Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 314

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: 04.08.2025

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

3.11

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

François Ozon
US-Kriegskino

Emanzipatorische Komödie:
POTICHE von François Ozon
Gespräch mit François Ozon
US-amerikanisches Kriegskino – ein Essay
BOUTON von Res Balzli
TUESDAY, AFTER CHRISTMAS von Radu Muntean
ALL THAT I LOVE von Jacek Borcuch
PINA von Wim Wenders
Gespräch mit Wim Wenders
RABBIT HOLE von John Cameron Mitchell
www.filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 11

Balzli & Fahrer zeigen

einen Film von Res Balzli

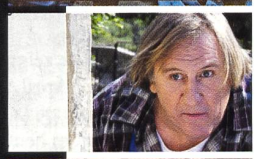
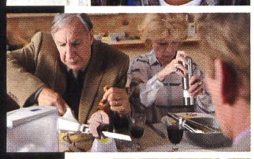
BOUTON

Solange Bouton lebt, besteht Hoffnung

mit Johana Bory, Lukas Larcher, Flavia Ravaud, Trio vocal NØRN, Rose-Marie Bory, Max Bory

Kamera Dieter Fahrer **Ton** Pedro Haldemann, Peter von Siebenthal **Montage** Loredana Cristelli

www.moadistribution.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
3.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 314
April 2011

Titelblatt:
Judith Godrèche als Joëlle Pujol und Catherine Deneuve als Suzanne Pujol in POTICHE *von François Ozon*

KURZ 5 *Minoru Shibuya*
BELICHTET 6 *Bücher*
7 *DVD*

FILMFORUM 8 **Spielen und Sterben**
BOUTON *von Res Balzli*
10 **Frage nach dem Zeitpunkt**
TUESDAY, AFTER CHRISTMAS *von Radu Muntean*
PREISTRÄGER 12 **Mit Feingefühl und Punkattitüde**
ALL THAT I LOVE *von Jacek Borcuch*

KINO IN AUGENHÖHE 14 **Postmodernes Spiel und emanzipatorische Komödie**
POTICHE *von François Ozon*
17 **«Eine Komödie, die nur komisch ist, interessiert mich gar nicht»**
Gespräch mit François Ozon

FILMFORUM 23 **Epitaph für eine Choreographin**
PINA *von Wim Wenders*
25 **«Die 3-D-Technik ist wie für den Tanz gemacht»**
Gespräch mit Wim Wenders

NEU IM KINO 27 **SOURCE CODE** *von Duncan Jones*
28 **FOUR LIONS** *von Chris Morris*
29 **THE FIGHTER** *von David O. Russell*
30 **IN A BETTER WORLD** *von Susanne Bier*
30 **LA TÊTE EN FRICHE** *von Jean Becker*
31 **LE NOM DES GENS** *von Michel Leclerc*
32 **RABBIT HOLE** *von John Cameron Mitchell*

ESSAY 33 **Die Evidenz der Einbildungskraft**
Das amerikanische Kriegskino

KOLUMNE 40 **Kino – A Sentimental Journey**
Von Heide Schlüpmann

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
Michael Ranze, Frank Arnold, Johannes Binotto, Martin Walder, Michael Pekler, Sonja Enz, Erwin Schaar, Marli Feldvoss, Pierre Lachat, Gerhard Midding, Irene Genhart, Elisabeth Bronfen

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Moa Distribution, Lausanne; JMH Distributions, Neuchâtel; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Georg Fietz, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Pathé Films, Praesens Film, Rialto Film, Zürich; Internationales Forum des Jungen Films, NFP, Berlin

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 2011 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.-
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich Porto

© 2011 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *53. 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

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

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
Liebe Leser

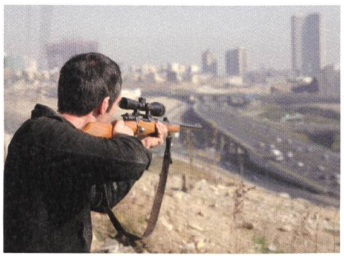
Im Rahmen des von der Zürcher Filmkritikerin Bettina Spoerri geleiteten Workshops «Filmkritik – wie schreiben?», mit dem das Online-Jugendmagazin «Tink» seine Reporterinnen und Reporter auf die Berichterstattung über die Schweizer Jugendfilmtage vorbereitete, schrieb Filmbulletin – Kino in Augenhöhe im März einen Wettbewerb aus: Die Aufgabe der Nachwuchs-Kritikerinnen und -Kritiker bestand darin, ALL THAT I LOVE (WSZYSTKO CO KOCHAM) des Polen Jacek Boruch, mit dem die Schweizer Jugendfilmtage eröffnet wurden, zu besprechen.

Das Rennen machte der Text «Mit Feingefühl und Punkattitüde» von *Sonja Enz*, Studentin der Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Universität Fribourg, den Sie in diesem Heft nachlesen können. Der Text, so beschied die von Bettina Spoerri verstärkte Filmbulletin-Jury, liefert anschauliche Beschreibungen, ohne sich in Details zu verlieren; er geht sowohl auf den historischen Kontext der Handlung als auch auf die Machart des Films ein und arbeitet klug und differenziert seine Themen heraus.

Wir freuen uns, mit dieser Aktion ein klein wenig zur Nachwuchsförderung im Bereich der filmkulturellen Berichterstattung beitragen zu können und bedanken uns bei Bettina Spoerri, Tink, Cineworx (dem Schweizer Verleih des Films) und den Schweizer Jugendfilmtagen.

Lisa Heller
Josef Stutzer

Kurz belichtet



THE HUNTER
Regie: Rafi Pitts

Brennpunkt Iran

Das islamistische Regime im Iran setzt seit einiger Zeit die Kulturschaffenden unter starken Druck. Im Dezember 2010 sind etwa die Filmemacher *Jafar Panahi* und *Mohammad Rasoulof* zu mehrjährigen Haftstrafen verurteilt worden. Vier Schweizer Programmkinos nehmen dies zum Anlass, das Werk der beiden zu zeigen und sich breiter mit der Situation des iranischen Filmschaffens zu beschäftigen.

Jafar Panahis Filme spielen im urbanen Raum und warten mit genauen (Alltags-)Beobachtungen auf, während Mohammad Rasoulof die Situation seines Landes eher in aussagekräftigen symbolischen Bildern fasst. Ihre Werke sind im Mai im *Kino Kunstmuseum* Bern, im *Stadtkino* Basel und ab Mitte Mai im Zürcher *Xenix* zu sehen, wo am 19. Mai auch ein Gespräch mit *Katajun Amirpur*, Assistenzprofessorin für moderne islamische Welt an der Universität Zürich, über die Situation der Kulturschaffenden im Iran stattfinden wird.

Zum Auftakt der Reihe zeigt das *Filmpodium Zürich* ab 24. April THE HUNTER (2010), IT'S WINTER (2006) und SEASON FIVE (1997) vom heute in Paris lebenden iranischen Filmautor *Rafi Pitts*, der sich vehement für die Belange seiner bestraften iranischen Kollegen einsetzt. Er wird hier am 29. April aus Anlass des schweizerischen Kinostarts von THE HUNTER über seinen Film und die Situation im Iran sprechen.

In der Dokumentarfilmschiene des Xenix ist am 17. und 25. April um 12 Uhr noch REICH DES BÖSEN – FÜNF LEBEN IM IRAN von *Mohammad Farokhmanesh* zu sehen, ein Dokumentarfilm über den von der islamischen Revolution geprägten Alltag von fünf Menschen im Teheran von 2006.

www.stadtkinobasel.ch, www.filmpodium.ch, www.kinokunstmuseum.ch, www.xenix.ch

LE GRAND AMOUR
Regie: Pierre Etaix

LOGORAMA
H5

Gérard Depardieu
in MAMMUTH
Regie: Benoît Delépine und Gustave Kervern

GIGOLA
Regie: Laure Charpentier

Pierre Etaix

Als «ganz und gar nicht unschuldige Beobachtung des Alltags» bezeichnete Gerhard Midding (in Filmbulletin 1.11) das Werk von *Pierre Etaix*, «einer der berühmtesten Unbekannten des französischen Kinos», der in seinen komödiantischen Kurz- und Spielfilmen «auf die Evidenz der Pantomime und die Zeichenhaftigkeit des modernen Alltags» vertraute. Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne wiederholt vom 15. bis 21. April seine Reihe «Redécouvrir Pierre Etaix» vom November letzten Jahres und zeigt in restaurierten Fassungen sämtliche Kurz- und Langfilme, die von Etaix realisiert wurden.

www.cinémathèque suisse

Kurzfilmnacht-Tour

Die von *SwissFilms* organisierte *Kurzfilmnacht* tourt wieder durch einige Städte der deutschsprachigen Schweiz (Schaffhausen, 15. 4., Aarau, 16. 4., St. Gallen, 29./30. 4., Luzern, 6. 5., Chur, 13. 5., Bern 27. 5.). Eröffnet wird das aus vier Programmblöcken bestehende Kurzfilmprogramm jeweils mit einer lokal verankerten Premiere.

Der Block «Tanzende Buchstaben» zeigt quasi ein Kondensat der Ausstellung «Bewegte Schrift» im Museum für Gestaltung Zürich (noch bis 22. Mai): Kurzfilme, Clips, Vorspanns und Trailers, die aus animierten Buchstaben bestehen, etwa Titelsequenzen von FROM RUSSIA WITH LOVE und CATCH ME IF YOU CAN oder Videoclips wie SIGN O'THE TIMES von Prince und zum Abschluss LOGORAMA des Studio H5. Im Block «Strange Guys» sind in Filmen wie LE MIROIR von *Ramon & Pedro*, ICH BIN'S HELMUT von *Nicolas Steiner* und YURI LENNON'S LANDING ON ALPHA 46 von *Anthony Vouardoux* eine Reihe von seltsamen Typen anzutreffen, während das Programm «Alles für die Katz» ganz im Zeichen des miauenden Katzenviehs, des Maskottchens der Kurzfilmnacht-Tour, steht: von TOM AND JERRY: THE CAT CONCERTO bis zum Werbespot KATZENFUTTER KAUFT MAN BESSER IN DER MIGROS. Und wie bis anhin gibt es anhand einer Auswahl der Nominierten für den Schweizer Filmpreis Quartz einen Rückblick auf Höhepunkte der schweizerischen Kurz- und Animationsfilmproduktion des letzen Jahres.

www.kurzfilmnacht-tour.ch

Fundort Kino Radium

Im Zug einer Renovation des Hauses an der Mühlegasse 5 in Zürich, das von 1907 bis 2008 das *Kino Radium* beherbergte, entdeckte man hinter dem Wandtäfer des Dachgeschosses nahezu 100 Filmplakate und rund 70 Programmzettel aus der Zeit der Anfänge des Radiums. Eine kleine, aber feine Ausstellung im *Haus zum Rech*, Sitz des baugeschichtlichen Archivs, präsentiert einen Teil der sorgfältig restaurierten Fundstücke aus der frühen Stummfilmzeit, aus der man kaum Kinoplakate kennt. Sensationell sind insbesondere auch die dannzumal von den Radiumbetreibern selbst erstellten nüchternen Schriftplakate, die Filme wie QUALVOLLE STUNDEN, EIN BLITZ IN DUNKLER NACHT, DIE KATZENBARONIN, aber auch FANTOMAS, DER GEHEIMNISVOLLE bewerben.

Haus zum Rech, Neumarkt 4, 8001 Zürich, www.stadt-zuerich.ch/hochbau

Roadmovies niedertourig

Sollte die geneigte Filmbulletin-Leserin bei der Besprechung von LA TÊTE EN FRICHE in diesem Heft sich darüber ärgern, dass Gérard Depardieu auf dem Motorrad im Kino leider verpasst wurde, lässt sich das im Umfeld von Zürich leicht beheben: MAMMUTH von *Benoît Delépine* und *Gustave Kervern* ist in der Reihe «Der Weg als Ziel – niedertourige Roadmovies» des Kinos *Xenix* im April noch einige Male zu sehen. Und wenn man dann so schöne, witzige, melancholische, zauberhafte, unaufgeregte Filme wie REISENDER KRIEGER von *Christian Schocher*, QUE TAN LEJOS von *Tania Hermida*, KIKUJIRO NO NATSU von *Takeshi Kitano*, THE GODDESS OF 1987 von *Clara Law*, ELDORADO von *Bouli Lanners* und DIARIOS DE MOTOCICLETA von *Walter Salles* gleich noch "mitnehmen" kann, umso besser.

www.xenix.ch

Pink Apple

Mit GIGOLA von *Laure Charpentier* wird am 4. Mai das 14. schwullesbische Filmfestival *Pink Apple* (Zürich: 5. bis 12. Mai, Frauenfeld: 12. bis 15. Mai) eröffnet. Als Vorpremieren angekündigt sind etwas HOWL von *Rob Epstein* und *Jeffrey Friedman*, ein Biopic über Allen Ginsberg, den grossen Poeten der Beat-Generation; TOMBOY von *Céline Sciamma*, der von der zehnjährigen Laura erzählt, die für ein Jahr lang in der neuen Nachbarschaft als Knabe durchgeht, und KABOUM von *Gregg Araki*, eine Science-Fiction-Komödie über das sexuelle Erwachen von College-Studenten.

Dem Schriftsteller *Jean Genet* (1910–1986) gilt eine Hommage mit einer Würdigung von Leben und Werk durch *Wolfgang Theis*, der Vorführung von UN CHANT D'AMOUR, Genets einzigem Film, und von POISON von *Todd Haynes* wie auch SISTER MY SISTER von *Nancy Meckler*, ein Film, der auf den gleichen authentischen Vorfall zurückgreift, der Genet zu seinem Theaterstück «Die Zofen» inspirierte.

Ein Werkstattgespräch mit *Wieland Speck*, Programmleiter des Panoramas der Berlinale und Filmemacher (WESTLER), über das New Queer Cinema und Podiumsgespräche über den Gender-Diskurs und über Queers in TV-Serien ergänzen das mit rund 80 Filmen reichhaltig bestückte Festival.

www.pinkapple.ch

Videoex

Die 13. Ausgabe von *Videoex*, internationales Experimentalfilm & Video Festival, in Zürich findet vom 21. bis 29. Mai statt. Im CH-Fokus wird das poetisch-experimentelle Filmschaffen von *Rudy Burckhardt* vorgestellt. Gaststadt ist *Brüssel*: das Programm erstreckt sich von den Avantgarde-Filmen von *Henri Storck* und *Charles Dekeukeleire* aus den zwanziger Jahren über Filme von *Marcel Broodthaers*, die frühen experimentellen Arbeiten von *Chantal Akerman*, dem autobiographisch geprägten Œuvre von *Boris Lehman* bis zu DIAL H-I-S-T-O-R-Y von *Johan Grimonprez*, einem Found-Footage-Film über Flugzeugentführungen.

www.videoex.ch

The Big Sleep

Donatello Dubini

1955 – 26. 30. 2011

«Unsere Dokumentarfilme haben einen leicht fiktionalen Touch und unsere Spielfilme haben einen leicht dokumentarischen Touch. Wir verstehen unsere Filme als Montagefilme, in denen es nicht um durchgängige Inszenierungen geht, sondern um ein Zusammenfügen von Stückwerk.»

Donatello Dubini in Filmbulletin 5.01

«...man kann sich nun gar nicht vorstellen, wie ein nächster Dubini-Film aussehen könnte, wenn da der Name Donatello fehlt im Vorspann.»

Florian Keller im Tages-Anzeiger vom 31. 3. 2011

ZDOK.11

Zürcher Dokumentarfilmtagung
5./6. Mai 2011

Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film

ME MYSELF AND I

Wenn Dokumentarfilme zur Performance werden

Filme und Präsentationen
Susan Mogul, DRIVING MEN, USA 2008
David Sieveking, DAVID WANTS TO FLY, D/A/CH 2010

Diskussionsbeträge
Kaleo La Belle, Thomas Hämmerli, Tobias Wyss

Referate
Stella Bruzzi, Alexandra Schneider, Marcy Goldberg

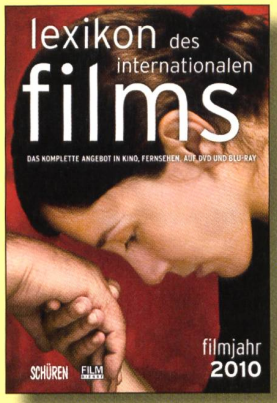
Moderation
Sabine Gisiger, Marille Hahne, Christian Iseli

ZHdK, Vortragssaal,
Ausstellungsstrasse 60, 8005 Zürich

Anmeldung und Information:
www.zdok.ch

Anmeldeschluss: 20. April 2011

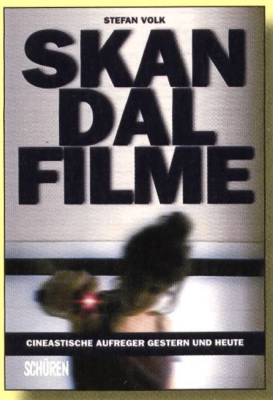
Kino lesen!



600 S., Pb.,
€ 22,90/SFr 32,90 UVP
ISBN 978-3-89472-720-8

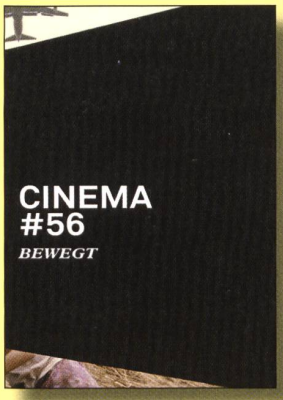
Mit Zugang zur kompletten film-dienst Datenbank

„Für die Fülle an Informationen ist der Preis von 22,90 € fast geschenkt, wenn man bedenkt, was für ein prall gefülltes Fachlexikon sonst gezahlt werden muss! Fazit: Filmliebhaber sollten sich dieses Standardwerk nicht entgehen lassen!" *positiv-web.de*



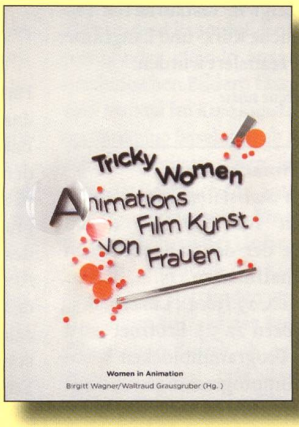
320 S., Pb., viele Abb.
ISBN 978-3-89472-562-4
€ 24,90/SFr 35,90 UVP
www.skandalfilm.net

„Klug ausgewählt und sorgfältig recherchiert, ist ihm ein Stück bester Kulturgeschichte des Films gelungen. (...) unbedingt anschaffen!"
SWR



Schweizer Filmjahrbuch
€ 22,00/SFr 31,90 UVP
208 S., Pb., viele Abb.
ISBN 978-3-89472-607-2

Das Schweizer Filmjahrbuch CINEMA widmet sich 2011 einem vielschichtigen und mehrdeutigen Adjektiv und Verb: BEWEGT.
In den „Momentaufnahmen" beschreiben Schweizer Cutter prägende Filmszenen und berichten von ihren Erfahrungen mit dem bewegtenBild.
www.cinemabuch.ch



AnimationsfilmKunst von Frauen
192 Seiten, tw englisch
€ 24,90/SFr 35,90 UVP
ISBN 978-3-89472-723-9
Mit DVD

Renommierte Autorinnen, Filmemacherinnen und Expertinnen beleuchten den Animationsfilm aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln – wissenschaftlich, persönlich, historisch und aktuell.

Bonus-DVD: Spezielle Selektion an Tricky Women-Filmen, die im Buch besprochen werden.

SCHÜREN www.schueren-verlag.de

Minoru Shibuya
Hommage des Berliner Forums

DRUNKARD'S PARADISE
© Shochiku Co., Ltd.

A GOOD MAN, A GOOD DAY
© Shochiku Co., Ltd.

MODERN PEOPLE
© Shochiku Co., Ltd.

DOCTOR'S DAY OFF
© Shochiku Co., Ltd.

Eine steile Treppe, eingezwängt zwischen hohen Betonmauern, führt hinauf zum Haus, das in einen Abhang gebaut ist. Kuriose Folge: Das Wohnzimmer befindet sich unterhalb des Eingangs, der wie eine Last alles zu zerdrücken scheint. Eine eigentümliche Fragilität geht von dieser Architektur aus, die sich auf die Bewohner des Hauses überträgt. Zum wiederkehrenden Motiv wird der mühsame Aufstieg, Schritt für Schritt, Stufe für Stufe. Kein Wunder, dass der Vater von vier erwachsenen Töchtern seine Familie ohne ein Wort verlässt. Im Japan der Nachkriegszeit, mit dem Trauma des verlorenen Krieges und zweier Atombombenabwürfe, finden sich die Männer nicht mehr zurecht. Ihnen bleibt nur die Flucht. Die Treppe wird so zur Metapher eines unüberwindlichen Hindernisses.

Die beschriebene Treppe stammt aus DAIKON TO NINJIN (THE RADISH AND THE CARROT, 1964), einem Film des japanischen Regisseurs Minoru Shibuya (1907–1980), dem das Forum der diesjährigen Berlinale eine Hommage widmete. Shibuya ist ausserhalb Japans so gut wie unbekannt, und das ist bedauerlich: Der Regisseur, der bei Mikio Naruse und Heinosuke Gosho assistierte, inszenierte zwischen 1937 und 1965 45 Filme, vor allem für die Produktionsfirma Shochiku. Hier drehte er Familiendramen, das sogenannte *shomingeki*, aber auch Komödien, gelegentlich satirisch angehaucht. Das ist das Besondere: Während Yasujiro Ozu vor allem dem schwierigen Verhältnis der Generationen nachspürte, Mikio Naruse sich als «Chronist gewöhnlicher Gefühle» (Karsten Witte) erwies, Kenji Mizoguchi den Leidensweg japanischer Frauen beschrieb und Akira Kurosawa – von historischen Samurai-Filmen über Gangsterfilme bis zu sozialkritischen Gegenwartsdramen – in unterschiedlichen Genres zu Hause war, öffnete Shibuya das Melodram hin zu mehr Leichtigkeit und Unbeschwertheit. Die dramatischen Konflikte fängt er immer wieder durch humorvolle Einschübe auf, den charakterlichen Schwächen seiner Figuren begegnet er mit liebevollem Spott, den moralischen Abgründen der japanischen Gesellschaft mit Sarkasmus. Für europäische Augen mag diese Mischung aus Ernst und Humor mitunter etwas Unausgeglichenes haben, das zur Verunsicherung, sogar zur Orientierungslosigkeit des Zuschauers beiträgt. Doch man muss den Eindruck ins Positive wenden: Shibuya erzeugt eine Ambivalenz, die voreilige Schlüsse, ob über die Figuren oder die Gesellschaft, verweigert. Es ist immer auch eine andere Lesart möglich.

So entzündet sich der Konflikt in DAIKON TO NINJIN nur an einer zerbrochenen Fensterscheibe: Hauptdarsteller *Chishu Ryu*, Lieblingsdarsteller von Ozu, hat plötzlich aus seinem Büro freien Blick auf den blauen Himmel und folgt einem Impuls, alles hinter sich zu lassen. Als er zwei Wochen später zurückkehrt, tut er so, als sei nichts gewesen – was seine Frau zur Weissglut treibt. Der Film beruht auf einem Drehbuch von Ozu, der 1963 starb, zahlreiche seiner Stammschauspieler sind in kurzen Gastauftritten zu sehen. Man sucht in den farbigen GrandScope-Bildern förmlich nach Spuren des grossen Meisters. Und stellt erleichtert fest, dass Shibuya Ozu nicht imitiert hat. Er hat die Vorlage, mit einer für Ozu wohl undenkbaren Gnadenlosigkeit, seinem eigenen Universum anverwandelt.

Chishu Ryu spielt auch die Hauptrolle in YOPPARAI TENGOKU (DRUNKARD'S PARADISE, 1962), und verwundert reibt man sich die Augen. Ryu interpretierte in den Filmen Ozus seine Figuren, zumeist den gütigen Vater, mit sparsamen Gesten und wenigen Worten. Berühmt sein angedeutetes Kopfnicken und ein im Original kaum verständliches, hingegrummeltes «Ahhh», um sein Einverständnis zu bekunden. Hier jedoch – als alkoholkranker Vater, der seinen über alles geliebten, nicht minder trinkfreudigen Sohn verloren hat – agiert er wie losgelassen. Mit ungelenken Armen und eigentümlich verschränkten Beinen eilt er torkelnd durch den Film, den Oberkörper nach vorne gebeugt, das Gesicht mit aufgeblasenen Backen und aufgerissenen Augen zum symbolhaften Fragezeichen erstarrt. So sorgt Ryu immer wieder für komisches Staunen – trotz aller Tiefschläge, trotz allen Schmerzes, trotz des gesellschaftlich akzeptierten Alkoholkonsums, trotz der düsteren Industrielandschaften, die Michelangelo Antonionis IL DESERTO ROSSO vorwegnehmen.

In KOJIN KOJITSU (A GOOD MAN, A GOOD DAY, 1961) spielt Ryu einen exzentrischen Mathematik-Professor, der plötzlich in den Fokus der Öffentlichkeit gerät, als er einen Preis entgegennimmt. Nicht nur, dass der Preis in einem slapstickhaften Coup gestohlen wird – viel schlimmer ist für den Professor, dass seine Adoptivtochter den Heiratsantrag eines Arbeitskollegen annehmen will. Erfolg bedeutet dem Professor nichts. Lieber gefällt er sich in einer Mischung aus Verschrobenheit und Unzufriedenheit, bei der auch immer wieder Gelassenheit durchscheint: Alles halb so schlimm.

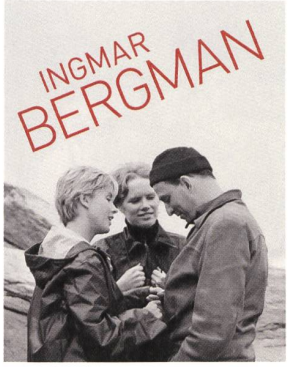
Ganz anders hingegen GENDAJIN (MODERN PEOPLE, 1952). In dem komplex erzählten, sogar undurchsichtigen Film erzählt Shibuya die Geschichte eines Regierungsbeamten, der die Krankenhausrechnung für seine Frau nicht mehr bezahlen kann und darum Schmiergelder annimmt. Zu allem Überfluss hat er eine Geliebte. Erst ein junger Kollege, der sich in seine Tochter verliebt hat, bringt ihn zur Besinnung. Doch da ist es schon zu spät. Moral, Treue, Verantwortung, Loyalität – Shibuya widmet sich zentralen Problemen der japanischen Gesellschaft. Dabei entwickelt er den handlungstragenden Konflikt fast ein wenig nachlässig. Auch hier weiss man lange nicht, ob man sich in einer Komödie oder einem Drama befindet. Komische Begegnungen, etwa zwischen der naiven Tochter und der Geliebten des Vaters, nehmen dem Film jedes Pathos.

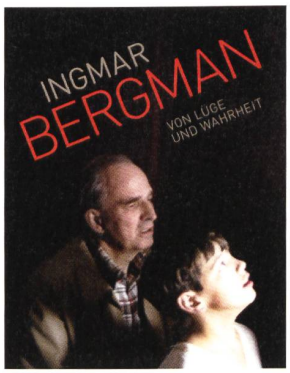
Eine reine Komödie ist hingegen AKUJO NO KISETSU (THE DAYS OF EVIL WOMEN, 1958), der Lawrence Kasdans I LOVE YOU TO DEATH beeinflusst haben könnte. Ein alter, reicher Griesgram hortet wertvolle Diamanten, auf die es seine Geliebte und deren Tochter abgesehen haben. Sie engagieren sogar einen Killer, um den Traum vom Reichtum zu verwirklichen. Doch jeder Plan schlägt fehl. Hemmungslos übertrieben, ohne Angst vor Klamauk und Überdrehtheit, kritisiert Shibuya mitleidlos Gier und Egoismus und somit eine Gesellschaft, in der familiärer Zusammenhalt nichts mehr bedeutet.

HONJITSU KYUSHIN (DOCTOR'S DAY OFF, 1952) erzählt in zahlreichen, virtuos verknüpften Vignetten die Erlebnisse eines Landarztes, der eigentlich einen Tag frei hat. Trotzdem finden sich in seiner Praxis zahlreiche Bedürftige ein, vom Möchtegern-Gangster über perspektivlose Jugendliche bis zum verwirrten Kriegsheimkehrer. Allen ist er Bezugsperson, vielleicht sogar Ersatzvater. So entsteht ein kleines, die Generationen übergreifendes Kaleidoskop japanischer Befindlichkeiten.

