OF CAIRO
*Regie: Woody Allen*

Hader und *Alfred Dorfer*. Hader glänzt nicht nur in komödiennahen Filmen, sondern weiss auch in ernsthafteren Rollen wie in DER ÜBERFALL von *Florian Flicker*, BLUE MOON von *Andrea Maria Dusl* und JAGDHUNDE von *Ann-Kristin Reyels* als eindringlicher Schauspieler zu überzeugen. In Schweizer Erstaufführung ist DIE VERRÜCKTE WELT DER UTE BOCK von *Houchan Allahyari* zu sehen, ein «Spielfilm-Dokumentations-Hybrid» über eine armenische Flüchtlingsfamilie. Josef Hader spielt darin einen Polizeibeamten, der mit einer "illegalen" Afrikanerin verheiratet ist.

*www.stadtkino.ch*

**Lust und Laster**

Das Berner *Kino Kunstmuseum* setzt seine Reihe über «Lust und Laster» im Dezember mit LA GRANDE BOUFFE von *Marco Ferreri*, L'EMPIRE DES SENS von *Nagisa Oshima* und ANDREJ RUBLEV von *Andrej Tarkowski* fort. Es thematisiert damit «Gula», die Völlerei, «Luxuria», die Wollust, und «Avaritia», die Habgier.

*www.kinokunstmuseum.ch*

**Tim Burton**

Das *Xenix* zeigt im Dezember das Gesamtwerk von *Tim Burton*, «einer der verspielten und versponnenen unter den älter werdenden Wunderkinder New New Hollywoods» (Gerhard Midding in Filmbulletin 1.2000) – vom episodenhaften Spielfilmerstling PEE-WEE'S BIG ADVENTURE von 1985 bis zur kongenialen Lewis-Carroll-Adaption ALICE IN WONDERLAND von 2009. Als besonderen Leckerbissen kann das Xenix die frühen Kurzfilme ALADDIN AND HIS WONDERFUL LAMP, VINCENT und FRANKENWEENIE zeigen (12. 12. und 19. 12., 14.30 Uhr), Als Premiere ist der Puppentrickfilm 9 von *Shane Acker* zu sehen, ein atemberaubendes Endzeit-Abenteuer, das Tim Burton und Timur Bekmambetov produziert haben.

*www.xenix.ch*

**Österreichisches Filmmuseum**

Bis 6. Januar zeigt das *österreichische Filmmuseum* in Wien das Gesamtwerk von *Howard Hawks*, «auteur par excellence» (Walt R. Vian in Filmbulletin 2.07). Man muss sich die Kinogänger von Wien und Umgebung wohl als glückliche Menschen vorstellen, nicht zuletzt auch deshalb, weil im Januar gleichenorts eine Retrospektive zu *Yasujiro Ozu*, dem japanischen Meister des Minimalismus, folgt.

*www.filmmuseum.at*

**Mike Leigh**

Der Kinostart von ANOTHER YEAR, der jüngste Film von *Mike Leigh*, ist für anfang Januar (in der Deutschschweiz, in der Romandie bereits auf Ende Dezember) angekündigt. Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne zeigt aus diesem Anlass im Dezember mit zehn Filmen einen Grossteil des Werks des britischen Filmemachers, das Zürcher *Filmpodium* zieht im Januar nach. «Meine Zielsetzung ist es, das Gewöhnliche aussergewöhnlich zu machen, den Zuschauer mit Figuren zu konfrontieren, die er extrem findet – denn Menschen sind extrem.» (Mike Leigh in Filmbulletin 1.94) Das reicht von der um Worte ringenden Frau und den zwei Männern, die sich kaum artikulieren können, in BLEAK MOMENTS, dem quälenden Erstling von 1971, über NAKED, den *David Thewlis* als streunender Gossenphilosoph dominiert, bis zu *Sally Hawkins* mit ihrem unwiderstehlichen Lächeln als junge Lehrerin Poppy in HAPPY-GO LUCKY von 2008. Unwiderstehlich ist aber auch TOPSY-TURVY von 1998, ein wunderbarer "Historienfilm" über das erfolgreiche Operetten-Gespann Arthur Sullivan und William Gilbert, die sich 1884 über einer seriösen Oper zerstreiten, aber in der Entwicklung von «The Mikado» sich wieder finden: ein Blick hinter die Theaterkulisse und eine Reflexion über künstlerische Kreativität.

*www.cinematheque.ch, www.filmpodium.ch*

**Daumenkino**

Auf ganz besondere Weise vereint *Volker Gerling* Film und Fotografie: er porträtiert auf seinen Wanderschaften Menschen in einem fotografischen Daumenkino. Unter dem Motto «Bilder lernen laufen, indem man sie herumträgt» präsentiert Gerling diese Daumenkinos später auf der Bühne, wo er die Fotos unter einer Videokamera abblättert, sie auf die Leinwand projiziert und von seinen Begegnungen mit den Porträtierten erzählt. Gerlings Porträtstudien sind «eine leichtfüssige und gleichzeitig tiefsinnige Reflexion über die Flüchtigkeit des Moments und die Bedeutung der menschlichen Begegnung». Das Berner *Lichtspiel* ermöglicht am 11. Dezember, ab 20 Uhr, eine Begegnung mit dieser faszinierenden Wiederbelebung eines uralten Mediums.

*www.lichtspiel.ch*

**Cinema forever**

Im *Kinok*, dem Cinema in der Lokremise in St. Gallen, ist ein Block des Dezemberprogramms der Kinoleidenschaft gewidmet. Unter dem Titel «Cinema forever» zeigt es mit BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN von *Douglas Wolfsperger*, wie lebensverlängernd Kinoleidenschaft sein kann. CHACUN SON CINÉMA ist eine zum 60-Jahre-Jubiläum von Cannes entstandene Kompilation von dreiminütigen Kurzfilmen von insgesamt fünfunddreissig Regisseure aus aller Welt, darunter etwa Wong Kar-wai, Aki Kaurismäki, David Cronenberg und Takeshi Kitano – eine so heterogene wie spannende Hommage ans Kino. Im Dokumentarfilm COMRADES IN DREAMS besucht *Uli Gaulke* Kinobetreiber in Nordkorea, Afrika, Indien und den USA – Kinobegeisterte, die unter unterschiedlichsten Verhältnissen ihrem Traum vom Kino frönen. *Alejandro Agresti* erzählt in EL VIENTO SE LLEVO LO QUE von einem filmverrückten argentinischen Dorf und *Woody Allen* in THE PURPLE ROSE OF CAIRO davon, was wahre Kinoleidenschaft bewirken kann.

*www.kinok.ch*

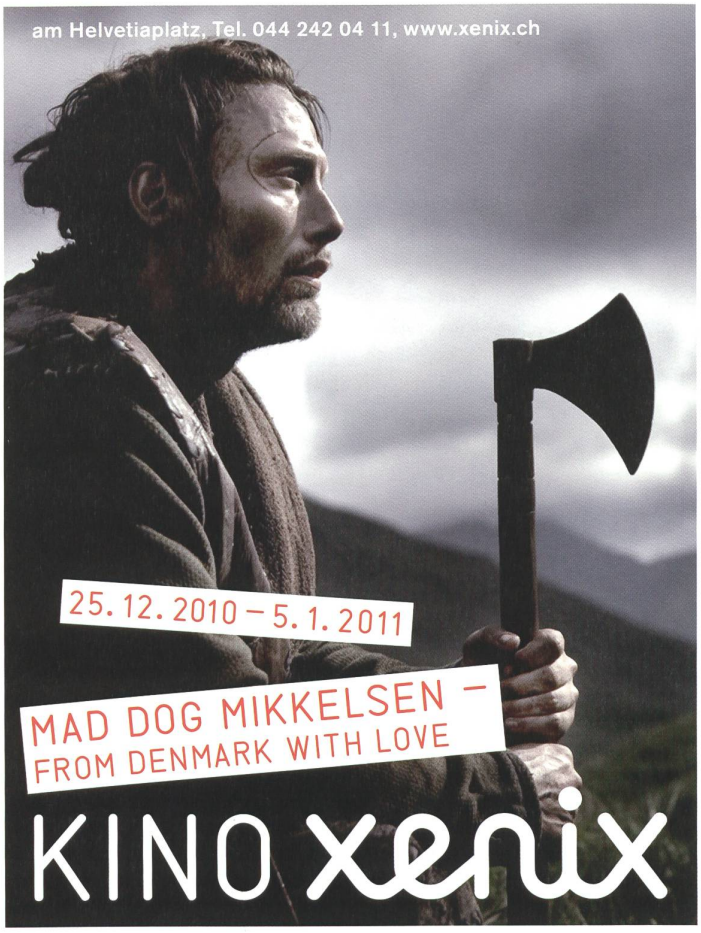
The Big Sleep

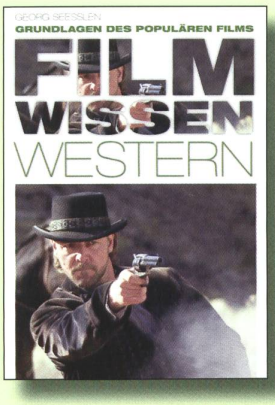
**June Kovach**

1932 – 30. 10. 2010

«Von ihrer Ausbildung her zur Konzertreife ausgebildete Pianistin, hat die gebürtige Amerikanerin ihr genuines Interesse an Schnitt und Ton zur Meisterschaft entwickelt und zu ihrer beruflichen Beschäftigung gemacht. Dass die Virtuosität der Montage, die in MUSIKWETTBEWERB dem Betrachter zu jener Zeit bereits auffiel, June Kovachs Verdienst nicht nur, sondern ihr schöpferischer Beitrag an die Filme ihres Ehemannes ist, ergab sich als gesicherte Einsicht später, aus dem Rückblick, den der erste eigene Film dieser Frau, WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG (1973), schliesslich auftat.»

*Martin Schlappner in seinem Essay «Entfremdete Heimat – Chroniken, Diskurse, Einsprüche. Notate zu den Filmen von Alexander J. Seiler und June Kovach» in Filmbulletin 4.93 – Dossier Alexander J. Seiler*

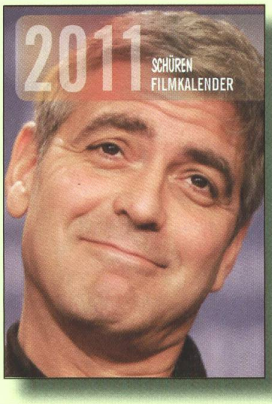



Georg Seeßlen
**Filmwissen: Western**
ISBN 978-3-89472-700-0
300 S., Pb.
€ 19,90/SFr SFr 33,50 UVP

In den *Grundlagen des populären Films* analysiert der Kulturkritiker Georg Seeßlen detailreich und hintergründig die stilbildenden Elemente unterschiedlicher Filmgenres und verfolgt ihren Weg durch die Filmgeschichte.

*Ebenfalls lieferbar: Filmwissen Detektive. Auch als eBook*



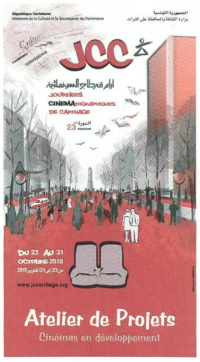

**Filmkalender 2011**
208 S., Pb., zahlr. Abb.
€ 9,90/SFr 17,50 UVP
ISBN 978-3-89472-030-8
Mit Fadenheftung und vielen farbigen Abbildungen

**Daten, Fakten Augenblicke –**
ein guter Begleiter durchs Kinojahr: Übersichtliches Kalendarium, Kurzbeiträge, Erinnerung an Geburtstage, umfangreicher Anhang

„Der Klassiker unter den Filmkalendern" *Splatting Image*

www.schueren-verlag.de SCHÜREN

# Journées Cinématographiques de Carthage 2010




Man könnte das Filmfestival von Karthago, das alle zwei Jahre Ende Oktober mitten in Tunis durchgeführt wird und bescheiden als *Journées Cinématographiques de Carthage* firmiert, eigentlich auch als ideales Filmfestival bezeichnen. Die Distanzen vom Hotel beziehungsweise vom Festivalzentrum zu den Kinos sind klein, alles ist zu Fuss in höchstens zehn Minuten bequem erreichbar. In den recht grossen Kinos – jeweils meist mit nur einem Saal – ist es kein Problem, einen Sitzplatz zu finden, langes Anstehen ist nicht notwendig, und lange Wartezeiten gibt es keine – obwohl auch das lokale Publikum sehr zahlreich in die Säle strömt. Nebenveranstaltungen und Partys halten sich in Grenzen. Ideale Bedingungen, sich auf die Filme zu konzentrieren.

Der offizielle Wettbewerb der 23. Ausgabe dieser «Journées Cinématographiques de Carthage» (CFF) umfasste rund ein Dutzend Spielfilme der Jahre 2009 und 2010, alle aus Afrika oder den arabischen Ländern. Um sich auf die – erwarteten – Entwicklungen des Filmschaffens in den kommenden Jahren einzustellen, wurden zwei neue offizielle Wettbewerbs-Sektionen geschaffen: eine für den Kurzfilm und eine für den Dokumentarfilm – die ebenfalls ein rundes Dutzend Filme in Spielfilmlänge umfasste – unter anderem auch als «echo to the vitality of production» in den afrikanischen und arabischen Ländern, wie Dora Bouchoucha, die Direktorin der Filmtage, ausführte.

Die offenkundige Ausweitung der Produktion – auch und gerade – in diesen Ländern, hat selbstverständlich viel mit den neuen technischen Möglichkeiten zu tun, welche die Digitalisierung brachte. Die in den Wettbewerben des CFF gezeigten Filme öffnen ein Fenster zur Welt – einer Welt, die (mindestens für einen Europäer) Einblicke in andere Lebensarten, eine andere Zivilisation mit anderem kulturellen Hintergrund gewährt. Gerade in populäreren Spielfilmen überraschen Protagonisten immer wieder durch unerwartete Verhaltensweisen, die nur durch eine andere gesellschaftliche Prägung erklärbar sind. Dokumentarfilme machen uns mit Orten bekannt, zu denen wir schwerlich Zugang fänden, und zeigen uns Dinge, die wir selbst wohl kaum beobachten könnten. Die kleinen und leichten Geräte lassen es auch zu, in Intimsphären vorzudringen, die einer Filmcrew verschlossen blieben – oft allerdings um den Preis einer gar obskuren Kameraführung.

In der letzten Vorstellung – gezeigt wurde in der «Hommage à Rachid Bouchareb et Sotigui Kouyate» LONDON RIVER von Rachid Bouchareb –, die ich auf diesem Festival besuche, überfällt mich nach wenigen Minuten ein Gefühl, und dann kommt auch schon die Einsicht: Moment mal, das ist ein Film. Das Bild hat eine andere Qualität, das Licht ist gestaltet, die Position der Kamera ist durchdacht, es gibt eine Cadrage – und die Schauspieler haben Präsenz. Es ist die *Einstellung*, die den Kinofilm vom audiovisuellen Material unterscheidet.

Die heute allgemein verfügbaren technischen Möglichkeiten erleichtern zwar die Herstellung von audiovisuellem Material und geben mehr Leuten die Chance, ihre Vorstellungen und Anliegen in bewegten Bildern auszudrücken. In den günstigeren Fällen öffnen solche Werke Fenster in andere Welten, mehr Kinofilme, die auch eine formale Auseinandersetzung erfordern – und lohnen –, entstehen dadurch aber nicht unbedingt.

Walt R. Vian

# Studiostil plus Autorenhandschrift

## «Le giornate del cinema muto», Pordenone 2010

DRIFTERS, *1929*
*Regie: John Grierson*

HERO OF TOKYO
(TOKYO NO EIYU), *1935*
*Regie: Hiroshi Shimizu*

REIJIN (THE BELLE), *1930*
*Regie: Yasujiro Shimazu*

SHINGUN, *1930*
*Regie: Kiyohiko Ushihara*

Auch wenn der unermüdlich-enthusiastische Festivalleiter *David Robinson* anderer Meinung sein mag: Zuhauf verkannte Meisterwerke der Filmgeschichte können die *Giornate del cinema muto* natürlich nicht alljährlich ausgraben. Doch Robinsons Leidenschaft für das Wieder-ans-Projektorlicht-Befördern und die Neuevaluation vergessener Stummfilme ist ebenso ansteckend wie nützlich.

Die absoluten Highlights des diesjährigen Festivals fanden sich fast unvermeidlich in der 2009 gestarteten Serie «Canon revisited». *Giovanni Pastrones* IL FUOCO (Italien 1915) mit *Pina Menichelli* in der Rolle einer ebenso überzeugten wie überzeugenden «femme fatale» bestätigte seinen Ruf als eines der stärksten Werke des italienischen «Diven-Films» voll und ganz. Gewagter erschien die Wiederbegegnung mit MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK von *Piel Jutzi* (Deutschland 1929), den man in den siebziger Jahren vorwiegend als Klassiker des proletarisch-klassenkämpferischen Films rezipiert hatte, während er heute vor allem durch die realistische Darstellung der omnipräsenten Kleinbürgerlichkeit der ärmeren Schichten überrascht.

*John Griersons* Dokumentarfilm DRIFTERS (GB 1929) über den damals schon weitgehend industrialisierten Heringsfang erwies sich – zumal in einer Kopie, die wunderschön «tinted and toned» war – als Klassiker des Genres, der allein schon durch den Rhythmus seiner Montage in Bann hält. Spannend war, dass er in Pordenone mit einem anderen legendären Titel dieses Genres zusammentraf, dem wenig später entstandenen SALZ SWANETIENS von *Michail Kalatosischwili* (alias: Kalatosow). Der bildstarke, formal überwältigende Film, den schon Georges Sadoul zu Recht als «documentaire romancé» bezeichnet hat, führt drastisch vor Augen, wie wenig neu der Trend zur "dokumentarischen" Inszenierung ist, wenn es darum geht, augen- und sinnfällige Szenen zu gestalten.

Weniger spektakulär als die Wiederbegegnung mit diesen Klassikern, dafür umso aufschlussreicher war (trotz dem teilweise prekären Erhaltungszustand der Werke) die Programmreihe «Three Shochiku Masters». Nachdem die Giornate 2005 aus Anlass des hundertzehnjährigen Firmenjubiläums der legendären *Shochiku*-Produktion ein Programm mit dem Schwerpunkt auf Mikio Naruse präsentiert hatten, fokussierten sie diesmal auf Filme der weniger bekannten Regisseure *Yasujiro Shimazu*, *Hiroshi Shimizu* und *Kiyohiko Ushihara*. Dieses Konzept hatte den wesentlichen Vorteil, dass etwas deutlicher zu Tage trat, wie weit diese Filme die Autorenhandschrift der Regisseure verraten, und welche Elemente eher der prägenden Kraft des Studios zuzuschreiben sein dürften, das heisst, zum legendären, nach dem Standort des Tokioter Stummfilmstudios der Shochiku benannten «Kamata Style» gehören.

Der junge Studioboss *Shiro Kido* – derselbe, unter dem in den vierziger Jahren Keisuke Kinoshita und Anfang der Sechziger Nagisa Oshima debütieren sollten – scheint allerdings mehr eine inhaltliche und marktorientierte Linie vorgegeben zu haben als einen Stil. In der Themenwahl spiegelt sich das vom Produzenten primär anvisierte Zielpublikum: ein städtisches, modernen Strömungen gegenüber aufgeschlossenes mit einem hohen Anteil an Frauen – von denen sich Kido eine intensivere Mundpropaganda erhoffte. Das Kamata-Studio spezialisierte sich auf die *gendai-geki*, auf Gegenwartsfilme, in denen sich die Trends und Spannungen der gesellschaftlichen Entwicklung in Alltagsszenen, zumeist in der Familie, spiegelten. «The Kamata style confronts a person with human truth in the form of familiar scenes from daily life.» (Kido Shiro) Doch auch in diesem Rahmen war Spektakuläres durchaus willkommen: Sport- und Flugszenen, Haus- oder Waldbrände, Demonstrationen und Kriegsbilder wurden gerne eingebaut, um den Showwert der Filme zu steigern.

Wie die Regisseure aber die nach diesen Kriterien ausgewählten Drehbücher umsetzten, darin scheinen sie recht grosse Freiheit genossen zu haben. In der Pordenone-Filmauswahl begegnete man deshalb immer wieder ähnlichen Themen (alleinstehende Mütter, vergewaltigte Frauen, korrupte Politiker und skrupellose Geschäftsleute), doch die Haltung der Regisseure zu diesen Themen unterscheidet sich deutlich. Während Shimizu (etwa in SEVEN SEAS, 1932) die "modernen", oft westlich gekleideten selbständigen und selbstbewussten Frauenfiguren mit grosser Sympathie zeichnet, liegen Ushiharas Vorlieben spürbar auf der Gegenseite bei den Vertreterinnen eines traditionelleren Rollenverständnisses, bei Frauen im Kimono, die sich den Männern unterordnen. Und die Differenziertheit der Personenschilderung Shimizus hebt sich deutlich ab von Shimazus politisch plakativeren Filmen.

Angesichts von vier Haupt- und (eher allzu) zahlreichen Nebenprogrammsträngen musste die Shochiku-Auswahl leider recht schmal ausfallen. Andere Querbezüge und Einflüsse liessen sich daher höchstens erahnen. So fiel auf, dass jeder der drei Regisseure seinen bevorzugten Kameramann hatte; dessen Optik hat die jeweilige «Autoren»-Ästhetik wohl entscheidend mitgeprägt. Andererseits arbeiteten die Drehbuchautoren nicht für bestimmte Regisseure, sondern lieferten ihre Bücher dem Studioboss Kido Shiro ab, der sie alle selbst gelesen und beurteilt haben soll. Ähnlichkeiten der Figurenzeichnung in SEVEN SEAS und in SHINGUN (Regie: Ushihara) dürften teilweise in den Drehbüchern begründet liegen: Sie stammten beide von *Kogo Noda*, jenem Autor, mit dem zusammen Yasujiro Ozu, der wohl berühmteste der aus dem Kamata-Studio hervorgegangenen Regisseure, später den grössten Teil seiner Meisterwerke schaffen sollte.

Die unterschiedlichen Genres zugehörigen Werke warfen zudem die Frage auf, wie weit sie durch – damals möglicherweise studioübergreifend verbreitete – Genrekonventionen geprägt waren. Die erneute Shochiku-Reihe in Pordenone hat so neben dem Gewinn, Zusammenhänge erkennbar zu machen, auch den Wunsch aufkommen lassen, die Beschäftigung mit dem japanischen Stummfilm nicht nur im Fünfjahresabstand zu pflegen.

Wie realistisch solche Wünsche in Bezug auf Pordenone sind, wird sich weisen: Dass in Italien unter der Regierung Berlusconi der Rotstift bevorzugt bei der Kultur angesetzt wird, bekam das so angenehm unspektakuläre, in Politikeraugen aber wohl zu wenig glamouröse Festival schon in diesem Jahr schmerzhaft zu spüren, und seine Zukunft erscheint alles andere als gesichert. Die Veranstalter sind fest entschlossen, im nächsten Jahr wenigstens die dreissigsten Giornate noch durchzuführen – doch der Bedarf nach vertiefenden Einblicken in das weite Feld des "stummen" Filmschaffens ist auch nach dreissig Ausgaben keineswegs gedeckt.

