Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 318

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: 20.06.2025

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

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

7.11

Erinnern und Vergessen
Kino und Psychoanalyse

Die Unmöglichkeit des Vergessens – Annäherungen an das Erinnern im Kino

Doppelbelichtung: Kino und Psychoanalye

CARNAGE von Roman Polanski

A DANGEROUS METHOD von David Cronenberg

Gespräch mit David Cronenberg

DAY IS DONE von Thomas Imbach

MELANCHOLIA von Lars von Trier

RESTLESS von Gus van Sant

GIOCHI D'ESTATE von Rolando Colla

www.filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 15

ACADEMY AWARD® NOMINEE
KEIRA
KNIGHTLEY

ACADEMY AWARD® NOMINEE
VIGGO
MORTENSEN

MICHAEL
FASSBENDER

AND
VINCENT
CASSEL

FROM THE DIRECTOR OF **'A HISTORY OF VIOLENCE'** & **'EASTERN PROMISES'**

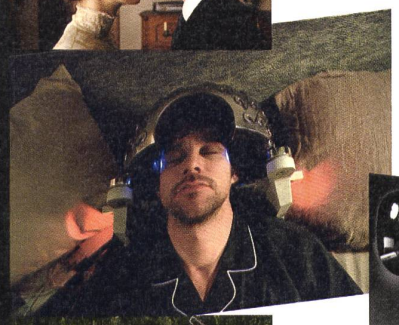
A DANGEROUS METHOD

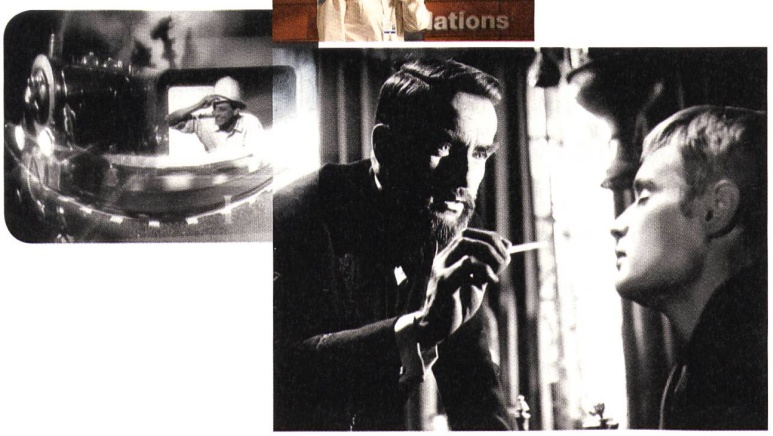
EINE DUNKLE BEGIERDE

JEREMY THOMAS PRESENTS A CO-PRODUCTION OF LAGO FILM PROSPERO PICTURES RECORDED PICTURE COMPANY IN ASSOCIATION WITH MILEBROOK PICTURES PRODUCED WITH THE PARTICIPATION OF TELEFILM CANADA ONTARIO MEDIA DEVELOPMENT CORPORATION CORUS ENTERTAINMENT DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS FILMFÖRDERUNGSANSTALT FILMSTIFTUNG NRW FILMFÖRDERUNG BADEN-WÜRTTEMBERG MEDIENBOARD BERLIN BRANDENBURG ELBE FILM A DAVID CRONENBERG FILM KEIRA KNIGHTLEY VIGGO MORTENSEN MICHAEL FASSBENDER SARAH GADON AND VINCENT CASSEL "A DANGEROUS METHOD" CASTING DEIRDRE BOWEN CDC MUSIC COMPOSED & CONDUCTED BY HOWARD SHORE AUTHORS DESIGNER DENISE CRONENBERG EDITOR RONALD SANDERS GOE ACE PRODUCTION DESIGNER JAMES McATEER DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY PETER SUSCHITZKY ASC COSTUME DESIGNERS THOMAS STERCHI MATTHIAS ZIMMERMANN KARL SPOERRI STEPHAN MALLMANN PETER WATSON BASED ON THE BOOK "A MOST DANGEROUS METHOD" BY JOHN KERR AND THE STAGE PLAY "THE TALKING CURE" BY CHRISTOPHER HAMPTON SCREENPLAY BY CHRISTOPHER HAMPTON CO-PRODUCED BY MARCO MEHLITZ MARTIN KATZ **AB 10. NOVEMBER** PRODUCED BY JEREMY THOMAS DIRECTED BY DAVID CRONENBERG

UNIVERSAL LAGOFILM prospero pictures TELEFILM CANADA DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS FFA medienboard HanWay

DangerousMethod.ch





Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
7.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 318
November 2011

Titelblatt:
Keira Knightley als
Sabina Spielrein
in A DANGEROUS METHOD
von David Cronenberg

KURZ 7 *Kurzfilmtage Winterthur Vorschau*
BELICHTET 9 *Bücher*
10 *DVD*

KINOFORUM 11 **Klaustrophisches Boulevardtheater**
CARNAGE *von Roman Polanski*

13 **Freud, Jung & Sabina Spielrein: Operation an drei offenen Herzen**
A DANGEROUS METHOD *von David Cronenberg*
14 **«In einem Film sein, ist wie in einem Traum sein»**
Gespräch mit David Cronenberg

GEDÄCHTNISRÄUME 16 **Die Unmöglichkeit des Vergessens**
Annäherungen an das Erinnern im Kino

FILMFORUM 22 **Die Welt ausser mir – eine Chimäre**
DAY IS DONE *von Thomas Imbach*
24 **In der Perspektive des Todes**
MELANCHOLIA *von Lars von Trier*

NEU IM KINO 26 **RESTLESS** *von Gus van Sant*
27 **GIOCHI D'ESTATE** *von Rolando Colla*
28 **DIE KINDER VOM NAPF** *von Alice Schmid*
29 **REGILAUL** *von Ulrike Koch*
30 **THE LOOK** *von Angelina Maccarone*
31 **THE SUBSTANCE** *von Martin Witz*
32 **ONE DAY** *von Lone Scherfig*
33 **THIS MUST BE THE PLACE** *von Paolo Sorrentino*
34 **THE WHISTLEBLOWER** *von Larysa Kondracki*

ERKENNTNIS-INSTRUMENT KINO 35 **Doppelbelichtung**
Was die Psychoanalyse mit dem Kino zu tun hat und das Kino mit der Psychoanalyse

KOLUMNE 40 **Abfallarchäologie**
Von Daniel Strassberg

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
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
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
Frank Arnold, Johannes Binotto, Michael Ranze, Martin Walder, Gerhard Midding, Stefan Volk, Natalie Böhler, Irene Genhart, Doris Senn, Kathrin Halter, Daniela Sannwald, Erwin Schaar, Michael Pfister, Veronika Rall

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Stadtkino Basel; Photothèque Cinémathèque suisse, Penthaz; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Elite Film, Filmpodium, Frenetic Films, Pathé Films, Veronika Rall, Universal Pictures International, Walt Disney Studios Motion Pictures, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Deutsche Kinemathek Fotoarchiv, Berlin; Filmladen, Wien

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 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.

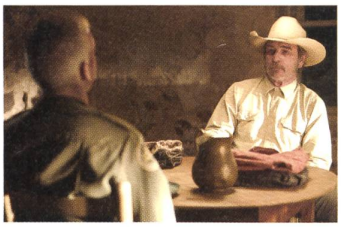
Dies Ausgabe wurde auch unterstützt von: Stiftung Freie Assoziation VJW, Basel

© 2011 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

Kurz belichtet

EMPATHY
Regie: Amie Siegel



THREE BURIALS
Regie: Tommy Lee Jones

Influenza II: Psychoanalyse und Kino

Nach einer Hochphase einer stark von der Psychoanalyse gefärbten Filmtheorie in den siebziger und achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts kann von einer gegenseitigen Ansteckung von Film(wissenschaft) und Psychoanalyse aktuell nicht mehr die Rede sein. Eine von Filmwissenschaftern und Psychoanalytikern gemeinsam konzipierte Tagung im *Filmpodium* Zürich versucht, den gegenseitigen Dialog wieder fruchtbar zu machen.

Am 4. und 5. November wird in Vorträgen und anhand von Filmbeispielen Fragen nachgegangen wie «Welche Erkenntnisse generiert das Kino und inwiefern ähnelt es dabei der Psychoanalyse? Wie beeinflusst umgekehrt das Kinoerlebnis Konzeptionen der Psychoanalyse – bergen Filme gar ein Wissen über die Psychoanalyse, das dieser selber abgeht?»

Eröffnet wird die Tagung von *Veronika Rall* und *Johannes Binotto* und EMPATHY von Amie Siegel (USA 2003). Der Film verwebt die fiktive Geschichte einer Schauspielerin in psychoanalytischer Behandlung mit Probeaufnahmen von Schauspielerinnen, die sich für eben diese Rolle bewerben, und Interviews mit praktizierenden Psychoanalytikern. Dem Vortrag «Invasionen oder Der Film als anderer Schauplatz» von *Daniel Strassberg* folgt INVASION OF THE BODY SNATCHERS von Don Siegel (USA 1952), ein meisterhafter Klassiker des «Paranoia-Films» der fünfziger Jahre. Vorgängig von THE THIN RED LINE von *Terrence Malick* spricht *Elisabeth Bronfen* über Psychoananlyse und das amerikanische Kriegskino.

Am Samstag zeigt Johannes Binotto in seinem Vortrag «Rear Projektion: Rück-Sichten auf Darstellbarkeit» wie Filmpraktiken – konkret die Rückprojektion – ein neues Verständnis psychoanalytischer Begriffe eröffnen und die Freudsche Theorie umgekehrt deutlich macht, dass die Tiefgründigkeit eines Films bereits in seiner technischen Verfasstheit liegt. *Heide Schlüpmann* spricht anhand von Beispielen aus dem komischen Fach (etwa ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN von Ernst Lubitsch) über Freuds Begriff der Sexualität und die Liebe im Kino. Am Beispiel von MEMENTO von Christopher Nolan spricht *Olaf Knellessen* über «den indirekten Zugang zur Realität in Kino und Psychoanalyse». In *Veronika Ralls* Schlussvortrag geht es um «Wiederholung als kinematografische und psychoanalytische Erkenntnisform», exemplifiziert an THE RESTORATION von D. W. Griffith (1909) und LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR von Léonce Perret (1912).

Vorträge und Filme können auch einzeln besucht werden.

www.entresol.ch; www.filmpodium.ch

Westernnacht

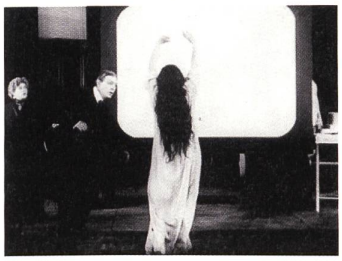
In *Sursee* ist auf Samstag, den 5. November, eine Westernacht angekündigt mit drei jüngeren Hightlights des Genres: BROKEBACK MOUNTAIN von *Ang Lee* (17 Uhr), TRUE GRIT der Gebrüder *Coen* (20 Uhr) und THREE BURIALS von und mit *Tommy Lee Jones* (22.30 Uhr).

Der Kinoclub Sursee existiert seit 1997 und zeigt regelmässig, meist jeden ersten Freitag im Monat, im Stadttheater an der Theaterstrasse einen Film. Die Aktivitäten werden von einem rund 300 Mitglieder zählenden Verein unterstützt. Am Freitag, 2. Dezember, steht EL SECRETO DE SUS OJOS von *Juan José Campanello* auf dem Programm.

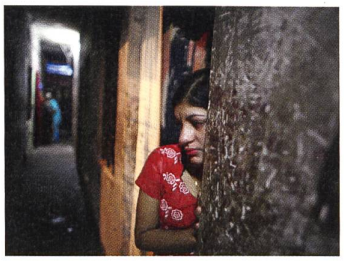
www.kinoclub.ch

GIOCHI D'ESTATE
Regie: Rolando Colla

LA BATALLIA EN EL CIELO
Regie: Carlos Reygadas



LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR
Regie: Léonce Perret



WHORE'S GLORY
Regie: Michael Glawogger

Rolando Colla

Jüngst ist *Rolando Collas* Spielfilm GIOCHI D'ESTATE in den Schweizer Kinos angelaufen. Das Kino *Kiwi-Scala* in *Schaffhausen* richtet aus diesem Anlass dem gebürtigen Schaffhauser in der Reihe «Der besondere Film» bis zum 4. Dezember eine Retrospektive aus. Gezeigt werden noch OLTRE IL CONFINE (2.–6. 11.), OPERAZIONE STRADIVARI (9.–13. 11.), MARAMEO (16.–20. 11), L'AUTRE MOITIÉ (23.–27. 11.), JAGDZEIT und EINSPRUCH I–V (30. 11.–4. 12.). Eine informative Broschüre ergänzt die Hommage an den 1957 geborenen Sohn italienischer Gastarbeiter, dessen Arbeiten sich immer wieder mit Randständigkeit und Flüchtlingsproblematik auseinandersetzen.

www.kiwikinos.ch

Cinefest 2011

Unter dem Titel «Europas Prärien und Cañons» beschäftigt sich das *Cinefest* in Hamburg, das internationale Festival des deutschen Film-Erbes, dieses Jahr (12.–19. 11.) mit dem europäischen Western. Mit über dreissig Filmen aus den Jahren 1912 bis 2009 wird das Spektrum an Western-Variationen zwischen Nachahmung und Neuinterpretation zwischen Sibirien und Atlantik aufgefächert. Die Stummfilmära etwa ist mit exemplarischen Beispielen wie CŒUR ARDENT (1912) – in der wilden Landschaft der Camargue wird um die Liebe einer Indianerin gekämpft –, FEUERTEUFEL von *Piel Jutzi* (1920), in dem «Texas Fred» den Kopf einer Verbrecherbande jagt, und *Lew Kuleschows* Goldgräberdrama PO ZAKONU (NACH DEM GESETZ, UdSSR 1926) vertreten. In diesem Zusammenhang unumgänglich ist natürlich der Italo-Western etwa mit PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ von *Sergio Leone*, IL GRANDE SILENZIO von *Sergio Corbucci* und KEOMA von *Enzo Castellari*. Aber auch im neuen deutschen Autorenfilm finden sich mit DEADLOCK von *Roland Klick*, JAIDER – DER EINSAME JÄGER von *Volker Vogeler* und TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE von *Hark Bohm* ganz unterschiedliche Ausformungen der Auseinandersetzung mit dem Genre. Der Bogen spannt sich zwischen der Politsatire auf US-Imperialismus von *Marco Ferreris* TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE (1973) bis zu *Angy Burrys* THE WOLFER, der in jahrelanger Knochenarbeit in Obwalden entstandenen abendfüllenden Hommage an die Ureinwohner und Trapper Amerikas.

Teil der Veranstaltung in Hamburg ist der 24. Internationale Filmhistorische Kongress (17.–19. 11.), auf dem diverse Aspekte des Themas in Vorträgen und Diskussionen vertieft werden. Zum Festival erscheint auch ein umfangreicher Katalog mit einer DVD.

www.cinefest.de

Neues mexikanisches Kino

Mit REVOLUCCIÓN, einem Kompilationsfilm von *Mariana Chenillo*, *Paul Leduc*, *Fernando Eimbke*, *Carlos Reygadas* und anderen, entstanden aus Anlass von hundert Jahre mexikanische Revolution, eröffnet das Berner *Kino im Kunstmuseum* am 5. November eine Filmreihe zum neueren mexikanischen Kino. Von Carlos Reygadas ist ebenfalls LA BATALLA EN EL CIELO zu sehen – seine «radikale Darstelleung einer negativen Erlösung verbindet stets individuelles und kollektives Schicksal» (Wolfgang Nierlin in Filmbulletin 2.07). Mit PARQUE VIA von *Enrique Rivero*, einem minimalistischen Film über einen Hausdiener, wird der Preisträger des Filmfestivals von Locarno 2008 zu sehen sein. Auch NORTEADO von *Rigoberto Pérezcano* ist geprägt von einem formalen Minimalismus und erzählt von einem naiven jungen Mann, der vergeblich versucht, die Grenze nach den USA zu überschreiten und in Tijuana hängenbleibt.

Die Reihe ist in Zusammenarbeit mit dem Genfer Filmfestival «Filmar en America Latina» entstanden und zeigt ein Filmschaffen, das geprägt ist durch «das unideologische, intellektuell aber hoch reflektierte Interesse an der Realität, gepaart mit konsequentem filmischem Formwillen» (Thomas Allenbach, designierter Leiter des Kino Kunstmuseum).

www.kinokunstmuseum.ch

Memoryscapes

Das *Stadtkino Basel* zeigt im November eine Reihe von Filmen, die exemplarisch für unterschiedliche Annäherungen an das Thema Erinnerung stehen. Anlass zu dieser Reihe ist die vom Medienwissenschaftlichen Institut der Universität Basel organisierte Fachtagung «Memoryscapes – Filmformen der Erinnerung» vom 17. bis 19. November, die im Stadtkino und im Museum Tinguely stattfindet.

Eröffnet wird die Tagung mit einem Vortrag von *Heike Klippel* zu «Gedächtnis und Kino um 1900» und der Vorführung von LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR von Léonce Perret, einem Schlüsselfilm in verschiedensten Disziplinen aus dem Jahre 1912, auf den auch *Pasi Väliaho* am Freitagmorgen breit eingehen wird.

Die Tagung verhandelt etwa «Phantome der Erinnerung» – *Daniel Eschkötter* in seinem Vortrag «Im elektrischen Nebel (mit Kinogespenstern) –, «Wirbelstürme» – *Rembert Hüser* über «Sturm, Waser, Glas» –, «filmische Oberflächen des "Unterbewussten"» – *Johannes Binotto* in «SUB 1, 2, 3 etc. Erinnerung, Wiederholungszwang und die Oberflächen des Films oder: Warum es das *Unter*bewusste nicht gibt» und Hitchcock – *Sulgi Lie* mit «Anamorphosen des Affekts: zu Hitchcocks Akusmatik der Erinnerung». Es geht um «persönliche Spurensuchen» – *Alexandra Schneider* über «Home Movies, Autobiografie und Erinnerung» –, um Wiederholung – *Michael Rohrwasser* über «Das zweite Mal» – und um Lücken – *Matthias Wittmann* in «Screen Memories. Von Blackouts und anderen Deckerinnerungen anhand von Abel Ferraras BLACK OUT».

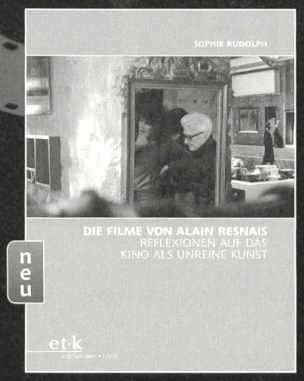
Am Sonntag, im Museum Tinguely, geht *Judith Keilbach* «Erfahrungsdimension von Re-enactments» nach, *Frances Guerin* befasst sich mit «Corporealization of Memory» in Christian Boltanskis Installationen, und *Ute Holl* führt mit dem Vortrag «Zeug zusammensetzen / Remembering Things» ins Werk von *Robert Breer* ein. Diesem abstrakten Maler und Filmemacher, der «die Struktur des Bildstreifens wie ein Regal benutzt, in das Bilder gestellt werden», ist die aktuelle Ausstellung des Museums gewidmet.

www.stadtkinobasel.ch, www.mewi-unibas.ch

Duisburger Filmwoche

Die 35. Duisburger Filmwoche (7. – 13. 11.) wird mit MONDO LUX – DIE BILDERWELTEN DES WERNER SCHROETER von *Elfi Mikesch* eröffnet. Das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms wird etwa die Langzeitstudie EMSCHER SKIZZEN von *Gabriele Voss & Christoph Hübner*, ABENDLAND von *Nicolas Geyrhalter*, ERNSTE SPIELE von *Harun Farocki*, DIE HERDE DES HERRN von *Romuald Karmakar* und WHORE'S GLORY von *Michael Glawogger* zeigen. Die Schweiz ist mit DAY IS DONE von *Thomas Imbach*, CARTE BLANCHE von *Heidi Specogna* und KAMPF DER KÖNIGINNEN von *Nicolas Steiner* vertreten.

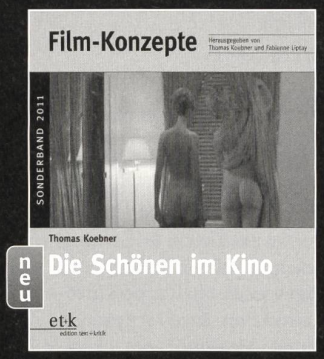
Film in der edition text + kritik



Sophie Rudolph
Die Filme von Alain Resnais
Reflexionen auf das Kino als unreine Kunst
etwa 280 Seiten, s/w-Abbildungen, ca. € 29,–
ISBN 978-3-86916-137-2

Sophie Rudolph betrachtet Alain Resnais Filme anhand von Fragen der Bildästhetik, der Narration und der Inszenierung. André Bazins Begriff des »cinéma impur« zieht sich dabei als theoretische Leitidee durch die Analyse seines filmischen Werkes. Mit diesem Ansatz gelingt es, einen Bogen von den frühen Essayfilmen über die literarischen Spielfilme bis zu den aus dem Boulevardtheater inspirierten populären Komödien neueren Datums zu spannen.

Film-Konzepte
Sonderband 2011
Thomas Koebner
Die Schönen im Kino
etwa 230 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen, ca. € 28,–
ISBN 978-3-86916-133-4

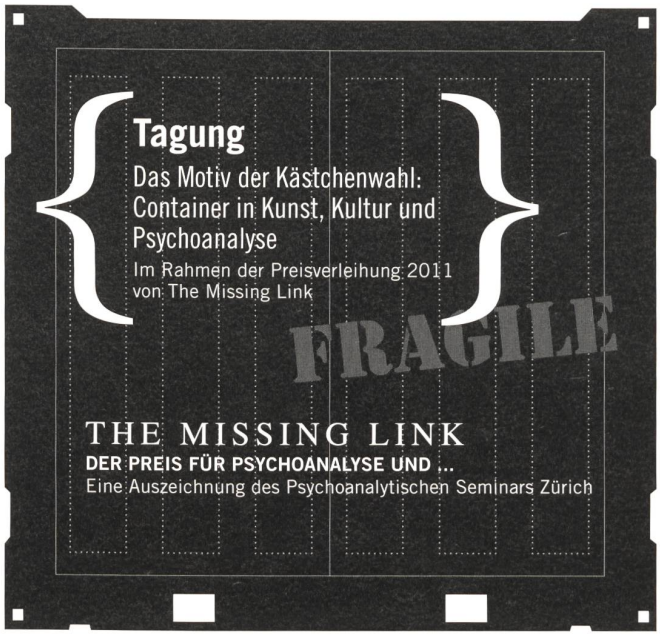


Thomas Koebner fordert einen Paradigmenwechsel in der ästhetischen Betrachtung des Films: weg von einer klassisch geprägten Auffassung, dass das Schöne mit interesselosem Wohlgefallen zu tun habe. Vielmehr müssen wir uns eingestehen, dass wir die Schönen – weibliche wie männliche Projektionen – mit Interesse besetzen und mit Begehren verfolgen.

et+k
edition text + kritik

Levelingstraße 6a
81673 München

info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de



Konzept Insa Härtel & Olaf Knellessen

9. Dezember 2011, 14:00 - 22:00, 10. Dezember 2011, 10:00 - 19:00

Beiträge

Insa Härtel
EINFÜHRUNG: VON KÄSTCHEN UND CONTAINERN
Alexander Klose
AUF DEM WEG ZU EINER THEORIE DES CONTAINER-SUBJEKTS
Rosemarie Kennel
BIONS CONTAINER-CONTAINED-MODELL UND SEINE DARAUS ENTWICKELTE DENKTHEORIE
Olaf Knellessen
DIE BÜCHSE DER PANDORA. ZUM VERHÄLTNIS VON PSYCHOANALYSE UND CONTAINER
Ursula Biemann
CONTAINED MOBILITY. VIDEOPRÄSENTATION
Axel Doßmann
CONTAINER. ÜBER DAS UNHEIMLICHE EINER OPERATIVEN ARCHITEKTUR
Minimetal
KILL THEM ALL
Robert Heim
KRUG, SIGNIFIKANT, TOPF. DER CONTAINER ALS ELEMENT IN DER PSYCHOANALYTISCHEN GASTRONOMIE
Peter Berz
CONTENANT CONTENU: ANORDNUNGEN DES ENTHALTENS
Bernd Scholz-Reiter
ZUR ‚INTELLIGENZ' VON CONTAINERN
etoy
DUALITÄT SOFTWARE/HARDWARE

Filme
AUSLÄNDER RAUS! Schlingensiefs Container. Ein Film von Paul Poet
DIE CONTAINER-STORY Ein Film von Thomas Greh, tnfilm GmbH

Tagungsgebühren
Bei Zahlung bis 31. Oktober 2011: 150 CHF / danach: 180 CHF
Studierende: Bei Zahlung bis 31. Oktober 2011: 80 CHF / danach: 100 CHF *Zusätzliche Ermässigungen auf Anfrage*
Credit Suisse, 8070 Zürich, Psychoanalytisches Seminar Zürich, IBAN CH60 0483 5059 9625 9100 4, Clearing: 4835, BIC: CRESCHZZ80A
Die Zahlung gilt als Anmeldung

Moderatorinnen und Moderatoren
Barbara Langraf, Bernd Schwibs, Barbara Basting, Insa Härtel, Olaf Knellessen, Peter Passett

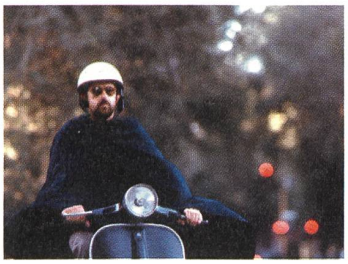
Informationen/Kontakt
www.psychoanalyse-zuerich.ch

Wo
Kunstraum Walcheturm
Kanonengasse 20
CH-8004 Zürich
www.walcheturm.ch

Anmeldung
sekretariat@psychoanalyse-zuerich.ch

DER ROSENKAVALIER
Regie: Robert Wiene

APRILE
Regie: Nanni Moretti



BELLE DE JOUR
Regie: Luis Buñuel

Wie immer legt das Festival Wert auf «Rede und Gegenrede» – nach jeder Filmvorführung gibt es ausführlich Raum für Diskussion und Gespräch mit Mitgliedern der Auswahlkommission, Filmemachern und Publikum. Unter dem Titel «Zum Film überreden oder über Film reden?» gilt eine spezielle Diskussionveranstaltung der Auseinandersetzung über Film im Fernsehen.

Integriert in die Duisburger Filmwoche ist auch «doxs – dokumentarfilme für kinder und jugendliche», ein Festival, das zum zehnten Mal stattfindet und zu diesem Jubiläum mit «Die grosse Klappe» auch einen Filmpreis vergibt.

www.duisburger-filmwoche.de

Berner Symphonieorchester begleitet Stummfilm-Rarität

Im Stadtheater Bern begleitet am 26. und 27. November das *Berner Symphonieorchester* den Stummfilm DER ROSENKAVALIER von *Robert Wiene*. Das Orchester wird von *Frank Strobel* dirigiert, Spezialist für Filmmusik und musikalische Begleitung von Stummfilmen.

DER ROSENKAVALIER ist ein frühes Beispiel multimedialer Verwertung einer populären Oper. Richard Strauss selbst regte eine Verfilmung seiner Oper an – nicht als Eins-zu-eins Opernabfilmung, sondern als Musik-Film, für den die Oper umgearbeitet und in das filmische Medium übersetzt werden sollte. Die österreichische Produktionsfirma Pan-Film beauftragte Robert Wiene als Regisseur und hielt sich konzeptionell, zum Verdruss von Hugo von Hofmannsthal, vergleichsweise eng an die Oper: die filmische Erzählung gliedert sich wie sie in drei grosse Einheiten, zwischen die zwei Kriegsszenen eingesetzt sind, um die Welt des Marschalls vor Augen zu führen. Bei der Umarbeitung der Musik durch Richard Strauss und seine Mitarbeiter wurden die Gesangsstimmen gestrichen und teilweise durch Instrumentalstimmen ersetzt, es musste gekürzt und im Ablauf umgestellt werden, die neuen filmischen Handlungselemente wurden mit älteren Strauss-Stücken und einem neukomponierten Marsch ergänzt. Die Uraufführung 1926 in Dresden war jedoch ein Desaster: Es gab Synchronisierungsprobleme zwischen Film und Musik, da der gedruckte Notensatz einer früheren Version des Films entsprach.

