Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 317

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: 31.12.2025

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

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

6.11

Luchino Viscontis ästhetischer Realismus

Zeittypische Fernsehserien im Vergleich: «24» und «Wonder Woman»

THE MILL & THE CROSS von Lech Majewski

JANE EYRE von Cary Fukunaga

LE HAVRE von Aki Kaurismäki

LA PIEL QUE HABITO von Pedro Almodóvar

THE GUARD von John Michael McDonagh

DIE GROSSE ERBSCHAFT von F. und D. Dubini

VOL SPÉCIAL von Fernand Melgar

www.filmbulletin.ch

Luchino Visconti
‹24›/‹Wonder Woman›

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 14

←
Giochi d'estate
Lungometraggio di Rolando Colla

→
Der Sandmann
Spielfilm von Peter Luisi

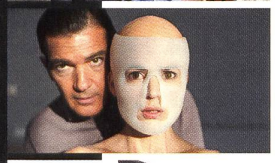
←
T'es pas la seule!
Série TV de Pierre-Antoine Hiroz

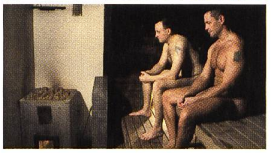
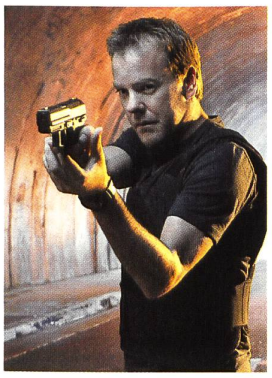
SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
6.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 317
Oktober 2011

Titelblatt:
THE MILL & THE CROSS
von Lech Majewski

KURZ 2 *Werner Schroeter*
BELICHTET 6 *Bücher*
8 *DVD*

FILMFORUM 9 **Ein Bild-Gedicht**
THE MILL&THE CROSS *von Lech Majewski*
11 **Weh ist mir**
JANE EYRE *von Cary Fukunaga*

VISIONÄRES KINO 14 **Das Äussere übertreiben, das Innere entdecken**
Zum ästhetischen Realismus des Luchino Visconti

FILMFORUM 28 **Dominanz von Rot- und Blautönen**
LE HAVRE *von Aki Kaurismäki*

NEU IM KINO 30 LA PIEL QUE HABITO *von Pedro Almodóvar*
31 THE GUARD *von John Michael McDonagh*
32 LE CHAT DU RABBIN *von Joann Sfar*
32 FORTAPÀSC *von Marco Risi*
33 MARGIN CALL *von J. C. Chandor*
34 DIE GROSSE ERBSCHAFT *von Donatello und Fosco Dubini*
35 VOL SPÉCIAL *von Fernand Melgar*
37 STEAM OF LIFE *von Joonas Berghäll und Mika Hotakainen*

STREIFLICHT 38 **Heroin versus Lollipop**
«24» und «Wonder Woman» – zeittypische Fernsehserien im Vergleich

KOLUMNE 40 **«Mad Men»: eine Magnificent Obsession**
Von Elisabeth Bronfen

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
Telefon +41 (0) 44 273 15 32
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

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
Pierre Lachat, Johannes Binotto, Frank Arnold, Irene Genhart, Norbert Grob, Erwin Schaar, Michael Ranze, Doris Senn, Stefan Volk, Kathrin Halter, Sascha Lara Bleuler, Sandra Schweizer Csillany, Michael Pfister

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinélibre, Bern; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Cinematograph Filmverleih, Steinen; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Pathé Films, Praesens Film, Schweizer Fernsehen, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Deutsche Kinemathek Fotoarchiv, Berlin; Filmgalerie 451, Stuttgart; Pathé Distribution, GB Poletto, Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris

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

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

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

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

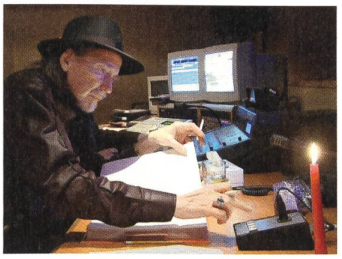
Stadt Winterthur

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.

© 2011 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

Filmbulletin *53. Jahrgang*
Der Filmberater *70. Jahrgang*
ZOOM *62. Jahrgang*

Werner Schroeter
Hommage



Werner Schroeter in MONDO LUX
von Elfi Mikesch

NUIT DE CHIEN
Regie: Werner Schroeter

Vor bald anderthalb Jahren starb er, mit fünfundsechzig, nach langer Krankheit. Um die vierzig Filme hat er seit seinem Erstling EIKA KATAPPA von 1969 realisiert und dazwischen regelmässig für die Bühne und besonders auch für die Oper gearbeitet. Noch zu seinen Lebzeiten hat *Elfi Mikesch* Material für ihr hervorragendes dokumentarisches Porträt MONDO LUX – DIE BILDERWELTEN DES WERNER SCHROETER zusammengetragen. Sein letztes Kinostück hat eine unverdient beiläufige Beachtung gefunden. NUIT DE CHIEN, wörtlich: hündische Nacht, entstand 2008 in Frankreich mit Schauspielern wie Pascal Greggory, Sami Frey, Jean-François Stévenin und Bulle Ogier nach einem Roman des uruguayischen Autors Juan Carlos Onetti. Der Regisseur bestand darauf, es noch selber in der eigenen Sprache zu synchronisieren, was allerdings zu recht unterschiedlichen Ergebnissen geführt hat.

DIESE NACHT, so heisst das Drama mit dem deutschen Titel, entstand in der klaren Gewissheit des nahenden Ablebens und zitiert entsprechend aus «Julius Caesar» die Zeilen: «Der Feige stirbt schon vielmal, eh er stirbt, / Die Tapfern kosten einmal nur den Tod. / Von allen Wundern, die ich je gehört, / Scheint mir das grösste, dass sich Menschen fürchten, / Da sie doch sehn, der Tod, das Schicksal aller, / Kommt, wann er kommen soll.» Eine eigene einstündige Version von «Macbeth» nach Motiven von William Shakespeare und Giuseppe Verdi entstand schon 1970.

Die Handlung von NUIT DE CHIEN spielt im Verlauf einer einzigen Nacht, ohne Morgen. Schauplatz ist die Hauptstadt eines fiktiven lateinamerikanischen Landes. Bewaffnete Gruppen aller Art, Kommandeure, loyale und abtrünnige Einheiten der Armee rivalisieren offen um die Macht. Viele Einwohner versuchen, auf dem Seeweg zu fliehen. Der Held, Ossorio, ist Politiker, Offizier und gewesener Guerillero in einer Person, teils bewundert, teils angefeindet, und hat seinen Weg zwischen den kreuz und quer verlaufenden Fronten zu finden. Sofern sich der Film als jemandes letztes Wort auf Erden verstehen lässt, lautet es wohl, unausgesprochen, aber unmissverständlich impliziert: die alten Ideen sind im Wahn untergegangen, neue werden weder generiert noch vermisst; es herrscht Machtgier, das Chaos regiert, links und rechts wird geschossen. Kündigt sich das einundzwanzigste Jahrhundert auf diese Weise an, dann bleibt für manche einzig der Abgang.

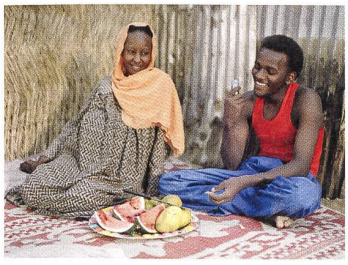
Zusammen mit Daniel Schmid und Rainer Werner Fassbinder gehört Werner Schroeter zu jener Gruppierung innerhalb des Neuen Deutschen Films der sechziger bis achtziger Jahre, die sich dem Realismus nur bedingt verbunden fühlte, im Unterschied etwa zu Autoren wie Edgar Reitz. Damit einher ging aber keineswegs eine einseitige Anbindung ans Gegenteil, die etwa gar den Dokumentarismus grundsätzlich ausgeschlossen hätte. Immerhin, in seinen Filmen dominieren Kunst, Künstlichkeit und Inszenierung; Atmosphäre, Musikalität und Sensibilität; Sehnsucht, Poesie und Melancholie.

Wie etwas oder jemand präsentiert und abgebildet ist, wird rasch einmal wichtiger als die wiedergegebene Person oder Sache selbst. Ein noch und noch reproduziertes Porträt von 1980 zeigt den jungen Cineasten in einer gewollt femininen Pose: diskret, aber sichtbar geschminkt, mit gebauschtem und wallendem Haar, vorgeschobener nackter Schulter und lasziv darüber gelegter Hand. Da gibt sich kein Transvestit oder Zwitter zu erkennen, sondern es ist ein Mann, der eine Frau verkör-

Kurz belichtet

Werner Schroeter

Romy Schneider in LUDWIG
Regie: Luchino Visconti



DARATT – DRY SEASON
Regie: Mahamat-Saleh Haroun

DIE DONBASS-SINFONIE: ENTHUSIASMUS
Regie: Dziga Vertov

pert, ohne eine solche sein oder werden zu wollen. Vor der Kamera von Elfi Mikesch dann erscheint er, fast dreissig Jahre später, als der desillusionierte Autor von NUIT DE CHIEN, der nichts mehr erhofft und nichts mehr fürchtet: der frei ist.

Sein PALERMO ODER WOLFSBURG versucht 1980, den Kontrast zwischen Nähe und Distanz zur Wirklichkeit unmittelbar zu illustrieren. Da ist auf der einen Seite Sizilien mit seiner mediterranen Pracht und der lockeren Lebensart und, auf der andern, die voll industrialisierte Zweckmässigkeit der VW-Stadt Wolfsburg, die Schroeter eingestandenermassen schwer erträglich fand. Wo der Norden aufsässig ist und festnagelt, da vermag der Süden einen zu entrücken und zu inspirieren. Anders als gerade ein Bayer vom Schlage seines Kollegen Fassbinder streifte Schroeter immer wieder in die Fremde von Deutschland aus. Im vielgerühmten italienischen Mezzogiorno hatte es ihm besonders auch Neapel angetan, die Stadt, der er 1978 REGNO DI NAPOLI widmete. Doch ist es die Kunst und wohl zuvorderst die Musik, die dann die divergierenden Lebensformen und Sprachen überbrückt und die Kulturkreise einander wieder zuführt.

Pierre Lachat

Das Stattkino Luzern ehrt Werner Schroeter mit einer kleine Filmreihe und zeigt noch bis Ende Jahr MONDO LUX. DIE BILDERWELTEN DES WERNER SCHROETER *von Elfi Mikesch (5. 10., 19.00 Uhr);* DER TOD DER MARIA MALIBRAN *(19. 10., 18.30),* PALERMO ODER WOLFSBURG *(2. 11., 19.00 Uhr),* MALINA *(16. 11., 18.30 Uhr),* POUSSIÈRES D'AMOUR *(30. 11., 19 Uhr) und* DIE KÖNIGIN – MARIANNE HOPPE *(14. 12., 18.30 Uhr).Einführungen in die Filme durch Pierre Lachat.*

www.stattkino.ch

Luchino Visconti

Der Programmschwerpunkt des Oktober/November-Programms des *Filmpodiums Zürich* heisst «Gnadenlos schön» und gilt *Luchino Visconti*. Gezeigt wird ab dem 5. Oktober bis Mitte November beinah das Gesamtwerk – von OSSESSIONE von 1942 bis L'INNOCENTE von 1976 (ohne LA CADUTA DEGLI DEI und GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO) in teils eigens importierten, teils frisch restaurierten und digitalisierten Kopien. So wird etwa IL GATTOPARDO erstmals in der von Visconti autorisierten, leicht längeren Fassung mit restauriertem Bild und Ton zu sehen sein.

www.filmpodium.ch

Nouvel Elan

Unter diesem Titel zeigt das *Stadtkino Basel* im Oktober in Zusammenarbeit mit der Universität Basel Filme aus Ägypten, Tunesien und Algerien, aus Ländern also, die im Brennpunkt der Umwälzungen in Nordafrika stehen. An drei Abenden stellen junge engagierte Filmemacher ihre jüngsten Werke vor und diskutieren im Gespräch mit Fachleuten über die historischen Hintergründe, die aktuelle Lage und die möglichen Zukunftsaussichten: Am 5. Oktober steht mit INLAND von *Tariq Teguia* und dem Kurzfilm SEKTOU (SIE HABEN GESCHWIEGEN) von *Khaled Benaissa* die Situation in Algerien im Zentrum; mit Khaled Benaissa spricht *Patric Harries*, Professor für Geschichte Afrikas an der Uni Basel. Ägypten ist Thema am 12. Oktober, an dem CHAOS von *Khaled Youssouf* gezeigt wird; mit dem Regisseur unterhält sich *Ahmed Fayek*, Journalist und Filmkritiker von Variety Ägypten. Der 19. Oktober steht im Zeichen von Tunesien: *Rida Tlili* wird seinen Kurzfilm AYAN KEN und den Kompilationsfilm L'IMAGE DE LA RÉVOLUTION – RÉVOLUTION DE L'IMAGE von 2011 vorstellen und mit *Monher Kilani*, Professor an der Uni Lausanne, sprechen.

Einen Blick in die Vergangenheit erlaubt die Reihe mit Filmen wie GARE CENTRALE von *Youssef Chahine*, Ägypten 1958, L'AUBE von *Ohmar Klifi*, Tunesien 1966, oder LA BATAILLE D'ALGER von *Gillo Pontecorvo*, Italien/Algerien 1966, sie präsentiert aber auch Filme einer zweiten Generation von Filmemachern wie *Merzak Allouache*, *Selma Baccar* und *Moufida Tlatli*.

www.stadtkinobasel.ch

Essen im Film

Das *Kino Nische* im Gaswerk Winterthur zeigt im Oktober fünf filmische Leckerbissen und garniert sie vorgängig mit einem zum jeweiligen Film stimmigen Nachtessen. Den Auftakt der Reihe macht BE WITH ME von *Eric Khoo* (2. 10.), ein stiller Film über die Liebe in drei Lebensaltern, in dem das Essen Sinnbild für das Verhältnis zum Andern ist. Es folgt COMO AGUA PARA CHOCOLATE, eine in zwölf Kochrezepten erzählte bittersüsse Liebesgeschichte von *Alfonso Arau* (9. 10.). In EAT DRINK MAN WOMAN von *Ang Lee* (16. 10.) versucht der Meisterkoch Chu mit dem sonntäglichen Menu, seine drei Töchter an sich zu binden, während in EDEN von *Michael Hofmann* eine verheiratete Frau der «Cucina erotica» eines Meisterkochs verfällt (23. 10.). Mit DARATT – DRY SEASON von *Mahamat-Saleh Haroun* (30. 10.) schliesst die Reihe in «explosiver Stille» (Irène Bourquin in Filmbulletin 6.07) in einer Bäckerei im Tschad.

Filmbeginn ist jeweils 19.30 Uhr, das Nachtessen wird ab 18.30 Uhr serviert.

www.kinonische.ch, Reservationen für Nachtessen: mirandakuelling@hotmail.ch

«Le Bon Film» jubiliert

Am 18. Oktober 1931 wurde – organisiert von film- und kunstbegeisterten Studenten – in Basel im Kino Palace *Dziga Vertovs* DIE DONBASS-SINFONIE: ENTHUSIASMUS in Gegenwart des Regisseurs Sergej M. Eisenstein aufgeführt. Dies war die Initialzündung zur Gründung von «Le Bon Film», dem heute ältesten Filmclub der Schweiz, der als Träger von Stadtkino Basel, Landkino Liestal, der Kinemathek Basel und dem Festival Bildrausch (das dieses Frühjahr zum erstenmal stattgefunden hat) nichts von seinem Enthusiasmus für die siebte Kunst verloren hat. Am 17. Oktober 2011 feiert «Le Bon Film» sein achtzigjähriges Bestehen, diesmal im Stadtkino, mit einer Festrede von *Philipp Sarasin* und der Aufführung von DIE DONBASS-SINFONIE: ENTHUSIASMUS, eingeführt von *Thomas Tode*. Wir gratulieren.

Filmsymposium Mannheim

Das diesjährige *Mannheimer Filmsymposium* (14.–16. 10.) beschäftigt sich unter dem Titel «Regie-Handschriften zwischen Genre, Stil und Handwerk» mit der Individualität eines Autors und geht der Frage nach, wie die Eigenart eines Regisseurs identifiziert werden kann. In Vorträgen etwa von *Gerhard Midding* zur «politique des auteurs» und von *Ralf Michael Fischer* zu Anthony Mann als "Hollywood-Autor", in Werkstattgesprächen mit *Dominik Graf* (DER SKORPION), *Brigitte Bertele* (NACHT VOR AUGEN) und dem Produzenten *Dirk Wilutzky* (DEUTSCHLAND 09), Filmen und Diskussionsrunden wird das Thema aufgefächert. In die Tagung führt *Ernst Schreckenberg* mit dem Vortrag «Wieso haben wir nur vier Schienen? Filmregisseure als Filmfiguren» ein.

www.cinema-quadrat.de

Film in der edition text + kritik

Endlich wieder alle Hefte lieferbar!

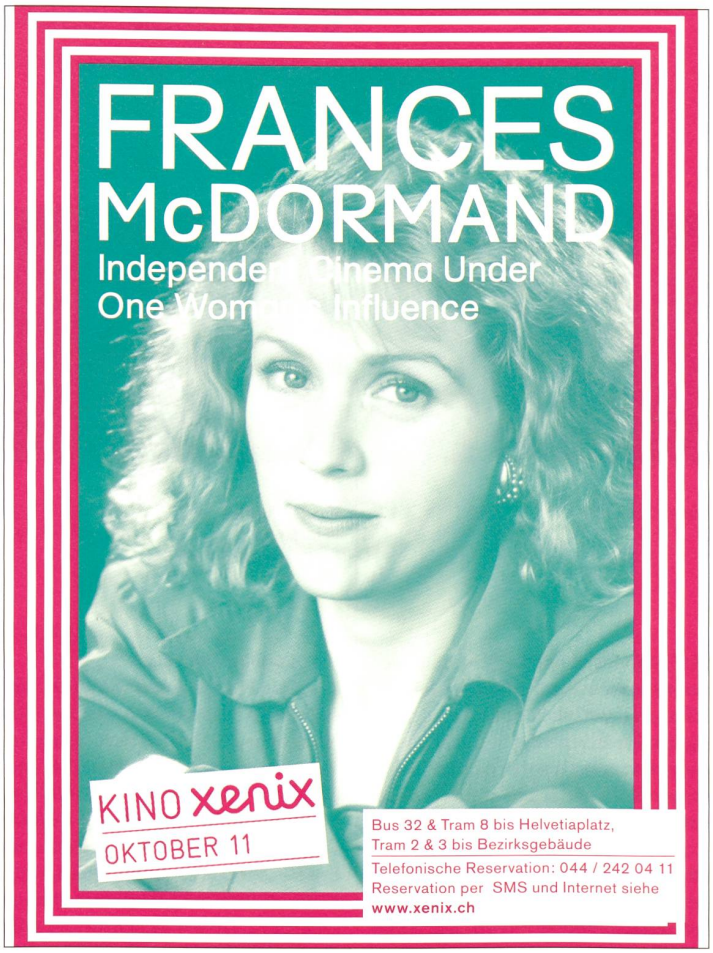
FILMEXIL
Herausgegeben vom
Filmmuseum Berlin –
Deutsche Kinemathek
Gesamtpaket
Hefte 1–22
€ 135,– (statt € 198,– bei Einzelkauf)
ISBN 978-3-86916-140-2

Als Avantgarde 1933 verjagt, unterlag der Film, wie die anderen Künste, spezifischen Bedingungen seiner Zeit: Verlust von Tradition, Rezeption und Kommunikation. Die Kunstproduktion in der Fremde veränderte die Genres und ihre Eigenarten.

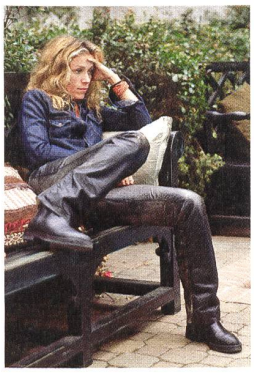
Sämtliche Ausgaben dieser Reihe bieten einen einzigartigen Überblick über die enge Verflechtung von Film und Politik zwischen 1933 und 1945 anhand von wissenschaftlichen Aufsätzen und Archivmaterialien. Auch die Themen »Innere Emigration«, »Remigration nach 1945« und »Akkulturationsprozesse« werden nicht außer Acht gelassen.
Damit leistet FILMEXIL einen wertvollen Beitrag zur Sozialgeschichte des Exils 1933–1945 und darüber hinaus zur Filmgeschichtsschreibung insgesamt.

Alle 22 FILMEXIL-Hefte sind auch einzeln lieferbar.

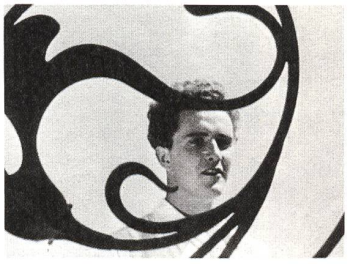
et+k
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de



Frances McDormand
in LAUREL CANYON
Regie: Lisa Cholodenko



EIN STRENGER JUNGER MANN
Regie: Abram Room



MAMMA ROMA
Regie: Pier Paolo Pasolini

BARACUDA
Regie: Nicola Martini

Frances McDormand

«Bevorzugt gibt sie mit viel Selbstironie und noch mehr Gusto eigenwillig-spröde Frauenfiguren.» So charakterisiert das *Xenix* in seiner Programmvorschau die amerikanische Film- (und Theater-)schauspielerin *Frances McDormand*, der sein Oktoberprogramm gewidmet ist. Und «Dabei hat sich die Actrice in ihren bisherigen 34 Kinorollen nie um ein möglichst vorteilhaftes Äusseres geschert, sondern überzeugte stets mit stupender Leinwandpräsenz.» Freuen wir uns auf Filme wie BLOOD SIMPLE, THE MAN WHO WASN'T THERE und FARGO der Gebrüder *Coen*, auf so Unterschiedliches wie LAUREL CANYON von *Lisa Cholodenko*, LONE STAR von *John Sayles*, HIDDEN AGENDA von *Ken Loach*, auf PALOOKAVILLE von *Alan Taylor*, ALMOST FAMOUS von *Cameron Crowe* und MISS PETTIGREW LIVES FOR A DAY von *Bharat Nalluri* oder aber etwa auf den hierzulande bisher nicht gezeigten CITY BY THE SEA von *Michael Caton-Jones*, wo McDormand an der Seite von Robert DeNiro spielt.

www.xenix.ch

Filmausbildung Schweiz

Netzwerk Cinema Ch, das landesweite Programm für Filmausbildung und -forschung von Schweizer Universitäten und Fachhochschulen, lädt unter dem Titel «Filmausbildung Schweiz – quo vadis?» zu einem *Symposium* am 20. Oktober ins Paul-Klee-Zentrum in Bern ein. Mit Vorträgen, Podien und Publikumsdiskussionen soll Fragen nachgegangen werden wie: Welches Filmbildungsmodell passt zur Schweiz? Wie lassen sich wirtschaftliche Anforderungen und kulturpolitische Bedürfnisse vereinbaren? Wie stehen Filmbranche und "Filmschulen" heute zueinander? Wie kann die Zusammenarbeit produktiv gestaltet werden?

www.netzwerk-cinema.ch/symposium2011

Cottbus

Das 21. *Festival des osteuropäischen Films* in Cottbus findet vom 1. bis 6. November statt. Dieses Jahr steht die Filmproduktion der Ukraine und Polens in je einem Länderschwerpunkt im Zentrum. Die filmhistorisch ausgerichtete Retrospektive heisst «Location Lausitz», es werden ausgewählte historische und gegenwärtige Produktionen mit Drehort Brandenburg gezeigt. Die Sektion «globalEAST» versammelt mit Produktionen von Bollywood bis Brasilien Werke, in denen sich Einflüsse aus Osteuropa im Kino der Welt finden.

www.filmfestivalcottbus.de

Russisches Kino

Zu einer Entdeckungsreise durch den Filmkontinent Russland lädt *Fred van der Kooij* in seiner traditionellen herbstlichen Filmvorlesung im *Filmpodium Zürich* ein. Pointiert und aufschlussreich wie immer wird van der Kooij Sehenswertes aus dem «vorrevolutionären Stummfilm, dem «verpönten sozialistischen Realismus», Filmbeispiele von «vertriebenen und dissidenten Filmschaffenden und postsowjetischen Lakonikern» vorstellen und kommentieren zu wissen. Wie immer folgt auf die neunzigminütige Vorlesung mit Filmausschnitten eine Verpflegungspause und dann ein Film mit Bezug zum Vorgetragenen. Die fünfteilige Vortragsreihe beginnt am 5. Oktober (18.30 Uhr) mit der Vorführung von NACH DEM GESETZ (1926), einem Stummfilm von *Lew Kuleschow*, begleitet von *André Desponds* am Flügel (20.45 Uhr). Selbstverständlich sind auch ausserhalb der Mittwochtermine eine Reihe der Filmbeispiele im sonstigen Filmpodiumprogramm zu sehen.

Ein besonderer Leckerbissen ist für den 2. November angesagt: vorgängig zur Projektion des Tonfilms EIN STRENGER JUNGER MANN von *Abram Room*, 1935 noch vor der Premiere wegen «Formalismus, Entfernung von der Realität und verschwommener Konzeption» verboten und erst 1976 wiederaufgeführt, spielt das *Collegium Novum* die jazzig aufmüpfige Kammersinfonie von *Gawril Popow* (1904–1974). Popow komponierte nicht nur ingeniöse Filmmusik etwa zu Rooms Film, sondern inspirierte auch den jungen Schostakowitsch.