Martin Girod

EIN FILM VON GITTA GSELL

# [bödälä]

## DANCE THE RHYTHM

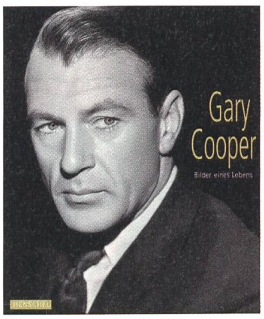
TAP | IRISH DANCE | XALA | FLAMENCO | GÄUERLEN
CHLEFELEN | GEISSELCHLEPFER | TRAICHLER

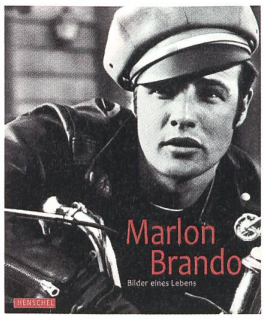
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversitad da la creaziun culturala en Svizra

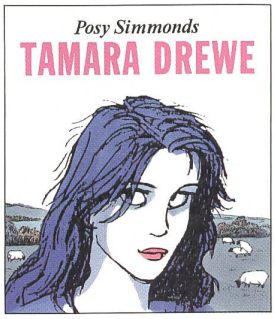
www.srgssrideesuisse.ch

SRG SSR idée suisse

# Vivat Warner






Das vorweihnächtliche Rennen um das grösste Stück vom Kuchen aus den Einnahmen an den Kinokassen war in diesem Jahr schon vorher entschieden – dank des siebten «Harry Potter»-Films stand Warner Bros. konkurrenzlos da. Die wechselhafte Geschichte dieses Filmstudios, das erste Erfolge mit dem Vierbeiner Rin-Tin-Tin feierte und mit dem Tonfilm THE JAZZ SINGER seinen Durchbruch hatte, bildet den Stoff für einen vor zwei Jahren erschienenen Prachtband, den der Verlag pünktlich zu Weihnachten zum Sonderpreis offeriert. Man kann Clint Eastwood, der seit mittlerweile 37 Jahren eng mit dem Studio zusammenarbeitet, nicht widersprechen, wenn er in seinem Vorwort behauptet, «dass das Studio wie kein anderes seine Vergangenheit gepflegt hat» – davon legen zahlreiche DVD-Veröffentlichungen Zeugnis ab. «Die Warner Bros. Story», die auf einer gleichnamigen Fernsehserie basiert, hat eine etwas merkwürdige Form: jedes der sechs Kapitel beginnt mit einem Text von *Richard Schickel*, der einen Überblick über die historische Entwicklung in einem bestimmten Zeitraum liefert. Dem folgen längere, deskriptive Ausführungen von *George Perry*, oft mit knappen Porträts einzelner Personen, dabei aber wenig analytisch. Das Beste an dem Buch sind allerdings seine opulenten Abbildungen, zumal die grossformatigen Filmplakate. Die Lektüre macht deutlich, wie sich der realistisch-knappe Stil der Gebrüder Warner entwickelte, der die Filme der dreissiger und vierziger Jahre auch heute sehr viel weniger gealtert erscheinen lässt als die der anderen Studios. Die Übersetzung ist leider etwas holprig, wortwörtlich, etwa bei der Wortschöpfung «Freigabemuster» (vermutlich steht da im Original «release patterns»), wenn es um den Start eines Films geht. In den Kapiteln zur Gegenwart (die bis zu Tim Burtons SWEENEY TODD und Christopher Nolans THE DARK KNIGHT reichen) wird Schickel (auch Clint Eastwoods Biograf) ein wenig apologetisch, aber spannender sind sowieso die Texte zur Vergangenheit, konsequenterweise endet das Buch mit dem Schlussbild aus CASABLANCA.

Gary Cooper und Marlon Brando, denen zwei neue Bildbände in der Reihe «Bilder eines Lebens» gewidmet sind, hatten beide bemerkenswerte Erfolge mit Warner-Filmen: Cooper bekam seinen ersten Oscar 1942 für SERGEANT YORK, Brando immerhin eine Oscar-Nominierung 1953 für A STREETCAR NAMED DESIRE. Die einleitenden biografischen Essays beider Bände (von *Isabelle Rivère* verfasst) sind diesmal ziemlich knapp ausgefallen, etwas kaschiert von einer grossen Schrifttype: während der zu Brando dessen fortwährende Provokationen des Hollywood-Systems in den Vordergrund rückt, konzentriert sich der zu Cooper fast ausschliesslich auf den Kontrast des Privatmannes zu seinem Saubermann-Leinwandimage, indem er seine zahlreichen Affären, auch nach seiner Eheschliessung, mit Filmpartnerinnen auflistet. «Die Leute scheinen zu glauben, dass ich überhaupt nicht schauspielere» wird Cooper zitiert. Seine lässige Ernsthaftigkeit ist auf vielen Bildern erkennbar, auch wenn sie auf manchen der Publicity-Fotos doch ein wenig angestrengt wirkt. Überdurchschnittlich oft sieht man Cooper in der freien Natur, gern auch in karierten Holzfällerhemden, sein Image des Naturburschen unterstreichend. Einmal sieht man ihn mit Picasso, mit Ernest Hemingway gleich mehrfach, einmal – bei einem Empfang – allerdings auch mit dem McCarthy-Vertrauten Roy Cohn – da bedauert man es doch, dass der Essay nichts über Coopers politische Haltung mitteilt, angeblich soll er ja auch andere vor dem McCarthy-Ausschuss denunziert haben.

Ungleich moderner wirken die Fotos in dem Brando-Band, aus vielen springt einen die Intensität des Darstellers geradezu an. Besonders schön sind einige "Zwischendurch"-Fotos, etwa Brando und James Dean am Set von DESIRÉE, wobei Dean eine seiner typischen Posen einnimmt. Spannend ist ein Foto von Brando vor der Akropolis, zusammen mit Jules Dassin, im Jahre 1958. Ob sie da wohl auch über Elia Kazan gesprochen haben, der Brandos Karriere wesentlich mitformte, aber auch ein *friendly witness* vor dem McCarthy-Ausschuss war, der Dassin ins Exil nach Europa trieb. Der hat ihm das nie verziehen und protestierte noch viele Jahrzehnte später, als Kazan einen Ehren-Oscar bekam.

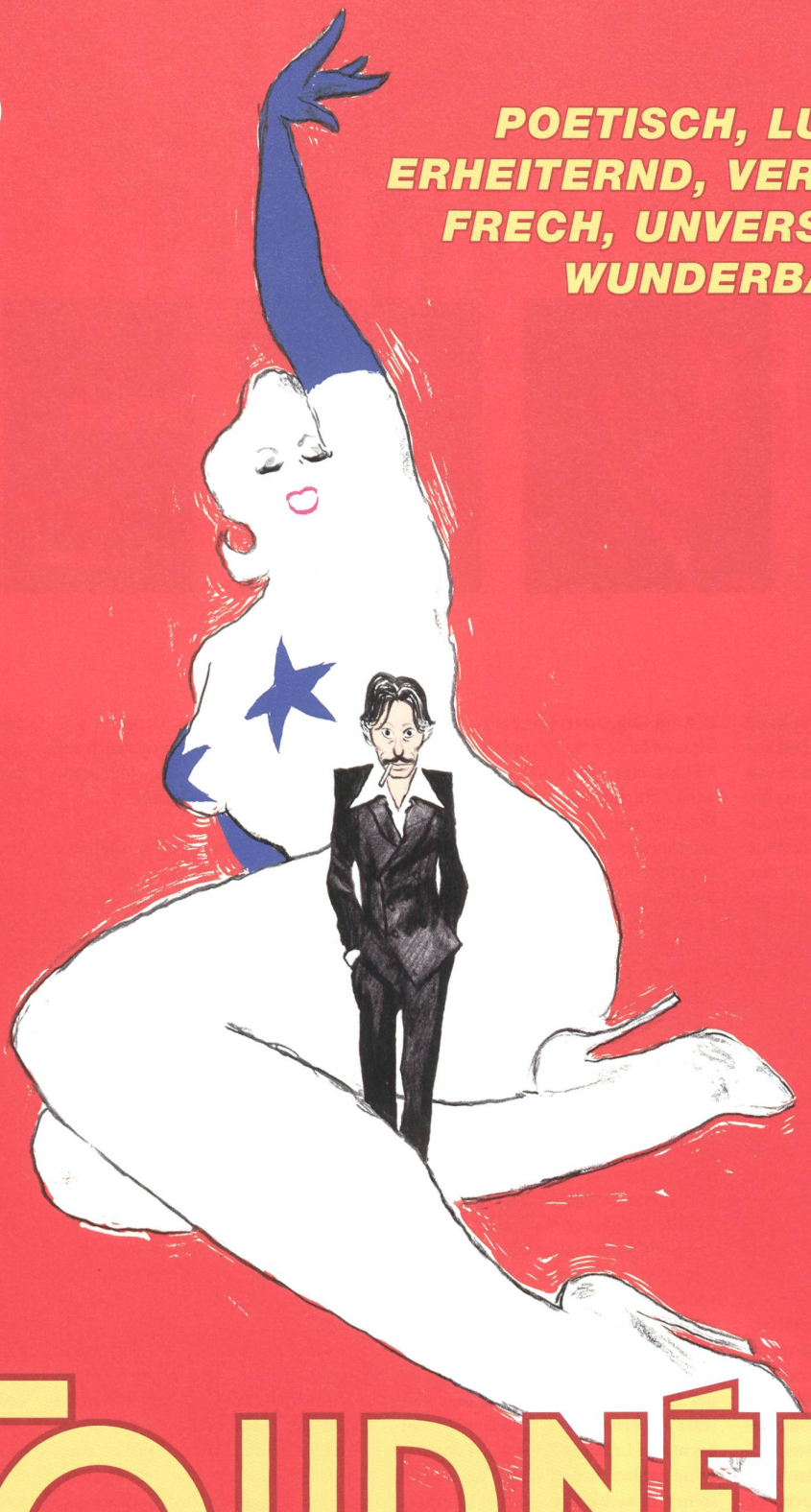
«Just the facts!», den Satz kennt man aus vielen alten Warner-Filmen. *Rüdiger Dingemann* hat sich daran gehalten bei seinem Werk «Tatort. Das Lexikon» mit dem Untertitel «Alle Fakten. Alle Fälle. Alle Kommissare.» Mehr als zwei Drittel des Bandes nimmt die Auflistung der bis zum 30. Mai dieses Jahres ausgestrahlten 765 Folgen ein. Die Inhaltsangaben folgen dabei den Ankündigungen der Sender, «die Lösung wird nicht verraten». Man erfährt einige interessante Details, so dass Christoph Waltz einmalig 1987 als Wiener Ermittler Passini auftrat oder dass in der Anfangszeit wegen Nachschubmangels einige bereits gedrehte Krimis nachträglich zum «Tatort» erklärt wurden oder auch, dass die Schweiz «nach neun Jahren Abstinenz» ab dem kommenden Jahr wieder dabei ist. Oder, dass derzeit auf zwanzig Kommissare nur fünf weibliche Ermittler kommen. In Erinnerung gerufen wird dem Leser auch, dass es nicht wenige Ermittler gab, die nur einen einzigen Auftritt hatten. Informationen über die Kommissar-Darsteller, über regelmässige Drehbuchautoren und Regisseure schliessen sich an. Dabei wirft Dingemann allerdings den Filmregisseur Wolfgang Becker (Jahrgang 1954, GOOD BYE, LENIN!), der 1991 den Tatort «Blutwurstwalzer» drehte, mit dem Fernsehregisseur Wolfgang Becker (1910–2005), der zwischen 1973 und 1984 zehn «Tatorte» inszenierte, in einen Topf.

Von jemandem, der laut Klappentext «seit der ersten Stunde begeisterter "Tatort"-Fan» ist und «alle Folgen mindestes einmal gesehen» hat, hätte man einen persönlicheren Zugriff erwarten können.

In der Schweiz ist er bereits wieder aus den grösseren Kinos verschwunden, in Deutschland startet er Ende Dezember, TAMARA DREWE (deutscher Verleihtitel: IMMER DRAMA UM TAMARA), der neue Film von Stephen Frears. Er basiert auf einer *graphic novel*, die seit Anfang 2010 auch in deutscher Übersetzung vorliegt. Dass der Stoff Frears gereizt haben muss, wird bei der Lektüre deutlich: das ländliche Idyll eines Arbeitsrefugiums für Schriftsteller erweist sich mit fortschreitender Handlung als gar nicht so idyllisch, die Personen offenbaren in mehreren Fällen ihre dunklen Seiten. Diejenige, die sie hervorbringt, ist die Titelfigur, eine junge Frau, die auf das Anwesen ihrer verstorbenen Mutter zurückkehrt und allen Männern den Kopf verdreht. Die Autorin *Posy Simmonds* (Jahrgang 1945) – sie schreibt übrigens auch Kinderbücher (deren deutsche Übersetzungen in einem Schweizer Verlag erscheinen) – erzählt davon im Wechsel der Jahreszeiten (was,

CANNES 2010
BESTE REGIE

**POETISCH, LUSTIG, ERHEITERND, VERZWEIFELT, FRECH, UNVERSCHÄMT, WUNDERBAR!**

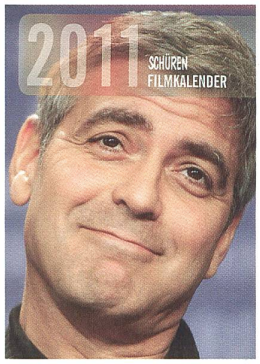


# TOURNÉE

EIN FILM VON
MATHIEU AMALRIC

AGORA XENIX FILM

AB 23. DEZEMBER IM KINO RIFFRAFF BOURBAKI




unterstützt von der Gelassenheit ihres Striches, den Pastellfarben und der Betonung kleiner Veränderungen, Mike Leighs jüngsten Film ANOTHER YEAR heraufbeschwört), mit klassischen Sprechblasen, aber auch längeren eingeschobenen Textpassagen, in denen zwei der handelnden Personen ihre Gedanken zum Ausdruck bringen und das Geschehen kommentieren. Dabei gelingt ihr, wie dem Film übrigens auch, die Gratwanderung zwischen Sarkasmus, Ironie und Verständnis für das Verhalten ihrer Figuren.

Seit er mit Fadenheftung hergestellt wird, ist der *Filmkalender* nicht nur ein nützlicher, sondern auch ein angenehmer Begleiter für 365 Tage. Im Jahr 2011 würdigt er unter anderem sechzig Jahre DIE SÜNDERIN und vierzig Jahre Blaxploitation-Film, den fünfzigsten Geburtstag von George Clooney und den zehnten Todestag der Kritikerin Pauline Kael (deren einfühlsamer Text zu BONNIE AND CLYDE ihre Karriere beförderte, die aber DIRTY HARRY als faschistisch einstufte).

Frank Arnold

*Richard Schickel, George Perry: «You must remember this.» Die Warner Bros. Story. München, Bucher Verlag, 2008. 480 S., Fr. 30.50, € 19.95*

*Piotr Kaplan (Hg.): Gary Cooper. Bilder eines Lebens. Berlin, Henschel Verlag, 2010. 192 S., Fr. 47.90, € 29.90*

*Piotr Kaplan (Hg.): Marlon Brando. Bilder eines Lebens. Berlin, Henschel Verlag, 2010. 192 S., Fr. 47.90, € 29.90*

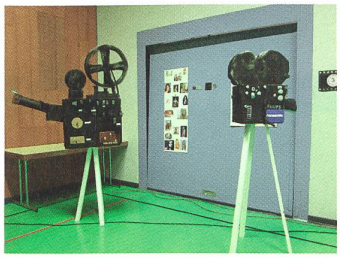
*Rüdiger Dingemann: Tatort. Das Lexikon. München, Knaur Taschenbuch Verlag (Knaur Taschenbuch 78419), 2010. 474 S., Fr. 19.90, € 12.–*

*Posy Simmonds: Tamara Drewe. Berlin, Reprodukt Verlag, 2010. 112 S., Fr. 31.90, € 20.–*

*Daniel Bickermann (Red.): Filmkalender 2011. Marburg, Schüren Verlag, 2010. 208 S., Fr. 17.90, € 9.90*

# Flumenwood in Hollythal

## Zwei Tage unterwegs mit Roadmovie



Und dann wurde es am 5. November in der Mehrzweckhalle von Flumenthal gewissermassen existenzialistisch. Da fragte nämlich, die Uhr an der Wand zeigte kurz nach halb elf an, ein Mann aus dem Publikum doch tatsächlich, wieso man über Filme überhaupt reden müsse. Und fügte bei, man zerstöre damit doch gewissermassen das eben gehabte genussvolle Erlebnis. Da war ich innerlich doch ein wenig platt. Denn eigentlich war ich genau zu dem Zwecke, nämlich zum Über-Film-Reden, nach Flumenthal gefahren. Anders gesagt: Ich war am 4. und 5. November mit *Roadmovie* auf Tournee und sprach ausgehend von DER GROSSE KATER an zwei aufeinanderfolgenden Abenden im bernischen Melchnau und dem im Solothurnischen gelegenen Flumenthal über meinen Beruf als Filmjournalistin.

Es waren die zwei letzten Stationen der diesjährigen Roadmovie-Tournee: Seit dem 20. September zog das mobile Kino in seinem Kleinbus durch kinoverwaiste Gebiete der Schweiz. Station gemacht wurde – so die Richtlinien – in Gemeinden mit weniger als 3000 Einwohnern und einer Schule, die in grösserer Distanz zum nächsten regulären Kino liegen. Wobei die «grössere Distanz» offensichtlich relativ ist: zumindest die von mir besuchten Orte liegen nicht wirklich weit ab "vom Schuss".

Das Kino für einmal im eigenen Dorf zu erleben war beiderorts gleichwohl ein Ereignis. Und auch wenn das Programm da wie dort das gleiche war – den Primarschülern wurde am Nachmittag ein Block animierter Kurzfilme gezeigt, die "Grossen" schauten sich am Abend DER GROSSE KATER an –, sind die Anlässe nicht zu vergleichen. Was zum einen an den Lokalitäten liegt: In Melchnau installierten die Roadmovie-Techniker *René Muff* und *Isabelle Mele* Projektor und Leinwand im Saal des Restaurant Löwen. In Flumenthal hingegen fand der Anlass in der zum Schulhaus gehörenden Mehrzweckhalle statt. Diese, meist als Turnhalle genutzt, erstrahlte am 5. November in besonderem Glanz: Noch vor den Herbstferien hatten die Lehrer mit ihren Schülern den Kinotag vorzubereiten begonnen. Und so wähnte man sich an besagtem Abend direkt ein wenig im grossen Flimmerland: Filmkameras aus Karton zierten den Vorführraum, an den Wänden hingen liebevoll gebastelte Star-Biographien. Den Boden der Eingangshalle zierten knallrote «Stars of Fame», irgendwo blubberte eine Popcorn-Maschine, in einer Ecke stand in hübscher Oscar-Anlehnung «The Golden Kurbis» von «Flumenwood zu Hollythal». Dass die Kinder am Nachmittag, anders als sie aufgrund der in den Schulhauskorridoren hängenden Kino-Plakaten annehmen konnten, nicht den neusten Disneyfilm, sondern fünf Schweizer Trickfilme zu sehen bekamen, sorgte vorerst für einige Verwirrung. Doch *Rona Grünenfelder*, welche von seitens Roadmovie als Moderatorin durch die Anlässe führte, hatte die Situation im Griff. Sie liebt die Arbeit mit den Kindern, die spielerische Art und Weise, in welcher Roadmovie diese an die Siebte Kunst heranführt. «Gekonnt», wie die Berichterstatterin von Melchnau in ihrem Bericht an die Lokalmedien schrieb, «nahm sie nach jedem Film Kontakt mit den Kindern auf ... und diese konnten für fünf Minuten gar selber Schauspieler sein und "Stehen-gebliebene-Zeit" spielen.»

Roadmovie nun aber kommt nicht einfach so im Dorf vorbei. Das von einem gemeinnützigen Verein mit Sitz in Genf organisierte mobile Kino versteht sich als Angebot an "kinoferne" Gemeinden. Nebst der zu leistenden Organisation des Anlasses vor Ort "kostet" ein Roadmovie-Tag Kost und Logis fürs Team. Es wird kein Eintritt verlangt, sondern eine Kollekte eingezogen. Wie eigentlich überall, wo es in der Schweiz nicht um Mainstream-Kino, sondern um Filmkultur geht, ist auch beim seit acht Jahren existierenden Roadmovie ein immenser Idealismus als Grundpfeiler auszumachen. Doch Rona, Isabelle und René lieben das bisweilen doch recht anstrengende Tournee-Dasein. Und sie wissen nur zu bestätigen, was mir an besagten zwei Abenden wie Schuppen von den Augen fiel – nämlich dass Flumenthal nicht Melchnau ist: Jeder Ort, jeder Anlass ist ganz anders.

Und so sah ich mich denn am 4. November in Melchnau mit Menschen konfrontiert, die mich bereits in der Pause darauf ansprachen, wie extrem anders ihnen Wolfgang Panzers Film im Vergleich zu Thomas Hürlimanns Buch erschien. Und einen Abend später meldete sich auf die Frage, wer Hürlimanns Buch gelesen habe, von geschätzten hundertzwanzig Zuschauern kein einziger.

Die Frage, wieso man denn über Filme rede, habe ich, wenn ich mich richtig entsinne, mit dem Hinweis darauf beantwortet, dass man ja auch Fussball- und Eishockeyspiele diskutiere und dass das «Über-etwas-Reden – und sei es der Schweizer Film – gesellschaftlich wichtig sei. Aber wenn ich ehrlich bin, werde ich wohl den Rest meines Daseins als Filmkritikerin über diese Frage nachdenken.

Irene Genhart

*www.roadmovie.ch*

*Bewerbungen von Gemeinden und Schulen für die nächste Tournee sind ab sofort möglich*

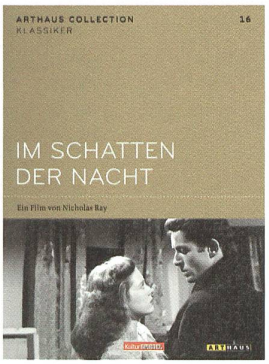
46. Solothurner Filmtage 46es Journées de Soleure

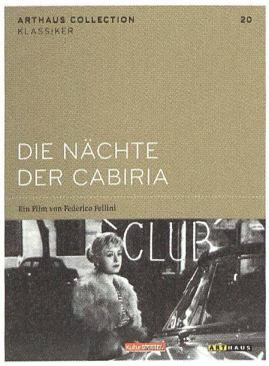
20. – 27.01.2011

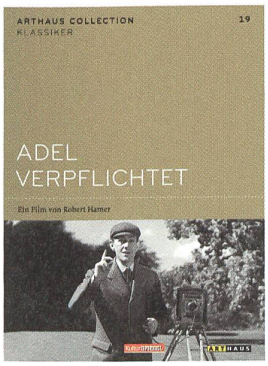
www.solothurnerfilmtage.ch

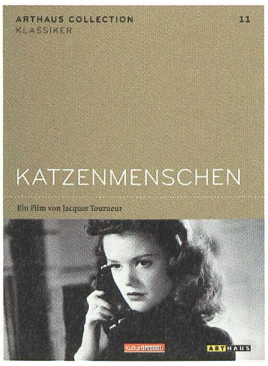
DIE POST
SwissLife
SRG SSR

## DVD




### Im Schatten der Nacht

Was für ein Debüt! Regisseur *Nicholas Ray*, das «enfant terrible» des klassischen Hollywoodsystems, liefert mit THEY LIVE BY NIGHT einen stilbildenden Film noir und praktiziert zugleich den Ausbruch aus gängigen Regeln. Wie Orson Welles mit CITIZEN KANE hatte auch Ray bei seinem Erstling absolute kreative Kontrolle. Der eigenwillige Neuling nutzt die Freiheiten denn auch extensiv, experimentiert mit Ton- und Bildgestaltung und liefert schliesslich einen Film ab, von dem die Produktionsfirma RKO zunächst gar nicht weiss, wie sie ihn vermarkten soll. Zwei Jahre lang liegt der Film im Regal, ehe er in England erstmals gezeigt wird – mit enthusiastischen Kritikerreaktionen. Erzählt wird die Geschichte des Liebespaars Bowie und Keechie: er, Ausbrecher und Kumpan zweier Bankräuber, sie, die Tochter eines Tankstellenbesitzers, welche den verletzten Bowie bei sich aufnimmt. Die beiden heiraten und wollen aus dem Schlamassel raus – doch die Zeit läuft ihnen davon. Der Film beginnt mit einem Kuss und Streicherklängen, dazu die Bildunterschrift: «This boy and this girl were never properly introduced to the world we live in ...» Dann blicken sich die Verliebten überrascht um, schauen beinahe in die Kamera, und das Bild wechselt mit einem abrupten Schnitt zu den Aufnahmen einer aus einem Hubschrauber gedrehten Autoverfolgungsjagd, wohl der ersten in der Geschichte Hollywoods. Gerade mal dreissig Sekunden braucht Ray, um uns auf formaler Ebene klar zu machen, wie unstabil die Geschichte ist, die er uns da serviert. Sogar Geschlechteridentitäten geraten durcheinander: Bowie ist effeminiert, und wenn wir Keechie das erste Mal sehen, trägt sie einen Overall und hat die Haare hochgesteckt. Ein ver-rückter Film, zwischen Melo und Thriller pendelnd, dokumentarisch und zugleich hoch artifiziell.

