Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 319

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: 05.08.2025

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

FILMBULLETIN
KINO IN AUGENHÖHE

8.11

Fr. 9.– € 6.–

Moderne Geschichten, innovative Tendenzen: der Neue Deutsche Film 1962–1984

Fluch der gespaltenen Zunge: unverzichtbare Film-Übersetzungen

LE GAMIN AU VÉLO von Jean-Pierre und Luc Dardenne

POLISSE von Maïwenn Le Besco

THE FUTURE von Miranda July

DRIVE von Nicolas Winding Refn

MEIN BESTER FEIND von Wolfgang Murnberger

THE IDES OF MARCH von George Clooney

www.filmbulletin.ch

9 770257 785005 16

MIRANDA JULY

HAMISH LINKLATER

THE FUTURE

«EIN ZAUBERHAFTER MÖGLICHKEITSFILM.»
ZEIT ONLINE

«GÄBE ES MIRANDA JULY NICHT, MAN MÜSSTE SIE ERFINDEN.»
BERLINER ZEITUNG

OFFICIAL SELECTION 2011 SUNDANCE FILM FESTIVAL

Berlinale 61. Internationale Filmfestspiele Berlin Competition

ROADSIDE ATTRACTIONS, RAZOR FILM, GNK PRODUCTIONS AND FILM4 PRESENT IN ASSOCIATION WITH THE MATCH FACTORY AND HAUT ET COURT WITH THE SUPPORT OF MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG AND FILMFÖRDERUNGSANSTALT "THE FUTURE"

HAMISH LINKLATER MIRANDA JULY DAVID WARSHOFSKY ISABELLA ACRES JOE PUTTERLIK DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY NIKOLAI VON GRAEVENITZ

PRODUCTION DESIGNER ELLIOTT HOSTETTER EDITOR ANDREW BIRD MUSIC BY JON BRION CASTING BY JEANNE McCARTHY, NICOLE ABELLERA COSTUME DESIGNER CHRISTIE WITTENBORN

KEY MAKEUP ARTIST SABINE SCHUMANN MUSIC SUPERVISOR MARGARET YEN SOUND MIXER PATRICK VEIGEL SOUND DESIGNER BAINER HEESCH RE-RECORDING MIXER LARS GINZEL

CO-PRODUCER CHRIS STINSON EXECUTIVE PRODUCER SUE BRUCE-SMITH PRODUCED BY GINA KWON, ROMAN PAUL, GERHARD MEIXNER WRITTEN AND DIRECTED BY MIRANDA JULY

Roadside Attractions · razor · FILM4 · THE MATCH FACTORY

www.thefuture-derfilm.de

© 2011 Razor Film Produktion GmbH and Leopold, LLC. All Rights Reserved.
© 2011 Roadside Attractions, LLC. All Rights Reserved.

medienboard · DOLBY DIGITAL · Diogenes · COLUMBUS FILM

Von der Regisseurin von YOU AND ME AND EVERYONE WE KNOW

Ab Dezember im Kino RIFFRAFF & BOURBAKI

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
8.2011
53. Jahrgang
Heft Nummer 319
Dezember 2011

Titelblatt:
Cécile de France als Samantha
und Thomas Doret als Cyril
in LE GAMIN AU VÉLO
von Jean-Pierre und Luc Dardenne

KURZ 2 *Robert Breer*
BELICHTET 6 *Pordenone 2011*
7 *Digitalisierung und Filmerbe*
8 *Bücher*
11 *DVD*

KINO AUF AUGENHÖHE 12 **In Seraing tragen die Bäume jetzt Blätter**
LE GAMIN AU VÉLO *von Jean-Pierre und Luc Dardenne*

RÜCKSCHAU 14 **Moderne Geschichten, innovative Perspektiven**
Der Neue Deutsche Film 1962–1984: Genres und Themen, Motive und Standards

FILMFORUM 26 **«Papa liebt mich zu sehr»**
POLISSE *von Maïwenn Le Besco*

NEU IM KINO 29 **THE FUTURE** *von Miranda July*
30 **FENSTER ZUM SOMMER** *von Hendrik Handloegten*
31 **DRIVE** *von Nicolas Winding Refn*
32 **GLAUSER** *von Christoph Kühn*
33 **MEIN BESTER FEIND** *von Wolfgang Murnberger*
34 **EINE RUHIGE JACKE** *von Ramòn Giger*
35 **THE IDES OF MARCH** *von George Clooney*

ESSAY 36 **Fluch der gespaltenen Zunge**
Unverzichtbare Film-Übersetzungen

KOLUMNE 40 **Die Krise der Filmkritik ist vorbei**
Von Christian Jungen

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
Simon Baur, Martin Girod, Gerhard Midding, Erwin Schaar, Frank Arnold, Johannes Binotto, Martin Walder, Norbert Grob, Pierre Lachat, Michael Pekler, Stefan Volk, Doris Senn, Michael Ranze, Sascha Lara Bleuler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Elite Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Xenix Filmdistribution, Zürich; Filmmuseum Deutsche Kinemathek, Fotoarchiv, Berlin; Le giornate del cinema muto, Pordenone

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

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

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

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

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

© 2011 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

In eigener Sache

Liebe Leserinnen
Liebe Leser

Wenn Sie dieses Heft in Händen halten, ist der 53. Jahrgang dieser Zeitschrift abgeschlossen und die Rechnung für den 54. Jahrgang hat Sie – vielleicht zu Ihrer Überraschung – wiederum bereits erreicht.

Obwohl wir lieber Hefte konzipieren, redigieren, gestalten und produzieren als diese Zeitschrift administrieren, sind wir wiederum in der Lage, die Abonnementsrechnungen im Vorlauf des bald beginnenden neuen Jahrgangs zu versenden. Gerne hoffen wir, dass diese Art der Rechnungsstellung – obwohl sie erst zum zweitenmal so erfolgt – bereits zur Gewohnheit geworden ist.

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

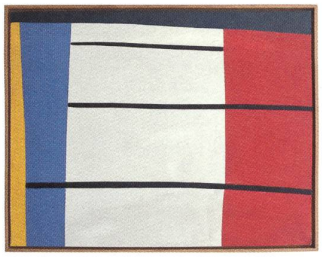
Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr – sowie uns und Ihnen einen prächtigen, zeitlos aktuellen 54. Jahrgang von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe».

Walt R. Vian

Adressänderungen

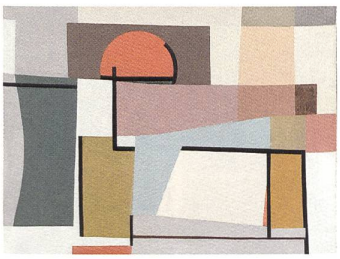
Leider leitet die Post den Verlagen die neuen Adressen von Abonnentinnen und Abonnenten nicht mehr weiter. Deshalb bitten wir Sie, uns alle Adressänderungen direkt mitzuteilen. Besten Dank.

Robert Breer
Maler und Filmemacher

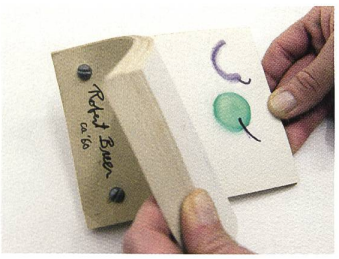


Composition aux trois lignes, 1950
© Robert Breer, courtesy gb agency, Paris; Foto: Marc Domage

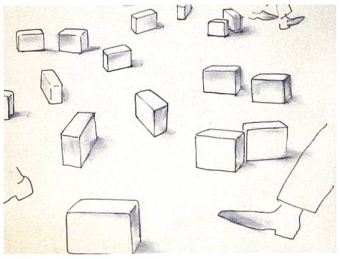
Es gibt eine Ausstellungskritik von Donald Judd über Robert Breer, erschienen im «Arts Magazine» im Februar 1965. Darin rückt Judd Breers Arbeiten in die Nähe von Marcel Duchamp, wenn er schreibt: «Obviously the work is like Duchamp's. It's related to some aspects in the work of Rauschenberg and Johns. The main qualification to Breer's work ist that the attitude has been developed beyond the stage at which he is working. It has gone beyond found objects, beyond the presence of real chance and unimportance of default. That stage seems rudimentary and somewhat passive now.» Einen Monat später verfasste Judd eine Ausstellungskritik zu einer Duchamp-Ausstellung bei Cordier and Ekstrom und bezieht sich dabei auf das grosse Glas von 1912. Nicht nur ist Judds Blick auf Breer von Duchamp geprägt, sondern er lässt sich von beiden insofern beeinflussen, als er deren Ideen konzeptionell und formal weiterentwickelt. Judds Bilder der Jahre 1955 bis 1958 weisen in frappanter Weise Ähnlichkeiten mit Breers Kompositionen auf. Doch während Breers Malerei schon früh ein deutliches Interesse an Bewegung erkennen lässt, indem er durch einfachste Akzente Bewegungsimpulse visuell in Gang bringt, kündigt sich bei Judd ein Interesse am Objekthaften an. Es wäre interessant, den Verwandtschaften in den Werken von Judd und Breer eine eigene Studie zu widmen. Das wäre insofern spannend, weil Breers *Floats*, die ab Mitte der sechziger Jahre entstehen, ihrerseits an die *Spezifischen Objekte* von Donald Judd erinnern. Floats sind aus Styropor ausgeschnittene abstrakte Formen, die sich unentwegt durch den Raum bewegen. Durch die langsamen und permanenten Bewegungen (sie bewegen sich, bis die Batterien geleert sind) erscheinen sie wie eine Gruppe von Skulp-



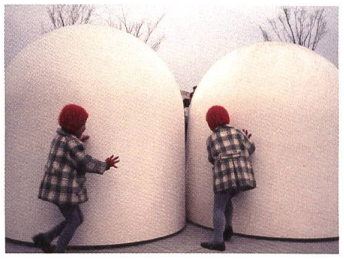
Ohne Titel, 1949–1950
© Robert Breer, courtesy gb agency, Paris



Daumenkino (flip book) 1960
© Robert Breer, courtesy gb agency, Paris; Foto: Marc Domage



Ohne Titel, 1969
© Robert Breer, courtesy gb agency, Paris



«Floats», beim Pepsi-Cola-Pavillon, Osaka 1970
© Roy Lichtenstein Foundation, Foto: Shunk Kender

turen, die in immer neue Beziehungen zueinander treten.

In der Ausstellung im Museum Tinguely lohnt sich besonders ein Blick von der im Zwischenstock gelegenen Empore, wovon man einen imposanten Überblick über die grosse Halle hat und genau beobachten kann, wie die einzelnen Objekte zueinander in laufend verändernde Beziehungen treten. In diesem Überblick wird auch die Analogie zu den Binnenformen von Breers Bildern aus den fünfziger Jahren erkennbar. Er selbst sagte dazu: «Ich stelle mir die ganze Armada als ein einziges Feld vor – eine Komposition, die sich ständig neu ordnet. Die Überraschung, die sie hervorrufen, interessiert mich nicht, sondern das langsame Wahrnehmen ihrer Bewegung und ihrer sich verändernden Beziehungen.» (New York Times, 20. Februar 1966)

Der 1926 in Detroit geborene und im August 2011 verstorbene Robert Breer ist einer der bahnbrechenden und meistbeachteten Experimentalfilmer der neueren Kunstgeschichte. Der Sohn eines leitenden Ingenieurs bei der Chrysler Corporation studierte zunächst Ingenieurwissenschaften in Stanford, bevor er zur Malerei wechselte. 1949 siedelte er nach Paris über und entwickelte dort seine eigene Interpretation des *Hard-edge*. Hard Edge bezeichnet eine nicht darstellende Malerei, die sich durch eine schablonenhafte, flächige, geometrische Malform mit harten Kanten kennzeichnet und in der Regel keine bewussten Pinselspuren auf der Oberfläche erkennen lässt. Hard Edge verstand sich von seiner Emotionslosigkeit und Rationalität her als Gegenpol zum Abstrakten Expressionismus. Seine ersten, unter diesen neuen Prämissen entstandenen Werke stellt Robert Breer in der Galerie Denise René in Paris aus. Doch bald sagte er sich von der Malerei los, in die er zuletzt noch Bewegungselemente und frei schwebende Linien eingeführt hatte, und begann mit Animationskunst zu experimentieren.

Zunächst waren es *Flip Books* (eine Art Daumenkino), doch es zog ihn schnell zum Medium Film. In FORM PHASES (1952) werden die Entwürfe seiner Gemälde in Bewegung übertragen, wobei sie sich von einem Gegenstand in einen anderen verwandeln und sich farblich und räumlich verändern. In FORM PHASES IV (1954) wird ein Teufelsritt von Bewegung und Instabilität evoziert, der auf jedem Quadratzentimeter des Bildschirms Formen, Farben, Linien und Bewegungen aufbrechen lässt, die sich gegenseitig ergänzen und widersprechen. Die meisten seiner Filme dauern nur wenige Minuten, doch sie stellen jeweils bereits eine Überforderung dar. Weniger für das Auge als vielmehr für den Verstand, der versucht, die Bilder zu ordnen oder Assoziationen zu anderen bekannten Formen herzustellen. Das ist aber nur teilweise möglich, beispielsweise in SWISS ARMY KNIFE WITH RATS AND PIGEONS (1980). Mal ist das Schweizer Sackmesser gezeichnet, mal abgefilmt, und auch wenn es in seine Bestandteile zerlegt wird, bleiben doch einzelne Elemente davon erkennbar, auch die Ratten und Tauben lassen sich erkennen, ansonsten erscheinen die einzelnen Bildsequenzen aber derart ungeordnet, dass weder Analogien noch Assoziationen, geschweige denn anhaltende Gedanken möglich sind. In Breers Filmen kann man nicht schwelgen, sie verweigern sich opulenten Gedanken oder Träumen, sie wollen ganz etwas anderes. Breer: «Ich habe zwei Meter Film gedreht (...) Einstellung für Einstellung, wie in jeder anderen Animation, aber der wesentliche Unterschied bestand darin, dass jedes Folgebild so wenig wie möglich in Beziehung zu dem vorherigen stand. Das Ergebnis war ein Filmstreifen, bestehend aus einer Zeichenfolge von zweihundertvierzig klaren, visuell dargestellten Gefühlen oder zehn Sekunden tätlichen Angriffs auf die Netzhaut. Um die Qual zu verlängern, habe ich beide Enden des Streifens verbunden und den Film dann als Endlosschleife auf dem Projektor laufen lassen.» (R. Breer: Images in Motion, a painter's note on cinema, in: The Louisvillian, 1., 2. November 1957).

Die Ausstellung im Museum Tinguely ist in unterschiedliche Teilbereiche unterteilt, und es entsteht der Eindruck, als seien sämtliche Exponate immer in Bewegung. In einem museal historischen Teil finden sich unterschiedliche Flip Books sowie Maschinen für den Gebrauch unterschiedlicher Daumenkinos, die von ihrer Machart an die Ready Mades von Marcel Duchamp oder an Bilder Francis Picabias erinnern. Flankiert und teils auch visuell irritiert werden sie von den zahlreichen Floats, die sich wie von Geisterhand geführte Gestalten durch den Raum bewegen.

Im hintern Teil des grossen Ausstellungsraumes finden sich rund zehn Kojen, in einer langen Reihe angeordnet, jede vorne offen und an der Seite mit einem Lichtschalter versehen. Ein Knopfdruck und es läuft ein Film. Spannend wird diese einfache Installation, wenn alle Filme gleichzeitig laufen. Dann hat der Betrachter die Möglichkeit, von einem Film zum andern zu gehen, zu vergleichen, ähnliche Schnitte und Sequenzen zu beobachten und immer wieder über die Fülle des Materials erstaunt zu sein. An der gegenüberliegenden Wand finden sich Breers frühe Gemälde, überzeugend in ihrer Einfachheit, überraschend in ihren Farben und Formen, inspirierend für eine künstlerische Entwicklung. Es lohnt sich, immer wieder zu ihnen zurückzukehren, sie illustrieren treffend, aus welchen Substanzen Breers Entwicklung zusammengesetzt war, sie verliehen ihm vermutlich bis zuletzt fruchtbare Impulse.

Die Filme erfordern eine andere Art von Wahrnehmung, die ohne Verwendung des Gehirns ausschliesslich über die Visualität läuft. Denn sobald das Denken einsetzt, entsteht ein heilloses Durcheinander von Gegenwart und Vergangenheit, das heisst in diesem Fall von neuen und erinnerten Bildern. Breer: «Ich versuche, das Gesamtbild von Anfang an zu zeigen, und die darauf folgenden Bilder sind lediglich andere Aspekte oder ein Äquivalent des ersten und letzten Bildes. So wird die ganze Arbeit vom Anfang bis zum Ende kontinuierlich gezeigt. Obwohl sie sich fortlaufend verändert, bleibt sie jederzeit bei ihrem gesamten Selbst.» (Guy Coté: Interview with Robert Breer, in: Film Culture 27, 1962/63) Die Filme lassen damit die Logik von Breers Malerei erkennen – ein Standbild ohne narrativen Charakter, das sich dennoch konstant im Wandel befindet, oder eine Art Hard-Edge in Slow Motion. Dass dieses Nebeneinander von Film und Malerei nicht Erfindung eines Analytikers oder Schluss eines voreiligen Kunsthistorikers ist, beweist eine Abbildung von Breers Studio, in dem er an seinem Laptop sitzt, über ihm ist eine Abbildung der Floats zu sehen und im Hintergrund an der Wand stehen zwei seiner frühen Malereien, die in der Retrospektive im Tinguely Museum Basel ebenfalls zu sehen sind.

Simon Baur

Die Ausstellung Robert Breer im Museum Tinguely, Basel, dauert bis zum 29. Januar 2012. Im Kerber Verlag Bielefeld ist ein umfassender Katalog mit zahlreichen Texten und Abbildungen erschienen, 164 Seiten, Frs 42.–.

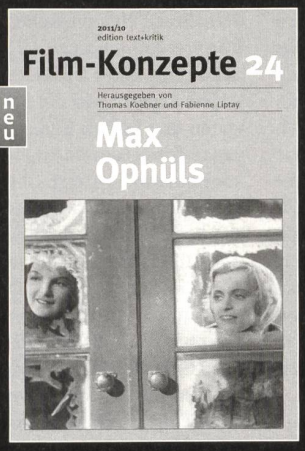
www.tinguely.ch

Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay

Heft 23
Ettore Scola
106 Seiten
s/w-Abbildungen
€ 22,–
ISBN 978-3-86916-135-8

In seiner vielfältigen Reflexion über die nationale Identität und ihre kulturellen und historischen Wurzeln hat der italienische Regisseur Ettore Scola immer wieder große Geschichten von kleinen Leuten erzählt. Hierbei richtet sich sein Blick auf Menschen voller Sehnsucht, die sich auf ihrer Suche nach Glück in Rollenspielen verlieren.



Heft 24
Max Ophüls
etwa 110 Seiten
s/w-Abbildungen
ca. € 22,–
ISBN 978-3-86916-134-1

Melancholisch erzählen Ophüls' Filme vom untergehenden Bürgertum in Europa. Schier unaufhaltsame Kamerafahrten, unendliche Raumkaskaden, verwirrende Spiegel- und Fensterdurchblicke und atemberaubende Treppengänge verweisen auf Ophüls' außerordentliche Beweglichkeit als Stil- und Lebensprinzip.

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

Kurz belichtet

LE CHAT DU RABBIN
Regie: Joann Sfar

Charlotte Gainsbourg in ANTICHRIST
Regie: Lars von Trier

Ene, mene, miez

In THE FUTURE von *Miranda July*, der Film läuft ab Mitte Dezember in den Schweizer Kinos an, entschliessen sich die beiden Protagonisten zur Adoption einer Katze, was ihre Lebensplanung vollständig durcheinanderwirft. Dies hat das *Kinok in der Lokremise* in St. Gallen dazu inspiriert, für sein Dezemberprogramm eine Reihe mit Filmen, in denen Katzen eine nicht unwichtige Rolle spielen, zusammenzustellen. Neben «Paw paw» aus THE FUTURE kann man etwa dem frechen Kater «Fritz» aus FRITZ THE CAT von *Ralph Bakshi* (nach den Comics des Underground-Zeichners Robert Crumb), der sprachgewandten Katze aus LE CHAT DU RABBIN von *Joann Sfar* oder «Grisgris» aus *Cédric Klapischs* CHACUN CHERCHE SON CHAT, einer zauberhaften Liebeserklärung an das elfte Arrondissement von Paris, begegnen. In LE CHAT von *Pierre Granier-Deferre* ist die Katze Liebes- und Hassobjekt in den Querelen, die der sechzigjährige Julien mit seiner Frau Clémence führt. Das Ehedrama ist mit *Jean Gabin* und *Simone Signoret* hochkarätig besetzt. Ebenfalls kongenial besetzt ist BELL, BOOK AND CANDLE von *Richard Quine*, in dem *Kim Novak* als Hexe von Greenwich Village sich in ihren neuen Nachbar *James Stewart* verguckt, was zu romantischen Komplikationen führt, die nicht einmal ihre telepathische Katze «Pyewacket» vorhersehen kann – ein wunderbares weihnächtliches Märchen in Technicolor. Im einfallsreichen Animationsfilm UNE VIE DE CHAT von *Jean-Loup Felicioli* und *Alain Gagnol* führt «Dino» ein Doppelleben als Familienkater und nächtlicher Begleiter des Einbrechers Nico. In CAT PEOPLE, der Adaption des gleichnamigen Klassikers in Schwarz-weiss von Jacques Tourneur durch *Paul Schrader* aus dem Jahr 1982, verwandelt sich die betörende *Nastassja Kinski* bei jedem erotischen Abenteuer in einen schwarzen Panther. Im essayistischen Dokumentarfilm VON KATZEN UND MENSCHEN – UND DER KUNST DES NUTZLOSEN schildert *Yaël André* den Alltag herrenloser Katzen in Grossstädten und verbindet dies mit Überlegungen zur Kunst des Müssiggangs. Und «Alles für die Katz» heisst der Block mit einschlägigen Kurzfilmen.

www.kinok.ch

Lars von Trier

«Film ist ein äusserst gefährliches Medium. Man kann von Filmen infiziert werden.» (Lars von Trier in Filmbulletin 3.91) Wie Lars von Trier von diesem Medium sich anstecken liess, kann man im Dezember im *Stadtkino Basel* und im Januar/Februar im *Filmpodium* Zürich bestens verfolgen. Die beiden Spielstellen zeigen das Gesamtwerk des Dänen, von ELEMENT OF CRIME von 1984 bis zu ANTICHRIST von 2009.

www.stadtkinobasel.ch, www.filmpodium.ch

Aussergewöhnlich

Der britische Filmemacher *Peter Watkins* ist einer jener Unermüdlichen, die ebenso geduldig wie hartnäckig ihre Projekte verfolgen. Watkins steht insbesondere für einen politisch verstandenen Dokumentarfilm und eine permanente Auseinandersetzung mit dessen Formen. Mit dem für die BBC hergestellten, aber von ihr nie ausgestrahlten THE WAR GAME von

LA COMMUNE (DE PARIS, 1871)
Regie: Peter Watkins

SHERLOCK, JR.
Regie: Buster Keaton

LA GRAINE ET LE MULET
Regie: Abdellatif Kechiche

Charlotte Rampling
in SOUS LE SABLE
Regie: François Ozon

1965, einer fiktiven Reportage über einen Atombombenangriff auf englische Städte und dessen verheerende Auswirkungen auf die Bevölkerung, ist er ein früher Pionier des engagierten Doku-Dramas.

Das Zürcher *Theater am Neumarkt* zeigt nun in seiner Reihe «Teppich offen» (9.–11.12, in der Dependence an der Chorgasse) LA COMMUNE (DE PARIS, 1871) von 2000: Watkins re-inszeniert und reflektiert das historische Ereignis der Pariser Commune, indem er der Berichterstattung des "offiziösen" Fernsehsenders Versailles Télévision jene des Fernsehsenders der Kommunarden entgegenstellt. Gut 200 Darsteller (meist Laien) interpretieren in dieser Konstellation Gedanken, Befürchtungen und Hoffnungen der Kommunarden und ihrer Gegenspieler. Die insgesamt fünf Stunden und 45 Minuten dauernde "historische Reportage" will bewusst die Grenzen des Genres sprengen und die Begriffe «Objektivität» und «Neutralität» in den Massenmedien infragestellen.

www.theaterneumarkt.ch; pwatkins.mnsi.net

LIAA 2011

Die zweite *Lucerne International Animation Academy* findet vom 7. bis 9. Dezember im *Stattkino* Luzern statt und ist mit «Animation zwischen Geschäft und Kunst» betitelt. Im Fokus der Tagung stehen Geschichte und aktuelle Situation des animierten Werbe- und Industriefilms in der Schweiz. Eröffnet wird die Tagung mit einem Vortrag von *Martin Loiperdinger* zu Julius Pinschewer, dem Pionier des animierten Werbefilms der zwanziger und dreissiger Jahre. Am Donnerstag wird eine zweite Boomperiode des Auftragsfilms ab 1965, ausgelöst durch die Möglichkeiten der Fernsehwerbung, anvisiert: *Verena Doelker-Dobler*, ehemalige Abteilungsleiterin Familie und Bildung des Schweizer Fernsehens, spricht über die Entwicklung des Trickfilms im Kinderfernsehen, auf dem Podium berichten *Martin Fueter*, Produzent und Regisseur bei Condor Films, und *Peter Harrer*, damals Leiter des Trickfilmstudios von SF DRS, über die Auftragssituation Ende der sechziger Jahre. Am Freitag geht es dann um den von den neuen technologischen Mitteln ausgelösten Boom ab Mitte der neunziger Jahre mit einem Vortrag von *François Chalet* und einem Gespräch zwischen *Jonas Raeber* und *Marco Fischer* über die neuen Perspektiven des Animationsfilms.

www.stattkino.ch, www.liaa.hslu.ch

Buster Keaton

Das *Filmfoyer* in Winterthur zeigt im Dezember *Buster Keaton*. Vom Meister der stoischen Komik zu sehen sind noch SHERLOCK, JR. (13.12.) – Keaton als Filmvorführer und angehender Detektiv –, STEAMBOAT BILL, JR. (20.12.) – Keaton kämpft bravourös gegen Wind und Wetter an – und THE NAVIGATOR (27.12.) – Keaton und seine Angebetete einsam auf einem Ozeanriesen auf hoher See. Garniert werden die Vorstellungen jeweils mit ein bis zwei kürzeren Vorfilmen.

www.filmfoyer.ch

Gaumenkino

«Kochen, Essen und Trinken im Film sind immer mehr als die plane Ablichtung entsprechender Vollzüge: Metaphern, um auf etwas anderes, auf das eigentlich Gemeinte zu verweisen.» (Peter Kremski in «Mord geht durch den Magen» in «Mahl halten. Essen und Trinken in neueren Filmen», Katholische Akademie Schwerte 2001)

Was "eigentlich" gemeint sein könnte, dem kann in der Reihe «Gaumenkino: ein Fest der vielen Sinne», die das *Xenix* in Zürich uns im Dezember auftischt, "nachgeschmeckt" werden. Es gibt Historisches wie VATEL von *Roland Joffé und* BABETTES GAESTEBUD von *Gabriel Axel* zu kosten, Asiatisches wie TAMPOPO von *Juzo Itami* und EAT DRINK MAN WOMAN von *Ang Lee*, Mexikanisches wie COMO AGUA PARA CHOCOLATE von *Alfonso Arau* und Köstlichkeiten aus dem Mittelmeerraum wie ZIMT UND KORIANDER von *Tassos Boulmetis* und LA GRAINE ET LE MULET von *Abdellatif Kechiche*. Mit L'AILE OU LA CUISSE von *Claude Zidi*, RATATOUILLE von *Brad Bird* und BELLA MARTHA von *Sandra Nettelbeck* ist die Spitzenküche im Visier, PRANZO DI FERRAGOSTO von *Gianni Di Gregorio* feiert die "cucina normale". In Schweizer Premiere wird TOAST von *S. J. Clarkson* gezeigt, ein wunderbar schräger Film mit Helena Bonham Carter als «burschikos-verruchter Stiefmutter» und Freddie Highmore als junger Nigel, die sich verbissene Kochduelle liefern. Mit THE COOOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER von *Peter Greenaway*, DELICATESSEN von *Jean-Pierre Jeunet* und *Marc Caro* und THE GREEN BUTCHERS von *Anders Thomas Jensen* wird – quasi als Sahnehäubchen – auch noch etwas Kannibalismus aufgetischt.

www.xenix.ch

Charlotte Rampling

Anlässlich des Starts von THE LOOK von *Angelina Maccarone*, dem «einnehmendem Porträt der englischen Schauspielerin Charlotte Rampling», das «nicht zuletzt durch seine verspielte Form besticht» (Doris Senn in Filmbulletin 7.11), zeigt das *Kino Kunstmuseum* in Bern im Dezember eine Auswahl von acht Filmen mit dem Star. Darunter etwa die Skandalfilme IL PORTIERE DI NOTTE von *Liliana Cavani* und MAX MON AMOUR von *Nagisa Oshima*, aber auch STARDUST MEMORIES von *Woody Allen* und SOUS LE SABLE von *François Ozon*.

www.kinokunstmuseum.ch

Was ist Kino?