Die Pan-Film machte bald darauf Konkurs und das Negativ verschwand. Dank zweier Exportkopien, denen aber die achte Filmrolle, das rund fünfzehnminütige Finale, fehlen, konnte der Film in Zusammenarbeit von Filmarchiv Austria, Arte, ZDF und Sächsische Staatsoper 2006 restauriert werden. Die 150-minütige Partitur wurde auf 108 Minuten reduziert, das Ende mit Standfotos, Inserts und einem Trailer rekonstruiert. Man freue sich auf eine «wunderbare, symphonische Opernfilm-Dichtung».

www.bernorchester.ch

L'Italia che resiste

Italien feierte dieses Jahr seinen hundertfünfzigsten "Geburtstag" – die schöne Reihe «L'Italia che resiste. Nanni Moretti und Gefährten» im November im *Xenix* und im *Stadtkino Basel* könnte man als verspätetes Geburtstagsgeschenk verstehen. *Nanni Moretti* hat sich als Autor, Produzent, Regisseur und Darsteller in seinen Filmen, die über die letzten vierzig Jahre entstanden sind, immer intensiv mit der italienischen Gesellschaft auseinandergesetzt, mal mit humoristischem Blick, mal mit satirischer Schärfe, mal gelassener, mal mit fulminantem Furor und von IO SONO UN AUTARCHICO über CARO DIARIO bis APRILE mit Beteiligung seiner persönlichen Befindlichkeit, gespiegelt in seinen Alter Egos Michele Apicella und Nanni Moretti.

Ergänzt wird die Reihe mit Filmen eines Cinema italiano, das den Blick auf die gesellschaftlich-politische Verfasstheit seines Landes wiedergefunden hat, in Filmen wie IL DIVO von *Paolo Sorrentino* (CADAVERI ECCELENTI von *Francesco Rosi* ist ihm "beigestellt"), DRAQUILA – L'ITALIA CHE TREMA von *Sabina Guzzanti* und der sechsstündigen Familienchronik LA MEGLIO GIOVENTÙ von *Marco Tullio Giordana*.

www.xenix.ch, www.stadtkinobasel.ch

Nino Rota

Der Filmkomponist *Nino Rota* wäre am 3. Dezember hundert Jahre alt geworden. *Alexander Schiwow*, bekannt als kongenialer Stummfilmbegleiter, zeichnet in einer dreiteiligen Vortragsreihe (29. 11.–13. 12.) anhand ausgewählter Beispiele – vor allem aus Musiken zu Filmen von Fellini und Francis Ford Coppola – auf, wie Rota «gezielt musikalische Mittel einsetzte, um den richtigen Ton zu treffen».

www.volkshochschule-zuerich.ch

Linda Williams in St. Gallen

Die amerikanische Film- und Kulturwissenschafterin *Linda Williams*, bekannt durch ihre Auseinandersetzung mit dem pornographischen Film («Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films») und dem Melodram («Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson»), hält sich für eine Tagung in St. Gallen auf. Am Dienstag, 8. November, hält sie im *Kinok Cinema in der Lokremise* einen Vortrag, der um BELLE DE JOUR von Luis Buñuel und IM REICH DER SINNE von Nagisa Oshima kreist, Filme, die sie für diesen Anlass ausgesucht hat.

Die Konferenz, zu der Linda Williams an die Hochschule St. Gallen kommt, heisst «After the Tears: Victimhood and Subjectivity in the Melodramatic Mode», findet am 11./12. November statt und ist besetzt etwa mit Thomas Elsaesser, Rolf Schieder, Elisabeth Anker, Eva Illouz und Amos Goldberg. Der Eintritt ist frei.

www.kinok.ch, www.afterthetears.ch

The Big Sleep

Peter Przygodda

26. 10. 1941– 2. 10. 2011

«Ich lese ungern Drehbücher, sie beziehen sich auf das Stadium vor dem Dreh. Für mich ist es wichtig, was ich sehe, was gedreht wurde, und daraus muss ich mir was basteln. Gucken, gucken, gucken, und irgendwann weiss man, was wozu- oder hintereinandergehört.»

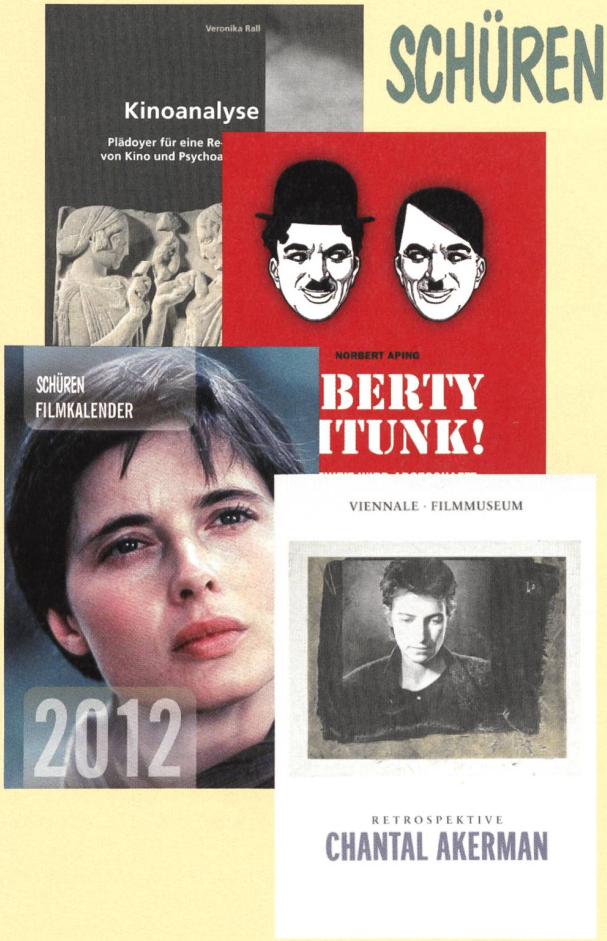
Peter Przygodda in Gabriele Voss; Schnitte in Raum und Zeit. Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie». Berlin, Vorwerk 8, 2006

Friedrich Kittler

12. 6. 1943 – 18. 10. 2011

«Erst im Zangengriff von Wissenschaft und Industrie, von Psychoanalyse und Film ist die empirisch-transzendentale Doublette Mensch, dieses Substrat romantischer Phantastik, implodiert. All jene Schatten und Spiegel des Subjekts – die Psychoanalyse hat sie klinisch verifiziert, das Kino technisch implementiert.»

Friedrich Kittler in «Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte» aus «Draculas Vermächtnis. Technische Schriften», Leipzig, Reclam Verlag, 1993



Veronika Rall | **Kinoanalyse – Plädoyer für eine Re-Vision von Kino und Psychoanalyse** | 474 S. | zahlr. Abb. | € 29,90 | ISBN 978-3-89472-528-0
«Kinoanalyse» möchte nicht nur eine Rückblende auf die wechselseitigen Anziehungskräfte zwischen Kino und Psychoanalyse leisten, sondern versteht sich auch als Plädoyer für eine Re-Vision, die nach Konjunkturen und Krisen dieser Attraktion fragt. Dabei wird die psychoanalytische Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre einer kritischen Betrachtung unterzogen und historisiert.

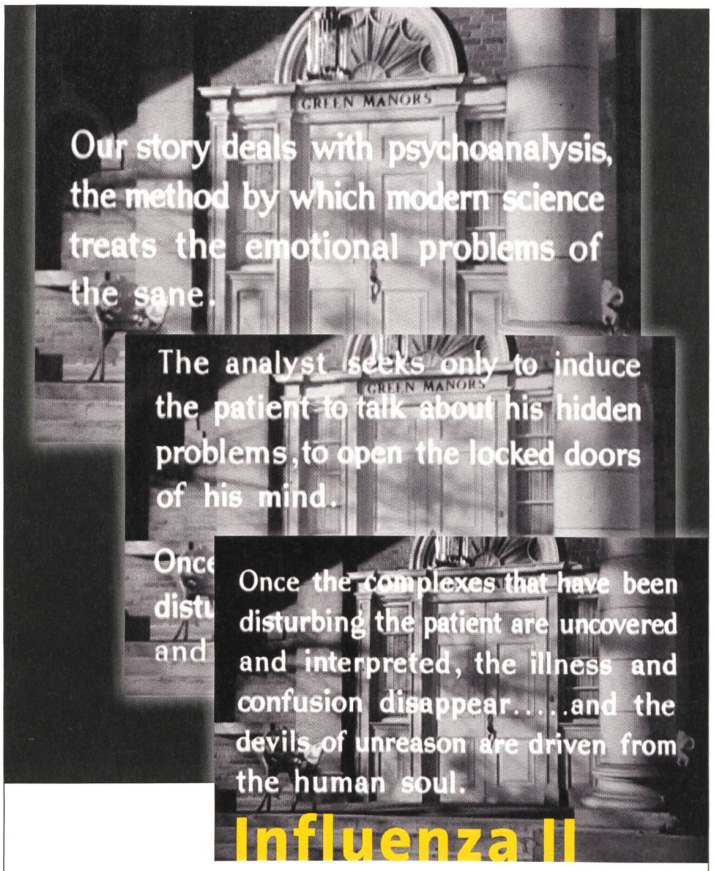
Filmkalender 2012 | 208 S. | Fadenheftung | Viele farbige Abbildungen | € 9,90 | ISBN 978-3-89472-028-5
Filmkalender 2012 – altbewährt mit reichlich Komfort für das Eintragen von persönlichen Daten und Terminen und vielen spannenden Beiträgen.

Astrid Ofner/Claudia Siefen/Stefan Flach (Hg.) | **Chantal Akerman** | Eine Publikation der Viennale 2011 | 200 S. | geb. | € 19,90 | ISBN 978-3-89472-744-4
1950 geboren, gehört Akerman zur ersten Generation französischsprachiger Filmemacher nach der Nouvelle Vague. Diese Publikation versammelt Interviews, Essays und Kritiken zu ihrem Werk.

Norbert Aping | **Liberty – Shtunk! Die Freiheit wird abgeschafft** | Charlie Chaplin und die Nationalsozialisten | 424 S. | über 200 Abb. | geb. | € 38,- | ISBN 978-3-89472-721-5 | Mit einem Vorwort von Oscar-Preisträger Kevin Brownlow

Chaplin und die Nationalsozialisten – jeder denkt dabei sofort an den Film **THE GREAT DICTATOR** von 1940. Chaplin war einer der meistgehassten Künstler im Dritten Reich. Norbert Aping, bekannt durch seine Laurel-und-Hardy-Standardwerke, verfolgt die langjährige Entstehungsgeschichte des Films und zeigt die nationalsozialistischen Methoden von Hetze, Verleumdung und Propaganda gegen einen missliebigen Künstler.

www.schueren-verlag.de SCHÜREN



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

Afrika und vieles andere mehr

Kurzfilmtage Winterthur 2011

BRAIDS ON A BALD HEAD
Regie: Ishaya Bako

ZERO TOLERANCE
Regie: Dieudo Hamadi

LES COLONS DU TAMANSOURT
Regie: Feno Mahery Ramaholison

Vom 9. bis 13. November finden die fünfzehnten *Internationalen Kurzfilmtage Winterthur* auf den Leinwänden von Casinotheater, Theater Winterthur, Alte Kaserne und ZHAW Architekturhalle statt. Für den *Internationalen Wettbewerb* gab es eine Rekordeinreichung von gut viertausend Filmen. Dass die Kompetition von "nur" 35 Filmen aus 21 Ländern bestritten wird, ist einem offensichtlichen Trend zum längeren Kurzfilm zuzuschreiben. Diese Tendenz scheint auch für den Schweizer Kurzfilm zu gelten, denn der *Schweizer Wettbewerb* ist mit 16 Filmen (gegenüber 21 im letzten Jahr) anzahlmässig auch etwas schlanker besetzt.

Africa is ...

Der thematische Schwerpunkt gilt dieses Jahr dem aktuellen Kurzfilmschaffen des afrikanischen Kontinents. Sechs Programmblöcke ermöglichen Begegnungen mit einem hierzulande kaum bekannten Kurzfilmschaffen.

Der Block *Africa is Heritage* zeigt etwa Teile aus dem Langfilm-Projekt L'AFRIQUE VU PAR ..., einem Unternehmen, das vom Kulturellen Panafrikanischen Festival in Alger produziert wird und für das afrikanische Filmemacher verschiedener Länder ihren Blick auf die Wurzeln ihrer unterschiedlichen Kulturen richten. Aus Gründen der Authentizität sind die meisten dieser Filme mit Laiendarstellern und in lokaler Sprache gedreht worden.

Der Programmteil *Africa is Social Change* zeigt filmische Beiträge über politische und soziale Umbrüche wie etwa THE A77A PROJECT (ON PRESIDENTS AND SUPERHEROES) des Ägypters *Khaled Hafez*, an dem sich ablesen lässt, dass die Revolte am Tahiri-Platz nicht aus dem Nichts entstanden ist.

Die Filme des Blocks *Africa is Migration* – etwa ATLANTIQUES (ATLANTICS) des Senegalesen *Mati Diop* oder GOODBYE CHICKEN, FAREWELL GOAT des Nigerianers *Julius Onah* – beschäftigen sich mit dem Thema Emigration, einem Thema, das das gesamte afrikanische Filmschaffen seit seinen Anfängen durchzieht.

Im Zentrum des Blocks *Africa is Imagination* steht die Vorstellungskraft, die über den Alltag hinweghilft, aber auch in der Erschaffung neuer Welten und Utopien Wandel unterstützt. So erfinden in MUMMY LAGOS von *Kenneth Gyang*, Nigeria, und LOVE IN THE TIME OF GUM von *Ibrahim Abia*, Ägypten, die zentralen Figuren ihren Beruf oder ein Produkt neu, um in ihrem Alltag zu bestehen. In KEMPINSKI stellt *Neil Beloufa*, Mali, Tradition und technologischen Wandel auf experimentelle Art einander gegenüber, während PUMZI von *Wanuri Kahui* aus Südafrika einen Zukunftsentwurf in klassischer Science-Fiction-Manier entwirft.

Ein weiterer Filmblock gilt *Südafrika* und dem Ende der Apartheid. Das Video News Service Kollektiv VNS dokumentierte von den frühen achtziger Jahren bis 1994 die Aktionen der Widerstandsbewegung gegen die Apartheid. Aus den über dreitausend Stunden Videomaterial wurde 2004 die zwölfteilige Serie «*History Uncut*» produziert, die in 25minütigen Sequenzen weitgehend kommentarlos den Ereignissen folgen. Darryl Els aus Johannesburg wird nach den Vorführungen von den Produktionsbedingungen berichten und Fragen beantworten.

Der Programmteil *Madagascar is Terra Incognita* erlaubt eine Begegnung mit einem filmischen Schaffen, das quasi aus dem Nichts entstanden ist. Auf der Insel wurde das letzte öffentliche Kino vor Jahren geschlossen, eine Filmschule gibt es nicht, und dennoch findet sich eine junge Generation, die mit wenig Mitteln und oft auf autodidaktischer Basis mit Film Geschichten zu erzählen weiss.

Am Sonntag unterhalten sich in zwei Gesprächspanels Filmemacher und Fachleute über Produktion und Verleih von Kurzfilmen in Afrika beziehungsweise spezifisch in Madagascar.

Sonderprogramme

Eines der Spezialprogramme widmet sich den humanitären Traditionen der Schweiz. Der Block «*Hilfe. Die Schweiz kommt!*» zeigt Zeitdokumente aus fünfzig Jahren schweizerischer Entwicklungshilfe aus den Archiven von IKRK, der DEZA, SRG SSR, der Cinémathèque suisse und Médecin sans Frontieres. Altbundesrätin Ruth Dreifuss und Daniel Speich Chassé, Professor für postkoloniale Geschichte, kommentieren das audiovisuelle Material. Ein zweiter Block gilt den spezifischen Beziehungen *Schweiz – Ruanda*, dem Schwerpunktland der schweizerischen Entwicklungshilfe. Es kommentieren die Journalistin Andrea König und der Historiker Lukas Zürcher.

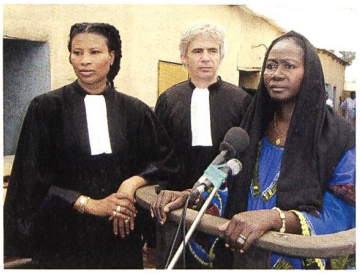
«*Nukleare Propaganda*» heisst ein Sonderprogramm, das in zwei Blöcken audiovisuelles Material zum Thema Atomkraft versammelt: vom Filmwochenschaubeitrag und dem Werbespot aus Zeiten der euphorischen Aufbruchstimmung der fünfziger Jahre bis zur kritischen Aufbereitung der Fukushima-Kernschmelze.

Die samstägliche Nocturne gilt der *Science Fiction*: von LE VOYAGE DANS LA LUNE von *Georges Méliès* über I'M HERE, die Geschichte einer Roboterliebe von *Spike Jonze*, bis zu L'ATTAQUE DU MONSTRE GÉANT SUCEUR DE CERVEAUX DE L'ESPACE von *Guillaume Rieu*.

www.kurzfilmtage.ch

Afro-November

in Winterthur



BAMAKO
Regie: Abderrahmane Sissako

Die Winterthurer Spielstellen *Filmfoyer* und *Kino Nische* nehmen erfreulicherweise den Afrika-Schwerpunkt der Kurzfilmtage zum Anlass, im November ihr Programm ebenfalls dem schwarzen Kontinent zu widmen.

Am 8. November sind im Programm des Filmfoyer mit DEWENETI, einem fünfzehnminütigen Kurzfilm, und dem dreiviertelstündigen UN TRANSPORT EN COMMUN zwei Filme von *Dyana Gaye* zu sehen. Die Senegalesin ist Mitglied der Jury der Kurzfilmtage. *Aberrahmane Sissako* aus Mali lässt in BAMAKO (15. 11.) im Hof des Hauses seines verstorbenen Vaters eine hochoffiziell scheinende Verhandlung gegen Weltbank und Internationalen Währungsfonds über die Bühne gehen. In UN HOMME QUI CRIE erzählt *Mahamat-Saleh Haroun* aus dem Tschad (22. 11.) anrührend von einem Vater-Sohn-Konflikt auf dem Hintergrund des sich nähernden Bürgerkriegs. MOI ET MON BLANC von *S. Pierre Yameogo* aus Burkina Faso (29. 11.) verbindet interkulturelle Sozialkritik mit der Leichtfüssigkeit einer Komödie.

Den Auftakt im Kino Nische macht EN ATTENDANT LE BONHEUR – HEREMAKONO von *Abderrahane Sissako* (6. 11.), ein Blick auf den Alltag in einer mauretanischen Altstadt, gefilmt mit sanfter Langsamkeit. PARIS MON PARADIS von *Eléonore Yameogo* (13. 11.) ist eine couragierte Dokumentation über die prekären Lebensverhältnisse von afrikanischen Migranten in Paris. *Haile Gerima* erzählt in TEZA (20. 11.) in starken Bildern von der problembeladenen Heimkehr eines im Ausland ausgebildeten Intellektuellen in seine äthiopische Heimat. NOTRE ÉTRANGÈRE von *Sarah Bouyain* (27. 11.) berichtet von zwei Frauen, die sich heimatlos zwischen Frankreich und Afrika bewegen.

www.filmfoyer.ch, www.kinonische.ch

STADTKINO BASEL
LANDKINO

November

MEMORY-SCAPES

FILM UND ERINNERUNG

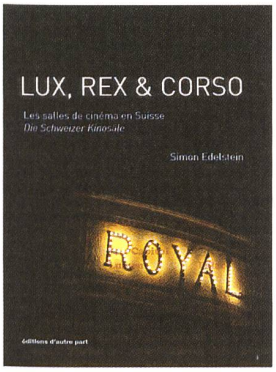
L'ITALIA CHE RESISTE

RETROSPEKTIVE
NANNI MORETTI

GÜNSTIGER INS STADTKINO BASEL?
Mit der Super8-Karte zum halben Preis und
mit Passepartout gratis!
Beide Karten sind an der Kinokasse und online erhältlich.
www.stadtkinobasel.ch

DAS STADTKINO BASEL GANZ FÜR SIE ALLEIN?
Sie können das Stadtkino Basel für private oder
öffentliche Anlässe mieten.
Weitere Auskünfte unter:
Tel. 061 205 98 80 oder info@stadtkinobasel.ch.

‹Lux, Rex & Corso›
Bestandsaufnahme und Abgesang



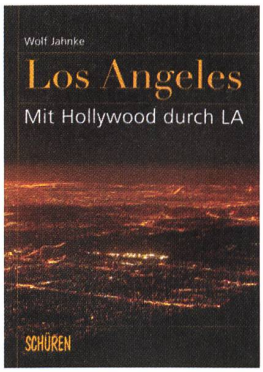
Lange Jahre habe seine ungeteilte Aufmerksamkeit einzig dem Film gegolten. Sitzgelegenheit, Dekor, Kinofassaden habe er kaum wahrgenommen, schreibt *Simon Edelstein* im Vorwort von «Lux, Rex & Corso». Das habe sich geändert, als er in Barcelona zufällig an einem Kino mit spezieller Architektur vorbeigekommen sei, ein Schild hing dort, und am nächsten Tag war von dem Gebäude nur noch ein Schutthaufen übrig. Seit diesem Tag fotografiert der Filmemacher und Fotograf auf seinen Reisen Kinoarchitektur. Vor ein paar Jahren zeugte eine Fotoausstellung im Rahmen des Festivals von Locarno von dieser Leidenschaft: mit Fotos von vor allem auch vernachlässigten, umgenutzten ehemaligen Kinopalästen aus der ganzen Welt.

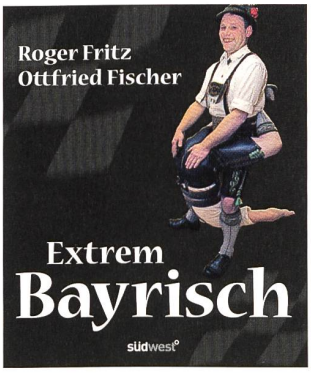
Mit «Lux, Rex & Corso» liegt nun eine prächtige, aber auch nostalgisch stimmende «enquête photographique» vor, die die Kinolandschaft der gesamten Schweiz dokumentiert. Edelstein hat (von 2005 bis 2011) alle der rund 300 Kinos in der Gesamtschweiz festgehalten (der Verlag hat sich für eine Auswahl von rund 200 Kinos entschieden): vom Gebäude, wo nur noch ein exotischer Name von der ehemaligen Nutzung spricht, bis zum anonymen Multiplex. In den stimmigen Bildern und im vielfältigen Layout ist alles, was zum Kino gehört eingefangen: volle und leere Säle, Kinokassen und Kassierinnen, Leuchtreklamen, Projektionsräume und Publikum. Die Bestandsaufnahme ist nicht zuletzt eine Art Reiseführer durch eigene Kinoerfahrungen, wirkt aber auch als Abgesang auf eine bald verschwundene Welt.

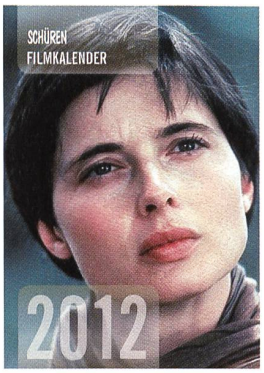
Josef Stutzer

Simon Edelstein: Lux, Rex & Corso. Les salles de cinéma en Suisse. Die Schweizer Kinosäle. Genève, éditions d'autre part, 2011. 271 S., Französisch und Deutsch, Fr. 69.–

Von Hollywood bis Bayern







Sie sei «die vielfältigste Stadt der Welt», schreibt *Wolf Jahnke* gleich im ersten Satz seines Buches «Los Angeles. Mit Hollywood durch L.A.» Ganz sicher ist, dass diese Vielfalt auch in die Filmgeschichte eingegangen ist. Viele Beispiele dafür konnte man in Thom Andersens Kompilations- und Dokumentarfilm LOS ANGELES PLAYS ITSELF (2003) bewundern, 2008 war das Thema Gegenstand einer Retrospektive der Viennale, die dazu erschienene Publikation wurde an dieser Stelle bereits gewürdigt. «Ein Porträt anhand der Filme» zu leisten ist das Ziel Jahnkes, der dabei vor allem solche «der letzten dreissig Jahre im Fokus» hat. Das knüpft an den Horizont des durchschnittlichern Kinogängers von heute an, beschneidet aber leider die historische Dokumentation – was schade ist, sind doch viele der Klassiker heute auf DVD verfügbar. Eines der grossen Verdienste von Andersens Film war es ja, das Verschwinden historischer Orte festzuhalten. Jahnke erwähnt zwar, dass anstelle des historischen Viertels Bunker Hill mittlerweile die von Frank Gehry entworfene Disney Concert Hall steht, aber Einzelheiten (auch in den zahlreichen und aussagekräftigen Screenshots) bleibt uns sein Buch leider schuldig, bis auf eine Detailaufnahme des Gebäudes. Spannend zu lesen sind die Überblickskapitel zur historischen Entwicklung der Stadt, ihren Eigenheiten («eine Stadt ohne Mitte») und ihrer Bandbreite zwischen «apokalyptischen Impressionen» und «traumhaften Sonnenuntergängen» – BLADE RUNNER contra BAYWATCH. Praktisch zum Nachschlagen sind diejenigen Kapitel, in denen einzelne Wahrzeichen und deren filmische Darstellung im Mittelpunkt stehen. Weniger gelungen sind die Einträge zu einzelnen Filmen, da diese oft mehr deren plot referieren als auf die Schauplätze eingehen. Neue Filme wird der passionierte Kinogänger hier nicht entdecken, wohl aber schärft die Lektüre seine Blick für einmal gesehene Werke.

Vielfalt auf eine andere Art reklamiert eine weitere Veröffentlichung, diesmal für die Bayern – «Laptop und Lederhose» gewissermassen. «Extrem Bayrisch» bringt Fotos von *Roger Fritz* mit Texten des Kabarettisten *Ottfried Fischer* zusammen. Letzterer plädiert dafür, Willy Brandts seinerzeit heftig angefeindete Äusserung «In Bayern gehen die Uhren anders» doch als Kompliment zu nehmen. So ist der Band mit seinen Fotos, in denen (so Fischer) Roger Fritz «über Jahre das Grenzwertige im Bayernland erkannt und gebannt und damit anspruchsvoll das Extreme sinnlich gemacht hat», eine Art Reiseführer zu den Bayern geworden: vom Offensichtlichen (Bier als «Grundnahrungsmittel») bis hin zu Gebräuchen, die für den Aussenstehenden ganz und gar befremdlich wirken, weshalb das zweiseitige, kleingedruckte Glossar von Dr. *Albert Bichler*, «Vom Ursprung und Sinn unserer Bräuche», am Ende des Bandes durchaus Sinn macht. Wer Roger Fritz nur als Inbegriff des Schwabing-Kinos der späten sechziger und frühen siebziger Jahre kennt, etwa seinen windig-hochstaplerischen Protagonisten in Rudolf Thomes FREMDE STADT (1972), wird überrascht sein von diesem Buch, wer nur am Kino interessiert ist, wird dabei nicht auf seine Kosten kommen, wohl aber der, der Fritz' Neugier auf Menschen teilt und seine Kunst der Beobachtung zu würdigen weiss. Ein Foto ganz am Ende, das Uschi Glas und Helmut Fischer zeigt, weckt durchaus Neugier auf die an Filmsets entstandenen Porträts von Roger Fritz – eine kleine Auswahl konnte man kürzlich in Oldenburg anlässlich der Hommage des dortigen Filmfestes an den Künstler sehen, der auf eine eindrucksvolle Karriere nicht nur als Fotograf, sondern auch als Schauspieler und Regisseur zurückblicken kann. Am 22. September feierte er seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag, dies also auch ein nachträglicher Gruss an ihn nach München.