Und in schöner Ergänzung präsentiert *Bernhard Uhlmann* in seiner Reihe «Raritäten der Cinémathèque» am 25. Oktober NEUN TAGE EINES JAHRES von *Michail Romm* von 1962: Geschildert werden nüchtern scheinbar willkürlich herausgegriffene neun Tage eines Atomphysikers.

www.filmpodium.ch

Pier Paolo Pasolini

«Mysterium Leib» heisst eine Ausstellung im *Kunstmuseum Bern* (ab 12. Oktober bis 12. Februar), in deren Zentrum die Werke der flämischen Bildhauerin *Berlinde de Bruyckere* stehen. Gemeinsam mit der Künstlerin wurde ein medienübergreifendes Konzept entwickelt, in dem ihre Werke mit Gemälden von Lukas Cranach und Sequenzen aus Pasolinis Filmen konfrontiert werden. Das *Kinokunstmuseum* organisiert zur Ausstellung eine Pasolini-Filmreihe mit MAMMA ROMA, RO.GO.PA.G, COMIZI D'AMORE, PORCILE, ACCATONE, EDIPO RE (ab 22. 10. bis Ende Oktober). Am 24. Oktober wird SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA, eingeführt von *Kathleen Bühler*, zu sehen sein.

www.kinokunstmuseum.ch

shnit

Das neunte internationale Kurzfilmfestival *shnit* findet vom 5. bis 9. Oktober in Bern (und Köln, Kapstadt, San José, Singapur und Wien) statt. Für den internationalen Wettbewerb «shnit-Open» und den nationalen Wettbewerb «Swiss Made» und den Publikumspreisen steht eine Preissumme von 48000 Fr. zur Verfügung. Der Programmschwerpunkt «Six Feet Under» «wagt eine filmische Reise in ein Themengebiet voller Totem und Tabus». Der Filmblock «Hummus» der Sektion «Out of Curiosity» zeigt eine Kurzfilmauswahl aus Israel und Palästina. Es gibt Plattformen für den Animations-, den Dokumentar- und den Experimentalfilm. Und selbstverständlich kommt auch das regionale Kurzfilmschaffen zum Zug.

www.shnit.org

Science et Cité Cinéma

In der *Cinématte* in Bern findet am 20./21. Oktober zum dritten Mal das Festival für Nachwuchsdokumentarfilmer «Science et Cité Cinéma» statt. Vorgestellt, diskutiert und prämiert wird eine Auswahl von Filmen, die im Rahmen einer Ausbildung an einer Schweizer Hochschule 2010/11 entstanden sind. Vorgängig der Präsentationen findet am Donnerstag der Workshop «Fiktion im Dokumentarfilm» statt, mit Beiträgen von *Silke Andris*, Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, *Gégoire Mayor* vom Ethnologischen Institut der Université Neuchâtel (zu Ironie, Kino und Ethnografie) und *Johannes Sjöberg*, Lecturer in Screen Studies der University of Manchester. Am Freitagmorgen kann man eine der drei parallel geführten praktischen Werkstätten besuchen.

www.science-et-cité.ch, www.cinematte.ch

ZWÖLF STÜHLE
Regie: Ulrike Ottinger

Delphine Seyrig in JEANNE DIELMANN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES
Regie: Chantal Akerman

Ulrike Ottinger

Unter dem Titel «Floating Food» ist im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin noch bis Ende Oktober eine von der Filmemacherin, Fotografin und "Weltensammlerin" *Ulrike Ottinger* konzipierte Ausstellung zu sehen – eine «raumgreifende Collage aus ihren in vier Jahrzehnten filmischen und fotografischen Schaffens gewonnenen Bildwelten» zum Thema Umgang mit Nahrung in asiatischen Kulturen: von der «Sorgfalt im Umgang mit Lebensmitteln, von der präzisen Ästhetik bei der Zubereitung bis zur gesellschaftlichen Zelebrierung von Speis und Trank». Das Kino *Arsenal* zeigt begleitend bis Mitte Januar 2012 eine Filmreihe zum Werk Ottingers: Im Oktober und November etwa JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA (2.10.), DIE KOREANISCHE HOCHZEITSTRUHE (9.10., begleitet von einem Gespräch zwischen *Christine Noll Brinckmann* und Ottinger), ein Kurzfilmabend (6.11.), TAIGA (13.11.), ZWÖLF STÜHLE (20. 11.) und PRATER (27. 11.), gefolgt von einem Gespräch zwischen Ottinger und *Nora M. Alter*.

www.arsenal-berlin.de, www.hkw.de

Chantal Akerman

Die diesjährige Retrospektive (6.10.–3.11.) der *Viennale*, gemeinsam organisiert mit dem *Österreichischen Filmmuseum*, gilt *Chantal Akerman*. International bekannt geworden ist die 1950 geborene belgische Filmemacherin mit JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES von 1975, einem ausserordentlichen, formal strengen und konsequenten Porträt des Alltags einer verwitweten Hausfrau. Mit knapp dreissig Werken wird in Wien ein Schaffen gezeigt werden, das in aller Vielfältigkeit durchgehend von einer eigenen Handschrift geprägt ist. Neben Filmen wie LES RENDEZ-VOUS D'ANNA und TOUTE UNE VIE, die sich mit der Lebenswirklichkeit von Frauen beschäftigen, stehen Essay-Filme wie NEWS FROM HOME, Dokumentarfilme wie D'EST und LÀ-BAS, ein wundersames Musical wie GOLDEN EIGHTIES, aber auch der heiter-verspielte UN DIVAN À NEW YORK. Es finden sich Literaturverfilmungen wie die Proust-Adaption LA CAPTIVE oder LA FOLIE ALMAYER nach Joseph Conrad, ihr jüngster Film und quasi ein Abenteuerfilm.

Die Werkschau wird von einer Carte blanche bereichert, für die Chantal Akerman Filme wie TABU von *Friedrich Wilhelm Murnau*, LA RÉGION CENTRALE von *Michael Snow*, WRITTEN IN THE WIND von *Douglas Sirk*, VERTIGO von *Alfred Hitchcock*, MOSES UND ARON von *Jean-Marie Straub* und *Danièle Huillet*, UNE CHAMBRE EN VILLE von *Jacques Demy* und LAST DAYS von *Gus van Sant* ausgewählt hat.

www.filmmuseum.at, www.viennale.at

The Big Sleep

Raúl Ruiz

25. 7. 1941–19. 8. 2011

«Seine Filme fahren auf den Hirnströmen eines äusserst labilen und adaptionsfähigen, dauernd in neuen Assimilationsprozessen befangenen Menschen auf und ab. Die Filme sind eine Art Enzephalogramme eines Mannes, der sein reales Territorium verloren und der sein eigenes imaginäres Territorium im Schädel eingerichtet hat und immer wieder neu einrichtet im Zuge einer zügellosen, geisterhaften Lektüre.»

Martin Schaub in seinem Essay «Kopf ohne Körper. Raúl Ruiz, Karthograph des Bodenlosen» in Cinema 32, 1986

Der Zirkusfilm

Der Zirkus ist gewiss ein exemplarischer Fall dessen, was Michel Foucault eine «Heterotopie» nannte: ein Ort, der anders funktioniert als all die Orte um ihn herum, ein Gegenentwurf zur herrschenden Ordnung, mitten in dieser drin. Auch das Kino ist, wie Foucault betont, eine solche Realität gewordene Utopie. Wird nun der Zirkus zum Schauplatz und Sujet eines Films gemacht, wird es brisant: die Heterotopien potenzieren sich gleichsam gegenseitig. Diesem explosiven Gemenge hat der in Bochum und Berlin lehrende Schweizer Medienwissenschaftler *Matthias Christen* eine umfassende Monographie gewidmet. Dabei wird in der Durcharbeitung exemplarischer Zirkusfilme, von Chaplins THE CIRCUS über Bergmans ABEND DER GAUKLER bis zu Alexander Kluges ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS und Wim Wenders' HIMMEL ÜBER BERLIN, ein Genre anschaulich, das gerade deshalb so fasziniert, weil es wohl gar kein eigenes Genre ist. Genres definieren sich ja durch starre, klar umrissene Regeln, beim Zirkusfilm hingegen geht es um die Vieldeutigkeit und Wandelbarkeit von Codes. Zirkusfilme – so zeigt Christen schlagend – sind deshalb so anhaltend populär, weil sie sich chamäleonartig den immer wieder anderen Ansprüchen ihres Publikums anzupassen vermögen, um dieses zugleich zu irritieren. *Transgression* ist die Natur des Zirkusfilms. Das gilt für seine Figuren und Situationen: Die Menschen, welche die Manege bevölkern, sind Randständige, liminale Existenzen, mit ihren Kunststücken weichen sie weitere Grenzen auf. Einschränkungen wie Schwerkraft und Anatomie existieren für den Zirkuskünstler nur, um damit zu brechen. Aber auch hinter den Kulissen ist Überschreitung die Maxime – Emotionen walten hier nur in übersteigerter Form. Carol Reeds TRAPEZE zeigt dies exemplarisch: Wo die Trapezartisten von Berufes wegen sich nah auf den Leib rücken müssen, kann erotisches Knistern kaum ausbleiben. Wenn die kühle Professionalität aber der feurigen Leidenschaft weicht, riskieren die Artisten buchstäblich Kopf und Kragen.

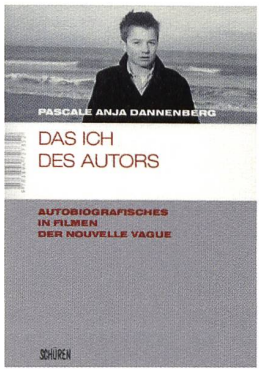
Das virtuose Spiel mit Grenzüberschreitungen, von dem bereits der Zirkus, mehr noch aber der Zirkusfilm lebt, geht indes noch weiter. In der Analyse von Zirkusfilmen, welche die Transgression noch zusätzlich entgrenzen, liegt denn auch der Höhepunkt von Christens Studie. Max Ophüls' LOLA MONTÈS etwa nutzt das Setting des Zirkus, um nichts weniger als die fatale Dialektik von Massenunterhaltung an sich zu analysieren. Auch formal kennt Ophüls keine Grenzen, spielt mit dem extremen Bildformat ebenso wie mit der Filmfarbe: Exzess auf allen Ebenen. Und Fellini, der mit LA STRADA den Zirkus als transgressive «Zwischenwelt» vorführt, benutzt in I CLOWNS den Zirkus und seine Figuren, um über die Grenzen des Mediums und über das Filmemachen zu reflektieren. Man muss am Ende von Christens Buch zum Schluss kommen, dass der Film, wenn er in den Zirkus geht, wohl unweigerlich immer auch sich selbst bespiegelt.

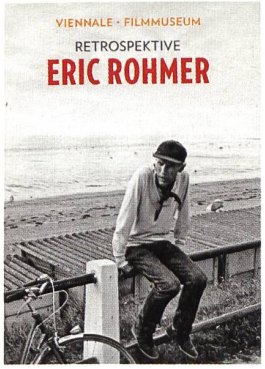
Man würde sich mitunter wünschen, der Autor hätte seine Studie nicht in einer gar so akademischen Sprache verfasst, sondern mit etwas mehr von jener artistischen Leichtigkeit, die ja – wie er selbst stupend nachweist – um kein Deut weniger tiefgründig und hintersinnig sein muss als das, was ernsthaft und getragen daherkommt. Ein Standardwerk ist sein Buch aber allemal.

Johannes Binotto

Matthias Christen: Der Zirkusfilm: Exotismus, Konformität, Transgression. Marburg, Schüren 2010. Fr. 35.50, € 24.90

Neue Welle, neues Schreiben





«Über drei Jahrzehnte haben die Cahiers du Cinéma die Art und Weise geprägt, wie wir Filme sehen und verstehen – im populären wie im wissenschaftlichen Bereich. Heute wirkt das Magazin kaum anregender als die Bordlektüre im Flieger zum nächsten Filmfestival. Wie konnte es dazu kommen?» zitiert der Klappentext die Autorin *Emilie Bickerton*, die in ihrem 2009 in London erschienenen und jetzt auch in deutscher Übersetzung vorliegenden Buch «Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma» gibt.

Bickerton, *assistant editor* bei der britischen «New Left Review», zeichnet die wechselvolle Geschichte der Filmzeitschrift nach, vom Umfeld der französischen Ciné-clubs, aus dem sie 1951 entstand, mit André Bazin, ihrem ersten Chefredakteur, der das «intellektuelle Fundament der Cahiers» legte, den unterschiedlichen Auffassungen von Eric Rohmer (der nach Bazins frühem Krebstod sein Nachfolger wurde) einerseits und Godard und Rivette andererseits, vom «Putsch» des letzteren gegen Rohmer 1963, dem Verkauf an den Verleger Filipacchi im darauffolgenden Jahr, das letzte der berühmten, ikonografischen «gelben Cover» im Oktober 1964, die Politisierung mit ihren Polemiken gegen Lelouchs UN HOMME ET UNE FEMME («eine risikolose Anwendung formaler Manierismen des modernen Kinos») und Costa-Gavras Z mit seinen «stereotypen Charakteren», die schliesslich in die «roten Hefte» der Jahre 1969–1973 mündete, in der die Cahiers auf Bilder verzichteten, sich der Theorie widmeten und unregelmässig erschienen. 1973 «war der Bezug zum Kino eher lose, stattdessen wurden die notwendigen Strategien entworfen, die an der "kulturellen Front" zum Einsatz kommen sollten.» Über diese "maoistische" Periode der Cahiers, in der die Zeitschrift auch einen Chefredakteur hatte, der sie «als politisches Werkzeug benutzte und sich für das Kino nicht im geringsten interessierte», ist oft gelästert worden. Bickerton konstatiert jedoch, «der Einfluss der Cahiers auf die internationale Filmszene war zu jener Zeit so gross wie nie», in England etwa entwickelte sich die Zeitschrift «Screen» zu einem «virtuellen Spiegelbild». Die ausführliche Analyse von John Fords YOUNG MISTER LINCOLN erschien seinerzeit auch in deutscher Übersetzung in der «Filmkritik» (wo sie zwei Hefte füllte) und war Gegenstand eines Seminars am Institut für Amerikanistik der FU Berlin, wo der Verfasser einige Mühen mit diesem Text hatte. Der Hinweis auf diese Übersetzung wäre eine hilfreiche Beigabe gewesen für all diejenigen Leser, die des Französischen nicht mächtig sind, und generell würde ich mir wünschen, dass Verlage die Übersetzungen von Filmbüchern durch Fachleute gegenlesen würden. Dann müsste man sich nicht darüber ärgern, dass der angesehene Kameramann Henri Decae hier zum «Beleuchter» degradiert und der nicht unwichtige Produzent (und spätere Regisseur) Barbet Schroeder hier einer Geschlechtsumwandlung unterzogen wird.

Bickertons Buch ist spannend zu lesen, gerade auch, wenn sie den Aufschwung zwischen 1974 und 1981 unter dem Chefredakteur Serge Daney und zumal die Wende zum Mainstream unter seinem Nachfolger Serge Toubiana (die sie als «eine Periode schleichenden Siechtums», in der das Blatt zum «Sprachrohr des Marktes» wurde, beschreibt), in Zusammenhang mit der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung hin zum «smarten Postsozialismus» («Reformen wichen Modernisierungen») bringt. Das sieht sie nicht als zwangsläufigen Prozess, «Alternativen hätte es gegeben» betont sie und verweist etwa auf Serge Daneys 1991 gegründete Zeitschrift «Trafic». Bickertons Buch ist eine anregende Lektüre, trotz der pauschalen Rundumschläge gegen einige Regisseure in den letzten Kapiteln und trotz der fehlenden Auseinandersetzung mit der umfangreichen zweibändigen Studie, die Antoine De Baecque 1991 als offizielle Geschichte der Cahiers publizierte und die hier nur in den Fussnoten vorkommt. Erfreulicherweise verfügt der Band auch über ein Register.

Rivettes Putsch gegen Rohmer kann man in der Publikation zur letztjährigen Viennale-Retrospektive aus der Perspektive eines Beteiligten nachlesen: *Jean Douchet*, der das Blatt damals ebenfalls verlassen musste, berichtet darüber auf anderthalb Seiten seines Textes. Wie einige weitere Texte handelt es sich dabei um ein eigens für die Publikation geführtes Gespräch (bei dem die Fragen entfernt wurden) – Weggefährten und Mitarbeiter Rohmers kommen zu Wort. Unter den zehn Texten befinden sich auch einige Nachdrucke, erstmals für die Publikation ins Deutsche übersetzt, darunter eine Würdigung durch *Serge Daney* aus dem Jahr 1988 und ein Gespräch, das die Cahiers 1970 mit Rohmer führten und dessen Einleitung mit dem Satz beginnt «Alles, was Eric Rohmer in dem Gespräch sagt, setzt uns in Widerspruch zu ihm.» So redet man oft aneinander vorbei, der Cahiers-Überzeugung «der Historische Materialismus ist eine Wissenschaft» entgegnet Rohmer, «nein, er ist eine Philosophie», um am Ende hellsichtig zu konstatieren: «Das Problem der Umweltverschmutzung wird das grösste am Ende dieses Jahrhunderts sein und ist es schon jetzt.»

Die zweite Hälfe des Bandes ist der kommentierten Filmografie gewidmet, mit einer Mischung aus Reprints und eigens geschriebenen Texten; Angaben zu den Autoren fehlen kurioserweise, zu Jean Douchet erfährt man immerhin etwas in einer Fussnote eines anderen Textes.

Rohmers LE SIGNE DE LION und MA NUIT CHEZ MAUD gehören (neben Truffauts LES 400 COUPS und Godards À BOUT DE SOUFFLE) zu jenen Werken, die *Pascale Anja Dannenberg* in ihrer Dissertation einer Analyse unterzieht. «Das Ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague» geht davon aus, dass «Autobiografie im Film, zumal im fiktionalen, bislang kaum in der Filmwissenschaft untersucht wurde» und zitiert später den Medienwissenschaftler Karl Prümm, der «den Beginn des autobiografischen Erzählens im Film mit der Nouvelle Vague gleichsetzt».

Die Namen Deleuze und Lacan fallen auf den folgenden Seiten, später auch Metz und Baudry – die Lektüre erfordert einiges an entsprechenden Kenntnissen und wird auch nicht dadurch erleichtert, dass die zahlreichen französischen Zitate nicht übersetzt sind.

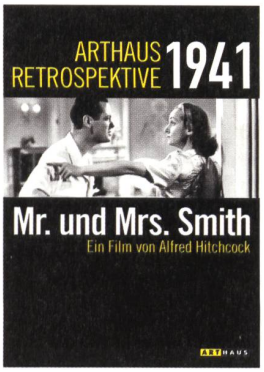
Frank Arnold

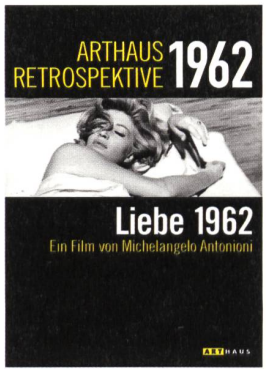
Emilie Bickerton: Eine kurze Geschichte der Cahiers du Cinéma. Aus dem Englischen von Markus Rautzenberg. Zürich, Diaphanes Verlag, 2010. 191 Seiten. Fr. 30.–, € 19.90

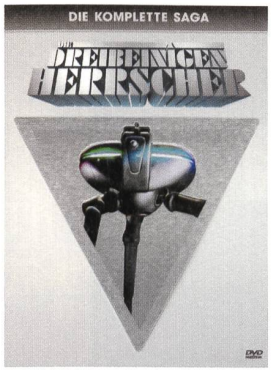
Astrid Ofner, Stefan Flach, Claudia Siefen (Red.): Eric Rohmer. Viennale 2010. Im Vertrieb des Schüren Verlages, Marburg 2010. 175 S., Fr. 30.50, € 19.90

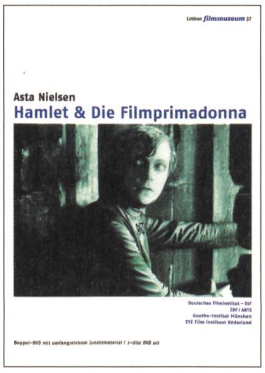
Pascale Anja Dannenberg: Das Ich des Autors. Autobiografisches in Filmen der Nouvelle Vague. Marburg, Schüren Verlag, 2011. 283 S., Fr. 35.50, € 24.90

DVD









Verkannte Klassiker

«Endlich, endlich, endlich!» jubelt der Filmliebhaber angesichts der DVD-Reihe «Arthaus-Retrospektive», in welcher auch im deutsprachigen Markt eine Reihe von Klassikern greifbar sind, die nach wie vor viel zu wenig Leute gesehen haben. Zum Beispiel *Alfred Hitchcocks* MR. & MRS. SMITH, die einzige Screwballcomedy des sonst auf Thriller spezialisierten Regisseurs. Es zeigt sich, dass der Master of Suspense auch im ihm fremden Komödienfach brillieren konnte. Die frivole Geschichte handelt von einem Ehepaar, das nach ganz eigentümlichen Beziehungsregeln lebt, etwa jener, sich im Fall einer Ehekrise solange im Schlafzimmer einzuschliessen, bis man sich wieder versöhnt hat – was mitunter Tage dauern kann. Auf beinah schon obszöne Weise ergreifen die Eheleute jede sich ergebende Gelegenheit für Streitigkeiten, offenbar zur Steigerung der Erotik. Kein Wunder zeigt der Gatte voller Stolz die Narben her, die ihm seine Frau verpasst hat, und riskiert damit gleich eine weitere Attacke. Das Spiel wird aber noch viel brisanter, als das Ehepaar eines Tages herausfindet, dass es aufgrund einer juristischen Spitzfindigkeit gar nie wirklich verheiratet war.

Nicht minder knisternde Liebesbeziehungen untersucht OUT OF THE PAST von *Jacques Tourneur*, indes auf ungleich abgründigere Weise. Der stille Tankwart Jeff und das brave Mädchen Ann sind ein Paar – eine Geschichte, wie sie banaler nicht sein könnte. Doch da ist die Vergangenheit – Jeffs frühere Liebe zu einem Gangsterliebchen –, welche den schweigsamen Mann und damit auch uns Zuschauer in virtuosen Rückblenden einholt. Und so nimmt einer der besten Film noir, die je gedreht wurden, seinen fatalen Lauf.

MACAO ist eine cineastische Entdeckung, weil der Film gleichsam die Wachablösung zweier Regiegenerationen in Hollywood repräsentiert. Der grosse Ästhet *Josef von Sternberg* sollte die Abenteuergeschichte mit *Robert Mitchum* und *Jane Russell* als Paar in der Hauptrolle inszenieren. Doch Protagonist und Regisseur gerieten aneinander, so dass von Sternberg schliesslich vom Produzenten Howard Hughes gefeuert wurde und an dessen Stelle ein nicht minder eigenwilliger Regisseur den Film beendete, ausgerechnet der noch junge Bilderstürmer *Nicholas Ray*.

Genau zehn Jahre später überrascht ein anderer Ikonoklast die Filmwelt. L'ECLISSE ist wohl das radikalste Werk von *Michelangelo Antonioni*. Die absolute Beziehungsunfähigkeit der Filmprotagonisten wird dabei in extreme Bildideen umgesetzt. Andauernd werden die Figuren durch die Architektur um sie herum voneinander separiert. Immer stehen Säulen, Türen, Möbel zwischen den Menschen. In der wahnwitzigen Schlussszene des Films kommen sich schliesslich die Personen vollkommen abhanden: Zum Stelldichein verabredet, erscheinen beide nicht, dafür filmt die Kamera in endlos langen Minuten den leeren Platz und kreiert damit das vielleicht verwirrendste und erschütterndste Finale der Filmgeschichte.

THE NAKED KISS von *Samuel Fuller* hingegen wartet mit dem wohl erstaunlichsten Filmanfang auf: eine Frau mit Glatze drischt direkt auf die Kamera ein. Und das ist nur der Anfang dieser brutalen Abrechnung mit dem kleinbürgerlichen Amerika und dessen Doppelmoral. Korruption, Prostitution, Fremdenhass, Umgang mit Behinderten und Kindsmissbrauch – Fuller greift jedes heisse Eisen auf. Und nicht nur das: er schlägt es seinem Publikum um die Ohren.

MR. UND MRS. SMITH *(USA 1941)*; GOLDENES GIFT *(USA 1947)*; MACAO *(USA 1952)*; DER NACKTE KUSS *(USA 1964) Alle: Bild: 1,33:1; Sprachen: D, E (DD Mono). Untertitel: D.* LIEBE 1962 *(I 1962) Bild: 1,85:1 (anamorph); Sprachen: D, I (DD Mono). Untertitel: D. Extras: Audiokommentar. Vertrieb: Arthaus*

Dreibeiniger Herrscher

Ob in Danny Boyles Zombiefilm 28 DAYS LATER oder in Alfonso Cuarons CHILDREN OF MEN – England scheint ein beliebter Ort für schreckliche Zukunftsvisionen zu sein. Offenbar haben die Filmemacher das vom Fernsehen gelernt. Denn schon in den sechziger Jahren präsentierte sich das England der Zukunft in der Serie THE PRISONER als klaustrophobischer Überwachungsstaat. Die in den achtziger Jahren von der BBC gedrehte Serie THE TRIPODS geht da gar noch einen Schritt weiter: in der Welt nach der Apokalypse werden die wenigen überlebenden Menschen von einer ausserirdischen Superrasse beherrscht, die in riesigen dreibeinigen Maschinen durch die Ruinenlandschaft stapfen. Der Knabe Will Parker und sein Vetter Henry aber versuchen, den dreibeinigen Herrschern zu entfliehen, und machen sich auf, um zu einer Gruppe in den Alpen verschanzter Rebellen zu gelangen. Die aufwendig und spannend gemachte Serie gilt unter Kennern als eine der gelungensten des Science-Fiction-Genres. Nun hat der Koch Media Verlag beide Staffeln der Fernsehserie plus die Auflösung der Saga als Hörbuch in eine wuchtige Box gepackt. Die ohnehin schon grosse Fangemeinde von THE TRIPODS wird dadurch bestimmt noch weiter anwachsen. Der Rezensent jedenfalls gehört bereits dazu.

DIE DREIBEINIGEN HERRSCHER *(GB 1984/85) Bild: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D. Diverse Extras; V: Koch Media*

Stummer Hamlet

Immer wieder ist man aufs neue überrascht zu erfahren, dass ausgerechnet die Stücke Shakespeares, die doch ganz von ihrer Sprachgewalt zu leben scheinen, bereits in der Stummfilmzeit beliebte Stoffe waren. Und wer hätte gedacht, dass gar eine der mit Abstand besten Hamlet-Adaptionen ohne Ton gemacht wurde. Der HAMLET aus dem Jahre 1920/21 besticht vor allem durch eine ebenso gewagte wie kluge Besetzungsidee, wird hier doch der Protagonist von Stummfilmdiva *Asta Nielsen* gespielt. Der neurotische Königssohn ist in Wahrheit eine Frau? Die scheinbar so verrückte Idee macht erstaunlich viele Rätsel von Shakespeares Stück mit einem Schlag plausibel. Sie erklärt Hamlets brutale Zurückweisung Ophelias ebenso, wie es die wahre Natur der engen Beziehung zwischen Hamlet und seinem Freund Horatio aufdeckt. Auch das ewige Zaudern des Prinzen beim Versuch, dem übermächtigen Vorbild seines Vaters gleichzutun, wird verständlicher, wenn der Sohn in Wahrheit eine Tochter ist.

Das deutsche Filminstitut DIF erstellte 2007 eine restaurierte Fassung des legendären Films, die nun in der Reihe «Edition Filmmuseum» als DVD Nummer 37 vorliegt. Wie alle Veröffentlichungen dieser Reihe befriedigt sie auch höchste filmwissenschaftliche Ansprüche. Auf einer zweiten DVD sind nebst Dokumentationen über den Hamletfilm auch noch DIE FILMPRIMADONNA von 1913 sowie weitere Kinopreziosen mit Asta Nielsen, dieser «ersten Diva des europäischen Stummfilms», zu sehen. Ein Narr, wer da nicht zugreift.

HAMLET & DIE FILMPRIMADONNA *(D 1920/21, 1913). Bild: 4:3 (DD 2.0). Untertitel: D,E. Diverse Extras. V: Edition Filmmuseum*

Johannes Binotto

Ein Bild-Gedicht

THE MILL & THE CROSS von Lech Majewski

Ein Film wie ein Gedicht. Poetisch. Durchkomponiert in Bildaufbau, Farbgebung, Klang, Geräusch, Ton. Ansprechend. Dicht. Tragend, so dass man sich magisch hineingezogen fühlt in das Vermittelte: Gedanken, Ideen, eine Geschichte; viele kleine Storys und Szenen, die ineinander verwoben eine grosse Geschichte, ein Bild ergeben. Manchmal begegnet man Filmen, in die man sich verguckt: METROPOLIS (Fritz Lang, 1927), STALKER (Andrej Tarkowski, 1979), THE SOUND OF INSECTS (Peter Liechti, 2009), Atom Egoyans THE SWEET HEREAFTER (1997), Lars von Triers BREAKING THE WAVES (1996) und ANTICHRIST (2009).