«Über Kino als Ort der Erfahrung schreiben, fällt nicht leicht, wenn es diesen Ort kaum noch gibt», so beginnt Heide Schlüpmanns Kolumne in Filmbulletin 3.11. Den Fragen, was Kino war, ist und sein könnte, geht vom 19. bis 22. Januar unter dem Titel «Was ist Kino? Auswählen, Aufführen, Erfahren» das 17. *Internationale Bremer Symposium zum Film* in Vorträgen, Diskussionen, Arbeitsgruppen und Filmprogrammen nach. Parallel zum Symposium startet im Bremer Museum für Moderne Kunst die Ausstellung «John Smith. Worst Case Scenario. Filme von 1975–2003», die dort bis zum 23. März zu sehen ist.

www.city46.de; www.weserburg.de

Trouvaille

«Tintin (et tous les autres) c'est moi, exactement comme Flaubert disait: "Madame Bovary c'est moi!" Ce sont *mes* yeux, *mes* sens, *mes* poumons, *mes* tripes! ... Je crois que je suis seul à pouvoir l'animer dans le sens de lui donner une âme. C'est une œuvre personelle, au même titre que l'œuvre d'un peintre ou d'un romancier. Ce n'est pas une industrie! Si d'autres reprenaient "Tintin", ils le feraient peut-être mieux, peut-être moins bien. Une chose est certaine, ils le feraient *autrement* et, du coup, ce ne serait plus "Tintin".»

aus Numa Sadoul: Tintin et moi. Entretiens avec Hergé, Casterman, 1975

gefunden in Serge Tisseron: Tintin chez le psychanalyste. Essai sur la création graphique et la mise en scène de ses enjeux dans l'œuvre d'Hergé. Editions Aubier 1985

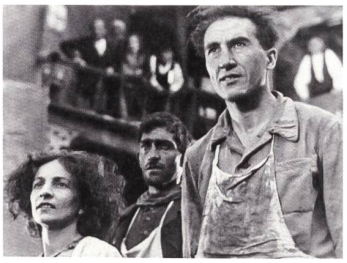
‹Exzentrisches› zum Jubiläum

Le giornate del cinema muto Pordenone 2011

ODNA (ALLEIN), 1931
Regie: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg

NOWY WAWYLON (DAS NEUE BABYLON), 1929
Regie: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg

SCHINJEL (DER MANTEL), 1926
Regie: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg



CHABARDA (AUS DEM WEG!), 1931
Regie: Michail Tschiaureli

Nach Bologna feierte auch das älteste rein filmhistorische Festival Italiens ein Jubiläum. Anders als das 25-jährige «Cinema ritrovato» kamen die dreissigsten *Giornate del cinema muto* nicht in Versuchung zu expandieren, denn das Festival im norditalienischen Pordenone ist finanziell erheblich knapper dotiert. Eindeutig zu knapp, wie sich zeigte, denn schon die wenigen zusätzlichen Events zum Jubiläum offenbarten die Grenzen der bescheidenen Infrastruktur und der kleinen Crew um Direktor *David Robinson*. Deutlichstes Zeichen dafür war, dass der vorbildlich informative und als Führer durch die Angebotsfülle unentbehrliche Katalog erst zur Halbzeit herauskam.

Im Zentrum der Jubiläumsausgabe stand das Schaffen der sowjetischen Filmgruppe FEKS um *Grigori Kosinzew* (1905–1973) und *Leonid Trauberg* (1902–1990) sowie ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten *Dmitri Schostakowitsch* (1906–1975). Daneben gab es Einblicke in das ungarische und österreichische Frühwerk von *Mihály Kertész* (in den USA später als Michael Curtiz bekannt), Reihen zum italienischen und georgischen Stummfilm, zum frühen japanischen Animationsfilm, eine thematische Schau «Das Rennen zum Pol», die Fortsetzung der Serie «Canon revisited» und noch so manches mehr.

Fast alles schien möglich, als sich in der jungen Sowjetunion die Künstler daran machten, für die neuen, revolutionären Inhalte neue Formen zu finden. In Theater und Film lebte die naturalistische Tradition Konstantin Stanislawskis zwar ungebrochen weiter, doch eine junge Regisseursgeneration suchte nach anderen Wegen. So auch die im Dezember 1921 gegründete «Fabrik des exzentrischen Schauspielers» (FEKS), anfänglich eine Werkstatt der Schauspielerausbildung und kollektiver Theaterexperimente. Ihre Hauptexponenten Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg sind zu diesem Zeitpunkt gerade mal 16 beziehungsweise 19 Jahre alt – noch jünger als Lew Kuleschow, der 1920 als 21-Jähriger an der Moskauer Filmhochschule sein eigenes «Laboratorium» eröffnet, oder Sergej M. Eisenstein, der 1923 als 25-Jähriger sein erstes Manifest veröffentlicht und eine eigene Theatergruppe aufbaut.

Gemeinsam ist diesen Experimenten die radikale Abkehr vom Psychologisieren, von Illusionserzeugung und Identifikationsangeboten. Ähnlich wie Wsewolod Meyerhold mit seiner «Biomechanik» und Alexander Taïrow mit seinem «entfesselten Theater» verwenden sie Elemente der Commedia dell'Arte, von Zirkus, Music-Hall und Tanz und versuchen, den industriellen Produktionsprozess nachzuvollziehen. Dazu setzt auch die FEKS anfänglich beim Schauspieler an, dessen Darstellungsmittel umfassender werden sollen. «Exzentrisch» an den Darstellungen der FEKS sollte sein, dass Überraschendes, im spezifischen Moment Unerwartetes die gewohnheitsmässige Wahrnehmung bricht und die Zuschauer zwingt, neu zu sehen, statt vermeintlich Bekanntes wiederzuerkennen. Es handelt sich also primär um einen «Verfremdungseffekt», wie ihn Brecht später zur Basis seiner nicht-aristotelischen Dramaturgie machen sollte. «Ostranjenie» nannte das schon 1921 der russische Formalist Victor Schklowski. Indem sie politisches Nachdenken durch die Form provozieren wollte, unterschied sich die FEKS klar vom propagandistischen Proletkult; indem sie auf populäre Techniken zurückgriff, setzte sie sich ebenso deutlich von kunstelitären Avantgarde-Bewegungen ab.

Dass sich Kosinzew und Trauberg dem Film zuwandten, der mit der Montage noch ganz andere «exzentrische» Möglichkeiten bot, erscheint naheliegend. Leider sind ihre frühesten Arbeiten nicht oder nur fragmentarisch überliefert. Der erste erhaltene Langspielfilm, SCHINJEL (DER MANTEL, 1926), eine Adaptation zweier Novellen Gogols, ist das einzige Beispiel ihres Schaffens, in dem die exzentrische Verfremdung durch Stilisierung auf allen Ebenen konsequent durchgehalten wird. Während in ihren anderen Filmen gerade die Schauspieler nicht «exzentrisch» agieren, sind hier die Bewegungen aller Figuren zu einer ebenso sinnvollen wie artistisch beeindruckenden marionettenhaften Steife gesteigert. Die Radikalität der antinaturalistischen Darstellungsweise stiess seinerzeit auf vehemente Kritik und vermag noch heute – wie einige Reaktionen in Pordenone zeigten – zu irritieren. Zumindest auf der Leinwand, denn im Theater sind solche Mittel dem Publikum längst vertraut.

Eröffnet wurde das Festival mit dem bekanntesten der Kosinzew/Trauberg-Stummfilme, NOWY WAWYLON (DAS NEUE BABYLON, 1929), begleitet von der originalen Orchestermusik, die die Regisseure vom noch etwas jüngeren Stummfilmpianisten und Komponisten Dmitri Schostakowitsch hatten komponieren lassen. Es ist eine der wenigen wirklich kongenialen Partituren für einen Stummfilm; die akustischen Montagen wetteifern derart bravourös mit den optischen, dass jede Live-Aufführung zu einem Erlebnis wird.

Selbst unter Einbezug des frühen Tonfilms ODNA (ALLEIN, 1931) musste das Kosinzew/Trauberg-Programm mit vier Spielfilmen und einigen Fragmenten eher schmal bleiben. Wenn das Festival, in seinem eigenen Konzept gefangen, schon das spätere Tonfilmschaffen der beiden ausblendete, hätte es doch die Reihe mit Vorteil um geistig verwandte sowjetische Stummfilme erweitert. Wie ergiebig solche Vergleichsmöglichkeiten sind, offenbarten einige Begegnungen mit Werken, die in anderen Reihen liefen.

So wurde im Rahmen von «Canon revisited» *Friedrich Ermlers* OBLOMOK IMPERII (EIN ÜBERBLEIBSEL DES IMPERIUMS, 1929) aufgeführt, und es erwies sich, dass Ermler, der 1924 das experimentelle Theateratelier KEM als Gegenplattform zur FEKS ins Leben gerufen hatte, in diesem Film mit anderen Stilmitteln ebenfalls auf eine Dramaturgie der «Verfremdung» setzt: Indem er einen Mann, der aufgrund eines Kriegsschocks das Gedächtnis verloren hat, mit der Sowjetgesellschaft der späten zwanziger Jahre konfrontiert, rückt er das dem damaligen sowjetischen Kinopublikum Geläufige in Distanz und macht sichtbar, wie wenig selbstverständlich die grossen, in nur gut zehn Jahren erzielten Veränderungen sind.

Auch die Reihe mit Stummfilmen aus Georgien bot einige Querbezüge, obwohl gerade ein besonders FEKS-verwandtes Beispiel wie Konstantin Mikaberidses avantgardistische Satire TSCHEMI BEBIA (MEINE GROSSMUTTER, 1929) fehlte. So erschien CHABARDA (AUS DEM WEG!, 1931) von *Michail Tschiaureli* trotz seinem inhaltlichen Dogmatismus in der Verwandtschaft wie im Kontrast zu den FEKS-Filmen erhellend: übersprühender Agit-Prop, der mit Brio satirisch überzeichnet und in ironischen Kapiteleinleitungen dem Publikum zuzwinkert. Nur dass seine Form der Überdrehtheit kaum das Publikum zum eigenständigen Nachdenken anregen, sondern mitreissen will mit der eigenen fortschrittsgläubigen Botschaft.

Martin Girod

Der Goldstandard

Ein Kolloquium der Cinémathèque Française über die Auswirkungen der Digitalisierung auf das Filmerbe

ENTRE LES MURS
Regie: Laurent Cantet

SARABANDE
Regie: Ingmar Bergman

DIE BÜCHSE DER PANDORA
Regie: Georg Wilhelm Pabst

In den ersten Oktoberwochen steckte ein Regisseur, der beinahe so alt wie das Kino ist, mitten in den Arbeiten zu seinem neuesten Werk. In einem Vorort von Paris drehte Manoel de Oliveira mit GEBO ET L'OMBRE seinen 59. Film. Für seine Hauptdarstellerinnen Jeanne Moreau und Claudia Cardinale war die Zusammenarbeit mit dem Altmeister ein einzigartiges, faszinierendes Erlebnis, wie die Leser der Tageszeitung «Libération» in einem ausführlichen Bericht vom Set erfahren konnten. Auch sein Kameramann Renato Berta empfand diese Arbeit als ein Privileg; gleich in mehrfacher Hinsicht. Denn mit Oliveira konnte er noch einmal auf Filmmaterial drehen. Das Festhalten am Zelluloid ist für ihn unverzichtbar; er könne sich nicht vorstellen, die Atmosphäre der Schauplätze ebenso sehr mit einer Digitalkamera zu verdichten.

Einem alten Hund bringt man keine neuen Tricks bei. Es führt jedoch kein Weg mehr zurück: Das Zelluloid tritt von der Bühne ab. Aber haben Filmemacher wirklich schon sein Potential endgültig ausgeschöpft? Tatsächlich werden sich Berta und de Oliveira zu diesem Zeitpunkt wohl bereits in der Minderheit befunden haben. Im Vorjahr, das ergab eine Statistik des «Centre national de la Cinématographie», wurden noch 55 Prozent aller Filme in Frankreich auf Film gedreht und 45 Prozent digital. Es ist jedoch anzunehmen, dass sich im Oktober 2011 dieses Verhältnis bereits umgekehrt hat. Der grosse Konzern Gaumont hat in diesem Jahr sämtliche seiner Produktionen mit Digitalkameras drehen lassen. Die Firmen Arri, Panavision und auch die französische Aaton haben die Herstellung von Filmkameras endgültig aufgegeben. Aatons legendäre, von Regisseuren und Kameraleuten hoch geschätzte «Penelope», dürfte eine der letzten, neu entwickelten Filmkameras sein. Von ihr verkauften sich nicht einmal 60 Stück. Dabei funktioniert eine Filmkamera in der Regel auch nach dreissig Jahren noch so gut wie am ersten Tag, während eine digitale bereits nach einem Jahr überholt sein kann.

Die Digitalisierung kann man wahlweise als eine beispiellose Erfolgsgeschichte oder als Chronik eines gnadenlosen Verdrängungsprozesses erzählen. Die Umrüstung der Kinos wird gerade in Frankreich in einem geisterhaft raschen Tempo vorangetrieben. Nur vier Jahre nach der ersten, vollständig entmaterialisierten Vorführung eines Films im Jahr 2008 (ENTRE LES MURS) wird sie zu über 80 Prozent abgeschlossen sein. Dieser Prozess folgt einem ausschliesslich ökonomischen und politischen (was heutzutage deckungsgleich ist) Imperativ: Für die Industrie ist es eine ungeheure logistische Erleichterung, Filme per Satellitensignal oder von kleinen Datenträgern vorzuführen. Beschleunigt wird der Prozess nicht zuletzt durch die Attraktionen des 3-D. Manchem Beobachter geht das zu schnell: Warum soll man ein Vorführsystem, dessen Parameter sich seit mehr als einem Jahrhundert bewährt haben, durch ein anderes ersetzen, dessen Gefahren noch gar nicht einzuschätzen sind? «Écrire sur du sable?» lautete dementsprechend der Titel einer Podiumsdiskussion, einer der Höhepunkte des Kolloquiums «Révolution numérique – et si le cinéma perdait la memoire?», das die Cinémathèque française am 13. und 14. Oktober in Paris mit Experten aus Europa und den USA veranstaltete. Für Filmemacher wie *Olivier Assayas* und den Kameramann *Matthieu Poirot-Delpech*, das wurde auf dem Podium deutlich, bedeutet die Umrüstung zunächst einmal einen ästhetischen Rückschritt: Sie beklagten die katastrophale Projektion in ihrer Heimat, bei der vor allem die Lichtverhältnisse nicht richtig reguliert sind. Allzu früh habe man sich auf den Standard 2K (einer Auflösung von circa 2 Millionen Pixeln) festgelegt; erst allmählich setzt sich das Bewusstsein durch, dass 4K (eine Auflösung von circa 8 Millionen Pixeln) der Qualität einer guten 35-Millimeter-Kopie angemessen ist.

Auch Archivare, Historiker und Techniker haben Sorge, dass das Kino bald auf Sand schreibt. Die einhellige Expertenmeinung setzt wenig Zutrauen in die Lebensdauer digitaler Datenträger wie dem DCP, dem Digital Cinema Packet. Sie geht davon aus, dass sie in zehn Jahren unlesbar sein werden. Die Bewahrung des Filmerbes erfordert also eine regelmässige Datenmigration im Abstand von höchstens fünf Jahren. *Christian Lurin*, Herstellungsleiter beim traditionsreichen Kopierwerk «Éclair» musste konstatieren, dass eine Ko-Existenz von analoger und digitaler Vorführung in Frankreich politisch nicht mehr gewünscht ist. Als eine seiner Hauptaufgaben sieht er in der Zukunft die Filmpflege an, die eigentlich ja eine Domäne der Filmmuseen ist. Diese stehen ohnehin vor zahlreichen Herausforderungen. Dem Stummfilmerbe etwa droht ein zweiter Tod, denn dessen variable Laufgeschwindigkeiten zwischen 16 und 24 Bildern pro Sekunde sind momentan in digitaler Vorführtechnik nicht möglich. Soweit zurückgehen muss man nicht einmal: Ingmar Bergmans letzter Film SARABANDE (2003) kann in Frankreich nicht mehr gezeigt werden, da dessen High-Definition-Format inzwischen obsolet ist. Die vermeintliche kopernikanische Wende führt nach Ansicht des Kameramannes und Restaurators *François Ede* im Augenblick nur in ein schwarzes Loch.

Kinematheken, Kopierwerke und Hersteller müssen ihre Rolle neu bestimmen. Letzteren bleibt womöglich nur die Nische als Geschäftsmodell; Expertenwissen könnte unwiederbringlich verlorengehen. Ein Sponsor des Kolloquiums, die Firma Kodak, bekräftigt zwar in seinem Logo «Film. No compromise» das Festhalten am Filmmaterial. Für den technischen Manager *Clive Ogden* ist es weiterhin der Goldstandard: Seit 1956 seien 80 verschiedene Videoformate auf den Markt gekommen, führte er aus, um dann wieder von ihm zu verschwinden. Wie belastbar dieses Versprechen ist, wird sich zeigen, wenn es sich ökonomisch nicht mehr rechnet. Dem Blog des Filmkritikers Roger Ebert war dieser Tage zu entnehmen, dass Eastman Kodak bereits in existenziellen Schwierigkeiten steckt. Und niemand kann momentan einschätzen, wie sich der Preis für Filmmaterial in der Zukunft entwickeln wird.

Es ist, darin sind sich Archivare einig, nach wie vor das sicherste Aufbewahrungsmedium. Bei sachgemässer Lagerung (bei 12 Grad und einer Luftfeuchtigkeit von 40 Prozent) hält eine Filmkopie mindestens 100 Jahre. Digitale Techniken können hingegen ein überaus nützliches Werkzeug sein, wie *Martin Körber* von der Deutschen Kinemathek am Beispiel seiner Restaurierung von G. W. Pabsts DIE BÜCHSE DER PANDORA eindrucksvoll vorführte. Er riet den Alarmisten unter seinen Kollegen zu einer zukunftsgewandten Gelassenheit: Wer die Umwälzungen aktiv miterlebt, kann sie auch beeinflussen. Aber das Zeitfenster ist eng.

Die Cinémathèque will das Kolloquium im nächsten Jahr fortsetzen. Wer weiss, ob Manoel de Oliveira dann wohl seinen sechzigsten Film dreht?

Gerhard Midding

Filmemachen wurde akademisch

Wer die Entwicklung einer Ausbildungsstätte wie zum Beispiel die Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) in unmittelbarer Nähe verfolgt hat, dem mag sich auch erschliessen, wie der Zug zur Akademisierung bei Filmberufen ständig an Bedeutung gewonnen hat: In den fünfziger Jahren Ein-Raum-Untermieter bei einem universitären Institut. Mit wenig engagiertem Personal firmierte man als Deutsches Institut für Film und Fernsehen (DIFF), bevor man in eine nahe Villa umzog und 1967 zur HFF wurde. (Autor Slansky zitiert den Namen des DIFF ungenau und lässt auch ein paar wichtige Initiatoren unter den Tisch fallen.) Diese Gründung beziehungsweise Neubenennung und -bewertung war nur möglich, weil man den wissenschaftlichen Rang von politischer Seite besonders betonte und eine Hochschule im Universitätsrang haben wollte. Mit der Medienentwicklung stieg auch langsam das Ansehen der Absolventen, wenngleich die Filmstudenten wenig von der Verwissenschaftlichung hielten. Erst 1988 konnten grosse Räume in der Vorstadt bezogen werden, die heute überheblich als provisorisch definiert werden. Wer sich natürlich den 2011 fertiggestellten Prachtbau gegenüber der Alten Pinakothek ansieht, muss diesem Urteil recht geben. Die Ausbildung der Regisseure, Autoren, Produzenten ist bildungspolitisch sanktioniert, geachtet und nicht mehr umstritten. Die auch wirtschaftlich bedeutsame Medienentwicklung hat zum Status beigetragen.

Peter C. Slansky wurde 1999 Inhaber des Lehrstuhls für Film- und Fernsehproduktionstechnik an der HFF. Mit diesem Überblick hat er eine wahrhaft umfangreiche Studie mit oft schon akribischen Details vorgelegt. Diese 858 Seiten dürften auch als Nachschlagewerk geeignet sein, wobei man sich in vielen Kapiteln festlesen kann. Das gilt vor allem für die Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. In Berlin und München gab es schon 1921 Planungen für Filmschulen – nur München konnte einen Erfolg melden. Und schon «in den Jahren 1930/31 bewirken zwei Faktoren eine rapide Verschlechterung der Arbeitsbedingungen der Deutschen Filmschule, die Weltwirtschaftskrise und die Einführung des Tonfilms». Medienentwicklung und Wirtschaft waren eben schon damals hemmende oder treibende Kräfte.

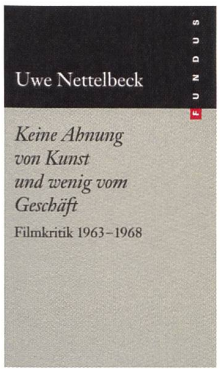
Slansky beschreibt neben der Entwicklung der Münchner Hochschule in der Nachkriegszeit die Geschichte der Hochschule für Film und Fernsehen in der DDR und des Instituts für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm – deren Gebäude von Max Bill entworfen wurde –, dessen Ausbildung «angesichts der höchst unzulänglichen technischen Ausstattung ... eigentlich zunächst illusorisch» war. Immerhin konnten dort Alexander Kluge oder Edgar Reitz tätig werden.

Slansky bezieht in seine Darstellungen ästhetische und politische Bestrebungen mit ein und referiert weiter über die Deutsche Film und Fernsehakademie in Berlin, die Kunsthochschule für Medien und die Internationale Filmschule in Köln, die Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg, die Staatliche Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, das Filmstudium an der Uni Hamburg und die Hamburger Media School. Für Slansky bilden sie alle einen «Freiraum, in dem ein bestimmter Teil deutscher, europäischer globaler (Film-)Kultur gedeiht».

Erwin Schaar

Peter C. Slansky: Filmhochschulen in Deutschland. Geschichte, Typologie, Architektur. München, edition text + kritik, 2011. 858 S. mit Abb., Fr. 63.90, € 48.–

Ohne Anleitung



Wer kennt noch *Uwe Nettelbeck?* Ältere Cinephile, die in den sechziger Jahren «Die Zeit» lasen (deren Filmkritiker er damals war) oder die «Filmkritik» (in der er ebenfalls schrieb), vielleicht Käufer eines Sammelbandes aus dem März-Verlag, für den er später irritierenderweise einen Beitrag verfasste, der aus einer Auflistung der Titel seiner (umfangreichen) Plattensammlung bestand, oder aber Abonnenten der literarischen Zeitschrift «Die Republik», die er Mitte der siebziger Jahre gründete und in der sowohl gesammelte Texte von Frieda Grafe als auch die Autobiografie von Franz Jung gedruckt wurden, vielleicht aber auch «Krautrock»-Fans (er produzierte 1975 die Gruppe «Faust», die sich vor allem in Grossbritannien eines dezidierten Einflusses erfreute).

2007 ist Uwe Nettelbeck gestorben, jetzt ist ein erster Band mit einer Auswahl von Filmkritiken erschienen (ein zweiter, betitelt «Dieses Jahr in Oberhausen. Filmpolitik 1963–1968», ist für das kommende Jahr angekündigt). Der Verlagsprospekt nennt ihn «einen der brillantesten und bestgehassten Journalisten der sechziger Jahre», der «1969 mit dem Journalismus brach». Dazu hätte man gerne Näheres erfahren, doch dem verweigert sich der Band, der von seiner Tochter, der Filmemacherin Sandra Nettelbeck (BELLA MARTHA), herausgegeben wurde. Auch über die Kriterien der Auswahl für die 41, chronologisch angeordneten Texte erfährt man nichts. Sie wurden ausnahmslos in der «Zeit» erstveröffentlicht, vierzehn davon beschäftigen sich mit (bundes-)deutschen Filmen, mit einer Ausnahme (Will Trempers DIE ENDLOSE NACHT, 1963) ausschliesslich solchen aus den Jahren 1966 bis 1968, von Ulrich Schamonis ES bis Alexander Kluges DIE ARTISTEN IN DER ZIRKUSKUPPEL: RATLOS.

Ein besonderes Interesse Nettelbecks gilt der Art, wie die Filme hierzulande in die Kinos gebracht wurden. Er beschäftigt sich ausführlich mit der – von ihm vehement attackierten – Zensur (bei Jerzy Kawalerowicz' MUTTER JOHANNA VON DEN ENGELN und Vilgot Sjömans 491), mit Verstümmelungen und Verfälschungen durch Verleiher (John Fords STAGECOACH, Roman Polanskis DAS MESSER IM WASSER) oder deren Unfähigkeit, Filme adäquat herauszubringen. Der Satz, der dem Buch den Titel gab, entstammt der Überschrift eines Textes über Sam Peckinpahs zweiten Film RIDE THE HIGH COUNTRY und handelt davon, «Warum SACRAMENTO unterging» (Untertitel). Manche Sätze klingen heute höchst unbekümmert, etwa wenn er schreibt: «Ford ist ein naives Talent, rührend konformistisch, vom Glauben an das Gute und vor allem an das gute Amerika beseelt. Anders ist der Umstand nicht zu erklären, dass er alternierend linientreue Militärschnulzen und bei aller Unvollkommenheit so mutige Filme wie FORT APACHE gedreht hat.»

Aber vielleicht ist es auch dieses – von heute aus gesehen – gradlinig-naive Herangehen, das einen Blick auf Filme öffnen kann, der mittlerweile durch Literatur und die potentiell unendliche Verfügbarkeit der Filme in der eigenen DVD-Sammlung schon wieder verstellt ist.

Frank Arnold

Uwe Nettelbeck: Keine Ahnung von Kunst und wenig vom Geschäft. Filmkritik 1963–1968. Hamburg, Philo Fine Arts, 2011 (Fundus Bücher 196); 319 S., Fr. 23.50, € 16.–

Schriften zum Kino
Erinnerung an Karsten Witte

Auf dem Cover ist er abgebildet, wie ein Bauhäusler auf einem Wassily-Chair von Marcel Breuer sitzend: Kleidung, Körperhaltung und Stuhl mögen die Bewegung assoziieren, die erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts eine gewisse Volkstümlichkeit erlangt hat und in der viele ästhetisch orientierte Intellektuelle eine ihrer Wurzeln sehen wollten. Die so alt erscheinende Aufnahme stammt von Ulrike Ottinger und zeigt den 1995 mit 41 Jahren verstorbenen Filmpublizisten und -kritiker *Karsten Witte*, der überaus produktiv war und dessen Kenntnisse und Begabungen beispielsweise in Monographien zur Filmkomödie im Dritten Reich oder zu Pier Paolo Pasolini und als Herausgeber der gesammelten Schriften Siegfried Kracauers und in Übersetzungen von Werken Cocteaus oder Christopher Isherwoods ihren Ausdruck fanden.

Zur filmkritischen Kompetenz gehört nach Witte «die Geschichte, die Theorie des Films lesen zu können; dazu gehört auch, etwas von Musik, Malerei, Plastik, Literatur, womöglich von Theater zu verstehen». Ein solches Spektrum von Interessen mag auch der vorliegende Band aufzeigen, der Texte zum (west)deutschen Kino, zum westafrikanischen, japanischen, italienischen und französischen Kino umfasst und mit Thesen und Interviews zur Theorie von Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung ergänzt wird.