Michael Ranze

Ingmar Bergman





Das ist immer wieder die Frage bei einer neuerlichen Publikation über einen Filmkünstler, bei dem man denkt, es sei doch alles schon gesagt worden. Aus verlegerischer Sicht mag sich das anders darstellen, da dürfte die anhaltende Popularität so mancher Namen dazu führen, dass man darin eine halbwegs sichere Bank sieht. Und die klassischen Regisseure aus dem Pantheon des Kinos? Deren Werke hat der Cineast heute längst als DVD-Editionen in seinem Regal stehen – um sie wieder einmal ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken, braucht es schon mehr, etwa die vollständige Retrospektive bei einem Festival, verbunden mit "Bonusmaterial", zum Beispiel der Aufführung von verschollen geglaubten Werken – oder aber einer grossen Ausstellung.

Damit konnte in diesem Jahr die Berlinale aufwarten, die ihre Retrospektive umfassend Ingmar Bergman widmete, dem zeitgleich eine Ausstellung im Berliner Filmmuseum galt (noch bis 29. Mai zu sehen und im Herbst voraussichtlich im belgischen Gent, parallel zu dem dort stattfindenden Filmfestival). Dazu sind gleich zwei Bücher erschienen, eines zur Retrospektive, das andere zur Ausstellung – beide ergänzen sich.

Der Band zur Retrospektive dokumentiert alle filmischen Arbeiten Bergmans (also auch seine Werbespots für Bris-Seife Anfang der fünfziger Jahre), die Filme, die nach seinen Drehbüchern entstanden sind, sowie drei Dokumentarfilme Stig Björkmans über ihn (warum hier Michael Winterbottoms zweiteiliger, zweistündiger Dokumentarfilm aus dem Jahr 1989 ausgespart wird, bleibt unklar, er taucht nur in einer Fussnote des Essays auf und wurde in Berlin auch nicht gezeigt).

Jedem Film werden bis zu drei Text- und zwei Bildseiten zugestanden, zum einen mit ausführlichen Credits – denen kann man entnehmen, dass viele der frühen Bergman-Filme in Deutschland erst mit jahrelanger Verspätung in die Kinos kamen oder auch, dass es von FANNY UND ALEXANDER zusätzlich zur langen Fernsehfassung noch zwei verschiedene Kinofassungen gab. Was ich dabei vermisse, sind Angaben zum Breitwandformat der Filme (da ältere Fernsehabtastungen und selbst manche DVD-Veröffentlichungen Breitwandformate regelmässig auf Vollbild reduzieren).

Zum anderen gibt es wiederum ausgewählte Erstaufführungskritiken aus Schweden, Deutschland und dem englischsprachigen Raum – letztere im englischen Original, allerdings in knapperem Umfang, was ein wenig in Widerspruch zur deutsch/englischen Zweisprachigkeit des Bandes steht. In Anbetracht der Tatsache, dass in der Nachbemerkung zum Datenapparat eine lange Liste von Fachzeitschriften aufgeführt wird, die für die Auswahl «systematisch durchgesehen» wurden, überrascht es, dass Dora Fehling aus der (West-)Berliner Tageszeitung «Telegraf» die am häufigsten zitierte Kritikerin ist. Insofern ist es geradezu erlösend bei der Lektüre, wenn man (auf Seite 146) endlich einen Text von Frieda Grafe (zu THE TOUCH) zu lesen bekommt, der mit seiner Aufmerksamkeit für Details Lust auf den Film selber weckt – was viele der Texte eben nicht tun, da sie zu sehr mit Beurteilen beschäftigt sind und darüber das Beschreiben vergessen. Immerhin kann man hier auch eine Reihe durchaus kritischer Texte nachlesen, so die von Karsten Witte zu FANNY UND ALEXANDER beziehungsweise DIE BESTEN ABSICHTEN.

Die Filme sind nicht chronologisch angeordnet, sondern zu fünf thematischen Blöcken gruppiert: «Suche», «Künstler», «Glaube», «Beziehungen» sowie «Leben und Arbeit». Jedem Block ist ein knapper Essay (meist zwei Seiten) von *Marion Löhndorf* vorangestellt, der Querverbindungen zwischen den einzelnen Filmen des Blocks herstellt. Die Bibliografie der Bücher über Bergman am Ende belegt noch einmal die umfangreiche Auseinandersetzung mit seinem Werk in der Filmgeschichtsschreibung – einer Auseinandersetzung, der diese Publikation allerdings keine neuen Akzente hinzufügt; man wird sie eher zum Nachschlagen als zur inspirierenden Lektüre nutzen.

Schade auch, dass man nicht mehr erfährt über SANT HÄNDER INTE HÄR (1950; deutscher Verleihtitel MENSCHENJAGD), der auf Bergmans Betreiben später nicht mehr gezeigt werden durfte – sein filmischer Beitrag zum Kalten Krieg.

Als erheblich gewinnbringender empfand ich die Lektüre des Ausstellungskatalogs «Ingmar Bergman. Von Lüge und Wahrheit». Seine sieben Kapitel, zum Teil parallel zu denen der Retrospektive, orientieren sich an den Räumen der Ausstellung: «Suche», «Künstler», «Glaube», «Farö», «Beziehungen» (sowie «Prolog» und «Resümee»).

Der Abbildung einzelner Ausstellungsobjekte sind davon inspirierte Texte auf jeweils einer Doppelseite beigegeben. Hübsch etwa eine Doppelseite zu Bergman und seinem Bewunderer Woody Allen oder eine weitere zu «Bergman und Hollywood». Dazu hätte auch sehr gut das Werbematerial gepasst, das in der Ausstellung zu sehen ist – so wurde im Zusammenhang des US-Starts von SOMMER MIT MONIKA etwa ein «Monika-Cocktail» offeriert. Zu dieser schrillen Eingemeindung hätte auch sehr gut ein Hinweis darauf gepasst, dass Bergmans JUNGFRAUENQUELLE zwölf Jahre später als Inspiration für THE LAST HOUSE ON THE LEFT, einen berüchtigten Splatterfilm von Wes Craven, diente.

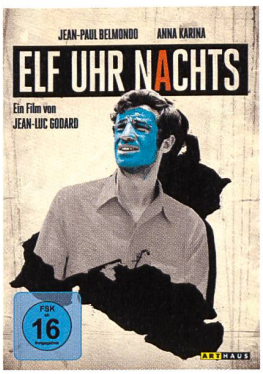
Aufschlussreich zu lesen sind die Interviews, die die Kuratoren der Ausstellung geführt haben. Bis auf Harriet Andersson, die sehr wortkarg bleibt, haben sie alle Mitteilenswertes zu sagen: die Schauspielerinnen Gunnel Lindblom und Rita Russek (die ihn als «einen grossen Künstler und ein ewig ängstliches Kind» charakterisiert) ebenso wie die Filmemacher Hans-Christian Schmid, Margarete von Trotta und Michael Haneke. Bille August steuert einen kurzen Text zur Entstehung von DIE BESTEN ABSICHTEN (den er nach Bergmans Drehbuch und auf dessen Wunsch hin inszenierte) bei, und Hennig Mankell (der mit einer Tochter Bergmans verheiratet ist) berichtet von seinem Drehbuch über Bergman selber, das demnächst von Susanne Bier inszeniert werden soll – darauf kann man sich freuen.

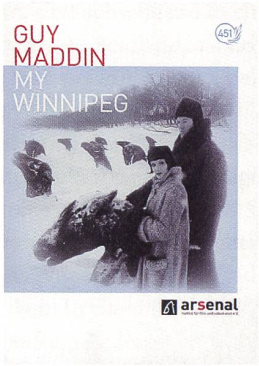
Frank Arnold

Gabriele Jatho (Red.): Ingmar Bergman. Essays, Daten, Dokumente. Herausgegeben von der Deutschen Kinemathek. Mit einem Vorwort und fünf einführenden Essays von Marion Löhndorf. Berlin, Bertz + Fischer, 2011. 247 S., Fr. 34.90, € 22.90

Nils Warnecke, Kristina Jaspers (Hg.): Ingmar Bergman. Von Lüge und Wahrheit. Berlin, Deutsche Kinemathek, Bertz + Fischer Verlag, 2011. 136 S., Fr. 27.50, € 17.90

DVD





John Huston, Literaturverfilmer

Auch so grosse Filmautoren wie *John Huston* kennen wir zu wenig. Oder wem ist WISE BLOOD, Hustons Verfilmung des Debüts der Südstaaten-Schriftstellerin Flannery O'Connor, ein Begriff? Dabei erweist sich Huston, der ohnehin ein Faible für die Adaption von als unverfilmbar geltenden Büchern hatte, als geradezu kongenial in seiner Übertragung von O'Connors exzentrischer Welt auf die Leinwand. *Brad Dourif* in seiner gewiss besten schauspielerischen Leistung gibt den Armeeheimkehrer und Zyniker Hazel, der sich – beeindruckt von seinen Begegnungen mit üblen Scharlatanen und besessenenen Predigern – daran macht, eine eigene Religion zu gründen, die «Church Without Christ», wo es keine Wunder, keine Vergebung und kein Leben nach dem Tod gibt. Mit minimalem Budget hat Huston einen Film gemacht, der in jedem Moment überraschend bleibt: irrlichternd, bildgewaltig, bedrohlich und komisch in jedem Sinn des Wortes. Der Film ist selbst eines jener Wunder, an die der Protagonist nicht zu glauben vorgibt.

WISE BLOOD *USA 1979. Bild: 16:9; Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D. Vertrieb: 101 Pixel*

Jim Morrison, Selbstdarsteller

Die Band «The Doors» liess sich nie auf ihren Sound reduzieren. Die optische Inszenierung, insbesondere des charismatischen Frontmanns Jim Morrison, war immer auch integraler Bestandteil ihres Auftritts. Diesem Gesamtkunstwerk von Band hat *Tom DiCillo* nun ein Denkmal gesetzt, nicht indem er – wie vor ihm Oliver Stone in seinem THE DOORS – Zeitgeschichte nachspielen liess, vielmehr lässt er deren Artefakte für sich selber sprechen: Aus unbekannten Konzert- und Privataufnahmen webt DiCillo das komplexe Porträt einer Band, die zwischen selbstzerstörerischem Wahn und kalkulierter Provokation pendelte. Dieses Bijoux gibt's nicht nur als DVD, sondern auch als BlueRay zu kaufen: für einen noch schärferen Blick auf eines der aussergewöhnlichsten Phänomene der Sechziger Populärkultur von Amerika.

THE DOORS – WHEN YOU'RE STRANGE *USA 2010. Bild: 1,78:1 (anamorph); Sprachen: D, E (DD 5.1); Untertitel: D. Verleih: Arthaus*

Delmer Daves, Melodramatiker

Trotz glühenden Fürsprechern wie Bertrand Tavernier ist *Delmer Daves* auch unter Filmkritikern bis heute ein Geheimtip geblieben. Umso erfreulicher, dass mit THE LAST WAGON ein weiterer seiner wunderbaren Western auch hierzulande erhältlich ist. In gewisser Weise führt der Film fort, was Daves mit BROKEN ARROW, seinem wohl berühmtesten Film, angefangen hatte: Dort verliebt sich ein weisser Ex-Soldat in ein indianisches Mädchen, doch sein fragiles Glück wird von jenen Siedlern zunichte gemacht, die noch nicht bereit sind, sich auf den Dialog mit den Indianern einzulassen. THE LAST WAGON nun erzählt von einem Weissen, den man nur Comanche nennt und der die meiste Zeit seines Lebens unter Indianern verbracht hat, nun aber des Mordes an drei Weissen angeklagt ist. Sein Transport zum Gericht wird zum Höllenritt. Wie nahezu alle Filme von Daves hat auch dieser einen Protagonisten, der sich zwischen den Fronten befindet: als weisser Indianer steht er für die unauflösbare Verstrickung von Gegensätzen. Kritiker haben es Daves nie verziehen, dass er, der Western-Regisseur, gegen Ende seiner Karriere nur noch häusliche Melodramen gemacht hat. Es zeigt sich aber, dass sein grösstes Interesse immer schon dem Melodram und seiner Betonung zwischenmenschlicher Dynamiken galt. Mit dem in grandiosem Cinemascope und den leuchtenden Farben von DeLuxe gedrehten THE LAST WAGON erweist er sich erneut als Meister des Melo – vom Beginn an bis zum ebenso unwahrscheinlichen wie bewegenden Happy-End.

DER LETZTE WAGEN *USA 1956. Bild: 2.35:1; Sprachen: D (DD 2.0), E (DD 4.0); Untertitel: E. Vertrieb: Koch Media*

Jean-Luc Godard, Feuerwerker

Auf zwei neuere Veröffentlichungen in der sich stetig vergrössernden Godard-Edition des Arthaus-Labels sei besonders hingewiesen: In UNE FEMME EST UNE FEMME versucht der französische Renegat seinen Vorbildern aus Hollywood nachzueifern. In der «Ménage à trois»-Komödie um eine Stripperin, die mit dem einen Mann zusammenlebt, sich aber vom andern ein Kind machen lassen will, wird man ohne Zweifel auch eine Hommage an Ernst Lubitsch, den grossen Meister des Frivolen, erkennen. Ein Jahr nach dieser Screwball-Comedy à la française zollt Godard mit PIERROT LE FOU dem Gangsterfilm Tribut. Der von *Jean-Paul Belmondo* gespielte titelgebende Irre rennt von seiner Familie davon und brennt mit einer früheren Geliebten durch. So wie die Gangsterpärchen aus GUN CRAZY oder BONNIE & CLYDE bringt auch hier die amour fou nichts als Blut und Tod. Godard lässt nichts aus, Folter und Geballer inklusive. Doch massakriert der Regisseur auch das eigene Medium: Figuren schauen in die Kamera, die Montage verzettelt sich. Nicht nur die Hauptfigur wird sich am Ende in die Luft sprengen, der Film selbst explodiert vor lauter Ideen. Übrigens gibt es PIERROT LE FOU auch als hochauflösende BlueRay zu kaufen: das Bild ist dort sogar noch poppiger, noch greller.

EINE FRAU IST EINE FRAU *F 1961. Bild: 2,35:1 (anamorph); Sprachen: D, F (Mono DD); Untertitel: D (nicht ausblendbar). Extras: Filmeinführung von Colin MacCabe. Vertrieb: Arthaus*

ELF UHR NACHTS *F 1962. Bild: 2,35:1 (anamorph); Sprachen: D, F (Mono DD); Untertitel: D (nicht ausblendbar). Extras: Filmeinführung von Colin MacCabe, Audiokommentar von J.-P. Pouy. Vertrieb: Arthaus*

Guy Maddin, Märchenerzähler

Als der Rezensent vor einigen Jahren mit *Guy Maddin* ein langes Telefongespräch über dessen eigenwillige Filme führte, wollte der kanadische Filmemacher viel lieber über seine Heimatstadt Winnipeg reden. Der Ort am Rand der Welt, so tönte es über den Hörer, ist bevölkert von Leuten, die wenn überhaupt nur einmal im Jahr ihre Häuser verlassen. Und die Gegend, in der sein Atelier liegt, beschrieb er als Geisterviertel mit voll möblierten Häusern, aber ohne Bewohner. Nun hat Maddin diesen unwirklichen Ort zu einem Film verarbeitet, den Dokumentation zu nennen sich nur jemand traut, für den auch noch Georges Méliès' LE VOYAGE DANS LA LUNE als Dokumentarfilm durchgehen würde. Der Vergleich ist nicht zufällig: Auch dieses Meisterwerk, wie alle aus Maddins Hand, sieht aus, als stamme es aus der Frühzeit des Kinos. Realismus ist des Kanadiers Sache nicht, wohl aber jene Wahrheit, die man auch in Märchen findet. MY WINNIPEG ist das traumhafte, phantastische Filmmärchen eines wahren Visionärs.

MY WINNIPEG *Kan 2007. Bild: 4:3; Sprachen: E (DD 2.0); Untertitel: D. Verleih: Filmgalerie 451*

Johannes Binotto

Spielen und Sterben

BOUTON von Res Balzli

Eine Schweizer Winterlandschaft. Drei junge Frauen intonieren hauchzart chromatisch pulsierende Akkorde. Am Strassenrand, halb eingeschneit vor einem Baum, eine jener rührend verspielten Installationen von Memorabilien, wie sie auf einen Verkehrsunfall an der Stelle hindeuten. «C'est quoi ces trucs là?», fragt eine kindliche Stimme aus dem Off, und eine Frauenstimme antwortet einem Wesen, das sie Bouton nennt, jemand sei gestorben. Beide Stimmen gehören der Marionettenspielerin Johana Bory, ihr selber – und verfremdet einem Naseweis aus gelbem Stoff mit einer grossen Maulklappe, der aus Johanas Bauch redet. Sie selber ist da schon tot.

Mit Bouton zog die Puppenspielerin, gebürtige Französin und in Biel wohnhaft, durch die Lande. Gestorben ist sie am 15. März im vergangenen Jahr, nicht als Opfer eines Unfalls, sondern zuhause, an Krebs. Von ihrer letzten Zeit erzählt BOUTON, entstanden aus dem Wunsch, «einmal im Leben noch in einem Film zu spielen». Ohne ihre Krankheit,sagt sie da leuchtend mit letzten Kräften, wäre es zu dem Film nie gekommen. Gesehen hat sie diesen nicht mehr, nur Rushes.

Es wird zurzeit viel gestorben im Schweizer Film, und die Werke von Spielfilm-Regisseurinnen wie Léa Pool (LA DERNIÈRE FUGUE) und Sophie Heldman (SATTE FARBEN VOR SCHWARZ) rufen unerbittlich in Erinnerung, wie schwer es ist, dem Thema filmisch auf Augenhöhe zu begegnen. Anderseits ist dem Spitalfilm STATIONSPIRATEN von Michael Schaerer auf respekterheischende Weise das Kunststück gelungen, einem Film über krebskranke Buben so viel Kinoleben wie möglich abzutrotzen, ohne wohlfeil nach dem Publikum zu schielen.

BOUTON von Res Balzli ist ein aussergewöhnlicher Film. Eine subtile Gratwanderung von seltener Schönheit, die man keineswegs tröstlich nennen mag, aber auch nicht deprimierend. Er bewegt sich gleichermassen auf Augenhöhe mit dem Leben und mit dem Tod. Zumindest gestalterisch; geistig kann man mit dem Tod ja nie auf Augenhöhe sein. Auch dies spricht BOUTON an, lässt weder die Angst noch die Schmerzen aus, noch die durch diesen Tod kalt auf den Kopf gestellte Logik der Natur und ihres Generationenzyklus, dass eine blühende junge Frau mit Dreiunddreissig sterben muss.

Ein Dokumentarfilm also? Etiketten bringen einen hier nicht weiter. BOUTON dokumentiert eine eigene, künstlerische Auseinandersetzung mit dem Leben und Sterben und ist insofern inszeniert. Johana erklärt Bouton in einem ihrer kleinen Sketches, dass sie krank sei und vielleicht einmal nicht mehr da, und Bouton, ihr Geschöpf, weiss, dass auch er dann nicht mehr würde leben können. Dank Bouton kann die Kranke spielerisch in einen Dialog mit sich selber treten – Puppenspiel als Methode, den Schrecken und auch den Schmerz für Momente schöpferisch zu bannen; so changieren Performance und Therapie, Fiktion und Authentizität ineinander.

Johana Bory stellt sich selber dar, ohne der Selbstdarstellung zu verfallen; man kann dies nicht hoch genug würdigen. Ihr Spiel schafft nicht falsche Nähe, ihm gelingt im Gegenteil ruhige teilnehmende Distanz. Es ist todernst, bleibt aber Spiel auf einer (Lebens-)Bühne, in dem auch einiger Humor Platz hat. Johana erklärt Bouton ihre Krankheit, und der kleine Kerl antwortet, er habe dafür Schnupfen. Und überdies hoffe er, sie bekomme nie Zwillinge, da doch die eine Brust nie mehr Milch geben könne.

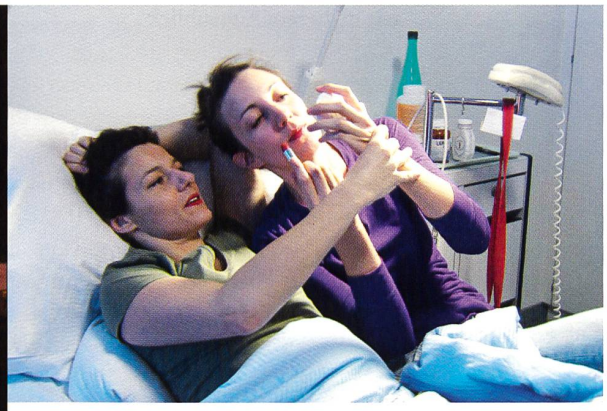
Drohenden Voyeurismus zu bannen, Nähe durch Distanz hat der Regisseur Res Balzli als Prinzip auf den ganzen Film übertragen. Die Diskretion des Blicks ist ihm in der Art seiner Bildkomposition von gerahmten Räumen eigen. Die Kranke in ihrem Bett wirkt durch Türausschnitte hindurch ebenso nahe und präsent wie dem intimsten Blick entrückt. Dasselbe gilt für die kleinformatigen in den Film einmontierten Videoausschnitte ihres Lebenspartners, welche die beiden im privaten Gespräch im Bett oder im Selbstgespräch zeigen. Mehr und mehr muss sich der Film in der letzten Lebensphase Johanas zurücknehmen, muss und will den nächsten Angehörigen, Vater, Mutter, ihren Platz lassen. Und der Tod selber wird im Bild ausgespart: Der Lebensgefährte, der als Spitalclown arbeitet, sitzt schweigend in einer nüchternen Garderobe, und wir wissen Bescheid; als Erinnerung sehen wir Johanas letzten Auftritt mit Bouton, bei dem sie sich kaum mehr vom Boden erheben konnte.

An den drei Vokalistinnen des Trio vocal Nørn, die mit raffiniert schönen Klangwelten den Film tragen, scheiden sich bei BOUTON offenbar die Geister, zumal sie als Akteurinnen – als die drei Nornen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – Johanas Weg begleiten, da und dort szenisch kommentieren und dann in einem wirklich gewagten Schlussbild den Sarg mit sanftem Ruderschlag aus dem Film gleiten lassen. Nicht jedermanns Sache. Aber auch hier gälte zu rühmen, wie die wunderschön filigranen und wie in die Luft gestochenen vokalen Kompositionen sich exakt und stimmig in den Rahmen des Bildes fügen, dem Atem des Filmes (zumindest in der längeren Kinoversion) voll und ganz entsprechen.

Dies ist vielleicht das Schönste, was dem erstmals als Regisseur arbeitenden Produzenten Res Balzli in dieser Meditation über das Sterben gelungen ist: ihr sanfter, aber nie verhauchter, sondern klarer Atem. *Dieter Fahrers* Gespür an der Kamera für Präsenz und Wirkung des Bilds trägt das Seine dazu bei, und vor allem auch *Loredana Cristellis* unfehlbare Sensibilität in der Montage, die jeder Einstellung genau den Wert, die Zeit und das Gewicht im Erzählfluss gibt, das Johana Bory, Bouton – und wir Zuschauer – brauchen.

Martin Walder

R, B: Res Balzli; K: Dieter Fahrer, Lukas Larcher (Privatkamera); S: Loredana Cristelli; M: Flavia Ravaud, Micha Sportelli; T: Pedro Haldemann, Peter von Siebenthal. Mitwirkende: Johana Bory, Lukas Larcher, Flavia Ravaud, Trio vocal Nørn, Rose-Marie Bory, Max Bory. P: Balzli & Fahrer. Schweiz 2011. 78 Min. CH-V: Moa Distribution; Lausanne



Frage nach dem Zeitpunkt

TUESDAY, AFTER CHRISTMAS / MARTI, DUPA CRACIUN von Radu Muntean

«Es wäre nicht so schön gewesen, hätten wir uns vor zehn Jahren kennengelernt.» Dieser Satz ist mehr als ein Liebesbekenntnis, denn er bedeutet nicht nur, dass man für die wahre Liebe ein gewisses Alter erreicht haben muss. Er bedeutet auch, dass man den anderen noch nie so geliebt hat wie in diesem Augenblick.

Vor zehn Jahren allerdings wäre Raluca noch keine zwanzig gewesen und Paul noch nicht verheiratet. Nun sind sie ein Liebespaar, doch obwohl Paul ihre Beziehung vor seiner Frau Adriana geheim hält, haftet den Treffen der beiden nichts Heimliches an. Zu Beginn sieht man Paul und Raluca minutenlang nebeneinander im Bett liegen, nimmt teil an ihrer Vertrautheit und an ihrem Vertrauen zueinander. Und auch im weiteren Verlauf des Films, der sich immer stärker zu einem Dreiecksverhältnis zuspitzt, hat man nie das Gefühl, dass diese Beziehung etwas Verbotenes oder Unmoralisches wäre.

Das ist die erste grosse Qualität von Radu Munteans TUESDAY, AFTER CHRISTMAS: Er enthält sich einer moralischen Bewertung. Nicht weil eine solche nicht möglich, sondern weil es zu einfach wäre, über diese drei Charaktere ein Urteil zu fällen. Verletzt das Liebespaar die betrogene Ehefrau, weil Paul ihr seit mehreren Monaten nicht die Wahrheit sagt? Ja, weil es nicht soweit hätte kommen dürfen. Nein, weil alle drei in jedem Moment den für sie einzig richtigen Schritt setzen.

In Hinblick auf das rumänische Kino der vergangenen Jahre, das gerne an einem postrevolutionären Realismus festgemacht wird, nimmt TUESDAY, AFTER CHRISTMAS auf den ersten Blick eine Sonderstellung ein. Die Mühen des Alltags und die beengenden ökonomischen Verhältnisse – dargestellt in Arbeiten wie DER TOD DES HERRN LACARESCU (MOARTEA DOMNULUI LAZARESCU) von Cristi Puiu oder zuletzt POLITIST, ADJECTIV von Corneliu Poromboiu – weichen der Bestandsaufnahme einer bürgerlichen Welt, in der es jeder zu etwas gebracht hat: Paul arbeitet im Finanzsektor, Adriana als Juristin, und selbst die junge Raluca leitet als Zahnärztin erfolgreich eine eigene Praxis. Ein geplanter Winterurlaub in den Alpen stellt für Paul und Adriana kein finanzielles Problem dar, ebenso wenig eine teure Zahnregulierung für die Tochter und die silbergraue Limousine vor dem Haus. So scheint vor allem die Generation der Mittvierziger endgül-

tig von den politischen Verhältnissen im Land losgelöst und damit von jenen sozialen Umbrüchen, von denen sie in den vergangenen Jahren selbst am stärksten profitierte. Dennoch wäre die Schlussfolgerung, dass TUESDAY, AFTER CHRISTMAS genauso gut in Paris oder Zürich spielen könnte, nicht richtig: Die Auseinandersetzung ist bloss nicht mehr die mit einer öffentlichen Vergangenheit, sondern mit einer privaten. Es ist eine neue Form von Ungewissheit, die über den Charakteren schwebt: Während für die Familie zehn Jahre auf dem Prüfstand stehen, hätten Paul und Raluca sich vor zehn Jahren gar nicht kennengelernt – und es wäre schon deshalb nicht «so schön» gewesen.

Auf narrativer Ebene läuft TUESDAY, AFTER CHRISTMAS auf Pauls Geständnis hinaus und auf Adrianas Antwort: «Du bist die grösste Enttäuschung in meinem Leben.» Diesen entscheidenden Moment und seinen Ausgang an dieser Stelle zu erwähnen, sei deshalb erlaubt, weil auch Radu Muntean von Anfang an kein Hehl daraus macht, wie sich Paul entscheiden wird. Vielmehr interessiert sich TUESDAY, AFTER CHRISTMAS – beginnend bei seinem Titel, der schon auf ein nahendes Ultimatum verweist – für die Frage nach dem richtigen Zeitpunkt für die unausweichliche Konfrontation sowie für das unterschiedliche Empfinden von Dauer der drei Beteiligten.