IM SCHATTEN DER NACHT *USA 1948. Bildformat: 4:3; Sprache: E, D; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

### Die Nächte der Cabiria

Die naive Hure Maria, genannt Cabiria, wäre von ihrem Zuhälter fast ersäuft worden. Ihren Glauben, dass die Welt es eigentlich gut mit ihr meint, gibt Cabiria sogar dann nicht auf. Auf die grosse Liebe hoffend, stolpert die Dirne weiter, von einem Unglück ins nächste. Ein Schauspieler nimmt sie bei sich auf und setzt sie wieder vor die Tür, sobald seine eigene Freundin zurück ist. Ein Hypnotiseur entlockt ihr vor johlendem Varietépublikum ihre geheimsten Wünsche und macht sie so lächerlich. Und als Cabiria schliesslich glaubt, in dem kleinen Buchhalter Oscar den Mann ihrer Träume gefunden zu haben und ihr Häuschen verkauft, um ihn heiraten zu können, entpuppt sich auch dieser Prinz als Schurke. *Federico Fellinis* Film, ganz von seiner Gattin *Giulietta Masina* als Cabiria getragen, ist eine Passionsgeschichte: Nicht zufällig steht im Zentrum des Films ein Dialog Cabirias mit einem Franziskanermönch, dem die verzweifelte Hure klagt, Gott habe sie verstossen. Doch scheint es nur, als würde LE NOTTI DI CABIRIA diese Gottverlassenheit bestätigen. In Wahrheit schlägt sich der Film dezidiert auf ihre Seite. Nicht die Hure ist die Verlorene, sondern all die Männer, die sie missbrauchen. Dazu passt auch, dass der Film nicht (neo)realistisch tragisch, sondern magisch heiter mit Cabirias Lächeln endet. Auch wenn alles dagegen spricht, lässt sich die Protagonistin nicht zum Opfer machen, lässt sich nicht von den Kleingeistern um sich herum ihren stolzen Grossmut austreiben. Damit ist Fellinis Film auch ein perfektes Beispiel dafür, wie radikal und unbestechlich ein Happy End, das doch sonst so gerne als Zugeständnis an den kitschigen Publikumsgeschmack verschrieen ist, sein kann. Der ganze Film: nicht weniger als ein Wunder.

DIE NÄCHTE DER CABIRIA *I 1957. Bildformat: 4:3; Sprache: I, D; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

### Adel verpflichtet

Wer kennt ihn nicht, diesen Klassiker des schwarzen britischen Humors, mit dem Verkäufer Louis, der jenen Adeltitel wiedererlangen will, um den man einst seine Mutter gebracht hat. Verwandte ermorden, das gehört zu den gängigen Verfahren in einschlägigen Erbschleichergeschichten. Doch normalerweise steht einem dabei nur eine Person im Weg. *Robert Hamers* KIND HEARTS AND CORONETS führt dieses Prinzip ad absurdum, sind es doch nicht weniger als acht Thronanwärter, die unser Protagonist erst um die Ecke bringen muss, ehe er selbst erben kann. *Alec Guinness* übernimmt sämtliche Rollen der acht zu ermordenden Adligen (darunter auch eine Lady). Diese Oktupel-Rolle führt indes nicht nur die Wandlungsfähigkeit von Guinness vor. Die Pointe liegt vielmehr darin, dass die Ähnlichkeit zwischen den Verwandten so augenfällig ist. Macht sich der Film ohnehin schon über den verstaubten britischen Adel lustig, so wird mit der ähnlichen Physiognomie seiner einzelnen Mitglieder auch noch impliziert, die ganze Aristokratie basiere auf Inzucht. War die Mutter des mordlustigen Louis nicht darum aus der gesellschaftlichen Elite verstossen worden, weil sie über Verwandtschaftsgrenzen hinaus geheiratet hatte? Hamers Kritik an der Upper class ist ätzend: auch die Hauptfigur zeigt Degenerationserscheinungen in dem Moment, als er in der Elite ankommt: Ausgerechnet am Ziel seiner Wünsche unterläuft dem Erbschleicher ein fataler Fehler.

ADEL VERPFLICHTET *GB 1949. Bildformat: 4:3; Sprache: E, D; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

### Katzenmenschen

Dem äusseren Anschein nach ist CAT PEOPLE ein B-, wenn nicht gar ein C-Movie. Ohne Geld und mit Schauspielern ohne Renommee wird eine Geschichte wie aus einem Schundheftchen erzählt: Eine junge Frau verwandelt sich des Nachts in eine Raubkatze und steigt, rasend vor Eifersucht, der Kollegin ihres Ehemanns nach. *Jacques Tourneur* macht aus diesen miserablen Vorgaben eines der grossen Meisterwerke der vierziger Jahre. Das Fehlen eines Budgets, das erlaubt hätte, realistische Raubtierkostüme anzufertigen, wendet Tourneur kurzerhand zu seinem Vorteil: Im ganzen Film sieht man das mythische Monster nie frontal, sondern nur als Schatten an der Wand oder hört es als scharrendes, schnaubendes Geräusch auf der Tonspur. Dieser Verzicht generiert freilich ein Mehr an Wirkung. Zum einen, weil die Katzenfrau gerade dadurch so bedrohlich wirkt, weil man sie nie richtig sieht. Zum andern aber, weil die Verwandlung in ein Raubtier dadurch als blosse Metapher lesbar wird: Die Transformation in ein mythisches Tier entpuppt sich als Bild für sexuelles Begehren schlechthin. So geht denn die Protagonistin mit ihrem Leiden auch nicht zu einem zoophilen Exorzisten, sondern legt sich auf die Couch eines Psychoanalytikers.

KATZENMENSCHEN *USA 1943. Bildformat: 4:3; Sprache: E, D; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

Johannes Binotto

1

Allow me to introduce myself,
I'm a man of wealth and taste.
I've been around for a long, long year,
Stole many a man's soul and faith.
...
Pleased to meet you,
Hope you guess my name.
But what's puzzling you
Is the nature of my game.

Mick Jagger, Keith Richards, «Sympathy for the Devil»

Seine wahre Heimat, versetzt er einmal ungehalten, seien die Kunst des Films und die Internationale der Cineasten, und zwar querfeldein über sämtliche Länder und Staatsbürgerschaften der Welt hinaus. Das bohrende öffentliche Werweissen um seine Herkunft: welches denn nun die gültigen Papiere seien, die einen, die andern oder doch alle zusammen, hat ihm nie die ersehnte und verdiente Ruhe gelassen. Noch vor vier Jahren scheint in seiner Filmografie, siehe da, vrai faux passeport auf, ein kurzes Video, in dem die Fälschung echter Pässe angesprochen ist.

Den einleuchtenden Grund für seine bleibende Nervosität gerade in dieser Frage erhellt eine Biografie von enzyklopädischen 800 Seiten Umfang. Bei Grasset in Paris erschienen, versucht der Band «Godard – Biographie» zum ersten Mal, den enormen Wust von Fakten, Gerüchten und Legenden zu sichten, zu sortieren und kritisch zu würdigen, der die Figur des Jean-Luc Godard umlagert, in den er sich aber auch gern hüllt: immer darauf bedacht, persönliche Beachtung zu generieren, allerdings in der Rolle eines Verächters jeglicher besonderen Beachtung der eigenen Person. Wirkliche oder scheinbare Offenbarungen wirklicher oder scheinbarer Geheimnisse lösen einander ab.

In jungen Jahren, vermerkt Antoine de Baecque beispielsweise, entzog sich Godard gleich zweimal einer Musterungspflicht. Halt mal, was war da bloss? Die eine Eingliederung hätte ihn

# erst mal sehen

## JLG mit achtzig endlich akzeptiert



wohl nach Algerien oder Indochina deportiert, wo die Waffen der *Grande nation* noch ihre bisher vorletzten Niederlagen bezogen, ehe sie sich in Jugoslawien und Afghanistan neue aufluden. Zugleich hütete sich Godard auch, in die unmittelbar angrenzende Falle zu tapsen. De Baecque bezeichnet diesen andern Stolperstein, zwischen stirnrunzelnden Anführungszeichen, als «Rekrutenschule». Die Ausbildung zum Wehrmann wäre Sache eines Heers gewesen, das sich die Kriegführung, vor der Haustür und in Übersee, ein für alle Mal abgewöhnt hat. Wie dank mancher sonstiger Extravaganz ist die Schweiz auch in dieser Hinsicht global einmalig führend: bis heute unter lauter matten Normalfällen der leuchtende Sonderfall.

### die landschaft von hinten

Mit der besten von vielen tausend Formulierungen in seinem gesamten Konvolut bereitet der akribische Biograf der alten Ungewissheit ein fast unwiderrufliches Ende: Godard sei ein «französischer Filmemacher schweizerischer Nationalität», heisst es lapidar. Und so verhält sich die Sache, Punktum; die eine Aussage kommt mit ihrem geraden Gegenteil zusammen.

Das Paradox reimt sich wie bestellt, liebt und sucht doch Godard stets alles, was unvereinbar ist mit sich selbst und einzig wieder in seine inneren Widersprüche auseinanderbrechen kann.

Die eine seiner Überspitzungen, die wohl das häufigste Kopfzerbrechen bereitet, lautet, vielzitiert: man müsste die Landschaft von hinten anschauen können. Bekanntlich ist nichts leichter als eben das, nur nimmt sich leider die Ansicht von der Rückseite einer Krete oder vom gegenüberliegenden Ufer eines Sees her anders aus. Die Forderung aber bestünde nun gerade darin, dass die Bilder je von vorne und von hinten betrachtet sich ineinanderblenden müssten, mehr noch: sie hätten simultan in ein und demselben Augenpaar zu erscheinen; besser noch: je eines im rechten und linken. Es ist hier an eine Art gedacht, den Raum multidimensional wahrzunehmen, wie sie nur einem Filmemacher vorschweben kann. Film bedeutet ja auch, in eine Sichtweise zu fassen, was aus eigenem Vermögen in keiner einheitlichen Perspektive unterkommt.

Scheint nur immer die eine Ansicht von etwas auf, während die abgewandte verborgen bleibt und selbst ein Spiegel nur irritiert, dann lässt sich daraus ein ontologisches Problem ableiten. Godard war sicher ein Denker, der schon sehr früh kapierte, dass ihm das Denken verwehrt war, und der daraus die philo-

**‹ich lasse schauspieler absolut das tun, was sie wollen, weil ich sie eben den konditionen aussetze, aus denen sie sich retten müssen›**

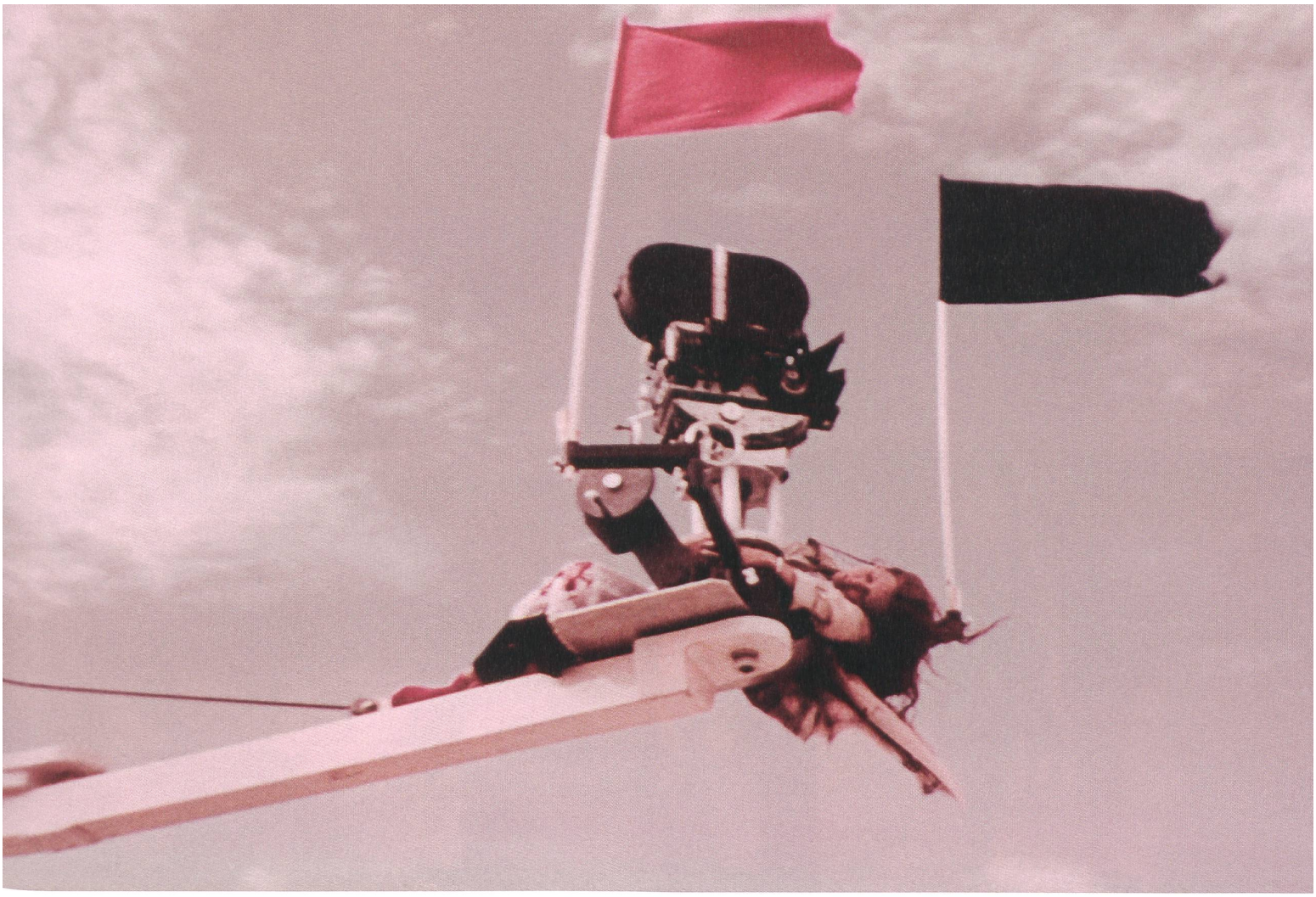
JLG in filmbulletin 1.84

sophische Frage seines Lebens gemacht hat. Die narrativen und dokumentarischen Formen des Films wurden ihm rasch zu eng, also musste ihn alles zum gefilmten und vertonten Essay drängen, für das es zunächst kaum ein Beispiel gab.

### der erste film ohne bild

Die histoire(s) du cinéma ist oder sind eine mehrstündige Montage, bestehend aus Sprache, Geräuschen, Dialogen, Zitaten und Bildern, die Godard 1998 abschloss und die zu seinen Hauptwerken zu schlagen ist; wie denn im Übrigen so vieles, was mit Film und Kino zu schaffen hat, aber auch mit den weiteren Formen der Audiovision, ein periodisch wiederkehrendes Motiv ist in allem, was er macht. Es braucht eine gewisse Anlaufzeit, ehe das erste Wort zu hören ist, das erkennbar eine Geschichte des oder mehr als eine Geschichte vom Film betrifft. Der Name John Ford lässt aufhorchen, aber da ist schon die dreizehnte Minute erreicht.
Das Ganze gleiche am ehesten dem, meint Godard, was in der Dichtung eine Ode ist, in der Musik eine Ballade, ein Orato rium oder Requiem. Alle Formen seien in der oder den histoire(s) du cinéma enthalten, versichert er, bloss gehe dann leider mit den Bildern etwas verloren. Weshalb er den letzten konsequenten Schritt getan hat: seine Summe des Kinos, wie es geboren und gewachsen oder wie von ihm die Rede war, erschien auch in einer reinen Tonversion auf CD. Damit war in der Tat der erste Film ohne Bild überhaupt entstanden, aber vielleicht auch der letzte.

So gesehen, ist es kein Zufall, wenn eine der seltsamsten Besonderheiten seines gesamten Bestrebens darin bestehen wird, dass Godard den Film zwar vom ersten Tag an als eines der höchsten irdischen Güter preist, dass er ihn aber hinterher, gleichsam mit der andern Hand, fast gar zu zertrümmern versucht. Dabei kann niemand ganz sicher sein, ob es gelingen wird, die Bruchstücke nachträglich sinnvoll zusammenzukleistern, einmal freudig angenommen, bei seinesgleichen lasse sich eine derartige Absicht überhaupt zuversichtlich erkennen. Am Ende wird er, wie so manches Mal zuvor, weder für den angerichteten Scherbenhaufen zuständig sein wollen noch für dessen Instandstellung.



4



### opération béton

Einmal muss er, als erwiesener Drückeberger, etliche Tage hinter helvetischen Gardinen verbringen, auf dem Zürcher Kasernenareal, das damals wegen der gestrengen dort kommandierenden Autoritäten gefürchtet war. Nach der Deutschschweiz hat er sich verlaufen, in der irrigen Annahme, er sei dazu ausersehen, beim neu eröffneten Fernsehstudio Bellerive im Quartier Seefeld ein Auskommen als Techniker zu finden. Das Vorhaben schlägt fehl, noch ehe der erste Schritt getan ist; der Häftling wird entlassen und im gleichen Durchgang auch der Anwärter auf den Titel eines TV-Kameramanns.
Immerhin ist sein erster Film, opération béton, eine Reportage von den Bauarbeiten zum Staudamm der Grande-Dixence im Kanton Wallis und darf noch ganz als einheimische Produktion gelten. Doch erschöpft sich damit die Reihe der Titel bereits, die als strikte schweizerisch zu betrachten sind, obwohl es später, nach Godards Rücksiedelung aus Frankreich, zu einer langen Folge von Unternehmungen kommen wird, die einen jeweils recht ansehnlichen Teil ihrer Mittel aus hiesigen Quellen beziehen. Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, sollte keine einzelne seiner vielen Produktionen jemals einen überbordenden Aufwand betreiben. Wem alle willkürlichen Restriktionen und lebenslangen Verpflichtungen gelegentlich zuviel werden, der lernt rasch, mit dem Nötigsten auszukommen.

Für den Rest seines Lebens bleibt Godard ein Davongelaufener ohne eine Spur von Altersmilde oder Umgänglichkeit. Doch zieht es ihn immer wieder an den blauen «Léman» zurück, in den die Schweiz und Frankreich sich seiner Länge nach teilen, mit klaren Vorteilen für das kleinere Land. An den malerischen Ufern ist der Autor aufgewachsen, einer Familie von Protestanten teils gallischen, teils eidgenössischen Ursprungs entstammend, doch in Paris ist er zur Welt gekommen. Von den vorgeborenen Godards soll er hie und da behauptet haben, während des Weltkriegs hätten sie heimlich zu den deutschen Okkupanten, jedenfalls zu den Kollaborateuren des Vichy-Regimes gehalten.

### eine der schönsten landschaften europas

Hinterher wird er in den eigenen frühen Filmen faschistische Tendenzen beklagen, was ihm von Missgünstigen dankbar nachgetragen wird. Mit Blick auf die heranrückende Verleihung eines Oscars ehrenhalber machen derzeit Äusserungen aus seiner bunten Vergangenheit die Runde, die ihn zum ungeständigen Antisemiten stempeln sollen. Doch wenn vielerlei gegen Person und Werk sprechen mag, so ist es wohl Godards ungezügelter Neigung zur Provokation zuzuschreiben. Er will förmlich attackiert werden: beisst euch mal die Zähne aus!

Als «Le Figaro» eine Kritik von Louis Chauvet zu vivre sa vie druckt, die Godard unterstellt, er beute das Gesicht seiner Hauptdarstellerin und Gattin Anna Karina aus, bucht er eine ganze Seite des Branchenblattes «La Cinématographie française». In der Handschrift des Inserenten erscheint darin der Satz: «Nehmen Sie's mir nicht übel, Monsieur Chauvet, aber ich liebe meine Frau. Jean-Luc Godard.» Bei einer folgenden Gelegenheit gesteht er öffentlich, selten bedrückt zu sein, ausser etwa dann, «wenn Louis Chauvet ausnahmsweise etwas Lobendes über einen meiner Filme schreibt». «Amis et ennemis», so lautet seine bevorzugte Anrede, wenn er in die Runde oder zur weiteren Welt spricht, mit einer belegten, kratzenden Stimme, die wenig Bereitschaft zu einem Vergleich anzeigt: Freunde und Feinde!
Das nördliche Gestade des Genfersees zählt zu den schönsten Landschaften des Kontinents. Der Verfasser dieser Zeilen kann es glaubwürdig bestätigen, weil selber von dort gebürtig, und sich im Übrigen daran erinnern, ein Jahr seines Lebens, ohne ein gekrümmtes Härchen, in der viel zu warmen Tracht der Schweizer Milizionäre geschwitzt zu haben, lesend oder mit knisternd sauberen Krankenschwestern des sogenannten Frauenhilfsdienstes herumtändelnd und einmal wegen kommuner Insubordination auf ein paar erholsame Tage eingeknastet und mit einer vielhundertseitigen Lektüre beglückt. Niemand mochte glauben, dass so einer in staatsgefährdendem Mass renitent sein konnte.

**anhand eines doppelspiels**

Nichts schien weiter weg als die Horden breitstirniger Russen oder schlitzäugiger Chinesen, die da hätten ins Land fallen sollen, nächstens oder mit einer gewissen Verspätung; wer zu lange auf sich warten lässt, der geht, statt in die Geschichte, ins Ammenmärchen ein. Und Absenz ist die höchste Form der Präsenz, wer wüsste es besser als die unerreichbaren Götter? Konfliktprediger, die einen nie enden wollenden Frieden rechtfertigen müssen, wirken in ihrer Erklärungsnot erbarmungswürdig hilfsbedürftig.
Von dem Bäumlein wechsle dich rund um die einen oder andern echten oder echt falschen Pässe und Beweisstücke ist einiges bewusst oder unbewusst in den frühen Quasi-Thriller le petit soldat eingeflossen. Um Ärger mit den Pariser Behörden zu vermeiden, die ihn als *insoumis* oder Dienstflüchtigen sowieso schon im Auge haben, dreht Godard seinen langen Zweitling in den Strassen von Genf. Anhand eines Doppelspiels versucht der Held, der Verfolgung sowohl durch die Agenten der OAS wie des FLN zu entgehen; denn statt blutrünstiger Stalinisten und freiheitsdurstiger Demokraten bekämpfen einander in der Rhonestadt die Partisanen eines französischen wie die eines unabhängigen Algeriens: die «Organisation Armée Secrète» auf der einen und der «Front de Libération Nationale» auf der andern Seite.

Trotz aller Vorsicht wird le petit soldat, der sich demonstrativ davor drückt, Partei zu ergreifen, von der Zensur rundweg, also auch für den Export aus Frankreich verboten. Da und dort flackert der Faschismus-Vorwurf auf; auch «Anarchismus von ganz rechts» ist zu vernehmen. Der Film bleibt indessen schlecht bekannt, wie manche andere von Godards Arbeiten, die de Baecque auf hundertvierzig beziffert, samt und sonders gerechnet. Einige der obskursten sind heute wohl nur ihrem Autor gegenwärtig, der sich bald einmal jeder Nötigung entledigt, Profit zu erwirtschaften. Was er jeweils dreht, wird entweder ein bisschen Kasse machen oder dann eben gar keine. Wen schert's?

### der griff in die kasse

Es ist schwer zu vergessen, wie er einmal unangemeldet am Filmfestival von Locarno auftauchte, unterm Arm zwei Büchsen: Ich habe etwas Neues von mir dabei! Da, seht ihr? Bloss, was war es doch schon wieder: ein Titel aus de Baecques endloser Liste oder vielleicht doch etwas ganz anderes, das es irgendwann noch auszugraben gilt? Wie immer, «ein Ausserirdischer» lautete unter Spöttern das Wort jenes bestimmten Tages. Komm' herein, wenn keiner nach dir fragt, und bleib' draussen, wenn du erwartet wirst. Deine Rede sei: jaja vielleicht, vielleicht neinnein.