Witte, der zuletzt eine Professur für Film am Institut für Theaterwissenschaft an der FU Berlin innehatte, war noch sehr darauf bedacht, die Seriosität der Filmkritik einzufordern. Diese Auslassungen lesen sich heute dann eher als historische Reminiszenzen, weil sich auch die Situation des Filmangebots, der Produktion durch die die eminent schnelle Medienentwicklung anders darstellt. Die vermehrte Produktion und das grossflächige Angebot quer durch die Künste haben die theoretischen Auseinandersetzungen etwa eingeebnet. Obwohl Witte schon 1990 sehr distanziert schreibt: «Die neue Kritik geht eine merkwürdige Allianz von Lustlosigkeit am Medium mit einem Hedonismus am eigenen Leibe ein. Nicht mehr die gesellschaftliche Befindlichkeit und der ästhetisch vermittelte Ausdruck interessiert am Film; nur noch die agonale Spannung wird gemessen, die ein im Handstreich von allen Bedingtheiten abgelöster Film im schreibenden Subjekt erzeugt. Diskurs schlechthin wird verworfen und durch ein neues Genre kompensiert: die Erzählung von den flüchtigen Abenteuern der Augenliebhaber.» Witte selbst bezeichnet sich als «ein Theoriegeschöpf der herkömmlichen Kultur, das in seinen kritischen Anstrengungen nach Vernetzungen, nach Übergängen zwischen den Künsten und Medien, der Tradition und den Brüchen ... sucht.»

Besonders erwähnenswert sind neben den Texten zu Pewas, Staudte, Schroeter, Straub/Huillet, Herzog, Syberberg, Fassbinder oder Kluge die Ausführungen zum afrikanischen Film, weil sie die filmischen Schöpfungen eines immer noch auch kulturell vernachlässigten Kontinents beleuchten.

Die Texte dieses Sammelbandes sind in der Zeit zwischen 1970 und 1995 in periodischen Printmedien und im Hörfunk erschienen und werden ergänzt von einigen bisher unveröffentlichten Manuskripten. Dienlich sind beim Blättern und Suchen ein Filmtitel- und ein Namensregister.

Erwin Schaar

Karsten Witte: Schriften zum Kino. Europa, Japan, Afrika nach 1945. Hg. von Bernhard Gross, Connie Betz. Berlin, Verlag Vorwerk 8, 2011, 502 S., Fr. 37.70, € 24.–

←
Giochi d'estate
Lungometraggio di Rolando Colla

→
Der Sandmann
Spielfilm von Peter Luisi

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

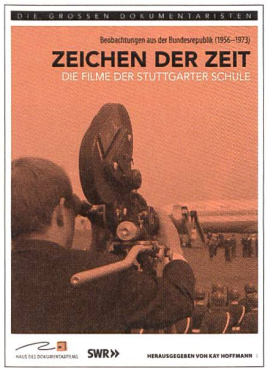
SRG SSR

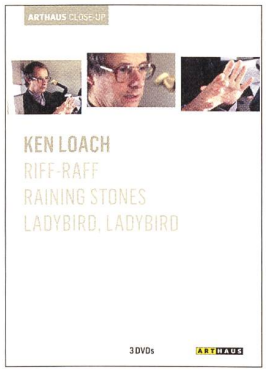
Per la pluralità della creazione culturale in Svizzera
Per la diversitad da la creaziun culturala en Svizra
Pour une création culturelle diversifiée en Suisse
Für die Vielfalt im Schweizer Kulturschaffen

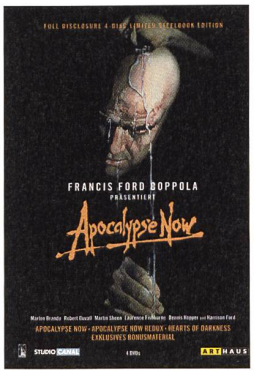
www.srgssr.ch

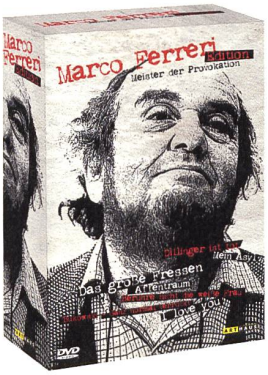
RSI RTR RTS SRF

DVD
Weihnachtsgeschenkpäckli gesucht?









Stuttgarter Schule, dokumentarisch

Angesichts dessen, was dieser Tage im Fernsehen zu sehen ist, staunt man mitunter, wenn man erfährt, dass die öffentlich-rechtlichen Sender einst durchaus ein Ort der Avantgarde und eine Spielwiese für Experimente waren. Das gilt insbesondere für den SDR (heute SWR), in dessen Dokumentarfilmabteilung man in der Adenauer-Ära bis zur Zeit der Studentenunruhen einen Stil entwickelte, der in ganz Deutschland und nicht nur dort Furore machen sollte. Eine reich ausgestattete Box mit fünf DVDs verschafft nun einen Überblick über diese sogenannte Stuttgarter Schule. Mit dabei ist natürlich DER POLIZEISTAATSBESUCH über den Deutschlandbesuch des Schahs von Persien im Jahr 1967, der auch die Ermordung von Benno Ohnesorg festhielt. Dieser mit Sicherheit bekannteste Dokumentarfilm des SDR und einer der berühmtesten Dokumentarfilme überhaupt hat Geschichte geschrieben, auch Filmgeschichte. Weit weg von der Pseudo-Objektivität ihrer Vorgänger traute sich dieses Dokumentarfilmschaffen, Stellung zu beziehen und dezidiert polemisch zu sein. Das zeigt sich schon an so hintersinnig-bösen Filmtiteln wie TORTUR DE FRANCE oder DIE AUSGEZEICHNETEN DEUTSCHEN – BEOBACHTUNGEN UNTER ORDENSTRÄGERN. Und die noch heute verblüffende Kameraarbeit in diesen Filmen tut das Ihrige, um den deutschen Mief der Fünfziger und Sechziger zu entlarven. Da watschelt etwa eine Schar Gänse neben einer Gruppe Schützenfest-Teilnehmerinnen in dieselbe Richtung, was denn auch prompt dazu führte, dass es beim SDR Protestbriefe von patriotischen Bürgern hagelte. Auch deswegen könnte man beim Betrachten dieser Filme nostalgisch werden: nicht nur darüber, dass Fernsehen einst so angriffig war, sondern auch darüber, dass sich das Publikum früher noch so provozieren liess.

Zeichen der Zeit. Die Filme der Stuttgarter Schule. Sprache: D (Dolby Mono + 2.0) Diverse Extras. Vertrieb: absolut medien

Loach, engagiert

Weit weniger polemisch, doch mindestens so engagiert ist das Kino des Briten Ken Loach. Die Helden der Filme dieses grossen Chronisten sind allesamt solche, die nicht zu Helden taugen: Zu-kurz-Gekommene, die aus der Armut in ein noch tieferes Schlamassel geraten, aus dem es eigentlich keinen Ausweg geben kann. In einer Box zu sagenhaft niedrigem Preis sind seit einiger Zeit drei besonders exemplarische von Loachs Filmen versammelt: RIFF-RAFF porträtiert den ehemaligen Gefangenen Stevie, der als mies bezahlter Bauarbeiter mithilft, alte Häuser in Luxus-Apartments für die Bessergestellten umzubauen, bis ihm und seinem Kollegen der Kragen platzt. In RAINING STONES möchte der arbeitslose Bob seiner Tochter ein Kommunionskleid kaufen und lässt sich dafür mit den Kredithaien der Unterwelt ein. Und in LADYBIRD, LADYBIRD hat Maggie, die alleinerziehende Mutter mit vier Kindern, die von verschiedenen Männern stammen, die Fürsorge gegen sich, welche der aufbrausenden Frau ihre Kinder wegnehmen will. Die Lebenssituation von Loachs Protagonisten entwickelt sich regelmässig vom Schlechten zum Schlimmeren, und trotzdem zeugen seine Filme von einem zornigen Optimismus. Die Hoffnung, dass am Ende doch ein kleines Wunder geschieht, erfüllt sich wenigstens im Kino.

Arthaus Close-Up: Ken Loach. Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D; Bild: 1,66:1 (anamorph) und 1,33:1; Vertrieb: Arthaus

Coppola, selbstzerstörerisch

Schmal, aber wuchtig ist die Box, welche sich auf vier Scheiben Francis Ford Coppolas wahnwitzigem opus magnum APOCALYPSE NOW widmet. Mit dabei ist nicht nur der 2001 ins Kino gebrachte Directors Cut APOCALYPSE NOW REDUX, sondern auch die nicht weniger aufwendig herausgeputzte Original-Kinoversion von 1979. Das ist nicht nur für Filmhistoriker von Belang. In der Tat kann es gute Gründe geben, die alte Kinoversion Coppolas eigener Lieblingsfassung vorzuziehen. Denn es ist ein – wenn auch verbreiteter – Irrtum zu meinen, die Regisseure wüssten am besten, was einem Film gut tut, und ein Directors Cut sei darum jeder anderen Fassung vorzuziehen.

Als eigentliches Highlight aber findet sich in der Box auch HEARTS OF DARKNESS, der preisgekrönte Dokumentarfilm von 1991 über die Dreharbeiten des Films. Wie sich Schicksal, Schauspieler und Wetter gegen Coppola verschwören und beinahe seinen persönlichen Untergang herbeiführen, das ist mindestens so eindrücklich und apokalyptisch anzusehen wie der Film, der dabei – trotz allem – entstanden ist. Für den, der dann immer noch nicht genug hat, gibt es auf einer vierten Scheibe noch viele Stunden Bonusmaterial. Da ist alles mit dabei, von Interviews, Audiokommentaren, Probeaufnahmen, Drehbuchauszügen über Features zur formalen Gestaltung des Films bis zur Hörspieladaptation von «Heart-of-Darkness» durch Orson Welles. Mehr APOCALYPSE NOW kann's nicht geben – höchstens noch schärfer: die ganze Box gibt's auch in einer Blu-Ray-Version.

APOCALYPSE NOW – *Full Disclosure Edition. Sprachen: D (DD 2.0), E (DD 5.1); Untertitel: D; Bild: 2,35:1 (anamorph). Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

Ferreri, masslos

Wer's hingegen unweihnächtlich, dafür noch exzessiver als bei Coppola haben will, der greife zur Marco-Ferreri-Edition mit sieben Filmen. Mit dabei ist natürlich DAS GROSSE FRESSEN, in dem sich vier Freunde daran machen, sich zu entleiben, indem sie sich alle nur erdenklichen Esswaren einverleiben. Dieser Skandalfilm ist bis heute Ferreris bekanntester geblieben. Zu Unrecht, denn auch die anderen Filme haben es in sich, sind sogar noch überbordender. Allen voran DILLINGER IST TOT mit einem gelangweilten Michel Piccoli, der beim Kochen einen in Zeitungspapier eingewickelten Revolver findet, diesen putzt, ziemlich psychedelisch anmalt und sich dann damit in ein neues Leben ballert. Auch sonst reibt man sich die Augen angesichts von Ferreris absurd-eigenwilligen Einfällen: Für BERÜHRE NICHT DIE WEISSE FRAU stellt er in einer Pariser Baugrube die Schlacht am Little Big Horn nach, in AFFENTRAUM wird Gérard Depardieu von einer Frauentheatergruppe vergewaltigt und zieht danach ein Schimpansenbaby gross, in I LOVE YOU verliebt sich ein Macho in seinen Schlüsselanhänger. Da verwundert einen auch Ferreris Sympathie für den wilden Romancier Charles Bukowski nicht, dessen Kurzgeschichten er für GANZ NORMAL VERRÜCKT adaptiert hat. Dass Ferreri es auch ruhiger konnte, beweist MEIN ASYL mit Roberto Benigni als enthusiastischem Lehrer in einem Kindergarten. Bei so viel Ferreri kann sich freilich auch Übersättigung einstellen – aber auch das ist bestimmt im Sinne des Regisseurs.

Marco Ferreri Edition. Div. Sprachen (Mono DD); Untertitel: D; Extras: Interviews. Vertrieb: Arthaus

Johannes Binotto

In Seraing tragen die Bäume jetzt Blätter

LE GAMIN AU VÉLO von Jean-Pierre und Luc Dardenne

Man traut seinen Augen nicht: Es ist Sommer geworden bei den Frères Dardenne. Zum ersten Mal. Sie, die bisher immer im Winter gefilmt haben, weil sie wollten, dass es kalt ist. Weil, wie sie sagen, «wir dieses graue, steinerne Licht ohne Sonne wollen, das die Farben hervortreten lässt». Es ist ein Licht, das einen taghell scharfen Blick auf die Schattenseite der sozialen Existenz werfen lässt, der die Brüder in ihren schlackenlosen Geschichten beharrlich auf der Spur sind. Film für Film. Und immer auf der Höhe einer dokumentarischen Meisterschaft fiktiver Lebensläufe, die ihresgleichen sucht. Nur dass es, eine kleine Gefahr, fast zur Gewohnheit geworden ist.

Das belgische Städtchen Seraing, ein paar Kilometer vom wallonischen Hauptort Lüttich gelegen, ist der Schauplatz geblieben. Hier haben Jean-Pierre und Luc Dardenne Teile ihrer Jugend verbracht, hier haben sie die Mehrzahl ihrer Dokumentarfilme realisiert und bis jetzt ihre Spielfilme: LA PROMESSE, LE FILS, ROSETTA, L'ENFANT, LE SILENCE DE LORNA. Und nun, in LE GAMIN AU VÉLO, ist es also Sommer, der dazu verführt, mit dem Velo ausserhalb der Stadt der Maas entlang zu promenieren. Ist denn die Welt etwas wärmer geworden? Man wird es nicht behaupten wollen, wenn man aus dem Kino tritt. Zu viele Fragen bleiben offen, federgewichtig ist die Hoffnung, dass das Leben sich zum Guten wenden würde.

Und doch ist Hoffnung da. Es gab sie schon zum Ende des letzten Spielfilms LE SILENCE DE LORNA, wenn die Albanerin Lorna auf der Flucht vor ihren Häschern in einer Waldhütte zu ihrem Kind im Bauch spricht und die Dardennes sich sogar Musik aus der Arietta von Beethovens letzter Klaviersonate erlaubten. In LE GAMIN AU VÉLO nun bekräftigen ein paar Takte aus dem langsamen Satz von dessen letztem Klavierkonzert zart, schüchtern, doch insistent und unendlich schön, dass Empathie nicht folgenlos bleiben muss.

Der *gamin au vélo* heisst Cyril, er ist ein zwölfjähriger Heimzögling und hat nur eines in seinem wachen, blonden, unbeugsamen Bubenkopf: seinen Vater zu finden. Den spielt, als Beizenkoch, *Jérémie Renier*, der Dardenne-Stammschau-

spieler mit dem freundlichen Gesicht und dem schrecklich leeren Gemüt, dessen "Läuterung" schon in L'ENFANT sehr zwielichtig blieb. Wieder ist er ein junger Vater, der sein Kind – diesmal im übertragenen Sinn – "verkauft", von ihm nichts mehr wissen will. Cyril ist allein auf der Welt; liegt er in seinem Kajütenbett, puppt er sich vor Schmerz in seiner Bettdecke ein wie eine sich aufbäumende Mumie. Oder er haut ab, rennt oder pedalt so schnell, wie einer schnell nur sein kann, der sein Leben um jeden Preis selber unter die Füsse nehmen will.

Unglaublich wieder dieser Junge ohne jede Leinwanderfahrung, den die Brüder unter hundert andern auf ein Zeitungsinserat hin gefunden haben. Im Casting unverbrauchter Gesichter macht den Dardennes in der ganzen Filmwelt niemand etwas nach, sie haben den untrüglichen Blick. Im dreizehnjährigen *Thomas Doret* ist nichts als geballte Energie, wir sehen – fast in jeder Einstellung – ein schutzbedürftiges wildes Kind mit instinktivem Überlebenswillen, bereit zur Gewalt, unzähmbar. Die Coiffeuse Samantha, in die der Kleine in einer Arztpraxis auf seiner Flucht hineinplumpst und sie vom Stuhl zu Boden reisst, weiss das alles noch nicht. Auch sie handelt instinktiv, wenn Cyril sie nicht mehr loslässt. Und sie ihn.

Fast waghalsig erscheint die Besetzung Samanthas mit der Belgierin *Cécile de France*, einer Schauspielerin mit einigem Glamour. Hier strahlt sie eine schöne Sprödheit aus und unterläuft jede Versuchung zum Engel, zum Schutzengel. Anderthalb Probenmonate in Dekor und Kostümen hätten ihr erlaubt, einer Mütterlichkeit in der Darstellung zu entsagen und die geforderte Neutralität zugunsten einer «force de la simplicité» zu erarbeiten, sagt die Schauspielerin. So haben die Dardennes ihr auch jede Psychologie ausgetrieben, die sie uns in ihrem Verhalten erklärbar machte, wenn sie etwa, vor die Wahl gestellt, sich ohne Zögern gegen ihren Freund und für den Jungen entscheidet.

Dies irritiert in dem Film manchmal unser Bedürfnis nach Plausibilität, doch solche Leerstellen in der elliptischen Erzählweise nehmen die Brüder in Kauf, wie auch jene, dass Cyril sich gar naiv mit einem üblen Dealer und Kriminellen einlässt, der ihn auch prompt in die Bredouille bringt. Die Botschaft dahinter: Die Menschen sind nicht erklärbar. Sie handeln, wie sie handeln, zum Bösen hin wie zum Guten. Und sie lernen. Auch die einzelnen Schritte von Cyrils "Adoptation" durch Samantha interessieren die Dardennes nicht unbedingt. Wir müssen sie uns aus dem weiteren Verlauf zusammenreimen. Die Verkürzungen und Auslassungen im Erzählfluss sind keine stilistische Marotte, sondern Prinzip einer *inneren* Folgerichtigkeit der Geschichte. Sie setzen nüchtern deren Puls.

Wie alle Filme der Brüder ist auch LE GAMIN AU VÉLO schnelles, körperliches Kino. Man könnte auch sagen faserig muskulös in dem Sinne, dass kein Gramm Fett zu viel dran ist. Gefühle werden nicht auf der Leinwand ausgebreitet, sondern evoziert – die Nähe zu den Filmen Robert Bressons ist auch hier wieder unverkennbar. Bei jenem gab es, vor seinem jansenistischen Hintergrund, das Moment möglicher Gnade. Man mag den Begriff bei den Frères Dardenne eigentlich nicht gebrauchen, aber dass sich Cyrils Schicksal dank Samantha als gnädig erweisen könnte, ist nicht von der Hand zu weisen. Und weil Jean-Pierre und Luc Dardenne deutlicher als auch schon daran festhalten wollen, dass Menschen sich zum Guten hin verändern können, haben sie vielleicht jetzt im Sommer gedreht.

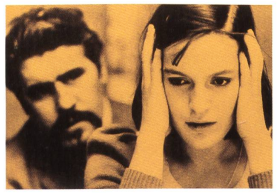
Martin Walder

R, B: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne; K: Alain Marcoen; S: Marie-Hélène Dozo; A: Igor Gabriel; Ko: Maïra Ramedhan-Levi; T: Jean-Pierre Duret. D (R): Cécile de France (Samantha), Thomas Doret (Cyril), Jérémie Renier (Guy Catoul), Fabrizio Rongione (Buchhändler), Egon Di Mateo (Wes). P: Les Films du Fleuve, Archipel 35, Lucky Red. Belgien 2011. 87 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich

1

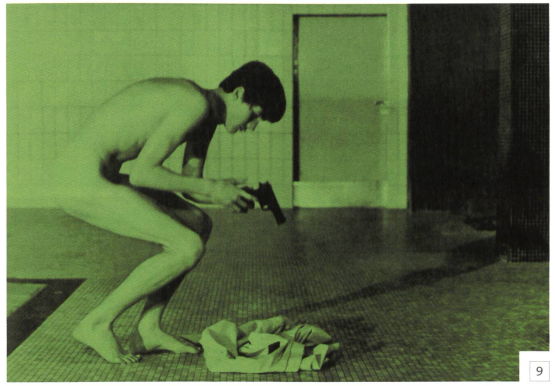
5

8



2 3 4

6



9 4

10

7

Moderne Geschichten, innovative Perspektiven

Der Neue Deutsche Film 1962–1984: Genres und Themen, Motive und Standards

Alles begann vor fünfzig Jahren: mit dem Oberhausener Manifest im Februar 1962, in dem 26 junge deutsche Filmemacher erklärten: «Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.»

Danach ging es nicht länger um grosse, sorgfältig gebaute Erzählungen, die auf Perfektion aus sind, sondern um eher kleine, durch persönliche Erfahrung geprägte Phantasien, die auch Brüchiges und Fehlerhaftes, ja sogar Abwegiges und Unklares zulassen. So war schnell vieles zu finden: Verspieltes und Visionäres, Geträumtes und Reflexives, Essayistisches und Historisches. Es gab:

1. Vorläufer um 1962 (unter anderen ZWEI UNTER MILLIONEN und DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE);
2. erste Paradigmen der Erneuerung um 1966 (ES und DER JUNGE TÖRLESS, ABSCHIED VON GESTERN und TÄTOWIERUNG);
3. Beispiele der Münchner Schule Ende der Sechziger (unter anderen MÄDCHEN, MÄDCHEN, 48 STUNDEN BIS ACAPULCO und ROTE SONNE);
4. weitere Arbeiten der Erneuerung in den Siebzigern (unter anderen O.K. und FATA MORGANA, HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN und ALICE IN DEN STÄDTEN); und
5. die Höhepunkte dieser deutschen Welle Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger (unter anderen BIERKAMPF und HITLER, DIE EHE DER MARIA BRAUN und DAVID, PALERMO ODER WOLFSBURG und FREAK ORLANDO, FITZCARRALDO und DER STAND DER DINGE, schliesslich HEIMAT).

Von heute aus gesehen ist der Neue Deutsche Film als Epochal-Stil zu sehen, der einen Korpus von Geschichten mit bestimmten Figuren in bestimmten Konflikten entwickelt, die sich mal direkter, mal freier aufeinander beziehen. So lassen sich über die einzelnen Filme hinaus eine Reihe von Genres und Themen, Motiven und Standards erkennen, die immer wieder aufgenommen und auf die verschiedenste Weise variiert werden.

Heimatfilme, Melodramen, Politthriller

Historisch haben sich Genres bis Ende der dreissiger Jahre im industriellen Zusammenhang der grossen Studios in Hollywood und Europa entwickelt – als Systeme narrativer und ikonografischer Muster. Mit den Filmemachern Ende der fünfziger Jahre aber, den Autoren-Regisseuren der Nouvelle Vague vor allem, die ihr Handwerk durch intensives Studium der Filme in Kinematheken gelernt hatten, entwickelten Genres eine neue Dimension. Sie bildeten kein Muster mehr, um immer gleiche Geschichten in immer anderen Formen und Farben zu präsentieren, sondern ein filmhistorisches Reservoir, um die narrative Gestaltung und den visuellen Ausdruck kinogerecht zu reflektieren.

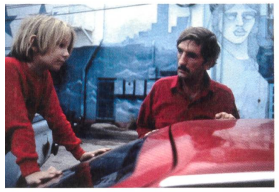
Der Neue Deutsche Film nahm diese Haltung rasch auf. Besonders der *kritische Heimatfilm* knüpfte an ein altbekanntes Genre an, um es von den üblichen Mustern zu befreien und innovativ zu verändern. Peter Fleischmann in JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN (1969), Volker Vogeler in JAIDER, DER EINSAME JÄGER (1971), Volker Schlöndorff in DER PLÖTZLICHE REICHTUM DER ARMEN LEUTE VON KOMBACH (1971), Reinhard Hauff in MATHIAS KNEISSL (1971) und Uwe Brandner in ICH LIEBE DICH, ICH TÖTE DICH (1971) stellten das Genre quasi auf den Kopf. Sie verwiesen schon auf die Idylle in der Provinz, zeigten aber zugleich die Brüchigkeit dieser Idylle: keine Schönheit ohne die harte Arbeit dahinter; und kein Reichtum auf der einen ohne Armut und Not auf der anderen Seite. Die Filme sollten nicht länger das Heimische verklären, sondern über das Heimatliche aufklären – und so Entwicklungen kommentieren und Einsichten vermitteln.

In den siebziger Jahren inszenierte Rainer Werner Fassbinder ungewöhnliche *Melodramen*, die – oft extrem stilisiert – die Vergeblichkeit von Liebe und Glück thematisieren. Vor allem in DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT (1972) und MARTHA (1974), ANGST ESSEN SEELE AUF (1974) und CHINESISCHES ROULETTE (1976) spitzt Fassbinder seine Geschichten mit «Augenblicke(n) der Täuschung, der Manipulation, der Grausamkeit» zu, aber auch mit «aggressive(n) Gefühlswallungen unbedingter Liebe, Selbstopfer und überschwenglicher Hingabe» (Thomas Elsaesser). Das Melodram, in seinem Kern eigentlich ein Wirkungsgenre, bei dem direkte Effekte zählen, nicht die Signifikanz der Story, wird bei Fassbinder zu einer Folie, die hinter dem Überschwang der Gefühle Analyse und Reflexion ermöglicht und Einsicht in Machtverhältnisse erkennen lässt. Fassbinder wollte nicht überwältigen, sondern aufzeigen, nicht erdrücken, sondern klarstellen. Er nutzte das Melodram, um in konventionellen Formen unkonventionellen, abgründigen Phantasien nachzuspüren.

Einen wichtigen Akzent im Genre-Kino des Neuen Deutschen Films setzte zudem der *Politthriller*: Filme um politische Konflikte oder Intrigen, in denen die Protagonisten persönlich verstrickt und von meist undurchschaubaren Kräften bedroht werden. Die Filmemacher nutzen dabei die Regeln des Spannungskinos, um auf skandalöse Verhältnisse der jeweiligen Realität zu verweisen: auf die Macht der Boulevard-Presse in Volker Schlöndorffs DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (1975), auf die Auswirkung polizeilicher Intrigen in Reinhard Hauffs MESSER IM KOPF (1978), auf die Machenschaften der Geheimdienste in Bernhard Sinkels KALTGESTELLT (1980), auf die Widersprüche politischer Prozesse (um die «Rote Armee Fraktion») in von Trottas DIE BLEIERNE ZEIT (1981). Diesen Thrillern steht das politische Kino von Peter Lilienthal gegenüber: In MALATESTA (1969), ES HERRSCHT RUHE IM LAND (1975) oder DAVID (1979) wird das Politisch-

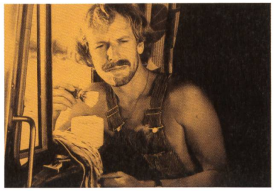
vordere Doppelseite: 1 JAIDER, DER EINSAME JÄGER *von Volker Vogeler;* 2 MATHIAS KNEISSL *von Reinhard Hauff;* 3 JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN *von Peter Fleischmann;* 4 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM *von Volker Schlöndorff;* 5 DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT *von Rainer Werner Fassbinder;* 6 FITZCARRALDO *von Werner Herzog;* 7 SUPERMARKT *von Roland Klick;* 8 DESPERADO CITY *von Vadim Glowna;* 9 TÄTOWIERUNG *von Johannes Schaaf;* 10 KALTGESTELLT *von Bernhard Sinkel*

1



4

5



6

2

4

3

1 RHEINGOLD *von Niklaus Schilling;* 2 DER WILLI-BUSCH-REPORT *von Niklaus Schilling;* 3 DIE EHE DER MARIA BRAUN *von Rainer Werner Fassbinder;* 4 PARIS, TEXAS *von Wim Wenders;* 5 FALSCHE BEWEGUNG *von Wim Wenders;* 6 IM LAUF DER ZEIT *von Wim Wenders;* 7 DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER *von Helma Sanders-Brahms;* 8 DIE REISE NACH WIEN *von Edgar Reitz;* 9 DIE BLEIERNE ZEIT *von Margarethe von Trotta*

7

8

9

Skandalöse nicht durch Story, Dramaturgie und Montage zugespitzt, sondern durch Einblicke in gegebene Verhältnisse transparent. Selbstverständlich will Lilienthal auch bestimmte Verhältnisse anklagen, doch mehr noch sucht er in seinen Bildern klarzustellen, was politische Macht anrichtet, wenn sie nicht im Dienst sozialer, sondern autoritärer Interessen steht. So soll vor allem am Verhalten der Figuren, an ihrem Körper, ihrem Gang, ihren Gesten ihr besonderer Charakter erkennbar werden: Wie sie sich verändern, wenn sie unter Druck geraten, wie sie kämpfen und streiten, wie sie dem Schrecken um sie herum mit Würde begegnen und voller List den gewaltsamen Verhältnissen trotzen.