Wenn etwa Paul und Raluca miteinander glücklich sind, scheinen sie alle Zeit der Welt zu haben; wenn Paul und Adriana in der darauf folgenden Szene für ihre zehnjährige Tochter in einem Sportgeschäft ein Snowboard aussuchen – Weihnachten steht vor der Tür –, ist diese Zeit von einer Notwendigkeit des Alltags bestimmt. Hier wie dort lässt Muntean seinen Charakteren genügend Zeit und scheint unvoreingenommen zu beobachten, wie sie diese nützen. Und so passiert es, dass eine Liebeserklärung und erotische Verspieltheiten nicht wichtiger sind als die Wahl der richtigen Farbe eines Sportgeräts oder die Grösse eines Weihnachtsbaums.

Für alle verstreicht die Zeit unterschiedlich schnell, und so kommt auch Radu Muntean nicht umhin, wiederholt darauf zu verweisen: In einer zentralen Szene – zugleich eine der vielen den Film strukturierenden Plansequenzen – entschliesst sich die noch unwissende Adriana, Paul und ihre Tochter in die Zahnarztpraxis von Raluca zu begleiten. Doch während die junge Frau mit der Situation scheinbar souverän umgeht, wird für Paul jede Sekunde zu einer kleinen Ewigkeit. Einmal schenkt er Raluca eine viel zu grosse Armbanduhr, aber das fällt nicht weiter auf; ein anderes Mal wird darüber diskutiert, wie oft jemand schon THE HOURS gesehen habe. Und unerträglich wird das Warten auf den richtigen Moment, in dem er seiner Tochter die Trennung mitteilen muss. Indem man jedoch genau das nicht zu sehen bekommt – ein letztes Mal soll Weihnachten gemeinsam gefeiert werden –, überträgt TUESDAY, AFTER CHRISTMAS diesen Zustand der Hilflosigkeit direkt auf uns.

So verlängert Muntean das Gefühl des Verlusts in grandioser Weise über das Ende der Erzählung hinaus. Am Weihnachtsabend versammelt sich die Familie bei den Grosseltern, und Paul und Adriana wissen, dass dies das letzte Mal gewesen sein wird. Doch das "blinde" Verstehen funktioniert noch immer: Während im Vorzimmer ein Kinderlied gesungen wird, legt Paul die Geschenke, darunter das rosa Snowboard, unter den Baum. Und wie selbstverständlich reicht ihm Adriana hinterrücks noch ein Paket, das er wortlos nimmt und zu den anderen legt. Zehn Jahre sind nicht so schnell vergessen, und sie werden es auch am Dienstag nach Weihnachten nicht sein.

Michael Pekler

R: Radu Muntean; B: Alexandru Baciu, Radu Muntean; Razvan Radulescu; K: Tudor Lucaciu; S: Alexandru Radu; A: Sorin Dima. D (R): Mimi Branescu (Paul), Mirela Oprisor (Adriana), Maria Popistasu (Raluca), Sasa Paul-Szel (Mara). P: Multi Media Est. Rumänien 2009. 99 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

Mit Feingefühl und Punkattitüde

ALL THAT I LOVE von Jacek Borcuch

Ein ausrangierter Eisenbahnwaggon in einer kargen, sandigen Landschaft – das ist der Proberaum von Janeks Punkrockband «All that I love». Bereits die erste Szene im neuen Film von Jacek Borcuch weist auf den einen Pol des Spannungsfeldes hin, in welchem die Geschichte um Janek angesetzt ist. Zwischen der wilden Lebensfreude der polnischen Jugend und dem konformistischen politischen System Polens in den frühen achtziger Jahren tut sich ein unüberwindbarer Graben auf. Kommunistische Soldaten marschieren in einheitlicher Uniform im Gleichschritt über den Platz, während Janek und seine Freunde in die entgegengesetzte Richtung schlendern – in roter Hose und Jeansjacke, die Zigarette im Mundwinkel und die Gitarre unterm Arm.

Die kommunistische Regierung und damit Janeks Vater, ein Militäroffizier, geraten anfangs der achtziger Jahre zunehmend unter Druck, weil die oppositionelle Gewerkschaft Solidarnosc an Anhänger und an Einfluss gewinnt. Unter diesen prekären Umständen verliebt sich der achtzehnjährige Janek in Basia, deren Eltern Mitglieder der Solidarnosc sind.

Jacek Borcuch zieht uns auf eindrückliche Weise mit hinein in die Gefühlswelt von Janek, der von übermütiger Energie nur so sprüht. Er rennt, anstatt zu schlendern, spielt Etüden auf dem Klavier stets etwas zu schnell und sein Lockenschopf ist unbändig wie er selbst. *Mateusz Kosciukiewicz* spielt einen unwiderstehlichen Janek, der vor Lebensfreude und Abenteuerlust beinahe überläuft und uns doch brüchige, fragile Seiten zeigt.

In Janeks Leben prallen zwei Welten aufeinander, die unterschiedlicher fast nicht sein könnten. Da ist die angespannte Stille zuhause: Die Eltern flüstern im Nebenzimmer, das Licht fällt nur spärlich in die aufgeräumte Wohnung – man spürt, dass etwas in der Luft liegt. Ganz anders ist die Welt draussen, das wilde Meer, die Freunde, die laute Punk-Musik. Die subjektive Kameraführung von *Michal Englert* unterstreicht diesen Kontrast. Die wendige Handkamera taucht mit, wenn Janek und seine Freunde ausgelassen im Meer schwimmen, und sie schwebt, als die Band auf der Bühne in Ekstase gerät. Zuhause aber bewegt sie sich verdächtig langsam.

Als in einer Dezembernacht 1981 der Kriegszustand in Polen ausgerufen wird, gerät die Welt von Janek und Basia aus den Fugen. Basias Eltern stellen sich der Beziehung in den Weg. Die beiden beschliessen aber, den politischen Umständen zu trotzen – bis Basias Vater interniert wird. Janek ist tief verletzt, als seine Geliebte darauf den Kontakt abbricht. Sein Sehnsuchtsort ist das Meer. Es sind Bilder eines dunklen, aufschäumenden, wilden Meeres, die ab und an lose zwischen den Szenen auftauchen. Diese Einschübe brechen den Fluss des Films, der Erzählstrang verliert sich dadurch etwas. Die Bilder tragen aber auch dazu bei, dass uns ALL THAT I LOVE die Welt mit Janeks Augen sehen lässt und uns in dessen berauschende Gefühlswelt unentrinnbar hineinzieht.

Die Geschichte von Basia und Janek gleicht einer modernen Version von Romeo und Julia. Subtil fächern sich aber verschiedene Ebenen auf, sodass der Film den Verstrickungen der Realität gerecht wird.

Jacek Borcuch zeigt uns keine glatten, klischeehaften Figuren; feinfühlig zeichnet er Charaktere mit menschlichen Widersprüchen. Janeks Vater stellt der rebellischen Punkband die Militärbühne zum Proben zur Verfügung. Er bringt Verständnis auf für seinen Sohn, der im kommunistischen Polen keine Zukunft sieht. Der Militäroffizier verharmlost das Verhalten der kommunistischen Regierung, weil er selbst nicht hinter dem Krieg stehen kann.

Janeks Nachbar Sokolowski, ein Anhänger der kommunistischen Regierung, nutzt seine Macht, um gegen die rebellischen Jugendlichen vorzugehen. Aber nicht, weil ihn deren politische Ausrichtung so sehr stört, sondern weil seine Geliebte ein Auge auf Janek geworfen hat. So führt uns Bocuch die Willkür der Machthaber vor Augen.

ALL THAT I LOVE ist Jacek Borcuchs dritter Film als Regisseur (nach TULIPANY, 2004 und CAULLIFLOWER, 1999) und sein persönlichster. Borcuch erzählt mit Janeks Geschichte nämlich seine eigene. Der Regisseur hat Erinnerungen an die achtziger Jahre in Dialoge, Bilder und Szenen übersetzt. Der Film hat der Crew mehrere Auszeichnungen eingebracht, darunter den Preis für das beste Szenenbild des Polnischen Filmfestivals in Gdynia und jenen für das beste Drehbuch am Brussels Film Festival. Es ist der erste polnische Film überhaupt, der am Sundance Filmfestival gezeigt wurde.

ALL THAT I LOVE erzählt eine berührende Liebesgeschichte, ohne dabei pathetisch zu werden. Der Film zeugt von der Leidenschaft einer jungen Liebe und von der Dynamik einer rebellischen Generation. Und er ist gleichzeitig eine Hommage an die Musik und an ihre Kraft, innersten Gefühlen eine Stimme zu geben. «All that I Love» scheint ein etwas gar romantischer Name für eine Punkrockband. Der Titel steht hier wohl eher für die berauschende Fähigkeit, etwas – sei es ein Mädchen, die Musik oder die Idee einer besseren Welt – mit allen Fasern seines Körpers zu lieben. Das bleibt, davon zeugt der Film, dem schwebenden Zustand zwischen Kind- und Erwachsensein vorbehalten.

Sonja Enz

Gewinnerin des von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» im Rahmen des vom Jugendmagazin Tink veranstalteten Workshop «Filmkritik – Wie schreiben?» ausgeschriebenen Wettbewerbs

ALL THAT I LOVE (WSZYSTKO CO KOCHAM)
R, B: Jacek Borcuch; K: Michael Englert; S: Agnieszka Glinska, Krzysztof Szpetmanski; A: Elwira Pluta; Ko: Magda Maciejewska; M: Daniel Bloom. D (R): Mateusz Kosciukiewicz (Janek), Olga Frycz (Basia), Jakub Gierszal (Kazik), Andrzey Chyra (Janeks Vater), Anna Radwan (Janeks Mutter), Katarzyna Herman (Sokolowska), Mateusz Banasiuk (Staszek), Igor Obloza (Diabel), Marek Kalita (Sokolowski). P: Prasa & Film, TVP Film Agency, Canal Plus. Polen 2009. 95 Min. CH-V: Cineworx, Basel

1

Postmodernes Spiel und emanzipatorische Komödie

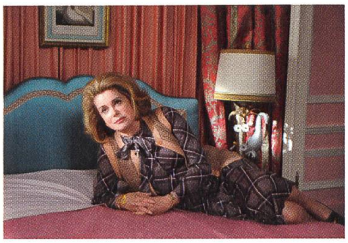
POTICHE von François Ozon

Manchmal kommt man einem Film auf die Spur, indem man sich ihm von der anderen Seite nähert: von der der Rezeption. Wie sehr zum Beispiel François Ozon die Wahrnehmung seiner Filme zu steuern versteht, merkt man daran, dass seit seiner Erstaufführung beim Filmfestival von Venedig im vergangenen Herbst über POTICHE kein Text geschrieben wurde, in dem folgende Szene nicht erwähnt worden wäre: Während knallige, rotgelbe Titel die Namen der Hauptdarsteller ankündigen, sieht man Catherine Deneuve mit einem ebenso knallroten Adidas-Trainingsanzug und einem lustig wippenden Haarnetz beim morgendlichen Waldlauf. Unterdessen teilt sich die Leinwand in mehrere Bildausschnitte, die Stimmung und Szenerie einfangen: Frühnebel hängt noch zwischen den Bäumen, aber ein herrlicher Sonnentag kündigt sich bereits an. Unterdessen arbeitet sich die Kamera langsam über eine Grossaufnahme weisser Turnschuhe an ihre Hauptdarstellerin heran. Noch ein Crescendo der beschwingt gefälligen Musik, und endlich sieht man die Deneuve von vorne. Jetzt purzeln auch die Lettern des Titels wie vom Himmel auf die Leinwand. Der Höhepunkt dieser Ouvertüre – eine Szene mit entzückenden Waldtieren und entsprechend entzückten Ausrufen – braucht erst gar nicht beschrieben zu werden. Wenn Deneuve am Ende des Prologs in die Einfahrt eines Herrschaftshauses einbiegt, ist man auch so längst Teil dieses Mikrokosmos geworden: «Sainte-Gudule. Printemps 1977».

Diese Fertigkeit, sich mit wenigen, ausgesuchten Bildern auf einprägsame Weise Räume und Zeiten anzueignen, beherrscht François Ozon seit Jahren derart hervorragend, dass sie längst charakteristisches Merkmal seiner Arbeiten geworden ist. Nicht nur für die Filme im für ihn typischen Retro-Look wie 8 FEMMES oder GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES, sondern auch für Melodramen wie SOUS LE SABLE oder einem Kostümfilm wie ANGEL. In POTICHE etwa genügen ein Vorspann mit charakteristischer Typographie, satte Farben und stilistische Verspieltheiten – und schon hat man als Zuseher eine nostalgische Heimat für die kommenden zwei Stunden gefunden. Ist auch Deneuve zuhause angekommen und hat man sich am Accessoire der Siebzigerjahre in Küche und Wohnzimmer satt gesehen, trällert sie als Draufgabe noch zu «Emmène-moi danser ce soir» von Michèle Torr.

Es sind bis ins Detail kalkulierte Filme, die als selbstreferentielle Systeme ebenso funktionieren wie als Hommage an bestimmte Genres oder – durch den Einsatz alternder Starschauspielerinnen wie Catherine Deneuve und Charlotte Rampling – an eine vergangene Ära des französischen Kinos. Sei es ein Kammerspiel wie 8 FEMMES oder ein rück-

2



1 2

wärts erzähltes Beziehungsdrama wie 5 x 2: François Ozon ist sich der Wirkung seiner Arbeiten für ein bestimmtes Publikum sehr bewusst, und er sucht und erlangt diese Wirkung immer wieder in ausgewählten Momenten.

Dieses postmoderne Spiel zeitigt mittlerweile natürlich auch Verweise aufs eigene Werk, das nicht nur durch Schauspielerinnen wie Deneuve und Rampling (in SWIMMING POOL und SOUS LE SABLE) auffallend verknüpft wird, sondern auch durch einzelne Einstellungen: Gibt die Kamera in SWIMMING POOL langsam den Blick von der Themse frei auf ein dunkelgraues London, senkt sie sich in SOUS LE SABLE von einer wolkenlosen Stadtansicht von Paris hinab in die Seine. Oder dieses Spiel dreht sich um scheinbare Nichtigkeiten wie ein liebliches Reh, das man vor dem verschneiten Haus in 8 FEMMES ebenso bestaunen kann wie am Beginn von POTICHE.

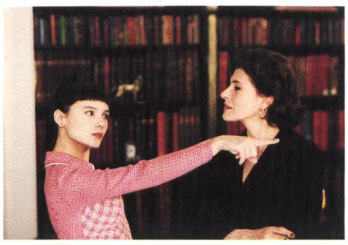
Überhaupt zeigen diese beiden Filme einige Gemeinsamkeiten: Wie 8 FEMMES, Ozons in den Fünfzigerjahren angesiedelte Kriminalkomödie, spielt auch POTICHE im grossbürgerlichen Milieu und basiert ebenfalls auf einem Bühnenstück, und zwar auf der gleichnamigen Boulevardkomödie des Autorenduos Pierre Barillet und Jean-Pierre Grédy aus dem Jahr 1980 (die Ozon also um drei Jahre zurückverlegt, so wie er auch 8 FEMMES um ein paar Jahre weiter in die Vergangenheit gerückt hat). Bezog 8 FEMMES seine Stärke jedoch aus einem (fast) gleichwertig agierenden Ensemble der acht Frauen, steht und wirkt im Mittelpunkt von POTICHE Catherine Deneuve als Suzanne Pujol, eine in die Jahre gekommene Industriellengattin, die, wenn sie nicht gerade ihren Morgenlauf absolviert, schlechte Verse in ein Notizbüchlein schreibt. Sie hat sich ganz in ihre Rolle als Mutter zweier erwachsener Kinder und als Schmuckstück («la potiche») des Hauses gefügt, während sie von ihrem Mann Robert, der die Regenschirmfabrik ihres Vaters übernommen hat, mit dessen Sekretärin betrogen wird. Nicht trotzdem, sondern gerade deshalb hat sie beschlossen, glücklich zu sein.

Ganz im Geist der Theatralik der Vorlage sind die Figuren – von Charakteren kann hier nicht die Rede sein – und Schauplätze schnell eingeführt, gibt eine schwungvolle Dynamik das Tempo vor und ergibt buchstäblich ein Wort das andere. Doch diesmal verharrt Ozon nicht bei einer Typenkomödie, sondern skizziert eine Entfaltung seiner Hauptfigur: Nachdem Monsieur Pujol die Forderungen der streikenden Arbeiter kategorisch ablehnt, geben ihm schliesslich die Drohungen des kommunistischen Bürgermeisters Babin den Rest. Der herzkranke Hysteriker verlässt vorübergehend die Bühne Richtung Krankenhaus, und die Stunde von Madame Pujol hat geschlagen. Mit Stola und Schmuck behängt («Zur Ehre der Arbeiter – ohne sie hätte ich ihn nicht») tritt

1

2

1



2

1

sie dem revolutionären Betriebsrat entgegen und schafft es tatsächlich innerhalb kürzester Zeit, nicht nur sozialpartnerschaftlichen Frieden einkehren zu lassen, sondern auch Tochter und Sohn ins Firmenboot zu holen. Dass die Rolle Babins sich nicht nur auf die des Vermittlers zwischen neuer Chefin und Belegschaft beschränkt, liegt daran, dass er und Madame sich schon früher bei einer Wagenpanne klassenüberschreitend näher gekommen sind. Diese Ausgangslage bereichern innerfamiliäre Lagerbildungen, drohender Inzest aufgrund weiterer Jugendsünden und ein von Ozon zusätzlich geschriebener letzter Akt, in dem Madame Pujol nach der Rückkehr des Mannes und dem Kampf um die Firma eine zweite Karriere in der Politik startet. Ein Epilog, der den Film erst zu jener emanzipatorischen Komödie macht, als die er sein Publikum finden soll. Das Plakatsujet mit Deneuve im Trainingsanzug passt hier nur zu gut, weil es die beabsichtigte Wirkung und den zu erwartenden Werdegang dieser Frau auf dieses eine Bild komprimiert.

All das entspricht einer mehrfachen Aneignung: Während die literarische Gattung der Boulevardkomödie den Boden aufbereitet (und Pierre Barrillet bei der Adaptierung konsultierend zur Verfügung stand), greift Ozon zugleich auf die kollektive Erinnerung an Filme der Sechziger- und Siebzigerjahre etwa von Jean Girault und Claude Zidi zurück (nicht zufällig erinnert der exaltierte Fabrice Luchini an Louis de Funès). Selbstverständlich fehlt auch nicht die eine oder andere filmische Reverenz an Jacques Demys LES PARAPLUIES DE CHERBOURG. «Ozon hat etwas von einem Schmetterlingssammler, dessen leidenschaftliche Bewunderung für die Objekte seiner Begierde einhergeht mit einer gemeinen Lust am Aufspiessen», hat Ralph Eue in seiner Besprechung von 8 FEMMES (Filmbulletin 2.02) geschrieben. Das muss zwangsweise mit einer Schönheit und Wiedererkennbarkeit der Objekte für die einhergehen, denen er seine Sammlung präsentieren möchte: uns. Was wiederum schön zum letzten Bild von POTICHE passt: Nach ihrer Dankesrede an die Wählerschaft, die zukünftige Erfolge eher verhindern dürfte («Es ist an der Zeit, dass die Frauen an die Macht zurückkehren. Es ist an der Zeit, zum Matriarchat zurückzukehren»), verlässt Suzanne Pujol das Podium und nimmt ein Bad in der Menge. Und plötzlich, während sie Jean Ferrats «C'est beau la vie» singt, nimmt auch die Kamera Fahrt auf und macht ihr den Weg frei – bis die Bewegung im letzten Bild zu einem Freeze Frame einfriert. Dann steht sie da wie ein schöner, aufgespiesster Schmetterling.

Michael Pekler

3

4

«Eine Komödie, die nur komisch ist, interessiert mich gar nicht»

Gespräch mit François Ozon

FILMBULLETIN POTICHE basiert auf einem dreissig Jahre alten Boulevardstück von Pierre Barillet und Jean-Pierre Grédy. Haben Sie bewusst nach einer französischen Komödie gesucht, die sich auch mit Fragen der Politik und Emanzipation beschäftigt?

FRANÇOIS OZON Ich entdeckte das Stück ganz zufällig, als mir vor mehreren Jahren die Aufzeichnung einer Inszenierung aus den frühen Achtzigerjahren in die Hände fiel. Das Stück wirkte zwar sehr altmodisch auf mich, aber ich hatte das Gefühl, dass in ihm zugleich etwas sehr Modernes steckt. Als dann 2007 in Frankreich die Präsidentenwahlen stattfanden und im Wahlkampf diese machistischen Töne und diese Misogynie gegen Ségolène Royal zu hören waren, fiel mir das Stück wieder ein und seine Aktualität wurde mir bewusst. Also habe ich es zum ersten Mal auch gelesen und war überzeugt, dass es sich hervorragend als Stoff für einen Film eignen würde.

FILMBULLETIN Wäre ein solcher gesellschaftskritischer Hintergrund nicht deutlicher zu erkennen, wenn Sie das Stück für die Gegenwart adaptiert hätten?

FRANÇOIS OZON Es war von Anfang an wichtig, das Stück in seiner Zeit zu belassen, weil es dadurch möglich war, den komödiantischen Tonfall beizubehalten. Man muss eine Distanz zur Gegenwart aufrechterhalten, um über die Ereignisse, über das Auftreten und Erscheinungsbild der Figuren lachen zu können. Und ausserdem bedeutete es eine gute Möglichkeit, mit den Siebzigerjahren ein Stück meiner Kindheit wieder zu erschaffen, mit all den Bildern und Assoziationen, die zu diesem Jahrzehnt gehören: den Kostümen, den Frisuren und natürlich mit der Musik.

FILMBULLETIN Sie haben ja bereits in der Fassbinder-Adaption GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES auf die Siebzigerjahre zurückgeblickt, ein Jahrzehnt, das in unserer Wahrnehmung besonders stark an bestimmte Bilder geknüpft ist – an eine schon beinahe kanonisierte Wahrnehmung von Mode, Stil, Farbe und Ästhetik.

FRANÇOIS OZON Ich habe schon öfters gehört, dass POTICHE ein kitschiger Film sein soll. Aber das sehe ich nicht so. Natürlich haben wir bei der Ausstattung und bei den Kostümen etwas nachgeholfen, aber in Wahrheit habe ich mich bemüht, den späten Siebzigerjahren möglichst gerecht zu werden. GOUTTE ist der bei weitem stilisiertere Film, weil ich die theatralische Darstellung noch forcierte. Für POTICHE musste ich natürlich seinen theatralischen Ursprung akzeptieren, und sein artifizieller Stil war mir auch ein Anliegen, aber ich

5

5

denke, dass sich der Film im weiteren Verlauf mehr und mehr von dieser Theatralik löst. Langsam findet man sich dann sogar in einer Realität wieder, etwa in der Fabrik oder in der Wohnung des Bürgermeisters.

FILMBULLETIN Birgt dieser Wechsel aber nicht auch die Gefahr, an Glaubwürdigkeit zu verlieren? Auf der einen Seite sind die vorgefertigten Bilder einer bestimmten Ära hilfreich, weil sie wie ein Pastiche oberflächlich bleiben. Auf der anderen Seite möchte der Film ernste gesellschaftspolitische Fragen wie Streikrecht, soziale Gerechtigkeit und Emanzipation thematisieren.

FRANÇOIS OZON Das ist für mich kein Widerspruch. Als ich den Film entwickelte, war ich immer der Ansicht, dass der Stoff weit mehr als nur Komödie sei. Eine Komödie, die nur komisch ist, interessiert mich auch gar nicht. Für mich zeichnet eine gute Komödie aus, dass sie auf der Realität basiert und dass man den gesellschaftlichen Hintergrund erkennt, vor dem sie entstanden ist. Deshalb mag ich zum Beispiel auch die Filme von Billy Wilder. Der politische Hintergrund in POTICHE ist ebenso wichtig wie die Konstellation innerhalb der Familie, durch die das Verhältnis zwischen den Generationen und Geschlechtern deutlich wird. Eine Szene, die mir etwa besonders wichtig ist, ist jene zwischen Catherine Deneuve und Gérard Depardieu, wenn sie sich nach so vielen Jahren wieder näherkommen. Für mich ist das eine melodramatische Szene, die der Geschichte eine nötige Tiefe verleiht.

FILMBULLETIN In gewisser Weise erinnert POTICHE stark an 8 FEMMES, der ebenfalls auf einer alten Boulevardkomödie beruht, allerdings von Robert Thomas aus den Sechzigerjahren. Woher kommt diese Vorliebe für die leichte Unterhaltung? Kann man mit Boulevardstücken dem Geist eines vergangenen Jahrzehnts eher auf die Spur kommen als mit exemplarischen, ernsten Klassikern?

FRANÇOIS OZON Ich habe sowohl Bücher als auch Theaterstücke für das Kino adaptiert, und in den meisten Fällen ist es besser, sich dafür keine kanonisierten Meisterwerke vorzunehmen. Das hat auch pragmatische Gründe: Erstens ist es schwieriger, eine neue Sichtweise zu entwickeln, und zweitens ist der Stoff allgemein bekannt. Das bedeutet, dass er mit der Vorlage verglichen wird. Bei der sogenannten leichten Unterhaltung hingegen ist diese Gefahr geringer, und dennoch hat sie ihre Qualitäten. Bei 8 FEMMES etwa geht es bei Thomas nur darum, wer denn nun am Ende die Mörderin ist. In dieses Szenario war es einfach, meine eigenen Ideen, Vorstellungen und Wünsche einzubauen. Bei POTICHE ist das ganz ähnlich. Was ich am bürgerlichen Theater oder

6

6

7

am Boulevardtheater mag, ist sein Verhältnis zum Publikum: Es fungiert als Spiegel und wirft Fragen auf, die es selbst jedoch nicht beantwortet. Die Antworten finden sich dann hoffentlich in meinen Filmen.

FILMBULLETIN Im Historienfilm ANGEL haben Sie die Geschichte einer wenig talentierten, aber gerade deshalb erfolgreichen Schriftstellerin erzählt. Auch hier machen Sie aus Ihrer Sympathie für die "schlechte" Kunst kein Hehl.

FRANÇOIS OZON Mich interessiert das Populäre, weil es repräsentativ für unsere Gesellschaft ist. Auch der Charakter Angels entspringt direkt den Wünschen ihres Publikums. Spannend daran ist, warum bestimmte Dinge überhaupt populär werden. Als Zuschauer ist es für mich sehr interessant zu beobachten, welche französischen Filme am erfolgreichsten sind und die meisten Zuschauer erreichen. Das ist oft überraschend, weil ich manche dieser Filme wirklich hasse, manchmal aber auch glaube zu verstehen, worin Erfolg und Zuspruch begründet sind. Als Filmemacher möchte ich natürlich nicht um der Popularität willen solche Filme drehen, aber es ist wichtig, sein Publikum zu erreichen. Mein Ideal in dieser Hinsicht sind Hitchcock und einige Hollywoodregisseure der Vierziger- und Fünfzigerjahre, die kommerziell erfolgreiche und zugleich künstlerisch wertvolle Filme drehten, die auch auf mehreren Ebenen funktionieren. Genau das habe ich auch mit POTICHE versucht: eine Komödie im Geist von Billy Wilder mit einem gesellschaftspolitischen Hintergrund und einer immanent scharfen Kritik.

FILMBULLETIN Würden Sie demnach der These zustimmen, dass die leichte Unterhaltung in gewissem Sinn politischer agiert als eine sogenannte anspruchsvolle Kunst, die ihre politische Botschaft bewusst ausstellt?

FRANÇOIS OZON Ich denke, dass eine politische Botschaft in einer Komödie wahrscheinlich sogar stärker funktioniert als in einem Drama. Bei POTICHE war es zum Beispiel nicht von vornherein meine Absicht, einen politischen Film zu drehen. Erst nach den ersten Vorstellungen sprachen mich viele auf die Emanzipationsgeschichte an und darauf, welche Defizite in unserer Gesellschaft dadurch noch heute sichtbar werden würden: dass Frauen nach wie vor in Schlüsselpositionen und als Führungskräfte vor allem in Politik und Wirtschaft unterrepräsentiert sind. Derart ist POTICHE ein politischer Film geworden, ohne dass ich es bewusst beabsichtigt hätte. Das liegt aber auch in der Natur der Sache: Jeder kann sich aus einem Film nehmen, was er will.

7

7

FILMBULLETIN Und jeder kann sehen, was er will.