Jüngst nun also THE MILL & THE CROSS von Lech Majewski (der bei uns unter dem unselig präzisierenden Titel BRUEGEL – THE MILL & THE CROSS ins Kino kommt). Es ist ein «Bild-Film». Einer dieser Filme, die sich mit einem (berühmten) Gemälde auseinandersetzen. Mit dem darauf Sichtbaren, dem dahinter Steckenden, dem darin Versteckten, meist auch mit dessen Entstehung und seinem Künstler. Genretypisch, sofern sich von Genre überhaupt reden lässt: Peter Webbers GIRL WITH A PEARL EARRING (2003) nach Jan Vermeers «Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge» (1665), Jean Renoirs LE DÉJEUNER SUR L'HERBE (1959) nach Edouard Manets Bild von 1863, Peter Greenaways NIGHTWATCHING (2007) nach der «Nachtwache» von Rembrandt von 1642.

Und nun ein Brueghel: Lech Majewskis Film liegt «Die Kreuztragung Christi» von Pieter Brueghel dem Älteren zugrunde, eine ins Flandern der Inquisitionszeit übertragene Passionsdarstellung aus dem Jahr 1564. Das Bild, Öl auf Eiche, hängt heute im Kunsthistorischen Museum Wien. Der Gattung nach könnte man es als frühes «Wimmelbild» bezeichnen; ein Bild, auf dem sich viele kleine (Alltags-)Szenen auf gemeinsamem Hintergrund, nicht unbedingt aber zur gleichen Zeit (in der Einheit von Ort, nicht unbedingt aber der Zeit) abspielen. Über 500 Figuren, sofern man der Zählung anderer vertrauen darf, sind in «Die Kreuztragung Christi» zu entdecken. Klar einordnen lassen sich etwa im Hintergrund Jesu Gang nach Golgata und rechts davor, als «Bild im Bild», die zeitlich danach liegende Beweinung Christi.

Mit dieser sich um Maria, Magdalena und den Apostel Johannes entfaltenden Szene – beziehungsweise den Überlegungen des Malers zu deren Gestaltung – nimmt THE MILL & THE CROSS seinen Anfang. Nicht wie erwartet mit dem Künstler vor seiner Staffelei, sondern mit Pieter Brueghel, der mit seinem Freund, dem Kunstsammler Nicholas Jonghelinck, durch die abzubildende Szenerie geht, da an einem Gewand zupft, dort eine Falte glättet und dabei erklärt, wieso er die kleine Personengruppe im Unterschied zu den anderen nicht in zeitgenössischer Kleidung, sondern in altertümlich wallenden Gewändern darstellt. Wodurch Brueghel direkt in sein eigenes Bild hineingerät und im Moment von dessen Entstehung quasi zu seiner eigenen Vision wird: welch kühne, zu endlosen Hirnspinnereien verleitende Raffinesse!

Seinen Titel verdankt THE MILL & THE CROSS, wie notabene auch das ihm als Vorlage dienende Buch von Michael Francis Gibson, der auf einem hochaufragenden Felsen stehenden Windmühle und dem zwar im Bildzentrum placierten, aber ganz unauffälligen Kreuz, unter dem ein winziger Christus zusammengebrochen ist. Der Film umfasst vierundzwanzig Stunden und schildert den Tag der Kreuzigung, dessen Ereignisse aus der Sicht von einem Dutzend Personen wiedergegeben wird. Es beginnt am frühen Morgen. Mit dem alten Müller und seiner Frau, die sich aus dem Bett wälzen; einem Paar, das sich schlaftrunken seiner Lust hingibt; dem Maler, der sich mit seinem Skizzenbuch aus dem Haus stiehlt, in dem seine Frau und seine Kinder noch schlummern. Träg erhebt sich des Müllers Gehilfe, steigt in Holzpantinen eine endlose Holztreppe hoch, um die Segel zu spannen und die Mühle in Gang zu setzen, derweil im Wald zwei Männer einen Baum markieren, der später gefällt wird. Gemächlich geht alles vor sich. Selbst wenn die Kinder kreischend herumtoben, das Mühlrad sich knarrend dreht, und das Korn sanft rieselt, die Malergattin energisch die Stube fegt, das Liebespaar ein Kalb zu Markte führt, und eine Gruppe Gaukler musizierend durch die Gegend zieht; anders gesagt: das Bild von prallem Leben bebt, herrscht Geruhsamkeit vor. Bloss die rotgewandeten Reiter, die unverhofft auftauchen, den jungen Mann jagen, fesseln, auspeitschen und gerädert den Raben zum Frass vorlegen, verströmen Hektik. Brutal und makaber wie später auch die Kreuzigung ist diese Szene: Brueghel auf die Leinwand geholt, schauerlich schön und in seiner ganzen Herbheit faszinierend.

Majewski hat die Landschaften von «Die Kreuztragung Christi» in Polen, der Tschechischen Republik, Österreich und Neuseeland gesucht. Er hat vor Ort, zum Teil vor Blue Screen gedreht und den Hintergrund von Brueghels 124 auf 170 Zentimeter grossem Gemälde eigenhändig lebensgross auf einer Leinwand nachgemalt. Sprechrollen gibt es drei: *Rutger Hauer* als Brueghel, *Michael York* als Jonghelinck sowie *Charlotte Rampling* als Muttergottes. Die Gespräche beziehungsweise (inneren) Monologe dieser Figuren bilden den Kommentar sowohl zum Geschehen wie zum Bild: Derweil Maria mit dem Schicksal ihres Sohnes hadert, entsetzt sich Jonghelinck über die Inquisition und erklärt Brueghel sein Gemälde. Sonstig Gesprochenes kommt als lautmalerisches Gemurmel daher (die meisterhaft ausgefeilte Tonspur von THE MILL & THE CROSS hätte eine eigene kleine Abhandlung verdient). Wie gesagt: Schön wie ein Gedicht ist THE MILL & THE CROSS, ein Gemälde-Film, der, indem er die Grenzen des Genres erweitert, selber zu einem Kunstwerk wird. Chapeau!

Irene Genhart

R: Lech Majewski; B: L. Majewski, Michael Francis Gibson nach dessen gleichnamigem Buch; K: L. Majewski, Adam Sikora; S: Eliot Ems, Norbert Rudzik; A: Katarzyna Sobanska, Marcel Slawinski; Ko: Dorota Roqueplo; M: L. Majewski, Jozef Skrzek. D (R): Rutger Hauer (Pieter Brueghel), Michael York (Nicholas Jonghelinck), Charlotte Rampling (Maria). P: Silesia Film, Telewizja Polska. Schweden, Polen 2010. 92 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich

Weh ist mir

JANE EYRE von Cary Fukunaga

Kaum fünf oder sechs Jahre sind es her, dass der Stoff einen TV-Mehrteiler hergegeben hat, und schon folgt, mit Jahrgang 2011 und unter dem immergleichen Titel, ein Kinofilm nach. An beiden Produktionen ist die britische BBC beteiligt, woraus allein schon ersichtlich wird, dass kein Zufall mitspielt, sondern eine Tradition; sie geht auf die Stummfilmzeit zurück und setzt sich aus eigener Kraft fort. Um die zwei Dutzend mehr oder weniger gelungene Versionen liessen sich aus nächstens zehn Dekaden eruieren, was «Jane Eyre» vermutlich zu einem der meistverfilmten Romane überhaupt macht. Gesamthaft sind allein fünf Fassungen mit Zutun der BBC entstanden, doch im Lauf der Zeit haben sich auch Amerikaner, Inder, Brasilianer, Holländer und Griechen an der Fabel versucht oder vergriffen.

Vergleichbare Epik aus dem europäischen neunzehnten Jahrhundert verrutscht zu gern ins Schmökerformat und beschert der Leinwand regelmässig statistenreiche Monsterschaustücke mit Kanonendonner und kostümierter Farbenvielfalt. Wenn sich der Klassiker von Charlotte Brontë schon so oft und so lange als Vorlage bewährt hat, dann keineswegs etwa wegen des mehrhundertseitigen Umfangs, sondern eher dank der präzisen Anschaulichkeit, mit der die Figuren, die Schauplätze und der Verlauf der Handlung beschrieben sind; die Gradlinigkeit erklärt auch die Eignung für den Bildschirm, sparen doch die Anstalten, um ein Programm auf seine doppelte Länge zu dehnen, gern die Hälfte eines mittleren Budgets ein. Die BBC-Version von 2006 hat reichlich Zeit zur Verfügung und verschlingt sie auch mit Haut und Haar; mühelos münzen sich die geschlagenen vier Stunden Länge ins Überdeutliche um, so dass kaum eine Frage unbeantwortet bleibt.

Da mag jetzt, in der neuesten Version, ein ominöses Wetterleuchten zuviel am Horizont sein, und auf der Tonspur könnten die Geigen etwas diskreter schluchzen. Dennoch tut sich JANE EYRE von Cary Fukunaga durch eine gewisse Kargheit und Verknappung hervor; seine Fassung insistiert häufiger auf einer meist öden englischen *country side* samt rollendem Donner und prasselnden Niederschlägen. Dadurch

von links nach rechts: Orson Welles und Joan Fontaine in JANE EYRE, *Regie: Robert Stevenson (1943); Charlotte Gainsbourg, Ralph Nossek und William Hurt in* JANE EYRE, *Regie: Franco Zeffirelli (1996); Mia Wasikowska, Joseph Kloska und Michael Fassbender in* JANE EYRE, *Regie: Cary Fukunaga (2011); Ruth Wilson, Christopher Bowen und Toby Stephens in* JANE EYRE, *Regie: Susanna White (2006)*

bleibt dem Zuschauer einiges von dem kalten Protz der ländlichen Herrschaftssitze erspart, von denen einer dann sowieso als verkohlte Ruine im Verfall enden wird.

Rede um den heissen Brei

Dazu passend erscheint die rurale Aristokratie oder *landed gentry* als einstmals vermögend und inzwischen chronisch überschuldet, was gerade im pleitenreichen frühen einundzwanzigsten Jahrhundert wieder von lebhafter Aktualität ist. Statt von Glanz und Elend erzählt die Geschichte der Gouvernante Jane Eyre von Armut, Mittelmass und Hilflosigkeit auf unterschiedlich hohen Ebenen. Was die Klassen auf Distanz zueinander setzt, sind keineswegs etwa die krass ungleich verteilten Güter, sondern die arrogante Selbstüberschätzung der Wenigen und die demütige Gefügigkeit der Vielen; aber heftiger noch wirkt sich, zwischen den Wohl- und den Unwohlgeborenen, das stillschweigend geltende Verbot einer Verständigung aus.

Mit blitzender Intelligenz ausgestattet und mit bescheidensten Mitteln versehen, ist *plain Jane*, die unscheinbare Johanna, alles andere als auf den Mund gefallen. Aus eigenem Antrieb ertastet sie, die ewige Waise, erst einen gewundenen Pfad durch die festgefügten Verhältnisse und kehrt ihnen schliesslich entmutigt den Rücken. In der Person des Edward Rochester kreuzt sie jemanden, der zwar keine Privilegien mit ihr teilen wird, aber sehr wohl das, was er mit dem Schlüsselbegriff des Stoffes *a tale of woe* nennt. Eine derartige Leidensgeschichte habe ihresgleichen doch gewiss erdulden müssen, mutmasst er, selbst wenn dazu fast nie ein Wort von ihrer Seite verlaute. Ohne es gleich zu bekennen, hat er dabei auch sein eigenes Verhängnis im Nacken; worin es allerdings besteht, weiss er ausdauernder zu verschweigen, als sie es mit dem ihren zu tun vermag.

Als Dienstmagd, die den Nachwuchs aufzieht, darf die Protagonistin nur auf Geheiss hin Themen anschneiden, wenn sie sich aufdrängen; und selbst dann wird es einzig durch die Blume geschehen können. Bloss kein Kind beim Namen nennen, so lautet die Leitlinie ihres konditionierten Verhaltens. Die Dialoge, heisst das, sind in «Jane Eyre» darum so sprechend, weil sie der Kunst des Redens um den heissen Brei herum zu gehorchen haben. Was immer die Gouvernante an Ungesagtem und an Unsagbarem zu erkunden versucht, ist in ausgewählte Verschlüsselung und Schönrede gefasst, und es begegnet ebensolchen Antworten.

«An Autobiography»

Was für Motive versucht eine vereinbarte Wahl des Vokabulars hervorzuheben, und welche andern werden nur oberflächlich gestreift, so dass sie sich schlecht ohne die obligaten Missverständnisse diskutieren lassen? Ungewollt verraten sich der Geist einer Epoche und ihr Ungeist durch die herrschende Ordnung der Wörter und der Unwörter. Ein Austausch von einiger Freimütigkeit wird erst möglich, nachdem Rochester in der Hausangestellten eine Leidensgenossin erkannt hat und er endlich auch zu seiner eigenen Kümmernis stehen kann und muss.

Doch lässt sich die festgeschriebene Aufteilung der Rollen nur um Weniges lockern, ein offener Bruch der Konventionen wäre unvorstellbar. Das tiefste Leid, das über die Zwei kommt und das sie vereinen müsste, wird sie am Ende nur wieder auseinanderbringen. Zwischen einem nominell Begüterten und einer erwiesen Mittellosen hat selbst das Wehe nach Ständen abgestuft zu sein. Statt den Wunden der Vergangenheit entwächst es einer unerreichbaren Zukunft. Rochester wie Jane sind gehalten, eines allein zu befolgen, nämlich das Verharren an den zugewiesenen Plätzen: in den

höheren Rängen der eine, in den tieferen die andere. So manifestiert sich *the woe* anfangs als schmerzliche Erinnerung; dann gehen Klage und Trauer in gegenwärtiges, bestürzendes Erleben über.

Die Gouvernante und Lehrerin Charlotte Brontë unterbreitet 1836 dem damaligen Hofdichter der Krone ihre literarischen Versuche zur Beurteilung. Niemals dürfe das Schreiben zur Aufgabe einer Frau werden, fertigt Robert Southey die hoffnungsfrohe Bittstellerin ab. Wohl auch deshalb nennt «Jane Eyre» in der Erstausgabe von 1847 jemanden namens Currer Bell als Autor: mit einem Pseudonym, das sich so sehr als männlich wie weiblich lesen lässt. Die Unterzeile freilich lautet forsch «An Autobiography», was wiederum auf eine Verfasserin schliessen lässt. Kein ganzes Jahr nach Erscheinen des Buches wird die Fabel bereits auf die Londoner Bühne gebracht. Charlotte erwartet von der Aufführung «etwas Unverschämtes und Affektiertes» und bleibt dem Spektakel fern.

Unvergreiste Geschichten

Sechs Jahre später ist sie verheiratet: kaum neun Monate vor ihrem Tod, mit siebenunddreissig, am Anfang einer Schwangerschaft. So fallen die Leidensgeschichten im England jener Periode oft genug mit den Lebensgeschichten in eins. Das zwanzigste Jahrhundert wird ihr Buch als feministisch vor Erfindung des Wortes auffassen. Bis dahin sind Charlotte und ihre Schwestern alle drei Schriftstellerinnen geworden und mit ihren Romanen in den festen Bestand der geläufigen Literaturverfilmungen eingegangen. Im September 2011 hat eine neue Fassung von »Wuthering Heights» Premiere, womit «Sturmhöhe» von Emily Brontë zum gut sechzehnten Mal herhält. Wiederholt mischte die BBC mit, doch haben sich auch sieben andere Länder der Vorlage angenommen, selbst Japan und Mexiko. «The Tenant of Wildfell Hall» von Anne Brontë hat zwei TV-Versionen erbracht, während ihre «Agnes Grey» vorerst ungenutzt bleibt.

Darüber hinaus ist das Schicksal der drei Schwestern auch selber auf die Leinwand gebracht worden. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit realisiert 1979 ein Franzose LES SŒURS BRONTË mit Marie-France Pisier als Charlotte, während Emily und Anne von Isabelle Adjani und Isabelle Huppert verkörpert werden. Der Film von André Téchiné führt namentlich vor Augen, wie die Lebens- und Leidensgeschichten der Autorinnen sozusagen kollektiv autobiografisch in ihren Büchern gespiegelt sind. Folgenlos geblieben ist DEVOTION von Curtis Bernhardt, der 1946 recht freihändig mit den biografischen Fakten umspringt. Ida Lupino, Olivia De Haviland und Nancy Coleman spielten die Brontës.

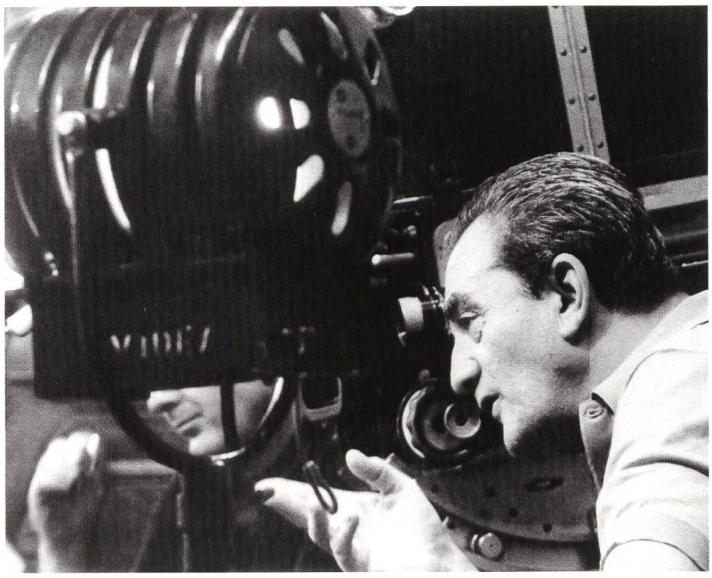
Die Schwestern versuchten, ihre Rechte als Frauen geltend zu machen, und setzten die dabei gemachten Erfahrungen in Literatur um. Inzwischen ist der Film an die Stelle des Geschriebenen getreten. Mit ungleichen Ergebnissen versucht das Kino, die Stoffe aus heutiger statt gestriger Sicht zu lesen. JANE EYRE von Cary Fukunaga erreicht das Ziel um ein Haar. Die Geschichten selbst vergreisen nie; meistens lässt sie eine verunfallte Auffrischung altersrunzelig erscheinen, ähnlich wie in der Gesichtschirurgie.

Pierre Lachat

Regie: Cary Fukunaga; Buch: Moira Buffini nach dem gleichnamigen Roman von Charlotte Brontë; Kamera: Adriano Goldman; Schnitt: Melanie Ann Oliver; Ausstattung: Will Hughes-Jones; Kostüme: Michael O'Connor; Musik: Dario Marianelli. Darsteller (Rolle): Mia Wasikowska (Jane Eyre), Michael Fassbender (Edward Rochester), Sally Hawkins (Mrs. Reed), Judi Dench (Mrs. Fairfax), Jamie Bell (St. John Rivers), Holliday Granger (Diana Rivers), Tamzin Merchant (Mary Rivers), Amelia Clarkson (junge Jane), Craig Roberts (John Reed), Imogen Poots (Blanche Ingram), Romy Settbon Moore (Adèle Varens), Freya Parks (Helen Burns). Produktion: Focus Features, BBC Films, Ruby Films; Produzent: Alison Owen, Paul Trijbits, Mairi Bett, Faye Ward. England 2010. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Elite-Film, Zürich

VISCONTI DAS ÄUSSERE ÜBERTREIBEN, DAS INNERE ENTDECKEN

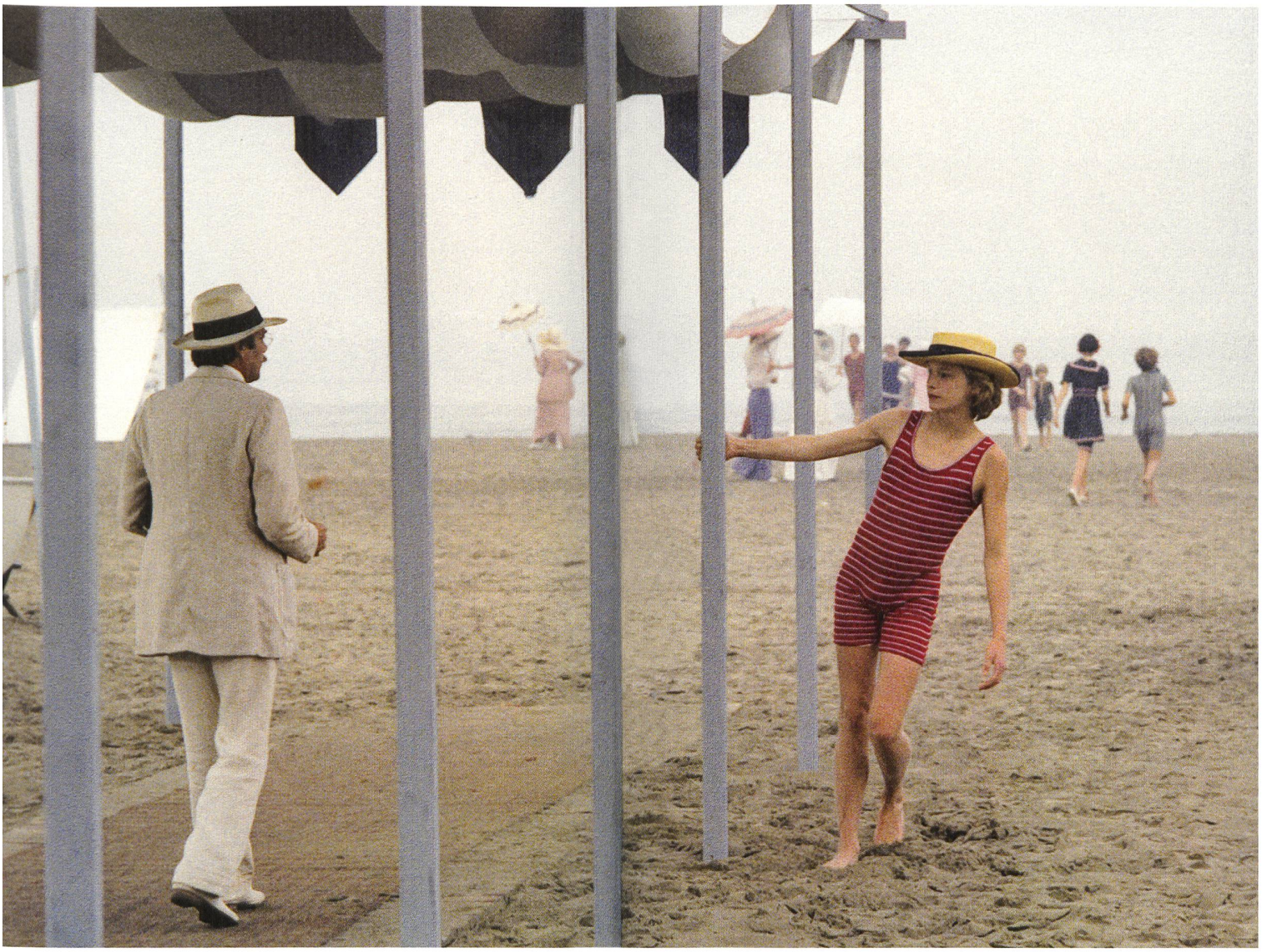
Zum ästhetischen Realismus des Luchino Visconti



für meinen guten Freund Bernd Kiefer zum Fünfundfünfzigsten

«Die Schönheit, Phaidros, merke das wohl, nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist, kleiner Phaidros, der Weg des Künstlers zum Geiste.»

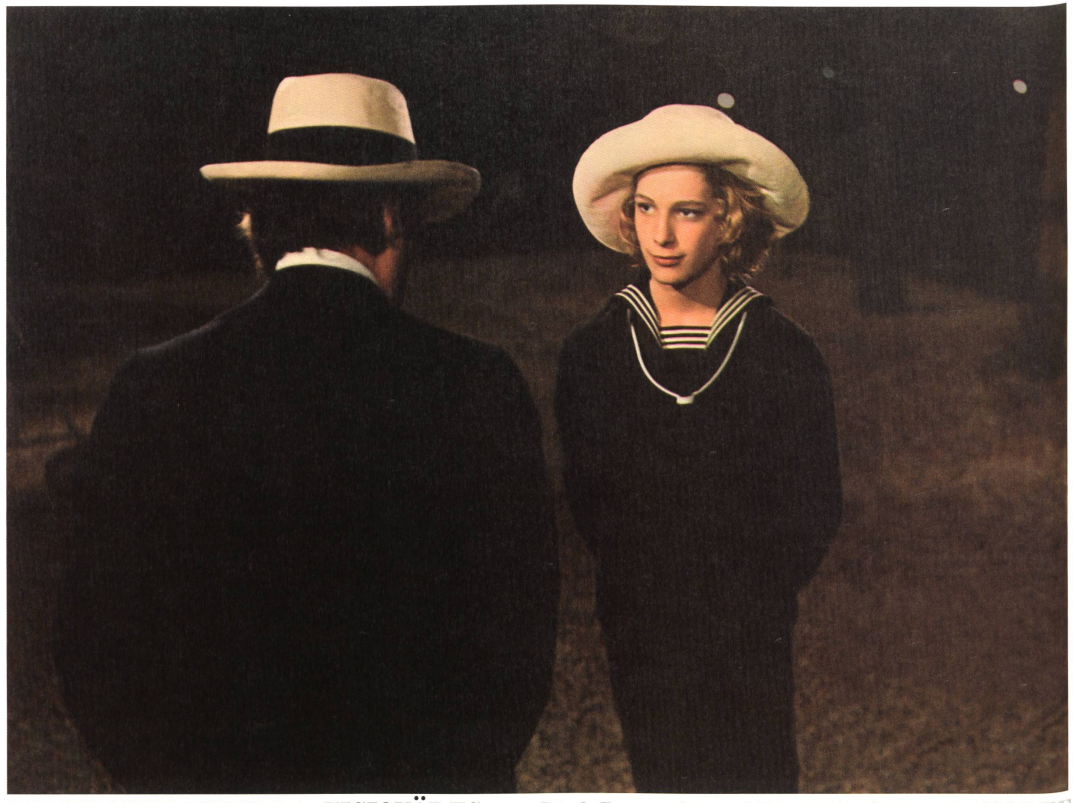
Sokrates, nach Platon

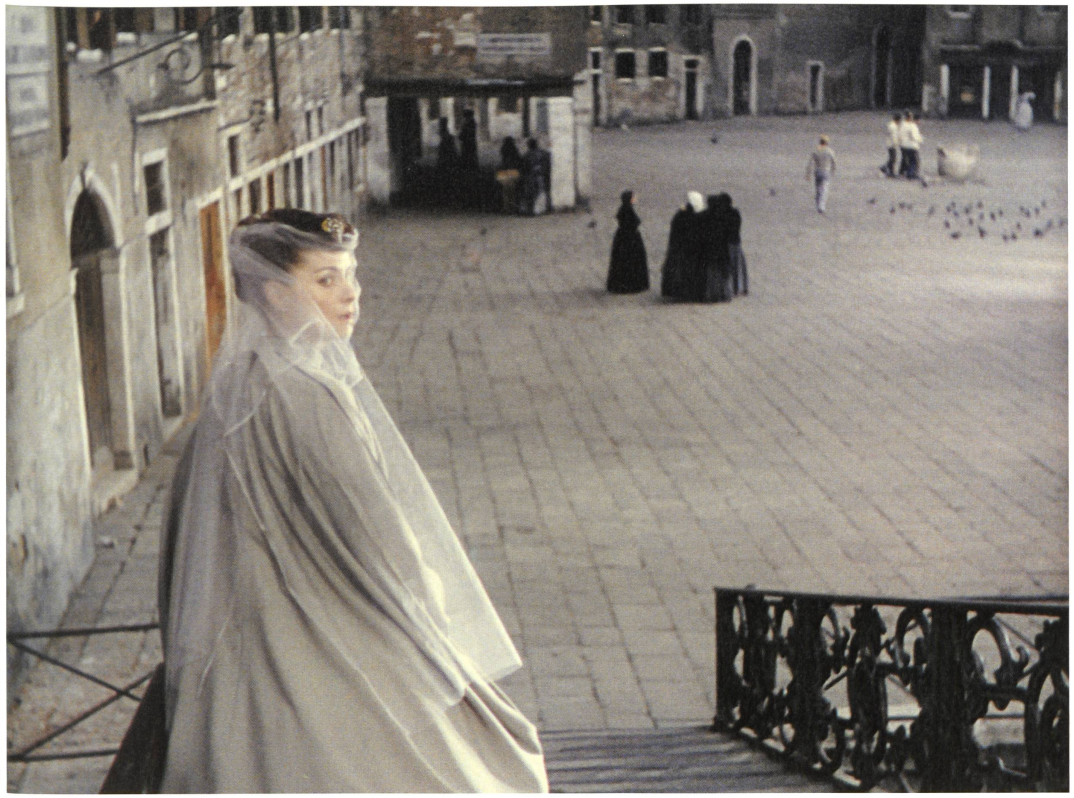


LUDWIG 1972 | Dirk Bogarde und Björn Andresen in MORTE A VENEZIA 1970

Ohne Zweifel ist die grosse Ball-Sequenz am Ende von IL GATTOPARDO (1962) der Höhepunkt in Viscontis vielschichtiger Kunst: Hommage an die opulenten Orgien bei Erich von Stroheim (in MERRY-GO-ROUND oder THE WEDDING MARCH) und danach selbst Vorbild für zahllose Fest-Inszenierungen – von Bondarchuks WAR AND PEACE (1968) über Coppolas THE GODFATHER (1971) bis zu Kubricks EYES WIDE SHUT (1999). Diese Sequenz vereinigt ganz unterschiedliche Elemente in sich: das Literarische (den Abgesang auf den sizilianischen Adel und seine Zeit), das Theatralische (die Spannung der Figuren im Raum), das Musikalische (*Nino Rotas* Verdi-Variationen), das Malerisch-Bildhafte (*Giuseppe Rotunnos* Licht- & Bild-Kompositionen, die das Tun der Figuren immer im Verhältnis zum Dekor einfangen), schliesslich – auf der integrativen Ebene – das Filmische: der Blick aufs Ganze und der Rhythmus der Blicke, wodurch die Figuren in Bezug zur Geschichte und ihrer eigenen Vergangenheit, zu anderen Personen wie zu ihrer Umgebung vorgeführt (und reflektiert) werden.