Road Movies

Vereinzelt gab es auch Romanzen (etwa Ulrich Schamonis ES, 1966, oder später Rudolf Thomes BERLIN CHAMISSOPLATZ, 1980), Krimis (etwa Klaus Lemkes NEGRESCO*****, 1969, Michael Fenglers OUTPUT, 1974, oder Vadim Glownas DESPERADO CITY, 1981) oder Komödien (so Edgar Reitz' DIE REISE NACH WIEN, 1973, May Spills' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN, 1969, oder Bernhard Sinkels LINA BRAAKE, 1975). Wichtiger aber waren Road Movies, dieses Genre des Aufbruchs, in dessen Mittelpunkt Suchende stehen, die ihr Leben nicht im Griff haben. Schon Anita G. tippelt in Kluges ABSCHIED VON GESTERN mit ihrem Koffer in der linken Hand durch Deutschland, mal durch Braunschweig, mal durch Düsseldorf, mal durch Frankfurt. Dieter Geislers Frank zieht es in Lemkes 48 STUNDEN BIS ACAPULCO (1968) vom Schliersee in der Nähe von München über Rom nach Acapulco. In Roald Kollers JOHNNY WEST (1977) tingelt Rio Reiser als Roadie mit der Band «The Manhattans» durch die US-Jazzclubs der BRD. Elke Haltaufderheides Elisabeth reist in Schillings RHEINGOLD (1978) im Zug das linksrheinische Ufer entlang, von Düsseldorf bis Basel, vorbei an der Loreley und am Mainzer Dom. Und Wim Wenders schickt seine Helden an die unterschiedlichsten Orte der BRD: in ALICE IN DEN STÄDTEN (1974) durchs Ruhrgebiet: Wuppertal, Gelsenkirchen, Oberhausen – auf der Suche nach einem Haus; in FALSCHE BEWEGUNG (1975) vom nördlichen Flachland an den Rhein bis auf die Zugspitze im Süden; und in IM LAUF DER ZEIT (1976) an die deutsch-deutsche Grenze – von Provinzkino zu Provinzkino. Bei Kluge und Koller sind die Landschaften eher registrierend eingesetzt: als Raum, der durchschritten und bewältigt wird. Bei Lemke, Schilling und Wenders dagegen sind die Landschaften – auf geradezu mythische Weise – überhöht: auratisch bei Lemke, märchenhaft bei Schilling, pittoresk und visionär bei Wenders. Sie behalten schon ihre vorgegebene Kontur, sind aber akzentuierend fotografiert, so dass sie zurückwirken auf die Konflikte im Zentrum. Gleichzeitig verweisen sie auf die innere Verfassung der Protagonisten: das Verträumt-Präsente bei Lemke, das Melodramatisch-Leidende bei Schilling, das Melancholisch-Einsame bei Wenders.

Es zählte zwar nicht zu den zentralen Strategien des Neuen Deutschen Film, mit Genres die Rede des Kinos zu erweitern und zugleich zu reflektieren (wie es in der Nouvelle Vague mit Nachdruck geschah). Aber es gab dennoch die Lust daran, und das mit Verve: moderne Geschichten zu erzählen, andere Akzente zu setzen, neue Facetten zu entdecken, innovative Perspektiven und Klangfarben zu entwickeln.

Deutschlandbilder

Eines der grossen Themen im Neuen Deutschen Film war die Frage nach dem Bild, das von Deutschland gezeichnet wird: nach dem Zustand, in dem sich das Land befindet, und dem Verhältnis, das es zu seiner Vergangenheit einnimmt. Auf verschiedenen Ebenen, mal eher allgemein, mal eher persönlich, wird deutsche Historie und die Situation der Gesellschaft untersucht.

Zentral dabei war die Auseinandersetzung mit der deutschen Nazi-Vergangenheit. Sie ist in vielen Filmen geführt, auch in den Gegenwartsbildern der Jungen Deutschen Filme, die 1966 in die Kinos kamen. So gibt es etwa in Kluges ABSCHIED VON GESTERN konkret zu sehen und zu hören, welch enormes Ausmass das alte Gedankengut noch einnimmt. Während Anita G. von Niederlage zu Niederlage taumelt, ohne je aufzugeben, verweisen ihre Begegnungen mit Juristen, Bewährungshelfern, Wissenschaftlern, Verwaltungsbeamten, Gefängniswärtern auf den Zustand einer Gesellschaft, die nicht auf Freiheit zielt, sondern auf erneute Formierung von Ruhe, Gesetz und Ordnung.

Die Diskussion über die Folgen von Nazi-Herrschaft und Krieg gibt es auch später noch – in Fassbinders DIE EHE DER MARIA BRAUN (1978) über DEUTSCHLAND IM HERBST (1978) bis zu Helma Sanders-Brahms' DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER (1980) und Jutta Brückners HUNGERJAHRE (1980). Bei Fassbinder geht es, so Anton Kaes, «um eine Perspektive, aus der heraus sich die Denk-, Empfindungs- und Handlungsweisen des deutschen Bürgers in der Gegenwart verstehen» lassen. Die Gründungsjahre der Bundesrepublik stehen immer im Zeichen der Vergangenheit, es wird angespielt, wie sehr der Neuanfang geprägt ist von den alten Werten, die sich nun reiben müssen an den neuen Erfordernissen, ohne sich dabei aufzu-

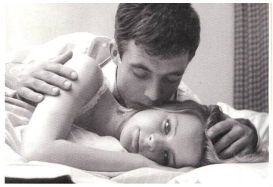
1 DIE FLAMBIERTE FRAU *von Robert van Ackeren*; 2 DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS *von Helke Sander*; 3 ICH LIEBE DICH, ICH TÖTE DICH *von Uwe Brandner*; 4 O.K. *von Michael Verhoeven*; 5 ES *von Ulrich Schamoni*; 6 DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS *von Rainer Werner Fassbinder*; 7 DER JUNGE TÖRLESS *von Volker Schlöndorff*; 8 TÄTOWIERUNG *von Johannes Schaaf*; 9 DESPERADO CITY *von Vadim Glowna*; 10 IM LAUF DER ZEIT *von Wim Wenders*; 11 DIE REISE NACH WIEN *von Edgar Reitz*

1

2

3

4



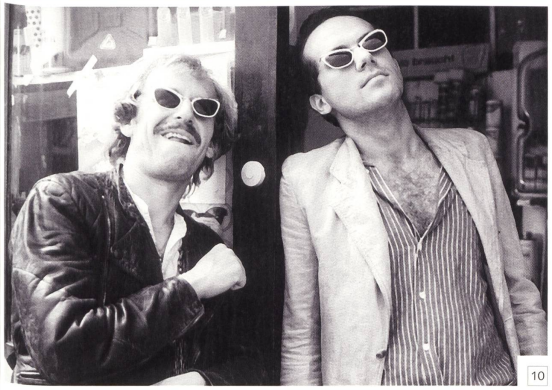
5

6

7

9

8



10

11

lösen. Ärger und Zorn über vergangene Praktiken, die nach vorne drängen in die Gegenwart, stehen auch im Zentrum des aggressiven Streitgesprächs zwischen Fassbinder und seiner Mutter über den Umgang mit der Nazi-Diktatur (in DEUTSCHLAND IM HERBST). Er klagt an, sie verteidigt. Er wütet und schreit, sie verweist auf ihre andere Meinung. Nur einmal ein Einsehen, kurz, als er ihr Schweigen verurteilt und ständiges Einmischen fordert – im Sinne einer lebendigen Demokratie. Sie daraufhin: Das sei damals nicht möglich gewesen, da habe man «einfach geschwiegen (...), um sich nicht in Teufels Küche zu bringen.» Der Riss zwischen den beiden als Riss zwischen den Zeiten.

Sanders-Brahms und Brückner schliesslich erzählen von Frauen, die den Wirren ihrer Zeit erliegen, auch, da ihre Körper die Gebote und Lügen dieser Zeit nicht aushalten. Alles Geschehen bleibt weiterhin geprägt von Gedanken und Gefühlen der Vergangenheit. DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER, aufgeteilt in Kriegs- und Ehejahre einerseits und Nachkriegs- und Zerrüttungsjahre andererseits, wirkt zudem als Wehklage, die im Persönlichen zugleich das Politische, im Biographischen zugleich das Gesellschaftliche thematisiert. Gerade an den Frauen wird sichtbar, wie der Stand der Dinge ist.

Männer- und Frauenbilder

Das zweite grosse Thema des Neuen Deutschen Films war der Kampf um die eigene Persönlichkeit – jenseits der alten Vorbilder. Es geht also um die Frage, wie eine Identität zu finden ist, ohne auf die Entwürfe der Väter und Mütter zurückzugreifen, es geht um das Problem, wie zu leben ist, wenn die alten Regeln und Werte nicht länger gelten.

Schon in den Vorläufern ZWEI UNTER MILLIONEN von Victor Vicas sowie DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE von Herbert Vesely müssen die Männer begreifen, dass sie sich nur selbst finden können, wenn sie von den vorgeschriebenen Wegen abweichen. Erst durch äussere Veränderungen kommen sie schliesslich zur inneren Klarheit. In Peter Schamonis SCHONZEIT FÜR FÜCHSE (1966) sucht ein junger Journalist nach einem festen, radikaleren Standpunkt, er schwankt lange zwischen der Welt seines grossbürgerlichen Freundes und der seiner kleinbürgerlichen Freundin – und entscheidet sich am Ende dafür, sich nicht zu entscheiden. Und in Johannes Schaafs TÄTOWIERUNG (1967) meint der junge Waise im Zentrum, nur zu sich selbst zu kommen, indem er am Ende seinen Förderer und Gönner tötet. In den Road Movies von Wim Wenders schliesslich wird das ständige Unterwegs-Sein der Männer zum Raum für Selbstfindung. Von ALICE IN DEN STÄDTEN über IM LAUF DER ZEIT bis zu PARIS, TEXAS (1984) setzen sich Wenders' Männer auf ihren Reisen aus: Städten und Landschaften, aber auch anderen Männern, fremden Frauen, aufgeweckten Kindern – und finden so am Ende zu einer neuen Haltung, zu einer persönlichen Perspektive.

Ein weiteres Thema ist die Rolle der Frau in der westdeutschen Gesellschaft, der auch männliche Regisseure nachspüren: Ulrich Schamoni, Edgar Reitz sowie Christian Rischert, dann auch Kluge, Fassbinder und Thome. Wichtiger aber wird die weibliche Perspektive auf Frauen und ihr Ringen um Emanzipation. Es war ja «die Zeit des spontanen Aufbruchs der feministischen Bewegung, die Zeit der Ausbildung eines weiblichen Selbstgefühls, das sich in der Öffentlichkeit artikulierte und rege Diskussionen provozierte» (Claudia Lenssen). Ula Stöckl (in NEUN LEBEN HAT DIE KATZE, 1968) und Helke Sander (in DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS, 1978) arbeiten in ihren ersten Filmen mit offener Dramaturgie und episodischer Struktur. Die Kamera hat einen beobachtenden Gestus, und die Geschichten, die sie erzählen, bleiben der realen Umgebung verknüpft, in der sie verortet sind. Dadurch entstehen Bilder von Frauen, die mit grosser Selbstgewissheit nach vorne blicken. So wird spürbar, wie diese Frauen ihrer selbst und ihrer Rolle in der Gesellschaft immer bewusster werden. Dagegen halten sich Helma Sanders-Brahms (etwa in SHIRINS HOCHZEIT, 1976, oder DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER) und Margarethe von Trotta (in DAS ZWEITE ERWACHEN DER CHRISTA KLAGES, 1978, oder SCHWESTERN ODER DIE BALANCE DES GLÜCKS, 1979) enger an narrative Konventionen, charakterisieren ihre Figuren kunstvoller und nutzen eine spannungsfördernde Dramaturgie. Die Kamera akzentuiert die Ereignisse mit oft grosser Beweglichkeit. Dadurch werden Bilder von Frauen entworfen, die auf allgemeinere Aussagen zielen: auf Sinnbilder der sozialen Situation oder der deutschen Geschichte bei Sanders-Brahms, auf Skizzierung wundersamer Trotzköpfe (und Verfechter ihrer Rechte) bei von Trotta. Sanders-Brahms setzt häufig eine voice-off ein, die das Geschehen ergänzt, erläutert, kommentiert. Das hat in manchen Passagen eine berührende Wirkung. Es verleiht den Szenen eine weitere Dimension, die das Handeln und Verhalten der Frauen mal intensiver nachempfindet, mal persönlicher einfärbt.

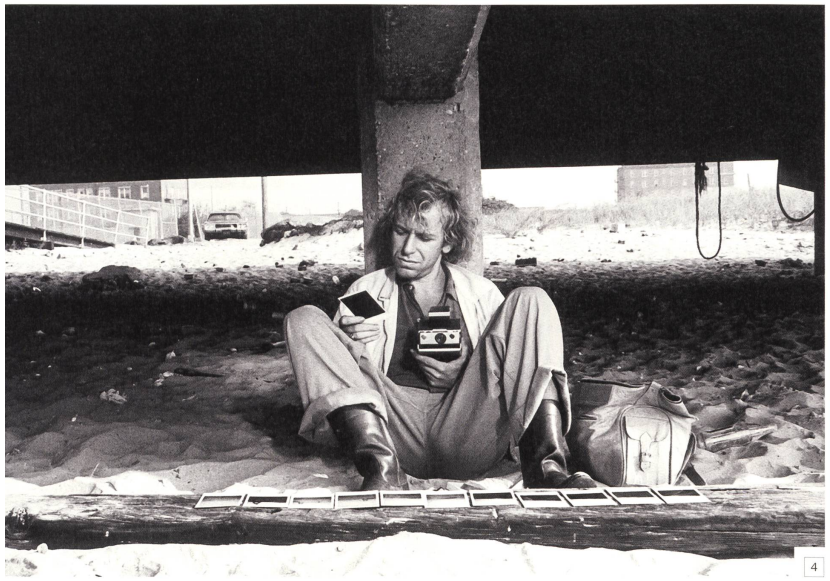
Städte, Autos, Kleidung

Das Kino ist ein Kind der Grossstadt. Es war von Anfang an fasziniert von der Flüchtigkeit wechselnder Eindrücke auf Strassen und Plätzen, in Bahnhöfen, Bars und Hotels – und hat deshalb viele Abenteuer dort angesiedelt. Auch viele Neue Deutsche Filme spielen in der *Stadt*. Bereits Hardy Krügers Kalle in Vicas' ZWEI UNTER MILLIONEN so-

1

2

3

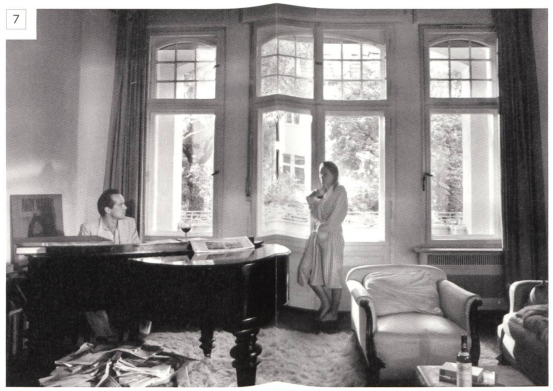

4

5

6

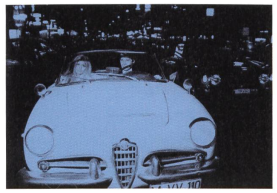
9

1 ROTE SONNE *von Rudolf Thome*; 2 DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE *von Herbert Vesely*; 3 DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS *von Rainer Werner Fassbinder*; 4 ALICE IN DEN STÄDTEN *von Wim Wenders*; 5 DIE PATRIOTIN *von Alexander Kluge*; 6 KATZELMACHER *von Rainer Werner Fassbinder*; 7 BERLIN CHAMISSOPLATZ *von Rudolf Thome*; 8 DER WILLI-BUSCH-REPORT *von Niklaus Schilling*; 9 TÄTOWIERUNG *von Johannes Schaaf*; 10 SUPERMARKT *von Roland Klick*; 11 48 STUNDEN BIS ACAPULCO *von Klaus Lemke*; 12 DETEKTIVE *von Rudolf Thome*; 13 ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN *von May Spils*

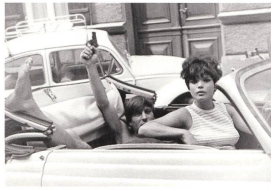

7

8

10


11

12


13

wie Christian Doermers Walter in Veselys DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE, kurz darauf auch Bruno Dietrichs Manfred in Schamonis ES sowie Christoph Wackernagels Benno in Schaafs TÄTOWIERUNG sind ständig unterwegs in Berlin. Zu sehen sind Lichter der Grossstadt, Autos und Busse auf überbreiten Strassen, die Schaufenster und Werbeplakate der grossen Boulevards, aber auch Grenzübergänge und die Mauer, Würstchenbuden, Kneipen und Cafés, der Flughafen Tempelhof und der Bahnhof Zoo, in ES sogar der Potsdamer Platz als Ruinen-Landschaft. Die Schauplätze werden als Attraktion inszeniert, die die Konflikte zwischen den Figuren weitet, ihnen die Stimmung des Fiebrigen, Hastigen, Weitläufigen unterlegt.

Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN, Thomes DETEKTIVE (1969) und ROTE SONNE (1970), Fassbinders KATZELMACHER (1969) und HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN (1972) sowie Achternbuschs BIERKAMPF (1977) spielen in München. Interessant dabei in ROTE SONNE: der Verweis auf die Nähe des Starnberger Sees, wenn die Protagonisten zum Frühstück dort hinfahren – und dann mit ihrem VW-Käfer keck in die Wellen des Sees rollen (wie fünf Jahre zuvor Jean-Paul Belmondo und Anna Karina in Jean-Luc Godards PIERROT LE FOU).

Die *Wohnungen* im Neuen Deutschen Film sind oft eng und sehr karg eingerichtet. Es sind eher Transiträume als Heimstätten. Bei Fassbinder ist das Provisorische der Einrichtungen – vor allem in KATZELMACHER und WARUM LÄUFT HERR R. AMOK? (1970) – überdeutlicher Hinweis auf die Situation seiner Figuren, die gefangen bleiben in einem theatralischen Umfeld. Werden die Wohnungen dann exquisiter, auch exotischer (von FAUSTRECHT DER FREIHEIT, 1974, bis hin zu CHINESISCHES ROULETTE, 1976), werden auch die Figuren exquisiter und exotischer. In vielen Filmen spiegeln die Apartments einfach den sozialen Kontext der Figuren. Einen anderen Akzent setzt Thome, der in ROTE SONNE die Wände in der Mädel-WG grell bunt anmalen lässt, um das Künstliche und Kinohafte seiner Geschichte zu betonen. Bei Herzog, Kluge und Wenders bleiben die Protagonisten oft ohne eigenes Apartment; zu sehr sind sie mit ihren Angelegenheiten draussen beschäftigt: dem Aufbruch bei Herzog, dem Nachspüren bei Kluge, dem Unterwegs-Sein bei Wenders. In den grossen Erzählungen sind die Wohnungen allerdings spartanisch ausgestattet, sie sollen da auch als Schauwert für sich wirken: In Reitz' DIE REISE NACH WIEN oder Sinkels BERLINGER (1975), Fassbinders DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (1982) oder van Ackerens DIE FLAMBIERTE FRAU (1983) funkeln die schönsten Dinge zwischen den feinsten Möbeln, um nach innen und aussen zu blenden. Die Ausstattung wird zum ästhetischen Surplus, auf dass den Zuschauern die Augen übergehen.

Auch für Auto und Kleidung gilt: Bei den einen sind sie als visuelle Attraktion eingesetzt, bei den anderen bloss als Vehikel und Kostüm genutzt. Die schönsten *Autos* des Neuen Deutschen Films sind der dunkle Mercedes C 180 von Vera Tschechowas Ulla in Veselys DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE, der ihre reiche und saturierte Stellung unterstreicht; der verbeulte, hellblaue Opel-Rekord mit seinen rostroten Flecken in Schlöndorffs MORD UND TOTSCHLAG (1967), der dafür herhalten muss, eine Leiche kreuz und quer durch München und dann aufs Land zu transportieren; und der kleine Messerschmitt-Kabinenroller in Schillings DER WILLI BUSCH-REPORT (1980), der – ironisch – für das Allseits-Bereite des "rasenden" Reporters in der Provinz steht. Schliesslich die Luxuswagen bei Thome, der wie kein anderer in seinen Filmen die Autos als Glanzstücke und Fetische integriert hat: vom dunklen (eigentlich roten) Ford Taunus Cabriolet in DETEKTIVE über den roten Triumph TR4 in ROTE SONNE und dem schwarzen Cadillac Sedan de Ville sowie dem roten Ferrari 275 GTB in SUPERGIRL (1971) bis zum weissen Saab 900 in BERLIN CHAMISSOPLATZ und dem dunkelblauen Audi Quattro in SYSTEM OHNE SCHATTEN (1983). Dem kommt allein der Lkw in Wenders' IM LAUF DER ZEIT gleich, in dem Rüdiger Voglers King of the Road wie «in einem Bunker» durch Deutschland fährt, ausgestattet im Laderaum mit Lautsprechern, Filmkurier-Heftchen, Zeitungen, Matratzen, Wolldecken, der Leuchtschrift «Apollo» und einer Jukebox.

Sehr sorgfältig und authentisch ist die jeweilige *Kleidung* in den historischen Filmen erarbeitet: so in Schlöndorffs DER JUNGE TÖRLESS oder Hauffs MATHIAS KNEISSL, Reitz' HEIMAT (1984) oder Brückners HUNGERJAHRE. Was aber tragen die jungen Rebellen des Neuen Deutschen Films? Hans-Jürgen Modschiedler in Lemkes ROCKER (1972)? Charly Wierzejewski in Roland Klicks SUPERMARKT (1974)? Thomas Kufahl in Friessners DAS ENDE DES REGENBOGENS (1979)? Schmierige T-Shirts und Jeans! Stiefel! Pullis! Lederjacken! Das galt damals noch nicht als Uniform. In Erinnerung bleiben die lässigen Schmuddel-Klamotten von Werner Enke in Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN. Und auch die extravaganten Anzüge, Hemden, Jacken, Mäntel von Hanns Zischler, bei Wenders und Thome, sowie die Domina-Gewänder von Gudrun Landgrebes Eva in van Ackerens DIE FLAMBIERTE FRAU. Am abenteuerlichsten aber ist die Kleidung bei Herzog, immer Kostüm, immer Mittel zur Maskerade. Klaus Kinski mal mit Rüstung und Helm (in AGUIRRE, DER ZORN GOTTES, 1972), mal im weissen Anzug (in FITZCARRALDO, 1982), der von Szene zu Szene schmutziger wird. In dem einen Film panzert er seinen Körper, um sich der Welt entgegenzustellen und noch von Eroberung zu träumen, als er bereits unterzugehen

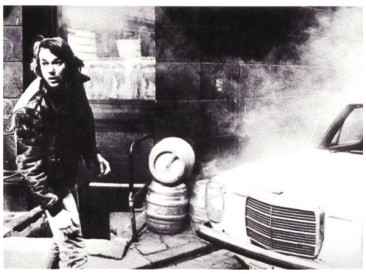
1

2

3

4

5


6

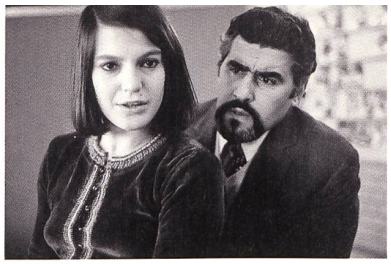
droht; in dem anderen Film schmückt er sich, um die Menschen um sich herum zu verzücken und für seine Visionen einzunehmen. Kleidung als äusseres Indiz und metaphorisches Faktum gleichermassen.

Film im Film

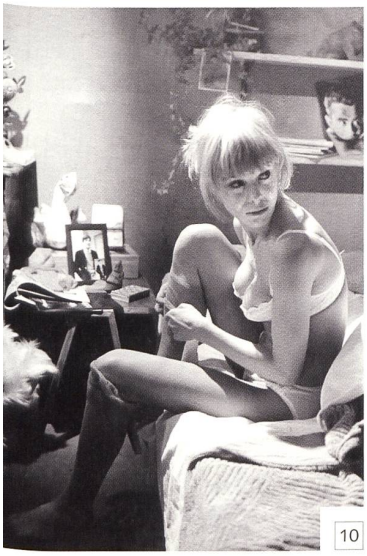
Ein letztes Motiv: der Bezug aufs Kino, auf dass durch Film im Film eine zusätzliche, (post-)moderne Ebene in die Bilder kommt. Reflektierende Formung und zugleich selbstreferentielle Spielerei? In Wenders' ALICE IN DEN STÄDTEN gibt es eine Szene aus John Fords YOUNG MR. LINCOLN (1939) und in FALSCHE BEWEGUNG Passagen aus Jean-Marie Straubs CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH (1968) und Peter Lilienthals LA VICTORIA (1973). Keine Zitate, eher Hommages an die grossen Vorbilder, die einerseits für zugeneigte Zeichnung der Figuren und andererseits für äussersten Formwillen stehen. Film im Film als Zeichen für eine andere Tradition, die aber in die gleiche Richtung zielt: auf Genauigkeit und Authentizität. Bei Kluge ist es anders. Er nimmt in DIE PATRIOTIN (1979) Gustav Ucickys HEIMKEHR (1941), eine Klage über das Unrecht, das Deutschen in Polen zugefügt wurde, als Material, um das Heuchlerische dieser Klage umzukehren – und die eigene Klage über die Opfer, die Deutsche zu bringen hatten, auf die Spitze zu treiben. Film im Film als Hinweis, der verhindern soll, dass minus mal minus (auch im Historischen) ein Plus ergibt. Eine dritte Ebene in BERLIN CHAMISSOPLATZ, wenn Thome seine beiden Protagonisten im Kino zeigt, wo sie Jacques Rivettes CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974) sehen. Sie weint, er schläft ein. Film im Film als Propagierung eines offenen, brüchigen, nur mit Fragmenten arbeitenden Stils und zugleich als Verweis auf eine ganz andere, so bewunderte Ästhetik. Auch als selbstironischer Hinweis auf die eigenen Probleme beim männlichen Publikum? Filme im Film haben stets eine ludische Komponente, sie spielen mit Bildern und Formen, Stars und Stilen. Gleichzeitig aber entwickeln sie einen bekennenden Charakter, sie weisen – ob nun positiv (wie bei Wenders und Thome) oder negativ (wie bei Kluge) – auf die historischen Bezüge hin, innerhalb derer sie selbst zu verorten sind.