In seinen Memoiren beschreibt der Produzent Antoine Bourseiller einen Auftritt Godards wie folgt: «An einem Tag im Februar 1962 betritt ein Mann meines Alters, zweiunddreissig Jahre, mein Büro. Er trägt einen grauen Übermantel und eine grosse schwarzgerandete Brille; er hat das Lächeln eines Kindes und eine zögerliche Art zu reden, doch seine Gedanken sind schnell, sie werfen mit Funken und Metaphern nur so um sich. Mitten in einem Satz hält er inne, ein leises Erstaunen macht sich breit im Raum; dieser Mann ist schon anderswo, er hat die Welt hinter sich gelassen. Ohne Vorwarnung hat er mich versetzt; er streift seine Brille ab, reinigt sie mit einem makellosen Taschentuch, seine Augen schauen ins Leere; er zündet sich eine maisgelbe Gitane an und setzt die Brille wieder auf.»
Dass sich biografische Episoden auf der Leinwand niederschlagen, kommt regelmässig vor. In einer Szene von à bout de souffle sucht der Held eine Freundin aus vergangener Zeit wieder auf und nutzt ihre kurze Abwesenheit, um Bares aus dem Kleiderschrank zu schnappen. Etliche bezeugen, Godard habe länger im Ruf eines notorischen Kleptomanen gestanden. Sein berüchtigtster Griff galt ausgerechnet der Kasse der Filmzeitschrift «Cahiers du cinéma», für die er regelmässig schrieb. Hans Lucas nannte er sich pseudonym in seinen Jahren als Kritiker. Im Pariser Journalismus war es üblich, sich mit notfalls auch mehr als einem geheimnisvollen *nom de plume* zu tarnen.

**‹Truffaut, Rivette und ich haben das kino geliebt, bevor wir frauen geliebt haben, bevor wir das geld liebten, bevor wir den kampf liebten›** JLG in filmbulletin 1.84

### mein und dein

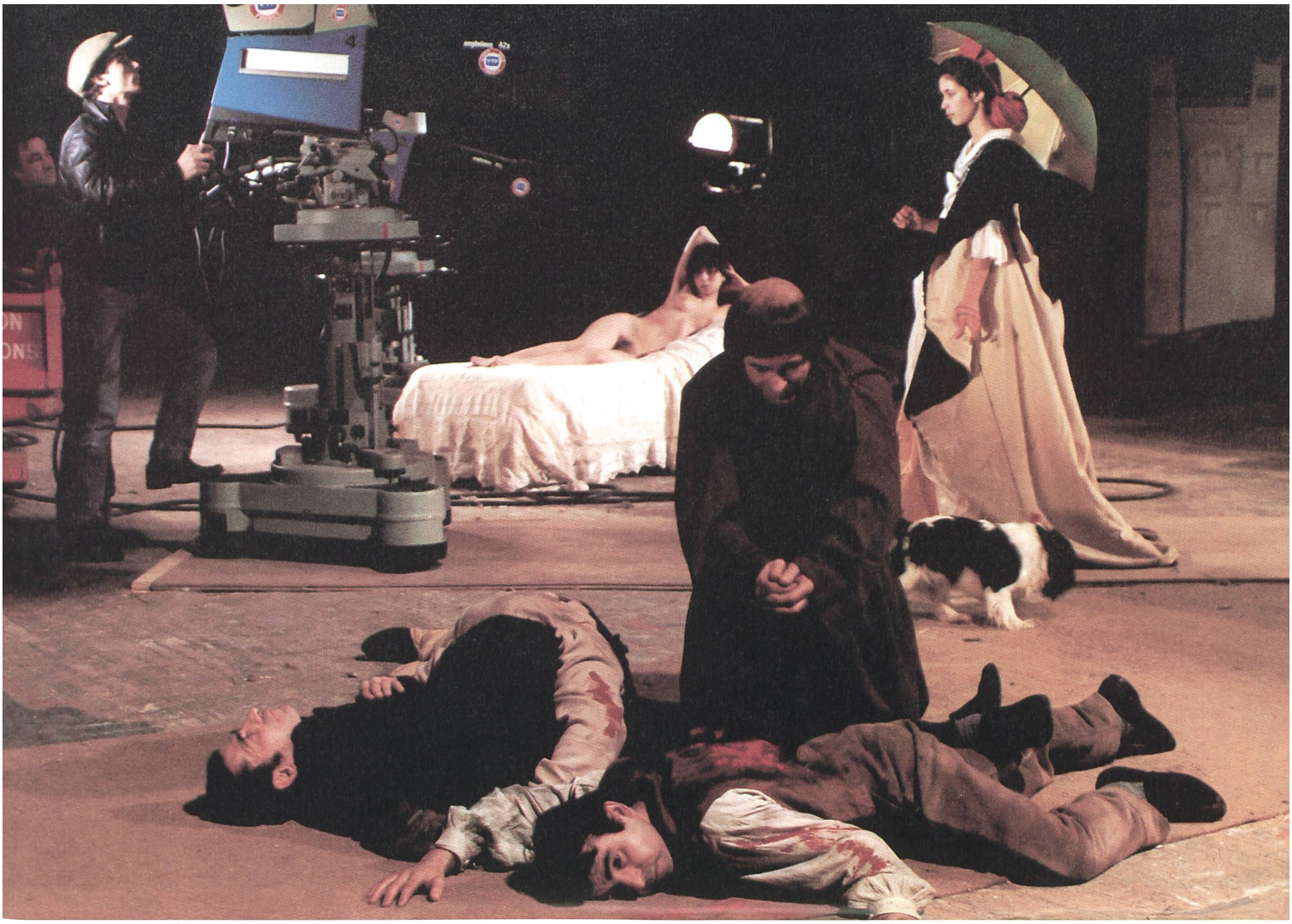
Seine solid gepolsterte Familie war es offenbar gewohnt, von Genf, Lausanne oder Paris aus den Schaden zu begleichen, den ihr Sprössling wiederholt anrichtete. «J'ai honte» ist ein Ausdruck, den er immer etwa wieder einwirft, hierin ganz der Protestant, aber auch das verwöhnte Kind. Ich schäme mich: er sagt es aus sichtlich treffendem Anlass und schielt dabei verstohlen nach Vergebung, doch tut er es ohne übertriebene Schuldgefühle oder ungespielte Verzweiflung. Ihr könnt ja gar nicht anders als nachsichtig sein. Weiss ich doch. Respektiert meine Scham.

Dem Hin und Her zwischen aggressiver Herausforderung und beleidigtem Rückzug entspricht der Umstand, dass sein Schaffen sich auffällig in grell kontrastierende Perioden gliedern wird. Die Phasen lassen sich am besten einer Art Farbenlehre folgend einteilen, in ähnlicher Weise, wie es bei gewissen Malern schon des neunzehnten, vor allem aber des zwanzigsten Jahrhunderts geschehen ist. Eine derartige Aufgliederung ist insofern angebracht, als Godard zwar gewiss mit den Theoretikern der «Nouvelle Vague» davon ausgegangen war, statt eines blossen Derivates der vorgegebenen Disziplinen könne die Siebte Kunst nur aus eigener Perfektion und völliger Unabhängigkeit heraus ganz sie selbst schon sein oder, im andern Fall, es hoffentlich noch werden.

Doch von solchen puristischen Argumenten wich dann seine persönliche Praxis immer häufiger und weiter ab. Mehr und mehr lockte ihn die Nähe zur Malerei und damit seltener etwa zur Musik oder zum Bühnenschauspiel. Dennoch entstand mit one plus one, der die Rolling Stones im Tonstudio bei der Erarbeitung ihres Klassikers «Sympathy for the Devil» zeigt, einer der Schlüsselfilme zum Rock'n'Roll. Folgerichtig hob Godard das Bild über das Abgebildete: ähnlich, wie er und seine Mitstreiter dazu neigten, das Kino über Augenhöhe zu hängen. Was ein wahrer Cineast war, setzte sich damals in die vorderste Reihe, um verehrungsvoll auf die Leinwand *hinauf* schauen zu können und damit sehnsüchtig in eine Welt abseits des Alltagstrotts.

### der traum der ‹nouvelle vague›

Godard gedieh so zu einem schlagenden Beispiel dafür, wie schwer, ja fast unmöglich es ist, Film als solchen schlechthin zu betreiben, ohne automatisch Anleihen bei der einen oder andern der verwandten Künste zu machen. Von den Mitgliedern der historischen Jungtürken-Gruppe war François Truffaut derjenige, der praktisch von Anfang an dem *cinéma impur* ausdrück-







lich das Wort redete: einer Unreinheit, wie er es vorlaut nannte, die es zu dulden und dann in aller Form zu postulieren galt. Seine Arbeiten jedenfalls knabberten ungeniert von Literatur und Theater.

Immerhin hatte Truffaut das Ur-Skript von à bout de souffle aufgesetzt, aus dem Godard dann, als sich der Verfasser verhindert sah, seinen Erstling machte. Sonst trennte vieles die beiden, bis hin zur unterschiedlichen Lebensspanne. Der Versuch, Konkurrenten zu werden, schlug fehl; quer dazu stand die Unvereinbarkeit der Charaktere. Dabei lagen die Zwei mit der Frage des Eigentums, auch des geistigen, in einem gemeinsamen Widerstreit. Eines der Motive, das Godard in der ersten Fassung von à bout de souffle zugesagt haben dürfte, ist der Klau. Es musste ihn gerade an Antoine Doinel erinnern. Truffauts quasi-autobiografischer Held in les quatre cents coups unterscheidet Mein und Dein noch mit einer knabenhaften Vieldeutigkeit.

Eine weiterführende Spekulation käme zum Schluss, auf so etwas wie Diebstahl sei jene Generation geradezu angewiesen gewesen, indem sie sich selbst ausdrücklich und unverlangt als epigonal auswies. Alles, was dem Film Rang verliehen hatte, so kam es ihr vor, war von den erwählten Meistern schon unüberbietbar vorexerziert worden: Murnau, Lang, Renoir, Hitchcock, Welles, Bergman, Rossellini und die andern. Den Nachgeborenen schien einzig die Nachfolge zu bleiben, die sich freilich auch leicht als freibeuterische Nachahmung verunglimpfen liess. Demnach wähnten die Piraten, dankbar seufzend ihr Schicksal schultern zu müssen, aber das Missverständnis hätte grösser kaum sein können.

## erlaubte und unerlaubte fehlschläge

Die Einsicht stand Godard und seinen Freunden noch bevor, wie leicht es war zu behaupten, Filme könnten mit minimalem Aufwand realisiert werden, währenddem es sich in Tat und Wahrheit sehr schwierig anliess, mit Methoden wie beim Ausverkauf den Meisterwerken der Vergangenheit auch nur nahe zu kommen. «Der Traum der "Nouvelle Vague", als wir Kritiker waren und unsere ersten Filme drehten, war es – und es ist mein Traum geblieben –, für fünf Millionen Dollar einen Film auf einer der grossen Bühnen der MGM in Hollywood zu machen.» Nebenbei vermerkt ist die MGM inzwischen unter dem gefürchteten *chapter 11* konkursreif gemanagt, von schamlosen Finanzgauklern geplündert.

Als Godard mit solchen Eingeständnissen aufwartete, war er sich bewusst, einer groben Fehleinschätzung aufgesessen zu sein. Schneller als erwartet hatte die Sache eine andere Wendung genommen: weg von den industriell gefertigten historischen Vorbildern, hin zu handwerklichen Formen des Films. Basteleien waren zwar kaum unbekannt, sie wurden aber

jetzt ernstgenommen, zuvorderst von den überraschten Filmemachern selbst. Plötzlich schien es weniger dringend, Hollywood oder Cinecittà nachzuahmen. Dank einer eigenen Technik war ein eigener Stil entstanden, der höchstens als einstweiliges Hilfsmittel gedacht war. Neu wurde er zu einem Zweck an sich. made in usa wird Godard eine seiner beiläufigeren Arbeiten nennen. Im Gegensatz zum Titel zeigt sie an, dass der Traum, amerikanischer zu werden als die Amerikaner, ein Hirngespinst hat bleiben müssen. Das Problem, wurde er inne, besteht darin, «dass in Hollywood enorme Summen in kurzer Zeit ausgegeben werden, weshalb es unzulässig ist, Fehler zu machen. Missrät eine Aufnahme, darf ich's nur noch einmal versuchen. Sind zweihundert Figuranten im Spiel samt Greta Garbo oder Marilyn Monroe, ist futsch dann eben futsch. Gerne möchte ich mir den Fehlschlag erlauben: neunundzwanzig Drehtage vermasseln und alles Brauchbare noch am dreissigsten hinbiegen.»

## diesseits des technicolors

Bis dahin lassen sich seine Filme kaum noch einer definierten Richtung, geschweige denn einer Nationalität zuordnen, vereinzelt sogar nur schwer einem bestimmten Autor. Mehr oder weniger gelungen und beachtet, oftmals obskur, sind sie künftig meistens eines, nämlich godardesk, was sich da und dort getrost auch als: chaotisch lesen lässt. Die artisanalen Verfahren bringen in allen Phasen der Produktion, angefangen bei den fast immer flüchtig und wenig verbindlich skizzierten Skripts, eine deutlich erhöhte Mobilität mit sich; sie tragen dann entscheidend dazu bei, dass jemand wie Godard alle paar Jahre unbekümmert seine Vorstellungen wieder umkrempeln kann.
Auf diese Weise kommen bei ihm, intuitiv und ungeplant, versteht sich, die famosen Perioden zustande. Sie finden ihren frühesten Ansatz noch beim Schwarzweiss, das sich halb freiwillig, halb durch die historischen Umstände genötigt an die Klassik anlehnt. Darin eingeschlossen sind die vermeintlichen oder tatsächlichen faschistischen Tendenzen, die im Nachhinein kaum noch jemand ernstnehmen mag. Es hat Jahrzehnte gebraucht, um einen ungezähmten Widerspenstigen wie Godard einzuordnen, der so viel Energie vergeudet, um nur ja jede mögliche Rekrutierung in Kategorien zu unterlaufen.

8

**‹im kino kann es nur liebesgeschichten geben. Wenn es kriegsfilme sind, so ist es die liebe der knaben zu den waffen, wenn es gangsterfilme sind, so ist es die liebe der knaben, leute zu beklauen›** JLG in filmbulletin 1.84

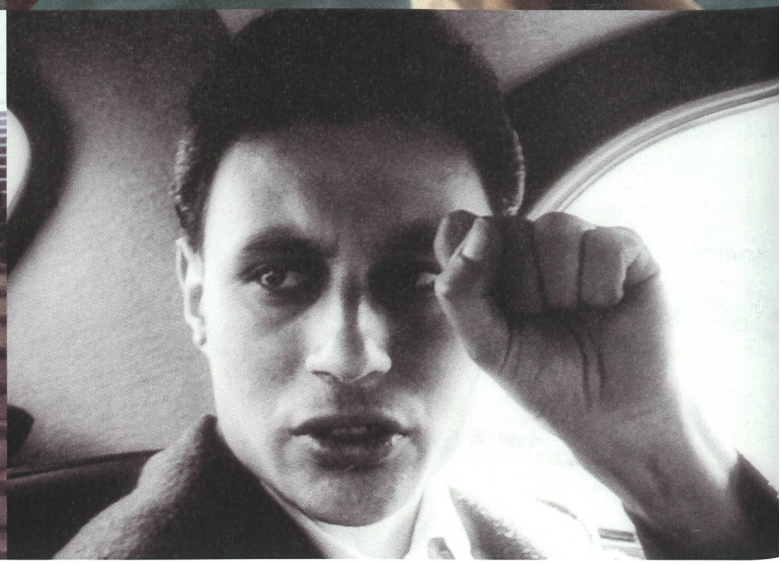


Bis gegen 1960 wurde zwar schon kunterbunt gedreht, aber so gut wie alles, was an Bildgestaltung ins Gewicht fiel, war in Schatten, Helligkeiten und Graustufen vorgegeben, vorgedacht und entworfen. Noch zeichneten das Technicolor und vergleichbare Verfahren die Sättigungen und Tönungen zu prall, zu tief, zu klar, zu plakativ, zu gefällig, zu wenig durchmischt und in jeder Hinsicht zu wenig realitätsgetreu, ganz abgesehen von der Schwerfälligkeit der benötigten Apparaturen. Die je dreiminütigen ciné-tracts Nummer 7 bis 10, 12 bis 16, 23 und 40 begleiten den Aufruhr des Pariser Mai 1968; es sind Godards bald einmal letzte Arbeiten, die noch «in den Farben schwarz und weiss» gehalten sind, wie sich die Filmemacher jener Zeit gern ausdrücken.

### ‹ich ändere alle paar minuten meine meinung›

Immerhin entstehen in dieser grundlegenden Phase nebst à bout de souffle noch mindestens fünf weitere von seinen denkwürdigen Filmen. Bei vivre sa vie, bande à part, une femme mariée, alphaville und masculin féminin macht das Schwarzweiss zweifellos einen stattlichen Teil des eigentümlichen Reizes aus. Eine gequälte Spannung wird spürbar zwischen frivoler Abkupferung einerseits und, untergründig, einem noch unklaren, höchstens angedeuteten Bruch mit der unerreichbaren Überlieferung.

Einen eher beiläufigen Film, les carabiniers, nennt der Autor, dem es sonst widerstrebt, Erklärungen abzugeben: «eine Fabel, eine Apologie, in der das Realistische einzig der Verstärkung des Imaginären dient. Weshalb die Handlung und die Ereignisse, die darin beschrieben sind, sich überall und nirgendwo abspielen könnten: zur Linken, zur Rechten oder auch stracks über die Strasse. Zudem sind die wenigen Figuren nicht situiert, weder psychologisch noch moralisch und schon gar nicht soziologisch. Alles trägt sich auf der animalischen Ebene zu, und das Animalische ist aus vegetativer, sogar mineralischer Sicht gefilmt, das heisst in einer brechtschen Perspektive. Die Titelhelden vertreten weder eine Macht noch die eine oder andere Regierung. Sie vertreten den König, das ist alles, wie in den Märchen; und dieser Film ist ein Märchen, das auf Fakten fusst.»
In diesen ereignisreichen Jahren verhält sich Godard am ehesten nachvollziehbar konsequent statt, wie es nachmals der Fall sein wird, oft schwankend bis beliebig. «Ich ändere alle paar Minuten meine Meinung» ist lediglich als einer seiner flotten Sprüche zu werten, mit denen er von sich reden macht; nur wenige Jahre danach wird der Satz ernstgenommen werden wollen. Der Übergang zur Farbe fällt mit einer brüsken politischen Umorientierung zusammen. Der Cineast, der noch den Ungebundenen gab und sich widerspruchslos nachsagen liess, doch ein schlecht Verkappter von der Ultrarechten zu sein, kippt mit den Revolten in den Strassen der Hauptstadt auf die Gegenseite.



## rouge

Allerdings nimmt seine Art, sich nun als rabiater Umstürzler mit Parteiprogramm darstellen zu wollen, und zwar gerade auch durch passende Filme aller Art, nahezu parodistische Formen an. Und er mag sich, nachträglich gesehen, dem Verdacht kaum entziehen, der Widerspruch sei ihm bewusst geworden. Farbe im Singular oder im Plural, quer durch das Spektrum, dominiert fürderhin praktisch den gesamten weiteren Verlauf der Dinge. An die Stelle des vormaligen Kniefalls vor den Klassikern der Leinwand tritt die Huldigung an die Malerei.
Den Anstoss dazu geben die Demonstrationen rund ums Quartier Latin. In einem weiteren, mehr von den technischen Umständen her geprägten Sinn trägt aber die allgemeine Ablösung des Schwarzweiss durch die Farbe ein Übriges bei. Gewiss, das Rot greift die Transparente, Plakate, Flugblätter des Widerstands auf. Zugleich aber stellt es auf der Skala der Kopierwerke diejenige Farbe dar, die noch für länger besonders leuchtend zeichnet, wiewohl ohne zu schreien. Anders gesagt, es verhält sich damit nur noch zum Teil wie zuvor im Hollywood des frühen Dreistreifen-Technicolors, das mit dem Blau und Grün seine liebe Mühe hatte, weniger mit dem Gelb oder Grau. Gold wurde damals mit besonderer Innigkeit bevorzugt, eben so, wie es dem kommerzfrohen Geist der kalifornischen Filmfabrik geziemte.

Die Phase mündet, röter geht's nimmer, in la chinoise, dem zweifellos durch und durch «maoistisch-chinesischsten» Film aller Zeiten, der auch die Farbe schlechthin hymnisch besingt und dem Schwarzweiss nur noch wenig Raum und Hoffnung lässt. pierrot le fou, deux ou trois choses que je sais d'elle, week-end und le gai savoir runden die Periode zwei im Wesentlichen ab, die bis in die ersten siebziger Jahre hinein dauert. Ein verirrter einzelner ciné-tract mit der buchhalterisch zweifelhaften Nummer Eins-neun-sechs-acht trägt schlicht und simpel den Titel rouge. Von allen neunzehn Folgen der Serie ist er ganz allein in Farbe gehalten.

## ‹images faites en télévision›

Zwischen one plus one und tout va bien setzen die unübersichtlichen gut dreissig Jahre von Godards Rastlosigkeit ein, in der so oft auch eine gewisse Ratlosigkeit zu stecken scheint. Noch einigermassen unverfranst heraustrennen lässt sich zu Beginn eine gelbe Phase, die der «Farbe van Goghs» nachspürt, namentlich etwa in détective. Danach kehrt das Blau des «Léman» regelmässig wieder und sieht sich gegen das Weiss der Dampfschiffe und das Grün der Uferpärke abgesetzt. Damit wird eine diffuser abgegrenzte letzte Periode eröffnet, die sich zwischendurch nur vage von einer teils gegenläufigen, teils parallelen abhebt und stellenweise auch mit ihr über Kreuz kommt.

Die Heimkehr nach der Ortschaft Rolle am Genfersee, heisst das, bestimmt den Charakter und die Dauer der Spätzeit mit; aufgefasst als eine Art von freiwilligem Exil, versucht die Rücksiedelung in die Schweiz zu unterstreichen, dass Godard eine Abkehr von Paris und seinen aufbrandenden und verebbenden Modeströmungen vollzogen hat. Länger als je erwartet werden konnte, halten mittlerweile die Auswirkungen der «Nouvelle Vague» auf den französischen Film an, nämlich bis heute. Der Einfluss ist nachhaltig genug, dass es zu keiner Wiederholung des Phänomens unter andern Vorzeichen und in verjüngter Besetzung hat kommen können. Dabei ist sie so oft von diversen Gruppierungen angekündigt worden und wäre weiterhin so sehr erwünscht wie vonnöten.

Die Dekaden erstrecken sich jetzt amorph und ziellos vor sich hin, ähnlich, wie es die Filmografie Godards spätestens von 1980 an tut. Statt in die Kinos verschlägt es seine Werke häufiger in die Museen, 1992 etwa ins «Museum of Modern Art» in New York. Zu keinem dauerhaften Ergebnis führt die vorübergehende Distanz, auf die er zur herkömmlichen Technik geht, um sich eigenen frühen Versuchen mit dem Video zu widmen. Von «télévision» möchte er lieber reden und genauer von «images faites en télévision», ohne allerdings diese Neubestimmung des alten Wortes in festen Umlauf bringen zu können.

**das leben der gemälde**

Ein Vortrag von 1976 in Bern legt dar, wie Godard mehrere hunderttausend Schweizer Franken in Geräte aller Art gesteckt und dabei immer seltener noch mit der Filmkamera gearbeitet hat. Mehr und mehr Aufnahmen realisiert er mit der «Televisionskamera» und testet so die vorläufige technische Begrenztheit dieses Instruments, der aber, ihm zufolge, erhebliche Stärken entgegenstehen sollen. Eines der Ergebnisse dieser zeitraubenden und kostspieligen Experimente ist das audiovisuelle Gebilde numéro deux. Die elektronisch aufgenommenen Bilder hat er hinterher mit der Filmkamera vom Bildschirm wegkopiert und das ursprüngliche Fernseh- in ein echt gefälschtes Kinostück umgewandelt, das denn auch regulär verliehen wird.

Bei all dem will Godard keinesfalls als Neuerer erscheinen, sondern ist darauf bedacht, sich aus den geltenden Zwängen in Produktion und Vertrieb persönlich zu lösen, die er am eigenen Leib erfahren hat. Mit dem nur mittelteuren le mépris kam er einmal, 1963, den erträumten Bedingungen nahe, in jeder Beziehung, also auch und gerade, was die Pressionen der aufs Geschäft bedachten Investoren angeht. Als den wichtigsten einzelnen Vorteil der elektronischen gegenüber der fotochemischen Aufzeich-

nung erachtet er es, die Abläufe vereinfachen zu können. Nach wie vor sind Filme von Hollywood-Qualität sein Ziel, doch den zensierenden Bedingungen des amerikanischen Systems glaubt er sich dabei entziehen zu können.
Wenn es Godard auch nur einmal gelingt, sein altes Vorhaben in die Tat umzusetzen, dann am ehesten in einem seiner fraglos schönsten Werke. passion verfährt 1982 mit lebenden Gemälden, und zwar auf eine Weise, wie es bis dahin praktisch unbekannt war und die sich seither kaum noch jemand zu imitieren getraut hat. Der Film zeigt Teile, Fetzen, Splitter von Geschichten, die sich in stetem Umlauf befinden und kollidieren wie Sterne und Kometen. Aber sämtliche Bewegungen streben, von allen Seiten her, einem Zentrum zu, dem Drehpunkt der gesamten Anlage.