Der lange Gang des Fürsten durch die Ball-Säle, von einem Raum zum anderen, wirkt wie ein letztes, nachdrückliches Aufsaugen des "Milieus": des gedämpften Verhaltens seiner Bekannten und Verwandten wie der Dinge, der Kunst, der Möbel, der Ornamente. Er geniesst die Situation, hört und schaut – und erkennt, während er noch alles sinnlich wahrnimmt, dass die Zeit für diese Lebensweise für immer vorüber ist. Das Besondere dabei ist, dass diesen Bildern eine doppelte Windung ins Fiktive unterlegt ist. Die Mise en scène unterstreicht die Spannung zwischen Figur und Ambiente. Während die Kamera, die dieses spannende Verhältnis eigenständig umrahmt, eine weitere Interpretation hinzufügt (als erzählerische Instanz hinter der inszenatorischen Ordnung). Wie in diesen Bildern zelebriert Luchino Visconti das Geschehen seiner melodramatisch getönten Tragödien oft aufs Äusserste, so dass die Ereignisse zu nehmen sind, als geschähen sie im selben Augenblick. Nicht Rekonstruktion von Handlung in Bildern sucht er, sondern Konstruktion von Handlung und Bild zugleich. Deshalb geht es in seinen Filmen auch weniger ums Erzählen, sondern ums Sichtbar-Machen, von





Dirk Bogarde und Björn Andresen in MORTE A VENEZIA 1970 | Alida Valli in SENSO 1954

Anfang an. Nicht die Suggestion dominiert, sondern die Transparenz: der Röntgenblick auf eine Vergangenheit, bis das System dahinter offenkundig wird – die Ordnung, die regelt und bestimmt.

In dem Sinne ist Viscontis ästhetischer Realismus nicht bloss eine konzeptionelle Kompositionsform, sondern auch (und besonders) eine eigenständige Perspektive auf die Welt und ihren Zustand. Das Mehr an Künstlichkeit eröffnet den Blick für ein mehr an Realität. Geoffrey Nowell Smith hat zu diesen Szenen angemerkt, es gebe darin «no visual or rhetorical expressionism. Everything is real, but seen in a particular way, refracted through the consciousness of the Prince. Stylistically it is the perfect cinematic equivalent of Flaubert's *style indirect libre*.»

Oberflächen

Visconti hat Romane und Erzählungen von Giovanni Verga und Cesare Zavattini, Fedor M. Dostojewski und Giovanni Testori, von Giuseppe Tomasi di Lampedusa und Albert Camus, Thomas Mann und Gabriele D'Annunzio verfilmt. Angefangen aber hat er mit einem Film nach einem Thriller von James M. Cain: mit der Geschichte eines Mordes. Er hatte zuvor bei Jean Renoir (als dessen Assistent) gelernt, wie sehr triviale Vorlagen – diesseits von tieferem Sinn oder präziser Psychologie – ganz direkt auf Effekte zielen. Fürs Kino erleichtert das, die Reize der Oberflächen zu erkunden, es erleichtert, die Geheimnisse filmisch aufzuspüren, die von Farben und Formen, Bewegungen und Rhythmen ausgehen. Wo die Welt eher einfach ist, findet das «Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche, der nie ruhende Wechsel der Dinge» (wie Georg Lukács einst das frühe Kino umschrieb) am ehesten zu seinen komplizierten, in Raum und Zeit choreographierten Körper-Variationen. Visconti hat in OSSESSIONE (1942) sehr radikal die rüde Welt der Oberflächen erprobt: die Faszination, die von den Schauplätzen kommt, von Strassen und Gaststätten, von Jahrmärkten und Tankstellen. Aber auch von direkten Aktionen, wo die Tat für Gefühle steht – und Gewalt für Leidenschaften. Später, in seinen von Literatur und Musik, Theater und Malerei, Historik und Philosophie geprägten Gesamtkunst-Filmen, bleibt diese Faszination als zusätzlicher Reichtum präsent.

Das künstlerische Prinzip, das bei Visconti das Sichtbare dominiert, lautet: Alles Äussere übertreiben, auf dass das Innerste zu entdecken ist.

Zwischen Vergangenheit und Gegenwart

Viscontis Werk ist in gewissem Masse einzigartig im europäischen Kino. Es ist theatralisch im Dokument und dokumentarisch im Drama. Es ist Mimesis und Mathesis in einem: unentwegtes Abenteuer des filmisch Unmöglichen. Es bietet Geschichten über Liebe und Leidenschaft, Gewalt und Tod: Geschichten über Verfall, Verderbnis, Verwesung.

Nahezu alle Filme kreisen um die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen grossem Plan und kleinem Resultat. Es geht um die Frage, wie sehr sich Menschen und Verhältnisse ändern müssen, auf dass sie bleiben können, wie sie seit jeher waren. Wobei jedoch von Interesse nicht die Lebenskünstler sind, die ihre Probleme im Griff haben, sondern die Phantasten und Träumer, die an den Erfordernissen ihres Alltags und ihrer Zeit scheitern und zerbrechen: In OSSESSIONE töten ein Mann und eine Frau, damit ihrer Leidenschaft nichts mehr im Wege steht; doch anders als geplant, ist danach nichts mehr wie zuvor. In LA TERRA TREMA (1947) zerbricht eine Familie, als die jungen Männer aufbegehren, um ihr Leben zu verbessern; die Erfolge sind nur von kurzer Dauer, danach ist alles noch schlimmer als vorher. In SENSO (1953) lügt und betrügt, denunziert und desertiert ein österreichischer Offizier, um seinen libertinen, hedonistischen Lebensstil zu wahren; alles soll bleiben, wie es war seit eh und jeh, doch am Ende hat nichts für ihn Bestand. In ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960) kommt eine Familie nach dem Tod des Vaters von Sizilien nach Mailand, um einen neuen Anfang zu wagen; doch die Veränderung bringt nur Hader und Zank, Unglück und Elend. In IL GATTOPARDO erkennt ein alternder Fürst, dass seine Welt im Aussterben begriffen ist, und beobachtet voller Staunen den Aufstieg der Geschäftemacher und voller Sympathie die unsteten Wandlungen seines Neffen, der alles ändern will, damit es bleibt, wie es ist. In VAGHE STELLE DELL'ORSA (1964), einer modernen Variation der Orestie, will eine junge Frau endlich die Wunden aus ihrer Kindheit heilen (und die Rätsel um ihren verschwundenen Vater klären), die Konflikte mit ihrer Mutter und ihrem Bruder aber stürzen sie nur noch tiefer in alte Angst- und Schuldgefühle. In LA CADUTA DEGLI DEI (1968) ringt eine Familie im Chaos von Kabale und Liebe um Geschäfte und Politik, Einfluss und Macht; jeder kämpft gegen jeden, um die Möglichkeiten der Zeit für die eigenen Ziele zu nutzen und alles im entsprechenden Sinne zu verändern; am Ende behält der Genussvoll-Dekadente die Ober-

Helmut Berger in LA CADUTA DEGLI DEI 1968 | Alain Delon und Annie Girardot in ROCCO E I SUOI FRATELLI 1960

hand, der brutaler und perverser seine Ziele verfolgt. Und in MORTE A VENEZIA (1970) steht ein berühmter Komponist im Mittelpunkt, der aus der Rolle fällt, als er beginnt, allzu sehnsüchtig einem schönen Jüngling nachzublicken, er verändert sein Äusseres, um sein Innerstes zu offenbaren; wodurch er beides in die Vernichtung treibt – das Körperliche in Krankheit und Tod, das Seelische in Schwäche und Erniedrigung. In GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO (1974) schliesslich öffnet sich ein alternder Kunsthistoriker noch einmal dem Leben, indem er junge Leute in sein Haus einlässt; doch danach – nach Augenblicken von Freud und Leid – nähert er sich dadurch nur noch rascher dem Tod.

Die These im Thematischen: die Tendenz zur steten Veränderung der Umstände, ist dabei stets als dramaturgische Strategie gedacht, auf dass die Dinge sich in (jeweils) erhoffter Weise fügen. Man könnte auch sagen: Visconti nutzt zum einen eine Dramaturgie des Linearen nach vorne (in OSSESSIONE und LA TERRA TREMA, in LA CADUTA DEGLI DEI und MORTE A VENEZIA), um seine Figuren zumindest auf der Stelle zu halten; und zum anderen eine Dramaturgie der Rolle rückwärts (in SENSO und IL GATTOPARDO), um seine Figuren verstehen zu lassen, dass die Umbrüche um sie herum nicht aufzuhalten sind. Oder anders, in der Terminologie der Cinephilen: Es dominiert eine Dramaturgie des Kontrapunktischen, in der eine Ebene vorgestellt wird (die der Hoffnungen und Wünsche), um einer anderen Kontur zu geben (die der Tatsachen) – wodurch eine dritte Ebene sich konstituiert (die der Konsequenzen aus dem Gegensatz zwischen Wunsch und Wirklichkeit), die nach hinten geneigt ist, auch durch die Charakterisierung der Figuren, die allesamt Protagonisten des Niedergangs sind.

Der Tod als schöne Frau

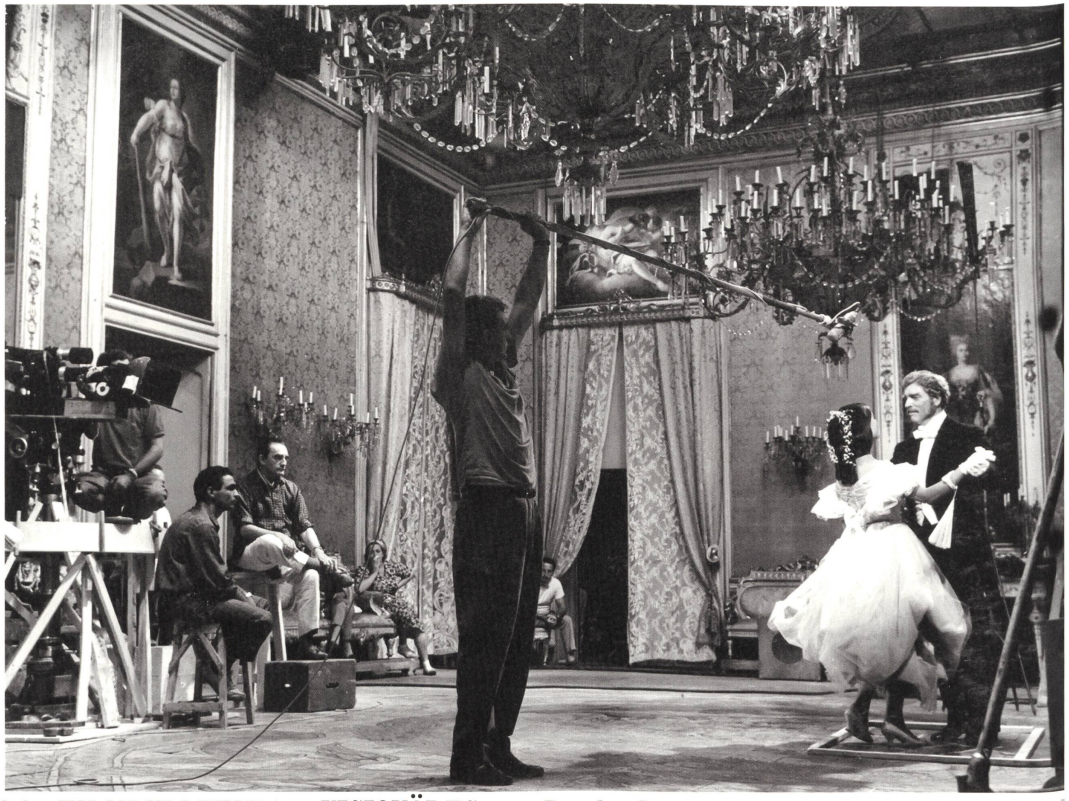
Luchino Visconti ist ein Poet des Zerfalls und des Todes, ein filmischer Visionär der Zerstörung und des Niedergangs von Menschen und Mentalitäten, von Gesellschaft, Klasse, Kultur. Auf ihn selbst trifft zu, was in IL GATTOPARDO der junge Tancredi einmal über Don Fabrizio, den Fürsten von Salino, sagt: «Er hofiert den Tod, als sei er eine schöne Frau.»

Zur Präsenz der Zeit

Visconti hat Filme über die Zeiten-Wenden zwischen Mitte des neunzehnten bis Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts gedreht: Filme über Italien um 1860/61 (IL GATTOPARDO) und 1866 (SENSO), um 1910 (MORTE A VENEZIA) und 1955 (ROCCO E I SUOI FRATELLI), Bayern um 1880 (LUDWIG), Deutschland zwischen 1933 und 1940 (LA CADUTA DEGLI DEI), Algerien/Frankreich um 1940 (LO STRANIERO). Zu sehen ist dabei, wie im Kino Vergangenes ganz selbstverständlich zu Gegenwärtigem wird. Das heisst, das Zeitliche wird nicht konjugiert, sondern präsentiert. So bleibt der Lauf der Zeit eingebunden, also beherrscht; während es gleichzeitig scheint, als fliesse sie, im Moment. Alte, längst verfallene Welten entstehen neu – durchdrungen vom Zauber altertümlicher Gedanken und Gefühle.

In SENSO, IL GATTOPARDO und LUDWIG tragen die Figuren alte Kostüme, reisen in Kutschen und bewegen sich durch prunkvolle Gemächer. Aber die fremde Welt wird akzeptiert, als wäre sie selbstverständlicher Teil der alltäglichen Erfahrung. In IL GATTOPARDO wird zudem der Abgesang auf ein sizilianisches Adelsgeschlecht angestimmt: über einen Mann und seine Familie, die in den Jahren des Garibaldi-Aufstands zwischen die Zeiten geraten sind – zwischen feudalistischer Herrschaft und bürgerlichem Nationalismus, zwischen aristokratischen und bourgeoisen Anspruch auf Macht. Sichtbar wird die Atmosphäre der Zeit, die im Umbruch ist, und die Atmosphäre des Landes, das seine Hitze und die darüber entstehende Dürre den Menschen tief einprägt. Wodurch viele ihr Leben eher als Schicksal nehmen. «Schlaf, einen tiefen Schlaf wollen die Sizilianer», sagt der Fürst einmal, «und sie werden immer jeden hassen, der sie aufwecken will.»

Die Zeit als Entwicklungslauf einer Story und Moment der History zugleich, das ist Viscontis grosses Thema. Dieser doppelte Charakter der Zeit-Gestaltung sollte in ihrer Vielschichtigkeit allein als Folge von Viscontis ästhetischem Wirken begriffen werden. Das Ästhetische ist für ihn von Anfang an eine eigenständige Dimension. Gilles Deleuze hat darauf verwiesen, Visconti habe die Zeit auf vier Ebenen realisiert. Da seien zunächst dessen Versuche, eine historische «Ambiance» zu komponieren und danach (auf der zweiten Ebene) zu de-komponieren, einerseits also «die aristokratische Welt der Reichen» zu entwerfen und diese dann andererseits «von innen her (zu) unterwander(n)», sie «undurchsichtig» zu machen und zu «verdunkel(n)». Da sei drittens das «Element» der Geschichte,



Bei den Dreharbeiten zu IL GATTOPARDO | IL GATTOPARDO 1962

die das eine Mal «ein autonomer Faktor» sei, «der für sich selbst steht» (wie in IL GATTOPARDO), und das andere Mal nur indirekt wirke, «elliptisch und *hors champ*» (wie in LUDWIG). Schliesslich gebe es, als viertes Moment, «die Vorstellung oder besser die Enthüllung, dass *etwas* zu spät kommt», das «bei weitem wichtigste» Moment, «da es die Einheit und Zirkulation der anderen sichert.» Was mal auf das gesellschaftliche Leben oder schlicht auf das Alter zielt, wie in IL GATTOPARDO, mal auf verpasste Gelegenheiten, wie in MORTE A VENEZIA oder GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO, mal auf den übermächtigen Einfluss alles Vergangenen (wie in VAGHE STELLE DELL' ORSA ... oder LUDWIG). Diese Dominanz der Zeit bei Visconti zielt auf ein Doppeltes: auf die Präsenz der jeweiligen Oberflächen (also auf die Transparenz von Thema und Geschichte) und auf das besondere Timbre dieser Oberflächen; man könnte auch sagen: auf die Vision dahinter (also auf die Konstruktion von Handlung und Bild, die als «Hineinversenken» in die Zeit angelegt ist).

Inzwischen ist es üblich, strikt zu differenzieren zwischen den frühen, eher neorealistischen Werken und den späten, eher opernhaften Arbeiten, zwischen dem Verismus der vierziger und den Entwürfen des Verfalls der sechziger und siebziger Jahre. Ein wenig wird dabei übergangen, wie ästhetisch präzise schon in OSSESSIONE und LA TERRA TREMA – durch sorgfältige Rahmung, durch lange, geradezu schwebende Kamerafahrten, durch gleitende Montagen – Realität konstruiert ist. «Eigentlich», so Frieda Grafe schon 1977, habe doch «gar kein Bruch stattgefunden zwischen seinen neorealistischen Anfängen und seinen Ausstattungsfilmen, in denen seine Sorge ums realistische Detail zu Häufungen führt, die wie von selbst sich ins Überdimensionale steigern.»

IL GATTOPARDO und ROCCO E I SUOI FRATELLI (wie später auch LUDWIG) sind zudem epische Filme: mit Bildern einer sich verändernden Gesellschaft, die wie authentische Nachrichten aus einer vergangenen Zeit wirken. Eine durch Bilder und Bilderrhythmen neu geschaffene Realität wird geboten – so mythisch wie visionär.

Durch lange und langsame Schwenks und Fahrten entsteht eine Ruhe, die das Gefühl für die epische Darstellung vertieft. Dinge und Menschen werden zur Einheit gebracht, ohne dass ein zusätzlicher Anspruch spürbar würde. In IL GATTOPARDO nutzt Visconti den Staub, der auf den Kleidern seiner Protagonisten liegt, als metaphorisches Zeichen: Der Fürst ist mit seiner Familie gerade in seiner Sommerresidenz eingetroffen. Mit Musik empfangen, von den Honoratioren begrüsst, zieht die gesamte Familie schliesslich in die Kirche ein. Dort setzen sie sich auf ihre angestammten Plätze. Dabei liegt auf den Mänteln und auf ihren Gesichtern noch der Staub der Reise. Viscontis Kamera ist der Eindruck, der dadurch entsteht, einen langen registrierenden Blick wert. So sieht die Fürstenfamilie plötzlich aus, als seien es lebende Tote.

Durch Äusseres zu Innerem

Altes – Neues, Adel – Bürgertum, Süden – Norden, aber auch: arm – reich, reaktionär – progressiv: Die grossen Gegensätze bilden die Triebfedern in Viscontis Tragödien. Der Untergang/die Auflösung des einen ermöglicht den Aufstieg des anderen. «Wir waren die Löwen, die Leoparden; Schakale und Hyänen werden uns ersetzen», flüstert in IL GATTOPARDO der Fürst einem Vertreter der neuen Zeit einmal nach. «Doch alle zusammen, Hyänen und Schakale, Löwen und Leoparden werden glauben, dass sie das Salz der Erde sind.» Diese Vision von der Zukunft begreift bereits den Anspruch der neu aufkommenden Klasse und ihrer Charaktermasken. Während das Alte allein noch den Glanz besitzt, hat das Neue längst die Gewalt – das Geld und die Waffen.

Bei Visconti ist die Darstellung der Zeit, dies als zentrale These, eine Frage der Konstruktion. Realismus ist in seinem Werk nicht missverstanden durch den Schein, der von den Inhalten ausgeht, sondern angenommen als Technik, als Darstellungscode. Erzählt wird immer, was eine irreale Vision des Wirklichen entwirft. Bei Visconti wirkt die Struktur des Wirklichen tiefer als die Schilderung des Wirklichen.

Die Vorbilder für Viscontis präsentische Ästhetik, häufig genannt: Erich von Stroheim und seine erzählerische Kraft der Transparenz, die nichts suggeriert, sondern sichtbar werden lässt; sowie Jean Renoir und seine innovative Mise en scène, bei der die Figuren über die Ordnung im Raum ihr Innerstes offenbaren. Wie die beiden Filmemacher vor ihm neigt auch Visconti, so unterschiedlich sie alle in den Themen sind, zu authentischen Oberflächen, rigorosen Formen, schneidenden Konturen. Auch er arrangiert nichts, was

LA CADUTA DEGLI DEI 1968 | ROCCO E I SUOI FRATELLI 1960

bloss den Schein garantiert, sondern nimmt allein die tatsächlichen Gegenstände und Milieus. Wobei die Dichte der Inszenierung auch stets Resultat der Dauer ist, in die das Geschehen gedehnt ist.

Bei Visconti, schreibt Gilles Deleuze, werden «die Gegenstände und Milieus zu einer autonomen materiellen Realität, die ihnen einen eigenständigen Wert verleiht. Nicht nur der Zuschauer, auch die Protagonisten müssen nun die Milieus und die Gegenstände durch den Blick besetzen, sie müssen die Dinge und Leute sehen und verstehen, damit die Aktion oder die Passion entsteht und in den Alltag eindringt, der immer schon abläuft.» Es sind vor allem alltägliche Dinge, die – als kontradiktorische Elemente – dem Prunk des Grandiosen eine seltsame Erdenschwere verleihen. Eine ästhetische Strategie, die der Ekstase das Kalkül entgegensetzt, dem schnellen Galopp den ruhigen Trab, dem jubilierenden Fest die nüchterne Farce. Essensreste und Geschirr, unentwegt und überall, das die Leidenschaft zwischen Gino und Giovanna konterkariert (in OSSESSIONE). Die Fliegen auf dem Hemd des Grossvaters, während er viel Geld in den Händen hält, erstmals in seinem Leben (in LA TERRA TREMA). Die unzähligen Urintöpfe auf dem grossen Ball (in IL GATTOPARDO). Die Hortensien und Gardenien in MORTE A VENEZIA: schwere Blumen, die einen starken, süssen Duft ausstrahlen. Und in LUDWIG: die Uniformen zu Beginn; der Prunk der Interieurs; die Kutschen; die überdachte Yacht; der Schmuck, der nach und nach verschenkt wird; und der Champagner, der unentwegt fliesst. Menschen inmitten von Dingen, die dem Drama eine deutlichere Kontur geben: es beschreiben und zugleich kommentieren. So wird äusserlich sichtbar, was im Innersten vorgeht.

Die Magie der Oberflächen: präsentiert durch Architektur und Interieur, durch Garderobe und Dekor, durch Zeremonien, Galadiners, Etikette. In SENSO, IL GATTOPARDO und LUDWIG ist dieser Prunk nicht allein Zeichen für Reichtum, sondern Ausdruck von Lebensstil, von Jahrhunderten alter Kultur. Viscontis Blick wirkt dabei veristisch, als wären die glitzernden Dingwelten der geheime Schlüssel, um die Seele ihrer Bewohner zu enträtseln. Für Frieda Grafe «massiert» Visconti Details, er «fetischisiert alles Gegenständliche», «übertreibt Äusserlichkeit» und «treibt das Reale in den Wahnsinn.» Wodurch, wie sie schreibt, ganz unerwartet «Innenwelten sich auf(tun).»

"Anthropomorphes Kino"

Luchino Visconti, 1943: «Was mich ... in erster Linie zum Kino geführt hat, ist die Verpflichtung, die Geschichten lebender Menschen zu erzählen. Menschen, die inmitten der Dinge leben, wo nicht die Dinge für sich selbst stehen.

Das Kino, das mich interessiert, ist ein anthropomorphes Kino ...

Die Erfahrung hat mich als erstes gelehrt, dass es die physische Erscheinung eines menschlichen Wesens ist, seine Präsenz, die ein Bild wirklich ausfüllt, dass es allein die "Ambiance" erzeugt durch seine körperliche Anwesenheit, dass es allein durch die Leidenschaften, die es bewegen, an Wahrheit und Ausdruck gewinnt. So dass schliesslich sogar seine nur vorübergehende Abwesenheit von der Leinwand alle Dinge wie zu einem Stilleben erstarren lässt.

Die bescheidenste Geste eines Menschen bereits – ein Schritt, ein Zögern, eine Bewegung – verleiht den Dingen seiner Umgebung, in deren Mitte er seine Bestimmung findet, Poesie und bringt sie zum Schwingen.»

LUDWIG

In LUDWIG wird das Alleräusserste in den Zielen präsentiert, auch das Allerhöchste im Gefühl – in der Liebe zu Elisabeth, in der Bewunderung für Wagners Musik, in der Politik gegen den Krieg, in der Prunksucht bei den Schlössern, im Genuss an den Rezitationen der Schauspieler. Dieses Alleräusserste aber hält gegenüber der Faktizität der Realität nicht stand: Elisabeth verweigert sich seinen Gefühlen, Wagner verrät die hohen Ideale, seine Politiker setzen ihren Willen durch, der Schauspieler gerät in Atem- und Gedächtnisnot. Allein die Schlösser gelingen, sie überragen als Monumente absoluter Masslosigkeit alles andere – und trotzen jedem Gegenzug.