Aufbrüche, Begegnungen, Abschiede

Das filmische Erzählen lebt auch von Konventionen und Standards, die ähnlich eingesetzt, nur immer anders inszeniert sind. Bestimmte thematische Muster, rhetorische Figuren, visuelle Arrangements werden zitiert und genutzt, doch unterschiedlich geschaut, montiert, stilisiert. Es geht also um stets abweichend variierte Augenblicke, Momente, Situationen. Die Komposition dieser Standards



7 8 9



10

12

1 DER WILLI-BUSCH-REPORT *von Niklaus Schilling*; 2 PARIS, TEXAS *von Wim Wenders*; 3 FAUSTRECHT DER FREIHEIT *von Rainer Werner Fassbinder*; 4 HUNGERJAHRE *von Jutta Brückner*; 5 ROTE SONNE *von Rudolf Thome*; 6 DESPERADO CITY *von Vadim Glowna*; 7 DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS *von Rainer Werner Fassbinder*; 8 DAVID *von Peter Lilienthal*; 9 DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM *von Volker Schlöndorff*; 10 MORD UND TOTSCHLAG *von Volker Schlöndorff*; 11 DIE FLAMBIERTE FRAU *von Robert van Ackeren*; 12 ENDE DES REGENBOGENS *von Uwe Friessner*; 13 DIE REISE NACH WIEN *von Edgar Reitz*

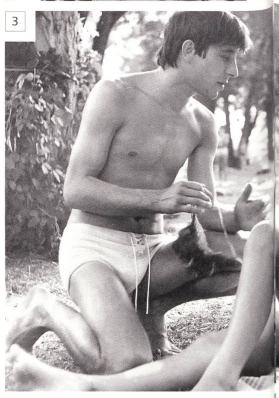
11

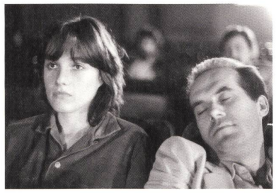
13

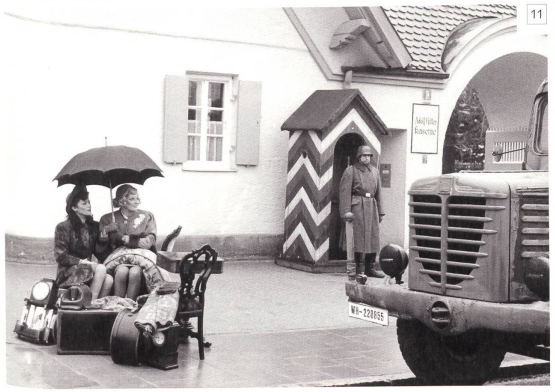
ist ein Spiel mit Nuancen: immer das gleiche im Allgemeinen – ein Aufbruch, eine Begegnung, ein Abschied, aber stets anders in jedem einzelnen Film.

Aufbrüche etwa sind Konsequenzen aus einem Leben, das unzufrieden lässt und deshalb verändert werden soll. In Vicas' ZWEI UNTER MILLIONEN geht Loni von Friedls Christine vom Osten in den Westen, sie will eigentlich zu ihrer Schwester, um dort neu zu beginnen. Aber dann trifft sie Kalle, und als sie spürt, wie reserviert die Schwester auf ihre Pläne reagiert, lässt sie sich auf das Leben mit dem jungen Mann ein. Ein Ortswechsel als Aufbruch in ein eher kleines Glück, bei dem unklar bleibt, wie es enden wird. Kluges ABSCHIED VON GESTERN dagegen zeigt eine junge Frau, die unentwegt aufbricht, um sich Tag für Tag neu zu finden: Mal stiehlt sie, mal arbeitet sie im Hotel. Mal geht sie zur Uni, mal lässt sie sich auf eine Affäre mit einem Studenten oder einem Ministerialrat ein. Am Ende muss sie ins Gefängnis, aber auch das versteht sie nur als Ausgangspunkt für den nächsten Aufbruch. Bei Wenders zieht in FALSCHE BEWEGUNG ein junger Schriftsteller hinaus in die Welt, um Erfahrungen zu sammeln. Er trifft auf Artisten und Gaukler, auf eine Schauspielerin und einen Dichter, am Ende aber bleibt er allein für sich, oben auf der Zugspitze, mit dem Gefühl, etwas versäumt zu haben und «noch immer etwas» zu versäumen – «mit jeder neuen Bewegung». Ein Aufbruch in die Fremde als Rückkehr zu sich selbst. In Schroeters PALERMO ODER WOLFSBURG (1980) packt ein junger Mann aus Sizilien seine Koffer, um im fernen, kalten Deutschland sein Geld zu verdienen, an einem Ort, «wo es kein Licht gibt, keine Sonne, keine Lieder, wo es (...) ausser Arbeit nichts gibt.» Er fühlt sich schnell zurückgestossen, unbehaglich, unbehaust, dann sogar verhöhnt und verletzt. So kommt es zur Gewalttat, die zu noch tieferen Verletzungen führt. Der Aufbruch in die Ferne als Reise ohne Wiederkehr. Schliesslich Herzogs FITZCARRALDO: Da sucht ein Mann in einem entlegenen, noch unbekannten Gebiet am Amazonas Kautschuk abzubauen, er will reich werden, um im peruanischen Iquitos endlich ein Opernhaus zu bauen. Als seine Pläne scheitern, engagiert er mit seinem letzten Geld ein Opern-Ensemble aus Manaus und lässt es eine Arie aus Bellinis «I Puritani» zelebrieren, auf seinem ramponierten Schiff, das als Bühne dienen muss. Die «Eroberung des Nutzlosen» als Aufbruch zu dem einen Moment, in dem die Welt eins wird mit den Phantasien und Wünschen des Einzelnen. Wir müssen uns den gescheiterten Fitzcarraldo, während er der Bellini-Arie lauscht, als glücklichen Menschen vorstellen.

Erste Begegnungen zählen zu den aufregenderen Situationen, die in sich dramaturgisch geformt sind (oft um einen konkreten Schauplatz herum) und häufig auf die zentrale Aussage des Films verweisen. In Veselys DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE etwa bildet der Schauplatz: der







1 TÄTOWIERUNG von *Johannes Schaaf*; 2 BERLINGER von *Bernhard Sinkel*; 3 ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN von *May Spils*; 4 SCHONZEIT FÜR FÜCHSE von *Peter Schamoni*; 5 MÄDCHEN MÄDCHEN von *Roger Fritz*; 6 SYSTEM OHNE SCHATTEN von *Rudolf Thome*; 7 BERLIN CHAMISSOPLATZ von *Rudolf Thome*; 8 ES von *Ulrich Schamoni*; 9 PARIS, TEXAS von *Wim Wenders*; 10 WARUM LÄUFT HERR R. AMOK von *Rainer Werner Fassbinder*; 11 DIE REISE NACH WIEN von *Edgar Reitz*; 12 DIE EHE DER MARIA BRAUN von *Rainer Werner Fassbinder*; 13 ABSCHIED VON GESTERN von *Alexander Kluge*

S-Bahnhof «Gleisdreieck», einen Ort der Verkantungen und Wirrnisse. Immer neue Blicke auf die Architektur enthüllen immer andere Perspektiven auf den Raum zwischen oben und unten, rechts und links, vorne und hinten. In diesen Raum tritt ein Mann, dem es «gar nicht passte», dort zu sein, aber auf Bitten seines Vaters bereit war, eine alte Bekannte abzuholen. «Bedenke, sie ist 20. In einer Kleinstadt aufgewachsen.» Schliesslich der erste Blick zwischen ihnen: er von oben, noch gelassen, durch das Gitter eines Geländers; sie von unten, eher scheu, ganz schutzlos, aber mit leichtem Lächeln. Danach weitere Blicke, hin und her (und stetig enger in der Kadrage). Die Erste Begegnung als gegenseitiges Erkennen, bei dem – filmisch – klargestellt wird: Er muss sein ganzes Leben umstülpen für sie. Und sie wird sich dagegen nicht wehren. In Spils' ZUR SACHE, SCHÄTZCHEN dagegen bleibt alles blosses Spiel: Man sieht einander, macht Scherze – und zieht weiter. Die Begegnung als eine unter vielen. Ganz anders Charly Wierzejewskis Ulli in Klicks SUPERMARKT, wenn er erstmals seiner grossen Liebe vom Kiez begegnet, der Hure Monika, als sie volltrunken über die Strasse torkelt und ihn dabei direkt anspricht: «Na, Kleiner, gefall' ich Dir?» Die Erste Begegnung als Hoffnung und Fluch gleichermassen: als Chance für das ganze Andere und zugleich als Endpunkt aller Träume. Auch Wim Wenders hat in seinen frühen Filmen sehr berührende Erste Begegnungen inszeniert: zunächst das Aufeinandertreffen mit dem jungen Mädchen am Flughafen in New York (in ALICE IN DEN STÄDTEN), als sie sich in der Drehtür verheddern und mehrmals raus- und reindrehen. Dann das Ringelreihen zweier Männer umeinander (in IM LAUF DER ZEIT): Da erwacht einer in seinem Lkw, irgendwo an der Elbe. Ein anderer rast mit seinem VW-Käfer in den Fluss. Der eine sieht die Raserei und lacht, der andere rettet sich und schwimmt an Land. Als er dann das Ufer betritt, mürrisch, wütend fast, kriegt er wortlos ein Handtuch, danach eine Tasse Kaffee und trockene Kleider. Die Begegnungen münden in Buddy-Stories: von dem Mädchen in ALICE IN DEN STÄDTEN kann Wenders' Held nicht lassen, obwohl er es unentwegt versucht, so reist er mit ihr am Ende mit dem Zug nach München. Und die beiden Männer in IM LAUF DER ZEIT trennen sich, nachdem sie sich beschimpft und geprügelt, also die letzte Nähe erreicht haben, die ihnen möglich ist. Beide Begegnungen sind, daran gibt es keinerlei Zweifel, Verbindungen fürs Leben. Andere Entwürfe in Fassbinders DIE EHE DER MARIA BRAUN und Thomes BERLIN CHAMISSOPLATZ: Da führt die Erste Begegnung zwischen älterem Mann und jüngerer Frau zwar zu feurigen Abenteuern, zu erregender Liebelei und zarter Zuneigung, am Ende aber bleiben nur Enttäuschung und Trennung: zu anders die Interessen, zu unterschiedlich die Stellung in der Welt. Schliesslich die Erste Begegnung zwischen Gudrun Landgrebes Eva und Mathieu Carrières Chris in van Ackerens DIE FLAMBIERTE FRAU in einem Café; er hat nur Augen für sie, sie ignoriert ihn. Erst als er sie beleidigt – und sie ihn daraufhin anlacht, sind sie offen füreinander, auch offen für einen Sidecar, der, so Chris, «macht am schnellsten betrunken – und raubt die Willenskraft.» Ihre Bekanntschaft mündet zunächst in geschäftliches Einvernehmen, führt dann aber zu persönlicher Konfusion: zu Kälte und äusserster Nüchternheit bei ihr, zu Wut und radikaler Gewalt bei ihm. Eine Begegnung als Irrgang in übersteigerte Gefühle und falsches Tun.

Schliesslich die vielen *Abschiede* im Neuen Deutschen Film: Hinweis auf Abschluss einer Episode, einer Affäre, einer Hoffnung, eines Traums – und zugleich Ausdruck einer Verachtung für Happy Endings. Anita G. und ihr Ministerialrat trennen sich (in Kluges ABSCHIED VON GESTERN) sehr beiläufig, also kurz und schmerzlos, vor dem Bahnhof in Frankfurt, wenig Trost von ihm, nur ein bisschen Geld; ihr bleibt danach nur entfremdetes Streunern. Der junge Bauernsohn verlässt sein Dorf ohne Worte, aber mit klarer Absicht (in Reinhard Hauffs PAULE PAULÄNDER, 1976). Die beiden Frauen aus dem Hunsrück kehren nach ihrer abenteuerlichen Reise in die grosse Stadt zurück in ihre Heimat (in Reitz' DIE REISE NACH WIEN), reich an Liebeserfahrung, aber auch offen für Schmerz und Verlust – und deshalb voller Tatendrang für die Zukunft. Der Abschied von ihren Träumen wird zur Hinwendung zum Leben. In Fassbinders HÄNDLER DER VIER JAHRESZEITEN und in Brückners HUNGERSJAHRE gibt es dagegen Abschiede in den Tod, die auch als Protest gegen ein falsches Leben zu werten sind. Schliesslich der Abschied in Wenders' PARIS, TEXAS nach einer gemeinsamen Reise mit dem Sohn, die langsame Annäherung war und emotionale Erkundung. Er habe, so Harry Dean Stantons Travis auf Tonband, Sohn und Mutter auseinandergerissen. Jetzt sei es ihm ein Bedürfnis (als Mann und Vater), sie wieder zusammenzubringen. Nur er selbst könne nicht bleiben. «Die Wunden sind einfach zu tief!» Abschied als Verzicht und Geschenk zugleich: auch als «Angst» davor, die eigene «Angst nicht auf (s)ich nehmen zu können».

Norbert Grob

«Papa liebt mich zu sehr»

POLISSE von Maïwenn Le Besco

Die «Brigade de Protection des Mineurs», die mit dem Schutz der Minderjährigen beauftragt ist, wird von andern Einheiten der Pariser Polizei wohlwollend behandelt, doch etwas von oben herab: wie schön für euch, Kollegen; ihr habt's mit den Kindern und den Pädos zu tun; und wir kriegen die Betrüger, Diebe, Zuhälter, Einbrecher, Räuber, Schläger und Mörder zugeschoben! Entsprechend gern wird die BPM bei gefährlichen Flintengängen als Figurantin mobilisiert, um die dünnen Kolonnen der aufmarschierenden Ordnungskräfte wenigstens optisch und numerisch zu verstärken und damit Eindruck zu schinden. Kommt hinzu, dass die Sondertruppe statt *police* mit einem Wortspiel *polisse* heisst, und zwar implizit darum, weil sie die sogenannten *polissons* zu greifen hat. Gemeint sind jene sauberen Schweinigel und getriebenen Herumschleicher, beiderlei Geschlechts übrigens, die sich an die Knaben und Mädchen heranmachen: so, wie es gewiss auf den Strassen vorkommt, aber auch im trauten Kreis, versteht sich, der biedersten Familien.

Maïwenn Le Besco hat weder Zeit noch Lust oder Anlass, die Brigadisten als heldenhafte und unverzichtbare Vorkämpfer für Ziemlichkeit, Recht und Ordnung zu feiern. Höchstens bezeugt ihr Film den Opfern das gewiss geschuldete, aber wenig mehr als tröstliche Mitgefühl, also auch das unsere. In der Rolle einer allzeit bereiten Fotografin, Melissa, geht die Autorin selbst mit auf Streife, und was sie vom Rande des Geschehens aus beobachtet, ist vor allem das Befinden und Verhalten der einzelnen Beamten.

Denn von ihnen verkraften die einen recht und schlecht, was sie an allzu Menschlichem Tag für Tag zu sehen und zu hören bekommen; die übrigen hingegen lassen das Ermittelte, obwohl sie es kaum je in flagranti vor Augen haben, viel zu nahe an die eigene Teilnahme herankommen, weshalb einige, auf die Dauer, kaum noch den Belastungen gewachsen sind. Und wie sollen Sorgebedürftige für jemanden sorgen? Aufs Ganze gesehen ist es nahezu unmöglich, dem oft unschönen Treiben in den Quartieren der Metropole viel Wirksames entgegenzusetzen. Eine anhaltende Eindämmung darf schon als punktueller Fortschritt gelten. Dennoch, illusionslos erbringt Sisyphus weiterhin so viel, wie er halt auszurichten vermag: wohl wissend, dass es ohnehin nie hinreichen wird.

Ist ein geschnappter Missetäter rechtskräftig verurteilt, oft erst Jahre danach, begiessen die Fahnder und Fahnderinnen das Ereignis reichlich und lassen sich vor Begeisterung auch zu allerhand Techtelmechteln untereinander hinreissen. Aber dann ist da eine Vierzehnjährige, die sich mit atemberaubender Selbstverständlichkeit und unbelastet von jedem Zutun Dritter an den Meistbietenden veräussert. «Du weisst, das hättest du nicht tun dürfen; er ist nämlich minderjährig wie du auch.» – «Der Bursche hat mir ein schönes Mobiltelefon dafür geschenkt.» Des erleichterten Gelächters ist kein Ende bei den

Männern und Frauen vom Dienst. Ein lässiges «Selber schuld» geht ihnen manchmal recht flott von den Lippen. Jenseits der Vierzehn beginnt der Begriff der Minderjährigkeit sichtlich zu verschwimmen.

Von den bunten, teils entmutigenden, teils erheiternden Episoden wendet sich bloss eine ins Fatale. Und davon betroffen ist nur indirekt jemand aus den Reihen der Täter und Opfer, sondern es geht zuvorderst, und vielsagenderweise, um eine der Beamtinnen namens Iris. Denn ohne weiteres verlieren vorab ihre Kolleginnen da und dort die Nerven und verschaffen sich durch Schimpfen und Schreien ein wenig Luft; auch hauen sie etwa einem Muslim, der seine Tochter zwangsverheiraten will, die heilige Schrift fast schon physisch um die Ohren. «Zeig' mir die Stelle, wo's im Koran drin steht; wo steht, dass du so etwas tun darfst?» Es ist Nora, die sich der Verteidigung ihres Glaubens persönlich und konsequent auf Arabisch annimmt, eine echauffierte Muslimin.

Iris jedoch schweigt und kultiviert eine Bulimie, die sie zu verheimlichen sucht, namentlich durch exemplarischen Eifer bei der Arbeit; so bleibt lange unbemerkt, wie sehr sie den Aufruhr bei der BPM zum Kotzen findet, und zwar im wortwörtlichen Sinn. Schickt sie sich schwermütig in die Rolle des ungenannten Opfers, dann zweifellos zufolge einer zerquälten Empathie mit mehr als einem misshandelten Mädchen und namentlich mit einer totgebärenden Vergewaltigten.

Doch will POLISSE niemandem einflüstern, in jüngeren Jahren müsse die unglückliche Iris einmal sexuellen Attacken ausgesetzt gewesen sein; und überhaupt meidet der Film sämtliche Aha-Effekte aus jener wohlfeilen Boulevard-Logik, die etwas immer gleich kapiert haben will, noch bevor die Sache wirklich geklärt ist. Unbewiesen zu bleiben hat ausserdem, dass die undankbare Aufgabe, die es in der Truppe zu verrichten gilt, wohl bei den Frauen am besten aufgehoben sei. Wiederum zugestanden wird, dass in manchem Einzelfall ganz einfach niemand mehr weiss, was intelligenterweise zu tun wäre.

Denn kein Paragraphenwerk vermag alles vorauszuregeln, was die unbedachte Realität sich noch einfallen lassen kann; mit Bestimmtheit ist hingegen zu erwarten, dass das Gesetz früher oder später von seinen Hütern eigenhändig gebrochen wird, indem sie dort zuschlagen, wo sie wie gewohnt hätten an sich halten müssen, wäre die Situation bloss etwas erträglicher gewesen. Der Regisseurin ist unbekannt, wie weit sie selber, im Gewand von Melissa, der überallhin mitlaufenden Knipserin, eigene Anzeichen von Anorexie erkennen lässt; eine Spur spekulativ gedeutet mag der Umstand das nahezu schwesterliche Interesse erklären, das der tragisch umwölkten, magersüchtigen Iris zukommt.

Maïwenn Le Besco realisiert so gut wie aus einem Guss: dokumentarisch, als wär's fiktional, heisst das, und desgleichen natürlich umgekehrt. Die Methode grenzt an eine halsbrecherische Versuchsanordnung: sicher von der Kühnheit des Ansatzes wie vom homogenen Endergebnis her betrachtet. Denn die Rede könnte leicht einmal von einer umfassenden Austauschbarkeit zwischen dem Realen und dem Erzählten sein, ebenso davon, dass es just präzise Planung und Organisation sind, die in vereinzelten Fällen ideal vorzutäuschen vermögen, die Szenen entsprängen gleichsam frisch von der Leber weg, zufällig und improvisiert, einem notdürftig umrissenen grossen Ganzen und fügten sich ebenso darin ein.

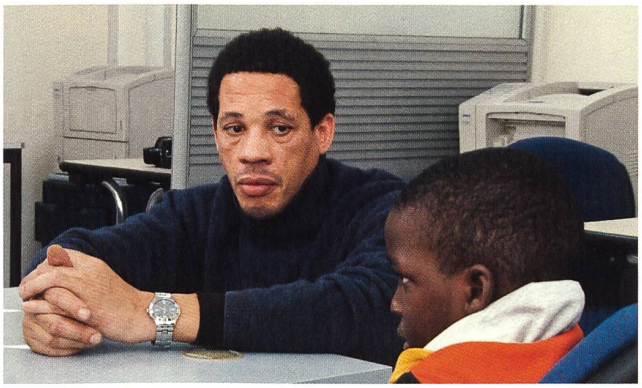
Vielfach erprobte Schauspielerinnen wie die burschikose Blondine *Karin Viard* finden sich genauso unverkrampft in die fliessende Inszenierung eingegliedert wie eine Schar namenloser Laien und weitäugiger Kinder. «Der Turnlehrer war doch immer so lieb zu mir. Muss er jetzt ins Gefängnis?» Oder noch: «Papa liebt mich zu sehr.» – «Was soll das heissen, Kleine? Du weisst, du darfst jetzt nur die Wahrheit sagen, nichts anderes.»

Auf solche Weise werden Fiktion und Dokumentation mehr als bloss einander zugetragen, sondern zur Übereinstimmung gebracht, allerdings noch merklich diesseits des vermessenen Anspruchs, der Gegensatz zwischen ihnen solle nun einfach annulliert oder ignoriert werden; mit andern Worten, die beiden grundlegenden Disziplinen gliedern sich zu einem Verhältnis, das an die unendlich schwierige Beziehung zwischen Justiz und Wahrheit, Gerechtigkeit und Wirklichkeit erinnern mag, gerade beim fraglichen Thema.

Über alles gewertet, sieht sich eine alte Klage selten genug so unmissverständlich Lügen gestraft wie gerade dank POLISSE; denn mit einem resignierenden Seufzer heisst es, viel zu oft, die Leinwand habe das Denkbare schon längst umfassend erfunden, erprobt und angewendet sowie, natürlich, tausendfach kopiert und endlich verschlissen, so dass keinesfalls noch etwas Neues werde folgen können. Wiederholt sich der Fall unerwartet trotzdem, dann kann, theoretisch, jeder beliebige Ort der Welt als Schauplatz dienen; doch wen kann es erstaunen, wenn's ausgerechnet Paris ist, wie schon mehrmals geschehen? Und selbst dort wird das Unerhörte, nie da Gewesene weit häufiger vermisst und ergebnislos gesucht als, «voilà», auf der Strasse gefunden.

Pierre Lachat

R: Maïwenn Le Besco; B: M. Le Besco, Emmanuelle Bercot; K: Pierre Aïm; M: Stephen Warbeck. D (R): Karin Viard (Nadine), Joey Starr (Fred), Marina Foïs (Iris), Nicolas Duvauchelle (Mathieu), Maïwenn Le Besco (Melissa), Karole Rocher (Chrys), Emmanuelle Bercot (Sue Ellen). P: Alain Attal. F 2011. 127 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



47. Solothurner Filmtage
19. – 26.01.2012
www.solothurnerfilmtage.ch
DIE POST
SwissLife
SRG SSR

THE FUTURE
Miranda July

Wer das künstlerische Universum von Miranda July betreten will, braucht ein Geheimwissen. Denn die Filmemacherin, Schauspielerin, Performance-Künstlerin und Autorin («Zehn Wahrheiten») empfängt auf ihrer Homepage ihre Besucher mit der Aufforderung «Enter Secret Password». Nun hat man zwei Möglichkeiten: Entweder man beginnt zu überlegen, mithilfe welcher geheimer Losung einem der Zutritt gewährt wird, oder man liest das Kleingedruckte: «You know the password, just clear your mind and look within. It will probably be the first word that you think of. (If this doesn't work, try looking at a candle for a few seconds.)» Der eigentliche Witz dieses doppelsinnigen Spiels ist aber, dass man natürlich gar kein Passwort benötigt – ein einfacher Klick genügt, und man ist dort, wo man sein will. Aber möglicherweise hat man wenigstens eine Sekunde in den Gedanken an eine solche geheime Losung investiert.

In der ersten Szene von THE FUTURE wiederum hat es sich ein junges Paar auf der Couch seiner Einzimmerwohnung gemütlich gemacht. Während beide in ihre Laptops starren, entspinnt sich ein Dialog darüber, was man wohl nur kraft seiner Gedanken zu leisten imstande sei. Ob man sich wohl ein Glas Wasser herbeiwünschen könne? Dafür seien seine Gedanken zu schade, meint Jason zu Sophie, denn er könne etwas Spezielles, nämlich die Zeit anhalten. Ob Sophie sehen wolle, wie das funktioniert? Und weil sie es ihm natürlich nicht glaubt, zählt Jason bis drei, klatscht in die Hände und – die beiden bleiben wie versteinert sitzen.

Hier wie dort geht es also um Innehalten und Introspektion, und wer möchte, kann dieses besondere Verhältnis von Zeit und Subjektivität fast in allen Arbeiten von Miranda July, die ihren gebürtigen Namen schon früh in den ihres «kreativsten» Monats änderte, finden. In ihrem interaktiven Onlineprojekt «Learning to love you more», das sie mit dem Künstler Harrel Fletcher fünf Jahre lang bis 2009 betrieben hat (und das auf www.learningtoloveyoumore.com nach wie vor einsehbar ist), fordert July dazu auf, bestimmte Aufgaben auszuführen und das Ergebnis in Bild- oder Textform einzuschicken. «Klettere auf einen Baum und mache ein Foto von dem, was du siehst» lautet etwa eine der Aufgabenstellungen. Als Audiofile einsenden konnte man die Eigenkomposition des «traurigsten Songs, der dir einfällt», während die für das Gesamtkunstwerk Miranda July vielleicht aufschlussreichste Aufforderung lautete: «Gib dir selbst einen Ratschlag in der Vergangenheit.»

Wenn man sich nämlich einen solchen geben könnte, müsste man nicht nur in die eigene Vergangenheit zurückkehren können, sondern müsste sich überlegen, was man im Hier und Jetzt ändern möchte, also innehalten und in sich gehen. So wie die Mittdreissiger Sophie und Jason in THE FUTURE, die nicht so recht wissen, was sie mit ihrem Leben anfangen sollen. Sophie gibt in der Kindertanzschule rosa gewandeten Mädchen Ballettunterricht, Jason bei einer Telefonhotline technisch überforderten Kunden Ratschläge. Um ihre Krise zu überwinden, die längst auch von ihrer Beziehung Besitz ergriffen hat, entschliessen sich die beiden zur Adoption einer verletzten Katze (der die Regisseurin mit verfremdeter Stimme eine eigene traurige Geschichte gönnt), die sie in genau einem Monat aus dem Tierheim abholen sollen. Und, wichtiger noch, sie schmeissen ihre Jobs und werfen ihr bisheriges Leben über Bord.

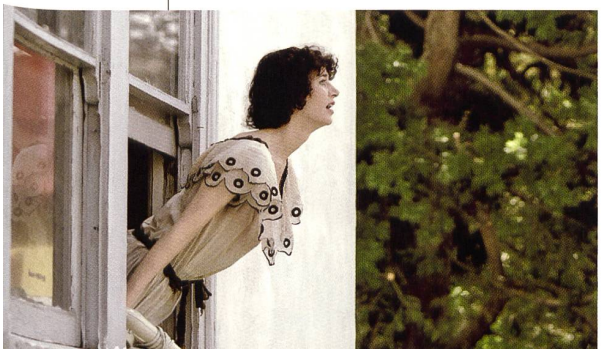
Was folgt ist eine zwischen melancholischer Poetik und skurrilem Humor schwankende Erzählung, die Sophie und Jason bei ihrer Selbstsuche begleitet. Während Sophie an einem Internet-Tanzprojekt scheitert und dafür in eine Affäre stolpert, freundet sich Jason bei seiner neuen Herausforderung als Umweltaktivist mit einem alten Mann an, der vielleicht er selbst sein könnte – jedenfalls entdeckt er als Indiz dafür in der fremden Wohnung dasselbe Sofa und dieselben Nippes wie bei ihm zuhause. Ein Sprung in die Zukunft, die schon jetzt begonnen hat, ohne dass er es gemerkt hätte.

Wie bereits in ihrem Langfilmdebüt ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW (2005) übernimmt July auch in THE FUTURE die weibliche Hauptrolle und bringt damit einmal mehr ihre eigene Person buchstäblich ins Spiel. Allerdings ohne jedweden Narzissmus und ohne ausgestelltes Aussenseitertum, sondern als jemand, der sich bewusst seiner Umwelt (und somit auch seinem Publikum) aussetzt und umgekehrt bewusst auf diese Umgebung reagiert. Im Gegensatz zu all den schwätzerischen jungen Männern des sogenannten Mumblecore-Kinos, deren Welt zwangsläufig so klein ist wie ihr Blick auf sie, zeichnet die Arbeiten von Miranda July trotz ihrer Extravaganz und ihrer Bizarrerie eine Ernsthaftigkeit aus, mit der sie sich den grossen Fragen des Lebens stellt.