Diesen Geburtstag hat eine überregionale Münchner Tageszeitung ebensowenig gewürdigt wie der «Filmkalender 2011». Auch ein Blick in die Ausgabe für das kommende Jahr lässt eher die bekannten Namen aufscheinen. Aktuell sind Themen wie 3 D (1922 wurde mit THE POWER OF LOVE der erste Spielfilm in diesem Format gezeigt), der fünfzigste Geburtstag von James Bond auf der Leinwand oder zwanzig Jahre deutsch-türkisches Kino – gerechnet ab Doris Dörries Verfilmung von Jakob Arjounis «Happy Birthday, Türke!». Die Abbildungen sind in diesem Jahr fast durchgängig in Farbe gehalten, das 2010 beigefügte Lesebändchen erlebt eine erfreuliche Rückkehr, die unverzichtbare Fadenheftung bleibt, dafür fehlt erstmals der Platz für das Telefonverzeichnis – schlecht für alle, die diese Daten nur im Handy speichern und bei dessen Verlust oder Beschädigung es mit Christoph Waltz halten dürfen, der in Roman Polanskis CARNAGE jammert: «Mein ganzes Leben war da drin!»

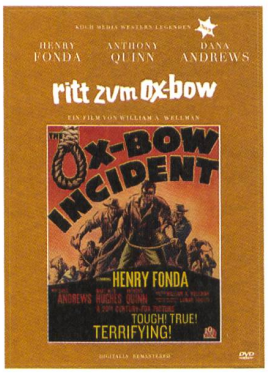
Frank Arnold

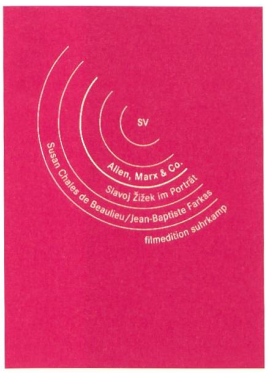
Wolf Jahnke: Los Angeles. Mit Hollywood durch L.A. Marburg, Schüren Verlag, 2011. 264 S., Fr. 35.90, € 24.90

Roger Fritz (Fotos) / Ottfried Fischer (Texte): Extrem Bayrisch. München, Südwest Verlag, 2011. 240 S.; Fr. 39.90, € 22.99

Daniel Bickermann (Red.): Schüren Filmkalender 2012. Marburg, Schüren Verlag, 2011. 208 S., Fr. 14.90, € 9.90.

DVD





Zweimal «Wild Bill» Wellman

Der Regisseur William Wellman trug seinen Spitznamen «Wild Bill» nicht umsonst. Der im Ersten Weltkrieg hochdekorierte Pilot stieg in die Traumfabrik ein, nachdem er mit seiner Privatmaschine in eine Scheune des Tycoons Douglas Fairbanks gekracht war. Darauf stieg Wellman rasch vom Stuntman zum regulären Schauspieler auf und führte bald schon selbst Regie. Auch dann muss es wild zu- und hergegangen sein. Der ungeduldige Filmemacher war berüchtigt dafür, mit seinen Stars Streit anzufangen, mit Spencer Tracy soll er sich gar einen wüsten Faustkampf geliefert haben. So rüde der Mann hinter der Kamera war, so unzimperlich und direkt sind auch seine, hierzulande leider nach wie vor hauptsächlich Cineasten geläufigen Filme.

Umso besser, dass nun auf DVD gleich zwei von Wellmans Western veröffentlicht wurden (erst noch gleich zwei so grossartige). In THE OX-BOW INCIDENT wird die Bevölkerung eines verschlafenen Nests in Nevada zur blutrünstigen Meute, nachdem ein Rancher des Ortes von Viehdieben erschossen wurde. Zwei Cowboys versuchen zwar, den fanatischen Lynchmob aufzuhalten – doch wie es scheint vergeblich. Wellman und sein Drehbuchautor *Lamar Trotti* entlarven mit ihrem Meisterwerk die faschistischen Tendenzen, welche der amerikanischen Auffassung des Recht des Stärkeren innewohnen. Das ist umso provokanter, als sie das 1943 tun, ausgerechnet zu dem Zeitpunkt also, da die USA in Europa und Japan gegen den Faschismus kämpfen, ihn aber wohl nie bei sich zuhause vermutet hätten. Der Film war denn auch prompt kein Kassenerfolg, entwickelte sich aber zum Longseller und gilt heute als einer der wichtigsten Vertreter des Westerngenres. 1998 wurde der Film als Werk von «höchster kultureller, historischer und ästhetischer Relevanz» eingestuft und in das National Film Registry der Library of Congress aufgenommen.

Der fünf Jahre nach THE OX-BOW INCIDENT und wiederum nach einem Drehbuch von Lamar Trotti entstandene YELLOW SKY untersucht ebenfalls die sozialen Dynamiken in einer Menschengruppe und deren Brutalisierung. Erzählt wird von einer Bande von Outlaws, die eine Bank ausrauben, sich dann aber in der Wüste beim Aufteilen der Beute in die Haare geraten. Die Banditen kommen in die verlassene Goldgräberstadt Yellow Sky, in der nur noch ein alter Mann, seine Enkelin und ein vergrabener Goldschatz verblieben sind. Das trägt freilich auch nicht zu einer entspannten Stimmung bei.

So ambitioniert die Erzählungen in den beiden Western, so virtuos deren Gestaltung. Die beengende Stimmung, in der jeder seinem Mitmenschen misstraut, regiert auch die Bildsprache: Menschengruppen füllen den Bildrahmen prall bis zum Rand, oft sind die Gesichter der Figuren so nah an der Kamera, dass man jeden Schweisstropfen sieht. Wellmans Aufnahmen sind so direkt und aggressiv, dass es einem mitunter den Atem nimmt. Selbst die Prärie, bei anderen Western-Regisseuren Sinnbild für Amerikas unbegrenzte Möglichkeiten, wird bei ihm zu einem klaustrophoben Ort. Darum hat Koch Media die Filme denn auch nicht nur auf DVD, sondern zeitgleich auf Blue Ray veröffentlicht: für all jene, die sich an diesen sagenhaften Bildern noch mehr satt sehen möchten.

RITT ZUM OX-BOW *USA 1943. Bild: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: E. Vertrieb: Koch Media*

HERRIN DER TOTEN STADT *USA 1948. Bild: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0); Untertitel: E. Vertrieb: Koch Media*

Einmal Slavoj Zizek

Der slowenische Philosoph Slavoj Zizek ist omnipräsent – nicht nur, weil er andauerend um den ganzen Erdball reist und von London über New York bis Buenos Aires Auditorien füllt, sondern auch weil er – so extrem wie vor ihm vielleicht kein anderer Denker – alle medialen Kanäle benutzt. Zu seinem enormen Ausstoss an schriftlichen Texten (kein Jahr ohne ein oder zwei neue Bücher) kommen unzählige Radio- und Fernsehinterviews. Dieser multimediale Furor ist nur folgerichtig, lässt sich der Philosoph doch auch wesentlich von den Massenmedien zum Denken inspirieren.

Dieses Wechselverhältnis zwischen Philosophie und Medien kommt besonders schön in dem Film-Essay ALIEN, MARX & CO. von *Susan Chales de Beaulieu* und *Jean-Baptiste Farkas* zum Ausdruck, der nun in der «filmedition suhrkamp» auch auf DVD zu haben ist. Immer wieder sehen wir Zizek, wie er auf einem Bildschirm sich selbst oder Kollegen zuschaut, um dann wiederum diese Aufnahmen zu kommentieren. Das hat etwas von einer *mise-en-abyme*. Doch wird gerade damit treffend ein Denken porträtiert, das sich immer wieder auf sich selbst zurückwendet, das sich selber fortlaufend präzisiert, kritisiert, erweitert und verändert. Ebenso klug ist die Idee der Filmemacher, nicht nur den redegewaltigen Zizek zu Wort kommen zu lassen, sondern sich dem Slowenen durch das Gespräch mit anderen Philosophen wie Alain Badiou, Jacques Rancière, Alenka Zupancic oder dem Filmtheoretiker und Komponisten Michel Chion (der auch den Soundtrack zum Film beisteuerte) zu nähern. Wieso diese Technik der «Annäherung über die Bande» die einzig richtige ist, erklärt Zizek gegen Ende des Films gleich selbst, indem er einen Sketch der Marx-Brothers kommentiert: Zwei Männer begegnen sich. Der erste sagt: «Du siehst aus wie Emanuel Ravelli.» Der andere antwortet: «Aber ich bin Emanuel Ravelli!» Worauf der erste meint: «Na dann, kein Wunder, dass du wie Emanuel Ravelli aussiehst.» «Das ist ein schönes Paradox», meint dazu Zizek, «denn woher weiss ich, dass ich wie ich selbst aussehe? Es braucht immer einen äusseren Bezugspunkt, um sich seiner eigenen Identität zu vergewissern.» Die anderen sind der Spiegel, um sich selbst zu erkennen. Und so fungieren denn auch die diversen Interviewpartner in ALIEN, MARX & CO. als ein solches Spiegelkabinett, um den wirbligen Denker Zizek wenigstens momenthaft zu erhaschen.

Der Genuss am Film wird einzig ein wenig getrübt durch den Umstand, dass die Interviewpassagen nicht in der Originalsprache, sondern ausschliesslich mit der darübergelegten deutschen Synchronisation zu hören sind. Es scheint, als sei diese übelste aller Unsitten des deutschen Fernsehdokumentarfilms einfach nicht auszumerzen. Die Regisseurin Susan Chales de Beaulieu selbst hatte sich vehement dagegen gewehrt, doch die Produzenten hatten auf dem Verfahren bestanden. Kompensiert hat die Regisseurin dieses Manko mit der Fülle an Extras, welche sie dieser schönen DVD-Veröffentlichung beigegeben hat. Nicht nur, dass hier Zizek Raum bekommt, seine Ideen weiter auszuführen – hier kriegen wir dann endlich auch den originalen Sound seiner einzigartigen Stimme zu hören.

ALIEN, MARX & CO. SLAVOJ ZIZEK IM PORTRÄT *D 2005/2009. Bild: 16:9. Sprache: D (DD 2.0). Diverse Extras. Vertrieb: filmedition suhrkamp/absolut medien*

Johannes Binotto

Klaustrophobisches Boulevardtheater

CARNAGE von Roman Polanski

Für Roman Polanski schloss sich beim Zurich Film Festival der Kreis. Haargenau zwei Jahre, nachdem er 2009 am Flughafen verhaftet worden war, konnte er am 28. September vor begeistertem Publikum endlich seinen Ehrenpreis entgegennehmen. «Besser spät als nie», bemerkte er ein wenig süffisant und dankte – das allerdings im vollen Ernst – den Beamten des Bezirksgefängnisses von Winterthur. Sie hätten seine Haft erträglicher gemacht. Eine Haft, die nicht nur Wunden auf der Seele hinterlassen hat, sondern vielleicht – zumindest wagte Tobias Kniebe in seiner Venedig-Berichterstattung diese These – seinen neuen Film beeinflusst hat. Denn wie Gefangene hocken die vier Protagonisten von CARNAGE in einer Mietwohnung aufeinander und können/wollen dieser Situation, Buñuels EL ÁNGEL EXTERMINADOR vergleichbar, nicht entfliehen.

Von Beginn an war Roman Polanski die ideale Wahl für die Filmadaption von Yasmina Rezas gleichnamigem Theaterstück, das dem Kulturbürgertum mit seinem Bildungsdünkel und seiner Selbstgerechtheit den Spiegel vorhält. Mit Filmen wie MACBETH, TESS, DEATH AND THE MAIDEN oder OLIVER TWIST hat er sich als sicherer Übersetzer von literarischen Vorlagen auf Zelluloid erwiesen, mit REPULSION, ROSEMARY'S BABY und LE LOCATAIRE hat er ähnlich klaustrophobische Studien von grossstädtischer Entfremdung vorgelegt. Denn CARNAGE spielt fast die gesamten 79 Minuten in einer Mietwohnung in Brooklyn. Eingerahmt wird der Film nur durch zwei Aussenszenen, in der die Kamera aus der Ferne in einer einzigen Einstellung auf den Brooklyn Bridge Park blickt. Eine Rasselbande elfjähriger Jungs gerät beim Spielen aneinander – bis einer seinem Kontrahenten mit dem Stock zuleibe rückt. Dieser stumme Prolog ist ein wunderschöner Kontrast zu den Wortgefechten, die Reza und Polanski – in einer nur geringfügig aktualisierten Version des Stückes – abfeuern.

In der nächsten Szene besuchen Alan und Nancy Cowan Penelope und Michael Longstreet in ihrer Wohnung. Der Sohn des einen Paares hat nämlich dem Sohn des anderen Paares mit besagtem Stock zwei Zähne ausgeschlagen. Nun soll es – zunächst ohne den Nachwuchs – darum gehen, eine Versöhnung der Streithähne vorzubereiten. Ganz

in Ruhe, höflich und zivilisiert, bei Kaffee und Kuchen. Doch schon die genaue Benennung dessen, was geschehen sein könnte, führt zu ersten Differenzen. War Zachary, der Sohn der Cowans, nun mit einem Stock «bewaffnet» oder hat er ihn nur «gehalten»? Und dann brechen, ganz allmählich, die Krusten des Anstands auf, und Polanski sieht unbarmherzig dabei zu. Alan zum Beispiel. Von Beginn an lässt der geschäftige Anwalt demonstrativ sein Desinteresse heraushängen und nimmt jedes Telefongespräch an, das ihn mobil erreicht – zum Unwillen der anderen, die jedes Mal auf ihn warten müssen. Penelope, die undankbarste Figur des Films, glaubt in ihrer Naivität an das Gute im Menschen und versucht fast schon manisch, die Kontrolle über das Gespräch zu behalten. Doch ihre gezielt gesetzten Nadelstiche gefährden ein ums andere Mal das mühsam austarierte Gleichgewicht zwischen den Paaren. Michael, bodenständiger Besitzer einer Eisenwarenhandlung, überdeckt mit Jovialität und Konfliktscheu sein cholerisches Temperament, Nancy hingegen versucht, die Unhöflichkeit ihres Mannes abzufedern und stopft dabei zuviel Kuchen in sich hinein. Nicht sehr hilfreich ist auch der achtzehnjährige Single Malt (noch so ein Symbol bürgerlichen Wohlstands und Geniessens), den Michael offeriert, um die Wogen zu glätten. Plötzlich wenden sich nicht nur die Paare gegeneinander, sondern auch die Männer gegen ihre Frauen, neue Allianzen bilden sich, Tulpen und Handtaschen fliegen durch die Luft, Nancy entleert ihren Magen ausgerechnet über die kostbaren, weil vergriffenen Bildbände Penelopes.

Boulevardtheater nennt man das wohl, und vielleicht ist damit schon eine kleine Schwäche des Films benannt: Polanski hat sich nicht von Rezas Stück befreit. Er erlaubt seinen Darstellern, die Slapstickmomente der Vorlage voll auszuspielen und dabei auch zu übertreiben. Dass es hier noch um mehr gehen könnte, um Klassengegensätze zum Beispiel oder Geschlechtsunterschiede, um Bildungsgefälle, auseinanderstrebende Meinungen und Interessen, geht in dem Tohuwabohu, das auch vor gelegentlichem Klamauk nicht zurückschreckt, unter. So kommt es, dass man sich während des Zuschauens häufiger fragt, warum die Figuren der unhaltbaren Situation nicht einfach entfliehen, und da die Figuren es selbst auch tun – «Was machen wir eigentlich noch hier?» –, bekommt CARNAGE etwas eigentümlich Hermetisches und Künstliches.

Das ändert gleichwohl nichts an der Souveränität, mit der Polanski und seine Mitarbeiter die filmischen Mittel beherrschen. Die Beschränkung durch Raum und Zeit hebt der Cutter *Hervé de Luze* durch eine Vielzahl von Winkeln und Perspektiven auf, die Kamera von *Pawel Edelman* isoliert in starren Einstellungen die Charaktere oder setzt sie mit fliessenden Bewegungen in Beziehung zu anderen. Set Design und Kostüme geben darüber hinaus Auskunft über das bürgerliche Milieu, in dem CARNAGE spielt.

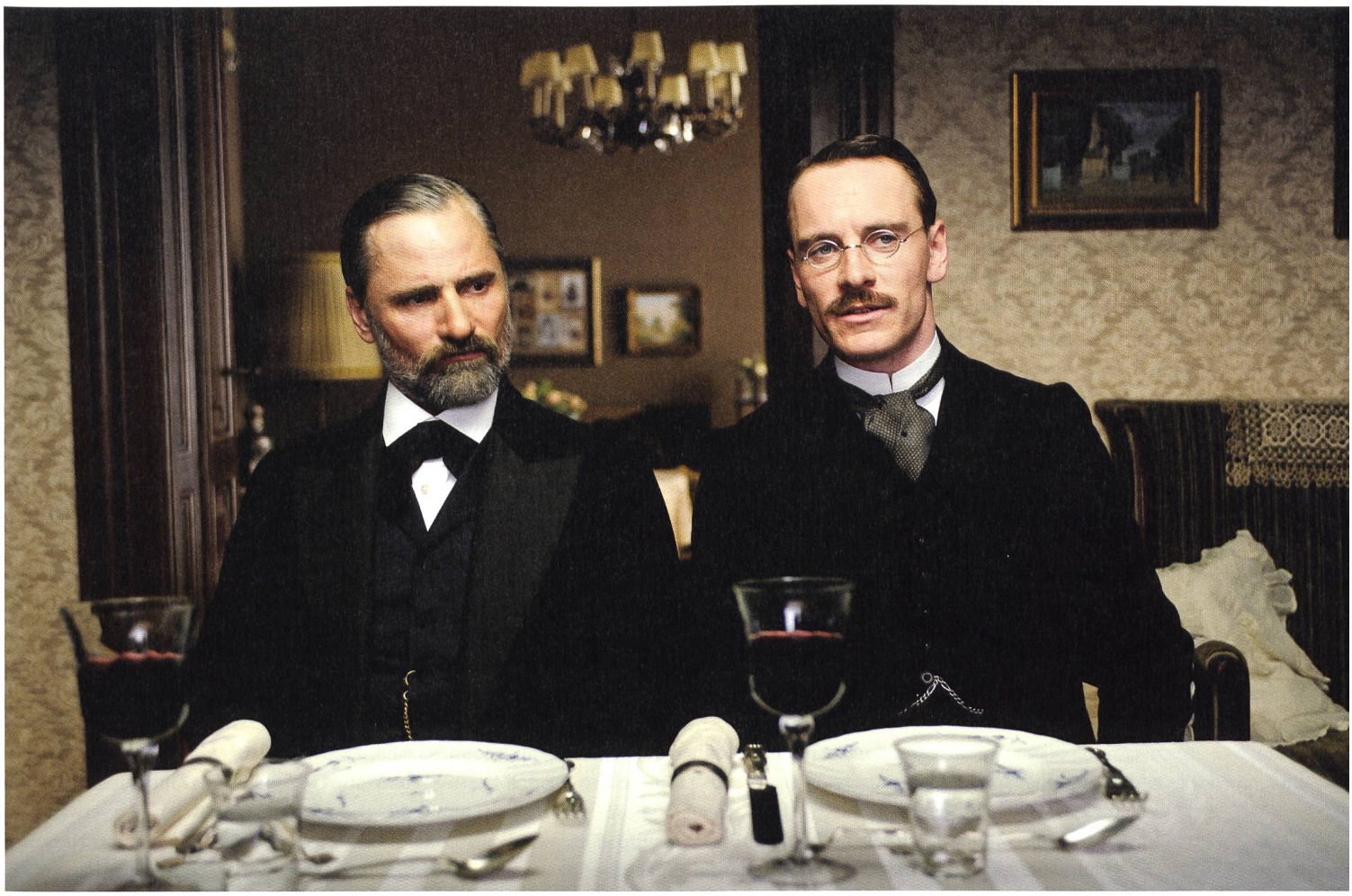
Am Schluss haben alle Beteiligten ihre Masken verloren, der letzte Hauch von Zivilisiertheit ist dahin. Alans Smartphone landet in einer Vase, und der Hamster, dessen gewaltsame Aussetzung Michaels Skrupellosigkeit beweisen sollte, knabbert munter vor sich hin. Die Kinder haben sich da – welch schöne Ironie – längst vertragen. Viel Wirbel um nichts also – und mit einem Mal ahnt man, was Polanski, angesichts des Wirbels um seine Verhaftung, an Rezas Stück so sehr gefallen haben muss.

Michael Ranze

R: Roman Polanski; B: Yasmina Reza, Roman Polanski; nach dem Theaterstück «Le dieu du carnage» von Yasmina Reza; K: Pawel Edelman; S: Hervé de Luze; A: Dean Tavoularis; Ko: Milena Canonero; M: Alexandre Desplat. D (R): Jodie Foster (Penelope Longstreet), John C. Reilly (Michael Longstreet), Kate Winslet (Nancy Cowan), Christoph Waltz (Alan Cowan). P: SBS Productions, Constantin Film Produktion, SPI Poland; Saïd Ben Saïd, Oliver Berben, Martin Moszkowicz. Frankreich 2011. 79 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich

Freud, Jung & Sabina Spielrein: Operation an drei offenen Herzen

A DANGEROUS METHOD von David Cronenberg



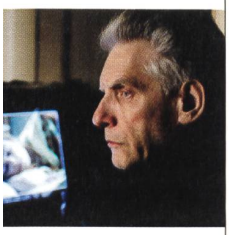
«Kleinere Laboratoriumsexplosionen werden bei der Natur des Stoffes, mit dem wir arbeiten, nie zu vermeiden sein.» Was für ein Satz! Sigmund Freud hat ihn an seinen designierten Kronprinzen Carl Gustav Jung geschrieben. Im Übrigen ist er eine glatte Untertreibung. Die Explosion, von welcher der Vater der Psychoanalyse hier konkret spricht, war ziemlich heftig, und die «Natur des Stoffes» meint nicht weniger als das verborgene menschliche Innenleben, da, wo es mitunter brandgefährlich wird. In der Liebe zum Beispiel.

David Cronenbergs überraschender Ausflug ins historische Bio-Pic erzählt die gemäss psychoanalytischer Lehre streng verbotene Leidenschaft des verheirateten Jung zu einer achtzehnjährigen russischen Patientin namens Sabina Spielrein in Zürich. Übervater Freud, der von beiden unabhängig einbezogen wurde (von Jung erst nach langer Geheimniskrämerei), spielt seine Rolle in dem Drama. Die erwähnte Briefstelle kommt im Film so nicht vor, doch wirft dieser uns Zuschauer gleich mitten in einen Anfall von Hysterie, der es explosiv in sich hat. Mit ihm beginnt die ganze Geschichte von Jungs erstem Schulfall als junger Arzt an Bleulers wegweisender Klinik Burghölzli in Zürich. Ein Drama von Liebe und Verrat kommt in Gang, von Feigheit und Not, von weiblicher Emanzipation und verkappter Männersolidarität, die dann in ein grosses Zerwürfnis vor dem standespolitisch brisanten Hintergrund kippt, dass die neue Methode der Seelenheilung für ihr Zeitalter gleichzeitig reif und doch schockierend war, Widerstand provozierte und zuallerletzt einen Skandal brauchen konnte. A DANGEROUS METHOD heisst der Film nach einem dicken, fast gleichnamigen (und auch auf deutsch übersetzten) Wälzer des Amerikaners John Kerr, der die Geschichte recherchiert hat.

Zürich also, August 1904. Eine Kutsche rast vom Hotel Baur en Ville zur Klinik Burghölzli hinauf. Und ohne Rücksicht auf Verluste führt uns die Schauspielerin *Keira Knightley* einen entfesselten Teenager vor. Wild konvulsivisch zuckt sie, die Augen weit aufgerissen, den Unterkiefer schier aus den Angeln geklemmt, ihre Wortschwälle eine spastische Staccato-Arie. Cronenbergs Regie ist unbarmherzig, schneidet nur

‹In einem Film sein, ist wie in einem Traum sein›

Gespräch mit David Cronenberg



FILMBULLETIN A DANGEROUS METHOD ist ein sogenanntes Bio Pic mit historischen Figuren. Was war da Ihre grösste Herausforderung?

DAVID CRONENBERG Nach der Erfahrung mit William S. Burroughs in NAKED LUNCH war das so neu ja nicht für mich und auf jeden Fall ein spannendes Vergnügen mit viel Recherche, Lesen, auch Reisen, um die Figuren und ihre Zeit so getreu wie möglich zu verlebendigen. Ich würde es eher als ein Bemühen denn als eine Herausforderung bezeichnen. Kreativität und Inspiration speisen sich einfach aus einer anderen Quelle als bei erfundenen Charakteren.

FILMBULLETIN Inwiefern?

DAVID CRONENBERG Bei Freud und Jung zumindest haben wir es mit sehr bekannten, auch im Bild allgegenwärtigen Persönlichkeiten samt grossem Œuvre zu tun. Gleichzeitig mit einem engagierten Publikum – Freudianern, Jungianern. Vom Filmemacher ist also der Respekt gefordert, genau und fair zu sein. Gleichzeitig aber folgt das Drama seinen eigenen Gesetzen, und bei den Dialogen ist man auf ungesichertem Terrain. Nun gibt es von Freud, Jung und Sabina Spielrein so viele Briefe und Schriften, dass wir einen guten Eindruck ihrer "Stimme" haben. Das ist sehr wichtig, ebenso wie die Besetzung: Die Figuren müssen buchstäblich wieder auferstehen, da kann man die Schauspieler äusserlich zurechtmachen wie man will.

FILMBULLETIN Wie frei sind Sie mit Christopher Hamptons Stück-Vorlage umgegangen – sie ist ja ziemlich didaktisch gebaut?

DAVID CRONENBERG Ich weiss schon, was Sie meinen, glaube aber nicht, dass man das so empfinden wird. Denn ironischerweise war da zuerst sein Drehbuch für ein Projekt namens «Sabina» mit Julia Roberts. Als sich dieses zerschlug, machte Hampton ein Theaterstück draus. Unser Film aber basiert auf dem Drehbuch, das eben viel filmischer ist. Wir arbeiteten zusammen weiter daran, und in der Tonalität ist dann auch viel von mir drin.

FILMBULLETIN Haben Freud und Jung Sie beeinflusst?

DAVID CRONENBERG Freud kannte ich schon sehr gut, Jung nicht, also lag viel Vergnügen darin, ihn kennenzulernen. Sabina, kaum bekannt, gab besonders viel Arbeit.

FILMBULLETIN Welcher der Männer ist Ihnen näher?

DAVID CRONENBERG Definitiv Freud, gar keine Frage. Für mich als Atheisten trifft sein Verständnis der menschlichen Natur besser zu. Jungs Version der Psychoanalyse ist letztlich ein eher religiöses denn wissenschaftliches Bemühen.

FILMBULLETIN Und nimmt der Film Partei?

DAVID CRONENBERG Die Freudianer werden mit meinem Freud zufrieden sein, die Jungianer vermutlich weniger mit Jung. Aber dessen Affären über vierzig Jahre zum Beispiel – für mich wäre es ihm gegenüber ungerecht gewesen, diese Seite nicht auch zu zeigen. Jedenfalls haben wir es bei Freud, Jung und Sabina mit einer sehr seltsamen *ménage à trois* zu tun – denn auch zwischen Freud und Jung war es Liebe. Gegenseitig.

FILMBULLETIN Würden Sie zustimmen, dass der drogenabhängige Otto Gross der vierte geheime Hauptdarsteller in dieser Konstellation war?

DAVID CRONENBERG Oh ja, der verdiente eine Mini-Serie für sich allein! Eine sehr proteische, schöpferische Figur mit viel Einfluss auf Freud wie Jung. Ein brillanter, zukunftsweisender Analytiker. Und ein tragischer Charakter.

FILMBULLETIN Hamptons Stück heisst «The Talking Cure», Ihr Film A DANGEROUS METHOD – das wirft ein ganz anderes Licht auf die Geschichte!?