FRANÇOIS OZON Natürlich. Wenn ich einen Film abgeschlossen habe, gehört er nicht mehr mir, sondern dem Publikum. Ich finde es wunderbar, wenn Leute sich in einem Film selbst wiedererkennen – oder in POTICHE meinetwegen ihre Mutter. Aber wenn ich mit der Arbeit an einem Film beginne, habe ich ein solches Ziel sicher nicht vor Augen.

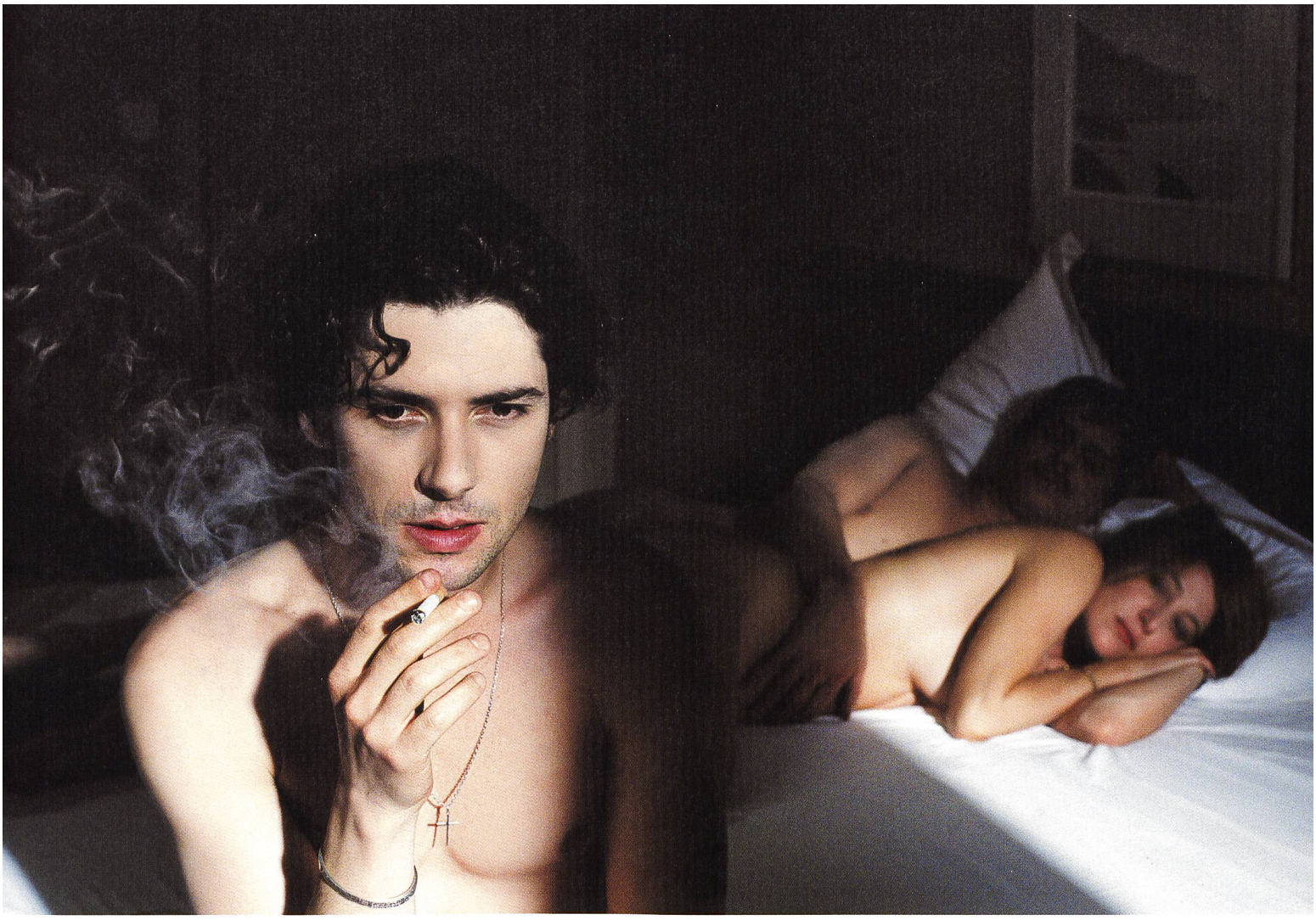
FILMBULLETIN Im Vergleich zu 8 FEMMES, der an einem einzigen Schauplatz spielt, wirkt POTICHE viel offener, nicht nur aufgrund seiner Vielzahl an Orten, sondern eben aufgrund seiner gesellschaftspolitischen Thematik.

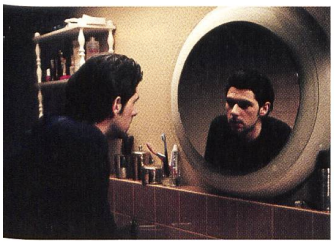
FRANÇOIS OZON Richtig. Das liegt daran, dass das Szenario von 8 FEMMES viel theatralischer ausgerichtet ist als jenes von POTICHE, das mit der Wirklichkeit zu tun hat. Ich war über den Erfolg von 8 FEMMES damals sehr erstaunt, weil er für mich ein sehr abstrakter Film ist, der auf verschiedenen Ebenen funktioniert – das Whodunit als die vordergründigste, die mich aber am wenigsten interessierte. POTICHE fehlt dieser Abstraktionsgrad, und es fällt viel leichter, sich mit den Figuren zu identifizieren. Denn die Story erzählt eine Erfolgsgeschichte – wie in einem amerikanischen Film.

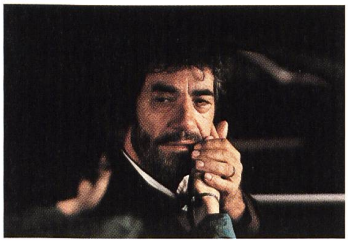
FILMBULLETIN Sie erwähnten die französischen Wahlen, die Sie während der Arbeit am Drehbuch beeinflussten. Wie wichtig war es Ihnen dabei, dass man im fertigen Film Hinweise auf die aktuelle französische Innenpolitik erkennen kann?

FRANÇOIS OZON Es war mir wichtig zu zeigen, dass sich seit vierzig Jahren in manchen Bereichen nicht viel verändert hat. Valéry Giscard D'Estaign war wie Sarkozy ein grosser Verkünder, der sich zwar um Reformen bemühte, gleichzeitig aber sehr konservativ agierte. Für die Frauen war es am Arbeitsplatz, so sie einen hatten, zwar schwieriger als heute, dennoch gibt es Entsprechungen, vor allem in der Ungleichstellung bei der Bezahlung. Ich dachte also, ich könne aus der Distanz der Siebzigerjahre über den heutigen Zustand sprechen, indem man erkennt, was sich nicht verändert hat. Und gleichzeitig ist es natürlich einfacher, über eine vergangene Zeit zu lachen als über die Wirklichkeit der Menschen hier und heute.

FILMBULLETIN Ihre bisherigen Filme zeichnen sich durch grosse Vielseitigkeit aus: Auf der einen Seite gibt es die scheinbar leichten Unterhaltungsfilme wie 8 FEMMES und jetzt POTICHE, auf der anderen Seite widmen Sie sich immer wieder ernsten Themen wie Verlust und Einsamkeit, etwa in SOUS LE SABLE oder LE TEMPS QUI RESTE.







8

8

1 POTICHE; 2 8 FEMMES; 3 *Catherine Deneuve und François Ozon bei den Dreharbeiten zu* POTICHE; 4 GOUTTES D'EAUX SUR PIERRES BRÛLANTES; 5 ANGEL; 6 5X2; 7 SWIMMING POOL; 8 LE TEMPS QUI RESTE; 9 SOUS LE SABLE

FRANÇOIS OZON Das liegt in meiner Natur. Es bedeutet für mich auch keine Schwierigkeit, den Tonfall von einem Film zum nächsten zu ändern. Es ist eine Herausforderung an mich selbst, mich in verschiedene Richtungen zu entwickeln. Wenn ich immer nur beim selben Thema und bei derselben Art, Filme zu machen, bleiben würde, wäre ich bald gelangweilt. Ich folge sozusagen eigennützig meinem Vergnügen. Ich kann mir vorstellen, dass es viele Verbindungen zwischen meinen Filmen gibt, aber ich versuche gar nicht, sie herauszufinden. Dazu sind ja Sie da.

FILMBULLETIN Für den internationalen Erfolg ist es aber zweckdienlicher, eine Trademark zu besitzen, die mit einer bestimmten Form von Kino assoziiert wird. Wenn man zum Beispiel den neuen Film von Pedro Almodóvar, Mike Leigh oder Michael Haneke sieht, hat man bereits vorher eine recht gute Vorstellung davon, was einen erwartet. Bei Ihnen regiert die Überraschung.

FRANÇOIS OZON Möchten Sie nicht überrascht werden? Ich überrasche das Publikum sehr gerne. Ehrlich gesagt glaube ich, dass ich Ihre Frage nicht beantworten kann ... Für mich ist das Filmemachen einfach ein grosses Abenteuer. Ich wäre gerne einer dieser deutschen Filmemacher in Hollywood gewesen. Ich versuche gar nicht, Filmkunst zu machen, und sehe mich auch nicht als *auteur*. Ich weiss, das entspricht nicht der französischen Tradition des Autorenfilms, aber so ist meine Logik der Dinge.

FILMBULLETIN POTICHE erzählt nicht nur die Geschichte einer Emanzipation, sondern überrascht mit einem zweiten Finale, wenn die erfolgreiche Geschäftsfrau zu einer ebenso erfolgreichen Politikerin wird.

FRANÇOIS OZON Das Stück endet eigentlich damit, dass ihr Ehemann in die Fabrik zurückkommt und entdeckt, dass sie ihn als neuen, besseren Chef abgelöst hat. Aber ich schrieb einen dritten Akt, denn ich wollte etwas Komplexeres: Ich wollte zeigen, dass diese Frau noch höher aufsteigen kann, obwohl es für sie demütigend war, dass ihr Mann die Macht wieder an sich gerissen hat. Das bedeutet, dass sie flexibel geworden ist und den Widerstandsgeist in sich entdeckt hat.

FILMBULLETIN Zu Beginn trägt Catherine Deneuve einen knallroten Adidas-Trainingsanzug, am Ende sieht sie als Politikerin im Business-Kostüm ein wenig aus wie Hillary Clinton.

FRANÇOIS OZON Ja, sie gewinnt den Wettkampf gegen Gérard Depardieu auch in der Kategorie Geschmack.

1

9

1

FILMBULLETIN Das ist natürlich auch eine Art von Werdegang, der aber davon zeugt, dass Inszenierung und Vermarktung wichtiger sind als der Inhalt. So geht sie während ihres Wahlkampfs über den Markt und begrüsst freundlich die Menschen, aber sie hat keine politische Botschaft, sondern einen nichtssagenden Slogan. Ihre Wähler bezeichnet sie als ihre Kinder.

FRANÇOIS OZON Sie will einfach nur Mutter sein, und das ist vielleicht schon genug. Ich habe mich gefragt, welche Art von Politikerin sie sein könnte, und ich sehe sie in der Tradition ihres Vaters, der die Fabrik so viele Jahre lange paternalistisch führte und ein gutes Verhältnis zu den Arbeitern hatte. Ich hätte sie gerne als marxistische Rebellin gesehen, aber das hätte der Logik ihres Charakters widersprochen, denn sie steht in dieser christdemokratischen Tradition. Sie hat keine Ahnung von Politik, aber gerade darum geht es: Viele Leute, die keine Ahnung von Politik haben, kommen nach oben. Denken Sie an Sarah Palin.

FILMBULLETIN Also hat sie sich nicht nur emanzipiert, sondern gleichzeitig gelernt, sich als Mutter gut zu vermarkten. Dazu singt sie am Ende noch «C'est beau, la vie».

FRANÇOIS OZON Ja, das Ende ist ironisch. Man sieht diese Frau, wie sie diese Rede hält, und man denkt sich: «Wovon spricht sie eigentlich?» Man könnte sich ein wenig davor fürchten, aber das entspricht der Vielschichtigkeit des Films. Ich wollte nicht, dass man am Ende unumschränkt auf der Seite von Suzanne Pujol stehen und für sie stimmen kann, denn ich glaube, die Zuschauer sind intelligent genug, um diese Frage für sich zu beantworten. Jeder soll die Freiheit haben, sich selbst ein Urteil zu bilden.

Das Gespräch mit François Ozon führte Michael Pekler

POTICHE (DAS SCHMUCKSTÜCK)

Stab
Regie: François Ozon; Buch: François Ozon nach einem Bühnenstück von Pierre Barillet und Jean-Pierre Grédy; Kamera: Yorick Le Saux; Schnitt: Laure Gardette; Ausstattung: Katia Wyszkop; Kostüme: Pascaline Chavane; Musik: Philippe Romby; Ton: Pascal Jasmes

Darsteller (Rolle)
Catherine Deneuve (Suzanne Pujol), Gérard Depardieu (Maurice Babin), Fabrice Luchini (Robert Pujol), Karin Viard (Nadège), Jérémie Rénier (Laurent Pujol), Judith Godrèche (Joëlle), Sergi Lopez (spanischer Fernfahrer), Evelyne Dandry (Geneviève Michonneau), Bruno Lochet (André), Elodie Frégé (Suzanne jung), Gautier About (Maurice Babin jung), Jean-Baptiste Shelmerdine (Robert Pujol jung), Noam Charlier (Flavien), Martin de Myttenaere (Stanislas)

Produktion, Verleih
Mandarin Cinéma; FOZ, France 2 Cinéma, Mars Films, Wild Bunch, Scope Pictures. Produzenten: Eric Altmayer, Nicolas Altmayer. Frankreich 2010. Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

Epitaph für eine Choreographin

PINA von Wim Wenders

«Man steht ganz allein dem Leben gegenüber und den Erfahrungen, die man macht, und man muss ganz allein versuchen, das, was man immer schon weiss, sichtbar oder zumindest ahnbar zu machen.»

Pina Bausch

Der Westend-Blues von Louis Satchmo Armstrong treibt die Tänzer in einer gebärdenreichen Polonaise durch Räume und Landschaften. Die Handbewegungen stehen für die Jahreszeiten, und die Musik aus New Orleans unterstreicht die fröhliche Begeisterung, sich des Lebens zu bemächtigen – und wenn es nur durch einfache tänzerische Bewegungen wäre oder gerade durch sie. Der von dem visuell beeindruckenden *Lutz Förster* angeführte Schreittanz gilt aber auch der Erinnerung an eine einzigartige Künstlerin.

Pina Bausch, die Initiatorin und kreative Mitte des Wuppertaler Tanztheaters, ist am 30. Juni 2009 gestorben. Wim Wenders, der schon Mitte der achtziger Jahre einen Film mit ihr realisieren wollte, hatte Anfang 2009 begonnen, zusammen mit Pina die Produktion vorzubereiten, nachdem er mit dem 3-D-Verfahren die Möglichkeit einer adäquaten Umsetzung gefunden zu haben glaubte: «Nur so, unter Einbeziehung der Dimension des Raumes, könnte ich mir zutrauen, Pinas Tanztheater in einer angemessenen Form auf die Leinwand zu bringen.» Mit dem Tod der Choreographin und Tänzerin wurde der Film zum Epitaph einer Figur des zeitgenössischen Kunstschaffens, das im Cross-Over der Künste die Zukunft einer ästhetischen Bewältigung der Lebenszeit sieht.

Man sagt, dass *die* Filmmusik die beste wäre, die man als Zuseher im Eintauchen in die Handlung des Films nicht mehr bewusst wahrnimmt. Und man könnte behaupten, dass *die* Kameraarbeit die beste wäre, deren Bewegungen und Aufnahmestandpunkte nicht zu Reflexionen reizen, weil die Bildinhalte emotional gefangen nehmen. Somit wäre Wenders' Stereograph *Alain Derobe* immerhin gelungen, dass wir in das Geschehen hineingesogen werden und uns dessen Ausdruck unmittelbar berührt. Die Tiefe des Raums zu vermitteln, machte es notwendig, nahe an den Tänzern zu bleiben. «Normalerweise würde man bei einem Tanzfilm die Kameras vor der Bühne aufbauen, weit weg vom Bühnengeschehen. Für PINA installierten wir die Kameras zwischen den Tänzern. Die Kamera soll regelrecht mit den Tänzern tanzen. Deshalb musste sich jedes Crew-Mitglied mit der Choreographie beschäftigen. Jeder musste genau wissen, wohin sich die Tänzer bewegen, damit die Kamera ihnen folgen konnte.» (Derobe) Trotzdem hat der 3-D-Effekt manchmal eine Wirkung, als ob gestanzte Bilder hintereinander gestaffelt wären. Vielleicht ist im Zusammenhang mit modisch diskutierten Techniken überlegenswert, was Herbert Mar-

cuse einmal über die Permanenz der Kunst geschrieben hat: «Die Utopie, die in der grossen Kunst zur Erscheinung kommt, ist niemals die blosse Negation des Realitätsprinzips, sondern seine Aufhebung, in der noch sein Schatten auf das Glück fällt. Die echte Utopie hat ihren Boden in der Erinnerung.» Es kann nicht das Ziel der filmischen Präsentation von Bauschs Kunst sein, dass die Dynamik der Aufnahmen «dem Zuschauer das Gefühl geben, mit den Tänzern auf der Bühne zu stehen», wie es Wenders' 3-D-Producer *Erwin M. Schmidt* postuliert hat.

Neben Johann Kresnik zum Beispiel war Pina Bausch die wohl bekannteste Vertreterin des Tanztheaters mit Elementen wie Pantomime, Artistik, Schauspiel, bildender Kunst, Revue. Wobei Bausch als die Begründerin dieser Kunstform gilt. Ihre ästhetischen Ausformungen hatten immer das soziale Element, das Zwischenmenschliche im Mittelpunkt, im Gegensatz zu Kresnik, dessen Schöpfungen meist dem politischen Kampf galten.

Bauschs Gespür für die Darstellung von individuellen Gefühlen mit Choreographien, die alle Register des künstlerischen Ausdrucks zogen, mag die Emotionen der Zuseher besonders intensiv getroffen haben, wobei ihre ersten Versuche des Überschreitens der Grenzen des reinen Balletts in den siebziger Jahren bei Traditionalisten Beschimpfungen und Aggressionen auslösten. Dagegen erinnert sich Wim Wenders an Augenblicke der Rührung, die ihn angesichts des Zusammenspiels der künstlerischen Ausdrucksformen ergriffen hatten bis zum Weinen.

Pina Bausch war ein Kind des Bergischen Landes, wo sie 1940 in Solingen geboren wurde und im angrenzenden Ruhrgebiet an der Essener Folkwangschule Tanz studierte. Nach dreijährigem Aufenthalt in den USA kehrte sie nach Essen zurück, wo sie bald auch die Tanzabteilung der Folkwangschule betreute, bis sie das Tanztheater Wuppertal übernahm, das zum Tanztheater Pina Bausch wurde. Wenders hat diese Verbundenheit mit der Heimat in den Bildern und Sequenzen mit der Wuppertaler Schwebebahn zum Ausdruck gebracht. Dieses Gleiten durch die Stadtlandschaft scheint wie eine Aufforderung an den tänzerisch Begabten, diese Bewegung aufzunehmen, mit dem eigenen Körper weiterzuführen. Beeindruckend die stilisierten Bewegungen vor einer hoch geschwungenen Eisenbahnbrücke, die in einer sonst lieblichen Waldlandschaft eine Kraft der Technik ausdrückt und einen Spannungsbogen zwischen Statik und ästhetisierten Bewegungen schafft.

Neben den aufwendigen Bühneninszenierungen hat Wenders Choreographien der Bausch und Schöpfungen einzelner Tänzer in Bauschs näheren und weiteren Heimat verortet: Solos und Pas de deux auf Fussgängerinseln zwischen Wuppertaler Strassen, vor dem zum Weltkulturerbe verfestigten Revier des Zollvereins, im Kubus der japanischen Architekturgruppe Sanaa in Essen, im Schwimmbad oder in Tony Craggs Skulpturengarten, in dem eine Tänzerin mit einem Laubbläser unterwegs ist.

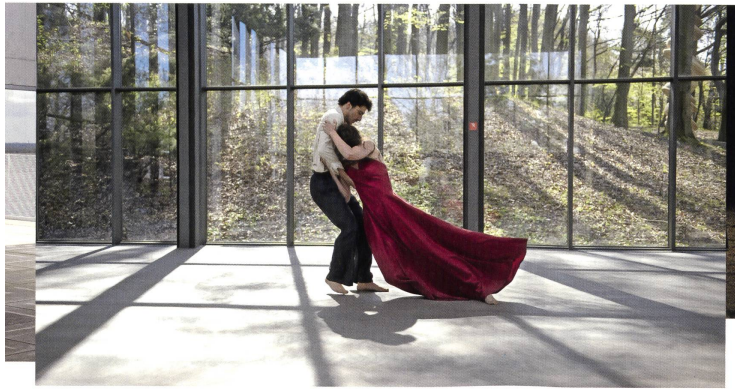
Vier grosse Inszenierungen wurden im Film übernommen. Vier Choreographien, entwickelt von 1975 bis 2008: «Sacre du printemps», «Kontakthof», «Café Müller» und «Vollmond». Dazwischen stellen sich einzelne Mitglieder der Companie aus aller Herren Ländern mit Würdigung für Pina vor, die gar manches mal in demütige Verehrungen abtrifften, als ob diesem Ensemble auch etwas Sektiererisches innegewohnt hätte. Möglich, dass diese Lobpreisungen die Angst vor einer Zukunft ohne die prägende Gestalterin, ohne die Autorität des Genies Pina ausdrücken.

Alle vier vorgestellten Choreographien wurden noch gemeinsam von Bausch und Wenders ausgesucht und auf den Spielplan 2009/2010 gesetzt, um die filmische Präsentation perfekt zu gestalten. Somit wurde eine Werk-Dokumentation geschaffen, die auch die originale "Handschrift" Bauschs noch einbeziehen konnte.

Den wenigen Erinnerungsbildern und Tondokumenten Pinas wohnt etwas Strenges und Herbes inne, und Pinas Autorität mag für manche Tänzer auch angstvoll erlebt worden sein. Sie war eine autarke Figur mit sehr persönlichen Entscheidungen: «Eher ist es so, dass ich, was ich suche, mit den Worten in Ruhe lassen und doch mit viel Geduld zum Vorschein bringen muss. Wenn dann ein kleiner Moment gefunden ist, dann weiss ich, dass es zu dem gehört, was ich suche. Dann freue ich mich, aber ich spreche nicht darüber. Auch die Tänzer wissen nicht, was ich suche oder besonders finde.»

Wim Wenders hat bei der Verleihung des Goethe-Preises der Stadt Frankfurt am Main 2008 in seiner Würdigung betont, «erst durch Pinas Tanztheater habe ich auf Bewegungen, Gesten, Haltungen, Gebärden, Körpersprache achten gelernt. Oft wie vom Donner gerührt das Einfachste und Selbstverständlichste neu als das Bewegendste überhaupt zu sehen gelernt.» Vielleicht ist es das, was an der Kunst der Bausch uns so anrührt oder angerührt hat, in der Ausstellung der einfachen Haltungen und Bewegungen uns selbst zu erkennen.

Erwin Schaar



‹Die 3-D-Technik ist wie für den Tanz gemacht›

Gespräch mit Wim Wenders

FILMBULLETIN Warum war das Tanztheater der Pina Bausch eigentlich so wichtig für Sie?

WIM WENDERS Das war pure Emotion. Ich habe oft nur dagesessen und geheult. Das ist so in mich hineingegangen, diese wortlose Sprache. Ich habe das als so heilsam und so befreiend empfunden, dass ich einfach nur losgeflennt habe. Das ist mir immer wieder so gegangen, bei jedem neuen Stück.

FILMBULLETIN Ergeht es Ihnen bei anderen Kunsterlebnissen auch so?

WIM WENDERS Nein. Das ist mit Abstand das intensivste. Das ist mir im Theater nicht so gegangen, nicht in Konzerten und auch nicht im Kino.

FILMBULLETIN Wieso hat es eigentlich so lange gedauert, bis ein Film über Pina Bausch zustande kam?

WIM WENDERS Das ging so in Wellen. Die erste Welle habe ich geschlagen, als ich Pina gleich bei unserem ersten Treffen – das war in den achtziger Jahren – schon ganz begeistert gesagt habe: Wir müssen unbedingt mal einen Film gemeinsam machen, und Pina dann nur ein Zigarettchen angemacht und weise gelächelt hat. Das war so ihre Art und Weise, eine Frage nicht zu beantworten. Das ging noch ein paar Jahre so, dass meine Begeisterung sich nicht zu übertragen schien, und dann ging es eine Weile umgekehrt. Wir haben auch angefangen, darüber zu reden wie. Aber ich hatte eine Blockade. Da gab es eine Hürde, über die ich nicht rüberkam.

FILMBULLETIN Und was war das?

WIM WENDERS Das Einzigartige von Pinas Kunst, diese ansteckende Körperlichkeit, diese Lebensfreude, ich wusste nicht, wie ich das filmen sollte. Ich wusste es wirklich nicht. Ich habe es Pina auch erklärt. Dass es anders sein müsste als das, was es bis jetzt gab. Weil das jeder könnte – Fernsehaufzeichnungen machen. Ich wüsste aber nicht, wie es essentiell besser ginge. Und das war mein Problem. Ich habe nur gedacht, wie, auf welche Art und Weise kann ich dem mit meinen Kameras begegnen. So dass es so emotional bleibt, wie es für mich bei jeder neuen Aufführung auf Pina Bauschs Bühne gewesen ist. Das kam dann erst 2007, als ich zum ersten Mal einen digitalen 3-D-Film gesehen habe und aus der Vorführung heraus noch Pina angerufen und gesagt habe: «Du Pina, jetzt hab ich eine Idee.»

FILMBULLETIN Konnte sich Pina Bausch eigentlich vorstellen, wie so etwas aussieht?

WIM WENDERS Nein. Pina hatte keine Zeit, ins Kino zu gehen. Ich habe ihr beschrieben, was ich dachte, wozu die Technik demnächst fähig sei. Man war ja noch nicht soweit. Ich habe ihr auch meinen Stereographen *Alain Derobe* vorgestellt. Den grossen ersten Dreh mit ihren Tänzern hatten wir dann für die erste Juliwoche 2009 geplant. Ab September sollten die Proben für die Stücke anfangen. Und dann war Pina plötzlich nicht mehr da. Pina hat also nie etwas gesehen, sie hatte nur meine Begeisterung gehört.

FILMBULLETIN Was ist denn das Besondere des digitalen 3-D?

WIM WENDERS Es ist ja nicht die Technik, die dabei interessant ist, es ist die Affinität dieser Technik zum Tanz. Es ist ja so, dass diese Technik zum ersten Mal glaubhaft, schön und auch natürlich die Dimension des Raumes ins Kino gebracht hat. Und die Dimension des Raumes ist das Element der Tänzer selbst. Die Körperlichkeit von Pinas Tänzern gibt es nur im Raum, die gibt es nicht als Abbild, nicht als Foto, nicht als Film. Das heisst, das eigentliche wunderbare privilegierte Erlebnis ist es, dabei zu sein. Und erst durch diese Technik war es möglich, dass man auf andere Art dabei sein kann.

Im Nachhinein muss ich sagen, dass die 3-D-Technik wie für den Tanz gemacht ist, besser als für alles andere, wofür man sie einsetzen könnte. Sie wird im Moment fast ausschliesslich für Animations- und für Actionfilme benutzt. Da ist sie nicht mehr als eine Attraktion. Die natürliche Hinzufügung der dritten Dimension zum Sehen ist ja keine Attraktion per se. Das ist eigentlich nur ein Umdenken dessen, was wir im Kino hundert Jahre lang gedacht haben. Wir haben ja gedacht, das Kino kann in den Raum. Das Kino hat ja tausend Tricks, uns immer glauben zu machen, wir seien im Raum. Aber der Raum war immer eine zweidimensionale Leinwand, und jetzt ist das zum ersten Mal durchbrochen worden. Die Körpersprache ist per Definition im Kino bis dahin gehandikapt gewesen, sie war bis dahin in Mono.

FILMBULLETIN Sie haben behauptet, das digitale 3-D sei das ideale Medium für den Dokumentarfilm. Wie soll man sich das vorstellen? Der Dokumentarfilm will sich doch möglichst nicht einmischen, sondern einfach zeigen, was da ist. Jetzt geschieht aber doch ein Eingriff.