In ihrer grossartigen Ausstellung «The Hallway» (2008), bestehend aus fünfzig von Hand beschriebenen Tafeln, die abwechselnd von beiden Seiten in einen schmalen Gang ragen und den Besucher zu einer Art Slalom-Parcours zwingen, taucht einmal ein Schild mit folgender Inschrift auf: «The decision of your lifetime. Everything depends on this. There is a right and a wrong choice. (...) Don't make an intellectual decision, it'll be wrong. Just go this way or that way.» Doch kaum hat man sich entschieden, nach links oder nach rechts weiterzugehen, wartet hinter der nächsten Biegung die Überraschung: «Did you make the right choice? You'll never really know. You can always wonder though, "Maybe I should have gone the other way."» Denn selbst wenn man wie Jason die Meereswellen und die Zeit anhalten kann – im Gang des Lebens kann man sich nur für eine Zukunft entscheiden.

Michael Pekler

R, B: Miranda July; K: Nikolai von Graevenitz; S: Andrew Bird; A: Elliott Hostetter; Ko: Christie Wittenborn M: Jon Brion. D (R): Miranda July (Sophie), Hamish Linklater (Jason), David Warshofsky (Marshall), Isabella Acres (Gabriella). P: Razor Filmproduktion, GNK Production. USA, D 2011. 91 Min.. CH-V: Columbus Film, Zürich



FENSTER ZUM SOMMER
Hendrik Handloegten

Vom Ende her betrachtet ist der jüngste Film von Hendrik Handloegten nur ein weiteres Beispiel für den gescheiterten Versuch eines deutschsprachigen Genrekinos. Der Schluss von FENSTER ZUM SOMMER ist unoriginell, banal und so bieder inszeniert, als habe man Hollywoods Hochglanzspektakel auf öffentlich-rechtliches Fernsehformat herunterzurechnen versucht. Im Showdown, der, so enttäuschend er ausfällt, im Einzelnen hier nicht verraten werden soll, versickert der Film wie ein müder und furchtbar provinzieller Abklatsch von Harold Ramis' GROUNDHOG DAY.

Zieht man die Schlussviertelstunde jedoch einmal ab, ergibt sich ein völlig anderes Bild. Klar: neu und aussergewöhnlich ist die Zeitsprungidee von vornherein nicht. Wie könnte sie es auch sein, wo FENSTER ZUM SOMMER doch auf dem gleichnamigen Roman der Österreicherin Hannelore Valencak aus dem Jahr 1977 basiert. Und von einem Genrefilm ein unverbrauchtes Thema zu erwarten, ist ohnehin unsinnig. Das, was man von hochwertigem Genrekino aber durchaus verlangen darf, nämlich, dass es der alten Geschichte neue Facetten abgewinnt, sie auf eine eigene Weise erzählt, gelingt Handloegten lange Zeit wunderbar.

Alles fängt damit an, dass die Heldin des Films, die Übersetzerin Juliane, einen glücklichen Sommer in Finnland verlebt; frisch verliebt in August, einen Mann, der die schöne Jahreszeit im Namen wie im Herzen zu tragen scheint: ein fröhlicher, warmherziger, strahlender Typ. Doch dann geschieht das Unfassbare: Juliane wacht im Berliner Winter wieder auf, und zwar in dem Winter, bevor sie August kennenlernte. Unversehens findet sie sich in der längst überwunden geglaubten tristen Beziehung mit Philipp wieder, mit dem sie seit neun Jahren zusammenlebt und -arbeitet, sich streitet und versöhnt, aber nicht glücklich ist. *Lars Eidinger*, der mittlerweile beinah schon abonniert zu sein scheint auf den Part des egozentrischen, graumäusigen Lebensabschnittpartners, muss nach ALLE ANDEREN und HELL abermals den Hemmschuh für eine starke, aber irgendwie noch nicht ganz selbstverwirklichte Frau abgeben, was er erneut überzeugend bewerkstelligt. *Nina Hoss*, die auf der Suche nach sich selbst ja auch schon in Christian Petzolds YELLA das Zwischenreich von Phantasie und Wirklichkeit auslotete, meistert das auch diesmal souverän. Nur bisweilen droht ihr die mal schwelgerische, mal verbitterte, mal vamphaft-erotische, dann wieder fast hysterische Juliane zu entgleiten. Nicht immer vermag sie die eher oberflächlichen und willkürlich zusammengesammelten Persönlichkeitssplitter, die ihr das Drehbuch vorsetzt, auf glaubhafte Weise miteinander zu verbinden.

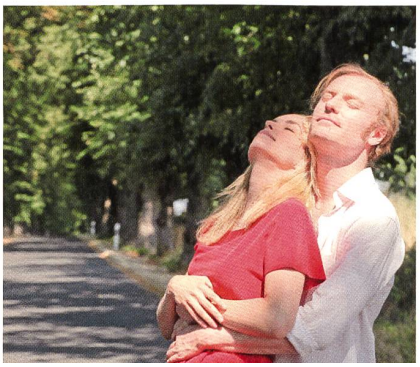
Im Bus begegnet sie zufällig ihrer besten Freundin Emily, die an dem Tag, an dem August und Juliane ein Paar wurden, nach einem Autounfall in Julianes Armen gestorben ist. War etwa alles nur ein Traum? Oder ist sie durch eine Zeitschleife zurück in die Vergangenheit gerutscht? Kann sie die Zukunft ändern? Und wird sie, wenn sie das tut, dann August trotzdem begegnen?

Es ist das kleine Handbuch der Zeitreisephilosophie, das Handloegten hier aufschlägt. Aber anders als Ramis illustriert er es nicht in komischen, anders als Tom Tykwer bei LOLA RENNT nicht in "stylischen" und anders als James Wong mit FINAL DESTINATION auch nicht in grauenerregenden Bildern. Stattdessen wählt er eine ruhige, fast lyrische Erzählweise, die das Geschehen in eine surreale Stimmung taucht, was aber auf Dauer auch auf Kosten der Spannung geht. Julianes Leben schleppt sich dahin wie ein zähflüssig wabernder Brei. Kameramann *Peter Przybylski* übersetzt das phänomenologische Schwanken zwischen Wahn und Wunder nahezu wörtlich in Bildbewegungen. Mit wankenden Aufnahmen und leichten, aber ständigen Schrägen entzieht er dem fragilen Realitätsempfinden Julianes den Boden unter den Füssen. Als sie mit Philipp eine Wohnung besichtigt, erinnert sie sich nicht nur daran, das genauso schon einmal getan zu haben, sondern sie kann die Werbebroschürenworte, mit denen der Makler ihnen das Appartement anpreist, wortwörtlich vorhersagen. Entsetzt rennt sie davon. Sie hält es nicht aus, alles noch einmal genauso zu erleben. Aber das müsse sie doch auch gar nicht tun, meint Emilys kleiner Sohn Otto, als sie ihm ihre Geschichte erzählt, als handelte es sich dabei um ein Kindermärchen. Bis zu diesem einen entscheidenden Tag, an dem sie August begegne (in ihrem Märchen ist es ihr Vater), könne sie doch tun und lassen, was sie wolle.

Erleichtert beschliesst Juliane, diesen Rat zu beherzigen. Aber dann begegnet sie August vor der Zeit, und es geht schief. Verzweifelt versucht Juliane daraufhin, nun doch wieder alles ganz genauso zu machen, wie sie es schon einmal getan hat. Wirklich alles. Jeden einzelnen Handgriff. Die Flashbacks, die sich bis dahin als schlaglichtartig in das noch einmal gelebte Leben gedrängt haben, führen nun ins Leere und werden von sprunghaften Schnitten ersetzt, die Julianes überdeterminierten Alltag verhackstücken. Ihr Zusammenbruch lässt sich nicht aufhalten. Diesen Kollaps setzt Handloegten ausdrucksstark in Szene. Doch anders als Juliane wird sich der Film davon nicht mehr so recht erholen. Zwar wird es vorübergehend noch einmal richtig aufregend. Danach aber plätschert es seicht und ernüchternd dem Ende entgegen. Ein wenig geht es einem am Schluss wie Juliane am Anfang: Man wacht auf wie aus einem schönen, poetischen Traum und findet sich plötzlich in der plump verkitschten Wirklichkeit deutschen Hausmannskinos wieder.

Stefan Volk

R: Hendrik Handloegten; Buch: Hendrik Handloegten, frei nach dem gleichnamigen Roman von Hannelore Valencak; K: Peter Przybylski; S: Elena Bromund; A: Yesim Zolan; Ko: Anette Guther; M: Timo Hietala. D (R): Nina Hoss (Juliane Kreisler), Mark Waschke (August Schelling), Lars Eidinger (Philipp Hobrecht), Fritzi Haberlandt (Emily Blatt), Lasse Stadelmann (Otto). P: Zentropa Entertainments Berlin, Edith Film, ZDF; Maria Köpf, Liisa Penttilä. Deutschland, Finnland 2011. 96 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich ; D-V: Prokino, München



DRIVE
Nicolas Winding Refn

Während bestimmte Filmgenres in regelmässigen Abständen für tot erklärt werden, will man andere offensichtlich nicht sterben lassen. So ist mit jedem neuen Western ein Abgesang auf die zu Ende gegangene grosse Ära des Genres zu hören, während bei jedem neuen Disney-Piratenspektakel unweigerlich von einer Wiedergeburt die Rede ist. In Wahrheit ist das eine so falsch wie das andere, denn die wirklich wichtige Frage, die sich im Genrekino stellt, ist die nach der Relevanz: Wie kann eine den Konventionen gehorchende Erzählung von etwas berichten, das über ein gut funktionierendes Divertissement hinausreicht?

DRIVE ist ein Autofilm. Das bedeutet, dass er nicht nur bestimmte Vorgaben, sondern auch entsprechende Erwartungen zu erfüllen hat. Er muss sich an Vorbildern orientieren, ohne zum Nachbild zu werden; er muss eine Verbindung zu den bekannten Vorläufern schaffen, ohne Nachläufer zu sein; und er muss vor allem Originalität besitzen, ohne selbst Original sein zu können. Deshalb ist der Held von DRIVE auch nicht zufällig ein schweigsamer junger Mann, der dasselbe innige Verhältnis zur Automobilität hat wie das Kino der vergangenen Jahrzehnte, und deshalb muss *Ryan Gosling* als namenloser Fahrer eine doppelte Rolle spielen: einen Mann, der sich in seinem Auftreten authentisch und einzigartig gibt und der dennoch ohne seine buchstäblichen Vorfahren auf der Leinwand undenkbar wäre.

Der Film beginnt, wie könnte es anders sein, mit einer Autofahrt. Driver ist in den nächtlichen Strassen von Los Angeles unterwegs, jener Stadt, die von allen amerikanischen Städten am stärksten von der Motorisierung und vom Transport geprägt ist. Der amerikanische Essayist und Literaturwissenschafter D. J. Waldie hat in seinem Buch «Lost City of the Angels» geschrieben: «Die Geschichte von Los Angeles ist auf ein Fazit zusammengeschrumpft, das wir nicht beeinflussen können. Es ist wie bei einer Landschaft, die im Rückspiegel eines Wagens gesehen wird, der sich vom Schauplatz des Verbrechens entfernt.» Auch in Drivers Wagen sitzen zwei Männer, nur dass diese den Ort des Verbrechens gerade erst erreichen. Am Ziel angekommen startet Driver den Countdown auf seiner Uhr: Exakt fünf Minuten haben die beiden Einbrecher Zeit, um vom Tatort wieder zum Fluchtwagen zurückzukehren. Driver wird keine Sekunde länger warten. Denn nur das richtige Timing sichert das Fortkommen – das wusste bereits Henry Halicki 1974 in einem anderen Los-Angeles-Autofilm, in dem noch weniger Zeit blieb: GONE IN 60 SECONDS.

Auch der Däne Nicolas Winding Refn, der sich mit seiner PUSHER-Trilogie einen Namen machte, hat ein Gespür für die Wirkung von Zeit und Dauer. In seinem vorangegangen Film VALHALLA RISING, eine an das Subgenre des Wikingerfilms angelehnte Odyssee eines anderen schweigsamen Kämpfers, sind die intensivsten Momente jene, in denen eine kleine Gruppe von Männern auf einem Boot scheinbar ewig über das Meer treibt – und eben nichts passiert. In DRIVE wiederum nimmt sich Refn nach der rasanten Ouvertüre zunächst überraschend viel Zeit, seine Hauptfigur in dessen überschaubarem Umfeld zu etablieren. Tagsüber stellt Driver als Stuntman für Filmproduktionen seine Fahrkunst unter Beweis, oder er arbeitet als Mechaniker in der Garage seines väterlichen Freundes Shannon. Und Shannon ist es auch, der mit ihm Grosses vorhat: Der vom Komödienautor und -regisseur *Albert Brooks* kongenial verkörperte Gangster Bernie Rose («I used to make movies in the 80's. Action films, sexy stuff – one critic called them European.») soll ihm einen Rennwagen finanzieren, mit dem Driver Siege und Gewinn einfahren kann.

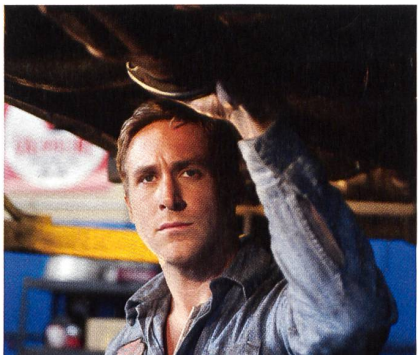
Die Frage nach der Geschwindigkeit und nach dem richtigen Zeitpunkt ist in der Folge nicht nur für den Mann hinter dem Lenkrad, sondern auch für den Film selbst von grosser Bedeutung. Denn natürlich wird der nur im Flüsterton sprechende Held mit dem Zahnstocher zwischen den Lippen – ganz dem Figurenarsenal von Clint Eastwood und Steve McQueen entsprungen – aus seiner Welt herausgerissen, und natürlich von einer jungen Frau. *Carey Mulligan* spielt diese Nachbarin namens Irene, die sich alleine um ihren Jungen kümmert, weil ihr Ehemann im Gefängnis sitzt. Und wie in einem Baukastensystem fügen sich alsbald die einzelnen Teile zusammen, gerät Driver aus Liebe zu Irene bei einem Überfall zunächst in einen Hinterhalt und ins Visier des brutalen Bernie Rose, ehe er seinen persönlichen, grausam-blutigen Rachefeldzug startet.

Wenngleich DRIVE seit seiner Premiere beim Festival von Cannes, wo Nicolas Winding Refn der Preis für die Beste Regie verliehen wurde, in erster Linie über seine stilisierte Ästhetik und explosive Gewaltdarstellung rezipiert wird, ist das eigentlich Interessante an diesem Film sein Versuch, die für das Genre charakteristische Bewegung auf seine innerlich scheinbar unbewegte Hauptfigur zu übertragen. Entscheidend ist nämlich nicht die richtige Bewegung (als Driver, der hinter dem Steuer stets ein Professional bleibt), sondern die Beweglichkeit (als jener Mann, der sich unter der glänzenden Jacke mit dem riesigen Skorpion verbirgt).

Der Reise- und Kulturphilosoph Aurel Schmidt hat in seinem Band «Von Raum zu Raum» über das Unterwegssein geschrieben: «Dass der Weg das Ziel sei, sagt inzwischen sogar die Automobilwerbung. Aufbrechen, reisen, unterwegs sein meint keine physische Bewegung, sondern zuallererst eine innere Einstellung. Man reist – oder man reist nicht.» In dieser Hinsicht ist DRIVE ein anachronistischer Film, weil sein Held nur das tut, was er tun muss. Driver kann noch so viel unterwegs sein, aber er ist kein Reisender.

Michael Pekler

R: Nicolas Winding Refn; B: Hossein Amini; nach einer Vorlage von James Sallis; K: Newton Thomas Sigel; S: Mat Newman; A: Beth Mickle; Ko: Erin Benach. D (R): Ryan Gosling (Driver), Carey Mulligan (Irene), Bryan Cranston (Shannon), Christina Hendricks (Blanche), Albert Brooks (Bernie Rose). P: Bold Films, Odd Lot Entertainment, Marc Platt Produktion. USA 2011. 100 Min. CH-V: Elite-Film, 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

GLAUSER
Christoph Kühn

Eine spannende, illustre Figur – zweifellos: Friedrich Glauser lebte ein filmreifes Leben – ja dessen Eckpunkte würden gleich für mehrere Filme ausreichen: 1896 in Wien als Sohn einer österreichischen Mutter und eines Schweizer Vaters geboren, Kindheit in Wien, von der Schule geflogen, dann Collège de Genève, Kontakt mit der Dada-Bewegung, Fremdenlegionär, Haschisch, Morphium, Kokain, mehrere Internierungen in psychiatrischen Kliniken der Schweiz, denen er auch immer wieder entflieht, Tellerwäscher in Paris, Mineur in belgischen Kohlegruben und Krankenwärter in Charleroi, Tod im Alter von zweiundvierzig Jahren.

Nicht nur ein derart turbulentes Leben zeichnet ihn aus – Glauser, der träf und mit erfrischendem Esprit die schweizerische Befindlichkeit seiner Zeit (und die Realität in den damaligen Irrenanstalten) beschrieb und als erster deutschsprachiger Krimiautor gilt, liest sich bis heute überraschend gut und hat auch die Sujets für ein paar Klassiker des Schweizer Films geliefert: für WACHTMEISTER STUDER (1939) und MATTO REGIERT (1946) von Leopold Lindtberg etwa oder für DER CHINESE (1978) von Kurt Gloor.

Ein schillerndes Sujet also, dem sich Christoph Kühn – dessen Œuvre vornehmlich aus biografischen Porträtfilmen besteht – in seinem Dokumentarfilm GLAUSER anzunähern sucht. Dabei konnte er offenbar nur auf wenig Bildmaterial aufbauen und griff dafür zu Reinszenierungen in unterschiedlichster Form: von nachgespielten Episoden, basierend auf Glausers Erinnerungen und biografischen Fakten, über die mit Bruitage zum Leben erweckten historischen Fotos bis hin zu den expressiven Darstellungen des Illustrators Hannes Binder, der Friedrich Glauser und seinen Schriften schon eine ganze Kollektion gewidmet hat. Dazu fügen sich dann noch die Aussagen von Psychiater, Psychologe, Literaturkritiker und Biograf, die das Phänomen Glauser aus ihrer Warte zu umreissen suchen.

Ein umfangreiches Konglomerat – wobei weniger wohl mehr gewesen wäre: nicht

nur auf der Tonspur, wo sich bisweilen die Off-Stimme über die Musik und diese über die Geräuschspur legt –, sondern auch auf der Bildebene, wo Dunkel, "Rausch" und Schwere vorherrschen – sei es in den nächtlichen Aufnahmen der Anstalt, in der Glauser interniert war, sei es in den insistierend wiederholten Evozierungen traumatischer Kindheitserinnerungen oder den Illustrationen Binders. Bei so viel emotionalisiertem Wieder-Erleben wirken die Äusserungen der Interviewten – die nicht für alle verortbar sind: Sind Zeitgenossen Glausers darunter? – umso fremder und steifer.

Wie schon in seinen früheren Filmen über Bruno Manser oder Nicolas Bouvier bedient sich der Regisseur Kühn auch hier der Erinnerungen und Notizen des Porträtierten, um uns eine Innenschau zu vermitteln und Einblick ins Wesen seines Protagonisten zu gewähren. So vermittelt uns die Kamera in GLAUSER wiederholt den alptraumhaften «Point of view» des Porträtierten und lässt uns so in das Kind Glauser oder den in der Psychiatrischen Klinik Internierten eintauchen. Doch wirkt das alles eher bemüht – und entbehrt der angepeilten Eindringlichkeit, die sich dann umso überraschender in der historischen Aufnahme eines Gesprächs mit Berthe Bendel von 1985 findet, die als wunderbare Trouvaille ebenfalls im Film zu sehen ist: Die äusserst sympathische Lebensgefährtin (und ehemalige Pflegerin) von Glauser, die er 1938 in Italien zu ehelichen gedachte, bevor er so unglückselig am Vorabend des Hochzeitstags an einem Herzinfarkt verstarb, erzählt schnörkellos und mit viel Nähe von ihrem damaligen Geliebten. Und gibt so ein ebenso schlichtes wie einfühlsames Zeugnis vom Menschen Friedrich Glauser.

Doris Senn

R, B: Christoph Kühn; K: Carlo Varini; Z: Hannes Binder; S: Joanna Brüehl, Milenia Fiedler, Francesco Jost; M: Bertrand Denzler; T: Rolf Büttikofer. Mit Berthe Bendel, Max Müller, Martin Borner, Hardy Ruoss, Hansjörg Schneider, Frank Goehre. P: Ventura Film, SRF; Andres Pfaeffli, Elda Guidinetti. Schweiz 2011. 75 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

MEIN BESTER FEIND
Wolfgang Murnberger

Wir befinden uns im Wien der dreissiger Jahre. Victor Kaufmann arbeitet in der Kunstgalerie seines Vaters, eines reichen Juden. Rudi Smekal hingegen ist "nur" der Sohn der Putzfrau der Kaufmanns. Ein Standesunterschied, der der Freundschaft der Männer zwar nie geschadet hat, den Rudi aber auch nicht übersehen kann. Man ahnt: Der junge Mann will seiner kleinbürgerlichen Herkunft entfliehen, und dann kommt endlich seine Chance: Hitler annektiert Österreich, Rudi tritt der NSDAP bei und steht plötzlich in SS-Uniform vor Victor. Eine Uniform, die ihm Macht und Bedrohlichkeit verleiht. Die Kaufmanns hingegen haben den richtigen Zeitpunkt zur Flucht verpasst und hängen in Wien fest. Schlimmer noch: Übermütig hat Victor Rudi verraten, dass sie eine waschechte Zeichnung von Michelangelo besitzen. Berlin wird hellhörig – die Zeichnung könne man doch Mussolini bei seinem nächsten Hauptstadtbesuch überreichen, als Festigung der Waffenbrüderschaft. Dummerweise ist das überreichte Kunstwerk eine Fälschung, dummerweise wurden die Kaufmanns zwischenzeitlich ins KZ verfrachtet, so dass man sie nicht befragen kann. Darum erhält Rudi den Auftrag, Victor per Propellerflugzeug zum Verhör nach Berlin zu überführen. Doch das Flugzeug stürzt ab, nur die ehemaligen Freunde überleben. Aber da ist Victor schon längst in Rudis Uniform geschlüpft ...

Kleider machen Leute – das wusste bereits Gottfried Keller, und wie überlebensnotwendig das Tragen von Nazi-Uniformen sein kann, hat Ernst Lubitsch in TO BE OR NOT TO BE vorzüglich bewiesen. Auch hier geht es ums nackte Überleben, um die Komik im Grauen, um das Spiel im Ernst, und weil der österreichische Regisseur Wolfgang Murnberger sich mit Komödien wie KOMM, SÜSSER TOD, SILENTIUM und DER KNOCHENMANN als Meister des schwarzen Humors erwies, ist man zunächst überrascht. Murnberger hat nämlich einen erstaunlich realistischen Ansatz gewählt: nie übertreibt er, nie geht er zu weit, das Drehbuch hat er von bereits geplantem Slapstick entschlackt. Fast unterläuft er ein wenig die Erwartung des Publikums, das auf eine überdrehte Satire wie Dani Levys MEIN FÜHRER gehofft hat. Murnberger spart die ständige Bedrohung durch die Nazis, den Terror und den Schrecken nicht aus. Nicht einmal Rudi kann sich auf Absprachen verlassen – mehr als einmal überschätzt er seinen Einfluss und gefährdet sich selbst. Eine eigentümliche Beunruhigung legt sich so über den Film: Auch wer dazu gehört, kann sich niemals sicher sein.

Wie bei Lubitsch führt auch hier das Wechseln der Uniformen und mit ihnen der Identität zu einem reizvollen Spiel zwischen Schein und Realität. Doch weil Victor kein Schauspieler ist, muss er – im Gegensatz zum Ehepaar Tura aus TO BE OR NOT TO BE – seine Rolle als SS-Mann erst noch einüben, er muss, wie Murnberger in einem Interview gesteht, «erst noch in die Uniform hineinwachsen». Ein kluger Schachzug von Drehbuchautor *Paul Hengge*, mit dem er gleichzeitig Hitchcockschen Suspense einführt: Ständig droht die Aufdeckung Victors. Sehr viel komischer hingegen Rudis verzweifelte Versuche, in gestreiften KZ-Lumpen, die einer Uniform ähnlich auch Zugehörigkeit signalisieren, seine Kameraden davon zu überzeugen, dass er kein Jude ist. Murnberger und Hengge treiben ihre Prämisse noch ein wenig weiter und halten trotzdem, nicht zuletzt wegen des präzisen Spiels der Schauspieler, bewundernswert das Gleichgewicht. Am Schluss, der Krieg ist längst vorbei, gibt es noch einmal eine Maskerade, einen Mummenschanz, einen Tausch von Original und Fälschung. Ein Tausch, der die Unversöhnlichkeit von Victor und Rudi manifestiert. Sie werden keine Freunde mehr werden.

Michael Ranze

R: Wolfgang Murnberger; B: Paul Hengge, Wolfgang Murnberger; K: Peter von Haller; S: Evi Romen; A: Isidor Wimmer; Ko: Martina List; M: Matthias Weber. D (R): Moritz Bleibtreu (Victor Kaufmann), Georg Friedrich (Rudi Smekal), Ursula Strauss (Lena), Marthe Keller (Hannah Kaufmann), Udo Samel (Jakob Kaufmann). P: Aichholzer Filmproduktion, Samsa Film. Österreich 2011. 106 Min. CH-V: Cineworx, Basel; D-V: Neue Visionen

EINE RUHIGE JACKE
Ramòn Giger

Der sechsundzwanzigjährige Roman hält – er ist im Wald am Holzen – ein Stück Baumrinde in der Hand, er schaut sich die Textur ganz genau an, taucht sie dann ins Wasser. Was auffällt, ist seine kindliche, fast zärtliche Konzentration, mit der er einzelne Bewegungen macht, seine Stirn ist leicht gerunzelt, als ob ihm diese Vorgänge grosse gedankliche Anstrengungen abverlangte. Roman ist autistisch, er spricht nicht, versteht aber seine Mitmenschen sehr wohl und kann sich mit einer alphabetisierten Sprachtafel selber ausdrücken.

Autisten können sich schlecht dem Willen anderer Menschen unterordnen, sie wollen immer selber entscheiden, in diesem Sinne sind sie äusserst «moderne Menschen», erklärt Xaver, der Betreuer von Roman, mit einem liebevollen Schmunzeln.

Der Filmemacher Ramòn Giger interessierte sich für die feinen Schattierungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen, die für Roman, der sich oft in die Isolation flüchtet, überhaupt möglich sind. Kennengelernt hatte er seinen fast gleichaltrigen Protagonisten während seines Zivildienstes, den er auf einem Bauernhof in Roderis, einer Arbeits- und Wohngemeinschaft für Menschen mit autistischen Merkmalen, absolviert hat. Ziel seiner Filmarbeit war eine unvoreingenommene Annäherung an Roman, der ihn gleich zu Beginn der Dreharbeiten bittet, ihn als «totalen Menschen» zu zeigen. Eine grosse Herausforderung für einen noch unerfahrenen Dokumentarfilmer, doch Giger gelingt es tatsächlich, das Vertrauen von Roman zu gewinnen und sein Wesen mit tastenden Schritten erfahrbar zu machen. Die Kamera, die Giger selbst führt, wird zur Komplizin, und das ambitionierte Sounddesign von *Benjamin Kilchhofer* bildet einen Klangteppich, der Romans Wahnehmung suggestiv untermalt, ohne sie mit Bedeutung aufzuladen. Eine heikle Gratwanderung, die über weiter Strecken gelingt und den Zuschauer in eine unvoreingenommene Beobachterrolle eintauchen lässt – einzig ein dramaturgischer Kniff, der gar früh einen Schicksalsschlag für Roman vorwegnimmt, scheint etwas übermotiviert und reisst den Zuschauer aus der sonst poetischen Langsamkeit des Films heraus.

