

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 54 (2012)
Heft: 322

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.08.2025

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



3.12

Traumfabrik Cinecittà

...

Freiheit der Phantasie:

Luis Buñuel in Mexiko

...

CORPO CELESTE Rohrwacher

SISTER Meier

EN KONGELIG AFFÆRE Arcel

LES ADIEUX À LA REINE Jacquot

CAFÉ DE FLORE Vallée

...

Fr. 9.- € 6.-

filmbulletin.ch



9 770257 785005 03

Rainer Werner
Fassbinder



KINO xenix
MAI 2012

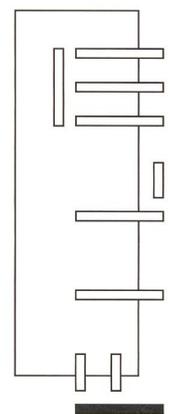
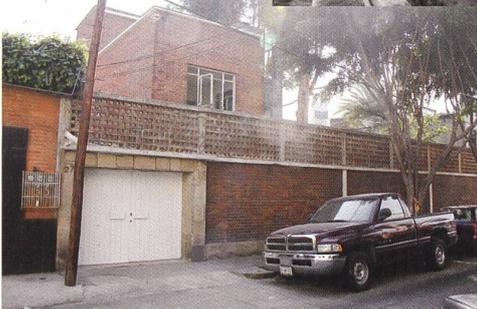
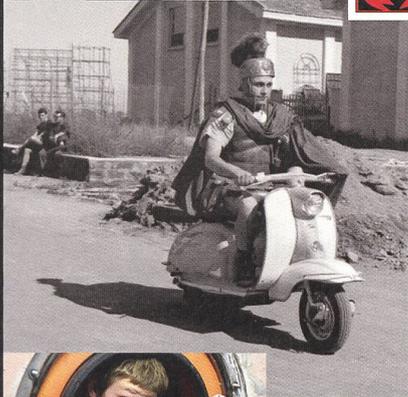
Bus 32 & Tram 8 bis Helvetiaplatz,
Tram 2 & 3 bis Bezirksgebäude
Telefonische Reservation: 044 / 242 04 11
Reservation per SMS und Internet siehe
www.xenix.ch

Die Anarchie der Phantasie

BUNDESKUNSTHALLE

ROMY SCHNEIDER
5. April – 24. Juni in Bonn

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland
Museumsmeile Bonn, Friedrich-Ebert-Allee 4, 53113 Bonn, T +49 228 9171-200
www.bundeskunsthalle.de



Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

3.2012

54. Jahrgang

Heft Nummer 322

Mai 2012

Titelblatt:

Mads Mikkelsen als Johann Friedrich Struensee und Alicia Vikander als Caroline Mathilde in EN KONGELIG AFFÆRE von Nikolaj Arcel

KURZ BELICHTET

- 4 Tanz-Video-Archiv
- 5 Die rote Traumfabrik
- 6 Bücher
- 9 DVD

KINO IN AUGENHÖHE

- 10 «Voglio scegliere Gesù! Voglio scegliere Gesù!»
- CORPO CELESTE von Alice Rohrwacher
- 12 Kunst der szenischen Diagonale
- LES ADIEUX À LA REINE von Benoît Jacquot

FILMFORUM

- 14 Parabel über politisches Denken
- EN KONGELIG AFFÆRE von Nikolaj Arcel

HOLLYWOOD
AM TIBER

- 16 Traumfabrik Cinecittà
- Vergangener Ruhm, gegenwärtige Krise, zukünftige Herausforderungen

FILMFORUM

- 25 Mikrokosmos von ungeheurer Intensität
- SISTER von Ursula Meier
- 26 «Ich liebe Kontraste, ich liebe Widersprüche»
- Gespräch mit Ursula Meier

NEU IM KINO

- 29 OSLO, AUGUST 31TH von Joachim Trier
- 30 ALBERT NOBBS von Rodrigo García
- 31 2 DAYS IN NEW YORK von Julie Delpy
- 32 CAFÉ DE FLORE von Jean-Marc Vallée
- 33 ABRIR PUERTAS Y VENTANAS
- von Milagros Mumenthaler
- 34 BEL AMI von Declan Donnellan, Nick Ormerod
- 34 SALMON FISHING IN THE YEMEN von Lasse Hallström
- 35 MARLEY von Kevin MacDonal
- 36 KAMPF DER KÖNIGINNEN von Nicolas Steiner