DAVID CRONENBERG Ich mag den Stücktitel sehr, aber für den Film schien er mir etwas zu passiv. Der Filmtitel als Referenz auf John Kerrs Buch, das Sabina erstmals der Welt bekannt machte, war für mich nur rechtens. Denn die neue psychoanalytische Methode war radikal, subversiv und wurde damals wirklich für gefährlich erachtet. Wie sehr, werden Sie im Film sehen.

FILMBULLETIN Glauben Sie an die Psychoanalyse?

DAVID CRONENBERG Nun, da gibt es ja viele Varianten. Freuds Verständnis des Unbewussten und der Sexualität war ein Durchbruch im Verständnis der *condition humaine*. Weniger vielleicht eine medizinische Prozedur denn eine philosophische Entdeckungsreise.

FILMBULLETIN Womit wir auch beim Kino wären: Sie haben einmal gesagt, Film und Traum seien sich verwandt.

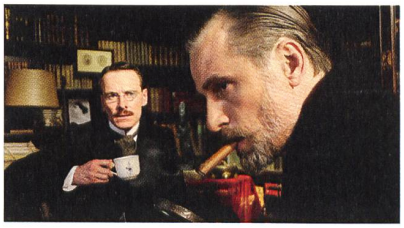
DAVID CRONENBERG Ich glaube tatsächlich, unser Nervensystem hat filmische Techniken absorbiert: in der Idee von Schnitt, Grossaufnahme, Totale, der Verwendung des Tons. Filme funktionieren nach der Logik von Träumen. In einem Film drin sein, ist wie in einem Traum sein – das Gehirn wird dabei anders affiziert als im Alltag. Liest man bei den Griechen über Träume, deutet sich da schon eine gewisse Idee des Filmischen an, erzählen aber wir heute unsere Träume, so sind sie wie Filme strukturiert.

FILMBULLETIN So dass eigentlich der Film auf unseren Zugang zum Unbewussten stimulierend wirkt?

DAVID CRONENBERG Ja, das glaube ich. Psychoanalytiker jedenfalls, mit denen ich gesprochen habe, lieben das Kino, zeigen ihren Patienten und Kollegen Filme. Bewusst oder unbewusst ist wohl also die Beziehung anerkannt. Ob Freud oder Jung dies erforscht haben, weiss ich nicht. Vielleicht sollte ich es tun ...!

Das Gespräch mit David Cronenberg führte Martin Walder

David Cronenberg wird in Zürich am 4. November im Kino Arthouse Piccadilly im Rahmen eines Lunchkino Special seinen Film vorstellen.



manchmal weg vom grässlichen Anblick, lässt das gepeinigte Wesen in einer einzigen Einstellung lange zappeln. Too much? Vielleicht. Aber jemand mache das erst einmal glaubhafter. Jedenfalls überzeugt die junge Britin als eine Frau, der in dem Männerdrama zwischen Freud und Jung eine wesentliche Rolle zukam, gerade weil sie sich – im Film etwas hurtig – von der Patientin zu einer ernstzunehmenden Mitspielerin (und Konkurrentin) in der Entwicklung der Psychoanalyse entwickelte. Schön, verletzlich und klug, gefühlvoll und ehrgeizig – so tritt uns Sabina hier entgegen; Knightley zeigt das mit Kraft.

Hat Spielrein im Männerdrama auf den Bruch zwischen Freud und Jung von 1913 eigentlich katalytisch gewirkt? Die Filmemacherin und Psychologin Elisabeth Márton, die vor einigen Jahren ein Dokudrama zu dem Fall gestaltet hat, verweist auf die zumindest emotionale Wirkung unter dem Zwang für alle drei Beteiligten, sich im Fall Spielrein schonungslos offen zu legen. Auch deren Zürcher Biografin Sabine Richebächer sieht es nicht direkt katalytisch: «Erst versuchten die Männer, einander umwerbend, sich auf ihre Kosten zu stabilisieren, später dann, sie je auf ihre Seite zu ziehen.»

Von *Christopher Hampton*, bekanntlich einem wahren Spezialisten für *liaisons dangereuses*, stammen Drehbuch und danach Theaterstück, auf dem der Film basiert. Es ist ein ziemlich didaktisches Stück, dem man die Lust anmerkt, sich erklärend in die damals neue Methode zu vertiefen und gleichzeitig aus dem Stoff das Dramatische und Epochale herauszukitzeln. Lauter Fallstricke für einen heutigen Film, könnte man meinen: Historiendrama, Kostümdrama, Schulfunk drohen. Wie würde der eigenwillige Cronenberg dem entgehen? Mit souveräner Konzentration. Zunächst einmal fügt sich die Geschichte nahtlos in dessen bisheriges Werk mit seinem Interesse an Mechanik und Motorik der Seele in unserem technologischen Zeitalter, seiner Obsession an Körperwelten und Körper-Transformationen (THE FLY, CRASH, dann natürlich exemplarisch SPIDER). Dass Freud Cronenberg näher liegt, ist evident. Im Film freilich ist das nicht so spürbar. Jung ist die grosse tragische Figur, die sich auf die Probe gestellt sieht: in seiner Liebe zu Sabina und als kühner Forscher an der Schwelle zum Unbekannten, der sich aber in der Konfrontation mit dem drogenabhängigen, freigeistigen Kollegen Otto Gross (brillant: *Vincent Cassel*) als bourgeoiser schweizerischer "Philister" erkennt. Der wie Jung hochgewachsene *Michael Fassbender* lässt Jungs Zerrissenheit mit einer diskreten Intensität bedrängend spüren, auch dessen visionäres Sensorium für die heraufkommende Weltkrieg-Katastrophe. *Viggo Mortensen* dagegen ist die Koryphäe Freud, eine Rolle, die ihm trocken Spass zu bereiten schien. Brillant!

Cronenbergs Film bedient das «Period Pic»-Genre, lässt aber alles bloss Illustrative oder Kostümierte rigoros hinter sich, sondern dringt präzise und respektvoll in das gefährliche Beziehungsdreieck und dessen Universum an der Epochenschwelle zur Moderne ein. Es ist die gleiche Reduktion, Präzision und Fokussiertheit aufs Wesentliche, die diesen Regisseur auch bisher ausgezeichnet hat, selbst wo es sehr blutig wird wie im Meisterwerk A HISTORY OF VIOLENCE (2005). A propos blutig: In A DANGEROUS METHOD dürfte man von einer Operation sozusagen an drei offenen Herzen sprechen – hätten denn die beiden Pioniere der Wissenschaft und Behandlung der Seele diese noch im Herzen lokalisiert. Wo sie denn nun genau sitzt, wissen wir ja immer noch nicht. Welch epochale Herausforderung dies historisch war und bleibt, bringt dieser Film fesselnd nahe.

Martin Walder

R: David Cronenberg; B: Christopher Hampton; K: Peter Suschitzky; S: Ronald Sanders; A: James McAteer; Ko: Denise Cronenberg; M: Howard Shore. D (R): Michael Fassbender (Carl Gustav Jung), Keira Knightley (Sabina Spielrein), Viggo Mortensen (Sigmund Freud), Vincent Cassell (Otto Gross), Sarah Gadon (Emma Jung). P: Recorded Pictures Company, Lago Films, Prospero Pictures, Elbe Film, Millbrook Pictures, Talking Cure Productions; Jeremy Thomas, Marco Mehlitz, Martin Katz. USA 2011. 99 Min. CH-V: Universal Pictures International Switzerland, Zürich

1 AFTER LIFE, *Regie: Hirokazu Kore-eda*; 2 PEEPING TOM, *Regie: Michael Powell*; 3 PALOMBELLA ROSSA, *Regie: Nanni Moretti*; 4 ORLACS HÄNDE, *Regie: Robert Wiene*; 5 LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, *Regie: Léonce Perret*; 6 ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, *Regie: Michel Gondry*; 7 THE PAWNBROKER, *Regie: Sidney Lumet*

DIE UNMÖGLICHKEIT DES VERGESSENS

Der Filmzyklus «Memoryscapes» versucht eine kleine Phänomenologie des Erinnerns im Kino

Es wäre ein hübscher Anlass zur Spekulation, welche Art von Trost die munteren Jenseits-Komödien, die in der Depressions- und Weltkriegszeit Konjunktur hatten, wohl ihrem Publikum gespendet haben. Das Hinscheiden erschien wohlig berechenbar, wenn Langs Liliom oder Lubitschs himmlischer Sünder nach dem Tod in die Mühlen einer nachdrücklich diesseitigen Bürokratie gerieten, in der trotz Paragraphenstrenge augenzwinkernde Nachsicht regierte. In dieser Vorstellung steckte etwas Spiessiges, aber zugleich ein amoralisches Vertrauen darauf, dass Busse nur eine Erfindung der Kirche ist.

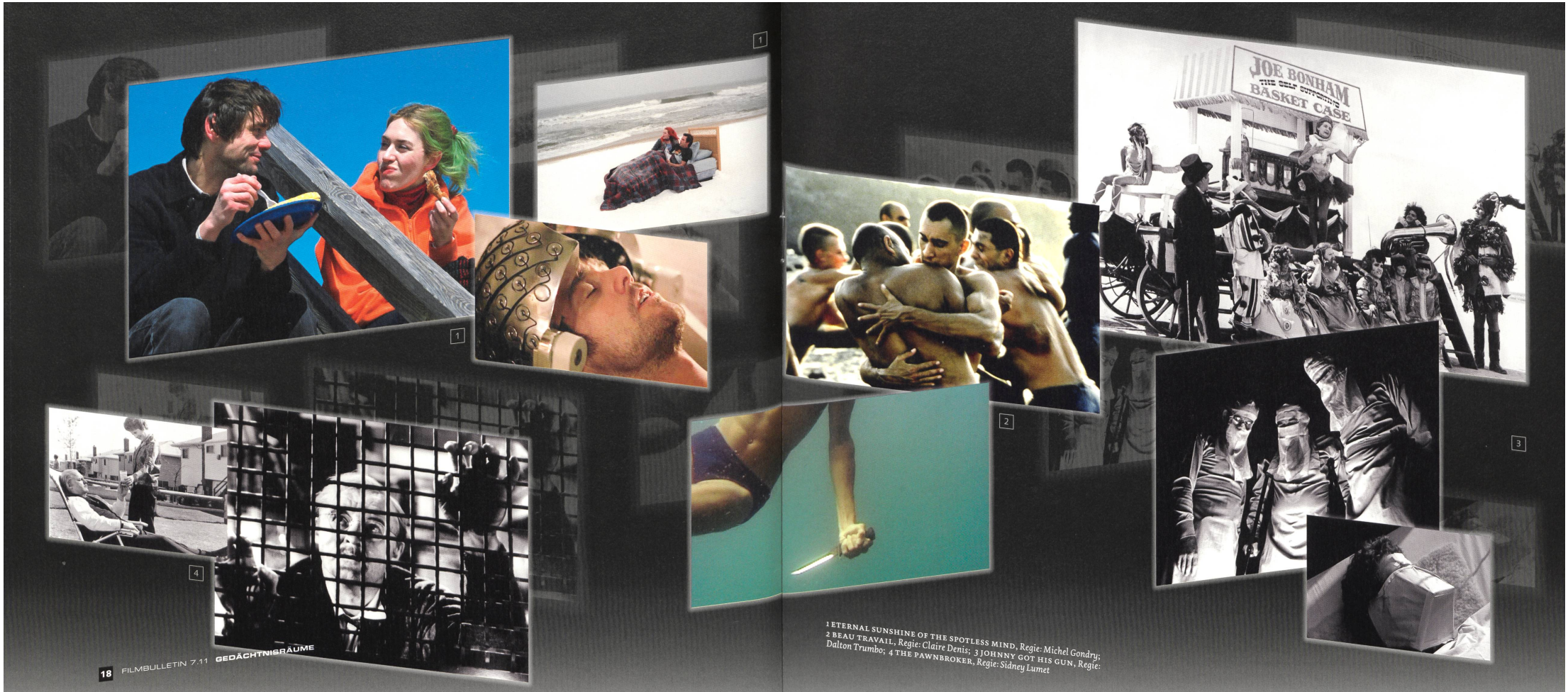
So empört sich auch in *Hirokazu Kore-edas* AFTER LIFE ein jüngst Verstorbener, als ihm eröffnet wird, dass es die Hölle nicht gibt: Soll er mit all seinen Schuldgefühlen einem Betrug aufgesessen sein? Schon der Originaltitel des Films, eine Anspielung auf *Frank Capras* IT'S A WONDERFUL LIFE, verrät, dass er an die Tradition launiger Säkularisierung anschliesst: Das Fegefeuer findet in altertümlichen, staubig möblierten Büros statt. Eine Gruppe von Beratern hilft auf einer Zwischenstation zur Ewigkeit den Toten, ihre glücklichste Erinnerung auszuwählen. Drei Tage haben sie Zeit, den richtigen Augenblick zu finden, dann beginnt dessen Inszenierung in einem behelfsmässigen Filmstudio; die Klienten werden zu Co-Regisseuren ihrer Erinnerungen, die erfindungsreich und mit haarsträubend einfachsten Mitteln realisiert werden.

Kore-eda übersetzt die Metaphysik in eine bestrickend unaufgeregte Konkretion. Der Handlungszeitraum (von Wochenbeginn zu Wochenbeginn) und das Hinübergleiten vom Herbst zum Winter beharren auf dem Lebenszyklus. Berater und Neuankömmlinge verhalten sich wie bisher, der Tod hat sie nicht verändert. Seine Drehbuchidee bietet philosophischen Rohstoff für mindestens ein halbes Dutzend Filme: für eine Reflexion über das Wesen der Erinnerung, die Verschlingung der Realität mit Ausschmückung und Verleugnung; über ihre Teilbarkeit (Wäre es nicht der endgültige Liebesbeweis, wenn zwei Menschen den gleichen Glücksmoment wählen würden?); über die Unzulänglichkeit ihrer filmischen Abbildung. Und überhaupt: Es kann einem schon mulmig werden bei dem Gedanken, die Ewigkeit nur mit einer einzigen Erinnerung zubringen zu müssen.

Nicht abgeschlossen

Der Japaner Kore-eda ist unumgänglich, wenn man eine Filmreihe zum Thema Erinnerung konzipiert: Sie ist das zentrale Motiv seines Kinos. Das *Stadtkino Basel* wagt sich mit dem Zyklus «Memoryscapes» auf ein weites, unmöglich zu überblickendes Feld. Die Erinnerung war augenblicklich ein Bündnispartner des Kinos, ist seit seinen Anfängen nicht nur ein zentraler Topos, sondern eine unentbehrliche Voraussetzung filmischen Erzählens. Jeder Film hat sein eigenes Binnengedächtnis, jede dramaturgische Entwicklung baut auf dem Wissen des Vorangegangenen auf. Die Erinnerung ist eine Grundbedingung filmischer Glaubwürdigkeit, der Zuschauer beurteilt die Plausibilität der Geschehnisse stets im Abgleich mit eigenen Lebens- (und Kino-) Erfahrungen. Ob und wie intensiv ihm ein Film im Gedächtnis bleibt, gilt als Kriterium seiner Qualität.

Jeder pedantische Kinogänger könnte also im Handumdrehen eine lange Liste von Lücken und Versäumnissen erstellen (*Alain Resnais* beispielsweise hat weit interessantere Filme über die Erinnerung gemacht als MON ONCLE D'AMÉRIQUE), aber der Kurator *Matthias Wittmann* hat das Thema vorsichtshalber eng gefasst. Er hat keine Filme ausgewählt, in denen das Phänomen Erinnerung nur eine Gepflogenheit ist, die dem Kino gleichsam unterläuft, sondern solche, die sich bewusst mit ihm auseinandersetzen. Die Auswahl repräsentiert unterschiedliche Mechanismen, nach denen die Erinnerung im Kino funktioniert oder hergestellt wird. In PALOMBELLA ROSSA von *Nanni Moretti* ist es ein Ort – ein Schwimmbecken –, der sie auslöst, in *Sidney Lumets* THE PAWNBROKER sind es vor allem Objekte, Requisiten. In *Robert Wienes* ORLACS HÄNDE gewinnt das Thema eine im Wortsinne haptische Dimension, JOHNNY GOT HIS GUN von *Dalton Trumbo* hingegen handelt vom Fortbestehen der Erinnerung in einem zerstörten, reglosen, künstlich am Leben gehaltenen Körper. Überhaupt lässt sich die Filmreihe in Gegensatzpaaren strukturieren. In *Michael Powells* PEEPING TOM etwa hat das filmische Festhalten von Erinnerungen verheerende Folgen – der Titelheld ist unentrinnbar gefangen in den Aufnahmen, die sein



1 ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, *Regie: Michel Gondry*; 2 BEAU TRAVAIL, *Regie: Claire Denis*; 3 JOHNNY GOT HIS GUN, *Regie: Dalton Trumbo*; 4 THE PAWNBROKER, *Regie: Sidney Lumet*

Vater von den wissenschaftlichen Experimenten gemacht hat, die er an seinem Sohn verübt hat –, in *Leonce Perrets* LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR wiederum hilft die kinematographische Rekonstruktion traumatischer Ereignisse bereits 1913 bei einem psychoanalytischen Heilungsprozess.

Meist ist die Erinnerung im Kino etwas, von dem die Figuren erlöst werden müssen. In BEAU TRAVAIL von *Claire Denis* ist sie eine lähmende Heimsuchung. Die Existenz ihres Protagonisten erfüllt sich in einem Widerhall, in der zwanghaften Wiederholung vertrauter Rituale; ohne ein Wissen um Alternativen. Sergeant Galoup wurde unehrenhaft aus der Fremdenlegion entlassen. Es ist, als sei er von seiner Familie verstossen worden. Das Handwerk des zivilen, unbefohlenen Daseins hat er nie gelernt. Er kann nicht abschliessen mit den Ereignissen, die über sein Leben entschieden haben: wie jeder, der seine Geschichte im Kino als Rückblende erzählt. Seine Tagebuchnotizen, diktiert von unruhigem Gewissen und Einsamkeit (und übrigens viel zu luzide und literarisch, um zu diesem Charakter zu passen), geben den Ton dieses eigentlich wortkargen Films vor.

Auch der Titelheld von THE PAWNBROKER wohnt der Gegenwart nur mehr bei. Zukunft ist ihm unvorstellbar. Lumet bricht in seinem Film ein historisches Trauma auf eine individuelle Leidensgeschichte herunter. Sol Nazerman wird geplagt vom Schuldgefühl des Überlebenden: Seine Frau und seine Kinder wurden in Auschwitz ermordet. Am Anfang des Films stehen Impressionen der pastoralen und familiären Idylle, die er einst mit ihnen teilte.

Diese Bilder eines verlorenen Paradieses sind der Massstab für alles Folgende. Das Danach erlebt Nazerman nur noch als eine trostlose Verlustrechnung. Er fristet sein Dasein in einem Zustand emotionaler Immunität, lässt kein Gefühl ausser Abscheu vor der Welt zu. Eingangs – der fünfundzwanzigste Jahrestag des Todes seiner Frau steht bevor – wird sein Verharren in der Vergangenheit kontrastiert mit der banaleren, lebenstüchtigeren Erinnerungskultur seiner Schwägerin. Die Erinnerungen fallen wie erbarmungslose Raubvögel über ihn her. Meist werden sie, wie bei einer Bedrohung im Horrorfilm, mit der Nahaufnahme seines Gesichtes eingeführt. Blitzartige Schübe und quälend lange Rückblenden wechseln sich ab. *Ralph Rosenblums* assoziative, rissige Montage war 1964 revolutionär im amerikanischen Erzählkino.

Nazermans Pfandleihe wird als selbstgewähltes Gefängnis in Szene gesetzt, sein Beruf als anstössige Verwertung des Vergangenen, bei der die Erinnerungsstücke und Hoffnungen seiner Kunden zum blossen Handelsgut werden. Am Ende, nachdem er auch in der Gegenwart Gewalt und Verlust erlebt hat, kann Nazerman endlich wieder Schmerz und Trauer empfinden. Den filmischen Auseinandersetzungen mit der Erinnerung wohnt oft eine Hoffnung auf Katharsis inne. Ihre Sorge gilt der seelischen Befreiung, die aus der Konfrontation mit der Vergangenheit resultieren soll. «Sie weint», frohlockt der Therapeut in LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, nachdem er seiner bis dahin apathischen Patientin den von ihm inszenierten Film vorgeführt hat. «Sie ist gerettet!»

Die Erinnerung agiert

Die Erinnerung, hat Hirokazu Kore-eda einmal gesagt, ist nicht das Gegenteil, sondern die Kehrseite des Vergessens. Das Vergessen selbst ist freilich eine heikle filmische Kategorie. Als Topos ist es allenfalls in Form einer Erkrankung (Amnesie, Demenz) oder der Vergessensuche akzeptabel. Es lässt sich schwerlich legitimieren, erscheint wenig plausibel in einem Medium, das Sorge trägt für die Bewahrung von Momenten. Es gebricht ihm an Glaubwürdigkeit, steht unter dem Verdacht, entweder Verstellung, Verdrängung oder Lüge zu sein. Man denke nur daran, wie unglaubhaft die Prämisse von *Mike Leighs* SECRETS AND LIES erscheint: Wie könnte es Brenda Blethyn ernstlich entfallen sein, dass sie vor langer Zeit ein Kind (noch dazu ein schwarzes) geboren hat?

In ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND allerdings spekulieren *Charlie Kaufman* und *Michel Gondry* darüber, wie das Vergessen möglicherweise herzustellen wäre. Die Firma Lacuna Inc. bietet ihren Kunden eine Dienstleistung an, die den gegenteiligen Nutzen von jener aus AFTER LIFE verspricht: die Löschung unliebsamer Erinnerungen. Ihre Klienten sind vorzugsweise enttäuschte Liebende, weshalb der Februar, in dessen Mitte der Valentinstag liegt, regelmässig ihr umsatzstärkster Monat ist. Die Firma erstellt eine Kartografie des Hirns, in der sich punktuell Erinnerungen tilgen lassen. Diese neurologische Operation bedarf einer haptischen Ergänzung: Die Kunden müssen alle Gegenstände sammeln, die sie an den aus dem Gedächtnis zu verbannenden Partner erinnern. Prousts Madeleine erlebt ihre Wiederkehr

1 MON ONCLE D'AMÉRIQUE, *Regie: Alain Resnais*; 2 PEEPING TOM, *Regie: Michael Powell*; 3 LE MYSTÈRE DES ROCHES DE KADOR, *Regie: Léonce Perret*; 4 IN THE ELECTRIC MIST, *Regie: Bertrand Tavernier*; 5 AFTER LIFE, *Regie: Hirokazu Kore-eda*

gleichsam als Störfaktor. (Diese Erinnerungsstücke werden übrigens in Kartons versorgt, die man in US-Filmen sonst in einem anderen Kontext sieht: In ihnen müssen entlassene Angestellte am letzten Arbeitstag die persönlichen Habseligkeiten aus ihren Schreibtischen verstauen.) Der endgültige Löschungsprozess findet nachts statt, in der Zeit des Schlafens und Träumens. Die nächtlichen Ereignisse (den Technikern der Firma dient die Arbeit nebenbei als Aphrodisiakum) greifen mithin, ebenso wie beim Traumgeschehen, in die Erinnerungen ein. Sie verändern, verwischen, überlagern sich; Raum, Zeit und Identität stehen zur Disposition. Das Verfahren ist erfreulicherweise nicht gegen Betriebsunfälle gefeit. Ein Schlüsselwort – «nice», mit dem es zwischen Kate Winslet und Jim Carrey eine besondere Bewandtnis hat – löst in deren manipulierten Gedächtnissen alte Assoziationen aus. Die Erinnerung erweist sich als widerstandsfähig.

Auch in MON ONCLE D'AMÉRIQUE geht es um die neurologischen Grundlagen der Erinnerung. Er legt die Theorien des Verhaltensbiologen Henri Laborit dar, für den der Mensch eine Erinnerung ist, die agiert: Es ist ein Thesenfilm, den es nicht geniert, einer zu sein. An Hand von drei Lebensgeschichten führt er vor, wie diese von frühkindlichen Erlebnissen und ihrem jeweiligen Milieu geprägt wurden. Der Film betrachtet sie jedoch nicht nur als exemplarisch und begreift sie nicht allein deterministisch, sondern erstreitet ihnen durchaus Individualität. Sie beruhen zum Teil auf Ereignissen aus der Lebens- und Familiengeschichte des Drehbuchautors *Jean Gruault*. Weder Gondry/Kaufman noch Resnais/Gruault verlieren aus den Augen, dass sie auch von der Liebe erzählen, der geglückten oder verfehlten Begegnung zweier Erinnerungen, die agieren. Die Bereitschaft, diese zu teilen, gilt in ihren Filmen als ein Liebesbeweis.

Weder tot noch vergangen

Gruault hat oft erzählt, dass Resnais ihn bat, für die Charaktere ihrer gemeinsamen Filme eine kurze, ein oder zwei Seiten lange *back story* zu erfinden. Sie sind gesättigt mit Erinnerungen, von denen der Zuschauer nichts erfahren muss, die den Darstellern jedoch wichtige Anhaltspunkte liefern. *Bertrand Taverniers* IN THE ELECTRIC MIST kann mit einem Hauptdarsteller prunken, in dessen Körperspiel sich bereits unermesslich viel Vergangenheit abgelagert hat. Der schleppende Gang, mit dem *Tommy Lee Jones* den Polizisten Dave Robicheaux aus James Lee Burkes Louisiana-Krimis ausstattet, ist einer Verletzung aus dem Vietnamkrieg geschuldet. Wie er auf der Veranda eines befreundeten Zeugen Platz nimmt, um diesem Fragen zu stellen, verrät, dass er dies schon Hunderte Male getan hat. Der Überdruss, mit dem er auf falsche Aussagen reagiert, trägt Schleifspuren jahrzehntelanger Routine. Robicheaux ist ein trockener Alkoholiker, er weiss, wozu ein Mensch im Exzess fähig ist.

In den Sümpfen von New Iberia wird das Skelett eines Schwarzen gefunden, das dort schon seit 1965 liegt. Robicheaux hat eine ferne Erinnerung an die damaligen Ereignisse, war beinahe ihr Zeuge. Er ist entschlossen, die Vergangenheit nicht ruhen zu lassen; auch wenn sich niemand sonst für die Auflösung dieses Verbrechens interessiert. In Taverniers Film steht eine ganze Gesellschaft, eine Kultur unter Verdacht. Die Südstaaten sind noch immer gefangen in einem latenten Rassismus, der eine Generation nach dem Aufbruch der Bürgerrechtsbewegung eigentlich überwunden sein müsste. Robicheaux kämpft gegen das Verharren in Traditionen, die ihn selbst geprägt haben. Aber der Film greift noch weiter in die Vergangenheit zurück, legt weitere Schichten frei, bis er einem Schwebezustand zwischen Realität und Phantastik anlangt. Robicheaux hält Zwiesprache mit einem General aus dem Bürgerkrieg. Dieser Wiedergänger ist kein Geist, von dem eine Bedrohung ausgeht, sondern ein weiser Ratgeber. Die Kamera entdeckt ihn stets, wenn sie in Bewegung ist: Er scheint wie selbstverständlich in einem Ambiente aufgehoben, in dem die Verstorbenen noch immer gegenwärtig sind. In einem Land wie Louisiana, dessen Boden so feucht ist, dass man die Toten über der Erde begraben muss, sind Historie und Gegenwart in einer unauflöslichen Koexistenz verklammert. Die Vergangenheit ist nicht tot, sie ist nicht einmal vergangen, schrieb ein anderer intimer Kenner des Südens, William Faulkner. Man kann sie nur überwinden, indem man sich ihr stellt.