Visconti charakterisiert seinen Ludwig dabei als Zutiefst-Enttäuschten, der sich allerdings weigert, diese Enttäuschungen hinzunehmen. Anfangs selbst ein Körper-Schöner, zieht er sich schliesslich immer weiter in sich zurück (und mutiert zum körperlichen Wrack), er zieht sich zurück in eine hermetisch abgeriegelte Welt, die am Ende zum Albtraum wird: statt der schönen Elisabeth nun hübsche Lakaien; statt Wagners Opern nun Schuhplattler auf der Zitter oder dem Akkordeon; statt der grossen Staatsgeschäfte

MORTE A VENEZIA 1970 | Claudia Cardinale und Michael Craig in VAGHE STELLE DELL'ORSA 1964

nun die kleinen Privatvergnügen; statt dem Prunk der märchenhaften Schlösser nun abgedunkelte, nur von Kerzen beleuchtete Gemächer.

Als ästhetische Strategie ist dabei das Prinzip des Nebenbei zu konstatieren (und das unterscheidet LUDWIG von anderen Filmen Viscontis): Vieles, was um Ludwig herum an Entscheidendem geschieht, ereignet sich jenseits des Sichtbaren (auch wenn es Bilder gibt von Sophies Verzweiflung, vom kranken Bruder, von der Absetzung). Doch: Keine Bilder vom Krieg, keine Bilder von der Wandlung vom Heiratswilligen zum Bindungsüberdruss, keine Bilder vom Bau der Schlösser. Am Ende auch (anders als in Helmut Käutners LUDWIG II.) keine Bilder vom Gang ins Wasser; stattdessen Bilder der Suche – mit Booten und Fackeln (wie bei Friedrich Wilhelm Murnau in TABU). Es ist eine Ästhetik der halluzinatorischen Vision, der Visconti hier folgt. Zu sehen ist Ludwigs Verhalten: die Reaktion auf das, was geschieht, die Schwärmerei und Übersteigerung, gegenüber Wagner wie gegenüber Elisabeth, die Verstiegenheit, der Grössenwahn, auf der anderen Seite aber auch die Ohnmacht gegenüber den Forderungen Preussens wie gegenüber dem Komplott am Ende.

Das Besondere an LUDWIG ist auch, dass Visconti seinen Protagonisten konturiert, indem er sichtbar werden lässt, wie der, während er alle Veränderungen blockiert, nur zum Verlierer werden kann. All seine Leidenschaften (für Elisabeth wie für Wagner) enden in Erstarrung und Dunkelheit. Am Ende müssen sogar die Zimmer abgeschottet werden, auf dass nichts mehr eindringt von aussen und so allein die inneren Vorstellungen regieren, die Träume und Visionen. Bild für Bild wird transparent, wie einerseits Ludwig seine Obsessionen in den Exzess treibt und andererseits gerade diese Exzesse zu Verfall und Zusammenbruch führen.

«Was wollen Sie eigentlich?» fragt Elisabeth ihn einmal. «Ihre Pflicht ist es, die Wirklichkeit zu sehen!» Auf diesen Vorwurf vermag Ludwig nur mit Schweigen zu reagieren. So gelingt es ihm auch nicht mehr, und dies verdeutlicht Visconti mit Nachdruck, seinen Idealen treu zu bleiben. Indem Ludwig festhält an der Illusion des Schöpferischen, auch und gerade in seinem Leben abseits des Offiziellen, verliert er die Kraft (und die Position) zur schöpferischen Gestaltung. Sein Weg, so Wolfgang Storch, zeige «Station für Station die Verluste, die er als König zu verantworten hatte.» Wider besseren Wissens habe er schliesslich «immer nur nachgegeben». So kann er auf Bismarcks Angebot, Bayern in das Deutsche Reich einzugliedern, nur noch mit Aufschrei und Zorn reagieren.

Letztlich ist LUDWIG eine Fantasie über die Agonie eines Strebens nach dem Absoluten: auch ein Spiel um Umwandlung und Utopie, das nur im Untergang münden kann, in der Zerstörung der hehren Träume wie des hinfälligen Körpers. Deleuze sprach in diesem Zusammenhang von einer «Vergangenheit», die fortbestehe, vereinnahme, verschlinge und Viscontis Protagonisten «genau in dem Augenblick jegliche Kraft» nehme, «in dem sie sich in sie versenken».

"Wir sind nur Pomp"

«Menschen wie wir machen keine Geschichte mehr. Wir sind nur Pomp. Uns gibt man höchstens noch Geschichte, indem man uns tötet!» Sissis Worte zu Ludwig sind voller Trauer und Wehmut. Sie weisen auf eine feudale Vergangenheit, deren Absolutheit für immer aufgehoben ist, und betonen zugleich die Nostalgie einer Gegenwart, die den Zerfall der einstigen Macht mit Verve zu genießen sucht. Wie ein Reflex darauf wirkt es dann, wenn Ludwig sich weigert, die Realität in ihrer Faktizität anzuerkennen, wenn er den Krieg, den seine Armeen gegen Preussen führen, strikt missachtet: «Sagt den Generälen, dem König ist der Krieg nicht bekannt!»

Anders als in seinen anderen Filmen hat Visconti in LUDWIG ein gestisches Moment integriert. Er lässt (in insgesamt vierzehn Einschüben) einige seiner Figuren als Zeugen (einer imaginären Verhandlung) auftreten, die – mit direktem Blick in die Kamera – den Lauf der Zeit vorwegnehmen. Oder anders: Einige Figuren reden, erklären, bekennen, als seien sie Interviewpartner eines imaginären Erzählers, der zunächst einmal feststellen lässt, was passiert, bevor er dann im Einzelnen ausführt und belegt, was zuvor gesagt wurde: Da ist zunächst der langjährige Minister Graf von Holnstein, der den König seit seiner Amtsübernahme begleitet und nun «die delikate Frage» zu erörtern hat (als Vorausgriff aufs Ende des «historischen Porträts»), ob «ihre Majestät noch imstande ist, unser Bayern zu regieren»; dann ein Minister, der berichtet, Ludwig sei es anfangs nur um eines gegangen: «Meister Wagner» nach Bayern zu holen; und der neue Leib-Lakai, der den Lebensstil des Königs «der Würde eines Souveräns angemessen» findet; da ist der Arzt und sei-

Burt Lancaster in GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO 1974 | Claudia Cardinale in IL GATTOPARDO 1962

ne Hinweise auf die Verschlimmerung der Situation nach der Auflösung der Verlobung mit Sophie, da Ludwig sich nicht länger um die Staatsgeschäfte gekümmert habe, sondern nur noch um den Bau der Schlösser, «die niemand je bewohnen wird»; und der Diener, der berichtet, wie sehr der König das Geld verschleudere, für hübsche Lakaien oder stimmgewaltige Schauspieler; dann der Minister, der bekennt, wie widerstrebend er Geld an Wagner in Bayreuth überwiesen und den Bau der Schlösser überwacht habe; und der Lakai, der erzählt, wie Ludwig nach Elisabeths letztem Besuch geweint und ihren Namen geschrien habe; schliesslich der Nervenarzt Professor Gudden, der bei Ludwig «Paranoia» diagnostiziert, die ihn unfähig mache, «sich um seine Regierungsangelegenheiten zu kümmern».

Diese Einschübe gliedern nicht nur den Film, sie sind vor allem Brüche in der Chronik des Niedergangs, die auf das Gestaltete der Szenerie verweisen: auf die Erzählung im Erzählten, die Darstellung im Dargestellten. Bernd Kiefer hat darauf verwiesen, dass «Rätselhaftigkeit, Unbestimmbarkeit und Alterität schon des eigenen Seins (...) ästhetische Kategorien der Moderne» seien – und so Ludwigs Leben (als Folge «von ästhetischer Kreativität und existentiellem Leiden») als Ludwigs Bühne eines ästhetischen Werkes beschrieben. Das ist ein guter Einstieg für ein tieferes Verständnis von Viscontis LUDWIG. Es zielt auf die Überhöhung des Existentiellen durch künstlerische Entwürfe, die notwendig scheitern.

Der Film ist wieder und wieder als Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Politik charakterisiert worden. LUDWIG gilt deshalb einerseits als Diskurs über die Freiheit der Kunst, über die Suche nach dem absolut Schönen (man denke etwa, in Bezug auf Wagner, an die Verbindung von Poesie und Musik, die zu einer neuen Sprache führe, die von allen Menschen verstanden werde), wobei diese Suche aber scheitert an gesellschaftlichen und politischen Grenzen. Andererseits gilt der Film als Vision von politischen Utopien, die – als Folge der Enttäuschung über die Machtlosigkeit der Kunst – in eine Klage über Niedergang und Scheitern mündet. Letztlich ist LUDWIG ein meisterliches Paradigma des ästhetischen Realismus: die detailbesessene Konstruktion einer historischen Epoche, die als Porträt eines aus der Zeit gefallenen Herrschers, eines im Deleuzeschen Sinne «Zu-Späten» funktioniert, aber auch als Fantasie über die Ohnmacht der Kunst und über die Gewalt politischer Interessen.

Vision, nicht Recherche

«Sie leben nicht in einer Welt, die Gott geschaffen hat», sagt in IL GATTOPARDO Pater Pirrone über die fürstliche Familie zu den namenlosen Bauern, unter denen er zu Hause ist.

Ein Satz, der für viele Helden bei Visconti gilt: für Franz in SENSO, der nur Genuss und Vorteil kennt; für Mario in LE NOTTI BIANCHE, der Natalias todessehnsüchtigen Träumereien zu trotzen sucht, ohne ihr damit näher zu kommen; für Meursault in LO STRANIERO, der sich lethargisch der Lust am Absurden hingibt; für Martin in LA CADUTA DEGLI DEI, der in den Taumel von Gewalt und Perversion, Sadismus und Wahnsinn gerät – und darüber sein eigenes Höllenreich errichtet; für Gustav von Aschenbach in MORTE A VENEZIA, der, einsam und verzweifelt, am Lebensende für einen blonden Jüngling entflammt; auch für den Professor in GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO, der eine unglückselige Familie in sein Haus aufnimmt und durch sie aus «einem Schlaf geweckt (wird), der tief war wie der Tod».

Es ist ein Universum, das keinen Platz lässt für Götter, auch, weil die titanischen Männer, die Visconti präsentiert, diesen Platz selbst einzunehmen suchen. Viscontis Blick ist voller Neugierde gerichtet auf die untätige, lethargische Lebensweise seiner Helden. Es ist, als suche er, indem er sich auf die Ergründung ihrer Geheimnisse begibt, die tieferen Rätsel der Menschen insgesamt zu erkunden.

«Noblesse und Eleganz, Geist und Charme erwirbt nur, wer ein paar Vermögen durchgebracht hat», heisst es einmal in IL GATTOPARDO. Vielleicht handeln deshalb so viele der Filme Viscontis davon, dass einer sein Vermögen durchbringt, sei es Macht oder Geld, Talent oder Charakter. Die Welt, so historisch und politisch präzise sie auch entworfen ist, in OSSESSIONE, ROCCO E I SUOI FRATELLI oder IL GATTOPARDO, MORTE A VENEZIA oder LUDWIG, bei Luchino Visonti ist sie letztlich doch Ergebnis nicht von Recherche, sondern von Vision.

Norbert Grob

Dominanz von Rot- und Blautönen

LE HAVRE von Aki Kaurismäki

Warum gehen wir ins Kino oder schauen uns Bilderzählungen auf dem Fernseh- oder Computerbildschirm an? Entweder wollen wir uns in die Traumgefilde fiktionaler Geschichten entführen lassen oder uns mit Problemen in dokumentarischen Schilderungen beschäftigen, Spannung und Thrill in Actionstories erleben, oder uns mit glücklichen und unglücklichen Personen identifizieren, um Mitleidenden und -fühlenden wenigstens in der Reproduktion zu begegnen. Auch Ikonoklasten sind nicht davor gefeit, sich mit Bildern beschäftigen zu müssen, weil diese allgegenwärtig geworden sind. Das wiederum bringt Fotografietheoretiker Klaus Honnef zu der Feststellung: «Das optische Fliessband zerstört die Bilder, sorgt dafür, dass sich keines festsetzt, wäscht die Bilder sofort aus, als hätten diejenigen, die sie produzieren, insgeheim Angst vor ihrer vieldeutigen und nachhaltigen Macht.» («Geheime Lust am Ikonoklasmus» in «Kunstzeitung» 7/2011)

Aber was hat das mit Aki Kaurismäkis LE HAVRE zu tun? Um seine Bilder gibt es Auseinandersetzungen bei den Kritikern, die zwar zum grossen Teil Dithyramben auf ihn singen und ihm den FIPRESCI-Preis ihres internationalen Verbandes in Cannes verleihen, deren beachtete Vertreter aber auch Verdikte aussprechen: «Das hat mit Kino nicht viel zu tun, es ist Kunsthandwerk der Betroffenheit, Niedlichkeitsschmonzette, Arthouse-Mainstream, der gerade dem richtigen Kino in allen Ländern die Luft abschnürt.» (Rüdiger Suchsland auf www.negativ-film.de/2011/05/cannes-2011-das-kleine-kino-der-groen.html)

Aki Kaurismäkis Film ist geradezu ein Paradebeispiel dafür, wie unterschiedlich wir beurteilen, wie wir von Stimmungen abhängig sind, wie bedeutungsvoll auch die Geschichte sein mag, die sich uns über die Bilder darbietet. Dabei warnt uns der Regisseur schon mit der Anfangseinstellung vor allzu gewaltigen weltanschaulichen oder emphatischen Ausbrüchen, wenn wir des die Story tragenden Schuhputzers ansichtig werden, der vor einem Plakat der Fratellini-Clowns, Lieblinge der Pariser Intellektuellen in den zwanziger Jahren, auf Kunden wartet. Der eine zwielichtige Figur mit zwei verschiedenen Schuhen und Handschellen an einer Hand bedient, die dann im Off erschossen wird. Ein Entree mit Marcel Marx, gespielt von *André Wilms*, der 1992 in LA VIE DE BOHÈME noch Poet und Bohemien war und jetzt in LE HAVRE einem Gewerbe nachgeht, das realistisch und erdgebunden ist. Bohemien aber ist er geblieben, nur haben es ihm nun die einfachen Leute in der Altstadt Le Havres angetan, die keinerlei Eindrücke von Perrets moderner Betonarchitektur, mit UNESCO Welterbe geehrt, vermittelt. Eine Impression vor und nach der katastrophalen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, die gleichsam als Subtext im Bild mitschwingt, ist das Stadtviertel der Handlung, das mit der Dominanz von Rot- und Blautönen

eher wie eine Kulissenstadt erscheint. Zudem zaubert *Timo Salminens* Kamera mit der prägnanten Konturierung und Lichtgebung genau diese aus der Zeit gefallene Umwelt, wie Kaurismäki seinen Film «ohnehin als unrealistisch» bezeichnet, allerdings mehr auf die Story bezogen, die ja wie gesagt Marcel Marx zum Hauptakteur macht. Das wenige Geld, das er nach Hause bringt und das er durch Anschreiben bei den Händlern "aufbessert", wird von seiner Frau Arletty minutiös verwaltet. Für seine rekreativen Drinks in der Bar, die er bis zum Abendessen zu sich nehmen darf, bekommt er von ihr den genauen Betrag. Nachher schaut sie zufrieden zu, wenn er alleine das Abendessen geniesst. Marcel ist aber ebenso selbstbewusst und unabhängig wie seine Frau.

Ein Schiffscontainer, der in England landen sollte, ist als Irrläufer in Le Havre abgeladen worden, und ein Babygeschrei lässt die Polizei den Container öffnen, in dem schwarze Menschen zusammengepfercht ausharren. Einem Jungen gelingt es zu entwischen, und an dem exekutiert Kaurismäki die weitere Handlung, deren Grundtenor märchenhafte, humorvolle, kinoretrospektive, empathische Züge bestimmen. Konterkariert oder unterstrichen durch Musikbegleitung von Chansons, populären Melodien der fünfziger Jahre oder Kompositionen von des Regisseurs Landsmann *Einojuhani Rautavaara*.

Marcel Marx entdeckt den Jungen. Er wird ihn bei sich verstecken, und der schnauzbärtige Polizeikommissar Monet wird in dieser kleinen Welt der Wohnstube, der Bar, dem Gemüse- und Bäckerladen keinen Erfolg haben, weil er, der mit seinem alten Renault, dem Trenchcoat und dem Hut eine Verbeugung vor dem Film Noir darstellt, trotz seiner Gewissenhaftigkeit Menschliches zu würdigen weiss. Und die Welt des Kinos, des Lebens, der eigenen Intention wie selbstverständlich vermengend, meint Kaurismäki zu seinem neuen Darsteller *Jean-Pierre Darroussin*: «Nun, er war eigentlich schon immer da, aber er durfte nie spielen. Nur das Studio aufräumen, saubermachen, solche Dinge eben.»

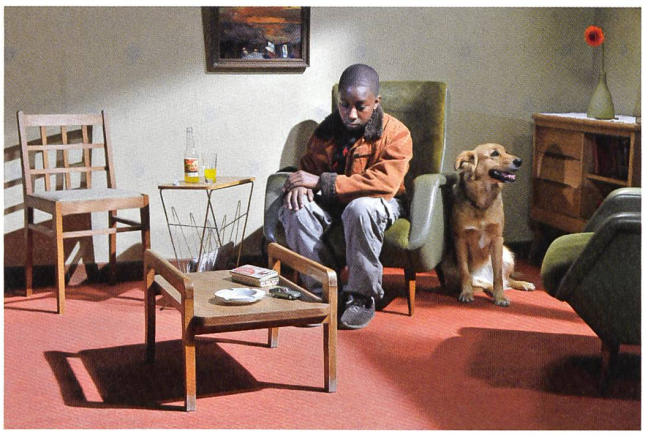
Diese Welt des genügsamen und selbstbewussten Marcel, seiner ihm in selbstgewisser Liebe verbundenen Frau Arletty, ihrem treuen und intelligenten Hund Laika ist für den schwarzen Jungen Idrissa ein Ort des Kräftesammelns. Aber das Schicksal scheint es nicht gut mit dem alten Ehepaar zu meinen: Arletty erkrankt unheilbar an Krebs. Trotzdem wird sich Marcel bemühen, dem Jungen die Überfahrt nach England zu ermöglichen, wo er seine Mutter treffen möchte. Also wird ein Wohltätigkeitskonzert organisiert, in dem Le Havres Alt-Rock'n'Roller Little Bob noch einmal auftreten und einen kleinen Teil des Films bestreiten wird mit seinem professionellen und doch wieder sehr amateurhaft wirkenden Auftritt. Eine kongeniale Figur Kaurismäkischer Filmgestalten.

Das Geld ist beisammen, das Schiff für den Emigrantenjungen bestimmt. Eine erfolgreiche Jagd der Polizei nach ihm, ausgelöst durch einen Denunzianten, wird durch Monet verhindert. Idrissa blickt auf Le Havre zurück, das jetzt am Horizont mit seiner modernen Gestalt mit den Wohnhochhäusern zu sehen ist. Verschwunden ist die kleine Welt der proletarischen Figuren. Sie wird noch einmal auftauchen, um dem Film ein weiteres Mal ein glückliches Ende zu bescheren, wenn Marcel durch den Arzt erfährt, dass ein Wunder seine Frau geheilt hat. Ein solches wurde nur noch einmal im fernen Shanghai registriert. Marcel, Arletty und Laika kehren beglückt in ihr Heim zurück und sehen erstaunt, aber doch auch wieder ganz selbstverständlich, dass der Kirschbaum zu ungewöhnlicher Zeit erblüht. Diese Einfälle haben viele Kritiker veranlasst, von Kaurismäkis Film als einem Märchen zu sprechen, was mit Einschränkungen zutreffen mag, der Definition zufolge, dass «allgemeine menschlichen Konflikte und Situationen im Märchen gestaltet werden, Ort und Zeit unbestimmt bleiben» (Otto F. Best in «Handbuch literarischer Fachbegriffe»), weil Kaurismäki keine genaue Zeit bestimmt: die Kinofigur des Kommissars, dessen altes Auto, der Gebrauch von Handy und Wählscheibentelefon, die alten Läden, die aktuelle Flüchtlingssituation mit den Migranten aus Afrika et cetera.

Aber man unterschätzt dann doch den Humor von Bild und Dialog, der schon leitmotivisch im Zirkusplakat zu Filmbeginn vorgegeben ist. Schon der Ort mit seinen silhouettenhaften Schlussbildern Le Havres lässt keine Ausflucht aus der realen Situation mehr zu: «Immer mehr Menschen suchen verzweifelt nach einem Weg in der Europäischen Union und werden dann fragwürdigen Behandlungen und menschenunwürdigen Lebensumständen ausgesetzt» (Kaurismäki). Aber die Mischung aus sozialem Engagement, Humor, Verbeugung vor der Filmgeschichte unterstreicht, dass Kaurismäki eben kein Sozialpädagoge oder Prediger ist.

Erwin Schaar

R, B: Aki Kaurismäki; K: Timo Salminen; S: Timo Linnasalo; A: Wouter Zoon; Ko: Fred Cambier. D (R): André Wilms (Marcel Marx), Kati Outinen (Arletty), Jean-Pierre Darroussin (Monet), Blondin Miguel (Idrissa), Pierre Etaix (Doktor Becker), Jean-Pierre Léaud (Denunziant). P: Sputnik, Pyramide Productions, Pandora Filmproduktion. Finnland, Deutschland, Frankreich 2011. 94 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



LA PIEL QUE HABITO
Pedro Almodóvar

Gar nicht so einfach, ein Verhältnis zum neuen Film von Pedro Almodóvar zu finden. Eine eigentümliche Kälte geht von LA PIEL QUE HABITO aus, eine mitleidlose Distanz, die so gar nicht zu diesem Regisseur passen will. Mehr noch: Die Verschachtelung der unterschiedlichen Zeitebenen hat etwas unnötig Komplexes, die vielen Anspielungen, von Frankenstein über Hitchcock bis Georges Franju, geben dem Film den Charakter einer analytischen Paraphrase, die ständig Verknüpfungen zur Filmgeschichte herstellt, aber nicht mehr so spielerisch und nonchalant funktioniert wie zuvor in LOS ABRAZOS ROTOS. Und doch verlässt man das Kino, trotz aller Einwände und Bedenken, mit einer Beklemmung und Bestürzung, wie man sie bei Almodóvar noch nicht erlebt hat.

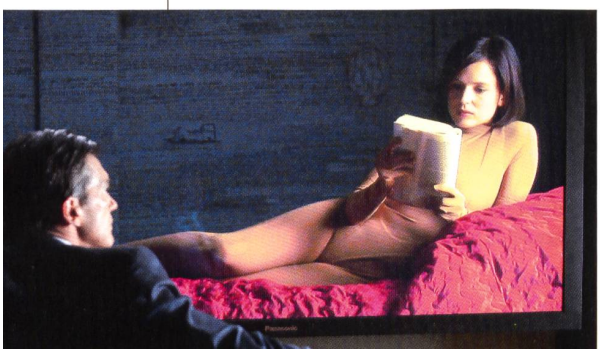
Antonio Banderas, der vor fast dreissig Jahren seine Karriere bei Almodóvar begann und 1989 mit MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS schlagartig bekannt wurde, spielt den plastischen Chirurgen Dr. Robert Ledgard, der gleich zu Beginn des Films vor interessiertem Publikum über die erfolgreiche Herstellung einer widerstandsfähigen künstlichen Haut referiert. Eine Haut, die seiner Frau vor zwölf Jahren das Leben gerettet hätte, als sie bei einem Autounfall grausam verbrannte. Allein dieser persönliche Bezug verdeutlicht schon die Obsession des Arztes, der sogar Genmaterial von Schweinen nutzt, um die perfekte, makellose Haut zu schaffen. Ethisch-moralische Bedenken stören da nur, und so verfestigt sich im Laufe des Films das Bild eines *mad scientist*, den man aus zahlreichen Science-Fiction-Filmen der fünfziger Jahre kennt. Doch es wird noch irritierender: In seinem hochherrschaftlichen Anwesen hält Ledgard eine junge, wunderschöne Frau gefangen, die in einem hell erleuchteten, fast unmöblierten und klinisch sauberen Raum verschiedene Yoga-Stellungen vollführt. Dabei wird Vera, so ihr Name, ständig von Kontrollkameras beobachtet, die ihre Bilder auf Monitore in der Küche übertragen, die wiederum von Ledgards treu ergebener Haushälterin Marilia überwacht werden. Eine etwas aufgesetzt wirkende Kritik an der Allgegenwärtigkeit der Bilder im Alltag. Ein riesiger Fernsehschirm allerdings steht in Ledgards Schlafzimmer und nimmt fast die Hälfte der Stirnwand ein. Irritierend, wie der Arzt sein schönes Geschöpf fast wie einen Fetisch betrachtet und es immer näher heranzoomt – bis es ihn zu beherrschen scheint. Auf den ersten Blick scheint Vera nackt zu sein. Doch sie ist in einen hautfarbenen Bodystocking eingehüllt, der wie eine zweite Haut anliegt. Nach und nach erfährt der Zuschauer, dass Vera bereits seit sechs Jahren gefangen ist. In dieser Zeit hat sie ihre eigene Haut verloren und von Ledgard eine künstliche erhalten, weich, anschmiegsam und sogar feuerfest. Die Aufteilung in Zonen auf Veras Körper verweist auf das Bruchstückhafte dieses Prozesses, dem schon Frankensteins Monster unterlag. «Ich habe es geschaffen. Mit meinen Händen», heisst es dazu bei Mary Shelley. «Haut ist die Barriere, die uns von den anderen trennt, Haut legt die Rasse fest, zu der wir gehören, sie reflektiert unsere Gefühle und unsere Herkunft in biologischer und in geographischer Hinsicht», schreibt Almodóvar in den Produktionsnotizen, so, als wolle er bei der Interpretation seines Filmes helfen. Es geht also um Identität, die sich mit der Haut abstreifen lässt, um Verletzbarkeit, aber auch um Verführung, Sexualität und Liebe. Ledgard will sich nach seinen Vorstellungen die perfekte, unverwundbare Frau erschaffen, die immer bei ihm bleiben soll und die er ohne Widerspruch lieben kann. Dass hier ein Mensch durch eine verbesserte Version ersetzt wird, ist schon eine grausame, durch Aldous Huxleys Vision einer «schönen neuen Welt» geprägte Idee. Aber auch Hitchcocks VERTIGO, in dem das Motiv der äusseren Verwandlung, das Erschaffen einer neuen Frau, eine grosse Rolle spielt, kommt einem in den Sinn. Almodóvar selbst hat in Cannes auf Georges Franjus Klassiker des modernen Horrorfilms verwiesen, LES YEUX SANS VISAGE, in dem ein Chirurg Mädchen tötet, um seiner durch einen Autounfall entstellten Tochter, zu neuer Schönheit zu verhelfen.