WIM WENDERS Im Gegenteil. Ich glaube, es gab noch nie wie mit der digitalen Technik des 3-D die Möglichkeit, einfach zu zeigen, was ist. Gehen Sie doch einfach mal zurück. Vor fünfzehn Jahren, Anfang der neunziger Jahre, kamen die ersten digitalen Effekte.

Bis dahin wusste man, digital war etwas, das mit Musik und Aufzeichnung zu tun hatte, im Kino gab's das nicht. Die ersten digitalen Effekte waren nur in Riesenblockbustern zu sehen und in teuren Spektakeln. Als Michael Jackson zum ersten Mal den Spezialeffekt des Morphing zeigte, wie ein Gesicht sich in ein anderes verwandelt, da kostete das Millionen, davon hätte man einen ganzen Film drehen können. So kam das Wort digital ins Kino.

Vier, fünf Jahre später war die digitale Technik die Rettung des Dokumentarfilms. BUENA VISTA SOCIAL CLUB hätte ich nie auf Film gemacht, wäre ohne die digitale Technik nie möglich gewesen. Die hat den Dokumentarfilm neu erfunden und auf neue Beine gestellt. Ich denke, dass mit dem digitalen 3-D etwas ganz Ähnliches passieren kann und wird. Weil man eben nicht auf Effekte setzt und auf Kasperletheater, weil man tatsächlich den Zuschauer in den Raum versetzen kann, von dem man erzählen will.

FILMBULLETIN Aber es ist doch nicht der reale, sondern ein künstlicher Raum, eine überhöhte Form der Wirklichkeit, letztlich eine virtuelle Welt.

WIM WENDERS Das heisst nicht, dass man da manipuliert. Das 3-D ist nicht nur ein Affin zu Manipulation und zu Eingreifen in die Räume, es ist auch ganz affin zum Beobachten, eigentlich affiner zu unserer Beobachtungsgabe als das bisherige Kino. Ich glaube, dass man mit dieser neuen Technik in die Arbeits- und Lebenswelten von Menschen anders hineinkommt, genauso intim. Wir haben am Schluss mit einer Apparatur gedreht, die ich alleine tragen konnte. Da brauchte ich niemanden mehr um mich herum. Die Technik ist inzwischen genauso klein und handlich und auch so billig wie andere Apparate auch. Aber das, was uns so begeistert hat, war das Eindringen in die körperliche Welt, was vorher immer abstrakt geblieben und verwehrt worden ist. Diese Qualität ist eine, die vor allem und mehr dem Dokumentarfilm zugute kommt als jeder Fiktion.

FILMBULLETIN Sie haben sich immer sehr fürs Erzählen eingesetzt, das kann man schon in Ihren frühen Schriften nachlesen. Nun scheint die 3-D-Technik für das narrative Kino doch gar nicht so viel zu bringen oder?

WIM WENDERS Wenn man einen Film macht, in dem der Raum auf eine Art thematisiert wird, wenn man eine Geschichte erzählt, in der die dritte Dimension zur Sprache kommt und in der es einen guten Grund gibt, das schöne Erzählen, was das Kino ja gelernt hat, zu verlassen – dann ja. Bei uns gab es einen guten Grund. Die Körperlichkeit der Tänzer war nicht anders zu erfassen.

FILMBULLETIN Aber die Wirklichkeit der 3-D-Filme auf dem Markt sieht doch anders aus.

WIM WENDERS Ich habe jetzt eine ganze Menge 3-D-Filme gesehen – weil ich alles gucke, was da kommt –, wo ich erstens Kopfschmerzen gekriegt habe und zweitens überhaupt nicht gesehen habe, warum das 3-D sein musste, ausser dass es Spektakel war. Und als Spektakel allein ist es nicht gut genug. Das ist auch die Beschwerde von James Cameron, der wirklich etwas losgetreten hat. Der ist enttäuscht. Deshalb bin ich der Meinung, nicht jede Geschichte eignet sich für 3-D. Aber ich bin sicher, dass jenseits von Animation und Blockbustern die Technik phantasievolle Regisseure braucht, die wissen, wie man diese neue Dimension auf eine menschlichere und auch ästhetisch ansprechende Art und Weise in das Erzählen einbezieht. Ich würde gerne rauskriegen, wie man eine Geschichte auf 3-D erzählt. Aber ich weiss noch keine. Mir fiele es sehr schwer, das alles zurückzudrehen. Natürlich ist PINA ein narrativer Film, er hat auch einen dramatischen Bogen, aber er ist zuallererst ein Dokument der Kunst von Pina Bausch.

Das Gespräch mit Wim Wenders führte Marli Feldvoss

Stab

Regie, Buch: Wim Wenders; Stereograph: Alain Derobe; Kamera: Hélène Louvart, Jörg Widmer; 3-D Supervisor: François Garnier; 3-D-Produzent: Erwin M. Schmidt; Schnitt: Toni Froschhammer; Choreographien: Pina Bausch; Art Director: Peter Papst; Kostüme: Marion Cito, Rolf Borzik; Musik: Thom Hanreich; Ton: André Rigaut

Tänzer

Regina Advento, Malou Airaudo, Ruth Amarante, Jorge Puerta Armenta, Pina Bausch, Rainer Behr, Andrey Berezin, Damiano Ottavio Bigi, Ales Cucek, Clémentine Deluy, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, Pablo Aran Gimeno, Mechthild Grossmann, Silvia Farias Heredia, Barbara Kaufmann, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Ed Kortlandt, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Thusnelda Mercy, Ditta Miranda Jasjfi, Christiana Morganti, Morena Nascimento, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Fabien Prioville, Jean-Laurent Sasportes, Franko Schmidt, Azusa Seyama, Julie Shanadan, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels Mendoza, Aida Vainieri, Anna Wehsarg, Tsai-Chin Yu

Produktion, Verleih

Neue Road Movies in Ko-Produktion mit Eurowide Film Production, ZDF, ZDFtheaterkanal, Arte, in Zusammenarbeit mit dem Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, L'Arche Editeur, Pina Bausch Stiftung, Pictorion Das Werk; Produzent: Gian-Piero Ringel; Ko-Produzenten: Claudie Ossard, Chris Bolzli. Deutschland 2011. Format: 1:1,85, 3D DCP; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: NFP, Berlin

SOURCE CODE
Duncan Jones

Ein Mann wacht auf und muss feststellen, dass er sich nicht nur in einer ihm fremden Umgebung befindet (einem Pendlerzug, der sich Chicago nähert), sondern auch in einem fremden Körper – sein Blick auf den Ausweis zeigt ihm eine ihm fremde Identität, der in den Spiegel ein ihm unbekanntes Gesicht. Die Frau, die ihm gegenübersitzt, kennt aber offenbar den Mann, in dessen Körper er sich befindet – Captain Colter Stevens jedoch hat keine Ahnung, wie er hierher gekommen ist; gemäss seiner Erinnerung ist er Kampfpilot in Afghanistan. So der höchst faszinierende Auftakt von SOURCE CODE.

Acht Minuten später findet diese Geschichte bereits ihr Ende, wenn der Zug von einer verheerenden Explosion zerstört wird. In der nächsten Szene findet sich der Mann angeschnallt in einer engen Kapsel. Ist er also doch der Kampfpilot Colter Stevens? Aber da gibt es den dunklen Raum, der die Kapsel umgibt, und – auf einem Monitor – eine Frau in Uniform, die mit ihm spricht. Er sei Soldat und habe eine Aufgabe zu erfüllen: denjenigen zu identifizieren, der den Zug in die Luft gesprengt hat. Denn dieses Attentat sei nur das Vorspiel zu einem viel verheerenderen: der Zündung einer "schmutzigen" Bombe mitten in Chicago.

SOURCE CODE ist ein klassischer Thriller mit einem Wettlauf gegen die Zeit. Immer wieder wird Colter in den Zug geschickt, immer wieder geht die Bombe hoch, ohne dass er es geschafft hat, den Attentäter zu identifizieren. Zwar kann er jedes Mal auf dem vorherigen Versuch aufbauen, zu Unrecht Verdächtigte ignorieren und Indizien besser nachgehen. Aber wird er jemals erfolgreich sein?

Der Wettlauf gegen die Zeit lasse lange Erklärungen nicht zu, verkündet ihm ein Dr. Rutledge via Monitor; erst durch sein Insistieren erfährt Colter vom «Source Code», der es ermöglicht, die letzten acht Minuten im Leben eines gerade Verstorbenen noch einmal zu durchleben. Ihn habe man dafür ausgewählt, weil er gewisse physische Eigenschaften mit dem Mann im Zug teile. «Source Code» erlaube aber keine Zeitreise, sondern nur ein «time reassignment», es sei unmöglich, die Vergangenheit zu verändern. Die Katastrophe habe bereits vor einigen Stunden stattgefunden, Colters Aufgabe sei es lediglich, den Attentäter zu identifizieren, damit die zweite Explosion verhindert werden könne.

SOURCE CODE macht den Zuschauer zum Komplizen von Colter. Wir wissen genauso wenig wie er, entdecken erst mit ihm, ob seine Vermutungen hinsichtlich der Identität des Täters Unschuldige in Mitleidenschaft ziehen. Das passiert mehr als einmal, der Zeitdruck führt zu Überreaktionen und zu Gewaltanwendung. Dabei spielt der Film geschickt mit Klischees, etwa wenn Colter sein Augenmerk zuerst auf die üblichen Verdächtigen richtet, auf den orientalisch aussehenden Mann, auf den, der sein Handy nicht ausschalten will, oder den, der die ganze Zeit nur auf seinen Laptop starrt.

SOURCE CODE ist mehr als ein klassischer Thriller mit einem Wettlauf gegen die Zeit. Jedes Erwachen im Zug beginnt mit demselben Satz der Frau, die Colter gegenübersitzt. Und jedes Mal fühlt sich Colter mehr zu ihr hingezogen, jedes Mal kommt er Christina näher. So weckt der Film nicht nur Erinnerungen an andere Begegnungen mit einer Unbekannten im Zug (von NORTH BY NORTHWEST bis zu THE TOURIST), er bekommt auch für kurze Momente Züge einer klassischen romantischen Komödie, die wegen der Zeitschleife natürlich auf GROUNDHOG DAY, den Klassiker der Gattung, verweist. Aber über allem schwebt das Damoklesschwert der verrinnenden Zeit.

Parallel zum Wettlauf mit der Zeit entwickelt sich die Suche Colters nach seinem eigenen Ich. Als Angehöriger des Militärs hat er zwar Befehlen Folge zu leisten, aber er fragt sich doch, wie er aus seinem Flugzeug in Afghanistan hierherkommt. Captain Carol Goodwin vermag seine Fragen nicht recht zu beantworten, und Dr. Rutledge *will* sie nicht beantworten. Schliesslich kulminiert das in seiner Frage: «Bin ich tot?»

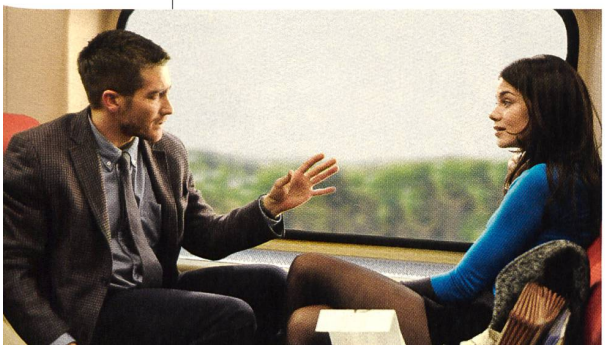
Die Spannung verlagert sich so vom Wettlauf gegen die Zeit auf die Frage nach der Identität des Protagonisten. Man könnte sagen, SOURCE CODE sei die beste Philip-K.-Dick-Geschichte, die Dick nie geschrieben hat. Der Drehbuchautor *Ben Ripley* ist hier dem Universum des Altmeisters der Science-Fiction-Literatur, in dem die Protagonisten immer wieder ihre eigene Identität in Frage stellen müssen (BLADE RUNNER, TOTAL RECALL, MINORITY REPORT, PAYCHECK oder zuletzt THE ADJUSTMENT BUREAU legen davon Zeugnis ab), erstaunlich nah, was man nach seinen formelhaften Büchern für die Sequels SPECIES 3 und 4 nicht erwartet hätte.

Dies sei keine Zeitreise, er könne die Dinge nicht ändern, die Explosion liesse sich nicht rückgängig machen, wurde Colter beschieden. Das klang ebenso fatalistisch wie endgültig. Aber vielleicht ist das, was real ist, und das, was nur eine Simulation der Realität ist, komplexer als selbst ein Wissenschaftler ahnen kann?

Manche Debütfilme sind ein Versprechen, das hinterher nie eingelöst wird. Für Duncan Jones gilt dies bestimmt nicht. Sein Science-Fiction-Kammerspiel MOON hatte er noch für wenig Geld in Grossbritannien realisiert, für seinen Nachfolgefilm folgte er einem Angebot aus den USA. SOURCE CODE ist sowohl aufwendiges Projekt mit einigen Spezialeffekten, das sich durchaus als Action-Thriller etikettieren lässt, wie eben auch Kammerspiel, dessen Handlung sich in wenigen engen Räumen zwischen einer überschaubaren Anzahl von Personen abspielt. Also genau das Richtige für einen Regisseur, der seine erwiesenen Fähigkeiten auf dem einen Gebiet erneut unter Beweis stellen kann und gleichzeitig neue Herausforderungen zu bewältigen sucht.

Frank Arnold

R: Duncan Jones; B: Ben Ripley; K: Don Burgess; S: Paul Hirsch; M: Chris Bacon. D (R): Jake Gyllenhaal (Colter Stevens), Michelle Monaghan (Christina), Vera Farmiga (Carol Goodwin), Jeffrey Wright (Dr. Rutledge). P: Mark Gordon Company, Vendome Pictures. USA, Frankreich 2011. 93 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich



FOUR LIONS
Chris Morris

Inkompetente Protagonisten sind im Kino stets ein Grund für Lacher. Aber darf man über das reale Problem des Terrorismus lachen? Wird Terrorismus dadurch nicht banalisiert? Diese Frage wirft FOUR LIONS, die erste abendfüllende Terroristen-Komödie, auf. Sie stammt aus England, das mit den Bombenanschlägen auf die Londoner U-Bahn am 7. Juni 2005 eigene, unmittelbare Erfahrungen mit Terrorismus gemacht hat. Aber kann man einem Film verwehren, was bei Chaplin (THE GREAT DICTATOR) und Lubitsch (TO BE OR NOT TO BE) mittlerweile als grosse Kunst anerkannt ist? Auch diese Filme waren, als sie sich über Hitler lustig machten, Filme von Zeitgenossen, wurden gedreht, bevor der Faschismus besiegt war. Hilft es also, das Böse lächerlich zu machen, es seiner selbst gewählten Aura zu berauben?

Im Kino wurde bisher der fundamentalistische Terrorismus eher zum Thrillermotiv verengt und tauchte in Komödien kaum auf: die kurzen Szenen in THE NAKED GUN entstanden vor dem 11. September und sind ziemlich harmlos, die Satire in der Puppenanimation TEAM AMERICA: WORLD POLICE richtet sich vorrangig gegen die USA und eine – durchaus gelungene – Szene in Uwe Bolls POSTAL, in der zwei terroristische Flugzeugentführer darüber diskutieren, wieviele Jungfrauen ihnen denn im Himmel zur Verfügung stehen würden, ist nur Teil eines globalen Rundumschlags. Chris Morris, der Regisseur von FOUR LIONS, kommt von der Satire im britischen Fernsehen her. Glücklicherweise ist sein Spielfilmdebüt keine Nummernrevue geworden.

FOUR LIONS erzählt von einer vierköpfigen Gruppe junger Männer, die sich in einer nordenglischen Kleinstadt darauf vorbereiten, als Märtyrer zu sterben. Ihre Inkompetenz verbindet sich aufs Schönste mit ihrem Medienbewusstsein – ob sie sich nun selber mit dem Handy filmen oder ihre momentane Situation mit einem Videospiel vergleichen.

Schon dass der Eifrigste von ihnen, zumindest der mit dem grössten Selbst- und Sendungsbewusstsein («I'm the most Al-Quada here!»), ein rotbärtiger Brite namens Barry ist, der keinerlei muslimische Wurzeln hat, irritiert. Ebenso sein Vorschlag, als Attentatsziel eine Moschee zu wählen, denn das würde die bislang gemässigten islamischen Mitbürger radikalisieren. Den Einwand, dass der Vater eines anderen Mitglieds der Gruppe regelmässig zum Beten in diese Moschee gehe, lässt er nicht gelten. Aber das ist sowieso eine der Spezialitäten von Barry: die Fakten solange zu verdrehen, bis sie in sein Weltbild passen.

Waj und der zum Bombenbauen auserkorene Feisal sind ziemlich unbedarft, Omar hingegen, der Kopf der Gruppe, macht den Eindruck eines gut integrierten Muslims, mit einem festen Job als Wachmann, einer ebenfalls berufstätigen Ehefrau und einem achtjährigen Sohn. Aber auch Omar ist nicht das mustergültige Beispiel eines Anführers. Das merkt man spätestens dann, wenn er gemeinsam mit Waj während des Aufenthaltes in einem Ausbildungslager in Pakistan spontan versucht, eine amerikanische Drohne abzuschiessen und dabei beweist, dass er keine Ahnung davon hat, wie eine Panzerfaust funktioniert.

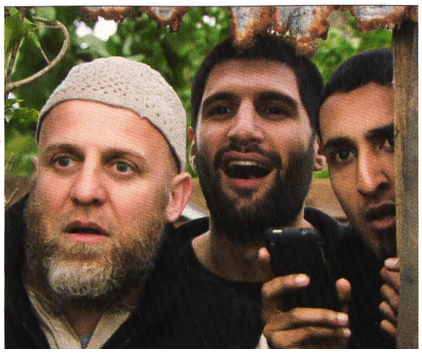
Barry hat währenddessen den Möchtegern-Rapper Hassan rekrutiert, für den das Ganze allerdings immer mit Spass verbunden sein muss. Der findet auch nichts dabei, die Wohnungsnachbarin hereinzulassen und mit ihr zu tanzen, während Bauteile für Sprengladungen auf dem Tisch herumliegen. Woraufhin man beschliesst, den Sprengstoff in Barrys Wohnung zu verlagern, was, da dessen Wagen auf dem Weg dorthin mal wieder seinen Geist aufgibt, zu einer Zitterpartie wird, als sie mit den explosiven Einkaufstüten durch die Strassen laufen. Es kommt, wie es kommen muss: Feisal, der es sich in den Kopf gesetzt hatte, Krähen als Bombentransporteure abzurichten, sprengt sich selber in die Luft. Danach hat Omar genug von der Inkompetenz seiner Mitstreiter und sagt sich (vorübergehend) von der Gruppe los. Doch das ist nicht das Ende der Geschichte: plötzlich sind die Vier wiedervereint und machen sich mit Sprengstoffladungen unter ihren ausladenden Kostümen daran, Omars Plan – ein Attentat auf den Londoner Marathon – in die Tat umzusetzen. Die letzte halbe Stunde des Films trägt sich dann in London zu und ist mehr dramatisch als komisch. Das gilt zumal für das Ende des Films, die angehängten Momentaufnahmen wirken da eher wie Trostpflaster. Aber nicht allein dieser Stimmungswechsel zeigt die Ernsthaftigkeit des Films; es gibt durchgängig immer wieder Momente, in denen das Lachen in ein Erschrecken umkippt.

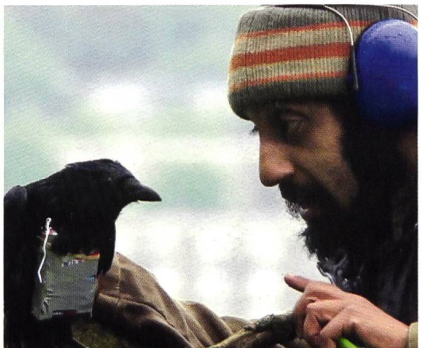
«Die Welt des Terrorismus öffnet viele Türen, hinter denen sich Komik entdecken lässt – Prahlerei, Ambition, Inkompetenz, Machismo, Hierarchien und Dynamiken in kleinen Gruppen, Grössenwahn, Minderwertigkeitskomplexe», sagen die Drehbuchautoren. Und Chris Morris fasst das Resultat seiner dreijährigen Recherchen zu der Erkenntnis zusammen, dass dem Thema «ein hoher Quotient an Farce» innewohne. «Am Abend des Jahrtausendwechsels planten fünf Jihadis, ein amerikanisches Kriegsschiff mit einer Barkasse voller Sprengstoff zu rammen. Mitten in der Nacht liessen sie ihr Boot zu Wasser. Sie luden es mit Sprengstoff voll. Sie gingen an Bord. Es sank. Terrorzellen haben dieselbe Gruppendynamik wie ein Herrenabend oder eine fünfköpfige Fussballmannschaft.»

Die Protagonisten des Films mögen lächerliche Figuren sein. Gleichwohl können auch sie beträchtlichen Schaden anrichten. Daran lässt der Film keinen Zweifel. Und das ist gut so.

Frank Arnold

R: Chris Morris; B: Chris Morris, Jesse Armstrong, Sam Bain, Simon Blackwell; K: Lol Crawley; S: Billy Sneddon; A: Dick Lunn; Ko: Charlotte Walter. D (R): Riz Ahmed (Omar), Arsher Ali (Hassan), Nigel Lindsay (Barry), Karvan Novak (Waj), Adeel Akhtar (Faisal), Benedict Cumberbatch (Vermittler), Julia Davis (Alice), Craig Parkinson (Matt), Preeya Kalidas (Sofia), Wasim Zakir (Ahmed), Ohammad Aqil (Mahmood). P: Warp Film; Mark Herbert, Derrin Schlesinger. GB 2010. 97 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich





THE FIGHTER
David O. Russell

Es stimmt, da wird professionell geboxt, gewonnen, verloren; Schiebung und Schwindel prägen die Kämpfe, auch Gesten des Jammers und des Triumphes. Nebst anderm ist es die alte Mutmacher-Geschichte von einem, der ganz unten anfangen muss, bei den Prolos in den Vororten von Metro-Boston. Wieder und wieder wird dem Frischling die Fresse poliert, ehe sich Micky aufrafft und in die Meisterklasse durchbeisst und -prügelt. «Everybody knows the fight was fixed.» Jetzt darf er's allen zeigen: ihr habt mich unterschätzt und behindert. Seinen Figuren schreibt halt mancher Szenarist eine Haltung zu, die er aus eigenem kennt; dabei darf er sich beim vorliegenden Stoff getrost auf wahre Begebenheiten berufen.

Indessen könnte das Milieu weit mehr von solchen allzu vertrauten Motiven und Abläufen hergeben, als der Film von David O. Russell dann verwenden mag. Den sogenannten Sport selber lässt die Fabel samt seinen verbreiteten Verlusten und Schäden an Leib und Leben bald einmal auf der Seite, um weiter zu zielen: über jene ausgeleierte Routine hinaus, die einem geborenen Verlierer zuletzt doch noch einen Siegerkranz überstülpen muss.

Mehr als das korrupte Schaugeschäft sind es die irisch-amerikanischen Quartiere von Lowell, Massachusetts, und ihre Gestalten und Biografien, die THE FIGHTER ausmachen. Von «people and their lives» spricht Martin Scorsese, wenn nach der Substanz gefragt wird, aus der die Filme ihr Bestes beziehen. Und immerhin ist sein RAGING BULL von 1980 einer der exemplarischen von etlichen Dutzend Titeln zum Themenkreis Stierkampf in Handschuhen. Die spanische Corrida endet in der Regel mit dem Gnadenstoss für den rasenden Bullen. Micky seinerseits überlebt recht und schlecht: zerzaust, aber passabel zufrieden; überfordert, aber knapp auf der Höhe; neben den Schuhen, aber ohne Alternative.

Wo Jake, der Held von RAGING BULL, gerade auch die eigene Einsamkeit gegen sich hatte, da bekommt es Micky mit dem umgekehrten Extrem zu tun. Zu viele Freunde und Verwandte umlagern ihn, die nie geboxt haben oder es nie wieder tun werden; und sie schieben ihn vor: los, zwischen die Seile mit dir. Du tust es für und dank uns; *wir* sagen und zeigen dir, wie das geht; *wir* kennen uns aus. Keine Widerrede, sei jetzt tapfer. Gewinnst du, dann darfst du an unserm Sieg teilhaben. Jedes Versagen fällt auf dich und nur dich zurück; du hättest uns dann absichtlich enttäuscht.

THE FIGHTER will aber keineswegs demonstrieren, wie sich Micky erst aus würgenden Fesseln freimachen muss, um seine eigene Courage aufzurufen statt den Gratismut der Maulhelden zu reflektieren, die sich links und rechts einmischen. Es kommt vielmehr zum Vorschein, dass er den entnervenden Belastungen seitens seiner Nächsten nur darum stand hält, weil ihm nichts Besseres bekannt ist. Wenn ihm jemand übel will, glaubt er, dann können es nur die da draussen sein: die Manager, die Veranstalter, die Krakeeler, die Kommentatoren. Hierin wohl sehr irisch-katholisch, ist und bleibt er im Dunstkreis der Lieben mit ihren durchaus missverständlichen Absichten eingebettet und wähnt sich dort daheim.

Da sind zuvorderst die Verfolgerinnen, die ihm fast immer in schwesterlich verstärkter Formation entgegentreten und von einer vorlauten *mama* dominiert werden. Ihren Sprössling behandelt Alice so, als wäre Micky ein klassisches manipulierbares Muttersöhnchen. Folglich gilt ihre Hauptsorge der Konkurrenz durch eine hübsche Schubse von der Bar zwei Blocks weiter; anders als die verschworenen Frauenzimmer, die ihn mit Tritten zum Training treiben, versucht die willige Charlene, Micky schlicht eine Begleiterin zu sein. So könne nur eine erwiesene *skank* oder Schlampe handeln, dekretiert die Wortführerin des Haufens. Der Chor der Evastöchter stimmt wie jedesmal Alice, der Dirigentin, zu.

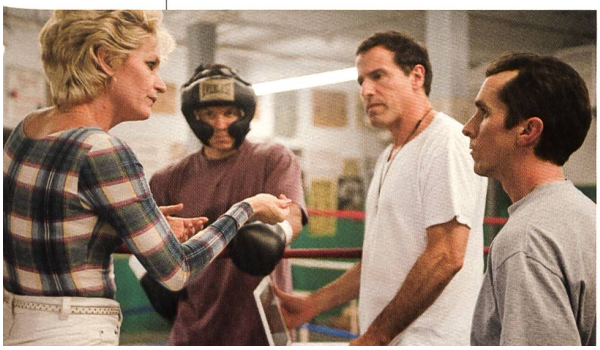
Der wahre Exponent der Familienbande aber ist auch das früheste Opfer ihres dauerhaften Gruppenwahns. Dicky klammert sich an einen verblassenden Ruf, der auf ein paar eigene Jahre im Ring zurückgeht. Den gefeierten Champion Sugar Ray Leonard soll der Erstgeborene einmal bis auf den Teppich hinuntergedroschen haben: einen Schwarzen, merken die Leute von Lowell, Massachusetts, halblaut an, mit einem Anflug von despektierlicher Genugtuung.

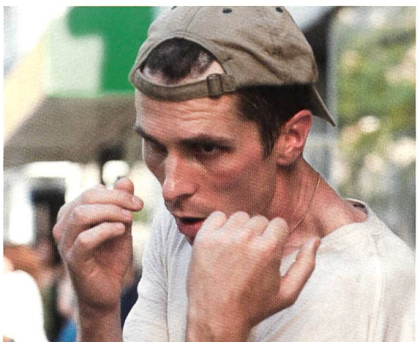
Von einer Rückkehr auf die Bretter kann der einstige Stolz der Stadt nur schwadronieren, seine Laufbahn ist zu Ende. Unterdessen ist Dicky besser bekannt für allerhand Prügeleien und eine unverhohlene Neigung zum Crack; es sind Eigenheiten, die ihn als gelinde gesagt gestört erscheinen lassen und wiederholt hinter Gitter spedieren. Alle lässlichen Illusionen des grossen Bruders aber überragt eine andere: er will dem kleinen immer ein Vorbild gewesen sein. Zum Dank nun habe der Zweitgeborene, nebenbei gesagt ein Leichtgewicht, dem öfter ein paar Pfunde auf der Waage abgehen, mindestens vorübergehend die Stelle des Älteren einzunehmen.