Gerhard Midding

Die Welt ausser mir – eine Chimäre

DAY IS DONE von Thomas Imbach

Das Atelier von Thomas Imbach an der Hohlstrasse in Zürich hat eine einzigartige Lage: direkt am Gleisfeld des Hauptbahnhofs, im Weichbild des früheren Industriequartiers mit Schuppen, Lagerhallen, Viadukten und dem Hochkamin der KVA Josefstrasse, die ihre grauweisse Fahne Tag und Nacht gegen weite helle Himmel, stumpfes Schneetreiben und rasende Gewitterwolken, gegen städtisches Feuerwerk und Vollmond verteidigt. Die Lichtbänder der Doppelstockzüge durcheilen das Bild in der Dämmerung wie Spielzeugeisenbahnen, gegen den Waidberg hin hängen die Airbusse schwer in der Luft, wenn sie den nahen Flughafen ansteuern. Und nach dem Start pfeilen sie mitten durch die Kaminsilhouette, dass es einen kurz friert.

So reich und assoziativ präsentiert sich dieses Stück Zürich West aus dem Fenster, nachdem der Filmer dort seit 1994 seine 35mm-Kamera aufgestellt und registriert hat, was geschieht. Manchmal burlesk im Zeitraffer, manchmal (in der Kamera) genüsslich verlangsamt, wenn er das Auge nicht lassen kann von der langbeinigen Schönheit eines benachbarten Büros, die Morgen für Morgen die Post abholen geht. Jahre vergehen, und mit ihnen die Filmzeit des aus zwölf Stunden Material verdichteten Films. Eines Tages macht der Prime Tower, dieser solitäre Glasdaumen von Zürichs Metropolendrang, dem Kamin die Show streitig. Wir sind im Heute. DAY IS DONE steht in der Tradition der Stadtfilme, nur dass der Film nicht selber hinausgeht zum Synchronerleben der Stadt. Die Stadt kommt zu ihm.

Wo ist der Filmer? Er ist da. Manchmal huscht sein Haar vor die Linse, das Bild wird zurechtgezuckelt, wenn der Himmel wieder besonders schön leuchtet, wenn unten auf der Strasse Autos angezündet werden, stramme Bläser den Sechseläutenmarsch proben und ein zu waghalsiger Motofahrer mit der Ambulanz abtransportiert wird. Aber eigentlich ist er nicht da, ist nie da, weil ständig nur sein Telefonbeantworter piepst und zu uns plaudert, flötet und flirtet, fragt, klagt, beklagt – in Schlaufen und stockend, so, wie wir eben auf diese Dinger reden. Freunde, Journalistinnen, Arbeitskollegen, TV-Anstalten, die Ex, diverse neue Hoffnungsträgerinnen (inklusive spätere Ernüchterung), der Bub, die Neue, Schauspieler, mahnende Schuldeintreiber suchen den Kontakt.

Aus den Äusserungen und Repliken auf Band merken wir, dass der hier angesprochene Thomas durchaus nicht der Hagestolz ist, der sich der Welt verweigert. Der Film tut bloss so, was manchmal etwas geziert Komisches, aber auch latent Melancholisches an sich hat und vor allem auch kein schmeichelhaftes Licht auf ihn wirft. Dafür überlässt er unserer nach Geschichten gierenden Phantasie den Raum, und «Thomas» wird auch zu einer Fiktion, einer spielerischen. Der Abwesende ist sehr gegenwärtig! Imbach selber nennt seinen Film eine «fiktive Autobiografie», was ans Tautologische grenzt.

Der Anrufbeantworter also: Zwischen 1988 und 2003, als das SMS zu unserem ersten Kommunikationsmittel avancierte, hat Thomas Imbach die Kassetten gesammelt; mit über 5000 Anrufen. Aus dem Nirgendwo reden sie nun im Film verstreut in die Bilder vor dem Fenster herein. Sie reissen Geschichten an, von der Trennung, von der Geburt, dem Ärger der Mutter vor den vernachlässigten Vaterpflichten, von Filmpreisen und Fördergremien, von der Liebe und der Sehnsucht des Buben, vom Tod des eigenen Vaters. Es sind teils sehr persönliche Geschichten, nament-

lich von der Agonie der Kleinfamilie, wenn die Mutter des Kindes immer deprimierter und auch zorniger ins Leere redet, aber die Szenen sind universell und spinnen sich sofort in unsere eigenen Erfahrungen hinein.

Vor allem aber verspinnen sie sich mit den Bildern vor dem Fenster zu etwas betörend schönem Neuem. Thomas Imbach ist als Filmer auch hier wieder der eigenwillige, faszinierende Kompositeur, als der er uns seinen Blick auf die Welt präsentiert – früher oft im Stakkato des heutigen Lebensrhythmus, hier nun im Ganzen besinnlich, unaufgeregt dicht im Strom der vergehenden Zeit. Dabei sind die Nachrichten aus der Telefonleitung und die spektakulären Stimmungsbilder vor dem Fenster nicht illustrativ synchron montiert. Und dennoch verweben sie sich beim Schauen in leisen und starken Assoziationen. Wenn erst ein Freund sich nach «Thomas'» erkranktem Vater erkundigt und dieser selber etwas später sachlich von seinen Chemotherapie-Resultaten aufs Band spricht, färbt dies die folgende Bildmontage sozusagen anders ein, überschattet sie unmerklich – den schönen Abendhimmel, das landende Flugzeug, das rauchende Kamin ... bis dann in der Tat eine Stimme nur noch das Datum der Urnenbeisetzung mitteilt. Doch viel zu explizit ist solche Beschreibung gegenüber der musikalischen Meisterschaft, mit welcher der Film unmerklich unsere Wahrnehmung assoziativ in Gang hält.

Explizite Musik ist der dritte wichtige Assoziationsträger des Films, zwölf Stücke in der Writer-Songwriter-Tradition, etwa Dylan, von *Balz Bachmann* und dem Sänger und Gitarristen *George Vaine* als Coverversion neu eingespielt. Sie grundiert atmosphärisch stark und spielt sich manchmal mit ihren Songtexten auch in den Vordergrund; Kamera und Montage nehmen das Spiel vielleicht auf, vielleicht auch nicht.

Thomas Imbach spielt in seiner «fiktiven Autobiografie» mit uns, mit sich und seinem realen Stoff. Wo es um seine Nächsten geht, spielt er aber sehr ernst, mit dem perspektivisch nicht lupenreinen Effekt, dass der Film Ausflüge weg vom Fenster unternimmt: zur Mutter nach Luzern, zu Familienfilmschnipseln mit ihm und Noah, dem Kind, das keine Fiktion, sondern nur ganz es selber ist, sowie mit Noah und «Monika», seiner Mutter. Deren in jeder Silbe hörbares Leid am Scheitern der Beziehung wird im Film mehr und mehr auch als «T»s stummes Leid «hörbar». Ob man in der allerletzten Einstellung, die sie zusammen mit dem nun halbwüchsigen Noah fröhlich lachend zeigt, so vielleicht fast die ersehnte Erlösung für Thomas Imbach selber lesen darf?

Martin Walder

Regie: Thomas Imbach; Buch: Thomas Imbach, Patricia Stotz; Kamera: Thomas Imbach; Schnitt: Thomas Imbach, Gion-Reto Killias; Musik: Balz Bachmann

Songs: «Big in Japan», geschrieben von Lloyd Bernhard, Mertens Frank, Gold Marian; «Rococo Zephyr», «Eid Ma Clack Shaw», geschrieben von William Rahr Callahan; «Born in Time», «Shooting Star», «Man Gave Names to all the Animals», geschrieben von Bob Dylan; «The Will to Death», geschrieben von John Frusciante; «Golden Hair», geschrieben von James Joyce, komponiert von Syd Barrett; «Mond», geschrieben von Tom La Belle, komponiert von Balz Bachmann; «Waiting for my Night to Come», geschrieben von Lukas Langenegger; «Being in Love», geschrieben von Jason Molina; «Road to Joy», geschrieben von Conor Oberst

Produktion: Okofilmproductions; Co-Produktion: SRF, Arte; Produzenten: Thomas Imbach, Andrea Staka; . Schweiz 2011. Farbe; Sprache: Schweizerdeutsch; Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich

In der Perspektive des Todes

MELANCHOLIA von Lars von Trier

Sechzehn Jahre ist es mittlerweile her, dass der dänische Filmemacher Lars von Trier sich beim Filmen eine strenge Zurückhaltung auferlegte. Sein neuestes Werk, MELANCHOLIA, beginnt nun mit einem gebündelten Verstoss gegen das, nie ganz ernst gemeinte, Keuschheitsgelübde, das die «Dogma 95»-Gemeinde damals ablegte. Gleich im ersten Bild sieht man *Kirsten Dunst* in Grosseinstellung und Superzeitlupe, die Augen halb geschlossen, die Haare in Strähnen. Unscharf im Hintergrund fallen zu den schmerzensreich schönen Wagnerklängen aus der Ouvertüre von «Tristan und Isolde» die Vögel vom Himmel. Endzeitstimmung. Der Grundton für die nächsten gut zwei Stunden ist mit diesem Memento Mori gelegt. Von Trier dreht seinen Film gleichsam aus der Perspektive des Todes heraus, im Wissen um die unausweichliche Katastrophe, auf die im Grossen wie im Kleinen beinahe alles in MELANCHOLIA zusteuert.

Doch ehe Mensch und Welt aus den Fugen geraten, hält von Trier erst einmal die Zeit an und tut etwas, was er im Verlaufe des Filmes häufig tun wird: er sagt dasselbe noch mal, aber in anderen Bildern. Man sieht Kirsten Dunst im Brautkleid, den Brautstrauss in der Hand, wie aufgebahrt zwischen Seerosen treiben. Oder einen Rasen überqueren und bei jedem Schritt tief im Boden versinken. Oder sie zieht, noch immer ganz in Weiss gekleidet, dunkle Bänder, die sie am Fortkommen hindern, hinter sich her. Ein Bild, das kaum zufällig an jene berühmte Szene aus Luis Buñuels UN CHIEN ANDALOU erinnert, in der ein Mann an ähnlichen Stricken ein Klavier hinter sich her schleppt. Nebenbei bemerkt: Buñuels Stummfilm hatte in etwa dieselbe Länge wie von Triers viertelstündiger surrealistischer Prolog, und als der spanische Regisseur 1929 bei der Pariser Premiere seines Filmes selbst das Grammophon bediente, legte er unter anderem «Tristan und Isolde» auf.

Wie bei Buñuel richtet sich bei von Trier der Blick nach oben, in den Himmel. Allerdings nicht auf den Mond, sondern auf einen Planeten mit dem vielsagenden Namen «Melancholia», der auf die Erde zurast. Neben der Schwermut, die sich in dem Sinnbilderreigen des "Vorfilms" ausdrückt, gibt es darin noch ein zweites, gegenläufiges Motiv, in dem sich die befreiende Kraft manifestiert, die für die von Kirsten Dunst verkörperte Frau von dem nahenden Aufprall ausgeht. Etwa, wenn sie sich die Hände vors Gesicht hält und fasziniert beobachtet, wie Lichtblitze aus ihren Fingerspitzen sprühen.

Zu sehen sind die visuell überwältigenden Aufnahmen in einer extremen Superzeitlupe, wie sie von Trier zuletzt auch in ANTICHRIST verwendete. Anders aber als bei jenem verstörenden, existenziellen Horrortrip sind sie in MELANCHOLIA nicht in den Handlungsablauf integriert, sondern werden fein säuberlich ausgelagert. Die dialektische

Struktur, die sich in diesem Prolog noch assoziativ niederschlägt, bestimmt anschliessend den Aufbau des Films. Auf die Negation des Lebens, die Verzweiflung an der Menschheit, um die es, wie Kirsten Dunst später im Film sagen wird, «nicht schade» sei, folgt die Erlösung durch den grossen Kollaps, den Weltuntergang.

Der mit «Justine» überschriebene erste Teil des eigentlichen Handlungsgeschehens beginnt mit einer kleinen, heiteren Szene, in der ein Brautpaar auf einem gewundenen Zufahrtsweg feststeckt, weil der Chauffeur mit der überlangen Stretchlimousine nicht um die Kurven kommt. Justine, so heisst die von Dunst gespielte junge Braut, und Michael, der Bräutigam, müssen lächeln angesichts dieses Missgeschicks. Dennoch nimmt es das Scheitern ihrer Hochzeitsfeier vorweg, die, so plakativ funktioniert die Metaphorik des Films, unter keinem guten Stern steht.

Eine auffällig wacklige Handkamera dokumentiert dann die Zyklen des Zerfalls dieser Festveranstaltung auf dem schlossartigen Anwesen von Justines Schwager. Im Grunde legt Lars von Trier damit Thomas Vinterbergs FESTEN neu auf. Über die Studie der Depression hinaus, die Justine im Würgegriff hält, zeichnet er ein Sittengemälde einer heuchlerischen und gefühlskalten (Fest-)Gesellschaft, an der man verzweifeln muss. Aus den Erfahrungen seiner eigenen Depressionen heraus erklärt sich der Regisseur solidarisch mit seiner Heldin, indem er deren desillusionierte Weltsicht weitgehend übernimmt.

Nach der verspäteten Ankunft des Brautpaares sorgt die Rede des Brautvaters für den nächsten Eklat. Anstatt über seine Tochter zu sprechen, lästert er über deren Mutter. Zu Justine, die seine Worte sichtlich betreten und mit gequältem Lächeln über sich ergehen lässt, fällt ihm nichts Unpassenderes ein als die Standardformel, so glücklich habe er sie noch nie gesehen. Weiter könnten Wort und Bild kaum auseinanderklaffen. Immer wieder ergreift Justine im Laufe des Abends die Flucht. Als alle darauf warten, dass sie die Hochzeitstorte anschneidet, legt sie sich in die Badewanne, und anstatt mit ihrem frisch angetrauten Gemahl zu tanzen, bringt sie lieber ihren kleinen Neffen ins Bett. Weil keiner begreift, wie unglücklich es sie macht, dass alle von ihr erwarten, glücklich zu sein, ist die Eskalation unvermeidlich. Aber war es wirklich nötig, diese darin ihren Ausdruck finden zu lassen, dass Justine es noch im Hochzeitskleid auf dem hauseigenen Golfplatz mit dem Praktikanten ihres Chefs treibt?

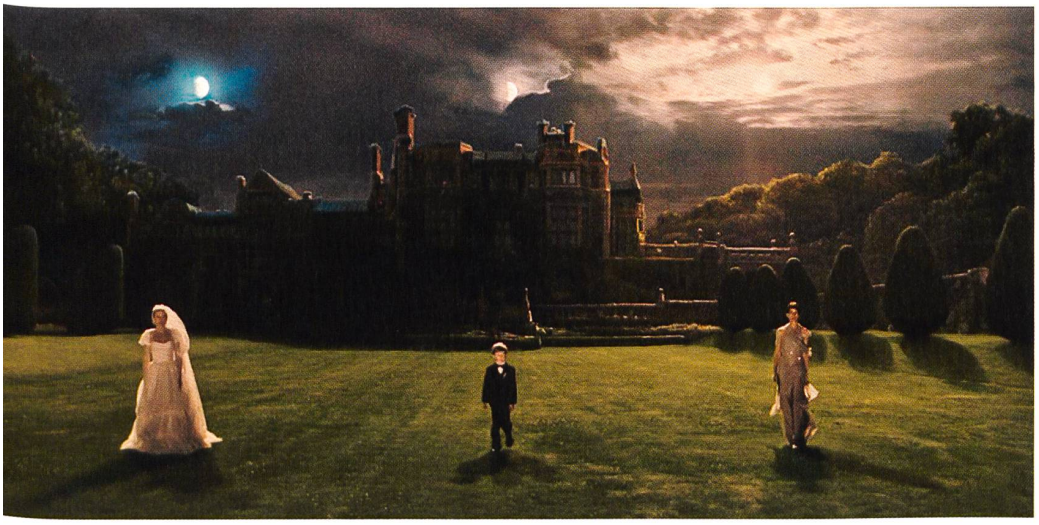
Der zweite Teil des (Haupt-)Films ist ein wenig irreführend mit «Claire», dem Namen von Justines Schwester, überschrieben, obwohl auch hier Justine die Hauptfigur bleibt. Nach der gescheiterten Hochzeit befindet sie sich in einem völlig apathischen Zustand und muss für ein paar Anspielungen auf IDIOTERNE herhalten. Etwa, wenn sie nackt gutturale Laute ausstösst, während Claire versucht, sie in die Wanne zu hieven, oder wenn sie sich unter den angewiderten Blicken ihres Schwagers mit den Fingern Marmelade in den Mund schaufelt. Je mehr sich «Melancholia» aber der Erde nähert, desto wohler scheint sich Justine zu fühlen.

Für die sich nun anbahnende Katastrophe findet von Trier grossartige Bilder. Bedrohlich taucht der todbringende Planet immer wieder und immer näher am Horizont auf. Es ist eine Ironie des Castings, dass auch der «24»-Weltenretter *Kiefer Sutherland* angesichts dieses globalen Countdowns machtlos bleibt. Doch trotz der düsteren Zukunftsvision, die MELANCHOLIA entfaltet, wird daraus keine Science-Fiction. Der Film inszeniert keine Krisenstäbe, keine Massenpaniken, stattdessen beschränkt er sich kammerspielartig auf Justine, Claire, deren Mann und den gemeinsamen Sohn.

MELANCHOLIA ist prominent besetztes, hervorragend gespieltes Schauspielkino. Gewürzt mit prächtigen Bildern und schwelgerischer Musik. Die Bausteine für grosses Kino sind alle da. Die Architektur, in der sie arrangiert werden, wirkt schlüssig, wohlüberlegt. Und genau darin schlummert das Problem dieses hochambitionierten Filmwerkes. Während ANTICHRIST streckenweise chaotisch schien, wild und verquer, wie im rauschhaften Wahn auf die Leinwand geschmiert, bleibt in MELANCHOLIA alles wohlgeordnet und kontrolliert. Dadurch aber verliert der Film seinen inneren Zusammenhalt, seine Seele, fällt auseinander. Was bleibt ist ein verkopftes, aufgeblähtes Kinokonstrukt, das, trotz grandioser Momente, unterm Strich misslingt.

Stefan Volk

Regie, Buch: Lars von Trier; Kamera: Manuel Alberto Claro; Schnitt: Molly Malene Stensgaard; Ausstattung: Jette Lehmann; Kostüme: Manon Rasmussen. Darsteller (Rolle): Kirsten Dunst (Justine), Charlotte Gainsbourg (Claire), Kiefer Sutherland (John), Charlotte Rampling (Gaby, Justines Mutter), John Hurt (Dexter, Justines Vater), Alexander Skarsgård (Michael), Stellan Skarsgård (Jack), Brady Corbet (Tim), Udo Kier (Hochzeitsplaner), Jesper Christensen (Little Father). Produktion: Zentropa Entertainments, Memfis Film, Zentropa International Sweden, Slot Machine, Liberator Productions, Zentropa International Köln; Produzenten: Meta Louise Foldager, Louise Vesth. Dänemark, Schweden, Frankreich, Deutschland 2011. Farbe; Dauer: 135 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München



RESTLESS
Gus Van Sant

Gus Van Sant, Regisseur von DRUGSTORE COWBOY und ELEPHANT, lässt sich an ehesten mit seinem Kollegen Steven Soderbergh vergleichen. Zwei Filmemacher, die scheinbar mühelos zwischen Arthouse und Mainstream pendeln, die höchst persönliche Werke inszenieren und trotzdem keine Berührungsängste mit Hollywood haben. Ganz egal, ob bekannte Stars oder grosse Budgets – Van Sant und Soderbergh drücken auch kommerziellen Filmen wie GOOD WILL HUNTING oder OCEAN'S 11 ihren eigenen Stempel auf. Zum einen, weil sie es können, zum anderen, weil sie mit ihren Geschichten auch ein grosses Publikum erreichen wollen. Darum ist die Meinung, Gus Van Sant habe mit RESTLESS seinen konventionellsten, einem Blogger zufolge sogar seinen «schlechtesten Film» inszeniert, erst einmal ein Missverständnis. Van Sant mag zwar die Erwartungshaltung seiner Anhänger unterlaufen und eine einfache Geschichte erzählen. Doch mit der Begegnung zweier Aussenseiter, mit der Erkundung der Seelenwelt Jugendlicher, knüpft er nahtlos an Filme wie MY OWN PRIVATE IDAHO oder PARANOID PARK, ja sogar FINDING FORRESTER an. Figuren, die sich nicht anpassen und auf der Suche sind.

Das gilt auch für Enoch Brae, dargestellt von *Henry Hopper*, dem Sohn von Dennis Hopper (dem der Film gewidmet ist). Zu Beginn des Films sehen wir ihn als Trauergast auf einer Beerdigung. Eigenartigerweise spricht niemand mit ihm, niemand scheint ihn zu kennen – als sei er unsichtbar. Und dann bestätigt sich mit der nächsten Beerdigung der Verdacht: Enoch ist ein *funeral crasher*, der durch den Tod anderer – darin durchaus dem jungen Helden aus Hal Ashbys HAROLD AND MAUDE vergleichbar – wie ein Magnet angezogen wird. Der Grund: Enochs Eltern starben bei einem Autounfall, eine Katastrophe, die ihn zutiefst traumatisiert hat. Bei einem dieser Begräbnisse lernt er Annabel kennen. Sie ist hübsch, charmant, intelligent, eloquent, dem Leben zugewandt – obwohl sie bald sterben wird. Denn Annabel hat Krebs. Durch ihre Nähe zum Tod hat sie in Enoch einen Seelenverwandten ausgemacht, dessen Panzer es beharrlich zu knacken gilt. Der Junge reagiert zunächst verschlossen auf ihre Annäherungsversuche: Wer wird schon gern als ungebetener Trauergast entlarvt? Übrigens hat er einen Freund, Hiroshi, der sich allerdings – in der wohl ungewöhnlichsten Idee des Films – als Geist eines japanischen Kamikaze-Fliegers entpuppt. Für den Zuschauer ist er allerdings ganz normal zu sehen, und da auch Annabel das Spiel mitspielt, legt sich eine Unsicherheit über die Figur, die sich bis zum Schluss nicht lösen wird: Geist? Mensch? Der Zeit entflohenes Fabelwesen? In jedem Fall ist Hiroshi eine Projektionsfigur, die auf die Möglichkeit des Jenseits verweist und Enochs Todessehnsucht noch einmal spiegelt. Erst durch die Nähe zum Tod wird er das Leben schätzen lernen.

Auch Annabel scheint aus einer anderen Zeit zu stammen. Mit ihrem *vintage look*, der Hüte und Kleider der zwanziger mit denen der sechziger Jahre kombiniert, und den kurzen Haaren verbindet sie gleichzeitig so unterschiedliche Frauentypen wie Louise Brooks und Audrey Hepburn, Mia Farrow und Jean Seberg. Dass *Mia Wasikowska* (ALICE IN WONDERLAND), die Darstellerin der Annabel, erst kürzlich in JANE EYRE eine ähnlich starke, warmherzige und natürliche Frauenfigur verkörperte, die durch ihre Kleider in die Rolle gezwungen oder besser: definiert wird, kann kein Zufall sein.

Fortan verbringen Annabel und Enoch immer mehr Zeit miteinander. Spaziergänge im Wald, ausgelassenes Feiern auf einer Halloween-Party, Gespräche über die Natur und Darwin (für den Annabel schwärmt, um so noch einmal ihren unsentimentalen Blick auf den Tod zu unterstreichen). Dann die erste Liebesnacht. Dabei verweigert sich Gus Van Sant jener Sentimentalität, die aus Arthur Hillers LOVE STORY einen so grossen Kassenerfolg gemacht hatte. Hier gibt es keine Krankenhausflure, keine bedeutungsschweren Dialoge, kein Bedauern. Die einzige Szene, die das Pathos von LOVE STORY mit tränentreibenden Worten nachempfindet, entpuppt sich als spielerische Paraphrase, die die beiden Teenager zur Überraschung des Zuschauers inszeniert haben. Deutlicher kann man sich vom Vorgänger und seinen melodramatischen Versatzstücken nicht distanzieren. Sicher geht es auch hier um Schmerz, Trauer und Abschiednehmen, um Verlust und Endlichkeit. Doch Van Sant ersetzt sentimentale Rührseligkeit durch lebensbejahende Melancholie. Dabei fungiert die Figur der Annabel als Katalysator, um Enoch ins Leben zurück zu holen.

RESTLESS begann ursprünglich als eine Serie von kurzen Stücken, die Drehbuchautor *Jason Lew*, ein Studienkollege der Produzentin dieses Films, *Bryce Dallas Howard* (die man als Schauspielerin aus LADY IN THE WATER kennt), geschrieben und nun zu einem Drehbuch verknüpft hat. Ein wenig merkt man dem Film das Bruchstückhafte der Vorlage noch an. Van Sant reiht einzelne Vignetten aneinander und folgt keinem dramaturgischen Spannungsbogen. Das gibt dem Film etwas Skizzenhaftes, Hingeworfenes, Unaufgeregtes. Der Regisseur bleibt bei seinen Figuren, beobachtet sie aufmerksam und konstatiert ihre Eigenarten. Der Schwere des Themas setzt er eine märchenhafte Originalität entgegen, der durch den Soundtrack, von den Beatles über Nico bis zum Indie-Rock, etwas angenehm Zeitloses anhaftet. Wie überhaupt der Film die Gegenwart ignoriert: keine Mobiltelefone, keine Computer, keine Arbeitswelt. Hier geht es einzig um zwei Liebende, die nicht mehr viel Zeit haben. Und darum alles um sich herum vergessen.

Michael Ranze

R: Gus Van Sant; B: Jason Lew; K: Harris Savides; S: Elliot Graham; A: Anne Ross; Ko: Danny Glicker; M: Danny Elfman. D (R): Mia Wasikowska (Annabel), Henry Hopper (Enoch), Ryo Kase (Hiroshi). P: Columbia Pictures, Imagine Entertainment, 360 Pictures; Brian Grazer, Bryce Dallas Howard, Ron Howard. USA 2011. 91 Min. CH-V: Walt Disney Studios Motion Pictures (Switzerland), Zürich

GIOCHI D'ESTATE
Rolando Colla

Häufig sieht man ihn nur im Profil, den Kopf geneigt, ein Piercing an der Lippe, mürrisch, in sich gekehrt, oder dann in der Rückenansicht, am Strand verdrossen vor sich hinschlendernd – den zwölfjährigen Nic, der mit seinem jüngeren Bruder Agostino und seinem Vater – die Mutter kommt später mit dem Zug – zwei Wochen Sommerferien in einem Campinglager in den Maremmen verbringt. Die Ehe der Eltern ist am Zerbrechen, der Vater jähzornig, gewalttätig und nach seinen Ausbrüchen sentimental larmoyant. Unerträglich für seine Frau, und doch kann sie sich nicht von ihm lösen.

Gleich am ersten Tag stossen Nic und sein Bruder auf eine Gruppe von etwa Gleichaltrigen: Agostino will beim Sandburgenbauen mitspielen, es wird ihm verwehrt, ein Junge mit Strohütchen stösst ihn weg, Nic rennt hinzu, zerstört die Sandburgen, der Junge mit Hütchen und Nic prügeln sich, wälzen sich am Boden, zwei Mädchen wollen die Streithähne trennen, dabei tritt Nic mit dem Fuss das ältere Mädchen weg und verletzt sie an der Lippe. Mürrisch zieht Nic ab, ohne sich zu entschuldigen, wie das Mädchen ihm vorwurfsvoll nachruft. Nic kommt am nächsten Tag zur Gruppe zuürck, bittet das Mädchen, sie solle ihn schlagen, und als sie dies verachtungsvoll ablehnt, schlägt er seinen Mund an einem Boot wund – so seien sie quitt.

Das Thema ist gesetzt: Gewalt in der Familie setzt sich fort im Verhalten der Kinder, Rollen werden gelernt, meist übernommen, allenfalls abgewandelt. Was hier so papieren und thesenartig formuliert ist, trifft zum Glück des Zuschauers auf den Film nur in ganz wenigen, etwas symbolbefrachteten Einstellungen zu. Rolando Colla evoziert eine herbe Sommerferienstimmung, voll von Geheimnissen, ersten erotischen Annäherungen, beklemmenden Stimmungen, bedrohlichen wie gelöst heiteren Szenen.