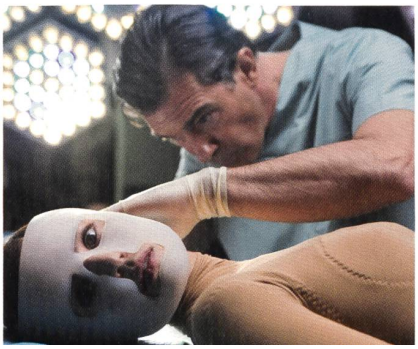
Doch da hat der Regisseur längst ein weiteres Motiv eingeführt. Marilias Sohn Zeca vergewaltigt bei einem überraschenden Besuch Vera in einem absurd wirkenden Tigerkostüm, eine Verkleidung, die Almodóvar zufolge auf Elias Canettis «Der Feind des Todes» (aus dem Buch «Über den Tod») zurückgeht. Darin wird die Wachsamkeit eines eingesperrten, auf und ab laufenden Tigers beschrieben, «um nur nicht den kurzen, flüchtigen Moment einer Chance auf Erlösung zu verpassen». Ausgelöst durch dieses Ereignis blickt der Film sechs Jahre zurück, zu einer Feier, bei der Ledgards Tochter Norma von einem jungen Mann, Vicente, vergewaltigt wurde – so hat es zumindest den Anschein. Für Ledgard Grund genug, einen perfiden Racheplan zu schmieden.

Wie beide Erzählebenen zueinanderfinden oder besser: mit Wucht aufeinanderprallen, soll an dieser Stelle nicht verraten werden. In einer Mischung aus Ironie und Banalität, Kolportage und Realität fährt der Schrecken in den Film und lässt den Zuschauer lange nicht los. Fast vergisst man darüber die vielen Angebote, Bezüge zur Filmgeschichte herzustellen, die klar komponierten, grau-kühlen Bilder zu bewundern oder vermeintlich Nebensächliches zu entdecken, Veras Tagebuch zum Beispiel, das sie einfach mit Eyeliner und Lippenstift auf die Wand kritzelt. Ein Datum nach dem anderen, beginnend mit dem Tag ihrer Entführung, steht hier geschrieben. Vera hält jeden Tag ihrer Vergangenheit fest. Nur so kann sie die Erinnerung an den Menschen, der sie einmal war, retten.

Michael Ranze

R: Pedro Almodóvar; B: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar nach dem Roman von Thierry Jonquet; K: José Luis Alcaine; S: José Salcedo; A: Antxon Gomez; Ko: Paco Delgado; M: Alberto Iglesias. D (R): Antonio Banderas (Robert Ledgard), Elena Anaya (Vera), Marisa Paredes (Marilia), Roberto Álamo (Zeca). P: El Deseo; A. Almodóvar, Esther García. Spanien 2011. 120 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich





THE GUARD
John Michael McDonagh

Gerry Boyle ist Polizist. Doch nicht irgendeiner: Er ist ruppig, zynisch, abgebrüht, hemdsärmelig, plump, vulgär und, als Ire, selbstverständlich ein grosser Dickkopf. Er hat eine Vorliebe für Prostituierte und kümmert sich trotzdem liebevoll um seine sterbende Mutter. Er hat in seinem Alter schon so einiges hinter sich, und darum kann ihn nichts mehr schrecken. Er stösst mit seinem eigenartigen Sinn für Humor alle und jeden vor den Kopf und trägt gelassen die Folgen. «Wie bei den meisten Zynikern steckt irgendwo in ihm ein Idealist», sagt Titeldarsteller *Brendan Gleeson* über die Figur, die er mit Verve und Ironie verkörpert. Ein Idealist? Ja, und vielleicht ist dies sogar Boyles markantester Charakterzug: Er folgt einem selbst auferlegten Ehrenkodex, der es ihm zwar erlaubt, tödlich verunglückten Jugendlichen (in der kuriosen Eingangssequenz, einer FAST AND FURIOUS-Paraphrase, die mit dem Rest des Films nichts zu tun hat) die Brieftasche abzunehmen. Doch nie und nimmer würde er sich von Gangstern bestechen lassen. Damit ist der dramatische Konflikt vorgegeben.

Wir befinden uns in einem kleinen Nest an der irischen Westküste, in Connemara. Die raue, gleichwohl atemberaubend schöne Landschaft und das häufige Regenwetter prägen mit ihrer Melancholie die Atmosphäre des Films. Es ist sicher kein Zufall, dass Brendan Gleeson an einem anderen viel zu schönen Ort, nämlich in Martin McDonaghs IN BRUGES, also in Brügge, seinem Schicksal nicht entkommen konnte: Manchmal lässt sich Schönheit nur schwer ertragen. Die Handlung kommt in Gang, als Gerry Boyle und sein neuer Partner, der junge und übereifrige Aidan McBride, eine Leiche in einer Ferienwohnung finden. Boyle hat, im Gegensatz zum ehrgeizigen Kollegen, eigentlich keine Lust auf Ermittlungen. Doch irgendwie geht es um einen transatlantischen Drogentransport im Wert von 500 Millionen Dollar – ein Verbrechen, das sich nicht mehr ignorieren lässt. Und dann kommt er: FBI-Agent Wendell Everett. Er ist das genaue Gegenteil von Boyle: sauber, aufrecht, hochprofessionell, gebildet, kultiviert, ein wenig steif und humorlos, immer adrett mit dunklem Anzug und korrekt gebundener Krawatte. Aber: Er ist schwarz, ein Umstand, der im Folgenden zu einigen politisch unkorrekten, aber ungemein lustigen Wortgefechten führen wird. «Ich bin Ire, Sir, Rassismus ist Teil meiner Kultur», teilt Boyle dem entgeisterten Everett mit, und doch kriegt es Gleeson, «in a crusty jewel of a performance», wie das Branchenblatt «Variety» anerkennend bemerkte, immer wieder hin, dass man seiner Figur nicht böse sein kann.

Mit einem Mal sind wir mitten drin in einer Culture-Clash-Komödie, in der unterschiedliche Werte und Lebenshaltungen, noch verstärkt durch den Gegensatz zwischen Agent und Polizist sowie Grossstadt und Provinz, vehement aufeinanderprallen und für dramatische Spannung, aber auch ruppige, lakonische Komik sorgen. Dabei bedient sich Regisseur und Drehbuchautor John Michael McDonagh, Bruder des bereits erwähnten Martin McDonagh, auch der Motive und Versatzstücke des Buddy Movie, wie sie seit Walter Hills 48 HOURS von 1982 so oft durchdekliniert wurden: Zwei höchst unterschiedliche Charaktere müssen sich nach anfänglicher Antipathie zusammenraufen, um am selben Strick zu ziehen. Die Drogendealer haben nämlich bereits damit begonnen, Boyles Vorgesetzte zu schmieren, er selbst soll auch klein beigeben – gegen Bares. Zu allem Überfluss versucht ihn auch noch eine Prostituierte zu erpressen. Jetzt ist es endlich Zeit, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Dass ihm dabei ausgerechnet ein schwarzer FBI-Agent helfen würde, hätte der dickköpfige Ire sich wohl nie träumen lassen.

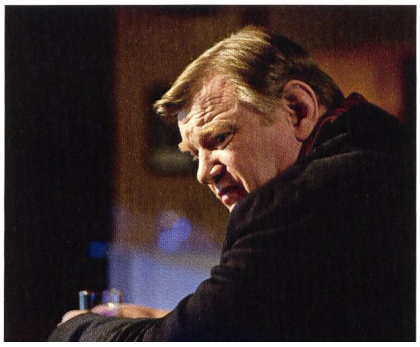
McDonagh hat seinen Film selbst als Western bezeichnet und beruft sich auf John Ford. Eine Koketterie, die vielleicht zu weit weg führt. Und doch hat Boyle Züge eines einsamen, aufrechten Mannes des Gesetzes, der mit Hilfe eines Aussenseiters gegen übermächtige Gegner angeht und für Recht und Ordnung sorgt. Wenn er am Schluss, in einer bemerkenswerten Actionsequenz, ein wahres Feuerwerk abbrennt, muss man für einen Moment daran denken, wie Clint Eastwood in PALE RIDER seinen Widersachern mit Dynamit-Stangen zuleibe rückte. Natürlich ist der auf sich gestellte, unbeirrbare Polizist auch ein stetes Motiv des US-Thrillers der siebziger Jahre, von FRENCH CONNECTION bis SERPICO. McDonagh sind diese Bezüge aber gar nicht so wichtig, zumal es hier nicht um die Abbildung sozialer Wirklichkeit geht. Dafür sind die Gangster zu cool, das Verbrechen zu gigantisch, der Showdown zu spektakulär. Auch der Kriminalfall scheint den Regisseur nur wenig interessiert zu haben. So sind die Bösewichter von Beginn an bekannt, es geht nur noch darum, ihnen das Handwerk zu legen.

THE GUARD ist der bislang ungewöhnlichste Genrefilm dieses Kinojahres, frech, energiegeladen, unterhaltsam. Das liegt vor allem an den konzis geschriebenen, lakonischen Dialogen, die vor allem nationale Identitäten und Institutionen aufs Korn nehmen. Die Kamera von *Larry Smith* überzeugt in den Innenräumen durch kräftige, leuchtende Farben, die Landschaft Connemaras hingegen behält in den Breitwandbildern ihre graue, unverstellte und unwirtliche Schönheit.

Am Schluss überkommt den Zuschauer so etwas wie Bedauern. Die ganze Zeit über stand Boyle im Zentrum der Erzählung, sein schillernder Charakter, seine widersprüchlichen Beziehungen zu anderen. Er ist eine Hommage an jene harten, irischen Männer der Arbeiterklasse, die sich nichts gefallen lassen. Doch Männer wie Boyle gibt es nicht mehr.

Michael Ranze

R, B: John Michael McDonagh; K: Larry Smith; S: Chris Gill; A: John Paul Kelly; M: Calexico;. D (R): Brendan Gleeson (Sgt. Gerry Boyle), Don Cheadle (FBI Agent Wendell Everett), Mark Strong (Olive Cornell), Liam Cunningham (Francis Sheehy-Skeffington), David Wilmot (Liam O'Leary). P: Reprisal Films, Element Pictures, Crescendo Productions; Chris Clark, Flora Fernandez-Marengo, Ed Guiney, Andrew Lowe. Irland 2011. 96 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich



LE CHAT DU RABBIN
Joann Sfar

In Frankreich ist Joann Sfar eine Koryphäe. Das Œuvre des erst vierzigjährigen Comiczeichners, der Philosophie und Kunst studiert hat, ist beträchtlich – und bereits vor zehn Jahren verlieh ihm die Stadt Angoulême, wo alljährlich das grösste Comicfestival Europas stattfindet, einen Preis für sein Lebenswerk! Joann Sfar zeichnet für Kinder und Erwachsene mit oft skizzenhaftem Strich und flächigen Kolorierungen. Zu seinen Erzählungen gehören sowohl die Abenteuer eigener Figuren – «Le Chat du Rabbin» oder «Socrate le demi-chien» etwa – als auch die Umsetzungen von literarischen Werken («Le Petit Prince», Voltaires «Candide») oder historische Biografien («Chagall en Russie»).

Nun wagte sich Joann Sfar, der bis anhin alle Angebote für eine Verfilmung seiner erfolgreichen, mittlerweile fünfteiligen «Le Chat du Rabbin»-Serie abgelehnt hatte, selbst an das Projekt und realisierte seinen ersten Animationsfilm. Im Zentrum der Erzählung steht die Katze des sephardischen Rabbiners Sfar. (Joann Sfar stammt selbst aus einer jüdischen Familie; sein Grossvater überlebte den Holocaust und wollte eigentlich Rabbi werden.) Und bald entspinnen sich lebhafte Diskussionen zwischen Meister und Kater darüber, ob letzterer nun ebenfalls jüdisch sei, ob er Anrecht auf eine Bar-Mizva habe, ob er beschnitten werden soll und was der Motive für ein freudiges Debattieren mehr sind ... Angesiedelt ist die Geschichte in einem Algier der zwanziger Jahre voll orientalischen Zaubers. In der unter französischer Kolonialregierung stehenden Stadt leben verschiedene Religionen in harmonischem Nebeneinander. Die Ereignisse rund um den sprechenden Kater dienen Sfar in erster Linie dazu, Einblick in die jüdische Kultur, Religion und Geschichte zu geben.

Aus seinem Comic kreierte Sfar nun eine für heutige technische Standards nicht allzu aufregende 3-D-Animation, die sich sehr bildgetreu an die Vorlage hält. Nach einem atmosphärischen Einstieg in den Film, in dem die Katze durch das schmucke Algier flaniert und wir den Rabbi, seine reizende Tochter Zlabya und den ominösen Papagei kennenlernen, dank dem die Katze sprechen lernt, folgt auf die Initiation des Katers im Lauf der Erzählung aber zunehmend sprunghaft eine abenteuerliche Episode auf die andere: so etwa die Begegnung des Rabbi mit dem muslimischen Scheich und seinem Esel, die Ankunft eines russisch-jüdischen Malers via Bücherkiste oder die Entdeckungsreise von Rabbi und Scheich und Co. auf der Suche nach der mythischen Stadt Jerusalem im Herzen Schwarzafrikas. Sfar scheint darauf zu vertrauen, dass die Zuschauer den Comic und seine Figuren kennen und diese die erzählerischen "Lücken" im Film mittels ihrer Leseerfahrung schliessen. So überfordert der Film im Lauf der Erzählung sicher nicht zuletzt Kinder als potentielle Zuschauer – aber auch Erwachsene, die die religionspolitische Botschaft – insbesondere nach der gescheiterten Abenteuerreise nach «Jerusalem», die teils in Blut und in viel Ernüchterung endet – eher ratlos zurücklässt. Nach zunehmender Hektik folgt ein abrupter Schluss, der keiner ist, sondern vielmehr ein Cliffhanger, wie er für Comics typisch ist (der sechste Band ist in Vorbereitung) – oder für einen Film, der auf seine Fortsetzung spekuliert.

So enttäuscht das zweite Werk von Joann Sfar für die grosse Leinwand – nachdem er im letzten Jahr mit seinem (nicht animierten) brillanten Spielfilmdebüt GAINSBOURG – VIE HÉROIQUE einen fulminanten Start hinlegte und viele Auszeichnungen holte. Doch in Frankreich, wo Sfar als Comiczeichner eine eingeschworene Fan-Gemeinde besitzt, scheint das dem Film keinen Abbruch zu tun: Im Juni wurde er am grossen Animationsfilmfestival im französischen Annecy mit dem ersten Preis für den besten animierten Langfilm ausgezeichnet.

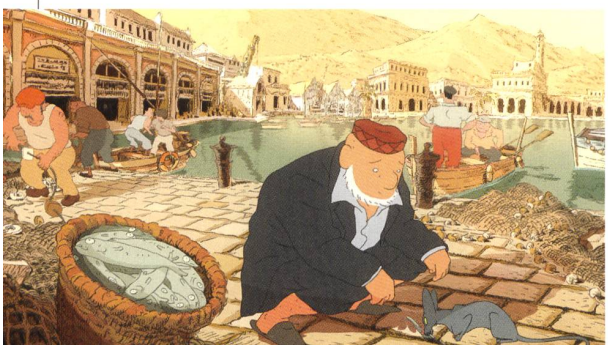
Doris Senn

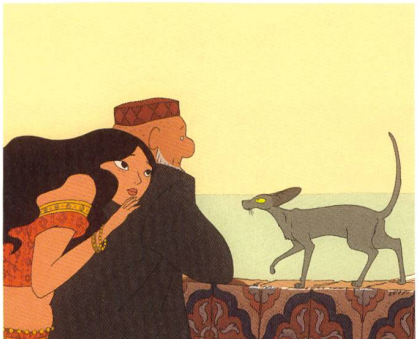
R: Joann Sfar; B: Joann Sfar, Sandrina Jardel; S: Maryline Monthieux; M: Olivier Daviaud. Stimmen (Rolle): François Morel (die Katze), Maurice Bénichou (der Rabbiner), Hafsia Herzi (die Tochter des Rabbiners). P: Autochenille Production; Antoine Delesvaux; F 2010. 89 Min. CH-V: Pathé Films

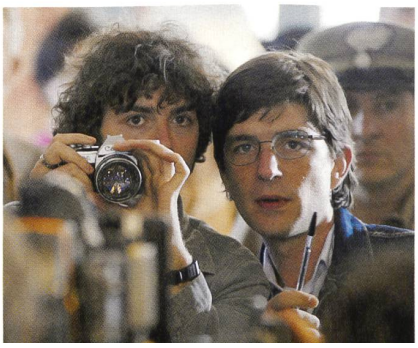
FORTAPÀSC
Marco Risi

Giancarlo Siani war Mitte der achtziger Jahre Journalist bei «Il Mattino» in Torre Annunziata, einem Vorort von Neapel. Die heruntergekommene Gegend war beherrscht von der Camorra, es war die Zeit der Bandenkriege zwischen dem Boss Valentino Gionta und dem Clan der Nuvoletta. Als junger Journalist hatte sich Siani vor allem um «La cronaca nera», also die Rubriken Unglücksfälle und Verbrechen und Vermischtes, zu kümmern. Doch bald ging er Korruptionsskandalen nach und recherchierte heimliche Verbindungen zwischen Camorra, Justiz und Industrie. Aufgrund eines Artikels über einen Skandal bei der Bauvergabe für Häuser im Nachfeld des Wiederaufbaus nach dem Erdbeben von 1980 wurde er befördert und in die Redaktion des «Mattino» in Neapel berufen. Er engagierte sich weiterhin, etwa auch mit Vorträgen in Schulen, im Kampf gegen die mafiösen Verhältnisse. Am 23. September 1985 wurde Giancarlo Siani, erst 26jährig, von Auftragskillern mit mehreren Schüssen ermordet.

Zum Auftakt sehen wir den jungen Mann, wie er des Nachts in seinem pistaziengrünen Citroën Mehari der Küste entlang zu sich nach Hause fährt, mit der Absicht, sich nachher mit seiner Verlobten zu treffen. Das Radio überträgt ein Konzert des Cantautore Vasco Rossi. Aus dem Off die Stimme von Siani: «Ich weiss nicht, ob ich dem Lied zugehört hätte, wenn ich gewusst hätte, dass ich in kurzem tot bin.» Marco Risi erzählt nun in der so eröffneten Klammer von den letzten vier Monaten im Leben von Giancarlo Siani – quasi in Form einer «Chronik des angekündigten Todes». Interessiert vor allem an der Person dieses in seiner Naivität und Umtriebigkeit von *Libero de Rienzo* kongenial verköperten Siani. Er erzählt von Badefreuden, von seinem Fotografenfreund Rico, der den Drogen verfallen ist, von seiner Freundin Daniela und natürlich vom journalistischen Alltag: Man sieht Siani hinter der klapprigen Schreibmaschine (in Neapel dann gar kurz vor einem dannzumal modernen Textverarbeitungsgerät), mit Blöckchen







und Kuverts, eiligen Schrittes durch dunkle enge Gassen und oder in rasanter Fahrt mit dem Citroën, im Gespräch mit Polizisten, mit Politikern, mit Zeugen, grossen Auges vor Mafia-Opfern. Und erfährt vergleichsweise wenig über die konkreten Hintergründe der Korruptionsfälle und Affären.

In Szene gesetzt ist FORTAPÀSC – insbesondere in den Auftritten der Camorra – aber fulminant, mit Druck, Verve und sehr inspiriert von meisterlichen Politfilmen aus den sechziger und siebziger Jahres des italienischen Kinos. Wie etwa ein Treffen von Mafiabossen verschränkt wird mit einer Sitzung des Gemeinderates ist explizit eine Hommage an Francesco Rosis LE MANI SULLA CITTÀ von 1963. Und mit sicherem Gespür für Rhythmus und Spannungsaufbau – der Überfall der Nuvoletta-Leute auf Gionta ist dafür ein ausgezeichnetes Beispiel. Spannung liegt aber auch in den leiseren Passagen, insbesondere dann wenn die Bedrohung für Siani in Neapel, akzentuiert von stummen Telefonanrufen, seltsamen Begegnungen in dunklen Garagen oder – quasi aus dem Nichts – einem Schlag auf den Kopf, langsam anschwillt.

FORTAPÀSC ist Hommage an und vehementes Plädoyer für den aufrechten Journalisten – den *giornalisti-giornalista* im Gegensatz zum Büro-*giornalista*, der seine Aufgaben erledigt und dafür mit Haus, Auto und Hund belohnt wird, wie Siani von seinem Chefredaktor belehrt wird. Und darin wirkt der Film, trotz des tödlichen Endes, hoffnungsfroher, optimistischer, aber eigentlich unpolitischer als die nachhaltigsten Beispiele des italienischen Politfilms der sechziger und siebziger Jahre.

Josef Stutzer

R: Marco Risi; B: Jim Carrington, Andrea Purgatori, Marco Risi; K: Marco Onorato; S: Clelio Benevento; A: Sonia Peng; M: Franco Piersanti. D (R): Libero De Rienzo (Giancarlo Siani), Valentina Lodovini (Daniela), Michele Riondino (Rico) Massimiliano Gallo (Valentino Gionta), Ernesto Mahieux (Sasà). P: Bibi Film Tv, Minerva Pictures Group, Rai Cinema. Italien 2009. 106 Min. CH-V: Cinélibre, Bern

MARGIN CALL
J. C. Chandor

«Fuck normal people!» Wütend bügelt der abgebrühte, dauerkaugummikauende Investmentbanker Will Emerson die Bedenken des Neulings ab, der neben ihm im Wagen sitzt. Die normalen Leute würden doch alle leben wollen wie Könige; mit schönen Autos, eigenen Häusern. Aber woher das Geld dafür käme, würden sie nicht wissen wollen, lieber weiter die Unschuldigen spielen. Heuchler seien sie allesamt, also: scheiss drauf!

Solche Rechtfertigungsreden bekommt man in MARGIN CALL noch oft zu hören. Zwischen den mit bedrohlichem Sound und düsteren Mienen in apokalyptische Atmosphäre getauchten Krisensitzungen versuchen sich die Banker in Moralphilosophie. Wir schreiben das Jahr 2008, Wallstreet am Vorabend des Finanzcrashes. Offensichtlich spekuliert US-Regisseur J. C. Chandor darauf, dass alle wissen, was danach geschehen wird: die Pleiten, die Zwangsversteigerungen, Existenzängste. In seinem Spielfilmdebüt nämlich kommt nichts davon vor. Die "normalen" Menschen tauchen nur in Zitaten und in einer kurzen, plakativen Szene auf, in der zwei Vorstandsmitglieder der Bank im Aufzug über den Kopf einer Putzfrau hinweg diskutieren; ganz so als wäre sie Luft.

Ansonsten aber bleibt die "wirkliche" Welt aussen vor. Chandor, der auch das Drehbuch verfasste, lässt sein Kinopublikum Mäuschen spielen in einem Paralleluniversum aus flimmernden Monitoren, polierten Glas- und Chromfronten, Massanzügen und Luxuskarosserien. Gleich zu Beginn setzt er die unerbittliche Personalpolitik in Szene, die in diesen stahlgrauen Palästen praktiziert wird. 80 Prozent der Belegschaft wird gekündigt. Auch der verdiente Risikoanalyst Eric Dale wird brüsk vor die Tür gesetzt. Auf dem Weg nach draussen übergibt er seinem Protegé, dem Nachwuchsbanker Peter Sullivan, einen Speicherstick, der angeblich brisante Daten enthält. Nach Feierabend wirft Sullivan einen Blick darauf und findet heraus, dass die Bank aufgrund falscher Berechnungen Tausende praktisch wertlose Papiere hält, deren Verlust die Bank ruinieren würde. Sullivan alarmiert seinen Vorgesetzten. Und noch in derselben Nacht fliegt die Konzernführung mit dem Hubschrauber ein.

In den folgenden Beratungen verkörpern der selbstgefällige Konzernchef John Tuld und der seriöse Chef-Händler Sam Rogers die Bandbreite moralischer Haltungen in der Führungsriege. Zu Gegenspielern aber entwickeln sie sich deswegen nicht. Chandor sucht keinen Bösewicht, den er verantwortlich machen kann. Statt der Schuld- stellt der Sohn eines Investmentbankers lieber die Systemfrage. Ob es richtig sei, was sie tun, fragt Sullivan, worauf Rogers mit einer Gegenfrage antwortet: «Für wen?» Es herrscht Ratlosigkeit in den Chefetagen. Die Bank versucht, sich zu retten, und stürzt damit die Welt in eine Krise. Und auch, wenn es einigen schwerer fällt als anderen, machen am Ende doch alle irgendwie mit.

Kühl, nüchtern und scharfsinnig analysiert Chandor den Weg in die Finanzkatastrophe. Auf knapp zwei Tage und ein halbes Dutzend Räume verdichtet, changiert MARGIN CALL zwischen Kammerspiel und Thriller. Von Meeting zu Meeting spitzt sich die Lage zu, werden Wortwahl und Mimik dramatischer. Das bleibt spannend, obwohl man weiss, wie es ausgeht. Aufwühlend ist es nie. Trotz Starbesetzung und engagierten Darstellungen hält der Film seine Akteure stets auf Distanz. Die Menschen hinter den Funktionen bleiben schemenhaft. Auch dass Sam Rogers über seinen sterbenden Hund trauert, hilft da nicht weiter. Weil sich Chandor aber anders als einst Oliver Stone in WALL STREET nicht für persönliche Schicksale interessiert, präsentiert sich das, was wohl als aufrüttelndes Krisendrama gedacht war, am Ende beinahe als cooles Abenteuer.

Stefan Volk

R, B: J. C. Chandor; K: Frank G. DeMarco; S: Pete Beaudreau; M: Nathan Larson. D (R): Kevin Spacey (Sam Rogers), Paul Bettany (Will Emerson), Jeremy Irons (John Tuld), Zachary Quinto (Peter Sullivan), Stanley Tucci (Eric Dale). P: Before The Door Pictures, Benaroya Pictures, Margin Call, Washington Square Films. USA 2011. 109 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich; D-V: Koch Media/Neue Visionen, Berlin

DIE GROSSE ERBSCHAFT
Fosco und Donatello Dubini

Eine der letzten Einstellungen des Films zeigt Donatello Dubini. Der Filmemacher steht rauchend vor einem geöffneten Fenster, dreht sich zur Kamera, eine Silhouette im Gegenlicht. Kurz nach der Filmpremiere an den Solothurner Filmtagen, am 27. März 2011, stirbt Donatello mit erst fünfundfünfzig Jahren. So passt es irgendwie, dass sich das letzte gemeinsame Werk der Dubini-Brüder mit Erinnerung und eigener Familiengeschichte beschäftigt: Bekannt geworden sind die Dubinis mit essayistischen Autorenfilmen wie JEAN SEBERG: AMERICAN ACTRESS (1995) oder LUDWIG 1881 (1993). Doch keines ihrer Werke ist so persönlich, ja familiär geprägt wie DIE GROSSE ERBSCHAFT.

Ausgangspunkt der filmischen Spurensuche ist eine schlechte Nachricht: Im Haus des Grossvaters in Lodrino, einem Dorf in der Nähe von Bellinzona, hat es gebrannt. Fosco hat das Gebäude «seit Jahrzehnten» nicht mehr betreten, als er mit einer Kamera, einer filmischen Idee und erfüllt von Kindheitserinnerungen aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren ins Tessin fährt. Ebenso lange sind einzelne Räume des lange verschlossenen Hauses nicht mehr geöffnet worden, wie uns ein Kommentar aus dem Off erläutert: «Alle einstigen Bewohner, alle Mitglieder einer Familie, sind nach und nach verstorben, jeder Überlebende hat den Lebensraum des anderen unverändert gelassen, nur bei dem Tod eine weitere Tür verschlossen. Übrig bleibt nicht ein Haus, das wir uns immer als eine Durchgangsstation der Lebenden vorstellen, sondern ein Gehäuse, das die vergangenen familiären Spuren beherbergt und konserviert, ein Kosmos voller Objekte, geordnet nach Funktion, Geschlecht, Bestimmung.»