## alle wollen immer alles verstanden haben

Ein fiktiver polnischer Regisseur ist vertraglich angehalten, eine Geschichte zu erzählen, arrangiert und filmt aber stattdessen fast nur einzelne Ansichten. Es sind Gemälde aus der Epoche vor Erfindung des Films: erstarrte Kunst, die Bewegung aus dem Stillstand heraus markiert, ohne sie wirklich abbilden zu können. Da ist ein Arm mit dem Schwert zu sehen, dort die Haltung der Nackten Maya, etwas von Rembrandt oder El Greco: ein Faltenwurf, ein Licht, ein Schatten; aber auch das Federn eines Honda Civic, wenn sich zwei gutgenährte Männer gleichzeitig in den Wagen setzen, einer durch die vordere Tür, der andere durch die hintere und beide von ein und derselben Seite her. Isabelle Huppert, wie sie den Kopf dreht, ohne ein Lächeln, ist eine moderne Entsprechung zu den Werken der Alten; selbst Michel Piccoli ist es, hustend, fluchend, rauchend am Flipperkasten.
Statt eine Geschichte in Bilder zu zerlegen, heisst das, werden die Bilder in Geschichten zerlegt. Es wäre verwegen, das Ganze von Godards Methoden, das sehr viel komplizierter und unordentlicher ist, auf einen einzigen eleganten Satz zu reduzieren, der noch dazu von ihm selber sein könnte. Aber Wesentliches ist damit umschrieben. Sehr vieles hat bei ihm mit Umkehrungen von manchmal nur wortspielerischer Art zu tun, angefangen bei der Landschaft, die sich leider immer nur von einer, das heisst von der falschen Seite her darbietet.
Eine Geschichte sei ein Gebilde, das einen Anfang, eine Mittelstrecke und ein Ende umfasse, nur eben manchmal in einer andern als in der vorgeschriebenen Reihenfolge. Bringt jemand die Chuzpe noch auf, dieses meistverwendete Godard-Zitat ein weiteres Mal geltend zu machen? Ach, fegt er gelegentlich die fruchtlosen Diskussionen vom Tisch: «il n'y a rien à comprendre». Wieso wollen immer alle alles verstanden haben, das versteht er nicht. Und «je ne sais pas» ist sowieso der häufigste Satz, der dem notorischen Melancholiker entfährt.

10

**alles kapiert? keine ahnung.**

Eine Visionierung des jüngsten film socialisme im Internet erweist sich keineswegs als zwecklos. Was immer es ist, das die undurchdringliche umspannende Maschine hier absondert, es passt bestens in die Sphäre dieses surrealen Dingsbums', das alles mit allem verbindet und nichts mit nichts, um eine überrandvolle Leere auszugiessen. Nur die, die Godards Filme der letzten zehn Jahre gemieden haben, können noch den Kopf schütteln oder sich gar aufregen und unangebrachte Fragen stellen. Es sind freilich die Allermeisten, die keinerlei Interesse mehr aufbringen können, und sie dürften zahlreich bleiben.
Da werden Rhythmen, eine Kontinuität und eine Kohärenz gesucht, die sich in jeder Hinsicht ihren herkömmlichen Formen verweigern. Die Bilder prallen aneinander und fliegen auseinander wie nirgendwo sonst und ergeben einen Sinn, der noch zu erfinden sein wird oder andernfalls zerflattert. Der Ton besetzt einen Raum, den kein Mensch kennt. Alles hört sich unerhört an. Die Sprache unterliegt keiner Beschränkung auf die sogenannte Aussage oder Bedeutung. Bald heisst etwas etwas, bald etwas nichts, bald nichts etwas, bald nichts nichts. Stille, Schweigen, Schwarz. «C'est fini, tout ça.» Das Publikum atmet auf. Alles kapiert? Keine Ahnung. Doch dann geht's wieder von vorne los. Ungeschnörkelt drängt sich die Schönheit überall vor, wo ein Platz ist für sie, selbst im Netz mit seinen abrupten Stotterschüben. Sie allein trägt ihren Sinn und ihren Zweck in sich; aber sie ist überall und nirgendwo: leicht zu finden, schwer zu fassen, bald verschwunden. «'Tis here, 'tis here, 'tis gone.» Sehen geht über reden, verstehen, erklären, berichten, zergliedern, verbreiten, werten. «Seeing is believing.» Film heisst: in die Sichtbarkeit rücken; es heisst aber auch: in den Schatten stellen. «You ain't seen nothin' yet.» Keiner weiss, was noch kommt. Aber man wird es gesehen haben müssen.

Pierre Lachat

s.12..13: 1 Jean-Luc Godard in soigne ta droite 1987, 2 Jean Seberg in à bout de souffle 1960; s.14..15: 3 week-end 1967, 4 one plus one 1968; s.16..17: obere reihe, v.l.n.r.: Mascha Meril und Bernard Noël in une femme mariée 1964, Molly Ringwald in king lear 1987, éloge de l'amour 2001, notre musique 2004; untere reihe, v.l.n.r.: histoire(s) du cinéma 1998, Anna Karina in vivre sa vie 1962, Geneviève Galéa in les carabiniers 1963, Lex de Bruijn in la chinoise 1967 s.18..19: 5 le mépris 1963, 6 passion 1982; s.20..21: 7 Jean-Paul Belmondo und Anna Karina in pierrot le fou 1965, 8 film socialisme 2010; s.22..23 obere reihe, v.l.n.r.: une femme mariée 1964, nouvelle vague 1990, histoire(s) du cinéma 1998, le petit soldat 1960; untere reihe, v.l.n.r, Maruschka Detmers und Jacques Bonnaffé in prénom carmen 1983, Michel Subor in le petit soldat 1960, histoire(s) du cinéma 1998, Laurence Maslia und Gérard Depardieu in hélas pour moi; s.24..25: 9 soigne ta droite 1987, 10 Jan-Luc Godard in soigne ta droite 1987

# Leben nach der Katastrophe

AISHEEN – STILL ALIVE IN GAZA von Nicolas Wadimoff

Der Gazastreifen und der dort tobende Konflikt beschwören hierzulande sofort mediale Bilder, die das Gemüt schwer werden lassen: Steine werfende, Parolen rufende junge Palästinenser, Rauchschwaden über den Städten, das Heulen der Ambulanzen. Seit der israelischen Militäroffensive im Dezember 2008, bei welcher Gaza drei Wochen lang bombardiert wurde, hat sich die mediale Kulisse um weitere erschütternde Aufnahmen von Zerstörung und zahlreichen Opfern erweitert.

Der Schweizer Dokumentarfilmer Nicolas Wadimoff setzte sich mit AISHEEN – STILL ALIVE IN GAZA das ambitionierte Ziel, weniger das Chaos, das Leid und den Tod, sondern das Leben nach der Katastrophe festzuhalten. Er hat den Gazastreifen wenige Wochen nach dem Angriff besucht und in Zusammenarbeit mit dem arabischen Kindersender «Al Jazeera» – ohne Kommentar, ohne politische Wertung – ein Dokument schnörkelloser Alltagspoesie produziert. Er beobachtete während zweier Wochen (dies die maximale Aufenthaltsdauer, die Journalisten von den israelischen Behörden zugestanden wird) das Treiben der Bewohner im Gazastreifen, die, wie betäubt von den Nachwehen des Angriffs, langsam wieder zu sich kommen. Zurückhaltung ist in dieser emotionsgeladenen Region sicherlich eine weise Strategie, doch hat sie den Nachteil, dass die Momentaufnahmen zu sehr an der Oberfläche bleiben.

Die Eröffnungsszene gibt sogleich den sanften Tonfall des Films an. Sie spielt in den Trümmern eines zerbombten Vergnügungsparks. Ein kleiner Junge klettert über die Ruinen und fragt den Platzwart, ob er sich das Geisterhaus anschauen dürfe. Der bärtige Mann begleitet ihn auf der Tour durch das komplett zerstörte Gruselkabinett und erklärt ihm geduldig die Mechanismen der übriggebliebenen Schreckensmaschinen. Der Sarg von Dracula, dessen Motorik kaputt ist, wird zur beklemmenden Metapher für die echten Särge während der israelischen Offensive. Bald werde er hier aufräumen und die Geisterbahn wieder zum Funktionieren bringen, verspricht der Mann – «Inshallah», so Gott will. Die meisten der Porträtierten schliessen ihre Aussagen mit dieser Redewendung ab: inmitten grosser Verzweiflung wird vieles in die Hände Gottes gelegt. Das hat weniger mit religiösem Fanatismus zu tun als mit Resignation und dem Glauben, dass nur noch Allah die hochschäumenden Wogen des gegenwärtigen Leidens glätten kann.

Der Film streift über die geografische wie mentale Landkarte dieser Region und erfasst die Gemüter in ihrer unterschiedlichen emotionalen Topografie. Ein Vater stapft mit seinen zwei Söhnen über das karge Ackerland, wo früher fünfhundertjährige Olivenbäume standen. Er erzählt, wie schon sein Grossvater Fieber kriegte, wenn einer seiner Bäume vom Unwetter verletzt wurde – nun ist von alledem nur noch ein kahles Schotterfeld übrig.

Kameramann *Frank Rabel* gelingt es, den politischen Kontext, der den Alltag der Menschen prägt, in unspektakulärer Weise einzufangen. Seine Kamera wahrt stets eine respektvolle Distanz, scheint einfach da zu sein, schaut hin, im richtigen Moment. So gelingen, mitten in Trümmern und Not, auch Bilder von grosser Schönheit. Geradezu zynisch mutet da ein überraschender Anruf der israelischen Armee an, der die Olivenbauer in ihrer Kaffeepause erreicht. Per Telefonroboter wird anonym dazu aufgerufen, gegen grosszügige Bezahlung Informationen über den von der Hamas entführten israelischen Soldaten Gilad Shalit zu liefern. Unbeeindruckt winkt der Vater ab, und der Zuschauer wundert sich einmal mehr darüber, in welch absurde Sackgassen die Kommunikation zwischen den beiden verfeindeten Seiten mitunter zu führen scheint.

Das Filmteam zieht weiter, den Ruinen zerstörter Häuser entlang zum Strand und trifft dort auf zwei Burschen, die stolz ihren einzigen Fang, den sie im erlaubten Fischgebiet erwischt haben, vors Objektiv halten. Ums Feuer sitzend erzählen sie eifrig, wie sie beim Fischen während des israelischen Angriffs in einen Kugelhagel gerieten. Ein älterer Fischer fragt, ob sie sich denn gefürchtet hätten, und fast eifersüchtig fügt er hinzu, dass sie immerhin die Chance gehabt hätten, eines ruhmreichen Märtyrertods zu sterben. «Jeder hat doch Angst zu sterben», gibt der Junge schlagfertig zurück, seine Augen blitzen trotzig. Es wird klar, dass dies nicht die gewünschte Antwort ist – und doch sind es gerade solche Äusserungen, die einen hoffnungsvollen Gegenpol zu Indoktrination und Hass bieten. So drückt es auch eine westlich gekleidete Sozialarbeiterin aus, die mit palästinensischen Jugendlichen arbeitet. Der weite Horizont am Strand von Gaza, hofft sie, werde nach und nach auch das intellektuelle Gedankengut seiner Bewohner beeinflussen und erweitern.

Auch Galgenhumor scheint eine wichtige Überlebensstrategie zu sein. Gerade die Jugendlichen, denen der Film seine besondere Aufmerksamkeit schenkt, strotzen vor kreativer Ironie. Einen angriffslustigen Affen des Zoos taufen sie treffend «Sharon», in spöttischem Andenken an den ehemaligen israelischen Premier. Im Zoo sind auch viele ausgestopfte Tiere zu sehen, die sich mangels Futter gegenseitig totgebissen haben oder während den Angriffen getötet wurden. Ein zerzaustes, kaum zu identifizierendes Stück Fell hängt leblos an einem Ast: die Todesursache des Löwen sei unklar. Lethargisch schaukeln die drei jungen freiwilligen Zoowärter auf der Schaukel hin und her, beklagen sich über unmotivierte Lehrer und ihr zermürbendes, perpektivenloses Dasein auf diesem Stück Land, das für sie zum Gefängnis geworden ist. Das süsse Nichtstun wird sichtlich zur Qual, auch kleinste Träume bleiben unerfüllt und Schuldzuweisungen an «die Juden» gehen stets einfach von der Lippe.

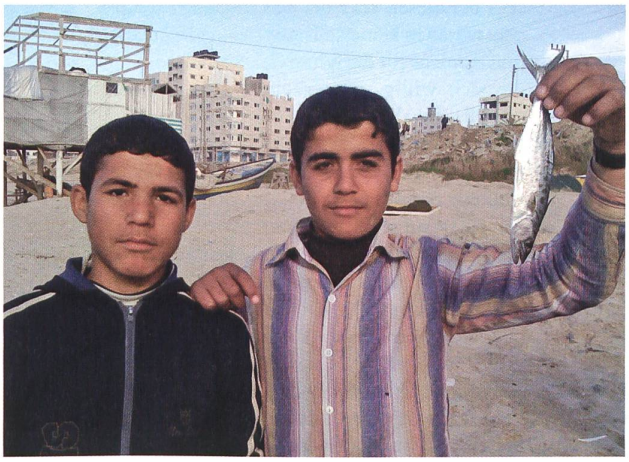
Die hochmotivierte Rap-Gruppe «Darg Team», die mit ihrem aufmüpfigen Sprechgesang den Soundtrack zum Film liefert, besingt die prekären Zustände mit westlichen Rhythmen, was Begeisterungsstürme bei ihren Fans auslöst, in der sehr konservativen, religiösen Gesellschaft Gazas aber auf harte Kritik stösst. Nach einem Radiointerview wendet sich der Leadrapper direkt an Wadimoffs Filmteam und «den Westen». Er betont, dass er sich soeben selber habe zensurieren müssen, sein ehrliches Anliegen sei aber mehr Toleranz für Andersdenkende und eine Entschärfung des Feindbildes Israel. Die Radiomoderatoren sind baff angesichts des jungen Rebellen, dem sein Mikrofon als Waffe genügt.

Am diesjährigen Filmfestival in Nyon wurde «Darg Team» – die Band erhielt einmal mehr keine Ausreisebewilligung – mittels einer Liveschaltung doch noch auf die Bühne geholt, wo sie im virtuellen Zusammenspiel mit Lausanner Rappern einen künstlerischen Befreiungsschlag darbot. Erfolg ist der Band wie dem Film sicher, zahlreiche Preise von ökumenischen wie humanistisch orientierten Jurys hat Wadimoffs Momentaufnahme aus Gaza bereits eingeheimst. Der Film ist ein klarer Hoffnungsträger, was zweifelsohne seine Berechtigung hat, doch bleiben einem bei aller Alltagsnähe die zahlreichen Protogonisten seltsam fremd, und man wünscht sich in manchen Szenen einen längeren Atem. Manch interessante Aussage bleibt im Raum stehen, während eilig zur nächsten Geschichte geschnitten wird – das ergibt zuweilen ein etwas willkürlich strukturiertes Sammelsurium von Gemütszuständen.

Eine gelungene Ausnahme ist da eine herrlich komische Szene im Zoo. Die Kamera beobachtet aus der Vogelperspektive, wie die drei jungen Helfer sich so konzentriert wie eifrig daran machen, die Knochen eines angeschwemmten Wals zu sortieren und das riesige Skelett auszulegen – die Szene stiller Alltagsrealität könnte man nachgerade als hoffnungsfrohes Symbol für einen nachhaltigen Wiederaufbau dieser gebeutelten Region lesen.

Sascha Lara Bleuler

*R, B: Nicolas Wadimoff; K: Frank Rabel; S: Karine Sudan, Naïma Bachiri; M: Darg Team; T: Monther Abou Eyada. P: Akka Films, JCC; Joëlle Bertossa, Fayçal Hassairi. Schweiz, Katar 2010. 86 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich*



# Irrfahrt nach Fahrplan

TOURNÉE von Mathieu Amalric

Versprochen ist, dass die Rundreise quer durch Frankreich führen soll, mit Anfang hier und jetzt, im nördlichen Le Havre. Und sei's bei dieser, sei's bei den folgenden Etappen: woran es keinesfalls mangelt, sind Zulauf und Applaus für die fahrenden Künstlerinnen, die sich willig, grosszügig, selbstironisch und illusionslos auf der Bühne produzieren: mit üppiger Begeisterung und vitaler Energie. Dass organisatorisch und erst recht finanziell nur ein schmaler Teil der ganzen Unternehmung auf soliden Füssen ruht, wissen die Artistinnen von Anfang an; ergeben bauen sie darauf, dass sich schon alles noch finden wird oder dann, was soll's, in die Binsen geht. Rückschläge sind ihnen vertraut.

Denn in der Wandertruppe kommen Schein und Schein, Ungenügen und Ungenügen ideal zusammen. Die auftretenden Schönheiten sind angejahrt, der Manager, der sie durchs Land führen soll, ist auch kein Heuriger mehr: Amerikanerinnen die einen, Franzose der andere. Rührend schwindelt er sich durch, von Etappe zu Etappe, von einer Halbwahrheit zur nächsten, unverdrossen flunkernd, durchsichtig verschleiernd, vertagend und vertröstend. Strafrechtlich korrekt beschissen wird nur dann, wenn's gar nicht anders geht. Noch im letzten Augenblick treibt er jeweils einen Saal auf, einen wackligen Transport oder ein paar verbleibende Hotelzimmer der mittleren Preisklasse. Er verhandelt Rabatte und lässt sich bei Pannen flugs etwas einfallen.

### «Autorinnen» unter der Gürtellinie

Annähernd so ergreifend wie er gehaben sich die Stripperinnen: mit Mitte Vierzig noch so, als wären sie anfangs Zwanzig. Dabei sind sie irreparabel hängebusig, breithüftig, vollschenkelig. Die Backenknochen stehen vor, die Haut ist unterpolstert, die Bewegungen sind suchend. So oder so, muntere Verlierer sind sie allesamt: er, der einst ein vielversprechender Produzent von quotenstarken Talkshows war, und kaum anders seine Tänzerinnen, die ehemals die etwas besseren Buden und Bühnen der USA abklapperten. Auf dem Strich der Nackedeien kann jedes hübsch gediehene Mädchen, blond oder blondiert und hinreichend abgebrüht, eine Einstellung ergattern. Ein bisschen Singen wird gewiss erwartet, aber die Ansprüche sind realistisch. Piepsige Stimmlein wie jene von Marilyn Monroe kommen gerade recht.

Anfangs noch wie vorgesehen über die westlichen Hafenstädte Nantes und La Rochelle kreuzend, arbeitet Joachim Zand, gespielt vom stoischen *Mathieu Amalric*, mit lauter Restposten. Ähnlich wie er selbst haben seine Schutzbefohlenen in den Hafenschenken und Kabaretts der Provinz vielleicht noch eine letzte Chance. Den gelinde prätenziösen Ansprüchen des Landes entsprechend erklärt er die schamlose Schar zu vollgültigen «Auto-

rinnen» unter der Gürtellinie; er tut es jedoch wohlweislich, ohne die schon klamaukhaft-parodistische Vulgarität ihrer Nummern wirklich zurückzubinden, in der sie sich wohl fühlen und die international zweifellos ein und dieselbe ist.

Als «New Burlesque» oder erneuerter, veredelter, ja schon fast intellektueller Striptease möchten die Auftritte verstanden sein und sich verkaufen. Entsprechend phantasievoll sind die Pseudonyme der halb bis ganz Entblössten, und hart an der Grenze zum Plausibeln bewegen sich die zugehörigen Lebensläufe. Da figurieren, immer mit einem *sic* also ohne orthographische Gewähr: Mimi Le Meaux, Kitten on the Keys, Dirty Martini, Julie Atlas Muz, Evie Lovelle und Roky Roulette. «Dames in Dis Dress», «Miss Exotic World 2004», «Miss Most Classic in Her Burlesque Hall of Fame», so blumig lauten die Bezeichnungen geltender oder verblichener Ehrungen und Engagements. Was Tatsache ist und was Erfindung, bleibt unerschlossen: auch darum, weil es verlorene Liebesmüh wäre, die einen *dames* oder Weibsbilder von den andern unterscheiden zu wollen. Mit seinen Attraktionen verbindet den Veranstalter offensichtlich ein Mass an Hochstapelei.

### Am Ort der Offenbarung

Die Frauen stecken in der europäischen Fremde, die Kontakte zur Heimat und zu ihrem alten Leben sind karg. Bei Joachim ist das Gegenteil der Fall. Die Rückkehr nach Frankreich setzt ihn einer regelrechten Verfolgung aus. Seine geschiedene Frau hetzt ihm unverlangt den gemeinsamen Sohn auf den Hals, den er nur wieder zurück auf den Zug nach Paris spedieren kann. Andere Mitglieder seiner Familie, der Bruder, der Vater, aber auch Ehemalige aus der Branche zeigen ähnliche Reaktionen. Warum der Gaukler nach Amerika ausgewandert ist und dort nur mässig reüssiert hat, wird Stück für Stück nachvollziehbar.

Toulon am Mittelmeer wäre das nächste Ziel, stattdessen landet die Gesellschaft, zufolge einer Fehlbuchung oder, wer weiss, eines Ablenkungsmanövers, auf der kleinen Île d'Aix bei La Rochelle: ganz und gar Hors Saison und in einem Strandhotel, das wohl kaum zur Wiedereröffnung ansteht. Vermutlich ist es der eine Zwischenhalt auf der ganzen Tournee, den Joachim als Ort der Offenbarung ausersehen hat oder der ihm als solcher wie gerufen über den Weg kommt. Und doch versäumt er es wieder, rundweg die ganze Wahrheit zu beichten. Der Süden könnte noch erreicht werden. Paris hingegen scheint weniger wahrscheinlich; dort warten zu viele alte Schulden, Bekannte und Geschichten.

### X für ein U

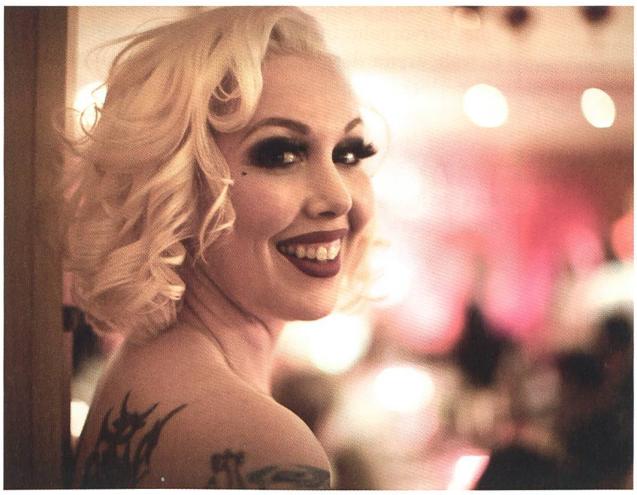
Was Mathieu Amalric als sein eigener Regisseur mit etlichem Talent und sehr viel mehr Vertrauen in den hilfreichen Zufall erzeugt, ist eine authentische Unvorhersehbarkeit. Überlegtes Vorgehen und Improvisation stossen in TOURNÉE untrennbar aneinander. Der Verdacht schleicht sich ein, so könnte sich womöglich alles zugetragen haben, als er mit seinen Ausziehdamen auf die Piste ging, um unterwegs, quasi im Vorbeigehen und mit der linken Hand, noch einen Film zu drehen. Was heisst da, ihr habt nichts davon gewusst; hab' ich euch doch alles gesagt! Irrfahrten sind schlecht planbar, darauf insistiert schon das Wort. Es wäre denn, da kommt jemand, der durchtrieben genug ist. Einem Fälscher von der Sorte X für ein U auf den Leim zu kriechen bereitet im vorliegenden Fall ein burleskes Vergnügen!