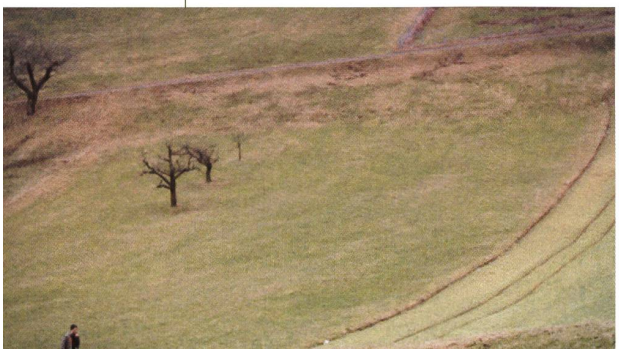
Roman geniesst die ständige Aufmerksamkeit, die ihm Giger und sein Team widmen, des öftern inszeniert er sich bewusst selber und geniesst es zu unterhalten, beispielsweise wenn er den Abwasch in eine künstlerische Performance umfunktioniert: er baut mit dem Geschirr ein Türmchen, trommelt mit dem Kochlöffel rhythmisch auf den Tellern rum und grinst dazu immer wieder stolz in die Kamera. Herrlich befreiend auch Romans kreativer Humor, wenn er alleine in seinem Zimmer den Staubsauger zum Musikinstrument umfunktioniert und eine kuriose Maske vor die Linse hält. Roman findet auch selber Gefallen an der Filmarbeit, er kriegt eine eigene DV-Kamera, mit der er seiner eigenen Wahrnehmung eine Sprache gibt. Die schaukelnden Bewegungen seines Körpers, die Geräuschkulisse seines Atmens, Schnaubens und Jauchzens versehen seine Bilder mit einer eigenen Poesie.

Romans Aufnahmen, sein «Schnitt in der Kamera» werden im Film so belassen, wie sie entstanden sind, so dass der Zuschauer gezwungen ist, sich wirklich mit dessen Sicht auseinanderzusetzen, ohne sie aber genauer definieren und interpretieren zu können. Romans Gestik und Mimik sind mit den gängigen Kommunikationsrastern ohnehin schwer zu deuten, aber gerade die Unmöglichkeit, das Gesehene klar ordnen und kontrollieren zu können, erlaubt mitunter auch dem Zuschauer, mit einem freien, naiven Blick die Ereignisse und Roman zu beobachten und sich von einer fremden Welt mit eigenen Regeln verführen zu lassen.

Ein Glücksfall für den Film ist die Beziehung von Roman zu seinem Betreuer Xaver. Dieser bringt ihm in einer eigens entwickelten Arbeitsgruppe «Wald» den Umgang mit der Motorsäge bei. Kein leichtes Unterfangen, zumal sich Roman immer wieder dazu hinreissen lässt, beim Sägen zuviel Gas zu geben. In den allwöchentlichen Gesprächen mittels Alphabets-Tastatur versucht Xaver mit Engelsgeduld Roman beizubringen, dass dessen sonst äusserst sensibles Fingerspitzengefühl, mit dem er beispielsweise ein Haar von einem Pullover nimmt und es mit seinen Lippen befühlt, eben auch bei der Arbeit mit der Säge gefragt ist. Roman verteidigt seine Freude am Gasgeben und antwortet überraschend einsichtig und reflektiert. Xaver sieht sich auch später noch mehrmals mit Romans Sturheit konfrontiert, gegen die selbst er machtlos ist. Roman hält sich in solchen Momenten die Ohren zu, gibt wimmernde Töne von sich und rennt wild gestikulierend davon. Auch Xaver muss Romans Vertrauen immer wieder neu gewinnen und tut dies mit einer sensiblen Mischung aus Strenge und Zärtlichkeit, die immer wieder Romans Innnerstes zu erreichen scheint. Wie intensiv und wichtig diese Nähe zu Xaver war wird deutlich, als dieser plötzlich an einem Herzversagen stirbt und Roman sich mit einer bedrohlich neuen Realität konfrontiert sieht. Als er von der Therapeutin gefragt wird, ob er Xaver noch etwas mitgeben wolle, antwortet er nach kurzem Überlegen: «Viel Erlösungskraft!» Seine Stirn legt sich dazu in Falten, und er sieht plötzlich gealtert und von geheimnisvoller Weisheit durchdrungen aus. Seine sorgfältige, reflektierte Wortwahl in diesen Gesprächen zeugt von einer sensiblen Intelligenz, die sich nach Austausch und Zweisamkeit sehnt. Als er vorschlägt, gegen emotionale Dünnhäutigkeit eine «ruhige Jacke» anzuziehen, läuft einem das Herz über ob solch treffender Bildkraft für einen emotionalen Zustand, mit dem wir uns alle nur zu gut identifizieren können.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Ramòn Giger; Buch: Jan Gassmann, Ramòn Giger, Roland von Tessin; Kamera: Ramòn Giger, Roman Dick; Schnitt: Roland von Tessin; Musik: Benjamin Kilchhofer, Paul Giger. Produktion: Vivisue Film; Produzent: Ramòn Giger. Schweiz 2010. Dauer: 74 Min. CH-Verleih: Cineworx, Basel



THE IDES OF MARCH
George Clooney

Ein junger Mann spricht in einer grossen, leeren Halle, nur von einem Scheinwerfer beleuchtet, in ein Mikrofon: «If you don't want to vote for someone with my positions, don't vote for me. In fact, don't vote for me at all.» Für einen Moment ist man als Zuschauer irritiert: Spricht so ein Gouverneur der Demokraten, der ins Weisse Haus gewählt werden will? Doch plötzlich gibt der junge Mann noch einige Anweisungen, macht ein paar dumme Witze, dreht sich um und verlässt die Halle: Dies ist gar nicht der von *George Clooney* verkörperte Präsidentschaftskandidat Mike Morris, der in der sogenannten «primary season» mit äusserst liberalen Ansichten über Abtreibung und Wohlfahrtsstaat die Vorwahlen in Ohio gewinnen will. Dies ist sein zweitwichtigster Mann: Presseagent und Politberater Stephen Meyers, der soeben den Soundcheck für eine TV-Debatte zwischen Morris und Senator Pullman, dem grössten Gegner, vorbereitet hat. Beide Kampagnen werden von erfahrenen, fülligen Männern geleitet. Paul Zara arbeitet für Morris, Tom Duffy für Pullman. Damit sind die Frontlinien gezogen. Stephen Meyers, von *Ryan Gosling* ähnlich konzentriert, aufmerksam und auf den Punkt gespielt wie seine Hauptfigur in DRIVE, ist hingegen ganz anders: dreissig, drahtig, schnell, charmant, intelligent, entscheidungsfreudig. Kurzum: ein Macher. Dabei geht es ihm mehr um sich selbst und seine Karriere als um den Wahlgewinn von Morris. «He is fresh and everyone else is tired» hat jemand über John F. Kennedy im Vorwahlkampf 1960 geschrieben – ein Diktum, das sich ohne weiteres auf Stephen übertragen lässt. Doch dann macht er einen grossen Fehler: Er trifft sich heimlich mit Tom Duffy, der untrügliche Beweise hat, dass Morris' Vorsprung dahinschwindet. Senator Thompson, ohne den in Ohio nichts gehe, werde mit seinen Stimmen Pullman unterstützen, nicht Morris. Ob Meyers darum nicht ins gegnerische Lager wechseln wolle? In seiner ersten Irritation beichtet der junge Mann Zara, seinem unmittelbaren Vorgesetzten, das Treffen – und wird prompt wegen Illoyalität gefeuert. Kompliziert wird die Angelegenheit noch durch Molly Stearns, eine zwanzigjährige Praktikantin, mit der Meyers ins Bett geht. Molly ist schwanger – allerdings von Morris. Mit einem Mal weiss der junge Mann, was zu tun ist.

THE IDES OF MARCH entstand nach dem Off-Broadway-Stück «Farragut North» von *Beau Willimon*, der auch am Drehbuch mitschrieb. Es basiert lose auf der Wahlkampagne, die Howard Dean 2004 geführt hatte. George Clooney machte daraus einen packenden, realitätsnahen und hochaktuellen Film über traditionsbewusste Demokraten und ihre anachronistischen Wahlkämpfe, ähnlich wie es Franklin J. Schaffner in THE BEST MAN, Michael Ritchie in THE CANDIDATE, Robert Altman in TANNER 88 und Mike Nichols in PRIMARY COLORS getan hatten. Republikaner oder die Tea Party tauchen hier gar nicht auf. Denn: Die Demokraten haben genug mit sich selbst zu tun, und einmal erklärt Zara ebenso treffend wie zynisch, warum sie gegen die disziplinierten und rücksichtslosen Republikaner keine Chance haben: «They're afraid to get in the mud with the fucking elephants!» Deutlicher kann man die taktische Unzulänglichkeit der Demokraten nicht auf den Punkt bringen. Zu den Stärken des Drehbuchs zählt, wie sich hier persönliche Schwächen mit politischen Ambitionen mischen, wie der Sex – Bill Clinton lässt grüssen – Machtmenschen ein Bein stellt. In der amerikanischen Politik überlebt nur derjenige, der alle Tricks kennt und sie skrupellos anwendet, Kompromisse und Gegengeschäfte inklusive. Das spiegelt sich auch im Zynismus einer Reporterin der New York Times, die Stephen vor Morris warnt: «He's a politician. He'll let you down, sooner or later.» Dass sie dabei ihr eigenes Süppchen kocht und auch vor Erpressung nicht zurückschreckt, um an Informationen zu kommen, sei nur am Rande erwähnt.

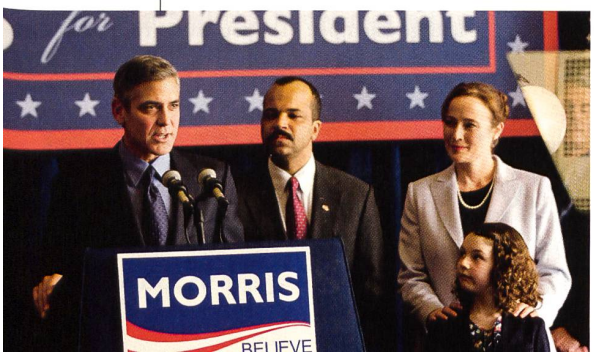
Clooney kennt sich aus mit den Mechanismen der Politik, weil sie auch immer etwas von Schauspielerei haben. Es geht ums Verkaufen von Inhalten, das Darstellen einer anderen Persönlichkeit, das Verführen der Öffentlichkeit, das Überzeugen von Unentschiedenen. Clooney schildert das in zahlreichen Vignetten: Händeschütteln, Reden halten, rhetorische Volten schlagen, Strippen ziehen, taktieren, integrieren. Zum Anwalt des Teufels, also der schillerndsten Figur des Films, wird dabei Tom Duffy. Hat er Meyers wirklich einen Job anbieten wollen? Oder war dieses Jobangebot nur ein nützliches Manöver in einem grösseren Zusammenhang?

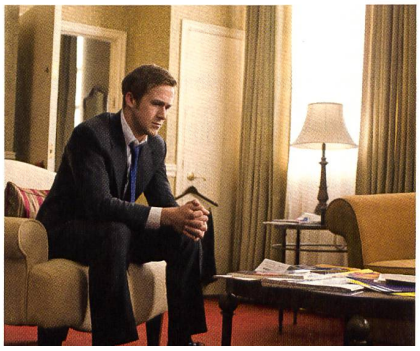
THE IDES OF MARCH ist nach CONFESSIONS OF A DANGEROUS MIND, GOOD NIGHT AND GOOD LUCK und LEATHERHEADS der vierte Film von George Clooney als Regisseur, THE AMERICAN und THE MEN WHO STARE AT GOATES hat er mitproduziert. Clooney scheint dabei ein Faible für Männer zu haben, die trotz ihrer Intelligenz und ihres Idealismus schwer unter Druck geraten. Manchmal, wie in GOOD NIGHT AND GOOD LUCK, halten sie diesem Druck stand. Hier jedoch muss Morris, der zu Beginn des Films so sehr an sich glaubte und sich nie auf Deals mit Politikern wie Thompson eingelassen hätte, klein beigeben. Eine ebenso erschreckende wie deprimierende Erkenntnis – auch wenn sie nicht ganz neu ist und zu erwarten war.

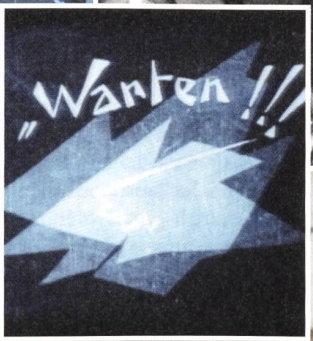
Das letzte Bild des Films gehört denn auch nicht George Clooney, sondern Ryan Gosling. Wie zu Beginn des Films steht er vor einem Mikrofon, und die Intensität, die Bestimmtheit und die Kälte, mit der er in die Kamera blickt, hat etwas Beängstigendes. Diesen Mann sollte man nie unterschätzen.

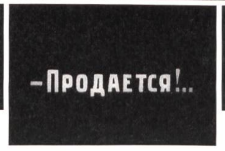
Michael Ranze

R: George Clooney; B: Grant Heslov, Beau Willimon; K: Phedon Papamichael; S: Stephen Mirrione; A: Sharon Seymour; Ko: Louise Frogley; M: Alexandre Desplat. D (R): Ryan Gosling (Stephen Meyers), George Clooney (Gouverneur Mike Morris), Philip Seymour Hoffman (Paul Zara), Paul Giamatti (Tom Duffy), Evan Rachel Wood (Molly Stearns), Marisa Tomei (Ida Horowicz). P: Cross Creek Pictures, Exclusive Media Group, Smoke House; George Clooney, Grant Heslov, Brian Oliver. USA 2011. 101 Min. CH-V: Elite-Film









Fluch der gespaltenen Zunge

Unverzichtbare Film-Übersetzungen

«Il faudrait tourner les films en version originale chinoise avec des sous-titres en vietnamien.»
Jean-Luc Godard

Traduction trahison warnt das Französische und will mit dem Stabreim bekräftigen, dass alle Übersetzungen Verrat an ihrem Original üben. Elegant und unübersetzbar fasst schon die Wortwahl zwei wohl ähnliche, aber keineswegs etwa identische Vokabeln in einen sprechenden Ausdruck. Er trifft die Gegebenheiten recht gut, umso mehr als nur die Verhältnisse selbst angesprochen sind. Die eigentliche ausführende Person hingegen bleibt höflicherweise unerwähnt.

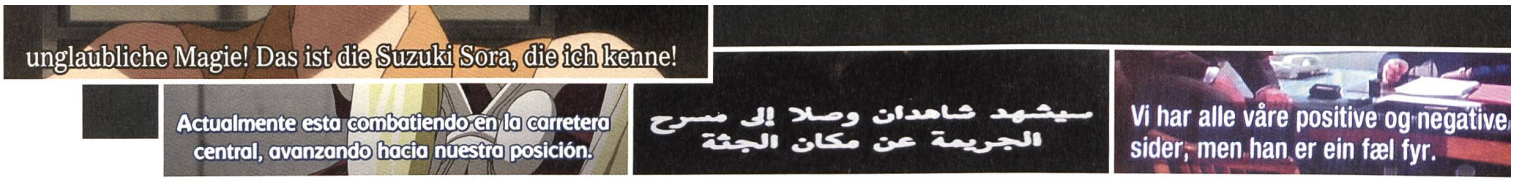
Denn der *traducteur* mag noch so genial sein, wie es fraglos einige von denen waren, die vom siebzehnten Jahrhundert an die Werke Shakespeares verdeutschten; aussergewöhnliche Fähigkeiten allein helfen trotzdem wenig, fällt doch selbst beim gewissenhaftesten Übersetzer so manche Feinheit und mehrfache Bedeutung unter den Tisch. Französisch geizt beim Wortbestand, andere Sprachen sind spendabler. Ob gesprochen oder geschrieben: während Englisch nun einmal anglophon zu klingen hat und seine eigene Färbung und Artikulation vorweist, wird das Deutsche germanisch widerhallen und dementsprechend abgetönt und gegliedert erscheinen. Wahrhaftig, es lässt sich schwer vermeiden, dass der Verrat an der Vorlage den Normalfall bildet. Gerade so, wie *der* Vergleich hinkt, tut es auch *die* Übersetzung.

Zu einer vielsagenden filmhistorischen Konstante reihen sich zum Beispiel jene fleissigen britischen Schauspieler, die in den USA zuvorderst auch für Filmrollen ein meist hörbar angeeignetes Amerikanisch mehr von der Bühne als von der Prärie aufzusagen haben. Anglophone Europäerinnen wie Kate Winslet haben etwa das New Yorkische auch schon so echt zu sprechen wie die Bewohner von Manhattan selbst. In CARNAGE besetzt Roman Polanski von vier amerikanischen Rollen wissend je eine mit einer Engländerin und mit dem Österreicher Christoph Waltz, womit eine allzu glatte Eintönigkeit des Ausdrucks diskret verhindert wird.

Die alte Fehde

Zwischen den zahllosen Spielarten, unter denen die Akzente einander global überlagern, verläuft sich dann erst recht alle Welt: egal, wie wenig es auch das Publikum schert. Denn auf welche Weise soll, sofern jemals erforderlich, der Tonfall eines Kanadiers aus Mexiko bloss auf Dänisch wiedergegeben werden? Es bleibt beim Synchronisieren nichts anderes übrig, als vor dem schlechterdings Unmöglichen zu kapitulieren. Anderseits können so gut wie alle Versuche, mittels Untertiteln eine Einfärbung durch anderssprachige Laute wiederzugeben, etwa durch das gefürchtete gutturale «r» des Französischen, als glor- und lehrreich gescheitert gelten.

Ganz oben auf die Liste gehört das geläufige Exempel: «Do you 'ave a rümm? – A rümm? – Yes, a rümm.» Den Wortwechsel, gesprochen von dem niemals restlos akzentreinen Peter Sellers als Inspektor Clouseau, transkribierte jene eine Folge der Serie «Pink Panther» mit «Aben Sie einen Rümm? – Einen Rümm? – Ja, einen Rümm.» Besonders gern übersprinkelt das Deutsch der Untertitel den Text mit verirrten Umlauten. Nun, es wird kein Kraut jemals dagegen wachsen; dennoch,



seit den Tagen der babylonischen Sprachverwirrung lässt es sich mit dem Fluch und mit dem Elend der gespaltenen Zungen leben: sicher behelfsmässig und der Not gehorchend.

An den hergebrachten teils misslichen, teils halbwegs genügenden Verhältnissen haben weder die analogen noch die digitalen Medien fundamental etwas geändert. In einer Hinsicht ist die Lage sogar etwas schwankend geworden, nämlich dort, wo sich die Übersetzungen neuerdings herbeiklicken lassen. Tatsächlich fertigen jetzt gewisse TV-Programme die Untertitel automatisch, quasi *live* aus. Mit andern Worten: die alte Fehde zwischen den desperaten Spitzköpfen, die ohne Rücksicht auf Verluste ausnahmslos titeln möchten, und den hilflosen Rundköpfen, die der Synchronisation in jedem Fall treu bleiben, war von allem Anfang an, seit spätestens 1945, ein Scheingefecht.

«Erklärende Herren»

Denn von den beiden Grundverfahren kann keines eine absolute Überlegenheit oder etwa gar Unfehlbarkeit beanspruchen. Wirklich beliebt gemacht hat sich weder das eine noch das andere; doch ist immerhin die Gewöhnung unumkehrbar geworden. Wer gleichwohl nach verstreuten Beispielen für vollendete Synchronisationen fragt, wird sie in bestimmten Filmen der fünfziger und sechziger Jahre finden. Damals schien ein Amerikaner nach dem andern, von Steve Cochran über Burt Lancaster, Henry Fonda und Clint Eastwood bis Eli Wallach, blitzblankes Italienisch in die Mikrofone von Cinecittà abzusondern.

Die wundersame Transplantation authentischer Spreche folgte einer klaren Linie. Schon im Entwurf waren die Produktionen gezielt auf die Verwendung von passenden Stimmen hin angelegt. Die Methode kam beinahe einer Art von «Prä-Synchronisation» oder vorsorglicher Doppelbesetzung der Rollen gleich. Auf diese Weise gewann die ganze Übung etwas Demonstratives: seht und hört alle mal her; es ist zwar umständlich, aber halt doch machbar! Jene verfeinerten Verfahren haben als Elemente einer verlorenen Kunst zu gelten. Unterdessen werden die Sprecher fast immer hinterher bestellt: erst dann, wenn eine Nachfrage ersichtlich geworden ist. Gleich viele Umstände wie seinerzeit, heisst das, mag sich offenbar kein Mensch mehr machen. Es sieht danach aus, als hätten die standardisierten TV-Synchros das allgemeine Qualitätsbewusstsein bleibend gedrückt.

Logischer- oder paradoxerweise erleichterten die frühen technischen Mittel des Films in ihrer Einfachheit das Einfügen mündlicher oder schriftlicher Übersetzungen oder Kommentare; hingegen konnten dann die fortgeschritteneren Methoden den Vorgang nur verkomplizieren. Ähnlich, wie es heute die Wetterfrösche täglich auf den Bildschirmen mimen, machte zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein «erklärender Herr», wie der Typus bei Maxim Gorki heisst, den Zuschauern das Geschehen auf der Leinwand begreiflich.

Nur kein Kommentar

Er agierte bald vor, bald während der Vorführung und bewegte sich wohl auch in mehr als einer Sprache; seine lebhaften Gesten waren dem Jahrmarkt entlehnt, und selten verkündete er an zwei Tagen nacheinander exakt das Gleiche. Erst dann, mindestens fünf, eher zehn Jahre danach, kommen die sogenannten Zwischentitel in Gebrauch, die den Erzähler umgehend überflüssig machen. Ihr nachmals oft verkannter Vorteil besteht darin, Kommentar und Dialoge in parallelem Wechsel zueinander laufen zu lassen. Damit ist eine Schwierigkeit wenigstens vorübergehend gemeistert, die mit dem Tonfilm allerdings wieder neu auftreten wird.

Und wohlgemerkt, von Ausnahmen abgesehen sollte das Problem bis heute unbeseitigt bleiben. Für fast alle Spielfilme wird ein Kommentar, sei er nun *off* oder *on*, gesprochen oder geschrieben, als quasi grundsätzlich fehl am Platz empfunden und bestenfalls ganz am Anfang oder ganz am Ende widerwillig geduldet. Weil Ansage und Beiwort besser etwa für die Wochenschau oder den Dokumentarfilm geeignet scheinen, aber auch für das Varieté, sind sie zu einer arg vernachlässigten, ja zur regelrecht verpönten Form geworden, was abermals einen messbaren historischen Verlust mit sich gebracht hat.

Freilich mussten dann die Zwischentitel für jedes einzelne Idiom gesondert zubereitet und eingeklebt werden; mehr noch, sie verlangten, sprachlich einwandfrei redigiert, grafisch entworfen und mit Bildmotiven ausgeschmückt zu sein. Vor allen Dingen aber hatten sie sich in den übergreifenden Rhythmus des Ganzen einzufinden. Doch gerade unter besonders anspruchsvollen Vorgaben gedieh die Zwischentitelung zu einer hervorragenden erzählerischen und ästhetischen Errungenschaft des Stummfilms; sie hat namentlich Entscheidendes zur Herausbildung der Montage als Prinzip und Praxis beigetragen und damit dem Tonfilm eine Vorleistung erbracht, die er zu nutzen verstand, ohne sie wirklich erkannt zu haben.

Von einem Tag auf den andern

Schade, die Form muss heute als eine der verlorenen Künste gelten, um die sich der Film unverständlicherweise selber gebracht hat; dem eigenen Tempo so oft vorauseilend, ist er immer wieder geneigt, Modernisierung als Abkehr vom Erworbenen zu betreiben. Weil ohne rechte Überzeugung angegangen, können so gut wie alle Versuche, einmal ausrangierte historische Routinen wieder aufzunehmen, als nachgerade glor- und lehrreich gescheitert gelten.

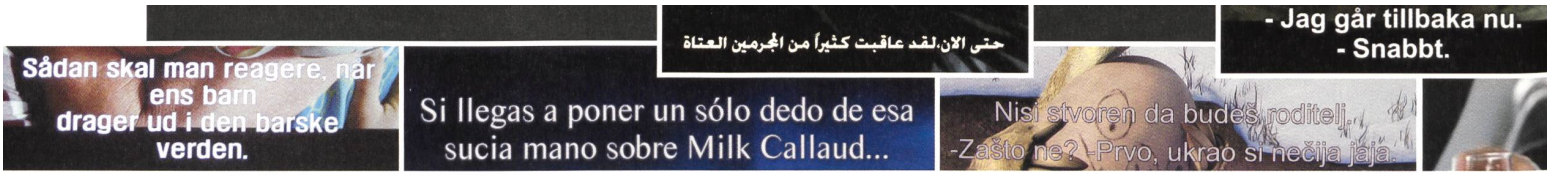
Kurz vor dem Übergang zum Tonfilm, also um etliche Jahre zu spät und in der steigenden Erwartung einer neuen Ära, erbringt Friedrich Wilhelm Murnau mit DER LETZTE MANN den praktischen Nachweis, dass sich ein Spielfilm auch ohne jeden ausdrücklichen Dialog und Kommentar realisieren lässt. Jenes kurze Intermezzo verdeutlichte allerdings nur ein weiteres Mal, was für ein Gewicht den Zwischentiteln im Stummfilm zukam. Denn gerade zu einem Versuch, ausnahmsweise ganz auf das bewährte Hilfsmittel zu verzichten, musste sich der Regisseur unwiderstehlich herausgefordert fühlen.

Die Umwälzung, die mit dem Ende des Stummfilms und der raschen Verbreitung des Tons einhergeht, führt um 1930 herum zu chaotischen Zuständen. Was immer an die früheren Konventionen erinnert, wird nun wenn möglich hauruck entfernt. So soll jetzt, für eine Weile, fast nichts Geschriebenes mehr auf der Leinwand etwas verloren haben. Fast von einem Tag auf den andern übertönt der Ton die gesamte Aktion, obwohl es an Möglichkeiten der Mischung oder der Post-Synchronisation noch länger mangeln wird. Exemplarisch erhalten in Hollywood eine Anzahl Stars wegen tatsächlich oder angeblich ungeeigneter Stimme ihre Engagements gekündigt. Vor dem Erfordernis, die Sprachgängigkeit des Stummfilms durch etwas annähernd Gleichwertiges zu ersetzen, reagiert die Branche zunächst mit nervöser Verwirrung. So schnell wie möglich eine Technik für eigentliche Untertitel einzurichten ist keineswegs etwa der nächstliegende Gedanke.

Die Zeit wird knapp

Im Gegenteil, während etlicher Jahre schlagen sich die Produzenten mit umständlichen, letztlich ganz einfach zu teuren Versionen herum. Grössere Teile eines Films werden mehrfach gedreht, heisst das, jedes Mal in einer andern Sprache; einzelne Darsteller lassen sich zwischen den Fassungen fliegend auswechseln, ebenso der eine oder andere Schauplatz. Kurzum, statt gelöst wird das Problem einer real vielleicht unmöglichen, mindestens als theoretische Überlegung aber wünschbaren «Prä-Synchronisation» schlicht links liegen gelassen.

Gegen das Elend der gespaltenen Zungen geht Woody Allen zum Beispiel in VICKY CRISTINA BARCELONA an, der die Erzählung in wechselnd englisch- und spanischsprachige Szenen gliedert, und tut es eher beiläufig in MIDNIGHT IN PARIS. Ähnlich will er bei



NERO FIDDLED verfahren, für den auch der akzentlastige Komiker Roberto Benigni engagiert ist. Von Passagen aus dem «Dekameron» inspiriert, soll die Erzählung in eigentliche englisch und italienisch gesprochene Episoden zerlegt werden. Derlei Methoden, versichert der Autor und Regisseur, seien den Europäern geläufig, aber in den USA unwillkommen. Offenbar hält sich dort die Erwartung, als *lingua franca* des Weltfilms werde, anstelle des Britischen oder Amerikanischen, doch noch das Hollywoodianische obenausschwingen.