Ein heruntergekommener Schuppen neben einem Maisfeld. Nic hat die Scheune entdeckt. Sie wird zum geheimen Sammelplatz der Gruppe, hier "beschwören" sie ihren Bund: Jeder soll ein Geheimnis verraten, das er bis anhin niemandem anvertraut habe. Die eine fürchtet sich vor Spinnen, der andere vorm tiefen Wasser, der Junge mit dem kecken Sommerhütchen verachtet seinen aus Asien stammenden Vater, weil der kein Italienisch kann, obwohl er auf dem Campingplatz einen Laden führt. Und Nic empfindet angeblich nichts. Es sei ganz einfach, man müsse nur jemand anderer sein, verrät er einmal Marie. Ihr Geheimnis hingegen ist, dass sie kein Geheimnis habe. Und sie bekennt Nic später, dass sie ihren Vater nicht kenne, nur seinen Namen wisse und hier auf der Suche nach ihm sei. Diese Suche nach dem Vater ist ständiger Anlass für Streitereien zwischen Marie und ihrer Mutter, die ihr nichts von ihrem Vater erzählen will. Der geheimnisvolle Schuppen – er wird von einem bösartig kläffenden Köter bewacht – und das Maisfeld wird zum Spielplatz. Hier laden sich die unschuldigen Spiele allmählich mit unterschwelliger Gewalt und Erotik auf.

Von Erotik und Gewalt ist auch das Zusammenleben der Eltern Nics geprägt. Einer entspannten Szene am Morgen, Vincenzo spielt auf seiner E-Gitarre einen Lovesong, Adrianas schwerer Körper bewegt sich leicht um den Morgentisch, sie stupst komplizenhaft Nic und streichelt zärtlich den Kopf Agostinos, folgt am Abend eine Eifersuchtsszene, betrunken schlägt Vincenzo seine Frau nieder, sie heult, und Nic stülpt seinem Bruder Kopfhörer über. Nic zeigt später einmal Marie seine Handy-Aufnahmen vom ersten Sommerferientag, als Vincenzo beim Aufbruch wieder einmal ausrastet und seine Frau wegen einer Bagatelle schlägt. Marie hat nur Verachtung übrig, sowohl für den Vater wie auch für Nic. Und Nic ist zerrissen zwischen Hass und Stolz auf seinen Vater.

Rolando Colla erzählt die Geschichte des sich gegen jeden Schmerz immunisierenden Nic und seiner allmählichen Wandlung mit einer beweglichen Kamera, nah an den Protagonisten, in schöner Abfolge von Grossaufnahmen und Halbtotalen. In besonderen, kathartischen Momenten nimmt sich die Kamera auch die nötige Zeit. Etwa wenn die Mutter Marie endlich erzählt, dass ihr Vater gestorben ist. Oder als Vincenzo, der im Steit Nic verfolgt und plötzlich in einem Tümpel versackt, seinen Sohn um Hilfe anruft und der plötzlich mit einem langen Ast auf ihn einschlägt, bis Adriana, die den beiden nachgesprungen ist, erschrocken eingreifen kann. Sie holt ihren zu Tode erschrockenen Mann aus dem Sumpfloch und – die Kamera verharrt in einem langen Close-up – befreit ihn mit langsamen Gesten vom Schlamm. Berührungen, Gesten, das sanfte Streicheln mit der Hand oder einer Vogelfeder werden sowieso immer mal wieder von der Kamera festgehalten.

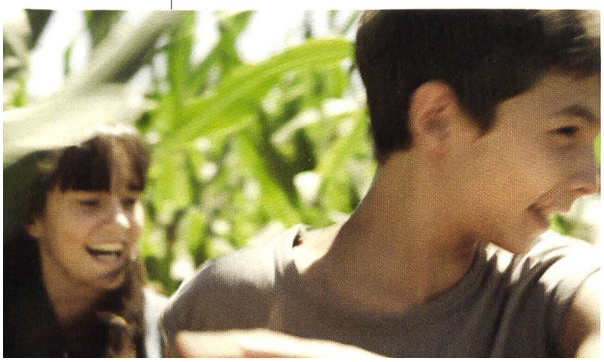
Und immer wieder öffnet sich der Blick aufs Meer. Die Landschaft spielt mit. Eine karge, herbe Landschaft, ein bewegtes Meer, der Strand nicht herausgeputzt, eher wild, mit herumliegendem Baumstämmen, einem Bootswrack; das besondere Licht gefiltert duch den Pinienwald; das dichte sattgrüne Maisfeld; ein sumpfiges Hinterland, mit Tümpeln und verschlungenen Pfaden; etruskische Gräber. In den Worten von Rolando Colla: «Die Tiefenschicht der Filmgeschichte findet einen Einklang in der Intensität und der poetischen Kraft der Maremma. Die Handlung hat den Ort ihres Geschehens gefunden.»

Josef Stutzer

Stab
Regie: Rolando Colla; Buch: Rolando Colla; Kamera: Lorenz Merz; Schnitt: Rolando Colla, Didier Ranz; Musik: Bernd Schurer; Ton: Jürg Lempen

Darsteller (Rolle)
Armando Condolucci (Nic), Fiorella Campanella (Marie), Francesco Huang (Lee), Chiara Scolari (Patty), Alessia Barela (Adriana), Antonio Merone (Vincenzo), Marco D'Orazi (Agostino), Roberta Fossile (Irene)

Produktion, Verleih
Peacock Films, Classic SRL; Produzent: Elena Pedrazzoli, Amedeo Pagani; Schweiz 2011. Farbe; Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich



CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

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

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

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

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

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

design_konzept: www.colfzoellig.ch

DIE KINDER VOM NAPF
Alice Schmid

«Man sollte Romoos etwas berühmter machen. Wie Hollywood», sagt die zehnjährige Carolin. Durch DIE KINDER VOM NAPF kommt das Dorf im Kanton Luzern nun zu ein bisschen Ruhm, wenn auch nicht zu so viel, wie Carolin es sich wünscht.

Alice Schmids Film porträtiert eine Gruppe Kinder aus Romoos. Der Ort liegt im Napfgebiet, einer abgelegenen, hügeligen Landschaft im Herzen der Schweiz. Der Napf, der Berg im Zentrum dieser Gegend, ist nur zu Fuss erreichbar. Es ist ein unwegsames, wildes Gebiet, das Leben auf den Höfen ist ländlich geprägt, kleinräumig und isoliert. Ein Jahr lang hat die Filmemacherin die Kinder begleitet, an ihrem Leben teilgenommen. Dieser Jahreszyklus wird auch in den Landschaftsaufnahmen sichtbar, die die verschiedenen Gesichter der Landschaft einfangen. Frühlingswiesen, Nebelschwaden, Schneegestöber: Das Wetter prägt das Leben, das sich nach dem Lauf der Natur ausrichtet und nach dem Flecken Erde, auf dem es stattfindet. Diese Erdverbundenheit verleiht Geborgenheit; die Kinder fühlen sich stark verwurzelt in ihrer Heimat. Dabei verklärt der Film weder eine ländliche Idylle noch eine kindliche Niedlichkeit, auch zeigt er keine heile Welt: Der Wolf reisst Schafe, der Habicht holt ein Huhn, und Unwetter sind hier noch richtig gefährlich.

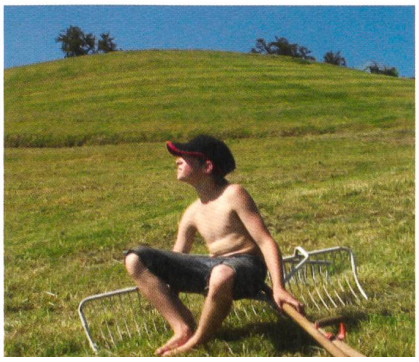
DIE KINDER VOM NAPF schildert die Welt dieser Kinder in Fragmenten: kurz, knapp, ohne Erklärungen, was dem Film eine ungewöhnliche Frische und Leichtigkeit verleiht. Einzelne Episoden werden aneinandergereiht, und es entsteht ein Bilderbogen des Alltags. Der besteht in Mausefallen aufstellen, Löwenzahnblüten abknipsen, Kohle herstellen, Handorgel spielen, Volkstänze üben und Metzgen. Die Kinder sind stark in die Erwachsenenwelt eingebunden, helfen auf dem elterlichen Hof mit. Ihr Spiel ähnelt oft der Arbeitswelt der Erwachsenen; eine Szene zeigt ein paar Kinder, die frisch gemähtes Gras auf einen Spielzeugtraktor laden – Nachahmung und Mitarbeit zugleich. So bilden die Landwirtschaft und das Leben mit der Natur ein verbindendes Glied zwischen den Generationen: Es fällt den Kindern leicht, sich in die Welt ihrer Eltern einzureihen, weil Kindheit hier, fernab von urbanen Erlebniswelten, Hello-Kitty-Kitsch und Happy Meals, weniger als Sonderstatus betrachtet wird.

Nebst ihrer Arbeit als Regisseurin ist Alice Schmid auch als Schriftstellerin tätig. Kinder stehen im Zentrum ihrer Filme und Bücher. Nach Reisen in Afrika, Südamerika und Asien, wo sie Reportagen über den Kinderalltag und seine spezifischen Probleme drehte, kehrte Schmid auf den Napf zurück, wo sie ein Bauernhaus besitzt. Hier entstand 2011 auch ihr Romandebut «Dreizehn ist meine Zahl», das vom Leben eines Mädchens im Napf der sechziger Jahre erzählt. DIE KINDER VOM NAPF ist ihr erster Kinofilm.

Dass Schmid viel Zeit mit ihren Darstellern verbracht und eine gute Beziehung zu ihnen aufgebaut hat, zeigt sich: Die Kinder beweisen im Auftreten vor der Kamera grosse Natürlichkeit. Der Film thematisiert auch, wie sie mit der Präsenz der Kamera umgehen: «Jetzt hab ich's falsch gesagt; soll ich nochmal?» fragt etwa ein Junge die Kamerafrau, und ein kleines Mädchen rennt auf die Kameralinse zu und verkündet: «Ich habe die Lippen geschminkt, damit's schön aussieht.» Konsequent bleibt die Kamera auf Kinderaugenhöhe, teilweise nimmt sie gar die Untersicht ein: Die Welt der Kleinen wird dadurch gross und rührt an universelle Themen. Diese sind bestimmt auch für einen Kinobesuch mit Kindern interessant.

Natalie Böhler

Regie, Buch, Kamera: Alice Schmid; Supervision Kamera: Pio Corradi; Schnitt: Caterina Mona; Musik, Sound Design: Daniel Almada; Ton: Alice Schmid; Tonmischung: Florian Beck, Daniel Almada. Produktion: Ciné A.S. GmbH; Produzentin: Alice Schmid. Schweiz 2011. Farbe; Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



REGILAUL – LIEDER AUS DER LUFT

Ulrike Koch

«Tatsächlich gibt es in der Luft Lieder, die man singen könnte, wenn die richtige Zeit und der geeignete Ort für sie kämen. Aber es gibt viele Lieder, die ich nie singe. Einerseits habe ich vor ihnen Angst, andererseits ist die Zeit dafür noch nicht reif.»
Lauri Õunapuu

Ulrike Koch führt uns in REGILAUL in eine Welt, die uns zugleich so nah wie fern ist. Der dritte lange Dokumentarfilm der Filmemacherin, die auch studierte Ethnologin ist, liegt nahe am Geist der heutigen – vielleicht besser: einer heute anbrechenden – Zeit. Ein Geist, den man jüngst auch in Filmen traf wie THE TREE OF LIFE von Terrence Malick, Lars von Triers MELANCHOLIA und Clint Eastwoods HEREAFTER. Der Geist ist zu umschreiben als die Sehnsucht wacher Menschen nach einem anderen Sinn und/oder Sein, eine Ahnung davon, dass es Dinge gibt, die sich mit "normalen" menschlichen Sinnen nicht erfassen/erfahren lassen. Darin liegt ein Sehnen nach einem Wissen, das sich nicht oder nur bedingt im wissenschaftlichen Diskurs erschliesst. Vielleicht gab es auch eine frühere Zeit, die diesem Wissen näher war, und eine kommende, die diesem Wissen näher sein wird: Er frage sich, sagt der Schauspieler und Sänger *Jaak Johanson* in REGILAUL, ob der heutige Mensch die Verbindung zur Natur brauche. Ob eine Zeit komme, in der das mutwillig zerbrochene Vertrauen zwischen Mensch und Natur wieder wichtig werde. An anderer Stelle wird, wenn auch nur flüchtig, auf Hexerei und Schamanismus verwiesen, auf Praktiken, die den finno-ugrischen Völkern und Kulturen immer eigen waren. Ja, auf Aleksei Fedorchenkos magischen SILENT SOULS (OVSYANKI, 2010), in dem zwei Männer, Nachfahren des finno-ugrischen Volkes der Merja, sich auf ein uraltes Ritual besinnend, die von beiden geliebte Frau aus ihrem irdischen Dasein entlassen, verweist REGILAUL auch.

Man wisse nicht, ob es die Merja wirklich gegeben habe, heisst es im Film des "Documenteurs" Fedorchenko. Ulrike Kochs REGILAUL hingegen ist, wie DIE SALZMÄNNER VON TIBET (1997) und ÄSSHÄK – GESCHICHTEN AUS DER SAHARA (2004), Dokumentarfilm in Reinkultur: eine mit Kamera, Mikrofon, Weltoffenheit und stiller Beharrlichkeit unternommene Spurensuche, welche den Verbindungen zwischen gegenwärtiger Lebensweise und früheren (archaischen) Denkwelten, Kultur- und Lebensformen, Ritualen und Bräuchen nachgeht. Bei den nomadisierenden Protagonisten von Kochs früheren Filmen finden sich diese in Form von vor-buddhistischen Ritualen im Tibet, bei den Tuareg in vor-islamischen Praktiken. Gemeinsam ist beiden Völkern die mündliche Überlieferung, die Weitergabe von Tradition und Wissen in Liedern, Legenden und Epen; an diesem Punkt schliesst REGILAUL an Kochs frühere Werke an.

Ulrike Koch hat REGILAUL in Estland gedreht, dem am Finnischen Meerbusen gelegenen Staat, der 1991 seine Selbstständigkeit erlangte und so etwas wie der Musterschüler unter den neuen Oststaaten Europas ist. Da fand, wie in Lettland und Litauen, von 1987 bis 1992 die «Singende Revolution» statt: Auf deren Höhepunkt sangen während einer Demonstration auf dem Tallinner Sängerfestplatz anno 1988 über 300 000 Menschen die unter der Sowjetherrschaft während Jahrzehnten verbotene estnische Nationalhymne. Das alte estnische Volksliedgut hat aber als wichtiger Bestandteil einer eifrigen Suche nach einer kulturellen Identität bereits früher ein Revival erlebt. Er sei im Alter von fünfunddreissig Jahren auf den Geschmack der Volkslieder gekommen, sagt der einundachtzigjährige *Veljo Tormis*, und zwar aufgrund seiner Begegnung mit dem authentischen Klang und Rhythmus von Hochzeitsliedern in abgelegenen estnischen Dörfern, aber auch mit dem Werk von Béla Bartók. Der nebst Arvo Pärt bekannteste Komponist Estlands ist ein Vorreiter der Regilaul-Bewegung, seine 1980 auf der Basis alter Regi-Lieder entstandenen «Eesti ballaadid» erfreuen sich in Estland heute grosser Popularität.

In Ulrike Kochs Film kommt Tormis die Funktion eines Führers zu. Er erzählt, woher die Regilauls (= Reigenlieder) kommen, wie sie entstanden, wie sie aufgebaut sind, wie sie gesungen werden – nämlich möglichst «lauerig», wie man in gut Schweizerdeutsch sagt: leierhaft eben, mit Wiederholungen und Parallelismen ins Endlos-Ewige führend. Man holt beim Singen nicht tief Atem, sondern atmet flach, rund: die Lieder haben etwas schaurig-schön Monotones an sich, etwas Einlullendes, in Trance Versetzendes auch. Dabei erzählen sie aufregende, manchmal gar hochdramatische Geschichten: Die aus den «Eesti ballaadid» stammenden Lieder über die Gatten-Mörderin, das verstossene Kind, die tote Braut sind makaber, die Sommersonnenwende-Lieder voller Lebensweisheiten, und die Songs, die den Zug der Vogelschwärme begleiten, zeugen von ewiger Sehnsucht.

Es gibt eine Reihe weiterer Protagonisten wie die mit einer glasklaren Stimme gesegnete *Meelka Hainsoo*, der Folk-Sänger und Rockmusiker *Lauri Õunapuu* und der Dichter *Jaan Kaplinski*, die ihre Begeisterung für Regilauls, für die estnische Volksliedkultur in Worte fassen. Das ist hilfreich, nötig auch. Seine stärksten, Gänsehaut erregenden Momente aber erreicht REGILAUL, wenn die Lieder und Balladen für sich sprechen. Wenn *Pio Corradis* phantastische Landschaftsaufnahmen sich mit den Melodien und Texten in assoziativer Montage zum poetischen Reigen fügen, der Film zur eigentlichen Doku-Ballade wird. REGILAUL (vielleicht da und dort etwas zu textlastig) ist ein grossartiger, beeindruckender, in seiner feinziselierten Gestaltung becircender Film und lässt erahnen, wie unendlich "beseelt" die Welt ist, wenn man sich von der Hektik der heutigen Zeit löst und sich auf sie wirklich einlässt.

Irene Genhart

R, B: Ulrike Koch; K: Pio Corradi; S: Magdolna Rokob; M: originale Songs/Balladen und Märt-Matis Lill. T: Mart Kessel-Otsa. P: Doc Productions, Rühm Pluss Null. Schweiz, Estland 2011. 105 Min. CH-V: Columbus Film, Zürich

CHARLOTTE RAMPLING – THE LOOK
Angelina Maccarone

Im Zentrum dieses einnehmenden Porträts der englischen Schauspielerin Charlotte Rampling stehen neun Stichworte: «Sich-Exponieren», «Alter», «Schönheit», «Resonanz», «Tabu», «Begehren», «Dämonen», «Tod» und «Liebe». In schlichten Settings lässt Angelina Maccarone die heute 65-jährige Stardarstellerin über diese Themen sprechen, ergänzt durch Gespräche mit Personen, die ihr in Freundschaft verbunden sind: mit dem Starfotografen *Peter Lindbergh* etwa, dem New Yorker Autor *Paul Auster* oder auch Ramplings ältestem Sohn, *Barnaby Southcombe*, um nur die spannendsten zu nennen. Mit THE LOOK zeichnet die deutsche Regisseurin ihren ersten Dokumentarfilm nach einer Reihe von erfolgreichen Spielfilmen – FREMDE HAUT, 2004, mit Jasmin Tabatabai, oder VIVERE, 2006, mit Hannelore Elsner – und meistert die Annäherung an diesen grossen Star des Films auf überraschend frische und eigenwillige Art und Weise.

Charlotte Rampling war und ist eine schöne Frau. Und sie ist eine versierte Schauspielerin. Das zeigt sich gleich zu Beginn des Films mit bestrickender Deutlichkeit im Gespräch mit Lindbergh, mit dem Rampling über Schönheit und das Älterwerden diskutiert, über die Position vor und hinter der Kamera – um dann kurzerhand den Fotoapparat in die Hand zu nehmen und ihre Rolle als «Objekt» mit dem kamerascheuen und sich – derart fokussiert – sichtlich unwohl fühlenden Fotografen zu vertauschen. So wird uns gleich unter dem ersten Stichwort, «Exposure», auf sehr anschauliche Art und Weise gezeigt, was es mit den Emotionen, dem Posieren und den (Film-)Bildern so auf sich hat und wie meisterhaft Rampling damit umzugehen vermag.

Auch wenn nicht alle Dialoge im Film von solcher Eindringlichkeit und nicht alle Monologe Ramplings von ähnlich einnehmender Authentizität sind – was sicher auch der sehr langen Drehzeit von drei Jahren geschuldet ist –, bewegt sich THE LOOK doch über den ganzen Film hinweg in grosser Nähe zur Schauspielerin. Dass sie als Starpersona von einer Aura des Geheimnisses umgeben ist, wie Rampling selbst feststellt, wird nicht zuletzt von ihrer eigenwilligen Filmografie unterstützt: Ihre Bekanntheit verdankt Rampling zuallererst Filmen, die grosse Kontroversen ausgelöst haben. So insbesondere Liliana Cavanis IL PORTIERE DI NOTTE (1974) – über die sadomasochistische Beziehung zwischen einem ehemaligen Nazi-Offizier und einer KZ-Insassin –, Nagisa Oshimas MAX, MON AMOUR (1986) – über die Frau eines britischen Diplomaten in Paris, die sich einen Schimpansen zum Liebhaber nimmt – oder VERS LE SUD (2005) von Laurent Cantet, in dem ältere weisse Touristinnen in Haiti sich junge schwarze Männer für Sex kaufen. Dass Rampling sich um Konventionen nicht schert – gerade auch als ältere Frau und Schauspielerin – zeigt nicht zuletzt die Fotoreihe «Louis XV» von Jürgen Teller (der im Film ebenfalls zu Wort kommt), mit dem sie 2004 gemeinsam in einem provozierenden Bildwerk posierte.

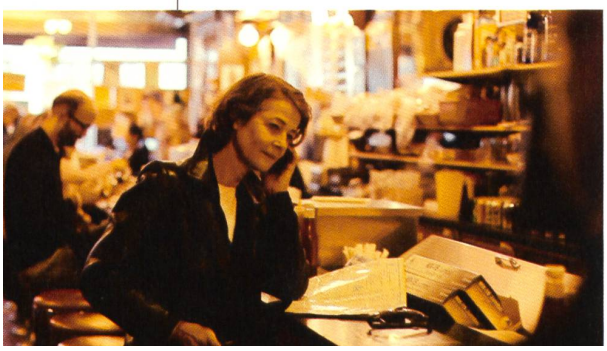
Vermissen mag man in THE LOOK Persönlichkeiten aus der Welt des Films. Nicht zuletzt weil Ramplings Engagement in jüngster Zeit und trotz ihres Alters ausnehmend dicht, ja fast dichter ist als in jungen Jahren: Spielte sie damals unter so bedeutenden Vertretern des Filmschaffens wie Luchino Visconti, John Boorman, Woody Allen oder Sidney Lumet, wurde sie im letzten Jahrzehnt allein von François Ozon in nicht weniger als dreien seiner Filme besetzt (SOUS LE SABLE, SWIMMING POOL und ANGEL). Und auch für dieses Jahr zählt ihre Filmografie bereits sechs Titel, darunter Lars von Triers MELANCHOLIA oder Lech Majewskis THE MILL AND THE CROSS. Keiner von diesen allen ist im Film zu sehen.

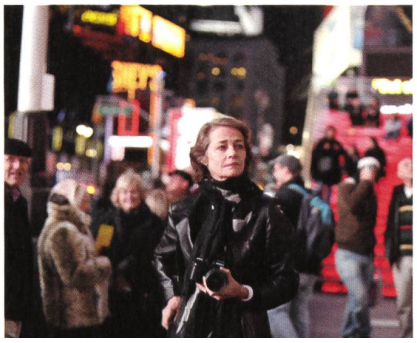
Nichtsdestotrotz oder vielleicht gerade deshalb ermöglicht THE LOOK einen entschieden anderen, unverbrauchten Zugang zu ihr als Schauspielerin. Und obwohl der Film nur Bruchstücke ihrer Biografie preisgibt, vermag er immer wieder den Schleier über Ramplings Persönlichkeit und Starpersona zu lüften.

Nicht zuletzt besticht THE LOOK aber auch durch seine verspielte Form: Nicht nur skizziert die Kamera mit impressionistischen Aufnahmen den Lebensraum von Rampling, sie belässt auch viel Echoraum für deren Äusserungen und Reflexionen, unterlegt durch metafilmische Zeichen und Anspielungen, die sich als roter Faden durch den Film ziehen: Immer wieder wird die Inszenierung per se thematisiert – sei es, dass wir als Zuschauer/innen bei der Einrichtung des Sets mit dabei sind, dass die Regisseurin aus dem Off nachhakt oder dass sich Bilder der Crew in Spiegeln oder Fensterscheiben reflektieren. Angelina Maccarone gibt an, damit die Absicht verbunden zu haben, die fliessenden Grenzen zwischen Person und Schauspielerin, zwischen Dokfilm und Inszenierung hervorzuheben. Besonders eindrücklich in der Szene, als Rampling mit ihrem Sohn, einem erfolgreichen Fernsehregisseur, der soeben einen Film mit seiner Mutter drehte, buchstäblich in den Boxring steigt und ein schauspielerisches Trainings-Warm-up hinlegt. Oder als Rampling die Regisseurin fragt, ob man denn tatsächlich vereinbart hatte, über den Tod zu reden, um das Gespräch dann unvermittelt abzubrechen – Szenen also, die wie umgestülpte «Nähte» das «Fabrikat Film» sichtbar machen. Dass sich diese verschiedenen Elemente und Ebenen schliesslich auch formal zu einem runden Ganzen fügen, macht die Qualität des Films aus – und darf sicher auch mit als Verdienst der mehrfach ausgezeichneten Cutterin *Bettina Böhler* gewertet werden, mit der Angelina Maccarone bisher alle ihre Filme zusammen drehte.

Doris Senn

R, B: Angelina Maccarone; K: Bernd Meiners, Judith Kaufmann; S: Bettina Böhler; T: Pascal Capitolin, Ulla Kösterke, Carsten Windt. Mitwirkende: Charlotte Rampling, Peter Lindbergh, Paul Auster, Barnaby Southcombe, Jürgen Teller, Frederick Seidel, Franckie Diago, Anthony Palliser, Jay Fleury, Cynthia Fleury. P: Prounen Filmproduktion, Tag/Traum, Les Films d'Ici, ZDF, 3sat. Deutschland, Frankreich 2011. 90 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich





THE SUBSTANCE
Martin Witz

Der Behandlungsraum ist wie ein gemütliches Wohnzimmer eingerichtet. Die Krebspatientin nimmt von der Betreuerin die Pille entgegen, legt sich neben ihr auf die Couch, erhält Kopfhörer und Augenbinde appliziert. So kontrolliert läuft heute ein LSD-Trip ab.

Der Wirkstoff LSD, der über drei Jahrzehnte lang geächtet und verboten war, darf seit einigen Jahren wieder erforscht werden. Zu seiner Rehabilitierung tragen Institute wie die John Hopkins University in Baltimore bei, die Krebspatienten in der Psychotherapie im Rahmen von Forschungsprojekten mit LSD behandeln. Die Substanz, die menschliche Bewusstseinszustände so radikal zu verändern vermag, wirkt auch angstlösend und lindert Depressionen. Und manchmal nimmt sie Todkranken die Angst vor dem Sterben.

Der Zeitpunkt scheint also genau richtig für einen neuen, entspannteren Blick auf die «Wunderdroge». Betont unaufgeregt geht der Zürcher Filmemacher Martin Witz (DUTTI DER RIESE, 2007) an das kontroverse Thema heran; sein Blick auf Rauschzustände ist nüchtern, sein Dokumentarfilm mehr am Vermitteln von Wissen interessiert als an filmischen Experimenten. Vorwiegend chronologisch erzählt Witz die Kulturgeschichte der Substanz von ihrer Entdeckung durch Albert Hofmann im Jahr 1943 bis in die Gegenwart. Der Dokumentarist konnte über fünfzig Archive nutzen und einige der wichtigsten Gesprächspartner zum Thema treffen. Nur für ein Gespräch mit Albert Hofmann war es zu spät; als Witz Hofmann endlich zu einem Interview überreden konnte, starb der Forscher kurz darauf 102-jährig, im April 2008. Im Film kommt er dennoch zu Wort; wach und vollkommen klar erzählt Hofmann von seiner Entdeckung, seiner Angst bei Selbstversuchen und seiner grossen Hoffnung für Forschung und Psychiatrie.