Pierre Lachat

Stab
*Regie: Mathieu Amalric; Buch: Mathieu Amalric, Philippe Di Folco, Marcelo Novais Teles, Raphaëlle Valbrune; Kamera: Christophe Beaucarne; Schnitt: Annette Dutertre; Ausstattung: Stéphane Taillasson; Kostüme: Alexia Crisp-Jones; Ton: Olivier Mauzevin*

Darsteller (Rolle)
*Miranda Colclasure (Mimi Le Meaux), Mathieu Amalric (Joachim Zand), Suzanne Ramsay (Kitten on the Keys), Linda Marraccini (Dirty Martini), Julie Ann Muz (Julie Atlas Muz), Angela de Lorenzo (Evie Lovelle), Alexander Craven (Roky Roulette), Damien Odoul (François), Ulysse Klotz (Ulysse), Simon Roth (Baptiste), Joseph Roth (Balthazar), Aurélia Petit (Mädchen der Tankstelle), Antoine Gouy (Mann mit der Software), André S. Labarthe (Patron des Cabaret), Pierre Grimblat (Chapuis), Jean-Toussaint Bernard (Rezeptionist), Florence Ben Sadoun (Frau im Spital)*

Produktion, Verleih
*Les Films du Poisson; Produzenten: Laetitia Gonzalez, Yaël Fogiel. Frankreich 2010. Farbe; Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich*



# DREI
## Tom Tykwer

Wo liegt das Glück? In der Zuverlässigkeit einer Sicherheit gebenden Geborgenheit, die eine feste, langjährige Beziehung gewährt? Oder in dem aufregenden Abenteuer, das die Herausforderung einer Begegnung mit dem Neuen und Fremden verheisst? Gibt es nur das Entweder – Oder?

Hanna und Simon sind seit zwanzig Jahren ein Paar, das könnte ein Anlass sein, dies jetzt durch eine Heirat zu besiegeln, nachdem es mit einem Kind bisher nicht geklappt hat. Sie ist Journalistin mit eigener Radiosendung, er setzt mit seinem Architekturbüro die Entwürfe von Künstlern in die Wirklichkeit um – eine eher brotlose Kunst. Ihr beruflicher Alltag reisst sie auseinander, dafür bleibt ihnen das gemeinsame Interesse an Kultur, sie gehen zusammen ins Ballett, ins Theater, in Ausstellungen.

Als Hanna eines Abends von Simon wegen seiner Arbeit versetzt wird, entdeckt sie in der Schlange an der Theaterkasse Adam. Mit dem Stammzellenforscher hatte sie kurz zuvor im Ethikrat eine Auseinandersetzung. Jetzt verstehen sie sich beide prächtig, der Abend endet in seinem Bett. Adam ist in dieser Beziehung nicht festgelegt, der Zuschauer sieht auch, dass er Männern zugetan ist. Einen von ihnen macht er später im Umkleideraum eines Schwimmbades an, neugierig auf das Resultat von dessen gerade erfolgter Hodenoperation. Es ist Simon. Der entdeckt ganz neue Gefühle bei sich. Sie treffen sich erneut, und so kommt es zu der titelgebenden Dreiecksbeziehung, bei der Hanna und Simon nicht wissen, dass sie sich in denselben Mann verliebt haben.

Eine Zweierbeziehung, die durch einen dazukommenden Dritten gefährdet wird, aber am Ende gestärkt aus diesem Zwischenspiel hervorgeht: im Thriller bedarf das der Gewalt, wenn der/die Fremde sich als Psychopath entpuppt – wie etwa in FATAL ATTRACTION –, in der Komödie geht das meist weniger drastisch auf. Einen Thriller hat Tom Tykwer zuvor mit THE INTERNATIONAL gedreht, davon ist hier keine Rede, zudem bietet eine Komödie noch am ehesten die Möglichkeit einer überraschenden Konfliktlösung. Natürlich ist DREI keine reine Komödie, die würde von Tykwer wohl auch niemand erwarten. Die Komik erwächst hier daraus, dass sowohl Hanna als auch Simon über die Verwirrung ihrer Gefühle verlernen, normal zu funktionieren. Das reicht von Hannas hektischer Suche nach einem Fluchtweg aus Adams Plattenbauwohnung bis zu Simons Sprachlosigkeit, beginnt also schon lange vor den panischen Reaktionen beider, als sie mit Adam während einer Vernissage beinahe zusammentreffen.

Was in DREI dennoch an einen Thriller denken lässt, ist die Figur von Adam, der mit Nachnamen auch noch Born heisst. Adam ist als Stammzellenforscher in gewisser Weise Herr über Leben und Tod. Daneben spielt er Fussball, singt im Chor, übt sich in der Kunst der Selbstverteidigung, steuert ein Segelboot, fährt Motorrad und hat von früher eine Familie – ein beredter Kontrast zu den leeren Zimmern seiner Wohnung mit auf dem Boden gestapelten Zeitschriften.

Die Schwierigkeiten mit dieser Figur machen einem zugleich deutlich, dass man als Zuschauer im Kino ein Stück Realismus erwartet. Aber bei Tom Tykwer? Der nannte 1993 DIE TÖDLICHE MARIA, seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, einen «Liebesthriller», die dafür gegründete Produktionsfirma trug den Namen «Liebesfilm». Kino ist bei Tykwer immer grösser als das Leben, ein Experiment, das sich als Konstrukt zu erkennen gibt und doch etwas Spielerisches bewahrt. Schon sein zweiter Film, WINTERSCHLÄFER, ging der Frage nach, was dabei herauskommen kann, wenn sich die Geschichten zweier Paare überkreuzen. Daran darf man hier beim Anfang des Films denken, der dem Verlauf lange parallel laufender Linien folgt, die schliesslich als Stromleitungen erkennbar werden, eine spielerische Vorwegnahme, genauso wie in der Dreieckskonstellation des Balletts zu Beginn des Films.

Und wenn eine mittels Splitscreen-Montage verdichtete Sequenz die Zahlen 3 und 9 in eine Zahlenmystik einwebt, dann stellt der Tonfall, in dem dies geschieht, die Idee schon wieder in Frage. Was nicht heisst, dass der Krebstod von Simons Mutter (in dessen Umfeld sich die Zahlenmystik entfaltet) nicht zugleich mit einem ernsthaften Nachdenken über die eigene Vergänglichkeit einhergeht. Dass ein «Abschied vom deterministischen Biologieverständnis», den Adam bei der Verführung Simons einfordert, nicht so leicht zu bewerkstelligen ist, macht der Film deutlich, ebenso aber auch, dass er eine mögliche Utopie ist.

Ist es ein Zufall, dass gleich drei deutsche Filme in diesem Herbst die Frage stellen: Wie geht es weiter, mit der eigenen Generation, und überhaupt? Bemerkenswerterweise gehören die Regisseure nicht derselben Generation an: aber in den Filmen von Rudolf Thome (*1939), Tom Tykwer (*1965) und Lars Kraume (*1973) finden sich einige bemerkenswerte Parallelen. Wo Kraumes kühner Entwurf DIE KOMMENDEN TAGE im Rahmen einer epischen Familiengeschichte Lebensentwürfe miteinander konfrontiert und sie in den Kontext einer gesellschaftlichen Entwicklung setzt, in der die Probleme der Gegenwart sich zuspitzen, und wo Thome in DAS ROTE ZIMMER auf seine verspielte Art einen Liebesforscher mit einem Frauenpaar zusammenbringt, da spielt Tykwer seine Utopie am konsequentesten zu einer möglichen Lösung aus.

Wenn unter dem Nachspann der David-Bowie-Song «Space-Oddity» erklingt, dann unterstreicht das, dass diese Utopie so neu nicht ist, aber auch die Differenz zwischen Filmbild und Liedtext. Es wurde wirklich Zeit, dass das Kino das Potenzial des Utopischen einmal anders auslotet als in Destruktionsphantasien.

Frank Arnold

*R, B: Tom Tykwer; K: Frank Griebe; S: Mathilde Bonnefoy; A: Uli Hanisch; Ko: Polly Matthies; M: Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil; T: Arno Wilms. D (R): Sophie Rois (Hanna), Sebastian Schipper (Simon), Devid Striesow (Adam). P: X Filme Creative Pool; Stefan Arndt. Deutschland 2010. 119 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich*

# DES HOMMES ET DES DIEUX
## Xavier Beauvois

«Nie tun Menschen Böses so gründlich und glücklich wie aus religiösen Überzeugungen», meint Blaise Pascal, den Bruder Luc zitiert. Er ist der Mediziner der kleinen Mönchsgemeinschaft der Trappisten im Kloster Notre-Dame de l'Atlas in Tibhirine, einem kleinen Dorf bei der Stadt Médéa, neunzig Kilometer südlich von Algier im Atlasgebirge.

Im März 1996 haben Bewaffnete sieben Mönche dieses Klosters entführt. Ihre abgeschlagenen Köpfe werden im Mai 1996 auf der Strasse nach Médéa gefunden. Die Mönche sollen von den Rebellen der radikalen «Groupes Islamiques Armés» (GIA) ermordet worden sein. Der ehemalige Prokurator der Zisterzienser, denen auch die Trappisten angehören, Armand Vieilleux, glaubt allerdings an ein Komplott der algerischen Armee, die die Öffentlichkeit gegen die islamistische Guerilla aufbringen wollte. Wirklich geklärt ist die Untat bis heute nicht.

Dieses Geschehen hat Xavier Beauvois als Grundlage für das Drehbuch seines Films genommen, der nicht die Schuldfrage klären will, dem es eher um eine zeitlos erscheinende Handlung geht, die zwar aktuelle Bezüge hat, aber wie das Pascal-Zitat Gültiges über menschliches Verhalten ins Bild setzen möchte.

Wenn geistliche Rituale mit spirituellen Gesängen einen beträchtlichen Teil des filmischen Geschehens bestimmen, ist der Betrachter gerne bereit, seinen kritischen Geist dem Verlangen nach Höherem zu widmen, als die Präsentation nach dem Sichtbaren zu beurteilen. Das kann auch die Gefahr von Beauvois' Film sein, der in Frankreich beim Publikum und beim Festival in Cannes bei der Kritik einen ungemeinen Erfolg verzeichnete.

Die einstimmende Landschaftstotale des in Marokko gedrehten Films zeigt eine Schönheit der Landschaft, die auch eine grausame Komponente besitzt, weil man sich in ihr ausgesetzt fühlen könnte. Aber das Leben im Dorf, in dem das Kloster steht, gibt der Geschichte wieder Sicherheit, weil die Mönche dort das Leben zu strukturieren scheinen. Sie gehen ihren handwerklichen, geistigen oder pflegerischen Tätigkeiten nach. Keinerlei missionarisches Bestreben ist zu spüren, der Dienst am Nächsten kommt aus dem Glauben, der lediglich auf die eigene Individualität gerichtet ist. Die sieben Mönche und ihr Prior Christian feiern mit den muslimischen Dörflern auch deren Feste, sie helfen ihnen bei Amtshandlungen, geben persönliche Ratschläge und medizinische Hilfe. Und Bruder Luc, der die emotionale Mitte des Films und auch das emotionale Zentrum für den Betrachter ist, verkörpert schon allein die Wichtigkeit des Klosters für die Bewohner. *Michel Lonsdale* bringt eine so stimmige Präsenz der Nächstenliebe und der medizinischen Kompetenz in sein Spiel, dass jeglicher Zweifel am Sinn christlicher Missionsarbeit ausgeschlossen scheint. Wäre doch Tibhirine sonst nur seinem vegetativen Schicksal überlassen, denn kaum etwas, oder eher nichts wird über die Arbeit der Einwohner sichtbar.

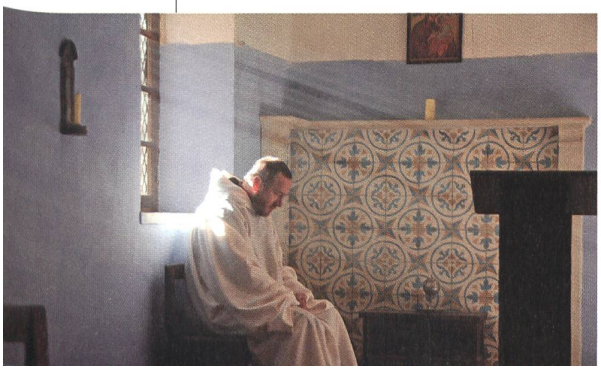
Die alltäglichen Verrichtungen im Kloster werden in ihrer Gottgefälligkeit von den spirituellen Gesängen der Mönche in ihren über den Tag hin verteilten Gebetsstunden bestimmt. Vielleicht wirkt der Film durch diesen hingebungsvollen Gesang so eindringlich, lässt die psychische Heilkraft der liturgischen Musik spüren: «En toi Seigneur nos vies reposent». Aber der Friede täuscht. Prior Christian erfährt vom Imam des Dorfes von den mörderischen Umtrieben islamischer Fundamentalisten, und bald rückt die Gefahr näher, als in der Nähe kroatische Bauarbeiter von den religiösen Rebellen getötet werden. Die Beschaulichkeit schlägt in Unsicherheit um, weil das Militär und Politiker der Provinz die Mönche wegen der Vorfälle zur Rückkehr in ihre französische Heimat bewegen möchten.

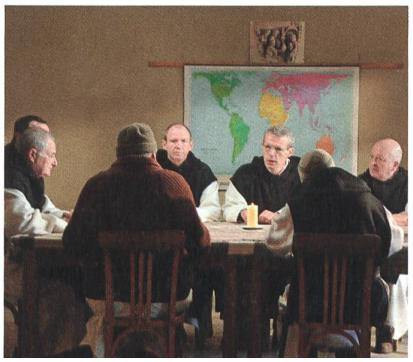
Christian, der sich für den islamisch-christlichen Dialog engagiert – die Bibel und der Koran sind sichtbare Zeichen seiner Studien –, diskutiert mit seinen Mitbrüdern über diese Herausforderung und über die Auswirkungen für das soziale Leben des Dorfes. Die eher zögerliche Haltung einiger Brüder wird durch den gewalthaltigen Besuch der GIA-Rebellen zu einem trotzigen Widerstand, und auch die Provokation durch das Militär schweisst sie mehr denn je zusammen. Obwohl sie Christian seine autoritäre Haltung vorwerfen, erweist sich dieser in seiner Intellektualität als die entscheidende Person. Christians Rolle, dem wirklichen Prior Christian de Chergé nachgezeichnet, dürfte für die Besetzung die schwierigste Aufgabe gewesen sein. Die gläubige Hingabe an das Klosterleben kann durch die Darstellung *Lambert Wilsons* mehr oder weniger als geglückt angesehen werden. Ist er überzeugend bei seinen intellektuellen Tätigkeiten, meint man bei seiner Glaubenshaltung eine Diskrepanz zu spüren, die sich erst bei den Chorgesängen wieder verliert: «Es ist das Singen, das uns am meisten für die Interpretation dieser aussergewöhnlichen Rollen vorbereitet hat.»

Auch gegen Ende des Films versucht Beauvois die Musik als gemeinschaftstiftendes Element einzusetzen. In einer dem letzten Abendmahl nachempfundenen Feier werden die freudigen Gesichter der weintrinkenden Brüder aneinandergeschnitten, ihrer feierlichen Stimmung soll Ausdruck gegeben werden, und die vom Tonband kommende Musik – Tschaikowskis Schwanensee – soll ihre Gemeinschaft feiern. Die festliche Stimmung wird durch den Überfall der GIA-Rebellen zerstört. Die Mönche werden nach einem beschwerlichen Marsch in winterlicher Kälte den im Abspanntext mitgeteilten Tod erleiden, dessen Verursacher bis heute nicht bestimmt werden konnten.

Erwin Schaar

*R: Xavier Beauvois; Buch: X. Beauvois, Etienne Comar; K: Caroline Champetier; S: Marie-Julie Maille. D (R): Lambert Wilson (Christian), Michel Lonsdale (Luc), Olivier Rabourdin (Christophe), Philippe Laudenbach (Célestin), Jean-Marie Frin (Paul), Jacques Herlin (Amédée), Loïc Pichon (Jean-Pierre), Xavier Maly (Michel). P: Why Not Productions, Armada Films, France 3 Cinéma. Frankreich 2010. 123 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich*





**Jetzt Filmkultur verschenken**

**Filmkritik · Filmkunst · Filmkultur** · Dennis Hopper – amerikanischer Antiheld · Leidenschaft für Film – Condor Films · Lubitsch, der Vielseitige · Feste der Schaulust: Weltausstellungen und das Kino · Darf's ein Bisschen mehr sein? Zwei, drei Dinge zum Vampirfilm · Commedia all'italiana: Alles andere als rosafarben · Kino der Subversion: Film und Surrealismus · Sabine Azéma über ihre Arbeit mit Alain Resnais · Schneiden als produktive Kritik · David Cronenberg: «Wichtig ist der Raum und die Anordnung» · Essay: Die Sprachen des Films · Roter Teppich für Rumänien · REISENDER KRIEGER von Christian Schocher · Alain Tanner – Hommage · Geprägt vom dokumentarischen Blick: Hans-Christian Schmid · **www.filmbulletin.ch**

**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*

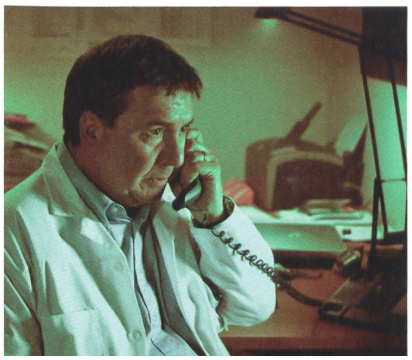

## IMPASSE DU DÉSIR

Michel Rodde

Die Figurenkonstellation ist eigentlich vielversprechend: Ein älterer gutsituierter Psychoanalytiker mit einer deutlich jüngeren Frau, die sich in einen gleichaltrigen Künstler verliebt, und ein psychotischer Patient, der obsessiv von seiner Jugendliebe besessen ist. Hochkarätig besetzt mit *Rémy Girard* als Docteur Robert Block (man erinnere sich an seine Glanzrolle in LES INVASIONS BARBARES von Denys Arcand) und *Laurent Lucas* als Léo Debond, dessen Patient und "Opfer" (er spielte etwa den überforderten Familienvater in HARRY UN AMI QUI VOUS VEUT DU BIEN). Es geht um Eifersucht, um Obsessionen und Fantasmen, um Normalität und Wahn, um Intrige und Manipulation und um das fragile Verhältnis zwischen Arzt und Patient.

Dem Film sind kleine ironische Glanzlichter aufgesetzt, etwa in der Zeichnung des tänzelnden Künstlers und Liebhabers, vor allem aber auch rund um die Rituale einer Psychoanalyse: eine Patientin beginnt die Sitzung mit der Frage «Ça va, docteur?» oder spricht von «cette fichue thérapie»; Léo scheint permanent auf Kriegsfuss mit seinem Schuhwerk zu sein; Docteur Block gar sucht die reale Person auf, die ihm in seinem Alptraum etwas ins Ohr geflüstert hat, um sie nach dem Wortlaut zu fragen, und kriegt die Antwort «Qu'est-ce que vous voulez que je sache, j'étais pas dans votre rêve». Und es gibt natürlich die grosse Ironie der Gesamtkonstruktion: die Manipulation – «La manipulation comme ultime trahison» heisst die Tagline des Films – hat Heilung und eine Umkehrung der ursprünglichen Konstellation zur Folge.

Vieles ist bildkräftig umgesetzt: die Idylle am Privatschwimmbecken beschwört in der strahlenden Bläue von Himmel und Wasser eine drohende Katastrophe; das Rot des Schirms der jungen Frau setzt sich fort im Rot des Sonnenschirms am Pool, in ihrem Badeanzug, im Rot des rassigen Autos des Liebhabers, leuchtet drohend in der entscheidenden Regennacht und glüht immer mal wieder auf in einzelnen Szenen. Die jun-



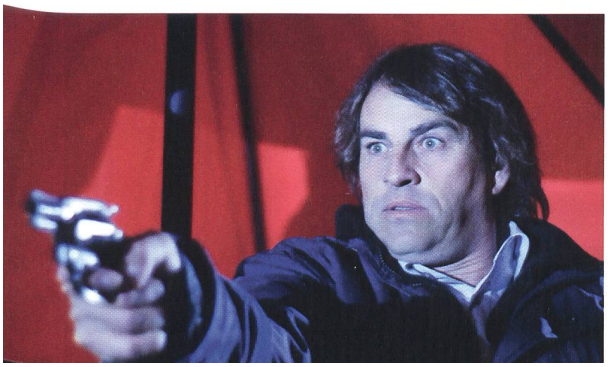
ge Frau steigt vor einem Restaurant aus dem roten Flitzer ihres Liebhabers aus, er verabschiedet sich von ihr, und sie geht dort hinein, wohin sie von ihrem Mann für eine Aussprache per Telefon bestellt wurde; ein blaugemustertes Gedeck fällt zu Boden und zerschellt; Léo rennt panisch durch die Restauranttür auf die Strasse, die Kamera fasst in Grossaufnahme sein erschrockenes Gesicht. Für sich genommen ist dies eine punktgenaue Inszenierung einer der traumatischen Begegnungen Léos mit seinem Fantasma.

Woran mag es liegen, dass der Thriller mich aussen vor lässt und trotz aller Überraschungen selten packt? Sind es die zu vielen disparaten Elemente, die einfach nicht zu einem Ganzen finden? Sind es die unterschiedlichen "Handschriften" der Inszenierung – mal "schmeckt" die Phantasie von Léo nach poppigem Videoclip, mal ein Alptraum nach David Lynch und mal eine Szene nach CSI; mal unterbrechen frontal aufgenommene "talking heads" die Handlung, und dann wieder dreht sich die Kamera unmotiviert um sich selbst. Oder mag es auch an der doch immer mal wieder vorherrschenden Dramaturgie via Handy liegen?

Mir scheint, als habe der lang gehegte «Wunsch, einen Thriller zu realisieren, in der Tradition des Genres, wie man es von Hitchcock oder heute von Dominique Moll kennt ... mit einer Handlung, die nach den typischen Regeln dieses Genres erzählt wird» (Michel Rodde im Presseheft) ihn dazu verführt, mit so viel Versatzstücken des Genres wie möglich zu spielen, anstatt sich auf eine kohärente Handlung und eine durchgehend stimmige Präsentation zu konzentrieren.

Josef Stutzer

*R: Michel Rodde; B: M. Rodde, François Dubos; K: Bernard Cavalié; S: Jean Reusser; A: Ivan Niclass; Ko: Catherine Schneider; M: Nic Raine. D (R): Rémy Girard (Dr. Robert Block), Laurent Lucas (Léo Debond), Natacha Regnier (Carole Block), Gregory Waldis (Liebhaber), Michel Cassagne (Monsieur Marcoussi). P: C-Films, SRG SSR idée suisse; Anita Wasser, Peter-Christian Fueter, Philippe Berthet. Schweiz 2010. 94 Min. CH-V: JMH Distribution, Neuchâtel*



## SMALL WORLD
### Bruno Chiche

Eigentlich wollte sich Konrad Lang, seit vielen Jahren Hausmeister einer Ferienvilla der Industriellenfamilie Senn, nur aufwärmen. Doch statt des Kamins steht plötzlich das ganze Haus in Flammen. Und so macht er sich auf zur Villa von Thomas Senn, mit dem er aufwuchs. Konrad ist alt geworden, er bringt einiges durcheinander und vergisst vieles. Doch die seit Jahrzehnten unbenutzte "Piratentür" des hochherrschaftlichen Anwesens kennt er noch immer. Darum steht er plötzlich mitten im Raum, argwöhnisch beäugt von Elvira Senn, einer Matriarchin, die wie eine Glucke über Wohl und Wehe der Sippe wacht. Konrad, sichtlich verwirrt, platzt mitten in die Hochzeitsfeier von Elviras Enkel Philippe und der hübschen Simone. *Alexandra Maria Lara* spielt die Braut einmal mehr als zerbrechliche Schönheit, die mit unschuldigem, staunend-naivem Blick auf diese fremde Welt schaut, in die sie eingeheiratet hat. Auch sie ist, ähnlich wie Konrad, eine Aussenseiterin, die nur geduldet wird. Gleich in den ersten Minuten dieses Films tun sich Abgründe auf, werden Risse deutlich in der mühsam aufrecht erhaltenen Fassade einer verstörten Gesellschaft. Je mehr Konrad die Gegenwart vergisst, umso mehr erinnert er sich an die Vergangenheit. «Tomi – Koni, Koni – Tomi» – wie ein Mantra wiederholt Konrad einen Kinderreim, der ihn als Thomas' Freund ausweist. Mehr noch: Er war Adoptivsohn der Senns, die ihn nun wie das schwarze Schaf der Familie in das Gästehaus abschieben. Simone beobachtet irritiert die Nervosität der Familienangehörigen. Sie kümmert sich liebevoll um den verwirrten alten Mann und setzt mehr und mehr das Puzzle seiner Erinnerungen zusammen. Was ist das für ein Geheimnis, das Elvira mit allen Mitteln zu schützen versucht?