Fosco betritt also mit seinem Vater das Haus, in dem überall Brandspuren sichtbar sind: Auf Möbeln und Wänden liegt feiner Staub, die Wände sind verkohlt, Gegenstände teils merkwürdig verformt von der Hitze. Besonders an einem Kronleuchter im Wohnzimmer kann sich Fosco kaum sattsehen: die Kamera umkreist das Objekt immer aufs neue. Fast grausig dann der Blick in das Zimmer der Grossmutter, das vierzig Jahre lang unzugänglich blieb: In den Schränken hängen in Plastik verhüllte Kleider, vergilbt und sinnlos gewordene Schätze einer bürgerlichen Existenz. Die Frauen hätten immer weisse Schürzen getragen, erinnert sich später eine Cousine der Brüder, die Kleider habe man nur aufbewahrt für Gelegenheiten, die dann doch nie stattfanden.

So setzen sich nach und nach Bruchstücke einer Familiengeschichte zusammen: Die Grosseltern wandern um die Jahrhundertwende aus Italien ein und eröffnen in Lodrino eine Metzgerei. Zwei Töchter und zwei Söhne der insgesamt sechs Kinder bleiben unverheiratet und verbringen ihr ganzes Leben in einem Haushalt, der sich gegen aussen weitgehend abschottet. Das hat auch mit der Fremdenfeindlichkeit zu tun, die die Immigranten zur Zeit des Faschismus und noch in der Nachkriegszeit erfahren, auch wenn die Familie keinerlei Sympathien für die Faschisten zeigte. Es ist die am Privaten beiläufig illustrierte Alltags- und Zeitgeschiche, die am meisten interessiert – auch wenn mehr über den Umgang mit Dokumenten reflektiert als tatsächlich erzählt wird.

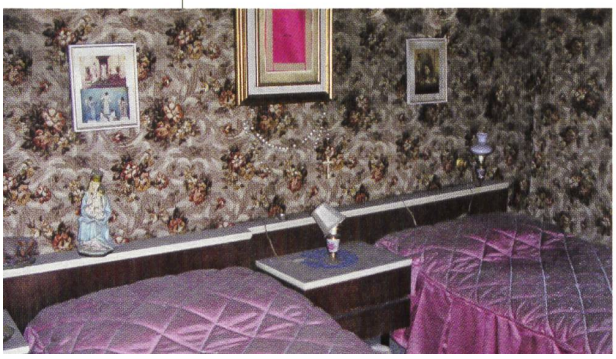
Dem Haus und seinen Bewohnern nähern sich die Dubinis aus verschiedenen Richtungen und mit kontrastierenden Methoden. In stimmungsvollen Passagen inszenieren sie das Haus als geisterhaften Ort einer verlorenen Welt, in die die Kamera hineinblickt, ohne je das Ganze erfassen zu wollen. So streift immer wieder ein Lichtstrahl über Fundstücke und Alltagsgegenstände, die vor delikaten Tapeten drapiert sind. Leicht gespenstig wirken auch die Aussenaufnahmen des Hauses bei Nacht, während der essayistische Off-Kommentar von Barbara Marx eine distanzierende Wirkung hat. Ganz sachlich hingegen wirkt der Tonfall bei den Hausbegehungen Foscos oder seinen Gesprächen mit dem Vater und einer Cousine, die die nüchterne Wirkung eines Fernsehinterviews ausstrahlen.

Schliesslich hat Fosco das Motiv einer – eher unernst gemeinten – Schatzsuche eingebaut: Mit einem Metalldetektor ausgerüstet durchkämmt der Filmemacher, begleitet von der Kamera seines Bruders, Haus und Garten auf der Suche nach Gold- und Silbermünzen. Den Schatz soll Grossmutter angeblich gehortet haben. Die Suche nehme ihn «mehr und mehr gefangen», sagt Foscos Stimme im Off. Doch die Spannung will sich nicht recht auf uns Zuschauer übertragen; dramaturgisch gesehen ist die Schnitzeljagd ein zu schwacher Anlass, um Neugierde zu wecken. Handkehrum sind die Momente eher selten, wo das Haus tatsächlich eine Faszination des Verborgenen oder gar die Magie einer Wunderkammer ausstrahlt. Melancholisch stimmen hingegen die Aufnahmen vom Abbruch des Hauses. Es wirkt wie eine triste Ironie, wenn die Gemeinde auf dem leeren Grundstück nun einen Parkplatz bauen lässt. Ausgerechnet.

Kathrin Halter

DIE GROSSE ERBSCHAFT / LA GRANDE EREDITÀ
Regie und Buch: Fosco Dubini, Donatello Dubini; Texte: Barbara Marx; Kamera: Fosco Dubini, Donatello Dubini; Schnitt: Fosco Dubini, Donatello Dubini; Musik: Heiner Goebbels; Schlager: Gigliola Cinquetti; Bildbearbeitung: Christian Rall, Tonbearbeitung: Marylin Janssen

Produktion, Verleih
Produktion: Tre Valli Filmproduktion; Co-Produktion: Schweizer Fernsehen SF; Radiotelevisione svizzera RSI; Produzent: Cardo Dubini; Redaktion: Urs Augstburger, Luisella Realini, Silvana Bezzola. Schweiz, Deutschland 2010. Farbe; Dauer: 92 Min. CH-Verleih: Cinematograph Filmverleih, Steinen



VOL SPÉCIAL
Fernand Melgar

Jeton, ein Roma-Flüchtling aus dem Kosovo, steckt mitten in seinen Hochzeitsvorbereitungen, als er auf der Autobahn von einer Polizeikontrolle aufgegriffen wird; ihm fehlt die aktuelle Vignette! Ein kleines Vergehen mit schweren Folgen: Jeton hat keine Aufenthaltsbewilligung und wird in die Haftanstalt Frambois in Genf gesteckt – die Endstation für Sans-Papiers, die hier auf ihre Ausschaffung warten. Die «Administrativhaft» kann bis zu 24 Monaten dauern. Die abgewiesenen Asylsuchenden haben keinerlei Verbrechen begangen, und doch werden sie eingesperrt und bewacht, mit der alleinigen Perspektive der Rückschaffung in ihr Heimatland.

Fernand Melgar konnte mit LA FORTERESSE (2008) einen der grössten Erfolge der schweizerischen Dokumentarfilmgeschichte landen. Der Film folgte dem Beginn der administrativen und juristischen Spirale von Asylbewerbern in einem Schweizer Empfangszentrum. Auch in VOL SPÉCIAL gelingt es Melgar, sich Zugang zu einer verborgenen Welt zu verschaffen, und die Szenen, deren Zeuge er wird, sind von einer emotionalen Wucht, die wehtut. Der Film entwickelt von Beginn an einen dramaturgischen Würgegriff, der einen kaum atmen lässt und die Verzweiflung der Insassen von Frambois erfahrbar macht. Das Porträt dieser umstrittenen Institution sorgte am Filmfestival in Locarno bereits für viel Diskussionsstoff und erhielt den Preis der Ökumenischen Jury und der Jugend-Jury. Melgar zeigt einen Gefängnisalltag, der deprimierender nicht sein könnte, und Kameramann *Denis Jutzeler* findet dazu starke, beobachtende Bilder in den Zellen, im Hof und im Besuchszimmer. Fast erholsam wirkt da die leise Poesie verschneiter Landschaften oder über Gitterstäbe entschwebender Swiss-Flugzeuge.

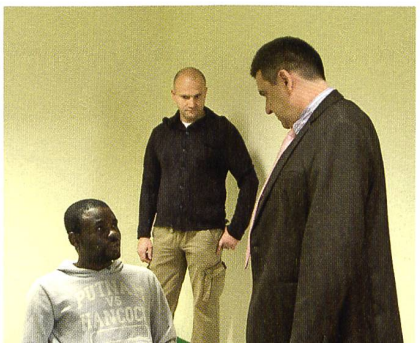
Die ästhetische Qualität dieser Aufnahmen steht in schmerzlichem Kontrast zu den menschlichen Schicksalen, die sie porträtieren. Der junge Jeton steht sichtlich unter Schock, als er in sein Zimmer geführt wird und der Gefängnisdirektor Jean-Michel Claude ihm die Hausregeln erklärt. Sauberkeit sei oberstes Gebot; sich selber immer gut waschen, sonst leide die Moral, erklärt Claude und tätschelt Jeton aufmunternd die Wange. Der paternalistische Duktus und der unangebracht intime Körperkontakt weckt ein erstes Unbehagen, das sich schleichend, wenn auch in sehr unterschiedlichem Grade durch alle Begegnungen zwischen Wärtern und Häftlingen zieht. Doch wie human und harmonisch lässt sich ein solch ungleiches Verhältnis überhaupt gestalten? Die Rhetorik der Polizisten und des Direktors ist oftmals verstörend selbstgefällig, ja beschönigend. Ein Polizist hofft gar auf das Verständnis eines Häftlings, der sich beim Transport über die zu eng geschnallten Handschellen beklagt. «Ich bin kein Verbrecher», murmelt Ragip, Vater von drei Kindern, der als Saisonnier über zwanzig Jahre lang der Schweiz als Arbeitskraft gedient und Steuern bezahlt hat. Es stellt sich die unbequeme Frage, warum unser Asylgesetz zulässt, dass seit Jahren integrierte Ausländer plötzlich von ihren Familien getrennt und abgeschoben werden. Wer ist Schuld an diesen Missständen? Oder, noch schlimmer, wird hier Verantwortung einmal mehr auf einen sich gnadenlos langsam drehenden Administrationsapparat, indem jeder nur seine Arbeit macht, abgeschoben?

Der Film bietet hierzu keine Antworten, unterschlägt bewusst Informationen und kreiert eine Stimmung der Willkür und der Hilflosigkeit, die uns emotional klar auf die Seite der Sans-Papiers schlägt. Erst auf der Website zum Film findet man Zusatzinformationen. Hier erfahren wir, dass das Schweizer Stimmvolk 1994 der Inhaftierung von irregulären Ausländern ab 15 Jahren zugestimmt hat. Waren sich die Bürger der harten Konsequenzen dieser Abstimmung wirklich bewusst? Wer sich in Frambois gegen ein erstes Ausreiseangebot wehrt, dem droht die gewaltsame Ausschaffung mit dem Sonderflug. Für diese letzte Option mietet das Bundesamt für Migration (BFM) ein Flugzeug, das die Auszuschaffenden nacheinander in ihre Heimatländer zurückbringt. Die «Sicherheitsvorkehrungen» auf diesen Flügen sind in der Schweiz von einer Grausamkeit, die den Begriff Deportation nahe legt. Kein anderes Land in Europa wendet eine ähnlich harte Praxis dieser Rückführungen an, und man versteht die Insassen von Frambois, wenn sie den Worten des Direktors, «es ist alles ruhig, respektvoll und reibungslos verlaufen», misstrauen. Melgar hat keine Dreherlaubnis des BFM erhalten, einen solchen Spezialflug zu filmen. Seiner Dokumentation tut das gut, denn die Bilder in den Köpfen sind von beklemmender Kraft, als die schockierten Insassen erfahren, dass ein Nigerianer während des Transportes ums Leben kam.

Obwohl sich Melgar selber gern als «fly on the wall» definiert, ist VOL SPÉCIAL kein objektiver Film – er soll es auch nicht sein, denn er will erschüttern und politisches Umdenken provozieren. Die Frage nach der Verantwortung jedes Einzelnen stellt sich hier dringlich und ganz im Sinne eines Max Frisch, der als kritischer Zeitzeuge stets die Scheinheiligkeit und die Feigheit der Schweiz in politischen wie gesellschaftlichen Belangen entlarvte. Dies ist das grosse Potential dieses Films, der des Schweizers kritischen Geist wecken und ihn wappnen soll gegen die Xenophobie, die immer wieder von SVP-Wahlkampagnen geschürt wird. Und gerade deshalb bleibt die wohl naive Hoffnung, dass sich Melgars erschütternde Aufklärungsarbeit nicht nur auf die – bereits bekehrten – linken Intellektuellen beschränken, sondern das kollektive Gewissen aller Schichten herausfordern wird.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Fernand Melgar; Kamera: Denis Jutzeler; Beleuchtung: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Karine Sudan, Claude Muret; Musik: Wandifa Njie; Ton: Christophe Giovannoni; Tonmontage und Mischung: Gabriel Hafner, François Musy. Produktion: Climage; Co-Produktion: RTS, SRG SSR, Arte; Produzent: Fernand Melgar. Schweiz 2011. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich



NEUELGK

K.i.A.

k.

k. Kurzkino in Augenhöhe.
15. Internationale Kurzfilmtage Winterthur, 9.–13. November 2011

Zürcher Kantonalbank
Partner

Tages-Anzeiger
Medienpartner

SRG SSR

STEAM OF LIFE
Joonas Berghäll, Mika Hotakainen

STEAM OF LIFE lässt sich viel Zeit. Bei seinen Einstellungen, den Dialogen, aber auch bei der Übermittlung seiner Botschaft. Denn was der Film eigentlich sein will – Drama, schwarze Komödie oder gar Thriller –, dessen kann man sich zu Beginn nicht sicher sein. Wer aber mit dem langen Atem des Films mithält, der wird am Ende versöhnt aus dem Kino gehen. Und vielleicht gleich weiter in die Sauna.

Stetig tropfender Schweiss, das ist der rote Faden des Films. Wir befinden uns im Mutterland aller Saunen, in Finnland. Dort führen uns Joonas Berghäll und Mika Hotakainen zu unterschiedlichen Protagonisten, die ihre Geschichten erzählen. Nur das Paar am Anfang von STEAM OF LIFE, ein Mann und zum einzigen Mal im Film eine Frau, muss sich nichts vom Herzen reden. Ihr jahrelanges Ritual – behutsam giesst er ihr Wasser über den Rücken – braucht keine Worte mehr. Er sagt: «Seit fast 51 Jahren mache ich das für dich.» Sie gehen so selbstverständlich miteinander durchs Leben wie sie in die Sauna gehen, suggerieren die Bilder.

Alle übrigen Saunagänger müssen sprechen. Ob es sich dabei um einen frischgebackenen Vater handelt, der seinen Kumpels vom Wunder des Lebens erzählt, oder um zwei Männer, denen man ansieht, dass das Leben unsanft mit ihnen umgegangen ist. Der eine, übergewichtig und rotfleckig im Gesicht, erzählt von seinem gewalttätigen Stiefvater und wie er es schliesslich schaffte, dessen Grausamkeiten entgegenzutreten. Der andere, hager und eingefallen, spricht von seiner Tochter, die ihm entzogen und schliesslich von seiner eigenen Familie adoptiert wurde, sodass sie ihm nun gleichzeitig Tochter und Stiefschwester ist. Ein ehemaliger Gefängnisbruder beobachtet aus der offenen Saunatüre heraus seine Kinder beim Spielen und erinnert sich daran, wie ihn ein die Flügel ausbreitender Schmetterling von seinem kriminellen Weg abbrachte. Nikoläuse ziehen ihre Kostüme aus und geben ihre Klaus-Erfahrungen zum Besten. Als Santa Claus werde man oft schlecht behandelt, finden sie. Ein breites Spektrum an finnischen Männerschicksalen, welches die Regisseure – wir wissen unterdessen, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt – ausbreiten.

Zwischen die Erzählungen schneiden die Filmemacher Bilder von tiefgefrorenen Winterlandschaften, Wäldern, Ebenen, sich bedächtig drehenden Mühlen der Windenergieanlagen. Von grünen Seen. Aber auch Industrieanlagen, aus deren Kaminen Rauch aufsteigt. Zwischen ernste Geschichten werden skurrile Bilder geschoben, etwa von einer Telefonkabine, die zur Sauna umfunktioniert wird, oder von einem Typen, der seine Sauna mit einem Bären teilt. Der sei wenigstens ein verlässlicher Freund, meint er. Den Worten wird viel Zeit eingeräumt, Hintergrundmusik dagegen fehlt fast gänzlich. Hie und da ein paar Klavierakkorde, das muss genügen.

Und es genügt. STEAM OF LIFE ist ein inszenierter Dokumentarfilm. Das kann man in Frage stellen oder auch nicht. Aber selten sagen 81 Minuten Film soviel Grundlegendes über das Leben aus wie hier. Dabei erlauben uns die Regisseure zwar, die Geschichten ihrer Protagonisten im Detail zu hören, aber sie üben sich meist in wohltuender Zurückhaltung in dem, was gezeigt wird. Über Grossaufnahmen gehen die beiden kaum hinaus. Auf dem Höhepunkt des Films erzählt ein Mann vom Tod seiner kleinen Tochter. Das ist erschütternd. Berghäll und Hotakainen lassen die Kamera, wo sie ist, und widerstehen Schnitt, Nahaufnahme und Emotionen schürender Hintergrundmusik. Wenn der Vater dann darüber spricht, dass es für Männer keine vorgegeben Muster gebe, mit Tod, Trauer und Einsamkeit umzugehen, dann ist das vielleicht dargestellt, aber doch wahrhaftig.

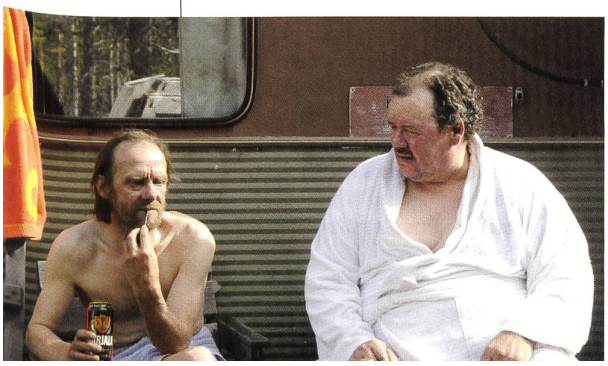
Trotz der vielen eher traurigen als schönen Geschichten, trotz distanzierter Kamera, trotz wenig Farbe und Klang, mit denen Auge und Ohr auskommen müssen, ist Finnlands Oscar-Beitrag als «Bester ausländischer Film des Jahres» ein sinnlicher Film. Und das liegt am Filmset Sauna. Wenn die Regisseure den Menschen gegenüber Zurückhaltung wahren, in der Sauna gehen sie nah an die Dinge heran. Die Kamera zeichnet auf, wie der Aufguss geschieht. Es zischt, und dieses Zischen wirkt wie ein Tusch, der Gesagtes unterstreicht. «Wer die Kelle hat, hat das Wort», soll es in Finnland heissen. Holz wird in kleine Öfen nachgeschoben, Birkenzweige wedeln den Dampf beiseite.

In der Sauna reduziert sich das Leben auf das Essentielle. Und das ist nach der Philosophie des Films wenig: Holz, Wasser, jemand, der zuhört, im Idealfall noch ein Bier. Auch die Geschichten, die hier bei hundert Grad Hitze erzählt werden, sind einfach. Die meisten kennen wir aus unserem eigenen Leben oder demjenigen von Freunden und Bekannten. Sie kommen vor. Die Sauna ist in Finnland der soziale Ort, an dem diese Vorkommnisse ausgesprochen werden können. So wie ein Besuch in der Sauna den Dreck aus den Poren schwemmt, so scheint das Schwitzen in der Sauna, die «traditionell rauhen finnischen Männer», wie einer von ihnen sagt, dazu anzuregen, sich Verstocktes wegzureden.

Zum Schluss treten alle Männer noch einmal auf. Gemeinsam formieren sich einige von ihnen in einer Industrieanlage zum Chor. Das ist Geschmackssache, verweist aber immerhin auf das Artifizielle des Films. Und darauf, dass es in ihm um die Befindlichkeit der Männer geht. Der finnischen Männer. Ihnen ist der Film auch gewidmet. In Finnland heisst es angeblich: «Die Frauen sind nach der Sauna am schönsten.» Das kann man von den Männern nicht in jedem Fall behaupten. Immerhin sind sie aber gereinigt.

Sandra Schweizer Csillany

STEAM OF LIFE / MIESTEN VUORO
Regie, Buch: Joonas Berghäll, Mika Hotakainen; Kamera: Heikki Färm, Jani Kumpulainen; Schnitt: Timo Peltoia; Musik: Jonas Bohlin. Produktion: Oktober, Röde Orm-Film, YLE TV2 Dokumentiiprjekti, Sveriges Television; Joonas Berghäll, Adel Kjellström, Petri Rossi. Finnland 2010. 84 Min. CH-Verleih: Cinélibre, Bern



Heroin versus Lollipop

Vergleichende Betrachtungen zu zwei zeittypischen Fernsehserien: **24** aus den Nullerjahren und *Wonder Woman* aus den Siebzigern

Im vierten Kapitel seines Romans «Der Mann ohne Eigenschaften» trifft Robert Musil eine berühmt gewordene Unterscheidung: «Wenn es aber Wirklichkeitssinn gibt, und niemand wird bezweifeln, dass er seine Daseinsberechtigung hat, dann muss es auch etwas geben, das man Möglichkeitssinn nennen kann.» Um eine präzise Charakterisierung dieser beiden Lebenseinstellungen ist Ingenieur Musil, dem es bekanntlich gleichermassen um die Genauigkeit wie um die Seele zu tun ist, nicht verlegen: «So liesse sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebensogut sein könnte, zu denken, und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.»

Könnte es sein, dass der «Wirklichkeitssinn», anders gesagt, das unbezähmbare Verlangen nach wirklichkeitsgetreuen, also realistischen Darstellungen der Welt das Kreuz der Kultur zu Beginn des dritten Jahrtausends ist? Zumindest Filme, die kommerziell erfolgreich sein wollen, scheinen «*das, was ist*» heute viel ernster zu nehmen als «das, was nicht ist». Was mitunter auch darauf hinauslaufen kann, dem Betrachter etwas, was vielleicht gar nicht in so ausgeprägtem Masse «*ist*», als etwas ganz und gar Unausweichliches zu verkaufen.

Die Möglichkeit weiss natürlich ganz genau, was es heisst, zur Wirklichkeit zu gerinnen. Normalerweise ist es genau das, was sie – auf Kosten anderer Möglichkeiten – will. Oder wenigstens das, was ihre Erfinder oder Entwerfer wollen. Pilotfilme sind zum Beispiel Möglichkeiten, deren Wirklichkeit man Fernsehserie nennt. Ein solcher Pilotfilm wurde im vergangenen Frühling von David E. Kelley, dem Erfinder der sehr erfolgreichen Juristen-Serien «Ally McBeal» oder «Boston Legal», für Warner Bros. produziert. Es handelte sich um ein Remake der Kultserie «Wonder Woman» aus den siebziger Jahren. Adrienne Palicki sollte als blau-weiss-rote Comic-Superheldin das Wahrheitslasso schwingen und mit dem unsichtbaren Flugzeug auf Bösewichterjagd gehen. Doch der Chefetage des Senders NBC sagte der Pilot nicht zu. Die Rückkehr von «Wonder Woman» auf den Fernsehbildschirm wird vorerst pure Möglichkeit bleiben, mit Musil zu reden, ein «feineres Gespinst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven». Vielleicht ist das auch gut so, denn möglicherweise will nicht wirklich jede Möglichkeit wirklich werden.

Vom Nutzen des Folterns

«The real thing» war im vergangenen Jahrzehnt mit acht Staffeln zwischen 2001 und 2010 die Fernsehserie «24» rund um den von Kiefer Sutherland gespielten Geheimagenten Jack Bauer. (Für 2012 ist ein Kinofilm angekündigt.) Was «24» zu einem Glanzstück des Realismus macht, ist die Echtzeit-Struktur. Die Agenten der in Los Angeles angesiedelten Counter Terrorist Unit CTU werden beispielsweise morgens um sieben Uhr mit einem Attentat, einer Erpressung oder irgendeiner anderen schrecklichen Weltbedrohung konfrontiert und haben dann genau vierundzwanzig Stunden Zeit, um das Böse zu besiegen. Der Zuschauer verfolgt das Geschehen – wie in Fred Zinnemanns HIGH NOON oder in Alfred Hitchcocks ROPE – Sekunde für Sekunde, ohne Rückblenden, ohne Zeitlupen.

Doch der Realismus von «24» beschränkt sich nicht auf das Erzählen in Echtzeit. Insbesondere scheinen die Schreiber der Erfolgsserie (diverse Emmys und Golden Globes) über hochsensible Antennen für die Entwicklungen ihrer Zeit zu verfügen: Die erste Folge wurde keine zwei Monate nach der Zerstörung der New Yorker Zwillingstürme, am 6. November 2001, ausgestrahlt. Und die Figur des rechtschaffenen, afroamerikanischen Präsidenten David Palmer (Staffeln 1 bis 5, 2001 bis 2006) nahm den 2008 gewählten Barack Obama vorweg.

Bald wurden jedoch moralische Einwände gegen die Serie laut. In der Schweiz verklagte ein Anwalt das Schweizer Fernsehen, weil in den ersten fünf Staffeln 67 Folterszenen gezeigt würden. Es wurden Zusammenhänge zwischen Jack Bauers brutalen Ermittlungsmethoden und den von der Bush-Regierung teilweise gutgeheissenen Folterpraktiken der US-Armee hergestellt. Menschenrechtsaktivisten, aber auch ein besorgter General suchten darum das Gespräch mit den Drehbuchschreibern; an der juristischen Fakultät der New York University fand eine Tagung über die selbstverständliche Darstellung des Folterns in «24» statt. Und im «Guardian» analysierte der Philosoph Slavoj Žižek die von der Serie portierte Lüge, Folterer im Dienste des Vaterlands oder gar der Rettung der Welt könnten «ihre menschliche Würde wahren» und seien Helden von «tragisch-ethischer Grösse». Für Žižek sind Jack Bauer & Co. die «Himmlers von Hollywood».

Die im angelsächsischen Raum besonders populäre Ethik des Utilitarismus leitet den Wert einer Handlung von ihren Folgen, sprich von ihrem Nutzen ab. Die Utilitaristen gefallen sich darin, möglichst absurde Konstellationen zu konstruieren, in denen man sich zwischen zwei haarsträubenden Übeln entscheiden muss, auch wenn es in unserem Leben meistens nicht darum geht, ob wir jemanden foltern dürfen, um die Welt zu retten. Wenn wir aber eine allgemeingültige moralische Lehre aus «24» ziehen wollen, steht sie im extremen Gegensatz zum Denken Kants, der das Gebot formulierte, einen Menschen nicht als Mittel, sondern immer als Zweck zu betrachten. Der «24»-Imperativ dagegen lautet: Erwäge stets, wie du mit anderen Menschen umspringen musst, um einen bestimmten Effekt zu erreichen! Instrumentalisiere sie, wo du nur kannst!

Zeitdruck, Transparenz, Lustfeindlichkeit

Vielleicht aber ist das Problem von «24» gar nicht nur moralisch im engeren Sinne. Die ästhetischen und existenziellen Dimensionen dieser gehetzten Welt sind nicht zu unterschätzen. Das Echtzeit-Prinzip, wirksam inszeniert durch den Herzschlagrhythmus und die eingeblendete Uhr, geht Hand in Hand mit einem künstlichen *Zeitdruck*, der jegliches Nachdenken verunmöglicht. Als nach einer Giftgasattacke auf die Geheimdienstzentrale ein Psychologe eine traumatisierte Agentin durch ein Gespräch wieder arbeitsfähig zu machen versucht, unterbricht Jack Bauer rüde: «We dont't have an extended period of time.» Unter Zeitdruck kann man keine Probleme lösen – man kann sich nur den Weg freischiessen und dem Zwang des Faktischen gehorchen. Tun, was getan werden muss. «That's the way the world works», höhnt einer der nihilistischsten Zyniker unter den Erzhalunken von «24».