Die Karriere von LSD begann nämlich dort, wo sie heute wieder angelangt ist: in den Forschungslabors. Bereits in den fünfziger Jahren macht Stanislav Grof in der Prager Psychiatrie klinische LSD-Studien. In der Zeit des Kalten Krieges gerät die Droge dann ins Visier des CIA und anderer Geheimdienste: Teils grausame Versuche an Soldaten sollen einer regelrechten Gehirnwäsche und anderen Formen der Bewusstseinskontrolle dienen. Unter dem – bislang unveröffentlichten – Archivmaterial aus Beständen des U.S. Army Medical Corps hat es allerdings auch überaus komische Aufnahmen von Soldaten, denen eine Exerzierübung unter LSD-Einfluss zum Stolperballett gerät.

Seit Ende der fünfziger Jahre erforscht man in psychiatrischen Kliniken auch den Einfluss von LSD auf Kreativität, worauf bald Künstler und Intellektuelle sich dafür zu interessieren beginnen. Nun geht es nicht mehr um Heilung. Zum Konsumartikel einer Massenbewegung avanciert LSD bekanntlich in der Hippie-Ära der sechziger Jahre, als die «Wunderdroge» als Ausdruck der Gegenkultur gefeiert wird. Aufnahmen von der psychedelischen Bewegung in Haight Ashbury, Auszüge aus Reden von Timothy Leary wider die Konformität und vom «kosmischen Verstehen» unserer Existenz oder ein Besuch von Witz bei Carolyn Garcia von der einstigen Hippie-Gruppe «The Merry Pranksters», die mit einem Schulbus quer durch die USA fuhren und LSD-Happenings veranstalteten, erinnern daran. Fast kurios die Aufnahmen aus dem Privatarchiv von Nick Sand, die den Chemiker bei der Arbeit in seinem Untergrund-Labor zeigen. Sand soll dort über eine Viertelmilliarde Trips hergestellt haben, bevor ihn das FBI nach langer Flucht fasste. Symptom für das Ende der Toleranz ist 1970 die (zweite) Verhaftung von Timothy Leary, der von Präsident Nixon zum gefährlichsten Mann Amerikas erklärt wird. Bereits 1966 wird LSD in den USA verboten und in den Untergrund gedrängt; durch die staatlich verordnete Diskreditierung der Droge wird fortan auch die Halluzinogen-Forschung erschwert.

Aber wie steht es um die Gefahren von LSD? Statt dass Martin Witz einen Vortrag darüber halten lässt, deutet er an, vermittelt implizit und setzt auf die Mittel des Films. So sehen wir Aufnahmen von Jimi Hendrix am Monterey Pop Festival während dem Summer of Love 1967 bei seiner berühmten Interpretation von «Wild Thing»: Nicht nur assoziiert man Bilder des früh verstorbenen Musikers mit dem Missbrauch von Drogen; alles an Hendrix' elektrisierender, erotisch aufgeladener Performance, von der Selbstdarstellung des Entfesselungskünstlers bis zum rituellen In-Brand-Setzen der Gitarre, wirkt überbordend und aufregend gefährlich. Kommentarlos schneidet Witz danach auf Jugendliche während eines Bad Trips: vom Exzess zum Delirium.

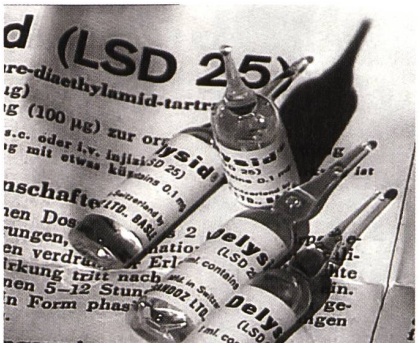
Froh ist man auch darüber, dass uns kaum filmisch simulierte Trip-Erfahrungen zugemutet werden. Diese sind meist fast so langweilig und nichtssagend wie Aufnahmen von Berauschten. Besser sind sowieso sprachliche Beschreibungen – zumindest wenn diese von Kompetenten wie dem Zürcher Hirnforscher Franz Xaver Vollenweider stammen: In Anlehnung an Freud spricht Vollenweider etwa von den Glücksgefühlen «ozeanischer Selbstentgrenzung». Albert Hofmann aber, der Chemiker, der sich immer auch als Mystiker verstand, sagt es so: «Verzaubert ist die ganze Welt. (...) Das ist schon das grösste Geschenk des Schöpfers an die Menschen: Dass man ein Bewusstsein hat, dass wir seiner Schöpfung bewusst werden. Dass wir nicht blind durchs Paradies gehen.»

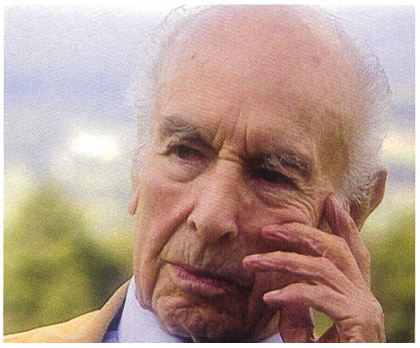
Kathrin Halter

Stab
Regie, Buch: Martin Witz; Kamera: Pio Corradi; Picture Design: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Stefan Kälin; Musik: Marcel Vaid; Ton USA: Russ Jaquith, Ton Schweiz: Balthasar Jucker; Sound Design: Roland Widmer, Stefan Willenegger; Sound Mix: Guido Keller

Mitwirkende
Stanislav Grof, Martin A. Lee, James S. Ketchum, Franx X. Vollenweider, Carolyn Garcia, Ralph Metzner, Nick Sand, Roland Griffiths, Clark Martin

Produktion, Verleih
Ventura Film, Lichtblick Filmproduktion, Spotlight Media Productions, Teleclub, RSI; Andres Pfaeffli, Elda Guidinetti. Schweiz 2011. 89 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich





Filmbulletin schenken

Filmkritik · Filmkunst · Filmkultur · Entführer in andere Welten: Vincente Minnelli · Das Äussere übertreiben, das Innere entdecken: zum ästhetischen Realismus des Luchino Visconti · Ein Bild-Gedicht: THE MILL & THE CROSS von Lech Majewski · Madame d'Or: Catherine Deneuve · Storyboards – Filme auf Papier · «Eine Komödie, die nur komisch ist, interessiert mich gar nicht» Gespräch mit François Ozon · Vom Spriessen der Filmproduktion unter dem koreanischen Regen · Unser bengalischer Nachbar: Satyajit Ray · Geist in der Maschine: Apichatpong Weerasethakul · Üble Nachrede, diskrete Fürsprache – Essay zur Filmkritik · Erst mal sehen: JLG mit achtzig endlich akzeptiert · Auf der Suche nach dem idealen Klang – Sound Design im Schweizer Film

Geschenk-Abo, 8 Hefte im Jahr, 69 Fr., 45 Euro
Jetzt bestellen unter www.filmbulletin.ch

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

ONE DAY
Lone Scherfig

Die Geschichte einer Freundschaft, aus der schliesslich die grosse Liebe wird – als Variante des immer wieder neu interpretierten «Harry und Sally»-Themas kommt Lone Scherfigs ONE DAY, eine britisch-amerikanische Koproduktion, daher. Erst ganz zum Schluss wird klar, dass die Geschichte doch anders verläuft, als man erwartet: Die romantische Komödie wird zur Tragödie, wie zumindest die Millionen Leserinnen der Romanvorlage von David Nicholls wissen.

Denn auch ONE DAY ist, wie schon AN EDUCATION, Scherfigs letzter, in Grossbritannien gedrehter Film, eine Romanadaption. Die Dänin scheint sich damit, seit sie im Ausland mit grösseren Budgets und internationalen Schauspielern arbeitet, sicherer zu fühlen als mit eigenen Drehbüchern. Gelungen aber ist ONE DAY trotzdem nicht; und man mag darüber spekulieren, ob es am Einfluss der US-amerikanischen Produzenten lag, dass die Inszenierung in jeder Hinsicht konventionell bleibt.

Von ihrer ersten Begegnung an, bei der Emma und Dexter nach einer feucht-fröhlichen College-Abschluss-Party im Bett landen und keinen Sex haben, steht natürlich fest, dass die beiden trotz aller Widrigkeiten am Ende zusammenkommen werden. Bis dahin muss man beider Lebenswege, parallel montiert, verfolgen, und das geht artig auf: Dexter ist draufgängerisch, hübsch und bald erfolgreich als Fernsehmoderator, Anne ist mit Brille und hochgezogenen Schultern – gibt es denn wirklich keine anderen Mittel, um Introvertiertheit und Intellekt anzudeuten? – vorläufig als Versagerin gezeichnet. Klar, dass sich die Verhältnisse umkehren, und klar auch, dass sich die beiden, wenn sie sich einmal im Jahr treffen, mal ganz fremd und dann wieder ganz nah sind.

Dexter hat einen erstaunlichen Frauenkonsum, Anne ist mit einem nicht sehr begabten Stand-up-Comedian zusammen, Dexter säuft und kokst, Anne schreibt, sie streiten und versöhnen sich und verlieren einander zwischendurch aus den Augen. Dexter heiratet und wird Vater, Anne heiratet

nicht, sondern wird erfolgreiche Schriftstellerin in Paris. Und so weiter.

Routiniert spult die Dramaturgie die einzelnen Stationen einer Aus-Freundschaft-wird-Liebe-Komödie ab, und man fragt sich die ganze Zeit, warum das in diesem Fall so langweilig ist. Vielleicht weil der schnelle Auf- und langsame Abstieg Dexters auf der glatten, hübschen Oberfläche des Schauspielers *Jim Sturgess* keine Spuren hinterlässt und man ihm nicht einmal das Betrunkensein abnimmt, gerade weil er sich so sehr bemüht. Oder weil die strahlende Schönheit der auf sperrig und unbeholfen getrimmten *Anne Hathaway* überall durchblitzt, weil sie eben nicht schafft, diese Emma zu sein. Es gibt keine Dynamik, keine Leidenschaft, keine Enttäuschungen, die man einem der beiden abnehmen würde. Ihr Scheitern ist behauptet, kokett.

Lone Scherfig ist mit ITALIENSK FOR BEGYNDERE international bekannt geworden, einer witzigen, nachdenklichen, beiläufigen Komödie über Liebesfreud' und -leid zwischen Durchschnittsmenschen in einer dänischen Kleinstadt. Der Film war unter «Dogma»-Bedingungen gedreht, an realen Schauplätzen, ohne künstliches Licht, ohne Masken- oder Kostümaufwand, teils mit Laiendarstellern. Scherfig gelang es damals perfekt, diese äusseren Parameter zur Visualisierung von Seelenzuständen zu nutzen, das Beste aus ihren Schauspielern herauszuholen und der Banalität ihres Sujets genau jenen Hauch von Würde zu verleihen, der Publikum und Kritik gleichermassen begeisterte.

Bei ONE DAY scheint es beinahe umgekehrt zu sein: Je grösser der Aufwand, der um sie herum betrieben wird, desto erbarmungswürdiger wirken die Figuren und ihre Darsteller, die einfach nicht wussten, wie sie ihnen zu Leben verhelfen konnten. Und offenbar hat es ihnen auch niemand gesagt.

Daniela Sannwald

R: Lone Scherfig; B: David Nicholls nach seinem Roman; K: Benoît Delhomme; S: Barney Pilling; M: Rachel Portman. D (R): Anne Hathaway (Emma), Jim Sturgess (Dexter). P: Coler Force. USA 2011. 108 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich

THIS MUST BE THE PLACE
Paolo Sorrentino

Literaturkonsumenten haben es relativ einfach, wenn sie sich einen schwer verständlichen Text aneignen wollen. Die Textkonstruktionen können so oft wie nötig gelesen werden. Da haben es die Kinogänger schwerer, wenn sie Bilder oder Dialoge nicht verstanden haben, den Einfällen der Regisseure auf die Schliche zu kommen. Vorbei! So mag es gar manchem Zuseher ergehen, der Paolo Sorrentinos Film etwas unkonzentriert gefolgt ist. Der italienische Regisseur hat seinen ersten englischsprachigen Film gedreht und meint zum Inhalt, dass «es sich bei jedem Film um eine unnachgiebige Jagd nach dem Unbekannten und einem Geheimnis handeln muss – weniger um unbedingt die Antwort zu finden, als vielmehr die Frage an sich am Leben zu erhalten». Er macht uns mit Cheyenne bekannt, einem etwa fünfzigjährigen ehemaligen Rockstar, der vor fast zwanzig Jahren aus der Szene ausgestiegen ist, aber immer noch sein zwischen weiblich und männlich changierendes Outfit sorgfältig pflegt, auch wenn er sonst mit seinem schleppenden Gang die Umwelt eher etwas depressiv wahrnimmt. Pop-Musik-Kenner möchten als Vorbilder Robert Smith, den Sänger von «The Cure», oder auch Ozzy Osbourne erkannt haben.

Cheyenne ist verheiratet, lebt in Dublin ein Leben zwischen Show und Zurückgezogenheit und erfährt vom Sterben seines Vaters in New York, mit dem er über dreissig Jahre keinen Kontakt mehr gepflegt hat. Er reist in seinem bizarren Aussehen in die Staaten und erfährt dort von seinem jüdisch-orthodoxen Cousin, dass sein Vater gestorben ist. Cheyenne entdeckt rätselhafte eintätowierte Zahlen am Unterarm seines Vaters, und dessen Tagebücher klären ihn darüber auf, dass er Zeit seines Lebens in den USA das Ziel gehabt hat, Alois Lange zu finden, den Mann, der ihn im Konzentrationslager gedemütigt hat. Cheyenne wird die Suche nach diesem Täter fortsetzen und bricht wie Parsifal zu einer Art Bildungsreise auf, auf der er die verschiedensten Menschen kennenlernen, zwar nicht den Gral, aber den Täter finden wird, den er zur Strafe – in eindrücklichen und quälenden Bildern – nackt einer einsamen Schneelandschaft aussetzt.

Auf der Tonspur werden wir von der Musik von *David Byrne* von den «Talking Heads» begleitet – deren Song «This must be the place» hat dem Film den Titel gegeben und durchzieht ihn auch des öfteren als Melodie. Zusammen mit dem Songwriter *Will Oldham* hat er die Lieder für die «Pieces of Shit» komponiert, deren CD Cheyenne im Reisegepäck als eine Art musikalisches Leitmotiv mit sich führt.

David Byrnes Musik und die erstaunliche Einwilligung von *Sean Penn*, diese doch aus dem Rahmen fallende Figur zu spielen, sind die herausragenden Kreativkräfte einer auch komödiantischen Handlung, für die Penn nach Sorrentinos Aussage viele neue Ideen entwickelte: «Eine Bestätigung für meine Vermutung, grosse Schauspieler wissen immer mehr über ihre Figuren als der Autor oder der Regisseur.»

Cheyenne wird geläutert und ohne seine Maskerade in seine Heimat Dublin zu seiner Frau zurückkehren. Und wir Rezipienten sitzen gedankenverloren in unseren Sesseln und sinnieren über die Sinnfälligkeit der Handlungen des Protagonisten, der aus seiner schlurfenden Eintönigkeit und seiner Clownsrolle erst durch die Jagd auf das Böse herausgefunden und die Reste der Erinnerungsspuren des Holocaust in den Weiten der nordamerikanischen Staaten gefunden und vernichtet hat. Fürwahr, der Film ist eine nicht immer erfüllte Herausforderung für das Erzähltalent eines Regisseurs, aber auch eine Herausforderung für die Wahrnehmungsfreude derjenigen, für die er gemacht wurde.

Erwin Schaar

R: Paolo Sorrentino; B: P. Sorrentino, Umberto Contarello; K: Luca Bigazzi; S: Cristiano Travaglioli; M: David Byrne. D (R): Sean Penn (Cheyenne), Frances McDormand (Jane), Judd Hirsch (Mordecai Midler), Eve Hewson (Mary), Harry Dean Stanton (Robert Plath), Heinz Lieven (Alois Lange). P: Indigo Film, Lucky Red, ARP, Element Pictures. USA 2011. 118 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

THE WHISTLEBLOWER
Larysa Kondracki

«Lesen Sie das nicht, wenn Sie einen schwachen Magen haben», schreibt Kathy Bolkovac, amerikanische Polizistin und UNO-Friedenshelferin in Bosnien, in einer E-Mail, mit der sie den obersten UNO-Beamten vor Ort darüber informiert, dass Mitglieder der internationalen Friedenstruppen zu einem Frauenhändlerring gehören. Die Warnung lässt sich auf den Film der kanadischen Regisseurin Larysa Kondracki über den Whistleblower Kathy Bolkovac übertragen. Sich anzusehen, wie Mädchen aus Osteuropa von ihren Zuhältern verprügelt, mit einem Stahlrohr vergewaltigt oder gar exekutiert werden, ist nicht angenehm.

Kondrackis Erstling basiert auf einer wahren Geschichte: Kathy Bolkovac gab 1999 ihren Job bei der Polizei von Nebraska auf, um als «Peacekeeper» nach Bosnien zu gehen. Die von *Rachel Weisz* gespielte Polizistin lässt sich von der im Bereich «Sicherheitsdienstleistungen» tätigen Firma Democra (in Wirklichkeit: DynCorp) vor allem anheuern, weil sie in sechs Monaten 100'000 Dollar verdienen kann. Bosnien nach dem Krieg zeichnet die Regisseurin als tristes Reich der Kälte in Blau- und Grautönen, dann und wann angereichert mit Rauchschwaden. Auch der Alltag zwischen der Verweigerungshaltung der einheimischen Polizei und der Feriencamp-Stimmung des internationalen Personals ist trostlos. Immerhin ermittelt Bolkovac in einigen Fällen von häuslicher Gewalt erfolgreich und wird zur Leiterin der Abteilung für Gender-Fragen ernannt.

Bald findet die Polizistin heraus, dass die Nachtclubs der Gegend in Wirklichkeit Bordelle mit zum Teil minderjährigen Zwangsprostituierten aus der Ukraine und Tschetschenien sind. Aber es kommt noch dicker: Viele ihrer UNO-Kollegen sind nicht nur Freier, sondern nehmen von den Zuhältern Schutzgeld und beteiligen sich selber am Frauenschmuggel – schliesslich ist es für Blauhelme leichter, unkontrolliert Grenzübergänge zu passieren. Bolkovac' Versuche, einige Mädchen zu befreien und vor Gericht aussagen zu lassen, werden sabotiert. Die gefährlichen Zeuginnen werden wieder entführt, brutal eingeschüchtert oder sogar ermordet. Die Ermittlerin selber wird abgehört, erhält anonyme Drohungen auf ihrem Telefonbeantworter, und als sie sich an einen Vorgesetzten wendet, nimmt dieser sie unter Burnout-Verdacht und will ihr einen Urlaub schmackhaft machen.

An Whistleblower in Grossbanken, Atomenergiefirmen oder korrupten Polizeiabteilungen haben wir uns schon gewöhnt. Dass auch auf UNO-Chefetagen skrupellos Verbrecher in den eigenen Reihen gedeckt werden, schockiert umso nachhaltiger, als wir doch mindestens mit heimlicher Naivität hoffen möchten, die Vereinten Nationen seien eine über Einzelinteressen erhabene Institution. Solche Illusionen zerstört der Chef des UNO-Einsatzes, indem er Bolkovac nach ihrer Anzeige fristlos entlässt und knapp bemerkt: «Das sind Kriegshuren – so etwas kommt vor.»

Rachel Weisz stellt die bei den Dreharbeiten anwesende Kathy Bolkovac wirklichkeitsgetreu nicht als politisch motivierte Aktivistin dar. Halb burschikos, halb zerbrechlich, ist sie eine im Grunde schüchterne und harmoniebedürftige Polizistin, die schlicht ihren Job gut machen will. Als journalistischer Beitrag ist THE WHISTLEBLOWER hochnotwendig und verdient ein grosses Publikum. Doch wie vergleichbare frühere Filme wie SERPICO (1973, mit Al Pacino), SILKWOOD (1983, mit Meryl Streep) oder ERIN BROCKOVICH (2000, Oscar für Julia Roberts) erliegt auch dieser Film der Versuchung, sich zum Vehikel für einen Star zu machen. Kondracki setzt ganz auf das Porträt ihrer Heldin wider Willen und auf das Elend der versklavten Frauen. Auch wenn sie ausnahmsweise einmal den Rhythmus verlangsamt und die Hauptfigur in ihrer Erschütterung mit angeschnittenem Gesicht fast aus der Leinwand fallen lässt, bleibt die Bildsprache fast immer konventionell. Ärgerlich wird es, wenn sie Stereotypen aus Whodunit-Krimis einbaut – wie etwa die obligate Pinnwand mit Fotos der "Verdächtigen".

Warum enttäuschen politisch engagierte Filme so oft in künstlerischer Hinsicht? Weil sie angesichts der Wichtigkeit des Inhalts die Form vernachlässigen. Und den Kontext: Viel zu oberflächlich werden in THE WHISTLEBLOWER die Korruption der Kollegen, die Komplizität der Vorgesetzten thematisiert. Dabei gäbe es durchaus vielversprechende Ansätze im Figurenkabinett: *Monica Bellucci* spielt eine Beamtin, die für die Rückführung von durch den Krieg Vertriebenen zuständig ist, eine unterkühlte «Madame Sachzwang», die von Bolkovac' Engagement nichts wissen will: «Es liegt nicht an mir. Es liegt an der Politik.» *Vanessa Redgrave* ist eine Menschenrechtskommissarin, die Bolkovac zwar protegiert, aber dies anscheinend nicht offen tun kann. Die drei weiblichen Charaktere gleichmässig zu gewichten und aneinander zu reiben, hätte womöglich ein differenzierteres, aufschlussreicheres Bild der Verhältnisse ergeben.

Zum Schluss erfahren wir lediglich, dass ein britisches Gericht Bolkovac' Entlassung als missbräuchlich beurteilte und dass einige in den Frauenhandel verwickelte Personen nach Hause geschickt, aber juristisch nicht belangt wurden. Doch wie ist es Kathy Bolkovac weiter ergangen, als sie sich schliesslich an die Medien wandte und ihre Erfahrungen in einem Buch festhielt? Wurde sie bejubelt, ignoriert, der Selbstdarstellung verdächtigt? Wir, die Öffentlichkeit, können uns bekanntlich nur schwer entscheiden, ob Christoph Meili, Julian Assange oder Rudolf Elmer nun mutige Helden oder geltungssüchtige Nestbeschmutzer seien. Rachel Weisz hätte man es gerne zugetraut, den schmalen Grat zwischen Bewunderung und Stigmatisierung darzustellen, das zweischneidige Leben nach dem Pfiff.

Michael Pfister

R: Larysa Kondracki; B: L. Kondracki, Eilis Kirwan; K: Kieran McGuigan; S: Julian Clarke; M: Mychael Danna. D (R): Rachel Weisz (Kathryn Bolkovac), Monica Bellucci (Laura Leviani), Vanessa Redgrave (Madeleine Rees). USA 2010. 112 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich

1 2 3 4 5 1 4

Doppelbelichtung

Was die Psychoanalyse mit dem Kino zu tun hat und das Kino mit der Psychoanalyse

«Am Sonnabend fiel das vorletzte Kolleg aus wegen einer Lichtbildvorführung über die neuesten römischen Ausgrabungen, und Tausk, die Buben und ich frönten einem einigermassen ähnlichen Genuss in der Urania. Wie denn das Kino überhaupt keine kleine Rolle für uns spielt.» Diese Zeilen schreibt die Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé in ihrem Tagebuch von 1912/13. Sie lässt sich bei Sigmund Freud und Alfred Adler in Wien zur Psychoanalytikerin ausbilden, besucht die «Mittwochs-Gesellschaft» (das wöchentliche Treffen der Wiener Psychoanalytischen Vereinigung) und die «Samstags-Kollegs» (eine Vorlesungsreihe an der Psychiatrischen Klinik über «Einzelne Kapitel aus der Lehre von der Psychoanalyse»). Es sind offenbar letztere, die im Februar 1913 ausfallen, und Andreas-Salomé geht mit Viktor Tausk – einem jungen Juristen und Psychoanalytiker, mit dem sie zu dieser Zeit eine Affäre hat –, und anderen «Buben» aus Freuds Zirkel in die Urania, ein Volksbildungsheim, das 1910 in einem spektakulären Bau untergebracht wurde und eine Sternwarte mit einem Kino vereinte; da wurden eher gehobene Kulturfilme programmiert.

Der Blick zurück in die Wiener Kinoöffentlichkeit von 1913 bietet nichts Spektakuläres, bemerkenswert aber sind die kurzen Sätze zum ausgeprägten Interesse der Psychoanalyse am Film, dessen Ausmass man rückblickend allerdings nicht genau rekonstruieren kann. Es scheint tatsächlich eher dürftig, dafür spricht auch, dass die kleine Tagebuchnotiz von Andreas-Salomé oft zum Beleg für genau dieses Interesse herhalten muss. Sigmund Freud hingegen (und auch diese Fakten ergeben sich nur aus marginalen Texten wie Briefen) stand dem neuen Medium ablehnend gegenüber. Zwar beschreibt er im Jahr 1907 ein

4 1 3

6

multimediales Open-Air-Spektakel, das er auf der Piazza Colonna in Rom erlebte – eine Mischung aus Musik, Diaprojektionen und Kurzfilmen –, seiner Familie gegenüber durchaus positiv, mochte selbst aber mit «Filmsachen» überhaupt nichts zu tun haben. Das lässt sich umgekehrt den Anfragen ablesen, die das Kino an die Psychoanalyse richtete. Bekannt sind insbesondere zwei Angebote von Filmproduzenten aus dem Jahr 1925: das eine stammte von Sam Goldwyn aus Hollywood, der Freud hunderttausend Dollar bot, wenn er «seine Studien kommerzialisiere und eine Geschichte für die Leinwand schriebe»; das andere kam von Hans Neumann aus Berlin, der um die Zustimmung Freuds zu einem Film warb, der 1926 unter dem Titel GEHEIMNISSE EINER SEELE (G. W. Pabst, Deutschland 1926) in die Kinos kommen sollte. Beide Offerten lehnte Freud ab, und er betonte gegenüber Sándor Ferenczi, einem engen Verbündeten in der psychoanalytischen Sache: Eine Psychoanalyse-Verfilmung «lässt sich sowenig vermeiden wie – scheint es – der Bubikopf, aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden».

Diese Geschichten um Freud belegen nicht nur eine Abwehr, sie zeigen zudem, dass man die Geschichte der Schnittmenge von Psychoanalyse und Kino mindestens aus zwei Perspektiven erzählen kann und muss: einerseits aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse, andererseits aus dem Blickwinkel des Kinos, das der Psychoanalyse weit mehr Interesse entgegenbrachte als diese umgekehrt ihm. Die – retrospektiv in der Filmtheoriegeschichte oft in romantische Metaphern gefasste – «Beziehung» der beiden Kulturtechniken, ihr «anhaltender Flirt» durch das letzte Jahrhundert, ist also alles andere als evident und entpuppt sich bei genauerer kulturanalytischer und wissenshistorischer Betrachtung als diffiziles, mehrschichtiges Geflecht.

Kino in der Psychoanalyse

Um den Blick der Psychoanalyse aufs Kino zu erhellen, kann man zur Tagebuchnotiz von 1913 zurückkehren: Für Lou Andreas-Salomé und Viktor Tausk war der Kinobesuch nicht nur eine angenehme Freizeitbeschäftigung, beide versuchten zudem, Reflexionen über das neue Medium in ihre psychoanalytischen Gedankengänge aufzunehmen. Andreas-Salomé notierte in der gleichen Tagebuchnotiz vom Februar 1913, «dass allein die Filmtechnik eine Raschheit der Bildfolge ermöglicht, die annähernd unserm eigenen Vorstellungsvermögen entspricht und auch gewissermassen dessen Sprunghaftigkeit imitiert», und nimmt damit eine psychische Montagetheorie vorweg. Die Schriftstellerin und Essayistin begreift den Film und sein technisches Funktionieren in Analogie zur menschlichen Imagination; beide beruhen auf Trennungen und Verknüpfungen, also auf Schnitten und Kupplungen.