STREIFLICHT

- 37 Freiheit der Phantasie
- Luis Buñuels mexikanische Jahre und die Casa Buñuel in Mexiko-Stadt

KOLUMNE

- 44 Das Kino ist tot, lang lebe das Kino!
- Von Andreas Maurer

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

**Inseratverwaltung
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, Michael Ranze,
Frank Arnold, Johannes
Binotto, Martin Walder,
Gerhard Midding, Jesper
Storgaard Jensen, Doris Senn,
Veronika Rall, Stefan Volk,
Oswald Iten, Erwin Schaar,
Emma van den Bold, Michael
Pfister

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Cinéma-
thèque suisse, Photothèque,
Lausanne; Cinéma-thèque
suisse Dokumentationsstelle
Zürich, Elite Film, Filmcoop,
Look Now! Filmdistribution,
Pathé Films, Praesens
Film, Rialto Film, Xenix
Filmdistribution, Zürich;
Internationale Filmfestspiele
Berlin; Luis Buñuel in Mexiko:
Michael Pfister, Archivo
Centro Buñuel de Calanda;
Cinecittà: Jesper Storgaard
Jensen, Fotoarchiv Cinecittà

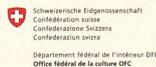
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon + 49 (0) 6421 6 30 84
Telefax + 49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schuere-verlag.de
www.schuere-verlag.de

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2012
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**



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



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.

© 2012 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 54. Jahrgang

Kurz belichtet



WELT AM DRAHT
Regie: Rainer Werner Fassbinder



LAUBERHORNRENNEN
IM SOMMER
Regie: Daniel Zimmermann

Rainer Werner Fassbinder

«Eine vermeintlich exhibitionistische Privatheit scheint Rainer Werner Fassbinders Filme zu durchziehen. Löst man sich jedoch aus der Vordergrundigkeit bestimmter Geschichten und Themen und sieht auch den einen oder anderen Manierismus nach, so wird man nicht zuletzt durch Fassbinders spezifisches Arrangement von Kamerabewegungen und Starre, offenen und verstellten Räumen, Licht und Farben, Musik und Off-Ton, Symbolen und realen Dingen in einen Kosmos geführt, in welchem Existenzformen der Menschen mit ebensolcher Zärtlichkeit wie Unerbittlichkeit entblösst und reflektiert werden.» (Jürgen Kasten in seinem Essay «Keiner ist böse, keiner ist gut. Rainer Werner Fassbinders Franz-Filme und ihre utopische Weltsicht» in Filmbulletin 3.92) Das Xenix in Zürich zeigt im Mai insgesamt 19 Filme aus dem Werk des am 10. Juni 1982 Verstorbenen: ab ersten Kurzfilmen wie DER STADTSTREICHER und DAS KLEINE CHAOS, seinen ersten Spielfilmen LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD, KATZELMACHER, GÖTTER DER PEST und DER AMERIKANISCHE SOLDAT, über Filme wie WARNUNG VOR EINER HEILIGEN NUTTE – Fassbinders sarkastische Auseinandersetzung mit dem Filmgeschäft –, DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT, FONTANE – EFFIE BRIEST und IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN bis zur Trilogie einer «Biographie der BRD» mit DIE EHE DER MARIA BRAUN, LOLA und DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS.

Nicht verpassen sollte man auch den für den WDR erstellten Zweiteiler WELT AM DRAHT von 1973: «26 Jahre vor THE MATRIX und Co. wird hier bereits davon erzählt, dass die uns bekannte Realität nur ein Trugbild, bloss das Produkt einer auf Kunstwelten spezialisierten Industrie sein könnte.»