Dialog und Verständigung werden von einer *totalen Transparenz* abgelöst. Weniger als das Innenleben von Menschen interessiert, wo sie sich aufhalten und was sie tun, und diese Information wird dank Spitzentechnik sichtbar gemacht und an jeden Ort übertragen. In dieser gläsernen Welt ist Verstehen kein Prozess, sondern ein blosser Akt des Kopierens. Wenn er seinen Helfern in der Zentrale übers Handy Anweisungen gibt, schliesst Jack Bauer in der Regel mit: «Copy that?»

Schliesslich beeindruckt die *Lustfeindlichkeit* der Serie. Nie darf es Agent Bauer geniessen, dass er Hunderten das Leben gerettet hat. Immer kommt er vom Regen in die Traufe. Die seltenen Liebesszenen sind ungelenk und fallen im Vergleich mit den Action-Szenen ab. Nicht einmal der enthaltsame Charme des einsamen Westernhelden ist Jack vergönnt. Er ist ein Odysseus am Mast, ein Christus am Kreuz oder vielleicht nur: eine funktionierende Maschine.

Das ist vielleicht das stärkste Zeichen der Zeit. Gibt es einen lustloseren Superhelden als Christian Bales Batman in THE DARK KNIGHT (2008)? Und warum erledigt James Bond seine Gegner heute nicht mehr mit den witzigen Sprüchen Sean Connerys und Roger Moores, sondern muss schwitzen, bluten und ächzen wie Daniel Craig?

Die Kunst der Dauerstimulation

Notabene: Hier wird nicht bestritten, dass «24» brillant gemacht ist, dass man mit einer Staffel nicht mehr aufhören kann, wenn man einmal angefangen hat – weil der Spannungsaufbau, die Cliffhanger, die überraschenden Wendungen einen einfach nicht zu Bett gehen lassen. Erstklassiges Handwerk. Doch die Serie funktioniert nach demselben Reiz-Reaktions-Muster, das auch Jack Bauer andauernd anwendet. Was muss ich tun, damit der andere so und so reagiert. Was muss ich tun, damit der Zuschauer süchtig wird? Ich muss sein Verlangen nach Spannung virtuos bedienen. «24» funktioniert wie Heroin. Und wir schlaflosen Zuschauer gleichen jenen Laborratten in den Versuchen des Neuropsychologen James Olds in den fünfziger Jahren, die per Knopfdruck über eine Elektrode das "Lustzentrum" ihres Gehirns siebentausendmal pro Stunde stimulierten, bis sie vor Erschöpfung starben.

Fröhlicher Dilettantismus

«Entertainment Weekly» rapportierte, die neue «Wonder Woman» habe den Fernsehbossen wegen «übertriebener Gewalt» missfallen, denn die reanimierte Superheldin «töte, ohne mit der Wimper zu zucken». Wonder Woman als Jack Bauers Schwester? Das passt natürlich nicht, denn die von Lynda Carter vertraumkörperte «Wonder Woman» in der zwischen 1975 und 1979 ausgestrahlten Serie kann keiner Fliege ein Bein krümmen. Als sie gezwungen ist, den Killer-Gorilla Gargantua aufs Kreuz zu legen, kniet sie sofort neben der von bösen Menschen aufgehetzten Kreatur nieder, um Erste Hilfe zu leisten. Schurken werden nie getötet, sondern geläutert, schlimmstenfalls ins Gefängnis gesteckt. Doch Hand aufs Herz, eine so friedfertige Wonder Woman wäre heute wohl noch spektakulärer durchgefallen.

Kann man die augenzwinkernde Comic-Verfilmung der verträumten Siebziger überhaupt mit dem knallharten Action-Thriller unseres illusionslosen Jahrhunderts vergleichen? Immerhin geht es in beiden um die Bekämpfung des Bösen ... Sag mir, wie du dir die Rettung der Welt vorstellst, und ich sage dir, wer du bist. Kann man Heroin mit einem Lollipop vergleichen? Während uns «24» in Ketten schlägt, versüsst uns «Wonder Woman» langweilige Minuten, bis es uns dann vielleicht zu klebrig wird. Brillantes Handwerk ist hier sicher nicht das angemessene Prädikat – eher schon: fröhlicher Dilettantismus. Ganz ohne Cliffhanger, mit abgeschlossenen (manchmal zweiteiligen) Episoden erzeugt «Wonder Woman» nicht Sucht, sondern gute Laune, wirkt in kleinen Dosen angenehm anregend, während sich nach vierundzwanzig Folgen «24» eine eigentümlich leere Katerstimmung einstellt.

Schon die Grundkonstellation ist – getreu der Comic-Vorlage aus den vierziger Jahren – eine Frucht der Phantasie: Wonder Woman ist eine unsterbliche Prinzessin, die vor langer Zeit mit ihrer Mutter Hippolyta und deren Amazonenvolk aus dem antiken Griechenland in die Karibik geflüchtet ist und auf der von Geographen nie entdeckten, männerfreien Insel «Paradise Island» ein arkadisches Leben führt. Erst als sie im Zweiten Weltkrieg den abgeschossenen amerikanischen Kriegshelden und Jet-Piloten Steve Trevor (gespielt von Lyle Waggoner) aus dem Meer rettet und nach Washington zurückbringt, erfährt sie vom heldenhaften Widerstand Amerikas gegen Hitlers Reich des Bösen und schliesst sich diesem Kampf an. Sie arbeitet als Trevors Sekretärin Diana Prince und verwandelt sich bei Bedarf in Wonder Woman, deren wahre Identität niemand kennt. In der Fernsehserie erfolgt die Verwandlung durch den «Spin»: Diana breitet die Arme aus und vollführt eine Pirouette, die einen Lichtblitz erzeugt. Die strenge Unteroffizierin mit Haarknoten und knöchellangem Militärrock steht plötzlich mit wogender Mähne, in roten Stiefeln, blauen Cheerleader-Shorts mit weissen Sternchen und einem knappen Bustier da. Die Tiara im Haar lässt sich als Bumerang einsetzen, und wenn sie ihr goldenes Lasso um einen Feind schlingt, muss er die Wahrheit sagen – nicht umsonst war der geistige Vater der Comicfigur «Wonder Woman» der Psychologe William Moulton Marston, der auch einen Lügendetektor erfand.

Im Kostüm und mit dem Akzent eines All-American-Girls erledigt die sprungstarke Superheldin reihenweise Nazi-Schurken mit kantigen Kiefern und herrlich falschem deutschem Akzent. Die Kugeln prallen an den magischen Armbändern der Amazone ab, sie verbiegt Pistolenläufe und stoppt Panzer von Hand. Neue Superjets, chemische Geheimformeln, menschengemachte Erdbeben, der Kollaps der US-Wirtschaft, Aliens – es geht immer um Grosses. Einmal erfinden die Nazis sogar eine eigene Wunderfrau namens Fausta. Doch das Böse ist dieser Gegenspielerin von Männern implantiert worden. Letztlich kann Wonder Woman das gute Herz der Geschlechtsgenossin wecken. Oft lebt der Situationswitz der Serie vom Feminismus der Protagonistin – nicht umsonst heisst es im Titellied: «In your satin tights, fighting for your rights ...» Als Major Trevor sich einmal wundert, warum Wonder Woman immer weiss, wann sie am dringendsten gebraucht wird, erwidert ihm Diana Prince lächelnd: «Well, it could be feminine intuition.»

Mit Staffel 2 verlagert sich die Handlung ins Jetzt der Siebziger. Diana Prince ist nun Geheimagentin und arbeitet mit Steve Trevors Sohn (immer noch Lyle Waggoner) zusammen, unterstützt von einem bunt blinkenden Computer. Nicht mehr alle Folgen strotzen von phantasievollen und witzigen Einfällen. Die schönste ist vielleicht «Anschluss 77»: Eine Gruppe von Nazi-Veteranen und skrupellosen Wissenschaftlern schafft es, Hitler zu klonen, was mit einer Einstellung auf dessen Stiefel visualisiert wird, die langsam wieder zu zucken beginnen.

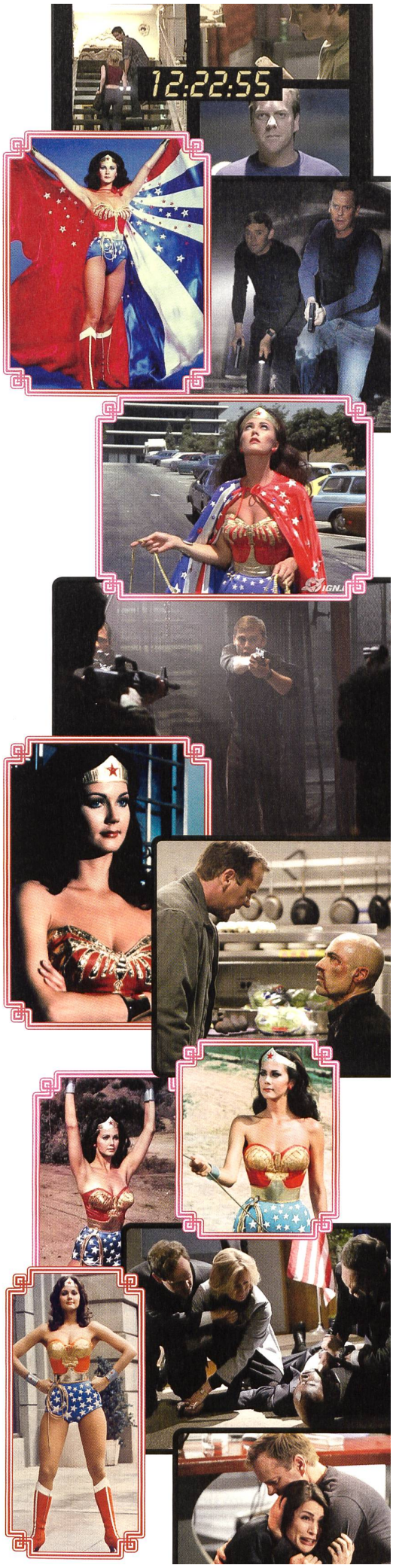
Ironische Ikone

Der gewagte Vergleich von «24» mit «Wonder Woman» läuft auf ein nicht in erster Linie moralisches, sondern ästhetisches Unbehagen hinaus. Es geht nicht darum, dass eine Superheldin mit übernatürlichen Kräften die bessere Weltenretterin wäre als Jack Bauer. Sondern darum, dass wir, wenn wir fast nur noch Filme machen und sehen, die sich der Macht des Faktischen anpassen, den ästhetischen Genuss einengen.

Wieso sind wir heute so erpicht auf die Sackgassen einer vermeintlich zwingenden Wirklichkeit? Und wieso muss immer alles schnell, «spannend», «glaubwürdig» und «professionell gemacht» sein? Wieso verzichten wir auf die Freiheit, über etwas allzu dick Aufgetragenes den Kopf zu schütteln oder zu lachen? Ausgerechnet jetzt, wo die technischen Mittel für Spezialeffekte viel weiter entwickelt sind, lassen wir das Phantasie-Lustzentrum im Gehirn verkümmern. Humor, Glamour, entwaffnender Optimismus – all diese langsamen Freuden des Lebens sind nunmehr schwache Währungen.

Ironie und Pathos sind zwar auch Markenzeichen unserer Epoche – aber bitte sehr, immer fein säuberlich getrennt! Die Wonder Woman der siebziger Jahre war eine ironische Ikone oder eine ikonische Ironie. Sie lebte das Unmögliche, das im Möglichen schlummert. Oder umgekehrt?

Michael Pfister



‹Mad Men›: eine Magnificent Obsession

Angefangen hat es mit dem visuellen Stil. Die akribische Rekonstruktion einer Madison-Avenue-Werbefirma Ende der fünfziger Jahre war wie für mich gemacht, gehört doch das Kino jener Zeit zu meinen grossen Leidenschaften. Ein Freund hat mir die erste Staffel auf mein iPhone kopiert, damit ich im Urlaub endlich geniessen sollte, was damals noch ein Geheimtip war. Und tatsächlich zog mich allein schon der Vorspann in seinen Bann: Die Silhouette eines Mannes, der entlang der Aussenwand eines Wolkenkratzers viele Stockwerke nach unten fällt, am Ende seines Sturzes jedoch souverän in seinem Bürosessel sitzt. Ominös und zugleich perfekt gezeichnet, verdichtet sich in diesem Bild das Leitmotiv von «Mad Men». Die vertraute Welt kann sich jederzeit auflösen, dennoch landet Don Draper immer wieder auf seinen Füssen. Ein Wissen darum, wie prekär die Stabilität eines auf geglückter Spekulation errichteten Erfolgs ist, hält der eleganten Selbstsicherheit, mit der er sich durch seine Welt bewegt, stets die Waage. Bestrickt war ich zugleich vom langsamen Zerfall der Ehe zwischen unserem Helden und seiner wohlgeborenen Betty, weil die beiden mich unweigerlich an meine eigenen Eltern erinnerten. Deshalb musste ich meiner Schwester, die mit mir gereist war, unentwegt davon erzählen. Bis die Geschichten, die auf meinem winzigen Bildschirm aufflackerten, auch sie nicht mehr loslassen wollten.

Copyright: Isolde Ohlbaum

Schnell reichte meine Faszination über die grossartige Ausstattung hinaus, verweilte zuerst bei dem intelligenten Selbstverweis, von dem «Mad Men» ebenfalls zehrt. Das Tauschgeschäft der Träume, für das Don Draper besonders begnadet ist, erklärt zugleich den Charme der Serie. Wie dieser inspirierte Creative Director, dessen Werbekampagnen auf Wunschvorstellungen vertrauen, setzt auch Matthew Weiner, der kreative Kopf hinter der Serie, darauf, dass wir uns mit seinen Phantasiefiguren identifizieren: weil sie mehr Eleganz und Glamour haben als wir, schlagfertig ihren Ambitionen und haltlos ihrem Begehren nachgehen. Es ist jedoch nicht reiner Eskapismus, der einen so nachhaltig fesselt. Als ich mich fragte, warum die Serie im Jahr 1960 einsteigt, wurde mir klar: An diesem Umbruch wird die Frage einer kulturellen Heimsuchung Amerikas verhandelt.

Noch trifft man auf der Chefetage fast nur Sekretärinnen, ganz vereinzelt eine Psychologin. Die Juden sind, wenn sie nicht als reiche Auftraggeber in Erscheinung treten, eher mit dem Sortieren der Post beschäftigt, die Schwarzen vornehmlich als Putzpersonal an den Rand der Arbeitswelt gedrängt. Doch rückblickend wissen wir, die Bürgerrechtsbewegung hat längst begonnen. Die Frauenwitze und der Rassismus drohen bereits ein Anachronismus zu sein. Wir wissen auch: Am Vorabend von Vietnam tragen die *mad men* der Madison Avenue die Spuren vergangener Kriege. Der harte Wettkampf um Klienten, den Drapers Werbefirma unermüdlich führt, erweist sich nicht nur als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Unser Held hat selber geschickt den Zufall eines Gefechts in Korea genutzt, um sich eine neue Identität zuzulegen. Vor allem dann, wenn japanische Kunden mit ihren schicken kleinen Autos in Aussicht stehen, reissen die Wunden der Schlachten im Pazifik des Zweiten Weltkrieges wieder auf.

Doch wie das klassische Hollywood jenes Hitchcock, an den Weiner nicht nur mit seinem Vorspann erinnert, ist diese Serie vor allem gut erzähltes Kino. Der Reiz des Drehbuchs liegt in der Vielschichtigkeit der Figuren. Diese entfalten ein schillerndes Innenleben. Sie sind weder so gutmütig und gefügig, wie sie sich geben, noch so gerissen, selbstsüchtig oder machthungrig. Jeder zeigt Stärken und Schwächen, Ehrgeiz und Selbstzweifel. Es sind Menschen, für die man sich interessiert, auch wenn man sie nicht mag. Sie werden einem vertraut, weil man so viel Zeit mit ihnen verbringt. Vor allem wird ihr Zusammenleben immer dichter gestrickt. Und eben darin ähneln sie uns. Überhaupt stellte ich bald fest, dass im gleichen Mass, in dem Don Draper und sein Team mit Wünschen handeln, um den Verkauf von Konsumgütern zu fördern, Weiner eine vertraute Welt schafft, über die sich seine Fans verständigen. Schnell kommt man über diese Serie miteinander ins Gespräch, tauscht Vorlieben für die eine, Kritik an der anderen Figur aus. Das fragile Bündnis zwischen den Frauen, die diesen besessenen Männern am Arbeitsplatz zur Seite stehen, kann ebenso zu heftigen Auseinandersetzungen führen wie Drapers unersättliche Liebeslust. Er ist einfach zu dumm, hat mir jüngst ein Freund erklärt, als würden wir über einen gemeinsamen Kollegen und nicht eine Fernsehfigur sprechen.

Ich dachte dabei an eine Zeichnung von Charles Dickens, auf der er, umgeben von seinen literarischen Figuren, in seinem Lehnstuhl sitzt und träumt. Und an die Anekdote, wie seine begeisterte Leserschaft am Hafen von New York wartet, um von den Passagieren eines Schiffes aus Europa zu erfahren, ob Little Nell, die fragile Heldin aus «Old Curiosity Shop», noch am Leben sei. «Mad Men» erschliesst einen gemeinsamen kulturellen Nenner, über den man schnell ins Gespräch kommt, weil die Serie das Erbe jener *moral imagination* antritt, für die der viktorianische Roman so berühmt war. Es sind Figuren, an deren Entscheidungen man den eigenen moralischen Kompass orientiert. Was ist mir wichtig? Wie soll ich mich verhalten? Welche Wahl soll ich treffen?

Stand am Anfang meine Freude am visuellen Stil, hält nun die Frage, wie fiktionale Charaktere, die mir vertraut geworden sind, sich in neuralgischen Situationen entscheiden werden, mein Interesse wach. Im Leben Don Drapers gibt es neben allen Exzessen immer wieder Situationen, in denen er innehält und sein Leben kritisch betrachtet. Es geht in diesen kurzen Augenblicken der Selbstbesinnung um das Erproben von Menschlichkeit, und dieses teilt er eher mit Frauen. Das Begreifen bricht nur selten die glatte Oberfläche eines gnadenlosen Kapitalismus, gewinnt jedoch eben dadurch seine Brisanz. Kürzlich hat meine Schwester mich angerufen. Sie hat Season Four zu Ende gesehen und will jetzt von mir die nächste Staffel von «Mad Men» bekommen. Ich musste sie auf den Frühling 2012 vertrösten. Im Warten, versicherte ich ihr, liegt ein Reiz. Die eigenen Erwartungen bleiben offen.

Elisabeth Bronfen

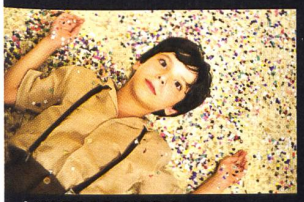
CINEMA ITALIANO

Tourneefestival Edizione 2011

5 neue italienische Filme in Schweizer Kinopremieren.

www.cinema-italiano.ch

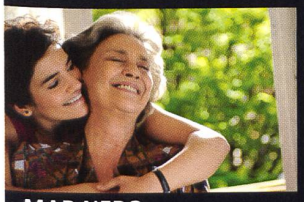
QUESTIONE DU CUORE
(Francesca Archibugi)



L'UOMO NERO
(Sergio Rubini)

FORTAPÀSC
(Marco Risi)

GENERAZIONE MILLE EURO (Massimo Venier)



MAR NERO
(Federico Bondi)

BASEL
neues kino | neueskinobasel.ch
1. - 30. Dez. 2011

BERN
Cinématte | www.cinematte.ch
26. Sept. - 22. Okt. 2011

BIEL
Filmpodium | www.pasquart.ch
2. - 22. Okt. 2011

CHUR
Kino Apollo | www.kinochur.ch
23. Okt. - 19. Dez. 2011

FRAUENFELD
Cinema Luna | www.cinemaluna.ch
6. - 23. Dez. 2011

ILANZ
Cinema Sil Plaz
www.cinemasilplaz.ch
3. - 25. Nov. 2011

LUZERN
stattkino | www.stattkino.ch
25. Sept. - 11. Dez. 2011

ST. GALLEN
Kinok Cinema | www.kinok.ch
1. - 29. Okt. 2011

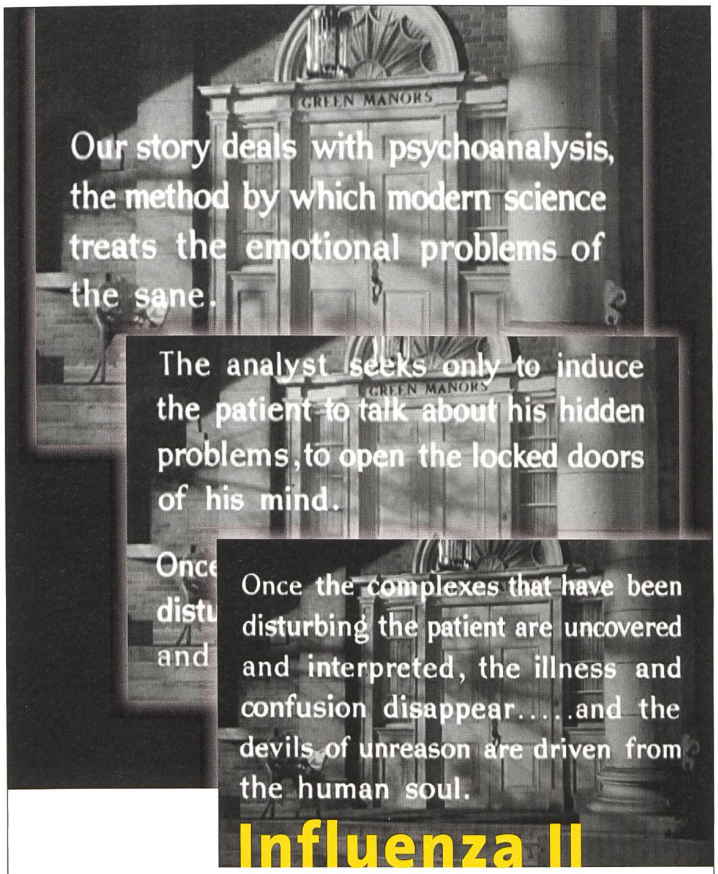
SOLOTHURN
Kino im Uferbau
www.kino-uferbau.ch
27. Nov. - 26. Dez. 2011

WINTERTHUR
Filmfoyer im Kino Loge
www.filmfoyer.ch
4. - 25. Okt. 2011

ZÜRICH
Filmpodium | www.filmpodium.ch
18. Nov. - 15. Dez. 2011

CINELIBRE
www.cinelibre.ch

Organisiert von
Cinélibre und Made in Italy



Influenza II
Psychoanalyse und Kino

Interdisziplinäre Tagung
Fr 4. / Sa 5. November 2011
Filmpodium Zürich

Beiträge von
Johannes Binotto, Kulturwissenschaftler, Zürich
Elisabeth Bronfen, Kulturwissenschaftlerin, Zürich
Andreas Cremonini, Philosoph, Basel
Olaf Knellessen, Psychoanalytiker, Zürich
Veronika Rall, Filmwissenschaftlerin, Zürich
Heide Schlüpmann, Filmhistorikerin und -theoretikerin, Frankfurt a.M.
Daniel Strassberg, Psychoanalytiker, Zürich

mit Filmprogramm

Info und Anmeldung: www.entresol.ch

Eine Veranstaltung des Netzwerks Entresol in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Filmwissenschaft und dem Englischen Seminar der Universität Zürich sowie dem Filmpodium der Stadt Zürich
Medienpartner: Filmbulletin – Kino in Augenhöhe

entresol Netzwerk für Philosophie Psychoanalyse und Wissenschaften der Psyche
Universität Zürich Seminar für Filmwissenschaft
Universität Zürich English Department
filmpodium
Filmbulletin Kino in Augenhöhe

Elena Pedrazzoli and Amedeo Pagani present

giochi d'estate
summer games

a film by
Rolando Colla

Official Selection
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2011

ab 24. Oktober im Kino

www.summergamesthefilm.com / www.giochidestate.com

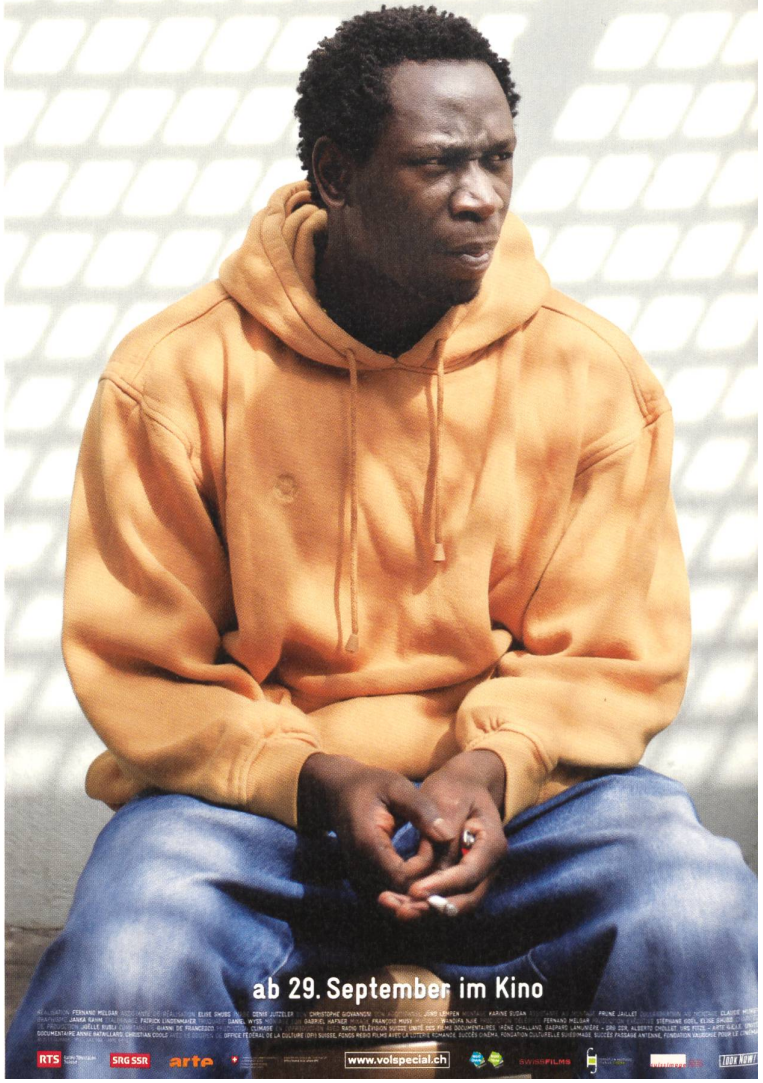
CLIMAGE PRÉSENTE

Festival del film Locarno
Concorso internazionale

GROSSER PREIS ÖKUMENISCHE JURY
★ ★ ★
GROSSER PREIS JUGENDJURY

VOL SPECIAL

Nach LA FORTERESSE der neue brisante Film von
Fernand Melgar



ab 29. September im Kino

www.volspecial.ch