Micky, der kleine Bruder, muss verwirklichen, heisst das, was seinem Vorgänger und Vorbild zu erreichen verwehrt war. Und wenn eine Wendung der Dinge in THE FIGHTER zu packen weiss, dann ist es die unbefangene brüderliche Bereitschaft, auf ein so vermessenes Ansinnen einzutreten. Denn um der neue Stolz von Lowell, Massachusetts, zu werden, gilt es, statt das Maul aufzureissen den Kopf hinzuhalten. Jeder andere, und wär's der grosse Bruder selbst, zöge ihn ein. «That's how it goes», singt Leonard Cohen. «Everybody knows.»

Pierre Lachat

Regie: David O. Russell; Buch: Scott Silver, Paul Tamasy, Eric Johnson; Kamera: Hoyte van Hoytema; Schnitt: Pamela Martin; Ausstattung: Judy Becker; Kostüme: Mark Bridges; Musik: Michael Brook. Darsteller (Rolle): Mark Wahlberg (Micky Ward), Christian Bale (Dicky Eklund), Amy Adams (Charlene Fleming), Melissa Leo (Alice Ward), Melissa McMeekin («Little Alice» Eklund), Jack McGee (George Ward). Produktion: Closest to the Hole Productions, Fighter, Mandeville Films, Relativity Media, The Weinstein Company. USA 2010. 115 Min.; CH-Verleih: Elite-Film, Zürich





IN A BETTER WORLD (HÆVNEN)
Susanne Bier

Die Wissenschaften, die Literatur und die Künste breiten Blumenkränze aus über die Ketten, an denen Menschen liegen.
Jean-Jacques Rousseau

Wenn wir alle gute Menschen wären, welches Leben würden wir durchmessen? Wir würden uns im Paradies befinden! Noch nicht vertrieben in die Existenz eines Daseins, das zum Tode führt. Und da dieser unvorstellbare Zustand nicht existiert, sind wir gezwungen, mit unseren Unzulänglichkeiten und bösen Taten zu Rande zu kommen.

Susanne Bier konfrontiert uns in ihrem neuesten, mit dem Oscar 2011 ausgezeichneten Film mit einer solchen Fülle von Verletztheiten und Untaten, dass wir geschafft im Kinosessel hängen und die gezeigten Läuterungen und Strafen kaum mehr eine Auseinandersetzung evozieren können. Der Abspann mit diffizilen Aufnahmen aus der "Wunderwelt" der Natur wirkt wie ein Bild gewordenes schlechtes Gewissen der Regisseurin, und *Johan Søderqvists* Musikteppich steigert das Unerträgliche.

Kontinente umspannend werden Handlungsstränge konstruiert. Da ist einmal der Arzt Anton, der in einem afrikanischen Flüchtlings-Camp (Südsudan?, Kenia?) unter freiem Himmel Operationen vollführt und mit einem Monster konfrontiert wird, dessen Lebensziel darin zu bestehen scheint, mit seinen gewalttätigen Genossen jungen meist schwangeren Frauen den Leib aufzuschlitzen. Diesem «Big Man» genannten Ungeheuer verweigert er zwar nicht die medizinische Hilfe, als sich der aber abfällig über die grausam Malträtierten äussert, überlässt er ihn dem Zorn der Camp-Bewohner. Anton lebt in Scheidung mit Marianne, die in einer dänischen Kleinstadt als Ärztin arbeitet. Ihr Ältester, Elias, wird in der Schule ständig gedemütigt von dem bösen Sofus, der als Anführer einer Anzahl von Mitläufern agiert. Marianne muss sich mit den naiven Lehrern auseinandersetzen, die die Quälereien herunterspielen.

Die andere jugendliche Hauptfigur ist Christian. Er hat gerade seine Mutter, die sehr am Krebs gelitten hat, verloren, was ihn seinem Vater entfremdet. Mit ihm zieht er zur Grossmutter auf ihr Gut in der Nähe des Wohnorts von Elias. In der Schule muss er die Verspottungen von Elias miterleben und rächt sich an Sofus, bedroht ihn mit einem Messer, was die Polizei auf den Plan ruft.

Christian und Elias werden Freunde und erleben, wie Anton, auf Heimaturlaub, einen Zwist von Kindern löst und dabei vom Vater des "gegnerischen" Kindes geohrfeigt wird. Ohne zurückzuschlagen erklärt er den Kindern, wie schwach doch der Schläger wäre mit seiner Aggression. Diese christliche Haltung kann Christian nicht ertragen. Er macht sich im Internet schlau und bastelt eine Bombe, um das Auto des brutalen Vaters in die Luft zu sprengen. Das bringt die Freundschaft der beiden Jungen in Gefahr. Elias möchte diesen Plan per Internettelefon seinem Vater mitteilen. Aber die Verbindung mit Afrika, diesem mal wieder undifferenziert und ideologisch vorgestellten Erdteil, funktioniert nicht so richtig. Die Mitteilung unterbleibt. Die Katastrophe naht, die Bombe explodiert, das Auto wird zerstört, Elias kann Menschen in plötzlicher Eingebung retten, wird verletzt, aber wieder geheilt. Der zurückgekehrte Anton rettet Christian vor dem Selbstmord und liebt wieder Marianne. Christian wendet sich seinem Vater zu. Und Anton scheint schon in der Mitte des Films mit einem langen Blick auf ein Spinnennetz das Leben als Aufbauen und Vergehen erkannt zu haben. Aber eigentlich sind alle Darsteller nur vollauf damit beschäftigt, das überbordende Drehbuch abzuarbeiten.

Erwin Schaar

R: Susanne Bier; B: S. Bier, Anders Thomas Jensen; K: Morton Søborg; S: Pernille Bech Christensen, Morten Egholm; M: Johan Søderqvist. D (R): Mikael Persbrandt (Anton), Trine Dyrholm (Marianne), Ulrich Thomsen (Claus), Markus Rygaard (Elias), William Jøhnk Nielsen (Christian). P: Zentropa Entertainments. Dänemark 2010. 118 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

LA TÊTE EN FRICHE
Jean Becker

Glücklich darf sich eine Filmnation schätzen, die so verschwenderisch mit ihren Talenten umgehen kann. Das französische Kino verfügt offenbar über genug Ressourcen, um gar nicht erst in die Verlegenheit zu geraten, sie alle ausschöpfen zu müssen. Eine der gefeierten Neuentdeckungen des vergangenen Filmjahres ist eine Veteranin von 95 Jahren, die zwar schon seit 1934 vor der Kamera steht, aber bislang wenig Aufsehen erregte: *Gisèle Casadesus*. Filmrollen hat sie sporadisch und nur dann angenommen, wenn es ihr einige Jahrzehnte dauerndes Engagement an der Comédie française zuliess; im Lauf der Zeit sind dabei freilich dann doch über 70 herausgekommen.

Aber erst jetzt hat ein Regisseur ihr Potential für eine Hauptrolle entdeckt. Gern stellt man sich vor, dass seine einzige Regieanweisung lautete: «Seien Sie einfach nur zauberhaft!» Nun kann sie die filmische Gnade der frühen Geburt reichlich auskosten; allein 2010 hat sie vier Filme gedreht. Mithin beglaubigt allein schon ihre Karriere die Botschaft von LA TÊTE EN FRICHE, dass es für einen Neuanfang nie zu spät ist. Überaus vornehm spielt Casadesus die pensionierte Akademikerin Margueritte, die im Park den ungeschlachten Hilfsarbeiter Germain kennenlernt und ihn die Liebe zur Literatur lehrt. Er ist ein schlichtes Gemüt, von der Mutter ungewollt und allem Anschein nach auch ungeliebt, von Lehrern und Schulkameraden verspottet.

Ob ein solch gefrässiger Schauspieler wie *Gérard Depardieu* wohl wirklich noch alle Rollen auseinanderhalten kann, die er sich einverleibt hat? Die Figuren, die er beispielsweise in MAMMUTH und nun in LA TÊTE EN FRICHE verkörpert, könnten in der Erinnerung rasch verschmelzen. Er spielt jeweils ein verschubstes, ungebildetes Faktotum aus der Charente, das sich leicht übervorteilen lässt, den Zumutungen des Lebens aber dank einer lebenstüchtigen Frau an seiner Seite nicht ganz hilflos ausgeliefert ist. Dem Zuschauer mag es da schon leichter fallen, die falschen Zwillinge voneinander zu trennen.

Visuell gibt sich MAMMUTH als ein Film von ausgesucht grobkörniger Hässlichkeit, während LA TÊTE EN FRICHE in jener hellen, weichgezeichneten Beschaulichkeit leuchtet, die aus den letzten Filmen Jean Beckers wohlvertraut ist. In MAMMUTH geht es, wie stets bei Benoît Delépine & Gustave Kervern, darum, das Leben zur Rechenschaft zu ziehen. Bei Jean Becker hingegen darf man sich mit ihm aussöhnen. Und Einfalt ist in seinen Filmen keine Schande, solange sie mit der rechten Herzensbildung einhergeht. Ein Mensch, der die Tauben im Park nicht nur füttert, sondern ihnen auch liebevoll Kosenamen gibt, wird schon eine empfindsame Seele besitzen. Die Lektüre bereitet ihm anfangs zwar erhebliches Kopfzerbrechen, bald jedoch verändert die charmant und kundig geweckte Bücherliebe seine Sicht auf die Welt.

Das Schicksal meint es in der Regel gut mit Beckers Figuren. Auch diesmal spielt es hübsch mit. Gewiss, die platonische Liebe des geläuterten Einfaltspinsels und der eleganten Greisin hat kleine Hindernisse zu überwinden. Germains blutjunge Freundin ist patent genug, um ihre Eifersucht zu überwinden. Selbst seine Mutter wird nachträglich nobilitiert, als ihr Testament eine verborgene Fürsorglichkeit offenbart. Es geniert Becker, dass Filme gemeinhin nicht auf einen Konflikt verzichten können. Seine schönste Sorge gilt der Harmonie. Und die lässt sich am ehesten in der Provinz herstellen. Unbeirrt feiert er den ehrenhaften Hedonismus und die Besinnlichkeit des Landlebens. Auch das multikulturelle Miteinander funktioniert in seiner Provinzidylle weit besser als in der Stadt. Becker ist einer der erfolgreichsten Gegenwartsregisseure Frankreichs. Einen Zeitgenossen mag man ihn schwerlich nennen.

Gerhard Midding

R: Jean Becker; B: Jean-Loup Dabadie, J. Becker nach dem Roman von Marie-Sabine Roger; K: Arthur Cloquet; S: Jacques Witta; M: Laurent Voulzy. D (R): Gérard Depardieu (Germain), Gisèle Casadesus (Margueritte), Sophie Guillemin (Annette), Claire Maurier (die Mutter). P: Studio Canal. Frankreich 2010. 82 Min. CH-V: JMH Distributions

LE NOM DES GENS
Michel Leclerc

Es hätte gründlich schiefgehen können, der Auftritt hätte leicht als blosser Publicity-Gag durchschaubar sein können. Aber dann ist doch ein kleiner, magischer Kinomoment daraus geworden. Arthurs Geburtstagsfeier ist alles andere als harmonisch verlaufen. Seine Eltern und die seiner Freundin Bahia sind heftig in Streit geraten. Ihre Herkunft ist zu gegensätzlich. Aber dann wendet Bahia den Abend doch noch zu einem glücklichen Ende. Kaum sind die Elternpaare gegangen, da präsentiert sie mit *Lionel Jospin* einen Überraschungsgast.

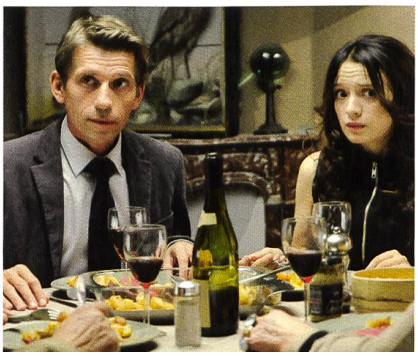
Der ehemalige französische Regierungschef spielt, gut aufgelegt, sich selbst. Arthur ist einer seiner wackersten Anhänger. Bahia hätte ihm kaum ein schöneres Geschenk machen können. Natürlich kann der Gast nicht umhin, auch über Politik zu sprechen. Aber dann spricht er über Privates: Sein Familienname, erläutert er, stamme aus Flandern. Was der Name über die Herkunft eines Menschen offenbaren oder verbergen kann, ist ein Thema, das Michel Leclercs zweiter Langfilm schon in seinem Titel anspricht. Bahia liesse auf brasilianische Wurzeln schliessen. Ihr Nachname lautet jedoch Benmahmoud, denn ihre Mutter hat einen algerischen Einwanderer geheiratet. Arthur Martin hingegen ist mit einem Allerweltsnamen geschlagen, der jeden Franzosen über Dreissig an die gleichnamige Firma für Küchengeräte erinnert. Dass seine Grosseltern griechische Juden waren, die während der Okkupation deportiert wurden, verrät sein Name nicht.

Das Geschenk, das Bahia ihm zum Geburtstag macht, ist eine grosszügige, respektvolle Geste. Es erzählt über den Beschenkten ebensoviel wie über die Schenkende: Der Jospinsche Besetzungscoup gemahnt daran, dass man für politische Überzeugungen mit seiner Person eintreten muss. Das Geschenk entbehrt freilich nicht der Romantik: Es verrät den Glauben an ungekannte Möglichkeiten. Seit LA NOUVELLE EVE von Catherine Corsini hat keine französische Komödie derart beharrlich die Erotik des politischen Engagements gefeiert wie dieser Film. Die Handlung von LE NOM DES GENS lässt sich mit gleichem Recht als Liebes- wie als Politkomödie nacherzählen. Beide Leidenschaften sind unauflöslich miteinander verknüpft. Der Film folgt einerseits der gutgeölten Mechanik einer *screwball comedy*: Ein schüchterner, reservierter Wissenschaftler, für den das Leben in lauter engen Grenzen verläuft, trifft auf eine etwas überspannte Frau, die diese Grenzen freizügig und unternehmungslustig überschreitet. Die ehernen Gesetze der romantischen Komödie sähen eigentlich vor, dass Arthur und Bahia Antagonisten sein müssen; in der Liebe wie in der Politik. LE NOM DES GENS genügt es jedoch bereits, dass sie gegensätzliche Temperamente sind. Allzu deutlich gibt der Film sich hier mitunter als Hommage an Woody Allens ANNIE HALL zu erkennen (wo er thematisch doch Sydney Pollacks THE WAY WE WERE viel näher steht!). Dankenswerterweise vermeidet er die schematische Opposition zwischen Links und Rechts: Die Komik nistet in den Nuancen, schlägt Funken aus den unterschiedlichen Graden politischer Hingabe.

Leclerc und seine Co-Autorin *Baya Kasmi* erzählen die Liebesgeschichte als zweifache politische Biografie. Übergeordnete Ereignisse setzen sie als deren Wegmarken und verwenden aktuelle Konflikte sowie historische Traumata als dramaturgisches Unterfutter. Es zahlt sich aus, dass sie das Drehbuch vierhändig geschrieben haben. Es kokettiert mit dem zweifach Autobiographischen, ist angereichert mit zahlreichen Anekdoten aus ihrem jeweiligen familiären Hintergrund. Die doppelte Perspektive setzt die Hauptfiguren in gleiches Recht. Dieser Geschlechterkrieg wird nicht durch Siege entschieden, sondern durch die Annäherung, den wechselseitigen Lernprozess.

Gerhard Midding

R: Michel Leclerc; B: M. Leclerc, Baya Kasmi; K: Vincent Mathias; S: Nathalie Hubert. D (R): Sara Forestier (Bahia Benmahmoud), Jacques Gamblin (Arthur Martin), Lionel Jospin (er selbst). P: Delante Films, Kare Productions. Frankreich 2010. 104 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



RABBIT HOLE
John Cameron Mitchell

Im Kino ist jüngst häufig vom Sterben die Rede. Weniger oft hingegen wird thematisiert, was uns eigentlich weit öfter und stärker betrifft: Wie wir nach einem Todesfall mit den Lücken in Verwandten-, Freundes- und Bekanntenkreisen umgehen und wieder Tritt fassen im Leben. Eine naturverwurzelt-magische und – bedingt durch die elliptische Erzählweise – auch etwas flüchtige Antwort darauf findet sich in Julie Bertucellis THE TREE. Eine bodenständig-pragmatische – obwohl hier, wo das Sterben vor der Geburt liegt, der Tod sozusagen ein Sonderfall bildet – in LA PETITE CHAMBRE von Véronique Reymond und Stéphanie Chuat.

Und nun also John Cameron Mitchells RABBIT HOLE, der nichts anderes tut, als dass er zeigt, wie ein Paar, Becca und Howie Corbett, nach dem Tod seines Sohnes das Weiterleben übt. Jeder für sich, beide zusammen, zusammen auch mit Verwandten und Freunden. Acht Monate ist es her, dass Danny seinem Hund nach und einem Auto direkt vor die Räder rannte. Ein tragischer Zu- und Unfall. Auch für den siebzehnjährigen Jason, der am Steuer sass: «Vielleicht», sagt Jason, «bin ich ein, zwei Meilen zu schnell gefahren, damals.» Und Becca denkt: «Hätte ich damals das Gartentor geschlossen, mein Kind nicht aus den Augen gelassen, das Telefon nicht abgenommen ...» Doch um die Schuldfrage geht es in RABBIT HOLE nicht.

Im Zentrum des auf einem Theaterstück von *David Lindsay-Abaire* beruhenden Films steht Becca. Eine Frau Mitte dreissig, die sich nach der Geburt ihres Kindes von ihrer Berufskarriere verabschiedete und ganz auf ihr Mutter- und Hausfrauendasein einliess. Mitchell präsentiert eine ungewohnt erdige *Nicole Kidman*: als Frau, die Gartenarbeiten verrichtet, Apfelkuchen backt, Salat rüstet, Risotto zubereitet und zugleich – fragil und luzide – mit sich und dem Schicksal hadert. Da ist nichts zu sehen von der glamourös-kühlen Diva, die Kidman in Filmen wie MOULIN ROUGE (Baz Luhrmann, 2001), DOGVILLE (Lars von Trier, 2003) und NINE (Rob Marshall, 2010) verkörpert. Im Gegenteil: die Kidman ist warmherzig, zerbrechlich, eine beherzte Schauspielerin, die eine anspruchsvolle Rolle bravourös meistert. In bieder-nettem Casual-Look geht Becca durch ihre Tage. Ist den Nächstwohnenden eine freundliche Nachbarin, der Schwester eine gute Freundin, gerät aber gleichwohl aus der Bahn, wenn jemand unachtsam ins frisch bepflanzte Blumenbeet tritt, die Schwester plötzlich schwanger ist. Becca steckt in einem Tief. Strampelt (bildlich: auf dem Hometrainer), um daraus herauszufinden, und kann dabei nicht umhin, sich und der Umgebung kleine Verletzungen zuzufügen. Der sie beleidigenden Frau im Supermarkt mit einer Ohrfeige, der Selbsthilfegruppe trauernder Eltern, deren Sitzungen sie zusammen mit Howie beiwohnt, indem sie eines Abends brüsk erklärt, dass, wenn es einen Gott gäbe, dieser Engel formen, statt Kinder zu sich rufen würde.

Vor allem ihre Mutter Nat – *Diane Wiest* ist eigenwillig, schusselig, schlampig, zugleich von einfühlsamer Fürsorglichkeit –, die selber einen Sohn zu Grabe getragen hat, bekommt eine geballte Ladung von Beccas Kratzbürstigkeit ab: Wenn man einen dreissigjährigen, drogensüchtigen Sohn verliere, zetert Becca, sei das etwas anderes, als wenn man ein unschuldiges vierjähriges Kind hergeben müsse. Gleichwohl sind beides Mütter, die trauern, und so stammt denn die vielleicht tröstlichste Einsicht aus Nats Mund: Nein, sie verschwinde nie, diese Trauer, antwortet Nat auf Beccas Frage, als sie zusammen Dannys Zimmer räumen. Doch sie werde leichter, so dass man sie nach einer Weile ab und an auch vergessen könne ...

Vom Weg zurück ins Leben berichtet also RABBIT HOLE. Schildert nicht nur verschiedene Stadien der Trauer, sondern auch verschiedene Arten zu trauern. Zeigt, wie Howie, derweil Becca ihr Leben neu in Angriff nimmt, sich an die Vergangenheit und an Erinnerungen klammert und in eine gewisse gute alte Normalität zurückfinden möchte. Doch: «Things aren't nice anymore», weist Becca ihn zurück, als Howie sie wie früher zu verführen versucht. Noch müssen die beiden loslassen, um vielleicht wieder zusammenzufinden.

RABBIT HOLE ist in gewissem Sinne ein innerlicher Abenteuerfilm und als solcher hoch spannend. Auch wenn man ihm in den geschliffen-pointierten Dialogen, den schauspielerischen Ansprüchen, der (relativen) lokalen Begrenztheit die Herkunft vom Theater ansieht, schreibt sich RABBIT HOLE auch sehr filmisch ein in einen Kanon von Werken, die zwischen AMERICAN BEAUTY (Sam Mendes, 1999) und DESPERATE HOUSEWIVES das ganz gewöhnliche bürgerliche amerikanische Vorstadtleben ergründen.

So rigoros-harsch der Film die Frage nach dem Glauben zur Seite schiebt, findet sich darin in einem von Jason gezeichneten Comic doch auch die Vorstellung parallel existierender Universen. Wie in «Alice im Wunderland» landet man auch hier durch ein «Rabbit Hole» in einer anderen Welt. Bleibt dabei sich selbst, erfährt aber ein anderes Schicksal. Auch wenn diese Idee vorerst märchenhaft abgehoben wirkt, eröffnet sich durch sie doch die Möglichkeit zu einem neuen anderen Glück. Und wie RABBIT HOLE schlussendlich – Sprache und (miteinander) Sprechen sind in diesem Film enorm wichtig – verspielt in den Konditionalis und ins Futur kippt, wird die Zukunft plötzlich als eine vielleicht gute greifbar. Und das ist dann tatsächlich sehr tröstlich!

Irene Genhart

Regie: John Cameron Mitchell; Buch: David Lindsay-Abaire nach seinem gleichnamigen Theaterstück; Kamera: Frank G. DeMarco; Schnitt: Joe Klotz; Ausstattung: Kalina Ivanov; Kostüme: Ann Roth; Musik: Anton Sanko. Darsteller (Rolle): Nicole Kidman (Becca), Aaron Eckhart (Howie), Dianne Wiest (Nat), Tammy Blanchard (Izzy), Miles Teller (Jason), Giancarlo Esposito (Auggie), Job Tenney(Rick), Patricia Kalember (Peg), Julie Lauren (Debbie), Sandra Oh (Gabby). Produktion: Olympus Pictures, Blossom Films, Oddlot Entertainement. USA 2010. Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

DIE EVIDENZ DER EINBILDUNGSKRAFT

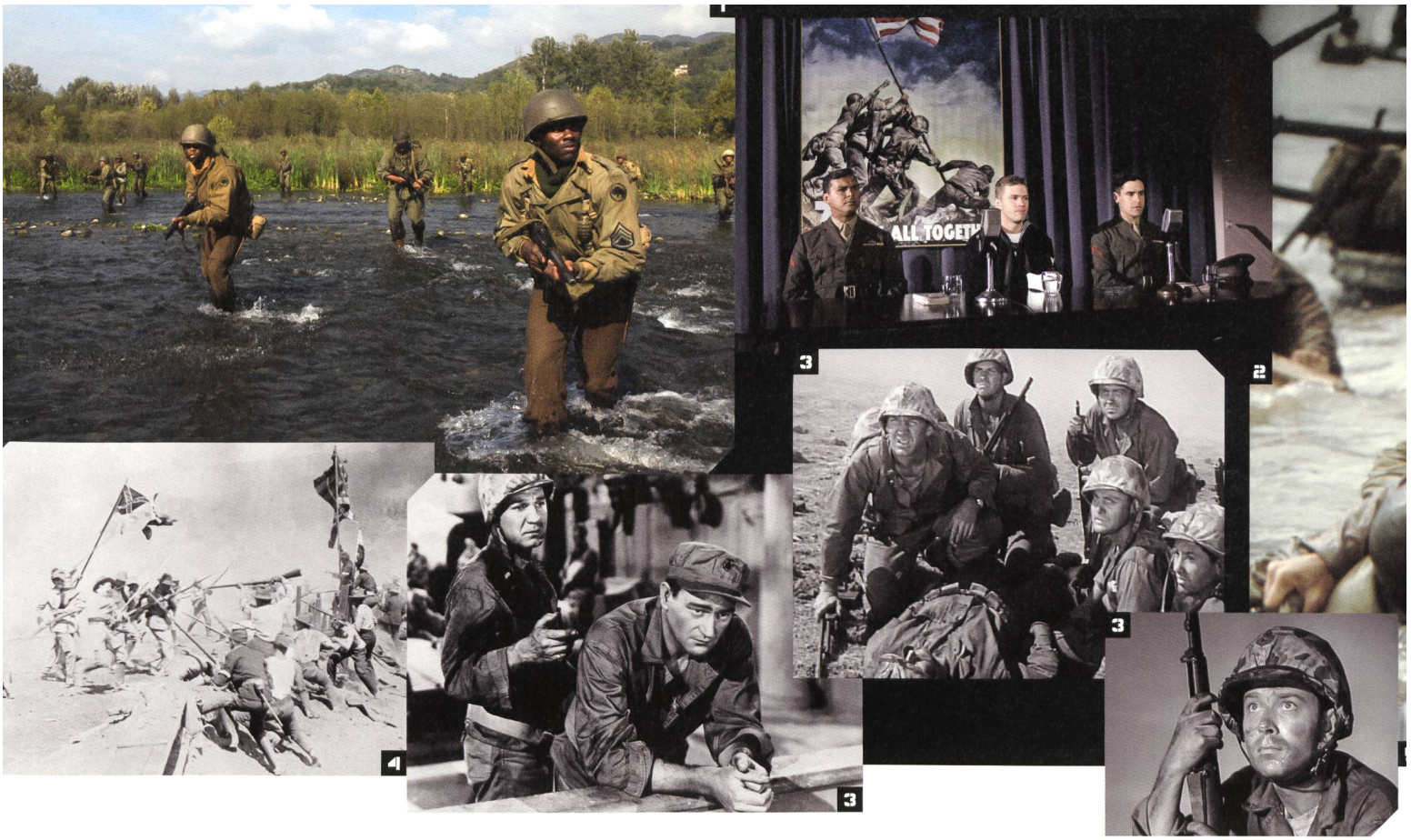
DAS AMERIKANISCHE KRIEGSKINO

KAMPF DER GESCHICHTSDEUTUNGEN

Auf einer Pressekonferenz während den Filmfestspielen in Cannes 2008 sorgte Spike Lee für Aufruhr. Er warf Clint Eastwood vor, in seiner Verfilmung der Schlacht um Iwo Jima einmal mehr die bedeutende Rolle der Afroamerikaner im Zweiten Weltkrieg willentlich übersehen zu haben. Obgleich über 900 schwarze Soldaten auf dieser japanischen Insel gekämpft hatten und vierzehn sogar mit dem Silver Star ausgezeichnet wurden, findet sich kein einziger in beiden Filmen vertreten. Veteranen, die mutig ihr Leben eingesetzt und den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten, versicherte Spike Lee der Presse, seien über diese Auslassung gekränkt. Ihre eklatante Abwesenheit auf der Leinwand wäre für sie ein Indiz mehr, dass ihre militärischen Leistungen von der Öffentlichkeit weiterhin für unbedeutend befunden werden. Mehr noch, in der Geschichtsschreibung, die Hollywood für ein breites Publikum leistet, würden sie somit nicht existieren. Clint Eastwood wusste schlagfertig zu kontern. FLAGS OF OUR FATHERS (2006) sei ein Film über das Hissen der Flagge auf Mount Suribachi. Auf dem berühmten Foto von Joe Rosenthal sei kein schwarzer Soldat zu sehen. Nachträglich einen afroamerikanischen Schauspieler ins Bild zu rücken wäre deshalb historisch nicht zutreffend. Spike Lee liess nicht lange auf seinen rhetorischen Gegenschuss warten. Es ginge ihm nicht darum, einen schwarzen Soldaten an der Fahnenstange zu zeigen, sondern um dessen Anwesenheit als Komparse im Hintergrund. Da afroamerikanische Soldaten auf Iwo Jima zugegen waren, sollten sie auch im Film erscheinen. Es gälte anzuerkennen, dass auch sie zum Sieg der U.S.-Streitkräfte im Pazifik entscheidend beigetragen hätten.