(Johannes Binotto in Filmbulletin 4.10) Ergänzt wird das Programm mit VIVRE SA VIE von Jean-Luc Godard (Fassbinder: «Der Film hat mir viel Kraft gegeben»), LE SAMOURAÏ von Jean-Pierre Melville, GHOST DOG: THE WAY OF THE SAMURAI von Jim Jarmusch und den Melodramen ALL THAT HEAVEN ALLOWS von Douglas Sirk und FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes. Es fehlt auch nicht Daniel Schmid's SCHATTEN DER ENGEL nach Fassbinders Stück «Der Müll, die Stadt und der Tod».

www.xenix.ch

Charles "Charly" Huser – Lichtbestimmung

«Für uns Filmemacher – und ganz speziell für unsere Kameraleute – war der Name "Charly" ein Synonym für Zuverlässigkeit, Fachkompetenz – und Überstunden. (...) Mit seinem feinen Gespür für die richtige Lichtdichte und Farbtemperatur komponierte er aus den unterschiedlich belichteten Einstellungen ein zusammenhängendes Ganzes und hauchte so unseren Kinokopien noch das allerletzte Fünkeln Seele ein.»

Aus Fredi M. Murers Laudatio für Charly Huser – Anerkennung der Filmakademie Quartz 2012 am 21. März (vollständig nachzulesen unter www.filmakademie.ch)

Kurzfilmnacht-Tour 2012

Bereits zum zehnten Mal reist die von Swiss Films organisierte Kurzfilmnacht-Tour durch die Schweiz und stellt ausgewählte schweizerische und internationale Kurzfilme vor. Zum Jubiläum gibt es einen «Best of»-Block, in dem man etwa STAPLERFAHRER KLAUS von Jörg Wagner und Stefan Prehn und dem LAUBERHORNRENNEN IM SOMMER von Daniel Zimmermann (wieder-) begegnen kann. «Swiss Shorts» zeigt



PARADA
Regie: Srdjan Dragojevic

UNTER SCHNEE
Regie: Ulrike Ottinger

preisgekrönte einheimische Kurzfilme wie GYPAETUS HELVETICUS von Marcel Barelli und BAGGERN von Corina Schwingruber Ilic. Den Auftakt zum «Science-Fiction»-Block macht LE VOYAGE DANS LA LUNE von Georges Méliès in einer neu restaurierten und kolorierten Fassung mit einem Soundtrack des französischen Electronic-Duo «Air». Für den vierten Block hat das Amsterdamer «upload cinema» Webvideos zum Thema «Sounds like Music» zusammengestellt.

Die Kurzfilmnacht-Tour macht noch in Luzern (Kino Bourbaki, Stadtkino, 4. 5.), St. Gallen (Kino Corso, 11., 12. 5.), Chur (Kino Apollo, 18. 5.) und Bern (Cinebubenberg, Cinematte, 1. 6.) Station. In der Romandie und im Tessin beginnt die Tournee im Herbst.

www.kurzfilmnacht-tour.ch

LichtspielMusik

Das Collegium Novum Zürich, ein Orchester, das insbesondere Musik der Gegenwart pflegt, begleitet unter der Leitung von Michael Wendeborg am Freitag, 1. Juni, im Schiffbau Zürich (20 Uhr, mit Einführung um 19 Uhr) live AELITA von Jakow Protasnow. Der Stummfilm von 1924 ist eine frühe Meschrabpom-Produktion, verbindet in wunderlicher Manier Agitprop, Romanze und Science-Fiction-Motive und ist vor allem als Versuch berühmt, kubistische Elemente von Malerei und Plastik in den Film einzubringen. Der junge russische Komponist Dmitri Kourliandski hat 2010 eine neue Musik zum Film geschrieben und meint dazu: «I wanted to generate a general acoustic atmosphere – soundclouds which react the movie action as natural clouds react the wind.» Und: «At the same time I tried to achieve the constructivism spirit – the music is totally mechanistic.»