SMALL WORLD entstand nach dem gleichnamigen Bestseller von Martin Suter, dessen Leinwandadaptionen, wie zuletzt GIULIAS VERSCHWINDEN und LILA LILA, mittlerweile ein Untergenre der Literaturverfilmungen bilden, wenn man so will. Bruno Chiche verlegte den Ort der Handlung von der Schweiz nach Frankreich und begab sich so gezielt auf ein Terrain, das bislang Claude Chabrol besetzte. So geht es auch hier darum, der feinen Gesellschaft die Masken herunterzureissen, den «diskreten Charme der Bourgeoisie» zu entlarven – um noch eine Schneise zu legen zum Spätwerk von Luis Buñuel. Chiche beschreibt, unterstützt von seinem Kameramann *Thomas Hardmeier* und seinem Szenenbildner *Hervé Gallet*, die glatte Oberfläche des grossbürgerlichen Ambientes: erlesene Dekors, ausgesuchte Möbel, elegante Kleidung. Doch darunter versteckt sich, vom Regisseur mehr angedeutet als gezeigt, eine zweite Schale, die sich für den Zuschauer erst allmählich enthüllt. Die kalte Winterlandschaft mit Eis und Schnee wird darüber hinaus zur Metapher der Gefühlswelt der Familienmitglieder. Die fragilen, hoch gefährdeten und durch die Vergangenheit belasteten Beziehungen zwischen ihnen lassen sich dabei nur erahnen: ein böser Blick, eine abweisende Handbewegung, ein zorniger Unterton – die Stimmung könnte jeden Moment umschlagen. So legt sich eine verhaltene Spannung über den Film, die sich erst am Schluss lösen soll.

Einundsiebzig Jahre alt und kein bisschen leise: SMALL WORLD ist – nach Jean Beckers LA TÊTE EN FRICHE, MAMMUTH von Benoît Delépine und Gustave Kervern sowie François Ozons POTICHE – bereits der vierte Film mit Gérard Depardieu, der in diesem Jahr in die Kinos kommt. Hier überzeugt er als liebenswerter, tapsiger Narr, dem die Welt zu gross geworden ist. Dass er ihr trotzdem gewachsen ist, auf eine ganz eigene, schlafwandlerische Art, gehört zu den Paradoxien dieses Films.

Michael Ranze

*R: Bruno Chiche; B: B. Chiche, Fabrice Roger-Lacan, Juliette Sales, Jennifer Devoldere nach dem Roman von Martin Suter; K: Thomas Hardmeier; S: Marion Monnier; A: Hervé Gallet; M: Klaus Badelt. D (R): Gérard Depardieu (Konrad Lang), Alexandra Maria Lara (Simone), Nathalie Baye (Elisabeth Senn), Françoise Fabian (Elvira Senn), Niels Arestrup (Thomas Senn), Yannick Renier (Philippe Senn). P: Quad Films, Blueprint Film. F, D 2010. 93 Min. CH-V: Columbus Film*

# ANOTHER YEAR
## Mike Leigh

«Ich treffe in meinen Filmen keine moralischen Urteile, ich ziehe keine Schlüsse. Ich stelle Fragen, ich beunruhige den Zuschauer, ich mache ihm ein schlechtes Gewissen, aber ich liefere keine Antworten. Ich weigere mich, Antworten zu geben, denn ich kenne die Antworten nicht», hat Mike Leigh einmal geäussert. Nun, ganz so herausfordernd scheint der 1943 geborene britische Theater- und Filmregisseur heute nicht mehr zu denken und zu agieren. Zumindest die Beunruhigung der Zuseher hält sich in seinem neuen Film in Grenzen, nachdem er ja schon in seinem letzten Film HAPPY-GO-LUCKY (2008) seine Lust an Heiterem gezeigt hatte. Leigh scheint altersmilde geworden zu sein, aber gegen moralische Urteile immer noch seine Vorbehalte zu haben.

Mit seinen vier Teilen «Frühling», «Sommer», «Herbst» und «Winter» assoziiert ANOTHER YEAR – so ganz nebenbei – ein die Vergänglichkeit anzeigendes «Oh, dies ist ein glücklicher Tag, dies wird wieder ein glücklicher Tag gewesen sein» aus Becketts «Glückliche Tage», auch wenn diese abstrakte Absurdität nicht unbedingt Leighs realistischem Zugriff auf Abläufe des menschlichen Lebens entspricht. Leigh bleibt gleichsam am Boden des Geschehens, wie ein Beobachter, den alle menschlichen Verhaltensweisen interessieren: «Ich arbeite sehr eng mit jedem einzelnen Schauspieler zusammen, um eine Figur zu erschaffen. Stück für Stück entwickeln wir die ganze Geschichte dieser Figur, ihre ganze Welt mit all den Beziehungen. Auch die Zeit ist sehr wichtig, die chronologische Zeit des Lebens einer Figur. Dabei geht es nicht nur um Improvisation, sondern auch um Recherche. Aber das Wichtigste ist dabei nicht, was der Schauspieler individuell macht, sondern was die Darsteller zusammen in den Beziehungen machen.»

Wenn wir ein künstlerisches Produkt vor uns haben, sind wir gerne bereit, es in einem Ordnungsrahmen erkennen zu wollen. Dem gestalteten und komprimierten Ausschnitt des Lebens wollen wir zum Beispiel eine zeitliche Gerichtetheit unterstellen. Da mag auch die von Leigh vorgegebene Reihung der Jahreszeiten dem Geschehen einen zielbestimmten Rahmen geben. Aber es ist nur eine scheinbare geordnete Fixiertheit auf die Abfolge von Vergänglichkeit. Wir leben eben in solchen zeitlichen Koordinaten.

Der Filmhistoriker Ulrich Gregor stellte in seiner Tour d'Horizon «Geschichte des Films ab 1960» (1978) zu Leighs BLEAK MOMENTS (1971) noch fest: «Die Personen des Films sind nicht nur unfähig zur Kommunikation, sie vermögen sich nicht einmal sprachlich zu artikulieren. Leigh konstatiert bei seinen Protagonisten eine seelische Verkümmerung, einen Einschrumpfungs- und Abkapselungsprozess, der von den Symptomen geistiger Anomalie nicht weit entfernt ist.» Aber der Zuseher von ANOTHER YEAR wird mit einem veränderten Menschenbild konfrontiert. Die Distanziertheit hat sich zur Empathie gewandelt. Das ältere Paar im Mittelpunkt der Handlung, die psychologische Beraterin Gerri und ihr Mann Tom, ein Geologe, üben ihren Beruf mit einem solchen Selbstverständnis aus wie auch ihre Beziehung von einer Zuneigung geprägt ist, deren Absolutheit aus ihrem alltäglichen Verhalten zueinander sichtbar wird. Ihr dreissigjähriger Sohn Joe ist noch ohne Bindung und wohnt bei den Eltern. Er wird im weiteren Verlauf die Ergotherapeutin Katie, eine liebenswerte Person, mit nach Hause bringen – und die Familie wird uns ohne Hintergedanken eine wärmende Vertrautheit vermitteln. Wie es eine Geschichte erfordert, die die Spannung halten soll, werden irritierende Momente aus dem Umfeld der Bekannten und Verwandten kommen. Da ist die Arbeitskollegin von Gerri, die Sekretärin Mary, die sich der Familie sehr verbunden fühlt und die die neue Beziehung Joes gar nicht goutieren mag, weil sie in dem viel Jüngeren doch noch einen erotischen Partner zu erkennen glaubt. Mary ist ein gebrochener Mensch mit Scheidung, Alkoholabhängigkeit und immer wieder eingeschränktem Lebensmut, was zugleich ihre Partnersuche behindert. Und da gibt es Ronnie, den Bruder von Tom, den der Tod seiner Frau gezeichnet hat und dessen Sohn Carl mit seinem abstossenden Verhalten auf ein kaum glücklich abgelaufenes Familienleben schliessen lässt.

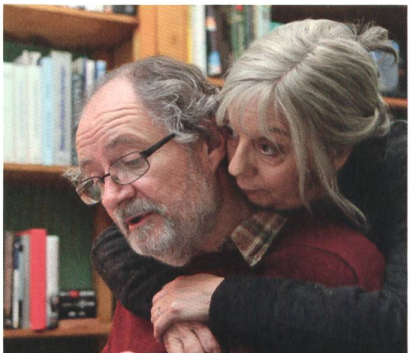
Einerseits gibt es das ältere Paar, das uns Geborgenheit in der Welt vermittelt, und die jungen Leute in ihrem neuen Glück, andererseits die depressive Mary oder Toms Bekannten Ken mit seinem T-Shirt-Aufdruck «Less thinking, more drinking», die keine Hoffnung ausstrahlen, dass sie das Glück am Rande zu fassen bekommen werden. Eine Gemeinschaft von Menschen wird uns von Leigh in einer Folge von Geschehnissen vorgestellt, die uns mit allen positiven und negativen Äusserungen umfängt.

Die gar nicht Schönheitsidealen entsprechenden Schauspieler spielen mit einer Ausdruckskraft, dass wir uns kaum von den gezeigten Charakteren lösen möchten. Und die einfache Erzählung über menschliches Verhalten spielt in einer Umgebung, die frei ist von modisch gestyltem Design. Selbst das abgenützte und sichtbar schon lange das Leben begleitende Mobiliar möchte uns mit menschlicher Vertrautheit umfangen.

Mike Leigh, der Exponent des New British Cinema, hat seine von ihm als Bühnenregisseur erfundenen Charaktere in ein filmisches Handlungsschema eingefügt, das uns zum ästhetischen Glücklichsein zwingt, obwohl wir doch nur der Alltäglichkeit beliebiger menschlicher Charaktere beiwohnen. Es ist die hohe Inszenierungskunst, die Leigh davor bewahrt, in Sentimentalität und Unwahrheit abzudriften.

Erwin Schaar

*R, B: Mike Leigh; K: Dick Pope; S: Jon Gregory; A: Simon Beresford; Ko: Jacqueline Durran; M: Gary Yershon. D (R): Jim Broadbent (Tom), Ruth Sheen (Gerri), Oliver Maltman (Joe), Karina Fernandez (Katie), Lesley Manville (Mary), David Bradley (Ronnie), Peter Wight (Ken), Imelda Staunton (Janet), Phil Davis (Jack), Martin Savage (Carl), Michele Austin (Tanya), Stuart McQuarrie (Toms Kollege), Badi Uzzaman (Mr. Gupta). P: Thin Man Films, Film4, Untitled 09 Limited; Georgina Lowe; Grossbritannien 2010. Farbe, 129 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich*



1

2



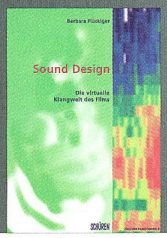
# Auf der Suche nach dem idealen Klang

## Sound Design im Schweizer Film – Tour d'horizon

Rädäbäng, Swusch, Zack, Wrumm, Tätsch, Klirr, Wiiuu, Bumm! – Lautmalerisch etwas behelfsmässig in Sprache umgesetzt, wirken die Klanggebilde nicht so erschlagend, wie sie einem in amerikanischen Action- und Sciencefiction-Filmen im Kino um die Ohren geschleudert werden. Doch mag das hier als Referenz auf eine mehrheitlich elektronisch erzeugte Geräuschwelt stehen, die uns erstaunlicherweise sehr vertraut geworden ist, trotz ihrer hohen Künstlichkeit. Oder vielleicht gerade deswegen? Wenn man im Kino sitzt, kauft man diese Klänge sozusagen im Package mit den computermanipulierten beziehungsweise computergenerierten Bildern ein und erwartet schon gar nicht mehr etwas anderes, ja wäre wohl geradezu enttäuscht, wenn einem bei gewissen Szenen – wenn beispielsweise ein tiefes Ostinato-Brummen nahendes Unheil verkündet – nicht der Magen zittern würde. Der Endkampf in THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING ist vor allem auch eine gewaltige, komplexe Tonkulisse. Zu ihr gehören das dröhnende Stampfen der hässlichen Orks, das Gekreisch und heftige Geflatter der fliegenden Ungeheuer, das helle, silberne Sirren der Pfeile, die metallenen Schläge gekreuzter Schwerter oder das Scheppern der Rüstungen niederfallender Krieger: illustrative Klänge, mit denen die Filmproduktion natürlich gerne ein wenig protzt, schliesslich hat sie sich das Ganze viel kosten lassen. Wenn die psychologische Raffinesse der Filmhandlung auch eher zu wünschen übrig lässt, all die klanglichen Special Effects werden uns im Kino wohl selten nicht erschüttern. Es kann aber durchaus der Moment kommen – und das widerfuhr mir und meinem Begleiter kürzlich in einem mit THX-System ausgestatteten Vorführsaal, als ein Trailer nach dem anderen, darunter Werbung für das US-amerikanische Fantasy-Remake CLASH OF THE TITANS mit Liam Neeson als zornigem Göttervater Zeus und einem markerschütternd brüllenden Kraken, aus den zahlreichen Boxen auf uns herniederfuhr –, dass man diese Soundorgien nicht mehr als integralen Bestandteil der Filme wahrnimmt, sondern die Klänge plötzlich als isolierte Ereignisse hört. Und dann erscheinen sie einem äusserst kurios, wenn nicht gar lächerlich.

### Theoretisch betrachtet

Nun ist das Verhältnis von Bild und Ton im Film spätestens seit der Geburt des Tonfilms ein delikates und komplexes Thema, dem allerdings, verglichen mit anderen Aspekten wie Dramaturgie, Bildkomposition und -schnitt oder Kameraführung, in der Öffentlichkeit meist eher wenig Aufmerksamkeit zuteil wird. Obwohl es immer wieder Praktiker und Theoretiker gab und gibt, die sich dazu ihre kritischen Gedanken machen. Der deutsche Komponist *Hanns Eisler* etwa befasste sich bereits früh mit der Problematik. 1942 schrieb er in Hollywood an einem Büchlein – es erschien kurz darauf erstmals unter dem Titel «Komposition für den Film» –, in dem er die geltenden Meinungen über die Wechselwirkungen von Bild- und Tonspur kritisch beleuchtete. Wenn er sich dabei auch auf die Musikkomposition konzentrierte – und im Übrigen eine explizit moralische Haltung gegenüber den, wie er sie nannte, «eigentümlichen Bedingungen der monopolkapitalistischen Kulturindustrie auf dem Gebiet der angewandten Musik» einnahm–, so lesen sich manche seiner Beobachtungen, als



hätte er dabei auch jüngere klangtechnische Entwicklungen in seine Überlegungen einbezogen. «Die Massenproduktion des Films», schreibt er zum Beispiel, «hat zur Herausbildung von typischen Situationen, immer wiederkehrenden emotionalen Momenten, standardisierten Spannungsreizen geführt. (...) Die beabsichtigte starke Wirkung wird dadurch vereitelt, dass der Reizeffekt von unzähligen analogen Stellen her vertraut ist.» Oder etwa auch: «Das immerwährende espressivo [sic] stumpft vollkommen ab. Selbst gute dramatische Momente werden durch übersüssliche Begleitung oder dramatische Überexposition zu Kitsch.» *(zitiert aus: Hanns Eisler: Komposition für den Film. Verlag Bruno Henschel und Sohn, Berlin 1949, S. 20f.)*

In ähnlicher Weise entsprechen heute viele Soundelemente bestimmten Klischeewirkungen; das Reservoir könnte im Prinzip unendlich sein, doch in manchen Filmproduktionen, vornehmlich in der amerikanischen Industrie für Unterhaltungsfilme, wird es auf ein Repertoire bekannter Einheiten reduziert, was natürlich vor allem auch ökonomische Gründe hat. Eine solche Handhabung bewirkt, dass wir auf bestimmte Klangprodukte mittlerweile so konditioniert sind, dass sie vor unserem inneren Auge entsprechende Bilder evozieren. Beispielsweise weckt ein bestimmtes quietschendes Bremsgeräusch unwillkürlich das Bild von Füssen, die den Boden aufwühlen, oder ein bestimmtes Klatschgeräusch Bilder von Figuren, die von zuschlagenden Türen flach gepresst werden. Bilder und Töne, die wir aus Animationsfilmen insbesondere mit halbmenschlichen Tierfiguren wie Tom & Jerry oder Bugs Bunny kennen (beide um 1940 in der heute bekannten Form erstmals in Filmen präsent – und vor allem in den sechziger Jahren sehr erfolgreich). Dieses «Mickey-Mousing» mit seiner eindeutigen, ja ganz vereinfachten Kopplung von Ursache (Geräuschquelle) und Wirkung (erzeugtes Geräusch) kam Ende der zwanziger Jahre auf und wird bis heute insbesondere in Animationsfilmen noch immer angewendet. Auch Actionfilme präsentieren solche Sounds «aus der Dose», Effekte, die sich bewährt haben und "funktionieren". Auch die monumentalen Klangwelten, wie sie für US-Filme wie THE MATRIX (1999) oder AVATAR (2009) oder einen Katastrophenfilm wie ARMAGEDDON (1998) eigens kreiert werden, sind in diesem Kontext besonders "glänzende" Produkte und werden gerne auffällig und kaum überhörbar in den Vordergrund gestellt. Die Geschichte des Sound Designs – ein Begriff, der so in den sechziger Jahren aufgekommen ist – hat *Barbara Flückiger* in ihrer Dissertation «Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films» in umfassender und höchst informativer Weise aufgearbeitet. Bei ihr kann man die Entwicklung der Tontechnik nachlesen und zahlreiche Fallbeispiele studieren, die von BLACKMAIL (GB 1929) von Hitchcock über LAWRENCE OF ARABIA (GB 1962) von David Lean bis hin zu JURASSIC PARK (USA 2003) von Steven Spielberg reichen. Das Buch ist mittlerweile zum Standardwerk für alle an dem Thema Interessierten geworden.

### Sound Design Schweiz

An was für Filmen, die in der Schweiz entstanden sind, lassen sich die Veränderungen in der Tongestaltung erkennen, und in was für einem Verhältnis stehen sie zu den Entwicklungen insbesondere in den USA? Den technischen Möglichkeiten der Klangkreation sind heute kaum noch Grenzen gesetzt. Auch in Schweizer Filmproduktionen, die nicht über die riesigen Budgets wie Produktionsstudios in den USA verfügen, kann dank digitaler Technik mit verhältnismässig wenig Aufwand eine ausgefeilte Sounddesign-Arbeit geleistet werden. Meist arbeiten hierzulande Tontechniker, Sounddesigner beziehungsweise auch Geräuschemacher allein oder allenfalls zu zweit an einem Film mit – selten mehr (in grösseren US-Produktionen hingegen können es bis zu hundert Leute sein). Hört man sich die Soundspuren von Schweizer Filmen gezielt an, konzentriert man sich auf den Einsatz der Klangmittel und ihre Position im Verhältnis zu den Bildern, zeigt sich deutlich, dass in der Schweiz eine andere Kultur der Klangwelt-Kreation vorherrscht: Man könnte sagen, eine etwas minder aufschneiderische, eine bescheidenere, gleichsam dezentere – aber nichtsdestoweniger eine neugierige und immer wieder sehr experimentierfreudige. Dass dies nicht nur Folge anders dimensionierter Produktionsbudgets sein kann, zeigt sich, wenn man sich über dieses Thema mit Tontechnikern und Sounddesignern unterhält, von denen viele seit Jahrzehnten den klanglichen Auftritt von Schweizer Spiel- und Dokumentarfilmen prägen, und sie aus ihrer Werkstatt erzählen lässt.

Eine wichtige Person auf diesem Gebiet ist *Florian Eidenbenz*. Der 1947 in Basel geborene Tontechniker und Sounddesigner bildet zusammen mit *Christian Beusch*, *Dieter Lengacher* und *Guido Keller* heute das Team des Tonstudios Magnetix, das er 1980 aufgebaut hat. Eidenbenz formte beispielsweise das Sounddesign (und die Mischung) von Filmen wie GRAUZONE (1979) und HÖHENFEUER (1985) von Fredi M. Murer, SIGNERS KOFFER (1996) von Peter Liechti, WAR PHOTOGRAPHER (2001) von Christian Frei und NACHBEBEN (2005) von Stina Werenfels oder verantwortete etwa auch die Mischung zu CHICKEN MEXICAINE (2007) von Armin Biehler. Und gemeinsam mit *Peter Bräker* gestaltete er die Soundspur von HUGO KOBLET (2010) von Daniel von Aarburg. Sein Partner bei dieser Arbeit, der "Geräuschemacher" und Sounddesigner Peter Bräker, arbeitet seit zwölf Jahren mit dem Komponisten *Balz Bachmann* zusammen, zuletzt bei GIULIAS VERSCHWINDEN (2009) von Christoph Schaub.

Ein weiteres Tonstudio befindet sich nur wenige hundert Meter von Magnetix entfernt in Zürich: das Digiton-Tonstudio von *Jürg von Allmen*, der dieses 1989 gegründet und seither bei zahlreichen TV- und Kinofilmen mitgearbeitet hat. Darunter befindet sich unter anderem BRANDNACHT (1990) von Markus Fischer: einer der ersten Filme in der Schweiz, der eine voll digitale Tonspur aufweist – hergestellt mit einer Software, die heute eines der meistgebrauchten Tonschnitt-/Sounddesignsysteme weltweit ist und bei dessen Entwicklung von Allmen an der Synchronisation für Bild aktiv beteiligt war. Auf der Produktionsliste von Digiton figurieren etwa auch ACCORDEON TRIBE (2003) von Stefan Schwietert, DER LANGE WEG NACH SANTIAGO (2007) von Bruno Moll und SOMMERVÖGEL (2010) von Paul Riniker.

Es ist wohl nicht übertrieben zu sagen, dass die genannten Tontechniker mit ihren Studios mehr als etwa siebzig Prozent der Deutschschweizer Filmproduktionen betreuen. Eidenbenz verweist zudem auf die in diesem Bereich prominenten Westschweizer Tonleute *Luc Yersin* – der vor zwei Jahren starb und zuletzt unter anderem die Tonspur von Ursula Meiers HOME verantwortete – und *François Musy*. Allerdings habe in der französischsprachigen Schweiz, unter dem Einfluss von Paris, der «Son direct» das Sounddesign amerikanischer Prägung stark zurückgebunden. Als besonders experimentierfreudige Filmemacher wären hier unter anderen Robert Bresson und Jean-Luc Godard zu erwähnen.

### Historisch betrachtet

Florian Eidenbenz ging 1971, nach Abschluss eines Chemiestudiums in Basel, an die London Film School und begann 1973 in dieser Stadt mit verschiedenen Tonassistenzen. «Sounddesign» war damals noch weitgehend, wie er es formuliert, «ein weisser Fleck auf der Landkarte». Doch er habe das Gefühl gehabt, «da passiert's». Und nachdem er 1976 nach Zürich übersiedelt war, baute Eidenbenz ein eigenes Tonstudio auf. Die siebziger Jahre, in denen er unter anderem auch an Fredi M. Murers GRAUZONE mitarbeitete, waren nicht nur für ihn eine wichtige Zeit. Die Dekade steht auch für den grösseren Aufbruch, der in dem Fachgebiet weltweit – und in der Schweiz – stattfand. Dieser Entwicklungsprozess ist in seiner ganzen bunten Auffächerung bis in die Gegenwart in dem soeben erschienenen, vom Schweizer Jazzmusiker, Komponisten und Computerpionier *Bruno Spoerri* herausgegebenen Buch «Musik aus dem Nichts. Die Geschichte der elektroakustischen Musik in der Schweiz» (Chronos Verlag, Zürich 2010) dar-

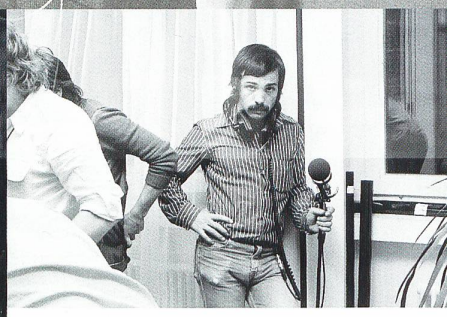
3

gestellt. Hier nur einige Hinweise auf wichtige Etappen: Ende der vierziger Jahre experimentierten *Henry Schaeffer* und *Pierre Henry* in Frankreich mit Tonaufzeichnungsgeräten und erarbeiteten ein Vokabular für ihre «Musique concrète»; in den USA setzten sich *Otto Luening* und *Vladimir Ussachevsky* zu gleicher Zeit mit ähnlichen Fragen auseinander. In der Schweiz entstanden in den fünfziger Jahren die ersten «Tonjägerverbände», die nicht nur besondere Tonereignisse aufzeichneten, sondern auch Toncollagen und Tonmontagen produzierten. Schon ab Ende der fünfziger Jahre wurde auch beim Film-Ton eifrig probiert, getüftelt und kombiniert. Beispiele dafür sind Filme wie GEFAHR NORD-WEST (1958) von Peter Moeschlin und Andreas Demmer, SIAMO ITALIANI (1964) von Alexander J. Seiler oder DDANACH [sic!] (1970) von Robert Cohen. Diese Filme nehmen historisch auch insofern eine besondere Stellung ein, als in ihrer Produktion die ansonsten damals noch immer vorherrschende Trennung zwischen der Erarbeitung der musikalischen Ebene und derjenigen anderer akustischer Elemente (Geräusche, Klänge) teilweise aufgehoben wurde. Ausserdem war die Werbung ganz vorne mit dabei: So engagierte die Werbefirma Advico Ende 1964 mit Bruno Spoerri erstmals einen «Verantwortlichen für Tongestaltung», was die gesamte Sound-Gestaltung inklusive Musik meinte, also Techniker und Künstler gar in einer Person vereinte. Und die im selben Jahr stattfindende Expo, die Landesausstellung in Lausanne 1964, machte nicht nur das breitere Publikum mit elektronischen Klängen bekannt, sondern ging auch etwa mit Henry Brandts LA SUISSE S'INTERROGE mit einer neuen Bewegung im Schweizer Filmschaffen einher.