Spike Lees Wortgefecht mit seinem Rivalen diente vordergründig als Werbung für seinen eigenen Kriegsfilm MIRACLE AT ST. ANNA (2008), aus dem er in Cannes einen Ausschnitt von acht Minuten zeigte. Das Schicksal der vier Buffalo Soldiers, die 1944 (als Teil der ausschliesslich afroamerikanischen 92. Infanterie Division) in dem toskanischen Dorf Colognora gegen Nazi-Soldaten kämpfen, konnte er somit geschickt als eine längst überfällige Revision lancieren. Indem er ausleuchtet, was bislang von anderen Regisseuren unterbelichtet geblieben war, nimmt sein Film für sich in Anspruch, die tradierte Geschichtsschreibung richtig zu stellen. Doch mit seiner Behauptung, das Ausblenden von afroamerikanischen Soldaten käme einer Auslöschung aus dem kulturellen Gedächtnis gleich, macht Spike Lee gleichzeitig aufmerksam auf die brisante Rolle, die das Hollywoodkino in Fragen nationaler Identitätsstiftung immer schon gespielt hat. Das Wortgefecht der beiden Regisseure ruft Friedrich Nietzsches provokante Behauptung in Erinnerung, wahr sei immer jene Deutung der Historie, die im Kampf gegen andere zu einem bestimmten Zeitpunkt obsiegt, weil sie dem Anspruch der Gegenwart entspricht. Als korrigierende Darstellung bleibt die siegreiche Überlieferung jedoch eine von vielen. Weil über die Erinnerungsarbeit, die Hollywood leistet, die Frage des amerikanischen Selbstbewusstseins stets neu verhandelt wird, heisst dies im Falle des Kriegsfilms: Jede Version fordert ihrerseits unweigerlich zu neuen Revisionen auf.

Wie sehr Spike Lees Kriegsfilm um die Interpretationshoheit über vergangene Feldzüge ringt, wird in einer Schlüsselszene deutlich: Während einem nächtlichen Wortgefecht vor der Kirche in Colognora, in der die Buffalo Soldiers gerade mit den Dorfbewohnern feiern, behauptet Sergeant Stamp, der Rassismus seiner Vorgesetzten mache ihm nichts aus. «Sie haben behauptet, wir könnten nicht kämpfen», erklärt er stolz, «liessen uns kochen, putzen und setzten uns als Quartiermeister ein. Aber die 92ste Division hat bewiesen, dass wir kämpfen können.» Als unverbesserlicher Patriot will er seinen zynischen Kameraden Bishop davon überzeugen, der Umstand allein, dass sie jetzt kämpfen dürfen, sei ein Zeichen für Fortschritt. Dieser jedoch kontert mit einer Erinnerung an die rassistische Realität jenes Zuhauses, im Namen dessen sie ihr Leben aufs Spiel zu setzen bereit sind. Als Rückblende fügt Spike Lee eine Szene aus ihrer Zeit im Ausbildungs-Camp in Louisiana ein. Damals zeigte sich der Wirt eines Diners erst dann bereit, sie an der Theke zu bedienen, als die schwarzen Soldaten ihre Waffen auf ihn richteten. Spike Lee hält die beiden Deutungen in der Schwebe, kreist MIRACLE OF ST. ANNA doch um ein noch immer ungelöstes Paradox: Die Buffalo Soldiers wollten für ihr Land gegen den Faschismus kämpfen, werden aber ein



halbes Jahrhundert später von ihren Landsleuten immer noch als zweitklassige Bürger wahrgenommen. In der Eingangsszene des Films sehen wir den einzigen Überlebenden des Nazi-Angriffs auf Colognora, Hector Negron, wie er sich einmal mehr am Fernseher THE LONGEST DAY ansieht. Zornig spricht er auf John Wayne ein, der gerade einer Einheit Fallschirmjäger seinen Befehl erteilt: «Pilger, auch wir haben für dieses Land gekämpft.»

Mit seiner Forderung, afroamerikanischen Soldaten die ihnen gebührende Sichtbarkeit auf der Kinoleinwand zukommen zu lassen, greift Spike Lee somit zwar die Akteure des herkömmlichen Kriegskinos an, nicht aber dessen moralisches Anliegen. Auch ihm ist nicht an einer pazifistischen Anklage des Krieges gelegen. Vielmehr versteht er ganz im Sinne jener Filme, die als Teil des *war efforts* von Hollywood nach dem Angriff auf Pearl Harbor in Umlauf gesetzt wurden, seinen revisionistischen Blick auf den Zweiten Weltkrieg als Unterstützung der Truppen. Jenseits aller Vorwürfe gegen Clint Eastwoods Geschichtsverständnis teilt er dessen Überzeugung, dass die amerikanische Öffentlichkeit jenen, die im Krieg ihr Leben eingesetzt haben, eine anhaltende Kommemoration schuldet. Nicht amerikanischer Kriegseinsatz an sich wird von ihm attackiert, sondern lediglich der Umstand, dass die Teilnahme von Afroamerikanern an diesem zu lange unbeachtet geblieben ist.

DENKBAUM KRIEGSKINO

Damit zeigt sich einmal mehr das Dilemma des Kriegsfilms: Hollywood hat nie historisch akkurate Geschichtsbilder übermittelt. Auf der Leinwand entfalten sich stattdessen Re-Konzeptualisierungen der Vergangenheit, welche die nationale Erfahrung einer traumatischen Geschichte wie die des Krieges als individualisierte Geschichten erzählen. In Eastwoods FLAGS OF OUR FATHERS versucht ein Sohn *nach* dem Tod seines Vaters jene Kriegserfahrungen zu rekonstruieren, über die dieser Veteran Zeit seines Lebens selber nicht mehr sprechen wollte. Dabei hatte bereits Steven Spielberg, dessen SAVING PRIVATE RYAN (1998) das neue Interesse an Hollywoods Re-Enactment von Krieg einläutete, schon die Frage der historischen Re-Imagination in den Vordergrund gerückt. Die von Kritikern wie Veteranen als überwältigend authentisch empfundene D-Day-Sequenz wird bezeichnenderweise durch den Blick jenes Überlebenden eingeführt, der bei der Landung auf Omaha Beach gar nicht anwesend war. Vor dem Grab des Mannes kniend, der ihm auf einer Brücke in der Normandie das Leben gerettet hat, stellt der alte James Ryan sich empathisch vor, wie diese Schlacht gewesen sein muss. Spielberg setzt seinerseits mit seiner filmischen Wiedergabe auf unsere imaginative Fähigkeit. Wir waren nicht dort, wir können uns nur in die Erfahrung des Krieges einfühlen und werden dabei von unserem zeitgenössischen Verständnis der Vergangenheit und unserer Erwartung an diese geleitet.

Das Versprechen des Kriegskinos hat immer gelautet: Hollywood bietet uns eine dramaturgisch geschickt strukturierte Visualisierung jener radikalen Zerstörung von Leben, zu der wir keinen direkten Zugang haben. Die Angst, der Furor und das psychische Leid lassen sich nur über den Umweg der Repräsentation an und auf uns übertragen. Dabei fungiert diese Repräsentation als eine Art Schutzdichtung, als (Bild-)Schirm, welcher das unermesslich Schreckliche der Kriegserfahrung nur partiell zulässt, es ordnet und ihm eine kohärente Bedeutung verleiht. Je raffinierter die Filmtechniken sind, die einem Regisseur zur Verfügung stehen, desto authentischer mag sein filmisches Re-Enactment erscheinen. Dennoch bleibt es immer eine nachträgliche Darbietung, die mit mehreren Verschiebungen operiert. Als Zuschauer befinden wir uns nicht in einer realen Kriegszone, sondern im Kino. Das Gemetzel, an dem wir teilhaben, bleibt eine Annäherung an das tatsächliche, traumatische Erlebnis. Die Geschichte, die uns erzählt wird, mag auf Zeugenaussagen beruhen, dennoch wurde sie den Genreregeln des Unterhaltungskinos angeglichen. Im Kriegskino gibt es immer eine Sinnstiftung, selbst wenn nicht von einem glorreichen Sieg, sondern von einer Niederlage erzählt wird, die uns im Sinne der tragischen Katharsis zu Mitleid und Erschütterung bewegen soll. Wir erhalten nie den unmittelbaren, sondern stets einen nur vermittelten Blick auf die eigentliche Kriegserfahrung. Auf der Kinoleinwand entfaltet sich die Umsetzung einer singulären, körperlichen Erfahrung ins differenzierte Spiel bewegter Zeichen.

Der Versuch, eine Schlacht akkurat darzustellen, muss schon deshalb scheitern, weil es im Kino keinen 360-Grad-Panoramablick auf den Krieg geben kann. Es können nie alle Beteiligten gleichermassen im Bild erscheinen, weil dieses zwangsläufig immer nur einen Ausschnitt bietet. Diese technische Beschränkung entspricht zugleich einer psychischen Einstellung. John Ford, der mit seinem Kamera-Team auf Omaha Beach anwesend war, hat nachträglich in Interviews erklärt, er hätte während des Kampfes höchstens zwanzig Personen auf einmal sehen können. Erst als die Schlacht zur Ruhe gekommen, der Nebel sich im wörtlichen wie übertragenen Sinne gelüftet hatte, und er mit distanziertem Blick auf den Strand blicken konnte, wurde ihm das Ausmass der Verluste deutlich. Deshalb lässt sich vom

1 MIRACLE AT ST. ANNA, *Regie: Spike Lee*; 2 FLAGS OF OUR FATHERS, *Regie: Clint Eastwood*; 3 SANDS OF IWO JIMA, *Regie: Allan Dwan*; 4 BIRTH OF A NATION, *Regie: D. W. Griffith*; 5 SAVING PRIVATE RYAN, *Regie: Steven Spielberg*; 6 OBJECTIVE BURMA, *Regie: Raoul Walsh*

Kriegskino immer nur als historische Re-Konzeptualisierung, als imaginäre Übertragung sprechen. Ist jeder neue Kriegsfilm nie mehr – aber auch nie weniger – als eine Version unter anderen, erhält das Ringen um stets neue Interpretationen indes seine Brisanz dadurch, dass Hollywood massgeblich zur Tradierung des kulturellen Gedächtnisses beiträgt. Spike Lees Insistieren darauf, wie wichtig filmische Anerkennung sei, erscheint somit absolut zwingend, weil seit den frühen Epen D. W. Griffiths wie BIRTH OF A NATION (1915) und AMERICA (1924) der Kriegsfilm immer auch eine Form des Geschichtsunterrichts war. Er erlaubt einem Massenpublikum, die Historie im doppelten Sinn zu reflektieren: Vergangene militärische Feldzüge erfahren auf der Leinwand eine Widerspiegelung, um damit zugleich über die amerikanische Kultur zu reflektieren, nachzudenken. Zwangsläufig bietet dieses kinematographische Re-Enactment nur eine Annäherung an traumatische Geschichtsereignisse, zugleich wird die historische Erfahrung über den Umweg der ästhetischen Refigurierung aber auch den Belangen der Gegenwart angeglichen.

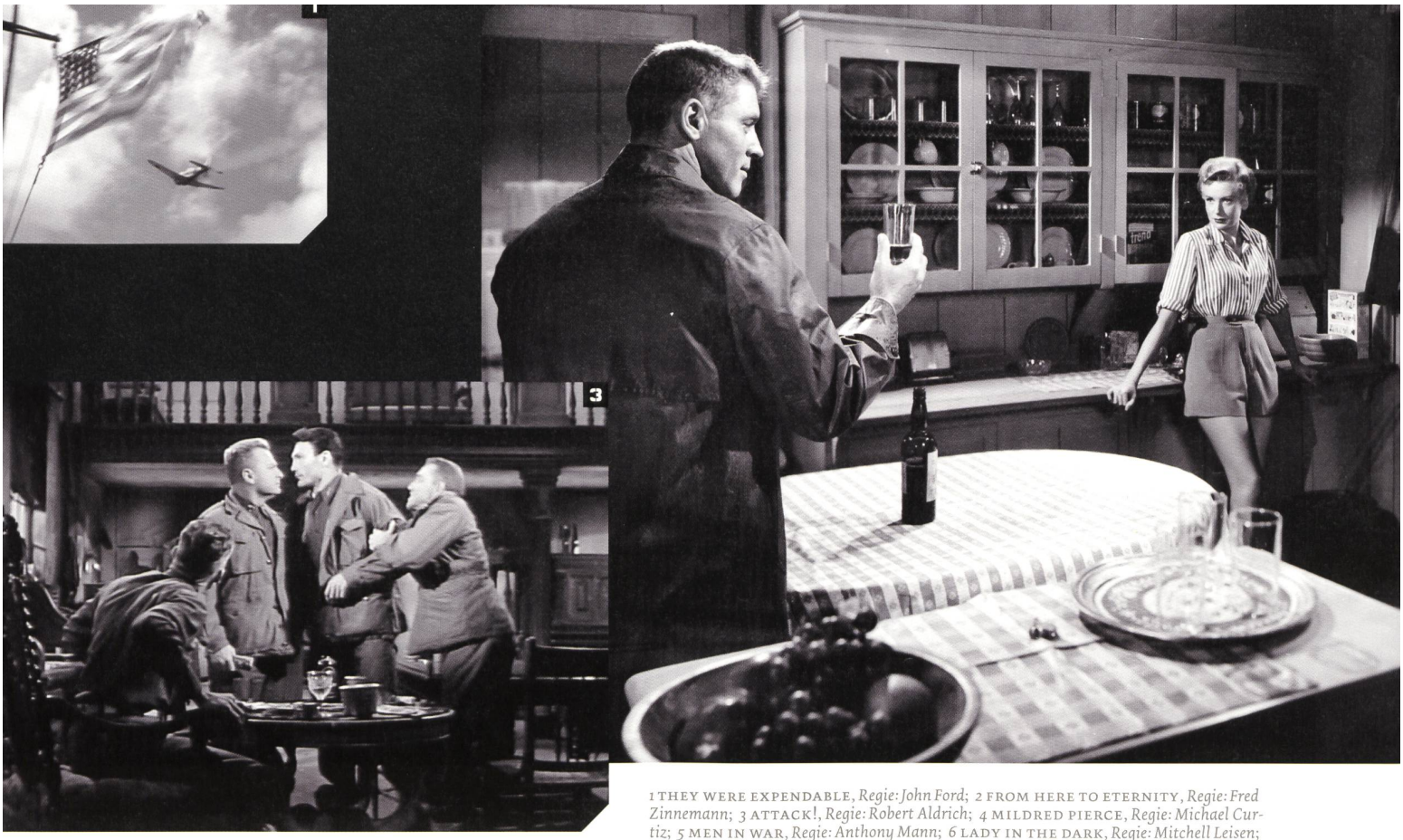
Gleichzeitig ist auffallend, dass sich für die neuste Welle an Kriegsfilmen von einer Heimsuchung durch die Vergangenheit sprechen lässt. Dezidiert hat Spielberg seine Mini-Serie BAND OF BROTHERS (2001) jenen Zeitzeugen gewidmet, die momentan im Begriff sind auszusterben. Die Version, die sie zu erzählen haben, erhält ihre Autorität durch das Wissen um ihren nahenden Tod. In Eastwoods FLAGS OF OUR FATHERS wiederum sind es die drei G.I.s, die, um einen War Bond Drive anzukurbeln, durch die Heimfront ziehen und das Hissen der Flagge auf Iwo Jima als Politspektakel monatelang nachstellen, und dabei aber selber von Halluzinationen derer verfolgt werden, die seit dem ursprünglichen Ereignis auf Iwo Jima bereits gestorben sind. Die Filmhandlung nutzt ihrerseits die Recherche des Sohns, um den Geist des verstorbenen Veterans doppelt – als alten Mann und als jungen Soldat – nochmals in Erscheinung treten zu lassen. Eine akkurate Wiedergabe des Krieges gibt es demzufolge auch deshalb nicht, weil jeder gefilmte Ausschnitt einer Kriegserfahrung implizit von den Phantomen überlagert ist, die dieser kinematographischen Darstellung zugrunde liegen. Die Schauspieler auf der Leinwand stehen stellvertretend für reale Soldaten ein, auch wenn deren Rollen den Regeln des Genrekinos angepasst sind. An den Körpern der Darsteller erfahren die Verstorbenen eine unheimliche Wiederbelebung, oder sie erhalten, wie im Fall von MIRACLE OF ST. ANNA, überhaupt zum ersten Mal in der breiten Öffentlichkeit eine Sichtbarkeit. Die Grenze zwischen Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit, authentischer Erfahrung und autorisierender Refiguration erfährt im Kriegskino eine besonders brisante Verwischung.

DER KLASSISCHE COMBAT FILM

Der klassische Combat Film versucht, sich einer traumatischen Erfahrung anzunähern, die sich nur in der ästhetischen Refigurierung begreifen lässt. So nutzt diese Gattung die formelhafte Handlung zur narrativen Verwaltung von realen Kriegsgreueln. Männer aus allen Regionen, Schichten und Ethnien der USA finden sich in einem Bataillon zusammen und geben damit gleichsam den Mikrokosmos der Nation ab. Entscheidend ist, dass der Einsatz nicht als abstrakte Strategie aus der Perspektive der Oberbefehlshaber erzählt wird, sondern die subjektive Wahrnehmung der Soldaten widerspiegelt. Mit ihnen sind wir mitten in einem Geschehen, in dem von überall her eine Lebensgefahr droht. Unsere Sicht ist ebenso beeinträchtigt wie die ihre. Für das erfolgreiche Durchführen des Einsatzes, um das die Filmhandlung sich dreht, ist zugleich das Hervortreten eines einzelnen Mannes ausschlaggebend, dessen mutige Entschlossenheit ihn zum natürlichen Führer der Truppe auszeichnet. Ob Dana Andrews in A WALK IN THE SUN (1945), John Wayne in SANDS OF IWO JIMA (1949), oder Tom Hanks in SAVING PRIVATE RYAN – immer verhilft erst die Autorität, die ein Einzelner über seine Männer hat, dazu, eine funktionsfähige Kampfeinheit herzustellen, die von der Balance zwischen Gruppe und Individuen lebt.

In diesem Zusammenhang ist auch die erstaunliche Redseligkeit dieser Filmgattung zu verstehen: im Sprechen äussert sich die Herkunft der Soldaten, im Reden miteinander bestätigt sich die kameradschaftliche Verbundenheit der Männer. Das hat aber auch die Funktion, interne Differenzen, die es zu überwinden gilt, buchstäblich zur Sprache zu bringen. Als Mikrokosmos der Nation dürfen in jeder Truppe Meinungsunterschiede ausgehandelt werden. Regelrecht müssen die Männer jedem Zweifel an ihrer Mission abschwören, bevor sie, von der errungenen patriotischen Überzeugung getragen, im Kampf mit dem Gegner als geschlossene Einheit auftreten können.

Setzt die Handlung mit der Vergabe eines Auftrages ein, der für den weiteren Verlauf des Feldzuges entscheidend ist, besteht der Hauptteil eines jeden Combat Films in der Wiedergabe der Marschroute, deren Ziel es ist, einen vom Feind besetzten Stützpunkt einzunehmen. Im Lauf des Einsatzes kann sich mehr als ein Angriffsziel ergeben. Der Weg, den die Soldaten hinter sich legen müssen, ist, wie Raoul Walshs OBJEKTIVE BURMA (1943) vorführt, sowohl vom Überwinden



1 THEY WERE EXPENDABLE, *Regie: John Ford*; 2 FROM HERE TO ETERNITY, *Regie: Fred Zinnemann*; 3 ATTACK!, *Regie: Robert Aldrich*; 4 MILDRED PIERCE, *Regie: Michael Curtiz*; 5 MEN IN WAR, *Regie: Anthony Mann*; 6 LADY IN THE DARK, *Regie: Mitchell Leisen*; 7 STORY OF G.I. JOE, *Regie: William Wellman*; 8 AIR FORCE, *Regie: Howard Hawks*

diverser äusserer Hindernisse und innerer Zwistigkeiten gezeichnet wie auch von den eigenen Verlusten, die jede Kampftruppe in den eigenen Rängen erfahren muss, bevor sie siegreich sein kann. Beliebte Versatzstücke der Filmerzählung bestehen demzufolge aus dem Verstecken vor einer Patrouille oder dem Ausweichen vor feindlichen Angriffen. Das Gefühl der Angst – und davon lebt die Spannung dieser Gattung – ergibt sich daher, dass die Bedrohung jeweils aus dem Nichts auf die marschierenden Männer einfällt. Die Gegenangriffe auf vereinzelte Feinde dienen ihrerseits dazu, jene Kriegslist zu entfalten, die es den Helden schliesslich erlauben wird, den Feind zu überwinden, auch wenn dies meist nur einen partikularen Sieg und noch nicht das Ende des Krieges bedeutet. Zugleich wird im klassischen Combat Film jeder Militäreinsatz auch als Arbeit dargestellt, in der das ereignislose Marschieren, das Warten, Rauchen, Ausruhen und Essen fast mehr Zeit einnehmen als die eigentlichen Kämpfe mit dem Feind.

So formelhaft die narrative Verwaltung des Krieges im klassischen Combat Film auch erscheinen mag, so unterschiedlich ist die Stimmung, die jede neue Kino-Version dieser zuschreibt. Die Schönheit der Bilder in John Fords THEY WERE EXPENDABLE (1945), der von der Niederlage auf den Philippinen erzählt, um den anhaltenden Einsatz amerikanischer Truppen im Pazifik zu rechtfertigen, erhebt die Vergänglichkeit des Lebens zum poetischen Emblem einer von Trauer gezeichneten Hoffnung auf Vergeltung. Die Montage von Dokumentaraufnahmen einer Schlacht um San Pietro mit nachgestellten Studioaufnahmen in William Wellmans STORY OF G. I. JOE (1945), in dem einige Veteranen sogar sich selber spielen, lassen ihrerseits unzweideutig die Spuren des realen Kriegstraumas dicht unter der Oberfläche des Filmbildes erkennen. Mit SANDS OF IWO JIMA schlägt am Ende der vierziger Jahre der klassische Combat Film zugleich eine neue Richtung ein. Nun gilt es weniger, in Anbetracht der schrecklichen Kosten an der Front, das amerikanische Publikum davon zu überzeugen, auch an der Heimfront den Krieg weiterhin energisch zu unterstützen. Vielmehr rückt jene verklärende Geste der Kommemoration in den Vordergrund, die einem Einzelereignis – dem Hissen der Flagge auf Iwo Jima – mythischen Status zuweist. Dass der Regisseur Allan Dwan den drei Überlebenden aus Joe Rosenthals berühmtem Foto einen Gastauftritt in seiner Verfilmung dieses mythischen Ereignisses verschafft hat, unterstreicht noch die Praxis der Nach-Stellung, um die es dem Kriegsfilm geht: Im formalisierten Bild kehrt die reale Kriegserfahrung auf brisante Weise zurück – *Nachleben*, wie dies der Kunsthistoriker Aby Warburg nannte.

Steht die filmische Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs ab den fünfziger Jahren im Zeichen einer nostalgischen Trauer um die Toten sowie des Wissens um die Schwierigkeit der Re-Integration der heimkehrenden Veteranen, wird im Zuge eines moralisch wie politisch wesentlich ambivalenten Krieges in Korea auch die Gattung selber zynischer. Zwar nutzt Anthony Mann in MEN IN WAR (1957) die Schlacht um einen Hügel entlang des 38sten Breitengrades um seine universelle Geschichte des Infanteristen zu erzählen. Dabei erscheint schon die Kriegsführung selbst wesentlich diffuser als noch in Howard Hawks AIR FORCE (1943) oder Tay Garnets BATAAN (1943), in denen zwar ein Zwiespalt innerhalb der Kampfeinheit überwunden werden muss, das Ziel des Auftrags jedoch immer klar bleibt. Wie schon A WALK IN THE SUN, erzählt auch Robert Aldrichs ATTACK! (1956) vom Einnehmen eines vom Feind besetzten Stützpunktes, nur befindet sich jetzt die eigentliche Bedrohung innerhalb der eigenen Reihen. Die Verluste werden nicht den Nazi-Soldaten zugeschrieben, sondern der Feigheit des einen Offiziers und dem rücksichtslosen Ehrgeiz des anderen.

Robert Aldrich versteht somit am Höhepunkt des Kalten Krieges seine Revision – und darin nimmt er Spike Lee vorweg – als korrigierenden Blick auf die Vergangenheit aus dem Wissen der Gegenwart. Dabei rückt er nicht nur jene Missstände ins Licht, die während dem Kampf gegen die Nazi-Streitkräfte aus politischen Gründen verschwiegen werden sollten. Seine trostlose Dekonstruktion der Glorie des Krieges nutzt die Verlagerung an einen früheren militärischen Schauplatz als chiffrierte Aussage über seine politische Gegenwart. Damit leitet er jenes für New Hollywood charakteristische Zerschlagen von nationalen Mythen ein, das rückwirkend eine eskalierte Gewalt und Sinnlosigkeit auf die Schlachten des Zweiten Weltkrieges projiziert, um die Kämpfe in den Dschungeln Südostasiens kritisch zu reflektieren. Führt Steven Spielberg ab Ende der neunziger Jahren wiederum einen weitaus versöhnlicheren Blick auf diese Filmgattung ein, lässt sich mutmassen: Sein Projekt, ein Archiv des kollektiven Gedächtnisses zu errichten, dient sowohl einer Revision der historischen Re-Imagination, die Hollywood unermüdlich neu erzeugt, als auch einer Wiederbelebung der Gattung selber.

ANDERE KRIEGSSCHAUPLÄTZE

Obgleich auf der Kinoleinwand eine nationale Erfahrung von Krieg unermüdlich eine imaginative Re-Konzeptualisierung erfährt und Hollywood sich damit hartnäckig als kollektiver Denkraum entpuppt, in dem die Historie der Gegenwart

nützlich gemacht wird, ist der Schauplatz dieser kollektiven Verhandlung nicht auf konkrete Kriegszonen beschränkt. Ziehen Männer im Namen ihrer Heimat in den Krieg, fungiert diese oft als Kriegszone im übertragenen Sinn. Geschickt wusste das War Department nach dem Angriff auf Pearl Harbor das Medium der Wochenschauen zu nutzen, um Frauen dazu aufzurufen, sich der Mobilmachung anzuschliessen. Vor allem in der Rüstungsindustrie sollten sie jene Plätze einnehmen, die durch den Einzug der Männer in die Armee frei geworden waren. Man nannte sie *Rosie the Riveters* aber auch *soldiers without guns*. Für den Kurzfilm WOMEN IN DEFENSE (1943) schrieb sogar die Präsidentengattin Eleonor Roosevelt das Skript, während Katherine Hepburn diesem patriotischen Aufruf ihre unverkennbare Stimme verlieh. Zeitgleich spezialisierte sich Hollywood auf das Familienmelodrama, in dem die Heldinnen vornehmlich nicht am Fliessband zu sehen waren, sondern als Hüterinnen des Heims. In SINCE YOU WENT AWAY (1944) kehrt die Kamera immer wieder zum leeren Sessel des Hausherrn zurück, als Emblem dafür, wie die von Claudette Colbert gespielte resolute Gattin seinen Platz im Zentrum des Hauses bis zu seiner Rückkehr von der Front frei zu halten beabsichtigt.

Andere Melodramen wie MILDRED PIERCE (1945) thematisieren wiederum die Bedrohung, die von der Eigenständigkeit ausging, die Frauen als erfolgreiche Geschäftsfrauen an der Heimfront in der Abwesenheit ihrer Männer erfahren durften. Zwar wurde Hollywood dafür eingesetzt, um für die Dauer des Krieges Geschichten vom geglückten Einsatz von Frauen am Arbeitsplatz in Umlauf zu setzen. Zugleich wurde offen die Furcht ausgesprochen, dass diese Emanzipation nach Kriegsende vielleicht nicht rückgängig zu machen sein wird. Unter dem Gesichtspunkt eines Geschlechterkrieges, der an der Heimfront durchgefochten werden musste, versteht man erst, warum Ginger Rogers in LADY IN THE DARK (1944) nicht ihr Glück in der Heirat mit einem weibischen Filmstar finden darf, sondern beherzt an ihrem Platz als Chefin einer Modezeitschrift verharrt, zugleich aber ihre Führung mit dem ehrgeizigen Ray Milland zu teilen lernen muss. Schliesslich liess sich aber auch an der Heimfront die politische Notwendigkeit, Männer in den Krieg einzuziehen, als personalisierter Geschlechterstreit erzählen. Am deutlichsten bringt Deborah Kerr in FROM HERE TO ETERNITY (1953) jenes ambivalente Begehren des Helden auf den Punkt, der das Heim, für das er zu kämpfen bereit ist, nur ungern selber bewohnt. Ihren endgültigen Abschied von Burt Lancaster, mit dem sie eine ehebrecherische Affäre hat, rechtfertigt sie mit der nüchternen Erkenntnis: Er wolle sich gar nicht mit ihr vermählen, denn er sei bereits verheiratet und zwar mit der U.S. Army.