www.cnz.ch, www.kourl.ru

Euro-Western

Das Zürcher Filmpodium zeigt in seinem Mai/Juni-Programm in Zusammenarbeit mit Cinefest Hamburg eine Reihe von europäischen Western: Parodien, Variationen und Adaptionen des uramerikanischen Genres aus europäischen Ländern. Aus Deutschland etwa stammen GOLD IN NEW FRISCO von Paul Verhoeven (1939) und TSCHETAN, DER INDIANERJUNGE von Hark Bohm (1972), aus der DDR TECUMSEH von Hans Kratzert (1972). Den Italo-Western repräsentiert IL GRANDE SILENZIO von Sergio Corbucci (1968). Aus der Tschechoslowakei kommt Oldrich Lipskis Musical-Groteske LIMONADENJOE (1964) und aus Ungarn DER WIND PFEIFT UNTER DEN FÜSSEN von György Szomjas (1976) – ein in die Puszta verlegter Weidekrieg-Western. Mit Anny Burris THE WOLFER, die in jahrelanger Knochenarbeit entstandene Hommage an die Ureinwohner und Trapper Amerikas, ist gar die Schweiz im Programm vertreten. Marco Ferreri lässt in TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE in der Baugrube der ehemaligen Hallen von Paris General Custer die Schlacht am Little Big Horn nachspielen, in der Comic-Verfilmung von James Huth reitet Lucky Luke auf einem realen Pferd in den Sonnenuntergang, und in Harald Reinls erster Karl-May-Filmung DER SCHATZ IM SILBERSEE kann man seinen Jugend-Idolen Old Shatterhand und Winnetou begegnen.

www.filmpodium.ch

Pink Apple

Die fünfzehnte Ausgabe von Pink Apple, dem grössten schwulesbischen Filmfestival der Schweiz, (in Zürich vom 2. bis 10. Mai; in Frauenfeld vom 11. bis 13. Mai) wird von NOORDZEE, TEXAS von Bavo Defurne eröffnet. Der Autor von schwulen Kurzfilmper-

len wie SAILOR und CAMPFIRE erzählt in seinem ersten Spielfilm eine im Belgien der sechziger Jahre angesiedelte Coming-out-Geschichte. Insgesamt werden rund 70 Filme aus 23 Ländern gezeigt, darunter 23 Spiel- und 17 Dokumentarfilme. Ein Special widmet sich der Zensur und ihrem Umgang mit Homosexualität: mit Filmen wie THE CELLULOID CLOSET von Jeffrey Friedman und Rob Epstein, NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT von Rosa von Praunheim und PINK FLAMINGOS von John Waters, einem Vortrag von Matthias Uhlmann vom Zürcher Seminar für Filmwissenschaft und einer Podiumsdiskussion. Ein weiteres Special gilt den Anfängen homosexuellen Lebens in Zürich mit einem Vortrag von Alexis Schwarzenbach zur Schriftstellerin und Journalistin Annemarie Schwarzenbach und ihrem Umfeld, einem Stadtrundgang und Filmen wie DIE ERIKA UND KLAUS MANN STORY, UNE SUISSE REBELLE – ANNEMARIE SCHWARZENBACH und dem BBC-Film CHRISTOPHER AND HIS KIND über Christopher Isherwoods Berlin-Jahre. Mit einer Podiumsdiskussion und Filmen wie MOSQUITA Y MARI von Aurora Guerrero, PARADA von Srdjan Dragojevic aus Serbien und WESTERLAND von Tim Staffel soll in einem dritten Special das Coming-out für Menschen mit Migrationshintergrund thematisiert werden. Zum Abschluss des Festivals ist LES ADIEUX À LA REINE von Benoît Jacquot in Schweizer Vorpremiere zu sehen.

www.pinkapple.ch

Videoex

Vom 26. Mai bis 3. Juni findet in Zürich Videoex, das grösste Schweizer Experimentalfilm & Videofestival, statt. Als Gastland wird Polen mit sei-

nen beiden Filmstädten Warschau und Lodz geehrt. Eine Werkschau gilt Zbigniew Rybczynski, und in Kooperation mit dem Studio Se-ma-for wird einer der frühesten Filme von Roman Polanski gezeigt werden können. Die Sektion «Bollywood Experiments» bietet einen Einblick in das hierzulande unbekanntere Experimentalfilmschaffen Indiens. Die vierzehnte Ausgabe von Videoex stellt des weiteren das Schaffen von Mike Kelley – etwa seine Arbeiten mit der Anti-Rockband «Destroy all Monsters» –, von George Kuchar, legendärem US-Underground-Künstler, und in Zusammenarbeit mit dem Haus Konstruktiv 16-mm-Filme des Schweizer Klaus Lutz vor.