In den siebziger Jahren wurde vor allem im Bereich der Produktion von Science-Fiction-Filmen mit Klängen experimentiert. In den USA entstanden in diesem Jahrzehnt unter anderen THX 1138 (1971) von George Lucas und CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (1977) von Steven Spielberg. 1979 markiert ein wichtiges Jahr, weil der von Paramount produzierte STARTREK – THE MOTION PICTURE startete. Gibt es heute besondere Filmunits, die sich mit Sounddesign beschäftigen, waren es damals Tontechniker und Klangexperten, die erstmals in einem besonders aufwendigen Wettbewerb aufeinandertrafen, um neue Sounds für einen Film auszutüfteln, der von Menschen bisher ungehörte Klangphänomene vorführen sollte. Wie könnte es klingen, wenn sich die Besatzungsmitglieder irgendwohin "beamen" lassen? Regisseur Robert Wise und Editor *Todd C. Ramsay* suchten nach ganz neuen, von digitalen Synthesizern kreierten Sounds, die manchmal mit akustischen Aufnahmen kombiniert wurden und sich vom bekannten und klischierten Vokabular deutlich abheben sollten.

1 INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM *Regie: Steven Spielberg*; 2 THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING *Regie: Peter Jackson*; 3 *Gene Hackman in* THE CONVERSATION *Regie: Francis Ford Coppola*; 4 *Florian Eidenbenz im Studio*; 5 *Florian Eidenbenz bei den Dreharbeiten zu* GRAUZONE *Regie: Fredi M. Murer*; 6 *Giovanni Früh in* GRAUZONE

4



5

## Schlüsselfilme

Im selben Jahr kam GRAUZONE von Fredi M. Murer in die Kinos. Florian Eidenbenz bezeichnet den Film auch bezogen auf den Soundbereich als eines der wichtigsten Werke des jüngeren Schweizer Films, verweist dabei auf die zeitliche Nachbarschaft mit Francis Ford Coppolas THE CONVERSATION und betont: «Die beiden Filme weisen merkwürdige Parallelen in der Inszenierung neuer Möglichkeiten des Abhörens auf.» Im Zentrum von THE CONVERSATION, der 1974 in den USA seine Premiere feierte und bei dem *Walter Murch* für die Tonmontage verantwortlich zeichnete, steht der Abhörspezialist Harry Caul (gespielt von Gene Hackman). Er kann mit einer ausgeklügelten technischen Anlage die einzelnen Sätze eines von mehreren Richtmikrophonen aufgenommenen Gesprächs zwischen einem jungen Liebespaar mitten auf dem Union Square in San Francisco aus dem amorphen urbanen Geräuschteppich herausfiltern. (In seiner Grundidee ist der Plot von Antonionis BLOW UP von 1966 beeinflusst.) In GRAUZONE arbeitet die Hauptfigur Alfred (gespielt von Giovanni Früh) als Abhörfachmann für einen Grossindustriellen. Die zwei Filme, die übrigens beide technische Visionen und keine Realitäten präsentieren, enden für die Protagonisten ziemlich unterschiedlich; doch in unserem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass in beiden der technische Tonkanal dramaturgische Funktionen übernimmt, sozusagen handlungsfähig wird. Zum einen treibt ihre Abhörtätigkeit Harry sowie Alfred in die Vereinsamung und Entfremdung und bestimmt so wesentlich ihre Beziehungen zu Mitmenschen und Partnerinnen – die Filme sind Studien über die Wirkung des Eindringens von Technik in die intimste Privatsphäre und die Zerstörung individueller Freiheit –, zum anderen aber öffnet gerade diese Technik Murers Alfred neue Räume: Durch das Vogelstimmen-Hören und -Lokalisieren im Wald findet er zu sich selbst und dadurch am Ende zur Kraft, seine beengte, lähmende Existenz aufzusprengen. Hier ist es der Ton, der die Orte prägt – und eigentlich erst in zweiter Linie, könnte man sagen, das Bild an sich.

In einem fast umgekehrten Sinn ist sodann auch Murers HÖHENFEUER (1985) ein Schlüsselfilm in der Sounddesign-Arbeit in der Schweiz. Wie kann man mit dem Sounddesign zeigen, dass eine der Hauptfiguren taubstumm ist? Eidenbenz: «Das ist ein typisches Sounddesignproblem. Gar kein Ton wäre die eine konsequente Möglichkeit gewesen, oder das Gegenteil: Die Realität so voll machen, dass man sich beim Schauen fragt, wie das ist, wenn man von dieser Erfahrung ausgeschlossen ist.» Zweiundzwanzig Soundspuren für HÖHENFEUER zeugten vom Ehrgeiz, beispielsweise Schnee hörbar zu machen. Zum Klangteppich gehörten

vor allem auch die Klänge einer Windharfe – ein Instrument, das vom Wind, also nicht von einem Mensch gesteuert wird, aber doch eine "menschliche" Instrument-Erfindung ist – zur Wahrnehmungswelt des Buben im Film. Und Eidenbenz erzählt, wie Murer, der Tontechniker *Martin Witz* – damals Tonassistent – und *Patrick Lindenmaier* – als Kameraassistent – nachts im Scheinwerferlicht eines Autos im ruhigen Park hinter dem Hegibachplatz in Zürich den Ton für jene Szene aufnahmen, in der Belli die Schuhe putzt und dabei zur Musik aus dem kleinen Transistorradio tanzt. Der Bub beobachtet das, wird eifersüchtig und beginnt, den Radioapparat zu suchen, den sie in einem Schuh versteckt hat, um ihn schliesslich, nachdem er ihn gefunden hat, in den Brunnen zu werfen. Die Bewegungen des Radios, seine dumpfen Töne im Schuh, sein Klang, wenn er durch die Luft gewirbelt wird, der Senderwechsel bei einem Aufschlag und zuletzt das Platschen ins Wasser wurden also nicht in technischer Nachbearbeitung generiert, sondern mit realen Bewegungen – «to worldize» heisst das im Fachjargon – erarbeitet.

### erfundene Töne

Realistische Geräusche, also von realen Geräuschquellen abgenommene und reproduzierte Töne, klingen aber im Kino nicht unbedingt stets glaubwürdiger und "authentischer". Peter Bräker wird oft als «Tontüftler» bezeichnet, und er ist auch das, was man früher einen «Tonjäger» nannte: Er ist immer mit dem Mikrophon – oder manchmal auch nur mit dem iPhone – unterwegs und nimmt überall Töne auf, die ihm speziell oder einfach aufzeichnungswürdig erscheinen. «Da gibt es zum Beispiel diese Strecke zwischen Bellinzona und Lugano, wo der Zug zu singen beginnt», erzählt er, «oder dann möchte ich schon lange einmal gerne das einzigartige Geräusch der Kasse im Raum des Restaurants Eisenhof hier in Zürich aufnehmen ...»

Sein Studio im Zürcher Industriequartier lädt zum Verweilen, Spielen und Entdecken ein. Neben verschiedensten Musikinstrumenten sind hier zahlreiche kleine und grössere Gegenstände versammelt, die ebenso zu speziellen Instrumenten, zu Quellen besonderer Klänge werden können. Während unseres Gesprächs holt er einen unscheinbaren Stoffsack, legt ihn auf die Tischfläche und beginnt, ihn zwischen seinen Fingern zu kneten: Das klingt, als ob jemand durch hohen, trockenen Schnee stapfen würde, ein knirschendes, helles Geräusch. Der dünne Stoffsack ist mit Maizena gefüllt – und erfüllte als solcher etwa die Funktion, die Schritte der Titelfigur in Thomas Imbachs LENZ (2005) bei ihren einsamen Gängen durch die Alpenlandschaft darzustellen. Meist jedoch "bastelte" Bräker bei der Arbeit für Imbach die Geräusche ganz neu zusammen – so erzeugte er etwa das Quietschen der Turnschuhe auf dem Hallenboden oder das Galoppieren von Pferden auf erdigem Boden in GHETTO (1997) oder das Geräusch des Eises in LENZ synthetisch. Die Töne erhalten so ihre eigene Geschichte, sie sind zwar "erfunden", von nichtsahnenden Ohren von den realen Klangdimensionen solcher Ereignisse trotzdem kaum zu unterscheiden – sie sind grundsätzlich verfremdet, analytisch behandelt, reduziert und von Grund auf neu kreiert. Peter Bräker arbeitete auch an HUGO KOBLET – PÉDALEUR DE CHARME mit, bei dem das Archivmaterial neu vertont wurde – schlussendlich waren es knapp über hundert Spuren, die im Magnetix-Tonstudio zusammengemischt wurden.

### grenzenlose Möglichkeiten

Mit der schnellen Entwicklung der Dolby-Technologien und den Computern seit den sechziger Jahren gibt es immer mehr Möglichkeiten, Sound zu generieren beziehungsweise zu kombinieren und zu bearbeiten. Das hat für die Tontechniker Vor- und Nachteile. Dem Tontechniker und Filmemacher Martin Witz verleiht die hohe Verfügbarkeit von Soundmaterial, wie er sagt, «ein paradiesisches Gefühl». Man sei heute von allen möglichen Lösungen «nur einen Mausklick entfernt» und könne wie ein Klangbildhauer oder gar wie ein Chirurg an feinsten Nuancen arbeiten. Doch gerade für Dokumentarfilme stellt die Tonführung immer wieder wesentliche filmisch-narrative Probleme. So entschied sich Witz beispielsweise bei der Arbeit an seinem Dokumentarfilm DUTTI, DER RIESE letztlich dafür, nur jene Zitate von Duttweiler einzubauen, von denen historische Aufnahmen existierten, die also mit der authentischen Stimme wiedergegeben werden konnten: «Wir wollten den Sätzen ihren Körper zurückgeben.» Bei der Arbeit an seinem neuen Film über die Geschichte des LSD stellt sich Martin Witz wiederum die Frage, wie die bewusstseinserweiternde Erfahrung der Droge im Filmsound hörbar gemacht werden kann.

In der Grenzenlosigkeit der technischen Möglichkeiten sieht Eidenbenz hingegen auch die Gefahr, dass man sich gar nicht mehr vorzustellen vermag, wie es klingen könnte; dass Machbarkeit und Benutzungsgewohnheiten die Visionen verdrängt haben. «Das ist eine Falle: So wird man zum Dekorateur der eigenen Idee.» Idealerweise aber gehe man heute noch mit Herzklopfen in die Mischung. Einig sind sich die Sounddesigner darüber, dass ihre Arbeit im Dienste des "Gesamtkunstwerks" Film steht und am besten im versteckten Bereich funktioniert, wenn sie also nicht bewusst wahrgenommen wird. «Idealerweise hat jeder Film seine eigene Klangwelt», sagt Peter Bräker. Und Jürg von Allmen formuliert zu dem Paradox auf seiner Website Folgendes: «Je weniger die Arbeit des Sounddesigners auffällt, um so näher kommt sie der Realität. Wir können uns gewollt von der Realität entfernen, um gewisse Situationen zu verstärken, aber mit dem Ziel, dem Publikum ein optimales Gefühl für die Szene im Sinne der Erzählung zu geben.» Dazu gehören etwa auch "Tricks" wie die, dass ein Helikopter wie ein Helikopter tönt – mit dem Flappflapp der rotierenden Blätter –, auch wenn er von der Kameraposition her im Film gar nicht so klingen würde. In SPACE TOURISTS (2009) von Christian Frei sitzt man im Helikopter und hört trotzdem das Schlagen der Rotorblätter – das man in Realität da gar nicht hören würde. Doch den realen Ton dieser Position wiederzugeben, würde die Zuschauer befremden – wohl auch, weil nur wenige selbst schon in einem Helikopter geflogen sind.

Ein Bereich, der sich technisch stark entwickelt hat, ist das räumliche Arrangement von Klängen – nicht zuletzt im Zusammenhang mit Dolby Surround- und THX-Systemen in den Kinos. Als anschauliches Beispiel aus seiner Arbeit nennt Florian Eidenbenz sein Sounddesign in CHICKEN MEXICAINE, wo der Klangraum mit dem Nachhall an der nahen Wand hinten nicht nur die Figuren im Film, sondern auch das Publikum im Kino umhüllt und dieses so mit in die Enge des Gefängnisses einschliesst.

Wo früher eine starke Trennung zwischen Ton- und Musik-Verantwortlichen vorherrschte, gibt es heute immer mehr Vermischungen. Das Sounddesign wird immer mehr zu einem integralen Teil der Entwicklung eines Films und wird von Anfang an in dessen Konzeption berücksichtigt. Eine Folge davon ist, dass es mittlerweile auch Sounddesign-Kurse für Komponisten gibt. So kreiert insbesondere der Musiker *Marcel Vaid* heute nicht nur Filmmusik, wie zum Beispiel für TANDOORI LOVE (2008) von Oliver Paulus oder BON APPÉTIT (2010) von David Pinillos, sondern auch Klangteppiche, die Musik, Ton und Geräusche umfassen. Für seine vielschichtige Arbeit in Ayten Mutlu Sarays ZARA (2008) hat er den Schweizer Filmpreis 2009 erhalten. Doch hier öffnet sich nochmals ein grosses, neues Feld. Auf jeden Fall sind wir damit weit entfernt von jenem effekthascherischen Sound-Geprotze, das den Anlass für diesen Text gegeben hat.

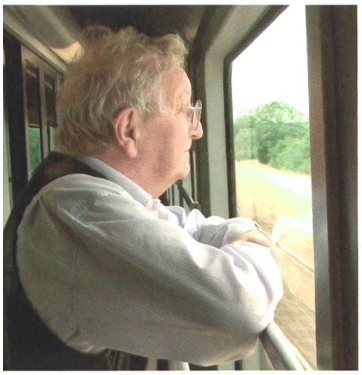
Bettina Spoerri

2

*www.magnetix.ch*
*www.digiton.ch*
*www.peterundbalz.net*
*www.computerjazz.ch*
*www.martinwitz.ch*
*www.marcelvaid.com*

# Von der Erinnerung, die stehen bleibt

Ich bin schon längst kein Kinogänger mehr. Das überrascht mich jedes Mal, wenn es mir auffällt, und das tut es, wenn ich gefragt werde: «Hast du den und den Film schon gesehen?» «Nein», sage ich, und er beginnt zu erzählen. Ich lasse mir Filme ungern erzählen, dieses dauernde «Weisst-du, und dann ...» Also sage ich: «Ja, ich habe ihn gesehen», und er beginnt mir den Film zu erzählen. Aber es stellen sich bei mir keine Bilder ein, während er erzählt. Ich weiss weshalb, das Kino als Raum des Ereignisses fehlt, das langsame Abdunkeln, der Vorhang vor der Leinwand, der Gong, der brüllende Löwe.



Ich stamme aus einer Generation, für die Kino mal verboten war, sehr verboten. Bevor man sechzehn war, war Kino ein Tabu. Film sah man nur im Fipp-Fopp-Klub, und die Kleinen drängelten schon eine Stunde vor der Aufführung – ein paar Mikeymausfilme, oder sonst irgend etwas, das sich bewegte.

Und wenn wir uns dann später, mit vierzehn, fünfzehn verbotenerweise ins Kino schlichen, uns möglichst gross machten und überzeugt waren, dass das Kino voller Polizisten sei, die Minderjährige verhaften und gleich ins Erziehungsheim überführen würden, und froh waren, wenn es dunkel wurde, dann bekamen wir eigentlich nicht viel mehr mit als den Nervenkitzel des Verbotenen. Ich staune heute noch, dass mir meine sehr korrekten Eltern damals ab und zu erlaubten, dieses absolute Verbot zu übertreten. Der Vater half mir mit einem Anzug und einer Krawatte aus, damit ich diesen Heerscharen von Polizisten nicht auffallen sollte.

Die visuellen Erinnerungen in meinem Kopf sind stehende Bilder – Bilder, die im Original bewegt waren, entweder in Realität oder im Kino – Erinnerung ist etwas Monumentales, und Monumente bewegen sich nicht.

Und so wie mich die verbotenen Bücher zum Leser gemacht haben, hat mich das verbotene Kino zum Kinogänger gemacht. Inzwischen sind die laufenden Bilder weit mehr als unverboten, sie drängen sich tagtäglich an allen Ecken auf. Und unser Nachbar, der eine Achtmillimeterkamera besass, könnte mit seinen Ferienfilmchen keine Nachbarskinder mehr begeistern.

Aber eigenartig, auch wenn die Sensation die war, dass die Bilder sich bewegten – meine Erinnerungen an Filme sind statisch – stehende Bilder in Schwarz-weiss. Humphrey Bogart, CASABLANCA, ist in der Erinnerung eine Serie von wunderbaren Fotos.

Übrigens, träumen Sie farbig, oder schwarz-weiss? Ich bin mir ganz sicher, dass ich schwarz-weiss träume. Ich erinnere mich an viele Diskussionen darüber und habe viele getroffen, die auch schwarz-weiss träumen. Ich frage mich, ob das etwas mit Fotografie zu tun hat, ob es erst seit es die Fotografie gibt, Menschen gibt, die schwarz-weiss träumen.

Wie haben Menschen gelebt, bevor es Bilder gab, bevor es die Möglichkeit gab, sie massenhaft zu vervielfältigen? Ich habe das Matterhorn in Wirklichkeit noch nie gesehen – Berge schon, aber das Matterhorn zufälligerweise nicht, aber ich kenne es von Hunderten von Bildern, bewegten und unbewegten.

Ich behaupte zwar, dass ich Paris aus der Literatur gut kenne, auch wenn ich bis vor kurzem nie da war, dass ich über Afrika und Südamerika gelesen hätte, aber wie wäre das ohne Bilder, bewegte Bilder und unbewegte Bilder und vor allem auch bewegte Bilder, die in der Erinnerung zu Fotografien erstarren – Jean Gabin mit seiner Zigarette und dem Rauch, der ihm für ewig vor dem Gesicht stehen bleibt.

Ich habe die Welt im Kino kennengelernt – nicht etwa im Studiofilm und in aussergewöhnlichen Filmen hervorragender Regisseure, sondern einfach im Kino – Tirol und Hollywood, Audrey Hepburn und Hans Moser und Eddie Constantine, und ich habe ab und zu den Eindruck, dass mich letztlich der Western zum Sozialisten gemacht hat – oh diese Gerechtigkeit –, eine grandiose Fehlleistung von Hollywood!

Die visuellen Erinnerungen in meinem Kopf sind stehende Bilder – Bilder, die im Original bewegt waren, entweder in Realität oder im Kino – Erinnerung ist etwas Monumentales, und Monumente bewegen sich nicht.

Was sich bewegt in meiner Erinnerung, das ist Sprache, das sind Sätze, einmal gehört, einmal gelesen, und sie bleiben als Bewegungen in meinem Kopf.

All dies und noch viel mehr ist mir durch den Kopf gegangen, nachdem ich GEYSIR UND GOLIATH von Alexander Seiler in einer Vorpremiere gesehen habe – ein Portrait des Bildhauers Karl Geiser, ein Portrait über einen, der Monumente schuf, unbewegte Monumente, die bewegen.

Der Film besteht fast nur aus unbewegten Bildern, aus Fotografien, die aneinandergereiht zu einem bewegten und bewegenden Film werden, den Rhythmus eines Filmes haben, und – für mich eine wunderbare Umkehrung – in der Erinnerung zu bewegten Bildern werden; bewegt durch das, was einen Film ausmacht, durch den Schnitt, und bewegt durch das, was sich in der Erinnerung bewegt, durch die Sprache.

So wie ich Filme in Erinnerung habe, so ist Seilers Film bereits im Jetzt und wird damit beim ersten Schauen zur Erinnerung, ich sitze da und habe das Gefühl, mich jetzt und im Jetzt zu erinnern. Keine Interviews mit Zeitgenossen, keine Gänge mit der Kamera – nur das Monument Geiser und seine Monumente, an denen er und für die er gelitten hat. Ich habe noch selten so direkt erlebt, dass die Form eines Films – diese wirklich aussergewöhnliche Form – den Inhalt beschrieb. Das Monument beschreibt ein Monument.

Peter Bichsel

mk2 PRESENTE

JULIETTE BINOCHE

WILLIAM SHIMELL

SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES

PRIX
D'INTERPRÉTATION
FÉMININE
JULIETTE BINOCHE DANS
COPIE CONFORME

# copie conforme

Ein Film von Abbas Kiarostami

Scénario original : Abbas Kiarostami - Adaptation : Massoumeh Lahidji - Image : Luca Bigazzi - Montage : Bahman Kiarostami - Son : Olivier Hespel, Dominique Vieillard - Décors : Giancarlo Basili, Ludovica Ferrario - Producteur Exécutif : Gaetano Daniele - Direction de production : Ivana Kastratovic, Claire Dornoy Produit par : Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz, Charles Gillibert et Angelo Barbagallo - En coproduction avec : Bibi Film, France 3 Cinéma - Avec la participation de : Canal +, France TélévisionS, le Centre National de la Cinématographie, RAI Cinéma - Avec le soutien de : Regione Toscana et Toscana Film Commission, le Programme MEDIA de la communauté Européenne - En association avec : Artémis Productions / Patrick Quinet, Cofinova 6, Cinémage 4, Soficinéma 5




Photo : Laurent Thurin Nd - Design : AK / Réalisation : MK2 - Marion Duval

JETZT IM KINO

RUTH WALDBURGER
ALAIN SARDE
PRÉSENTENT

SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD
FESTIVAL DE CANNES

# FILM SOCIALISME

JLG

la liberté coûte cher

JEAN-LUC GODARD
FABRICE ARAGNO
PAUL GRIVAS
LOUMA SANBAR
ANNE-MARIE MIÉVILLE
JEAN-PAUL BATTAGGIA

CATHERINE TANVIER
CHRISTIAN SINNIGER
JEAN-MARC STEHLE
AGATHA COUTURE
EYE HAIDARA
MARIE-CHRISTINE BERGIER
NADEGE BEAUSSON-DIAGNE
MATHIAS DOMAHIDY

QUENTIN GROSSET
OLGA RIAZANOVA
MAURICE SARFATI
DOMINIQUE DEVALS
LOUMA SANBAR
GULLIVER HECQ
MARINE BATTAGGIA
ELIZABETH VITALI

PATTI SMITH
LENNY KAYE
ALAIN BADIOU
BERNARD MARIS
ELIAS SANBAR
ROBERT MALOUBIER

FRANCOIS MUSY
GABRIEL HAFNER

ECM RECORDS

VEGA FILM
OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE
TÉLÉVISION SUISSE ROMANDE
VILLE DE GENEVE
SUISSIMAGE
FONDATION VAUDOISE
FONDS REGIO
WILD BUNCH
CANAL +
GEORGE FOUNDATION

VEGA DISTRIBUTION

JETZT IM KINO