Ihr Gefährte Tausk hingegen wird erst einige Jahre später, in der Schrift «Beeinflussungsapparate» von 1919, eine Analogie zwischen äusserem und innerem Projektionsapparat ziehen und argumentieren, der «schizophrene Beeinflussungsapparat» evoziere beim Kranken Bilder; «dann ist er gewöhnlich eine Laterna magica oder ein Kinematograph. Die Bilder werden in der Fläche, an Wänden und Fensterscheiben gesehen, sie sind nicht dreidimensional wie die typischen visuellen Halluzinationen». Auch Tausk geht damit von der Medialität des Psychischen aus und situiert sich in den modernen Vorstellungswelten seiner Zeit, die ein neues Subjektgefühl, neue Innerlichkeiten sowie neue Wahrnehmungswelten stets in Zusammenhang mit der Bilderflut, aber auch der Technik des Kinematographen sehen. Die Psychoanalyse ist dabei ein Forschungsfeld unter vielen, das etwas wahrnimmt, was wir heute mit dem Begriff *Iconic Turn* belegen; die Idee nämlich, dass unser Denken, unser Handeln, aber insbesondere auch unsere Gefühle nicht nur von Bildern beeinflusst sind, sondern teilweise funktionieren *wie* Bilder.

Zunächst aber setzt sich eine andere Spielart der psychoanalytischen Durchdringung des Kulturellen durch, die mit einem anderen von Freuds «Buben», Otto Rank, beginnt. Der knapp dreissigjährige promovierte Literaturwissenschaftler veröffentlicht 1914 den Aufsatz «Der Doppelgänger», eine motivhistorische Untersuchung quer durch die Literatur des Abendlands, die aber einen Film, Stellan Ryes DER STUDENT VON PRAG (Deutschland 1913), zum Ausgangspunkt der Überlegungen nimmt: «Die Psychoanalyse, die auf Grund ihrer Methodik gewohnt ist, jeweils von der aktuellen psychischen Oberfläche ausgehend, tiefer liegendes und bedeutsames seelisches Erleben aufzudecken», schreibt Rank, «hat am wenigsten Anlass, einen zufälligen und banalen Ausgangspunkt zur Aufrollung weiterreichender psychologischer Probleme zu scheuen. Es soll uns also nicht weiter stören, wenn wir die Entwicklungs- und Bedeutungsgeschichte einer altüberlieferten Volksvorstellung [...] von einem ‹romantischen Drama› zurückverfolgen, welches vor kurzem die Runde durch unsere Kinotheater gemacht hat.»

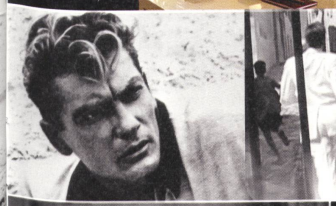
Rank stösst mit seinem Ansatz – nicht Patienten zu analysieren, sondern die unbewussten Bilder und Erzählungen, die Sprache und die Mythen der Gesellschaft auf die Couch zu legen – eine Entwicklung an, die bis heute kein Ende gefunden hat: die psychoanalytische Filmlektüre. Bis in die Gegenwart gibt es zwischen Berlin und Bern, zwischen Zürich und Wien zahlreiche Film- und Vortragsreihen, die davon ausgehen, dass sich Filme psychoanalytisch "lesen" lassen, nicht zuletzt deshalb, weil Film einem anderen Gegenstand der Psychoanalyse, dem Traum, so ähnelt. Dabei besteht aber immer die Gefahr, den Film quasi nur noch als Steinbruch, die Psychoanalyse hingegen als Raster und Werkzeug zu benutzen, mit deren Hilfe sich die in der psychoanalytischen Fachliteratur beschriebenen Szenarien und Muster auffinden lassen.

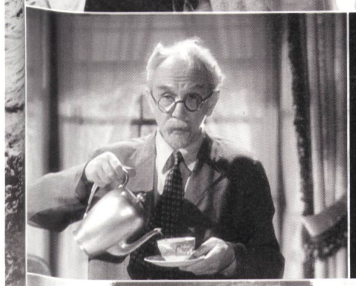
Einer der wenigen Psychoanalytiker, der das Kino tatsächlich als Erkenntnisinstrument nutzte, war der Italiener Cesare Musatti. 1897 als «Zwilling» von Kino und Psychoanalyse geboren (wie er selbst gern formulierte), betonte Musatti, dass für das Unbewusste die Trennung von Phantasie und Realität keinen Wert hat und es sich deshalb Tagesreste genauso zueigen machen kann wie Filmreste. Ins Kino zu gehen hiess für Musatti auch, sich auf ein Verfahren einzulassen, in dem eine Erinnerungsarbeit geleistet wird, die dann wiederum der Analyse zugute kommen kann: Indem der Analysand sich mit dem Film auseinandersetzt, kommt auch ein selbstreflexiver Prozess in Gang – Symptome können aktualisiert werden, Traumata werden angesprochen, alltägliche Handlungen können emotional aufgeladen werden. Dadurch, so Musatti, werden letztlich Gefühl und Aufklärung einander vermittelt, der Film schafft eine distante Emotionalisierung, die nah genug geht, um uns zu bewegen, aber fern genug bleibt, damit wir darüber sprechen können. Musattis Kinozuschauer ist ein Analytiker und sein Analytiker ein Kinozuschauer.

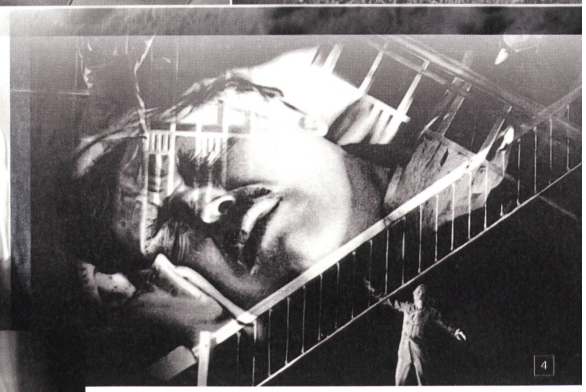
Dass Musatti das Kino als Mittel zur Erkenntnis ernst nimmt, eröffnet einen ganz anderen Zugang zur Beziehung Kino / Psychoanalyse, einen nämlich, der auf eine Hierarchie zwischen beiden Kulturtechniken oder Diskursen verzichtet. Musatti – und hier ist sein Ansatz so einzigartig, dass er erst von der Kinophilosophie wieder aufgenommen wird – versucht nicht, das Kino mit der Psychoanalyse zu denken, sondern die Psychoanalyse mit dem Kino.

Psychoanalyse im Kino

Mit und nach Musatti kann man deshalb auch darüber nachdenken, wie die Psychoanalyse vom Kino interpretiert wurde, ohne dass eine solche Untersuchung auf eine blosse Motivgeschichte hinausläuft. Es lässt sich vielmehr fragen, was das Kino von der Psychoanalyse weiss. Der Historiker Georg Schmid betont, dass «der Film ganz wesentlich dazu beigetragen [hat], dass in den deutschsprachigen Ländern über Psychoanalyse überhaupt etwas wissbar ist». Das heisst, wenn wir über Psychoanalyse sprechen, rufen wir relativ schnell die Bilder von GEHEIMNISSE EINER







4 2 1 7 8 9 9 4 10 1

1 SPELLBOUND, *Regie: Alfred Hitchcock*; 2 SUDDENLY, LAST SUMMER, *Regie: Joseph L. Mankiewicz*; 3 DECONSTRUCTING HARRY, *Regie: Woody Allen*; 4 GEHEIMNISSE EINER SEELE, *Regie: G. W. Pabst*; 5 CINEMA PARADISO, *Regie: Giuseppe Tornatore*; 6 ORPHÉE, *Regie: Jean Cocteau*; 7 FREUD, *Regie: John Huston*; 8 CAREFREE, *Regie: Mark Sandrich*; 9 DER STUDENT VON PRAG, *Regie: Stellan Rye*; 10 PLAY IT AGAIN, SAM, *Regie: Woody Allen*

1 SPELLBOUND, *Regie: Alfred Hitchcock*; 2 A DANGEROUS METHOD, *Regie: David Cronenberg*; 3 MANHATTAN, *Regie: Woody Allen*; 4 PLAY IT AGAIN, SAM, *Regie: Woody Allen*; 5 GEHEIMNISSE EINER SEELE, *Regie: G. W. Pabst*; 6 SUDDENLY, LAST SUMMER, *Regie: Joseph L. Mankiewicz*; 7 CAREFREE, *Regie: Mark Sandrich*; 8 FREUD, *Regie: John Huston*; 9 ORPHÉE, *Regie: Jean Cocteau*

SEELE, von SPELLBOUND (Alfred Hitchcock, USA 1946) oder vielleicht auch DECONSTRUCTING HARRY (Woody Allen, USA 1997) ab. Das hat einerseits mit der prekären Geschichte der Psychoanalyse in Mitteleuropa zu tun – ihrer fast flächendeckenden Auslöschung durch den deutschen Nationalsozialismus zwischen 1933 und 1945 –, andererseits mit ihrer US-amerikanischen Aufnahme in die Popkultur. Spätestens mit Aufkommen des Tonfilms in den dreissiger Jahren bevölkerten Psychiater und Psychoanalytiker nachhaltig die Leinwände; in den vierziger Jahren folgt eine regelrechte Blütezeit der *shrinks* und «Obermacher» (wie etwa Joseph L. Mankiewicz seinen Analytiker Ernst Simmel bezeichnete).

Ein wenig bekanntes Highlight etwa ist CAREFREE (Mark Sandrich, USA 1938). Angesiedelt in der Welt der Moderne und der Massenkultur, zeigt der Film das New Yorker Grossstadtleben mit hektischen Radiostationen, berufstätigen Frauen und hellen Analyse-Praxen. Zusätzlich wird ganz häretisch die Liebe zwischen Analytiker (Fred Astaire) und Analysandin (Ginger Rogers) propagiert, die Analyse geht entsprechend über in leichtfüssige Tanzpartien. Insofern macht sich das Kino nicht nur die Auffassung der Psychoanalyse hinsichtlich der Übertragung zu eigen, es verhandelt ebenso die – in der Psychoanalyse eher tabuisierte – Gegenübertragung. Davon kann sich auch Dr. Flagg erst in zäher, selbstreflexiver Auseinandersetzung mit seinem Unbewussten Rechenschaft ablegen, die in kinematographischer Logik als Spiegelsequenzen inszeniert werden. CAREFREE erlaubt sich ganz selbstverständlich erhebliche Freiheiten mit der Psychoanalyse, und genau darin liegt seine Stärke: Weil er uns mit seinen Protagonisten auf eine emotionale Achterbahnfahrt mitnimmt, weil er uns lustvoll an spektakulären Einlagen teilhaben lässt und die (Selbst-)Aufklärung auch als emotionalen, unterhaltenden Prozess begreift.

Viele Psychoanalyse-Verfilmungen dagegen sind unendlich langweilig, just weil sie den psychoanalytischen Prozess "richtig" darstellen wollen. Man denke an John Hustons FREUD (USA 1960), der – anstatt Gedanken, Gefühle, Erinnerungen oder Träume zu bebildern – stets auf der Gesichtsoberfläche seiner Protagonisten klebt; das sind Einstellungen, die nicht einmal Montgomery Clift in der Rolle der Titelfigur bewältigen kann. Ähnlich der just in den Kinos anlaufende A DANGEROUS METHOD von David Cronenberg, in dem Keira Knightley in Verkörperung der Hysterikerin Sabina Spielrein «derart ihre Zähne fletscht und ihr Kinn vorspringen lässt, dass der Film in 3D hätte produziert werden sollen» – wie der «Guardian» spöttisch schrieb. Inneres zu veräusserlichen, dieses Projekt kann kein Psychoanalyse-Film seinen Schauspielern überlassen (egal ob sie Analytiker oder Analysandinnen spielen); er muss es selbst als ästhetisches Konzept vertreten und die Aufklärung ernst nehmen.

Ein so gelungenes wie prägnantes Beispiel ist – um beim Schauspieler Montgomery Clift zu bleiben – SUDDENLY, LAST SUMMER (Joseph L. Mankiewicz, USA 1959), der auf einem Theaterstück von Tennessee Williams basiert. Hier bittet die alte Mrs. Venable (Katharine Hepburn) den jungen Neurochirurgen und Psychotherapeuten Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift), ihrer Nichte Catherine (Elizabeth Taylor) gewisse Erinnerungen an Sebastian, Mrs. Venables Sohn, aus dem Hirn zu schneiden. Sich eindeutig auf der Seite der Aufklärung verortend, wird der Arzt die junge Frau nicht einer Lobotomie unterziehen, sondern zur Erzählung einer tabuisierten, verdrängten Geschichte bewegen. In ihren Erinnerungen wird deutlich, dass Sebastian homosexuell war, dass er seine Cousine als Lockvogel für junge Männer missbrauchte und schliesslich in einem kleinen spanischen Dorf von einer jugendlichen Meute brutal gesteinigt wurde. Beide Elemente, der Homosexuelle und seine Verfolgung, werden im Film als Tabu betrachtet, doch während sich die rohe Gewalt schliesslich in der visuellen *talking cure* Bahn bricht, bleibt der Homosexuelle eine zerstückelte Projektion auf dem Gesicht einer verletzten Frau. Beide aber, der fragmentierte Männerkörper und der versehrte Frauenkörper lassen sich als Wiederkehr eines Verdrängten, als Symptom also lesen. Dazu trägt durchaus auch der Schauspieler Clift bei, der einerseits den aufklärenden Arzt spielt, andererseits aber zusätzlich das Bild des Opfers, das Bild des Homosexuellen bestimmt, weil er von Mrs. Venable (und auch von der Kamera) als Sebastian "identifiziert" wird. SUDDENLY, LAST SUMMER plädiert mit diesen Doppelbelichtungen und seiner Doppelbödigkeit für einen Zugang zu einer Geschichte, für die Aufhebung der Verdrängung, und leistet sie als ästhetische – das heisst im ursprünglichen Wortsinn wahrnehmende – Aufklärung.

Gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts tut sich auch das Mainstream-Kino mit seinem Interesse an der Psychoanalyse schwer, das zeigt beispielsweise FINAL ANALYSIS (Phil Joanou, USA 1992), der eine ausserordentlich komplexe Geschichte um zwei Frauen, die Schwestern Diana (Uma Thurman) und Heather (Kim Basinger), sowie den Psychoanalytiker Dr. Isaac Barr (Richard Gere) erzählt. Durch eine schier unendliche Reihe von Maskeraden lässt sich der «Mann für gewisse Stunden» verführen und zu einem Werkzeug degradieren; letztlich wird er in seiner Funktion als forensischer Gutachter bescheinigen, dass Heather unzurechnungsfähig war, als sie ihren Mann erschlug. Hier steht nicht nur der Psychoanalytiker, sondern die Psychoanalyse selbst vor Gericht, und sie verliert gegen ein anderes Modell der Wahrheitsfindung: den juristischen Prozess. Insofern verwehrt der Film uns, seinem Publikum, genauso den Weg in die Selbstreflexion wie seinen Protagonisten – wenn ich mich (wie Diana) als Analysandin maskiere, wenn ich mich (wie Dr. Barr) nicht auf meine Wahrnehmung verlassen kann, wenn also die Psychoanalyse nicht ernst gemeint ist, verstellt sich der Weg zur Selbstaufklärung und zur Selbstentwicklung.

Provisorisches «Heim»

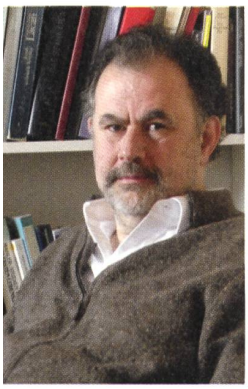
Im Kino kann man entsprechend Vieles über die Psychoanalyse erfahren, aber die Erkenntnisse über die Psychotechnik, die hier bebildert werden, wirken auch auf das Kino selbst zurück. Anstatt bloss die Analyse zu verfilmen, zeigen Filme von der Psychoanalyse (sofern man sie kulturanalytisch betrachtet), dass beide Kulturtechniken, das Kino und die Psychoanalyse, sich gar nicht unähnlich sind und im letzten Jahrhundert ein ähnliches Projekt verfolgten: Beide veröffentlichen Individuen mit ihren Trieben, ihren Lüsten; als Praktiken stellen sie das Irrationale, das Unvernünftige seiner Kultur aus; es werden Subjekte gezeigt, die eben nicht «Herr im eigenen Haus» (Freud) sind. Kino und Psychoanalyse nehmen im zwanzigsten Jahrhundert das Interesse der Menschen an Menschen als jenen Lebewesen auf, die sich selbst fremd sind, aber doch bereit, sich diese Entfremdung und Entortung selbstreflexiv anzuschauen. Ob man auf der Couch die Chance erhält, sich auf der Leinwand des Schweigens des Analytikers oder der Analytikerin zu erkennen, oder im Kino eine selbstreflexive Wahrnehmung zurückgewinnt – in beiden Kulturformen erscheint das Wissen weniger als abstrakte Schau denn als ein Wieder-Sehen, als ein Blick zurück, den die Ohnmächtigen, die Unterdrückten, die Trauernden und die Leidenden werfen.

Dieser kulturanalytische Blick auf Kino und Psychoanalyse entwertet weder die Psychoanalyse noch das Kino. Er zeigt vielmehr, warum wir uns auf die Couch legen und in den Kinosessel setzen, warum wir an beiden Orten zumindest ein provisorisches «Heim» finden: «Jeder von uns», so schreibt Jerome Charyn in «Movieland: Hollywood und die grosse amerikanische Traumkultur», «ist ein Einwanderer, von seiner Vergangenheit entwurzelt [...]. Wir bleiben mit einer Art schreiender Leere zurück. Und in dieser Leere haben die Filme angefangen, mit ihren kleinen Schatten an der Wand, die uns getröstet und uns näher an jene Stadt der Nacht herangeführt haben, in der wir zu Hause sind.»

Veronika Rall

Abfallarchäologie

Film als Speicherort verbotenen Wissens



Unlängst musste ich in der British Library die englische Übersetzung einer Textstelle aus dem Roman «Justine ou les Malheurs de la vertu» des Marquis de Sade überprüfen. Ich wurde an den *rare book reading room* verwiesen, wo ich nach endlosen Ausweiskontrollen das Buch ausgehändigt bekam, und zwar mit der Auflage, es nur an einem der vier Tische, die für indizierte und verbotene Bücher reserviert waren, zu öffnen. Diese befanden sich gut sichtbar in der Mitte des Raumes, so dass jeder im Saal sehen konnte, womit ich mich gerade beschäftige. Welch eigentümliche Ambivalenz: Das Verbotene und Verfemte wird nicht etwa in den Keller verbannt, sondern den Blicken ausgesetzt, auf dass jeder mit den Fingern darauf zeigen kann!

Man kann sich Filme aus ganz unterschiedlichen Gründen ansehen: zum blossen Zeitvertreib, um an fremden Leidenschaften teilzuhaben, aus intellektuellem oder ästhetischem Vergnügen oder weil man sich in psychologische, politische und gesellschaftliche Zusammenhänge vertiefen möchte. Mich fasziniert an Filmen zunehmend ein anderer Aspekt, der an die Situation in der British Library erinnert: jener von Filmen als Speicherort von vergessenem und verfemtem Wissen – oder um es in der psychoanalytischen Fachsprache auszudrücken: als Speicherort von Verdrängtem.

Das meiste, was wir von untergegangenen Kulturen wissen, haben Archäologen und Paläontologen von den Abfällen gelernt: Versteinerte Exkremente geben Auskunft über die Essgewohnheiten der Höhlenbewohner, verkohlte Feuerstellen über ihre Kulte, zernagte Knochen über ihre natürlichen Feinde. Man könnte sagen, der Abfall sei die Schrift schriftloser Kulturen: Er zeugt, gleichsam als Negativ, von dem, was verschwunden ist. Ähnlich sieht die Psychoanalyse das neurotische Symptom. Es ist ein Überbleibsel längst verdrängter Konflikte aus der Kindheit, eine Spur dessen, was vergessen wurde. Und wie die verbotenen Bücher werden die Reste vergangener Tage nicht in dunkle Keller verbannt, sondern für alle gut sichtbar an der Oberfläche ausgestellt.

Aber wohin wird der Abfall unserer Kultur entsorgt? Wo wird das ausgestellt, was aus dem offiziellen Wissen unserer Zivilisation ausgeschlossen wird? Um etwas über unsere Kultur zu erfahren, muss man nicht in Abfällen wühlen, man kann sich auch Filme anschauen, wenn man den Blick dafür schärft, welches ausgeschlossene Wissen darin gespeichert wird. Das lässt sich an Filmen, welche die Psychoanalyse popularisieren, besonders schön zeigen: Sie zeigen verdrängtes psychoanalytisches Wissen.

Um von der Öffentlichkeit und von den anderen Wissenschaften als "richtige" Wissenschaft wahrgenommen zu werden, bemühte sich die Psychoanalyse seit jeher darum, so etwas wie Objektivität herzustellen und plausibel zu machen. Dazu galt es, die Subjektivität des Analytikers so weit als möglich auszuschalten. Um die Sicht auf die Seele des Patienten frei von Verunreinigungen durch seine persönlichen Wünsche und Gefühle zu halten und sie dem wissenschaftlichen Ideal der Objektivität näher zu bringen, wurde in den fünfziger Jahren die Theorie der Gegenübertragung eingeführt. Diese besagt, dass jedes Gefühl, das den Analytiker während einer Sitzung überkommt, als Ausdruck des Unbewussten seines Patienten gedeutet werden muss. Das Unbewusste des Analytikers wird damit zu einem quasi-objektiven Apparat, gleichsam zu einem bildgebenden Verfahren, das die unbewussten Gefühle des Patienten aufzeichnet. Der Doktrin der Gegenübertragung zufolge ging es in der Psychoanalyse fortan nur noch um die Gefühle, Wünsche und Phantasien der Patienten; die Seele des Analytikers war erfolgreich eliminiert und wissenschaftliche Objektivität hergestellt.

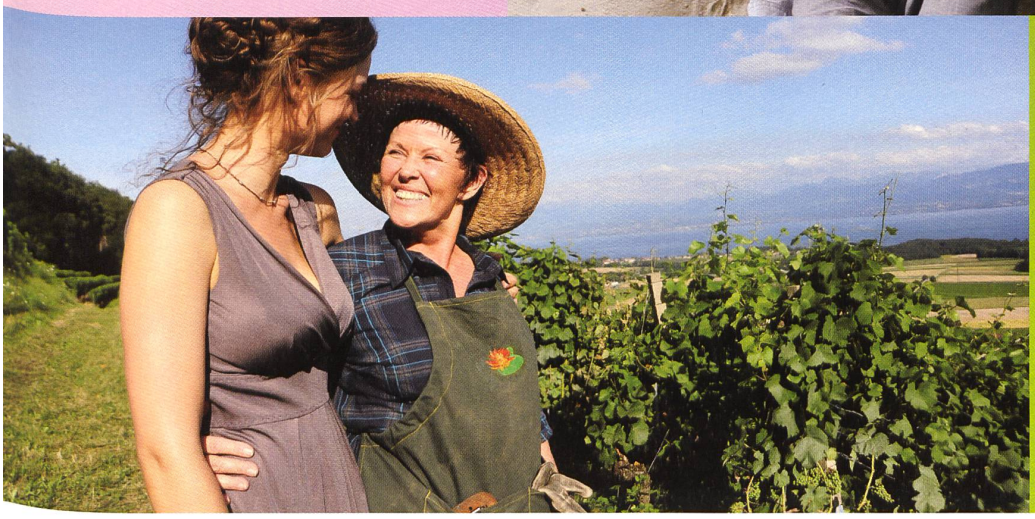
Während also die psychoanalytische Theorie alle Gefühle und Wünsche den Patienten überantwortete und den Analytiker von der Last eines eigenen Begehrens befreite, wandten sich Filme dagegen genüsslich den Gefühlen und Wünschen des Analytikers zu. Finden letztere in der Theorie nur noch negativ, als Verfehlung («Missbrauch in der Therapie»), ihren Platz, zeigen Filme Analytiker, die von ihren eigenen Gefühlen, von niederen Instinkten und Begehrlichkeiten getrieben werden. So geht es dem Analytiker Dr. Ben Sobel (Billy Crystal) in ANALYZE THIS von Harold Ramis (USA 1999) keineswegs um das Wohl seines von Ängsten geplagten Patienten, des von Robert De Niro gespielten Mafiabosses Paul Vitti, sondern einzig und allein um seine eigene Angst. In der wunderbaren Eingangssequenz von THERE'S SOMETHING ABOUT MARY (USA 1998) der Brüder Farrelly verlässt der Analytiker das Behandlungszimmer, um seinen Hunger zu stillen, während sein Patient (Ben Stiller) über Liebesnöte jammert. Das wohl eindrücklichste Beispiel aber liefert SPELLBOUND von Alfred Hitchcock aus dem Jahr 1945. Die Psychoanalytikerin Dr. Constance Petersen (Ingrid Bergman) behandelt den an einer neurotischen Amnesie leidenden John Ballantyne alias Dr. Edwardes (Gregory Peck) nicht aus uneigennützigen Motiven, sondern um ihre Liebe zu ihm leben zu können.

All diese Filme zeigen das, was im Lauf der Zeit aus der psychoanalytischen Theorie ausgeschlossen worden ist: Sie bilden so etwas wie den Abfallcontainer der offiziellen Psychoanalyse. Und die Wahrheit? Sie ist wie so oft dialektisch: Eine Psychoanalyse funktioniert nur, wenn das Begehren des Patienten in irgendeiner Weise auf das Begehren des Analytikers trifft. Das Wissen darum, dass die Vorstellung eines objektiven und wunschgereinigten Analytikers absurd ist, gewinnt man jedoch weniger beim Studium psychoanalytischer Fachliteratur denn im Kino – gut sichtbar und öffentlich ausgestellt.

Daniel Strassberg
Psychoanalytiker

←
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

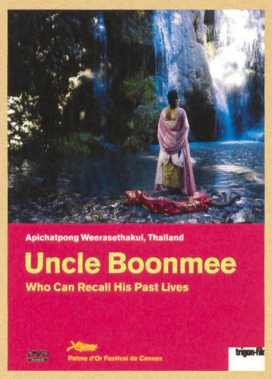
Once Upon A Time In Anatolia

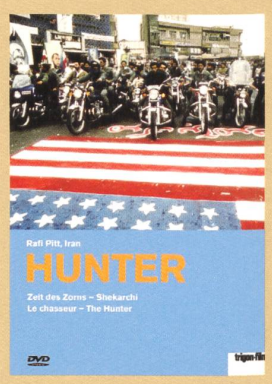
Nuri Bilge Ceylan

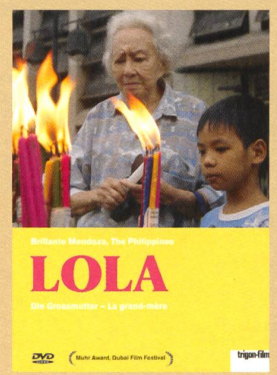
Festival de Cannes
Grand Prix du Jury

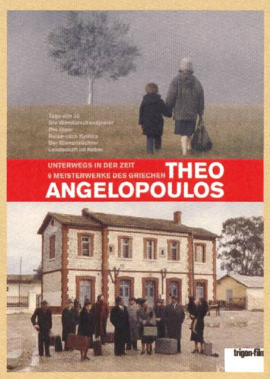
«Zweieinhalb meisterliche Stunden.»
Le Monde

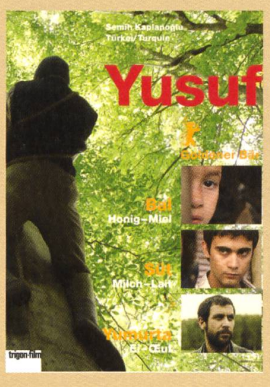
AB MITTE NOVEMBER IM KINO

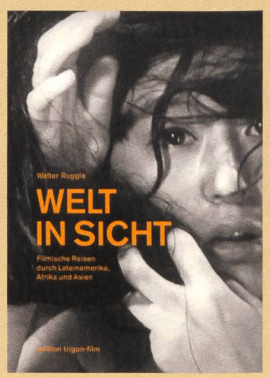












Die Edition für FilmliebhaberInnen
www.trigon-film.org – 056 430 12 30

trigon-film