www.videoex.ch

Michel Piccoli

Das Filmfoyer Winterthur würdigt den 1925 geborenen Charakterdarsteller Michel Piccoli in seinem Mai-Programm, das am 1. Mai passend mit Louis Malle's MILOU EN MAI beginnt. Es folgen ESPION LÈVE-TOI von Yves Boisset – ein Agentenfilm, der in Zürich und München spielt (8. 5.), LA PASSANTE DU SANS-SOUCI von Jacques Rouffio mit Romy Schneider (15. 5.) und LA BELLE NOISEUSE: DIVERTIMENTO von Jacques Rivette (22. 5.) – mit Piccoli als Maler Frenhofer in einer Schaffenskrise. Den Abschluss der Reihe bildet JE RENTRE À LA MAISON von Manoel de Oliveira (29. 5.) – ein «wundervolles Märchen über die Kraft der Wahrnehmung und der Phantasie» (Josef Schnelle in Filmbulletin 1.02).

www.filmfoyer.ch

Bildrausch

Festivals sind Orte der Entdeckung. Dass dann oft das, was dort Aufsehen erregt, Begeisterung oder Dis-



Fred Frith in
STEP ACROSS THE BORDER
Regie: Nicolas Humbert, Werner Penzel

kussionen ausgelöst hat, spurlos verschwindet, ist bedauerlich. Dem will das Filmfest *Bildrausch* in Basel zum zweiten Mal abhelfen: vom 1. bis 3. Juni werden im *Stadtkino Basel* elf internationale Festivalperlen, die den Weg ins normale Kino nicht gefunden haben, vorgestellt. Darunter etwa den Dokumentarfilm *BESTIAIRE* von Denis Côté und den brasilianischen Spielfilm *SUDOESTE* von Eduardo Nunes. Einen Schwerpunkt der Auslese bilden dieses Jahr Filme, die «Spielarten dokumentarischen Erzählens ausloten» wie etwa *UNTER SCHNEE* von Ulrike Ottinger, die zur Eröffnung anwesend sein wird. Ergänzt werden die Filmvorführungen von Gesprächen mit Filmschaffenden, Plädoyers von Journalisten, einer Lesung und einer Intervention im öffentlichen Raum.

www.stadtkino.ch

Otopia & pam!

Am Samstag, 9. Juni, kommt es in Uster wieder einmal zu einer spannenden Zusammenarbeit zwischen *pam!*, der Konzertreihe «Platz für Andere Musik» (organisiert vom in Uster beheimateten Lukas Niggli), und dem Kino *Otopia* (neu im Kino Central an der Brauereistrasse 2). Nach einem Konzert frei improvisierter Musik mit dem Gitarristen Fred Frith und dem Schlagzeuger Lukas Niggli (20.30 Uhr) wird ab 22 Uhr *STEP ACROSS THE BORDER* von Nicolas Humbert und Werner Penzel gezeigt. In den «90 minutes of celluloid improvisation» von 1989, wie Humbert/Penzel ihr Porträt von Fred Frith and friends nennen, «fügen sich Töne und Graustufen, akustische und visuelle Rhythmen zu einer Legierung – Film und Musik greifen ineinander.» (Robert Richter in «Zyrtlogge Zytig, Nr. 150, Sommer 1990»)

www.otopio.ch, www.pam.nu

The Big Sleep

Andrée Tournès

1. 4. 1921–26. 2. 3. 2012

«... pour elle l'essentiel était de pouvoir transmettre de façon simple et juste cette connaissance joyeuse du film comme fête de l'esprit.»

Henry Welsh über Andrée Tournès – unter vielem anderem Mitarbeiterin und von 1979 bis 1991 Redaktorin von «Jeune Cinéma» – auf www.ujc-uniondesjournalistesdecinema.com

Tonino Guerra

16. 3. 1920–21. 3. 2012

«Der Drehbuchautor ist ein Mensch, der hilft, das Drehbuch in allen seinen Werten aufzubauen, als Struktur. Man spricht zwar über alles Mögliche während der Arbeit, aber am Schluss hat der Regisseur einen Text in der Hand. Während er dann diesem Text folgt, findet er dazu die Bilder.»