Auch im Musical entpuppt sich die Heimfront als Ort, an dem über den Einsatz militärischer Streitkräfte reflektiert werden soll, weil vornehmlich auf der Bühne die Theatralik des Kriegsfurors filmisch zu seinem Recht kommen kann. Busby Berkeley, der im Ersten Weltkrieg als Ausbildner der U.S. Army an der Front war, nahm seine Erfahrung beim Exerzieren der Soldaten als Vorbild, um in seinen Revue-Filmen der Zwischenkriegsjahre seinerseits Showgirls als *soldiers without guns* einzusetzen. Aufgereiht wie Zinnsoldaten kommen sie zu Körperformationen zusammen und ergeben eine optische Einheit, die zugleich stets in Bewegung bleibt. Wie im klassischen Combat Film ist entscheidend, dass jedes einzelne Showgirl perfekt in Reih und Glied mit ihren Kameradinnen steht, zugleich aber ihre Individualität nie ganz aufgibt. Jene *parade of faces*, für die Busby Berkeley ebenso berühmt ist wie für die *top shots*, die an Luftaufnahmen aus Kriegszonen erinnern, bezeugt die brisante Doppelung, um die es in beiden Gattungen geht: Erst die Überwindung innerer Streitigkeiten verhilft einer Kampftruppe zum Sieg. Die Truppe Showgirls verdankt ihren Erfolg wiederum dem Umstand, dass sie immerfort zu den überwältigenden Körpergebilden neu zusammenkommen müssen, damit die Kamera sie als Bildkörper einfangen kann. In der Balance zwischen Singularität und Einheit liegt der Charme dieser spektakulären kinematographischen Inszenierung reiner Bewegtheit.

Am augenfälligsten erscheint die Nähe des Kriegsspektakels zum Musical natürlich in jenen Revuenummern, in denen Busby Berkeley explizit den Militärdrill zum Teil der Tanzchoreographie deklariert. Am Höhepunkt von «Shanghai Lil», der letzten Shownummer in FOOTLIGHT PARADE (1933), folgt eine Truppe marschierender Matrosen den immer komplexer werdenden Befehlen ihres Feldwebels, während eine Truppe Showgirls sich nahtlos in ihre Reihen einfügt. Berkeleys Kamera bewegt sich in einen *top shot*, um ein fulminantes Bild nationaler Einheit einzufangen: Jede einzelne Gestalt hält einen Teil der gigantischen Fahne über dem Kopf, aus dem sich von oben betrachtet ein zusammengesetztes Bild der amerikanischen Flagge ergibt. Dann wenden die Tänzer den Stoff, sodass sie als Körperschaft ein zweites verkörpertes Bild erzeugen: Das Porträt des Präsidenten Franklin D. Roosevelt. Noch ein letztes Mal gerät das *tableau vivant* wieder in Bewegung, um als dritte Körperformation die Gestalt des amerikanischen Adlers zu erzeugen. Am äussersten Rand der Truppe setzen die Tänzer sodann ihre Gewehre an die Schulter und geben ihre Schüsse ab. Dann ziehen die Showgirls sich von den Matrosen wieder zurück, und Busby Berkeleys Luft-

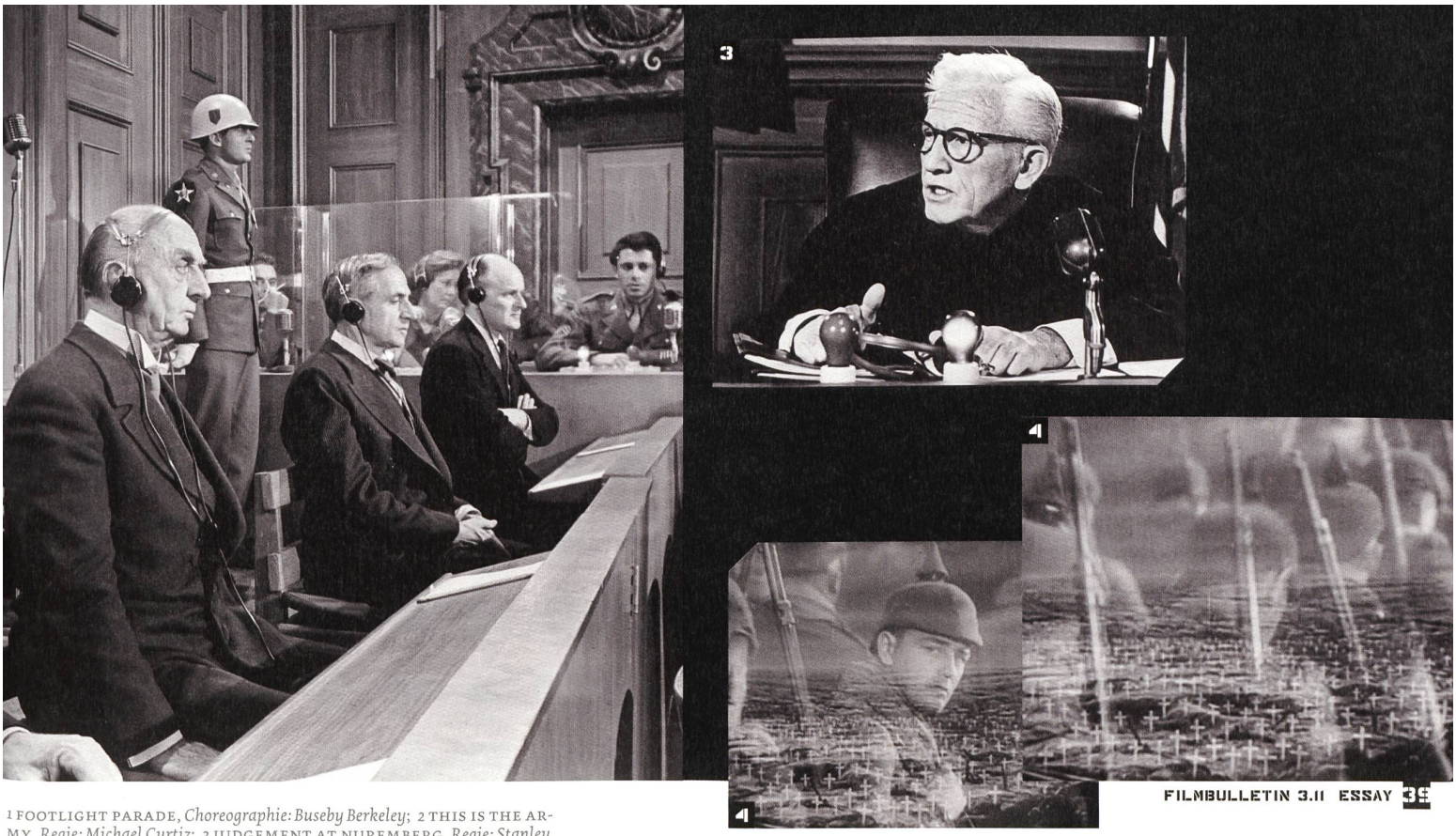
aufnahme dieser spielerischen Verkörperungen nationaler Insignien löst sich gänzlich auf.

Keiner jedoch hat so geschickt die Grenze zwischen dem Militär-Musical und der Theatralik des Kriegs aufgehoben wie Michael Curtiz mit THIS IS THE ARMY (1943). Einmal mehr wird eine nationale Erfahrung als personalisierte Geschichte erzählt, wobei es sich in diesem Fall um eine brisante Wiederholungsschlaufe handelt: Während dem Ersten Weltkrieg hatte der Tänzer Jerry Jones eine *all-soldier show* am Broadway inszeniert. Nicht nur Geld sollte für die Kriegskasse eingetrieben werden. Es galt vor allem, der Zivilbevölkerung das Aufgeben amerikanischer Neutralität als politische Notwendigkeit schmackhaft zu machen. Damals zogen die Soldaten von der Broadway-Bühne nahtlos an die Front in Frankreich mit einem Lied, das diesen Feldzug zum letzten zu kämpfenden Krieg deklarierte. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges befinden sich nun nicht nur die Söhne dieser Veteranen im gleichen Boot Camp wie damals ihre Väter. Auch der von Ronald Reagan gespielte Johnny Jones bringt seinerseits eine *all-soldiers show* auf die Bühne. Diese wird wesentlich professioneller als die erste aufgezogen und geht zudem mit grossem Erfolg auf Tournee. Dann wird auch diese Show-Truppe realer Soldaten – Reagan diente damals wirklich als Leutnant in der U.S. Army – ihrerseits an global verstreute reale Kriegszonen verschifft.

In der fulminanten Abschlussszene kommen weisse und afroamerikanische Soldaten auf der Bühne zusammen, obgleich sie (wie MIRACLE AT ST. ANNA anprangert) in Wirklichkeit getrennten Divisionen zugeordnet waren. Begeistert singen sie davon, noch einmal in den Kampf zu ziehen, um sicher zu stellen, dass sie kein drittes Mal in fernen Ländern kämpfen müssen. Als Soldaten und als Darsteller bezeugen sie, jenen Krieg gegen Diktatoren, den ihre Väter begonnen hatten, endgültig zu Ende führen zu wollen. Um für diesen patriotischen Furor das ihm gebührende Tanzspektakel aufzubieten, filmt Curtiz seine Show-Soldaten, wie sie mit gezogenen Waffen dem Publikum begeistert entgegenmarschieren. Die Bewegung ihrer perfekt synchronisierten Körper ergibt eine bewegende Visualisierung militärischer Einheit, die das Publikum sowohl vor der Bühne wie auch vor der Leinwand unweigerlich in seinen Bann zieht. Doch dieses Finale lebt auch von einer bitter-süssen Erinnerung. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Wiederholungsgeste, die das Lied selber anspricht, lassen sich jene schrecklichen Verluste bereits erahnen, die zu erwarten sind und die jedes heutige Geniessen dieser Filmszene unweigerlich überlagern.

Neben der Heimfront und der Musical-Bühne ergibt sich noch ein dritter Schauplatz für ein Verhandeln des Krieges aus dem Blickwinkel jener Heimat, im Namen derer er ausgetragen wird: der Gerichtshof. An der juristischen Beurteilung von Kriegsverbrechen wird nicht nur nachträglich festgemacht, ob die Zerstörung, die ein militärischer Feldzug entfacht hat, gerechtfertigt war. Ist im Krieg jenes Töten erlaubt, welches in der zivilen Gesellschaft verboten werden muss, gilt es zudem mit besonderer Schärfe zwischen jeglichem Missbrauch von Gewalt und der Vorstellung eines gerechten Krieges zu unterscheiden. Wie JUDGMENT AT NUREMBERG (1961) vorführt, dienen Zeugenaussagen nicht nur dazu, im Gerichtshof darüber zu befinden, ob die Nazi-Richter rechtmässig geurteilt oder mit ihren Richtsprüchen zu Kriegsverbrechen beigetragen haben. Am Re-Enactment der vorgängigen Nazi-Prozesse wird auch eine Zeugenschaft abgelegt, die jegliches juristische Urteilen einer ethischen Beurteilung unterzieht. Auch die Gattung des Gerichtsfilms operiert mit einer Schichtung historischer Zeiten. Indem Stanley Kramer ein Gerichtsverfahren der alliierten Besatzungsmächte aus dem Jahr 1948 nochmals auf die Leinwand bringt, spielt er implizit auf jene politische Spannung zwischen der amerikanischen und der sowjetischen Regierung an, die eine Dekade später in Südostasien im offenen Kampf ausbrach.

Gleichzeitig hebt Kramer hervor, wie sehr die Entscheidung, diesen Prozess in jenem Gerichtshof stattfinden zu lassen, in dem die angeklagten Nazi-Richter eine Dekade früher ihre Schauprozesse durchgeführt hatten, dem Eingeständnis einer Heimsuchung durch die Vergangenheit gleichkommt. Der Blick, der von dem Wissen um die Folgen ihrer Richtsprüche rückwirkend diese auf ihre Gesetzmässigkeit hin prüft, führt zu einem ethischen Urteil, welches affektiv vielschichtiger ist als jede juristische Entscheidung zwischen Recht und Unrecht. Am dramaturgischen Höhepunkt der Handlung führt der von Richard Widmark gespielte Ankläger als Beweismaterial Dokumentaraufnahmen von der Befreiung eines Konzentrationslagers ein. Mit ein und derselben Geste werden die Richter und ihre Opfer wiederbelebt. Das Urteil, welches von der Filmgeschichte gefällt werden soll, trifft nicht nur die Schuld einzelner Personen. Auf dem Spiel steht vielmehr die Frage, ob man es sich leisten kann, aus tagespolitischem Interesse gegenüber einer Verletzung des Gesetzes Milde zu zeigen. Die Gerechtigkeit, an der es Kramer liegt, zeigt auf den ethischen Mehrwert, der in einer ästhetischen Re-Imagination eines historischen Prozesses liegt. Verurteilt werden nicht nur die Richter, samt der politischen NS-Kultur, die sie stützten. Ebenso entscheidend trifft Kramers Kritik eine amerikanische Öffentlichkeit, die, um ein Bollwerk gegen den Kommunismus zu schmieden, sich be-



1 FOOTLIGHT PARADE, *Choreographie: Buseby Berkeley;* 2 THIS IS THE ARMY, *Regie: Michael Curtiz;* 3 JUDGEMENT AT NUREMBERG, *Regie: Stanley Kramer;* 4 ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT, *Regie: Lewis Milestone*

reit zeigte, deren Vergehen zu übersehen. Wie die Aufmerksamkeit, die Spike Lee auf den Einsatz schwarzer Soldaten lenkt, korrigiert auch Kramer eine bedenkliche historische Unachtsamkeit. Sein fiktionalisierender Kriegsfilm verurteilt sowohl die Täter wie auch die, welche aus Eigeninteresse deren Schuld aus dem öffentlichen Blick verdrängen wollen. Wie im klassischen Combat Film gilt auch hier das Diktum: Die Opfer des Krieges dürfen nicht vergessen werden.

GNADE DER ANERKENNUNG

In der Rahmenerzählung von MIRACLE OF ST. ANNA findet sich ebenfalls ein Gerichtsverfahren, das um ein Kriegsverbrechen kreist. Dort erschiesst Hector Negron drei Monate vor seiner Pensionierung einen älteren Italiener, der an seinen Schalter im Postamt in Harlem getreten war. In ihm hatte er jenen Kollaborateur erkannt, der für den Angriff der Nazis auf Colognora verantwortlich war und somit den Tod seiner Freunde auf dem Gewissen hat. Negron ist nicht bereit, vor Gericht seine Erinnerung an diesen Verrat zu erzählen. Doch Spike Lee führt uns diese als Rückblende vor. Damit revidiert der afroamerikanische Regisseur die Geschichtsschreibung und liefert zugleich eine Rechtfertigung für Selbstjustiz. Es geht um eine doppelte Gerechtigkeit: Jenen schwarzen Soldaten, die im Zweiten Weltkrieg mutig kämpften, soll endlich die ihnen gebührende Anerkennung zuteil werden und zugleich soll auf der Ebene der Filmhandlung ein heimtückisches Kriegsverbrechen vergolten werden. Die dramaturgische Auflösung hingegen, die Spike Lee uns für diese doppelte Forderung anbietet, hängt an einem melodramatischen Einsatz von Gnade, dessen Pathos eher der Welt Puccinis als dem klassischen Combat Film entlehnt ist. Ein anonymer Gönner greift ein in das Gerichtsverfahren, das über das Morden eines dekorierten Kriegsveterans befinden soll, und bewirkt auf geheimnisvolle Weise die Freilassung des Angeklagten. Erst in der letzten Szene erkennen wir, dass es dabei um das Einlösen einer ganz anderen Schuld handelt: Weil Negron während der Schlacht um Colognora das Leben eines Jungen rettete, dessen Eltern bei dem Massaker auf St. Anna ums Leben kamen, wird er nun von diesem Jungen seinerseits vor dem Gesetz gerettet.

Hier geht es um mehr als nur die Frage, ob Selbstjustiz gerecht ist, insofern sie dort eingreifen muss, wo das Gesetz ein Verbrechen für verjährt befinden wird. Spike Lee macht seine Vergeltungsgeste an einem Mann fest, der dazu verdammt war, nach dem Tod seiner Kameraden mit seinen Kriegserinnerungen allein leben zu müssen, weil in der Heimat niemand seine Version des Krieges hören will. Indem er in dem Mann, der ihn vor dem Gerichtshof freigekauft hat, einen alten Freund antrifft, der sich ebenfalls erinnert, wird Negron auch von seiner tragischen Einsamkeit gerettet. Er ist nicht mehr ein Geist seiner selbst, dessen Leben im Nachkriegsamerika von einer Erinnerung überschattet wurde, die er mit niemandem teilen konnte. Das nicht greifbare Phantom des Kriegs ist nun einem realen Körper gewichen, der ihn endlich liebevoll in die Arme nimmt, um ihm nach all den Jahren seinerseits zu danken. In der Versicherung des nun erwachsenen Jungen, dass auch er sich erinnert, findet jene spirituelle Erlösung statt, an der Spike Lee ebenso gelegen ist wie an politischer Anerkennung.

Der Auftrag des Kriegskinos liegt nicht nur darin, rückblickend über eine Erfahrung, die immer nur widersprüchlich sein kann, zu berichten und somit ein dieser Ambivalenz gebührendes komplexeres Urteil abzugeben. Sein Anliegen ist auch: Traumatische Geschichte muss vermittelt werden. Weil diese Vergangenheit unser kulturelles Erbe darstellt, nimmt sie uns auch in Besitz. Sie lässt uns nicht los und droht, sollten wir versucht sein, sie zu vergessen, mit einem unheimlichen Rückschlag des Verdrängten. Diese zwingende Logik der Heimsuchung hat Lewis Milestone schon früh zum grundlegenden Prinzip des Kriegsfilms deklariert: In der erschütternden Abschluss-Sequenz von ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930) schneidet er von der Hand seines toten Helden zu einer der betörendsten Überblendungen der Filmgeschichte. Auf der Leinwand kann der Tod rückgängig gemacht werden. Dort sehen wir, wie der junge Mann zusammen mit seinen Kameraden nochmals in den Krieg zieht, nun aber wissen wir auch, dass es ihn sein Leben kosten wird. Zudem enthält die filmische Wiederholung eine entscheidende Differenz. Die jungen Männer blicken uns über die Schulter anklagend an. Zudem marschieren sie auf ein Feld zu, das bereits mit den Kreuzen ihrer eigenen Gräber besäht ist. Die Zukunft, die sie erwartet, ist eben jener historische Massentod, der Milestones Geschichte eine zwingende Autorität verleiht. Von Schauspielern verkörpert verharren diese von der Überblendung evozierten Toten auf ewig in jenem Raum zwischen den Zeiten, der sich nur im Kinosaal entfalten kann. Weder eindeutig fort noch ganz da, nehmen sie uns mit der Forderung, uns ihrer zu erinnern, in Besitz. Die Erlösung von der Geschichte kommt ihrer Wiederbelebung gleich, zumindest auf der Filmleinwand.

Elisabeth Bronfen

Kino – A Sentimental Journey

Über Kino als Ort der Erfahrung schreiben, fällt nicht leicht, wenn es diesen Ort kaum noch gibt. Die letzten Kinos, die noch aus den fünfziger Jahren oder gar von früher stammen, schliessen. Wie der Frankfurter Turmpalast im letzten Jahr. Übrig bleiben in der Hauptsache Multiplexe, die etwas anderes sind. Allenfalls eine Reise in europäische Metropolen wie Paris oder Wien kann zu den Resten grossstädtischer Kinolandschaft führen. Während in der Provinz marginal existierende kleine Kinos die Statthalter von Geschichte sind. Hoffentlich überleben sie die Digitalisierung und vor allem: erhalten sie ihre 35 und 16 mm-Projektoren samt einem Tonsystem, das erlaubt, Filme aus der reichen Geschichte zu zeigen. Wird etwa eine Oper aus dem achtzehnten Jahrhundert nur noch digital im Grossen Haus gezeigt?

Kino ist ein Phänomen des zwanzigsten Jahrhunderts, das seine Grundlagen im neunzehnten hat. Trotzdem lässt es sich nicht als abgeschlossene Vergangenheit museal aufbereiten, es kann nur in einer Gestalt der Geschichte präsentiert werden, mit der die Gegenwart lebt. Eine Stadt, die ihre einmal für den Alltagsgebrauch der Bürger errichteten Gebäude eins nach dem anderen abreisst und durch neue ersetzt, putzt Geschichte weg und wird leblos. Die Elimination der Kinos in den Einkaufsstrassen, den Geschäfts- oder Wohnvierteln entseelt die Umwelt, und weder ein Filmmuseum noch ein neu errichtetes Cinestar können das gutmachen.

Zumal das Kino zwar mit der modernen Gesellschaft entstand, doch nicht eigentlich bewusst, mit Absicht, geplant; vielmehr hat sich dieser Ort mannigfacher Erfahrungen sozusagen unbewusst, aus dem gesellschaftlich Unbewussten entwickelt. Zu Forschungszwecken gewollt waren die Aufnahmen tierischer oder menschlicher Bewegung und verbunden damit die technische Entwicklung eines Apparats der Aufnahme respektive der Projektion und des Filmmaterials. Als hingegen Leute Apparate und Filme nahmen und damit an einen öffentlichen Ort der Grossstadt gingen oder über die Dörfer zogen, wussten sie kaum, was sie begannen. Und ebenso wenig wussten es die Ladenkinobetreiber. Vermutlich hatten erst um 1910 die Erbauer grosser Lichtspieltheater eine Ahnung davon, was Kino in der Gesellschaft bedeuten konnte. Die neuen Gebäude machten diese Vorstellung sichtbar und zogen Menschen massenhaft an.

Bis heute lässt sich Kino mit den einfachen Mitteln machen, die Wissenschaft und Technik vor über einem Jahrhundert entwickelten und die von der Industrie standardisiert wurden. Es ist lediglich nötig, deren Handhabung einmal zu lernen (während die digitale Technik in stetiger Erneuerung auch immer wieder Hindernisse und Tücken zeigt) und die Erfordernisse der Projektion zu kennen: dunkler Raum, grosse Leinwand und die Möglichkeit, dass eine Menschenmenge davor Platz nehmen kann, ohne sich in der Sicht zu behindern. Darüber hinaus könnten wir heute anders als in den Anfängen des Kinematographen wissen, was Kino bedeutet. Dieses Erfahrungswissen wird aber kaum noch vermittelt und verbreitet, auf die Filmwissenschaft kann man dabei nicht rechnen. Als Ende der fünfziger Jahre die Kinobauten vor allem aus wirtschaftlichen Gründen zu schliessen begannen, blieb bei vielen ihrer Besucherinnen und Besucher noch die Imagination des Kinos. Und entstand das Bewusstsein eines Kinos ohne Obdach. Aus beidem ging die Kinobewegung der sechziger und siebziger Jahre hervor: «Kino zum Selbermachen», wenn denn die wirtschaftlich-gesellschaftliche Entwicklung es nicht mehr trägt.

Diese grossartige Bewegung ist weitgehend in Vergessenheit geraten, während Filmbewegungen jener Zeit wie die Nouvelle Vague, der Neue deutsche Film, das New American Cinema inzwischen kanonisiert sind. Dabei hätten die Autoren – und vereinzelte Autorinnen – ihre Filme nicht oder nicht so entwickeln können ohne die Phantasie, die Erinnerung, das Know-how und das Engagement von Leuten, die Orte schufen, an denen jene Filme ihr Publikum fanden. Ohne die Kinos von Verleihern wie Lupe und Atlas – beide der Filmgeschichte und der Gegenwart eines unabhängigen Kinos verpflichtet – ohne das Independent Filmcenter, aus dem das Kommunale Kino Frankfurts hervorging, wäre ich nicht zum Film und zur Filmwissenschaft gekommen.

Zum Kino als grossstädtischem Erfahrungsort gelangte ich allerdings ohnedies. Dafür war die Lebenskrise verantwortlich. Im Bruch mit dem Zuhause der Elterngeneration fand sich die bundesdeutsche Nachkriegsgeneration auf der Strasse – die Halbstarken und Rocker der fünfziger Jahre, die politischen Demonstrantinnen und Demonstranten der Sechziger. Kino lag am Weg. Ein Ort, zu dem das Gehen, die Bewegung dazugehört – man kehrt *en passant* ein und verlässt ihn nach zwei Stunden wieder – verlässt ihn verändert. Denn nicht nur zählt die Ruhe, die Entspannung, die Unterbrechung des Alltagsgetriebes. Die besondere Zeit des Films ist dazu angetan, dass der Mensch in der Menge zu sich selbst findet – zu einem Selbst, das nicht mit der Person identisch ist. Gerät diese in die Krise, entsteht im Kino das Selbstgefühl eines physisch, augenblicklich da Seins, der Gegenwart von Geschichte und des Traums. Nach dem Kino war die Empfindung, verloren zu gehen, einer des Übergangs gewichen – zwischen der alten Lebensform und einer möglichen neuen.

Diese Bedeutung hatte das Kino von Anfang an: in den Brüchen und Umbrüchen der modernen Gesellschaft, dem Verlust angestammter Umwelten, der Erfahrung von Ortlosigkeit, der Erschütterung gesellschaftlicher Rollen im Generationen- wie im Geschlechterverhältnis. Es verliert sie unter dem Druck der Verdrängung. Verdrängung in der Affirmation alter Normen, im überwältigenden Heilsversprechen oder im technisch-ökonomischen Diktat des Neuen, im medien-gesellschaftlichen Konsens von "alternativloser" Anpassung an was immer auch auf uns zukommt.

Heide Schlüpmann

lehrte bis 2008 Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt am Main
Schriften zur Kinotheorie

SRG SSR

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.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

Ein Film für **PINA BAUSCH** von **WIM WENDERS**

pina

tanzt, tanzt sonst sind wir verloren

3D

61. Internationale Filmfestspiele Berlin

Ab 14. April im Kino

NFP MARKETING & DISTRIBUTION ZEITGEIST FILMS NEUE ROAD MOVIES EUROPA DE FILM PRODUCTION ZDF ZDF JUGEND KANAL ARTE TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH L'ARCHE EDITEUR PINA BAUSCH STIFTUNG PICTORION DAS WERK MIT UNTERSTÜTZUNG VON FILMSTIFTUNG NRW BKM FFA MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG BKM UND BKM

EIN WIM WENDERS FILM "PINA" CHOREOGRAPHIE PINA BAUSCH CINEMATOGRAPHY ALAIN DERCHE KAMERA HÉLÈNE LOUVART UND JÖRG WIDMER 3D SUPERVISOR FRANÇOIS GARNIER SCHNITT TONI FROSCHHAMMER DOMINIQUE MERCY UND ROBERT STURM PETER PABST KOSTÜME MARION CITO UND ROLF BORZIK MATTHIAS BURKERT UND ANDREAS EISENSCHNEIDER MALENA GESSMANN / BECKMANN

MIX DING MATTHIAS HAMPEL FILMMUSIK THOM RANNEICK GEIGER BASTIAN STEFAN ROIL STEPHAN MALMANN DR. MOHAMMAD ZAHOOR REDAKTION WOLFGANG BERGMANN GABRIELE HOOSER UND DIETER SCHNÖDER 3D PRODUCER ERWIN M. SCHMIDT KOPRODUZENTEN CLAUDIE OSSARD UND CHRIS SOLON JEREMY THOMAS PRODUZENT GIAN-PIERO INGLEI DREHBUCH KIDE UND PRODUKTION WIM WENDERS

NEUE ROAD MOVIES EUROPA DE ZDF ZDF theaterkanal arte FFA Deutscher Filmförderfonds german films MEDIA medienboard CNC das werk FILM & POP

WWW.PINA-FILM.DE