Im Verlauf der gesamten dreissiger Jahre nehmen die Untertitel und die Synchronisation parallel zueinander Gestalt an; es geschieht aus einem Zwiespalt heraus, der kurzfristig keine glanzvollen Ergebnisse zulässt. Von der verlockenden Möglichkeit, jeweils nur das Nötigste, oft kaum die Hälfte des Gesprochenen auch tatsächlich in Geschriebenes zu übertragen, wird ausgiebig Gebrauch gemacht. Damit lässt sich gewiss Aufwand sparen, doch geschieht es sicher auch in der Meinung, allzuviel Text könnte die Zuschauer überfordern; bald einmal werde die Zeit zu knapp, ihn auch nur komplett zu lesen: geschweige denn korrekt, das heisst in die Bilder *hinein* statt, weil zu sehr auf ihren Rand konzentriert, *unter* ihnen vorbei.

«OK» für «Yes»

Indessen ist an Stimmen, die dauerhaft wenig von der Methode halten, kein Mangel. Alfred Hitchcock etwa beklagt, die forcierte Lektüre lenke vom eigentlichen Geschehen auf der Leinwand eher ab. Auch solche Bedenken dürften die Vorsicht mit bestimmt haben, die bei den frühen Versuchen geübt wird. Aber dann kommt der neuen Technik eine Korrektur bei der Menge des Rezitierten entgegen. Das Übermass an Dialogen, jenes pausenlose Gerede, das die Anfänge des Tonfilms prägt, pendelt sich bis Mitte der Dreissiger auf einen erträglichen Umfang ein.

Die Entwicklung, die von 1945 an weiterführt, weist quer durch die Dekaden nach einer Richtung: die Titel werden zunehmend dichter gesetzt. Letztlich ziehen sie, in der angestrebten Vollständigkeit, auch immer wieder absurde Konsequenzen nach sich: etwa dann, wenn bis heute ein gesprochenes «okay» mit einem geschriebenen verdoppelt wird. In der Schweiz kann der Pleonasmus sogar verdreifacht erscheinen, mit je einem für die deutsche Titelzeile und einem gleichen darunter auf der französischen. «OK» für ein «yes» im Original schleicht sich gelegentlich ein, doch ohne gleich zur Regel auszuarten.

Die Untertitelung bekundet ganz allgemein Mühe, den stetig wachsenden und wechselnden sprachlichen Reichtum zu bewältigen, den die Einfuhren aus Dutzenden von Sprachregionen in die Säle schwemmen. Die Kapazitätsgrenze wird spätestens heute erreicht, da lückenlos durchgesprochene Inszenierungen inzwischen wieder üblich geworden sind. David Cronenberg ist in A DANGEROUS METHOD, der immerhin die freudsche *talking cure* oder Aussprech-Kur zum Thema hat, noch um Atempausen bemüht. Roman Polanski hält sich in CARNAGE weniger zurück und legt auch schon mal zwei Dialoge zeitgleich übereinander. Maïwenn Le Besco kennt in POLISSE kein Halten mehr. Das *parigot*, sprich: Idiom von den Pariser Boulevards vermengt sich lauthals mit Italienisch, Rumänisch, Arabisch, Afrikanisch und ein paar weiteren Global-Mundarten.

Tempo und Alertheit

Wer wie der Verfasser dieser Zeilen um 1960, meistens in den Hinterhöfen der Vorstadt und zum Beispiel mit dem unvergessenen NORTH BY NORTHWEST, seine ersten komplexeren Vorführungen auf der grossen Leinwand erlebt, der hat sich erst einmal ins anspruchsvolle Gefüge eines subtilen Spannungsstücks einzufinden. Doch im gleichen Durchgang schlägt er, sicher hierzulande, einen langen Weg der Gewöhnung und des Dazulernens ein, und zwar just dank dessen, dass die Kinostücke zum grössten Teil untertitelt sind.

In ihrer atemberaubenden Promptheit und unbeirrbar abschnurrenden Automatik nimmt die Koinzidenz von Bild, Ton und Text, von Original und Version, leicht etwas Verwirrendes, sogar Betäubendes an. Die Gleichzeitigkeit der Abläufe bedingt eine umständliche optisch-akustische Einübung, bei der jede Hilfe versagt. Keinem Menschen verlangt die Realität eine vergleichbare Leistung auf mehreren Ebenen ab. Von einer eigentlichen neuen Dimension jenseits der geläufigen Wahrnehmung zu reden ist wohl kaum übertrieben. Die häufigen Pannen durch verpatzten Rollenwechsel jedenfalls sind bis mindestens 1980 willkommen und erlauben es, Luft zu holen.

Dass die helvetischen Verleiher dazu übergingen, mehr und mehr das Englische oder Italienische auf zwei Zeilen übereinander zugleich wiederzugeben, je deutsch und französisch, vereinfachte gar nichts. Original Schwedisch, Spanisch, Russisch, Japanisch stiessen hinzu. Die Filme trugen mehr an den Zuschauer heran, heisst das, als sie eigentlich zu transportieren bestimmt waren. Ruckzuck über jeweils drei Sprachen durcheinanderhüpfende Vergleiche drängten sich ungefragt auf. Immer wieder drückten die lästigen Mechanismen zur Hintertür herein und ordneten ein Tempo und eine Alertheit an, denen sich der Besucher zunächst spontan widersetzte. Nach einer gewissen Einlaufdauer konnte er die Dynamik nur noch hinnehmen, und schliesslich wuchs sie ihm sogar zu.

Eine ungezähmte Art des Lernens

Sofern es dem Kino jener Dekaden überhaupt gegeben war, so etwas wie eine Schule zu werden, dann nahm sie, mindestens in der Schweiz, die Gestalt eines scheinbar nie endenwollenden und planlosen Sprachkurses an. Und fernab von jeder amtlich verordneten Ausbildung geriet die Herrlichkeit schliesslich zum Element einer «Swiss international education», die aufs Sprachliche und Bildsprachige zielte. Was jener Generation genau widerfahren war, sollte ihr erst bewusst werden, als sie sich schon kontaminiert hatte.

Es wäre verführerisch leicht, die damals genossene oder eben durchlittene Erziehung in ein romantisches Licht zu rücken: ähnlich, wie es seinerzeit die Protagonisten der französischen Nouvelle vague taten. Handkehrum darf es als töricht gelten, unterschiedslos zu verwerfen, was so viele sich damals aneigneten oder was sie eben verpasst erhielten: Brauchbares so sehr inbegriffen wie allerlei Unnützes. Es begannen sich überstürzte Denkvorgänge bei einem Neo-Kinogänger jener Zeit einzunisten und dazu eine Neigung zu Fehlschlüssen und falschen Analogien und Vergleichen. Was immer davon zu halten sei, eine Frage erhebt sich: summieren sich die Teile zu einem schiefen Weltbild, und gaben sie eine verbildete Haltung vor?

Indessen ist es ausgeschlossen, dass der Einfluss allen Beteiligten einen Schaden zugefügt haben soll. Denn es ging weniger um die Übernahme eines bestehenden Verständnisses von der hellen Welt draussen vor der Tür und mehr um die Methoden, sich von selber eine Anschauung zu schaffen, samt den hiefür benötigten Mitteln. Tatsächlich, auch in diesem Sinne konnte das Kino als eine unerklärte Akademie fungieren, die freilich jeden Anspruch auf hochtrabende Bezeichnungen verschmähte. Mit unübertroffener Anschaulichkeit, wenn auch in heillosem Durcheinander wurde drinnen, in den dunkeln Sälen und vor den glänzenden Bildern, eine andere, eine ungezähmte Art des Lernens unterrichtet.

Zu kleine Bildschirme

Das Ende der klassischen Periode kündigte sich auf mehreren Wegen an, tat es aber auch über neue Verfahren, die fürs Übersetzen ausprobiert wurden. Auf der Strecke blieben Versuche mit Einsprechungen an Ort und Stelle, sei's *live*, sei's aufgezeichnet, vom Blatt oder vom Band und über Kopfhörer; ein Gleiches galt für Experimente mit Titeln in punktierter Leuchtschrift, die von einem separaten Gerät auf einen Streifen *unterhalb* der

Leinwand projiziert wurden. Beide Methoden scheiterten, wen wundert's, an der vermaledeiten Synchronisierung.

Auf der andern Seite nimmt von 1960 an die Television mehr und mehr überhand; noch um einiges heftiger schwankend als das Kino, foutiert sie sich in ihrer Weitläufigkeit und oft auch Beliebigkeit um eine überlegte und breit verbindliche Entscheidung zwischen Titeln und Synchros. Kunststück, die anfangs zu kleinen Bildschirme mit den sowieso schon schmalbrüstigen Bildern bieten keinen ausreichenden Raum für die Texte und lassen genügend grosse Schriften nur schlecht zu. Als dann grössere Formate und höhere Auflösungen nachrücken, scheint es bereits zu spät für eine Besinnung auf die erprobten Tugenden. Denn bis dahin hat sich die Leinwand ihrerseits recht und schlecht auf ein Verhältnis zwischen Untertiteln und Bildfläche festgelegt; im Grossen und Ganzen mutet es harmonisch und gefällig an und erweist sich, besonders wichtig, als der Gewöhnung zuträglich.

Beim Fernsehen kann eine analoge Disposition wohl nur noch als undenkbar entfallen; selbst um sorgfältigere Synchros, die der hörbar verbesserten Wiedergabe des Tons gut anstünde, bemühen sich die Sender und Produzenten nur skeptisch. Unvermeidlicherweise fällt denn das Fernsehen für seine meisten Programme der Synchronisation anheim und verweist die Untertitelung an die Peripherie. Getroffen wird damit eine Wahl, die gegen 1990 auf das Kino zurückzuschlagen beginnt.

Keine klare und wahre Wahl

Aus den allerbesten kulturellen und politischen Gründen hatte die deutsche Schweiz an der meist zweizeiligen Übersetzung auf den Leinwänden festgehalten; doch nach sechzig Jahren setzte selbst im helvetischen *réduit* oder Hinterland eine Anpassung an die Gegebenheiten auf den Bildschirmen des Kontinents wie auch in den Sälen der Nachbarländer ein; wiewohl einstweilen begrenzt, schneidet der Prozess doch schon merklich ein. Zumal Häuser, die sich in den Aussenquartieren und Vororten auf populär sich gebende Programme verlegt haben, gehen resolut dazu über, die Filme synchronisiert zu spielen.

Böse Mäuler frotzeln, damit werde dem Umstand Rechnung getragen, dass das Lesen mindestens einem Teil des jugendlichen Publikums in den Agglomerationen mehr und mehr Mühe bereite. Die internationalen Festspiele scheinen neuerdings die bald letzte Bastion zu sein, die noch diskussionslos an den Untertiteln festhält. Beim Festival von Locarno liess sich über etwa zehn Jahre hin die allmähliche Rückbildung des Französischen zugunsten des Englischen als *lingua franca* beispielhaft verfolgen.

In der Zwischenzeit haben es die sogenannten vielseitigen digitalen Disks oder DVDs noch vor sich, unwiderruflich die eine Chance ihres voraussichtlich begrenzten Daseins zu verpassen. Denn es dürfte von dem Erzeugnis einer rasanten technischen Entwicklung mindestens soviel füglich erwartet werden: die Flachlinge müssten imstand sein, endlich die jahrzehntelang sträflich unterlassene Gleichstellung von untertitelten und synchronisierten Fassungen herbeizuführen. Dem Betrachter könnte so eine klare und wahre Wahl geboten werden. Immerhin, das eine oder andere ist nach dieser Richtung hin bereits erreicht worden, zögerlich und vielleicht nur versehentlich; und wäre es bloss, dass sich der Godardsche Traum von der chinesischen Originalversion mit vietnamesischen Untertiteln, siehe da, überraschend erfüllt hätte.

Das Öffnen der Wundertüte

Indessen bleibt ein weiterweisender Schritt aus; er müsste stracks vorbeiführen an der notorisch kundenunfreundlichen Zwangs-Vermarktung und auf einen Entscheid hin, der sich vornähme, die fälligen Normen auch nach kulturellen Kriterien zu definieren. Doch geschieht ähnlich wie auf dem Bildschirm von zwei Dingen einstweilen keines; weder die Untertitelung noch die Synchros werden tragfähig verbessert, heisst das; vielmehr sehen sie sich in ihrer prekären Brauchbarkeit, die unbesehen und mit taubem Ohr übernommen wurde, beziehungslos, als sogenannte Optionen nebeneinander plaziert.

Bisher sind die Möglichkeiten, den Wirrwarr der Formate für Bild, Ton, Text, Sprachen, Farben, Kontrast und Abspielgeschwindigkeit überschau- und überhörbar zu machen, von den meisten Verlagen ignoriert worden. Doch hat wenigstens die Verseuchung mit Werbespots, an denen es kein Vorbeischalten gibt, allmählich nachgelassen; hingegen sind die Angaben zu den Sprachversionen fahrlässig irreführend tiefer denn je ins Kleingedruckte der Umschlagshülle versenkt. Die einen Disks laufen nur auf gewissen Rechnern, andere wiederum nur auf bestimmten Lesegeräten. Und das Verhängnis einander aushebelnder sogenannter Codes schwebt nach wie vor über dem gesamten Sortiment. Was von den willkürlichen Beschränkungen wann wo warum unerwartet wieder ausgenommen sein soll, kapieren wohl selbst die zuständigen Produzenten nur im Ansatz.

Ohne ihrer frei gewählten Selbstbehinderung jemals gewahr zu werden, lechzt denn die Branche mit ihren warnenden Boom-Symptomen förmlich nach einer gesteuerten, in die Zukunft weisenden Liberalisierung. Ihre Vorfreuden aber heften die Krämer wohl eher an ein vielleicht schon baldiges Ende der DVD's, das die Überstellung des gesamten Flitters ins Internet nach sich zöge. Die Gläubigen leiden unterdessen ergeben mit, und für sie bedeutet das Auswählen und Einschieben einer jeden neuen Scheibe nach wie vor ein Abenteuer, vergleichbar mit dem Öffnen der sprichwörtlichen Wundertüte.

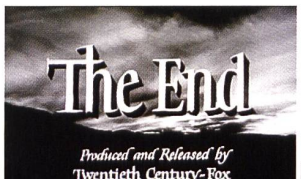
Vor einem zukünftigen historischen Verlust?

Kompat, inkompat ? Das ist hier die Frage, und dabei bleibt es voraussichtlich. Das Netz wiederum droht sich selber zu überspannen, pausenlos dem eigenen Tempo vorauseilend, und in seinen surrealen Reichweiten wird sich der marktübliche Dreischritt wahrscheinlich wiederholen, der die Silberplatten zunächst entfesselt und dann zurückgebunden hat: erstens alle Schleusen auf; zweitens sämtliche Dämme hoch; drittens ausgewählte Kanäle wieder kontrolliert fluten.

Nach dem Vorstoss ins Grenzenlose dürfte sich weder die unsinnige Zahl einander lähmender Formate vermindern, noch ist ein Mass an Reklame zu gewärtigen, das sich ohne viel Mühe mit Verachtung strafen liesse. Bei all dem werden die Untertitel noch Etliches überdauern, und desgleichen verharren die Synchros für eine stattliche Weile in Gebrauch. Denn über Auslauf oder Fortbestand befinden Verbreitung, Umsatz und Routine bestenfalls mit. Die letztlich entscheidende Grösse hingegen kann einzig und allein die Sache an und für sich sein und ihre rentable Qualität. Erfüllen sich Sinn und Zweck des fraglichen Artefakts, heisst das; oder ist das bewusste Dingsbums unnütz zur Hand, zwar profitabel, aber kein Gewinn, und es bereitet mehr Verdruss, als der Allgemeinheit an Vorteilen erwachsen kann?

Solange er weiter nach seinem gewohnten Namen heissen darf, wird sich der Film die teils fragwürdigen Fortschritte der letzten achtzig und mehr Jahre mit ihren oftmals unerwarteten Wendungen zwar gewiss selber eingebrockt haben; überschüssige Klugheit hat er ja selten an den Tag gelegt. Trotzdem hätte der müde Alte etwas Würdigeres verdient als sich nun möglicherweise in einer diffusen Zone oder Allerwelts-Streuung schlicht aufzulösen oder hinüber zu gleiten in unbenannte Nachfolgeformen, von denen noch kaum eine Projektion ersichtlich ist. Ein derartiger Abgang wäre wahrhaftig gleichbedeutend mit einem zukünftigen historischen Verlust.

Pierre Lachat



Die Krise der Filmkritik ist vorbei

Der Filmtheoretiker André Bazin sagte einst, **die Filmkritik habe die Aufgabe, «soweit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern». Das vermisse ich hierzulande.**

In der Schweiz hat in den letzten fünf Jahren etwa jeder dritte Filmkritiker seine Stelle durch Umstrukturierung, Entlassung oder Frühpensionierung verloren. Viele Medien leisten sich heute keinen vollamtlichen Filmredaktor mehr. Gespart wurde überall, warum aber so stark beim Film? Ich glaube, dass meiner Zunft das Zusammenfallen der Wirtschaftskrise mit einem Generationenwechsel bei den Kritikern sowie ihre hohe Spezialisierung zum Verhängnis wurden. In Zeiten, da im Internet jeder über alles dilettierte, sehnten sich Chefredaktoren nach Generalisten: Gestern Habermas, heute Himbeergelee, morgen Haneke, übermogen Hodenkrebs – ein solches Spektrum hätte ein Kultur-, pardon Gesellschaftsjournalist abdecken sollen. Inzwischen schlägt das Pendel zurück. Der zahlende Mediennutzer verlangt nämlich Analyse. Und die können nur Journalisten mit profundem Fachwissen leisten. Der Verleger der «Aargauer Zeitung» will darum wieder einen Filmkritiker einstellen. Dafür gibt es gute Gründe, die selbst Zahlenmenschen einleuchten:

> In der Schweiz gehen durchschnittlich jede Woche über 300 000 Menschen ins Kino – viel mehr als Fussball- und Eishockeyspiele besuchen.
> Bei 12- bis 19-Jährigen ist der Kinobesuch eine der drei beliebtesten Freizeitbeschäftigungen.
> Keine Kultursparte stösst laut Leserbefragungen auf mehr Interesse als der Film.

Ich bin überzeugt, dass die äussere Krise der Filmkritik vorbei ist. Geblieben ist die innere und schlimmere, die Überzeugungskrise. Viele von uns haben ihren vermeintlichen Bedeutungsverlust geradezu verinnerlicht: Gewisse Verleiher und Kinobesitzer haben uns jahrelang eingelöffelt, wie unnütz unsere Elaborate, wie überaltert unsere Leser sind. Das ist zumindest bei Filmen mit Anspruch nachweislich falsch: THE KING'S SPEECH, BLACK SWAN oder INCEPTION etwa wurden massgeblich dank guten Kritiken zu Grosserfolgen. Auch die Branche hat das gemerkt: Man respektiert, ja hofiert teils die Kritiker wieder.

Lassen wir also das Wundenlecken und stellen wir uns zwei unbequeme Fragen: Welche Aufgabe hat heute die Filmkritik? Was macht guten Filmjournalismus aus?

Nach meinem Berufsverständnis ist ein Kritiker ein privilegierter Zuschauer, der mehr gesehen hat und mehr weiss als sein Publikum. Er bietet Orientierung und bringt die Filmliebhaber im besten Fall auf den Geschmack. In dieser Funktion ist er wichtiger denn je: Kamen 1995 in der Schweiz noch 273 neue Filme ins Kino, waren es 2010 bereits 418. Es ist schwierig, den Überblick zu behalten, aber die einzige Raison d'être des Kritikers ist die Liebe zum Kino. Wer nicht gerne täglich ins Kino geht, sollte es sein lassen. Gute Kritiker sind nach meiner Beobachtung immer Cinephile, die in der Freizeit ins Programmkino pilgern und viel über Film lesen. Denn erst, wenn man die Filmgeschichte kennt, vermag man einen Film im Œuvre des Autors zu verorten, einen ästhetischen oder inhaltlichen Trend im Weltkino zu erkennen oder die Bedeutung einer technologischen Innovation einzuschätzen.

Grundvoraussetzung für den Filmkritiker ist die Neugierde. Wer nach Jahren glaubt, eh schon alles gesehen zu haben (früher, als alles besser war), sollte Jüngeren Platz machen, die das *feu sacré* haben. Neugierde ist heute umso mehr gefordert, weil ein Teil des Publikums sie verloren hat. Das ist übrigens eine indirekte Folge der von Verleihern verursachten Filmschwemme. Bei Überforderung, so lehrt die Systemtheorie, hängt das Individuum ab oder zieht den sicheren Wert vor: den stark beworbenen Hollywoodfilm oder bekannte Autoren wie Kaurismäki oder Almodóvar. Unbeeindruckt von den Marktverhältnissen sollte sich der Filmkritiker trotzdem befleissigen, die Qualität des neuen rumänischen Kinos oder eines unbekannten Autors wie Apichatpong Weerasethakul zu vermitteln. Ganz wichtig ist, dass er es mit Überzeugungskraft tut. Was man gerne schreibt, wird auch gerne gelesen.

Der Filmtheoretiker André Bazin sagte einst, die Filmkritik habe die Aufgabe, «soweit wie möglich den Schock des Kunstwerks zu verlängern». Das vermisse ich hierzulande. Im Vergleich mit der vitalen Rezensionskultur in Frankreich oder England erscheint die Schweizer Filmkritik harmlos und debattierfaul. Immer mehr Journalisten betreiben eher routinierte Warenkunde als engagierte Kunstkritik: Inhaltsangabe bis zum Cliffhanger, ein Abschnitt zu den Schauspielern, drei von fünf Sternchen. Bei Radio und Fernsehen beschränken sich viele aufs deskriptive Film-Vorstellen – und leisten ihrer Erübrigung Vorschub. Das Annoncieren leistet die Reklame, und eine Inhaltsangabe kann auch der Metzger liefern. Für eine Filmanalyse, die auch Kamera, Drehbuch und Regie berücksichtigt, braucht es einen Profi.

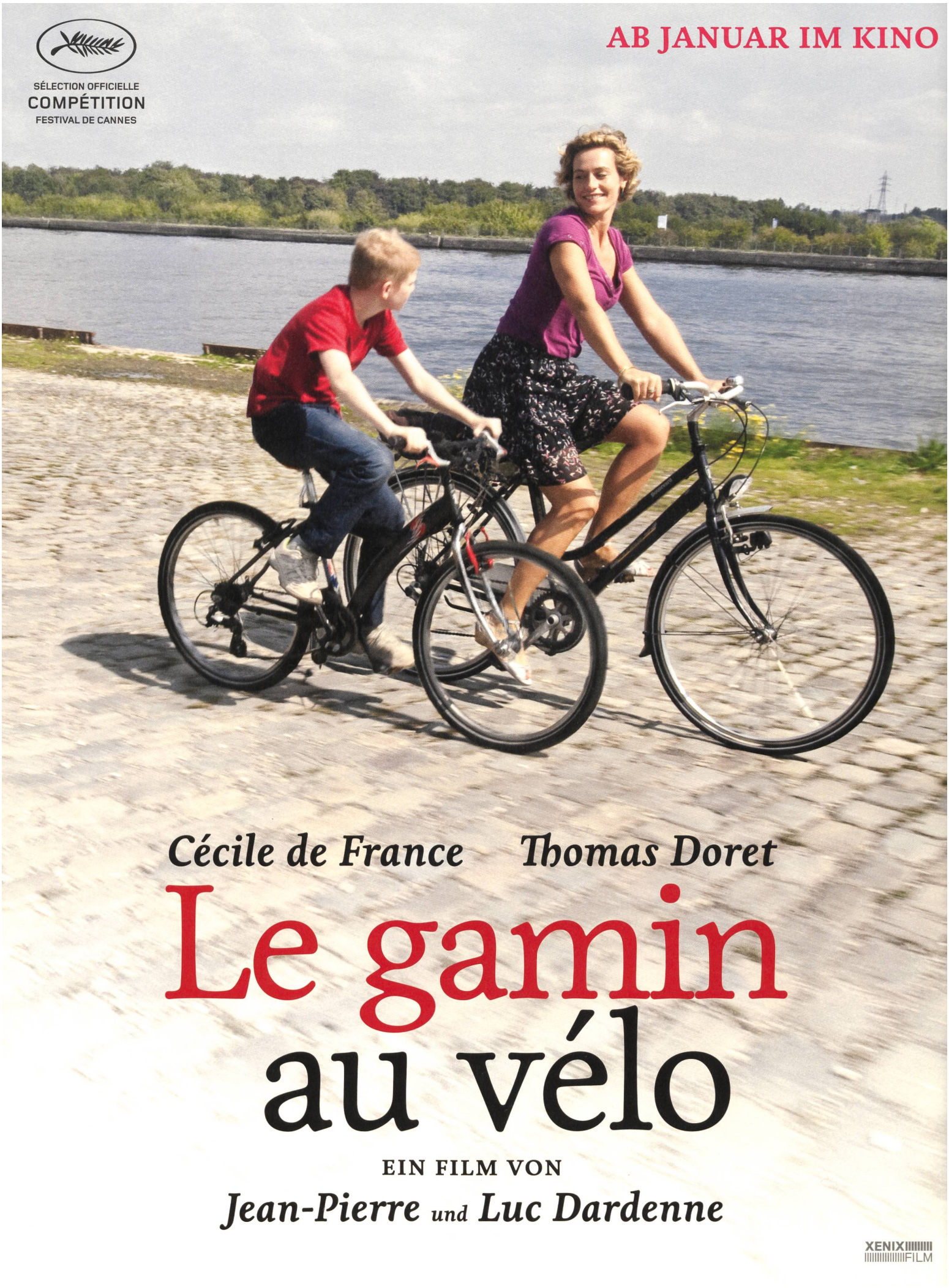
Etwa achtzig Prozent der Kritiken sind heute (oft freudlos) positiv. Das ist zum Gähnen. Der saftige Verriss – welcher die Leute oft erst ins Kino treibt – ist vom Aussterben bedroht. Warum einen Film besprechen, wenn er nicht gut ist, fragen sich viele, als ob der neue Marc-Forster-Film nur interessiert, wenn er für den Oscar nominiert wird. Abgesehen davon gibt es Grosskritiker wie Freddy Buache oder Wolfram Knorr, die ich viel mehr für ihre Verrisse als für ihre Lobeshymnen bewundere.

Ich wünsche der Filmkritik eine Erweckung. Sie soll wieder selbstbewusster, frecher und jünger werden. Der Kinobesuch ist heute nicht mehr gottgegeben, die Leute verbringen ihre Freizeit auch auf Facebook oder im Fitnesscenter. Ein engagierter, intelligenter Filmjournalismus ist das beste Aphrodisiakum für den Film – und dient letztlich auch der Arterhaltung des Kritikerstammes.

Christian Jungen

Filmredaktor der NZZ am Sonntag und Präsident des Verbandes der Schweizer Filmjournalistinnen und Filmjournalisten

WINNER
NONFIKTIONALE PREIS 2010
VISIONS DU RÉEL
OFFICIAL SELECTION 2011
CINÉMA DU RÉEL
OFFICIAL SELECTION 2011
INTERNATIONAL COMPETITION
PREMIER FILMS
EIN FILM VON RAMÒN GIGER
EINE RUHIGE JACKE
WWW.EINERUHIGEJACKE.CH
EINE PRODUKTION VON VIVÌSUE FILM MIT ROMAN DICK XAVER WIRTH YAMINA SLIMANI BUCH & REGIE
TESSIN KAMERA RAMÒN GIGER & ROMAN DICK TON STEPHAN KÜMIN SOUNDDESIGN BENJAMIN
FARBKORREKTUR ADRIAN AESCHBACHER FACHLICHE UNTERSTÜTZUNG MARCEL KOSA & PIERRE TABOURET
ÜBERSETZUNG FELIX BAUDENBACHER
cineworx
RISE AND SHINE WORLD SALES
MIGROS kulturprozent
Sonnhalde Gempen
HANS & HULDA KLINGER STIFTUNG ZÜRICH | SCHEIDEGGER-THOMMEN STIFTUNG BASEL | STIFTUNG HORIZONTE, BASEL | DREYFUSS SÖHNE & CIE


SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES
AB JANUAR IM KINO
Cécile de France
Thomas Doret
Le gamin au vélo
EIN FILM VON
Jean-Pierre und Luc Dardenne
XENIX FILM