Tonino Guerra zitiert in Katharina Bürgi: «Der Eine und die Anderen. Michelangelo Antonioni und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter: ein Netz von Freundschaften» in «Du» Nr. 655, November 199

Claude Miller

20. 2. 1942–4. 4. 2012

«Obwohl Millers Werk auf literarischen Vorlagen (und Einflüssen) ganz unterschiedlicher Herkunft basiert, besitzt es eine erstaunliche Geschlossenheit. Es vereinigt Gegensätze, wie die zwei dramaturgischen Bewegungen seines Œuvres – das Eingeschlossenheit und die Odysee –, weil er seine Szenarien als Porträtgalerie anlegt. Seine Figurenzeichnung ist überaus pointiert, jede Szene ist als ein Resonanzboden für seine Charaktere angelegt.»

Gerhard Middling im Programmheft des *Filmpodiums Zürich* vom Januar 2002

Das Zürcher Tanz-Video-Archiv



Collection suisse de la danse,
Lausanne
Foto: Gregory Batardon / zug



Schweizer Tanzarchiv, Abteilung
für Videokonservierung in Zürich
Foto: Saskia Rosset / zug

Durch *PINA* von Wim Wenders ist die Frage nach den Möglichkeiten, Tanz zu dokumentieren, auch ins Bewusstsein breiter Kreise gerückt. Natürlich gibt es unterschiedliche Notationssysteme, um tänzerische Bewegungen festzuhalten, und auch schon sehr früh wurden unterschiedliche Versuche unternommen, die beweglichste und gleichzeitig auch flüchtigste aller Kunstformen mit Film und später Video einzufangen oder aus Einzelbildern Bewegungssequenzen zu konstruieren.

In Zürich gründeten 2005 die Tänzerin Eva Richter und der Tanzlobbyist Wolfgang Brunner den Verein «Mediathek Tanz.ch». Absicht war der Aufbau einer Sammlung, die ausschliesslich den künstlerischen Tanz in visuellen Medien archivieren und dokumentieren und das Material der Forschung zugänglich machen sollte. Ausschliesslich deshalb, weil in Lausanne bereits die «Archives suisses de la danse» bestehen, die 1993 durch den Tanzpublizisten Jean-Pierre Pastori gegründet wurden. 2001 wurde diese reichhaltige Sammlung aus Zeitschriften, Kritiken, zeitgenössischen Fotografien und Plakaten an der Avenue Villamont der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Anfang 2011 fusionierten die Institutionen in Zürich und Lausanne, die seither unter einem Dach, aber an zwei Orten tätig sind. Ein solcher Schritt war längst fällig, die Stärkung eines Schweizer Tanzarchivs war dringend notwendig. Zu viele wichtige Nachlässe sind in den vergangenen Jahren in das Deutsche Tanzarchiv nach Köln abgewandert.

In Zürich konzentriert man sich auf die Langzeitarchivierung von Videoaufnahmen. Die Institutionen, die ab 2014 vom Bund Betriebsbeiträge erhalten sollen, verstehen sich als wissenschaftlicher Hilfsdienst für Lehre und Forschung, von der nicht nur ihre Partner, die Zürcher Hochschule der

Künste und die Universität Bern, profitieren sollen. Die Materialien in Zürich werden überspielt und hochauflösend digitalisiert. Das Original der Aufnahmen wird aus sicherheitstechnischen und klimatischen Gründen an der ETH eingelagert. Die Kopien allerdings können ausgeliehen werden und davon wird offensichtlich reger Gebrauch gemacht. Wer den Online-Katalog durchsucht, findet viel Bekanntes von Alvin Ailey über Balanchine, Béjart, Merce Cunningham bis zu Hans van Manen und Sasha Waltz. Und er findet auch viel Unbekanntes: Stöberer lohnt sich also, selbst der Kenner wird Entdeckungen machen. Nutzerinnen und Nutzer der Institution an der Limmatstrasse 265 sind Tanzforschende, Kulturwissenschaftler, Tanzschaffende und Tanzpädagogen, aber auch Interessierte. Noch sind in Zürich nicht alle Aufnahmen kopiert, noch wartet viel Arbeit auf die Verantwortlichen der beiden Archive, doch ist eine hohe Motivation und ein grosses Engagement der zahlreichen Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, die meist in Teilzeitstellen tätig sind, zu erkennen. Auch werden nicht alle Videos und andere Datenträger vorbehaltlos in die Sammlung integriert, ein vorgängiges Abklärungsgespräch ist auf jeden Fall sinnvoll. Denn das Archiv hat sich einem hohen Niveau verschrieben und will dies auch in Zukunft einhalten können.

Es ist dem Tanz in der Schweiz und seiner Rezeption zu wünschen, dass diese Institutionen auch in Zukunft umfassend gefördert werden und dass das Gedächtnis des Tanzes auch in den kommenden Jahren zahlreichen Interessierten und Wissenschaftlern zugänglich bleibt.

Simon Baur

www.tanzarchiv.ch,
www.collectiondeladanse.ch

Die rote Traumfabrik Meschrabpom



JENSEITS DER STRASSE
Regie: Leo Mittler

Es beginnt mit einem fetischistischen Blick auf zwei kniehohe, mit zahlreichen Ösen versehene Lederstiefel, die die Aufmerksamkeit eines gierigen, alten Mannes fesseln. Kurz darauf verlieren sich die Beine des Mädchens, dessen Gesicht wir noch immer nicht gesehen haben, in der Menge auf dem Gehweg. Ein Mensch in der Masse, nur einer von vielen, und doch wird dieser Mensch zum Zentrum dieser Geschichte. Später kommen ein Bettler und ein Arbeitsloser hinzu, eine gefundene Perlenkette weckt Begehrlichkeiten, doch am Schluss ist der plötzliche Reichtum, an dem die Frau mit den Stiefeln partizipieren wollte, verflogen – mit einer Konsequenz, die die Entfremdung, das Misstrauen und die Vergeblichkeit von *THE TREASURE OF SIERRA MADRE* vorwegnehmen. *JENSEITS DER STRASSE* heisst der Film, und schon im Titel ist sein Genre verborgen: ein Strassenfilm, in dem es ganz realistisch um Arbeitslosigkeit und Alltagsleben in Hamburgs Hafen geht. Ein zwar nicht vergessenes, doch selten gezeigtes Meisterwerk des deutschen Stummfilms, inszeniert vom unbekannt gebliebenen Leo Mittler, produziert und verliehen von der deutschen *Prometheus-Film*.

Die *Prometheus-Film* war der deutsche Zweig der legendären russischen *Meschrabpom-Film*, der die diesjährige Berlinale eine ebenso packende wie aufschlussreiche Retrospektive widmete. Die Internationale Arbeiterhilfe (IAH, ein Akronym, das auf russisch Meschrabpom lautet) war 1921 von dem Berliner Kommunisten Willi Münzenberg gegründet worden, um mit dokumentarischen Bildern auf die Hungersnot im Wolga-Gebiet aufmerksam zu machen und Hilfsgelder zu sammeln. Zwischen Berlin und Moskau begann daraufhin ein reger Austausch von Dokumentarfilmen. 1924 gründeten IAH und das private Moskauer



Filmplakat von Wladimir Kaabak
zu *MISS MEND*
Regie: Fjodor Ozep und Boris Barnet

Filmstudio Rus, betrieben von Moisej Alejnikow, eine gemeinsame Firma: die Meschrabpom-Rus. Ein Jahr später kam die bereits erwähnte deutsche Verleih- und Produktionsgesellschaft Prometheus-Film hinzu. Eine bemerkenswerte Tatsache: Nur anderthalb Jahrzehnte vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs gab es zwischen Moskau und Berlin einen regen kulturellen Transfer, in dem Filmemacher ökonomische und ästhetische Gemeinsamkeiten ausmachten und Allianzen bildeten. Den Sorgen und Nöten der Arbeiter galt ihr Anliegen, und das mit ebenso innovativen wie aufregenden stilistischen Mitteln. Zwischen 1924 und 1936 (als Stalin auf die Bremse trat und die Meschrabpom der staatlichen Gosfilm einverleibte) entstanden so haargenau 574 Filme, von der Komödie bis zur Dokumentation, vom Serial bis zum Animationsfilm, inszeniert von Regisseuren wie Boris Barnet und Jakob Protasjanow, Lew Kuleschew und Erwin Piscator, Nikolai Ekk und Phil Jutzi. Manche Werke wie *Pudowkins KONEZ SANKT-PETERBURGA* oder *POTOMOK TSCHINGISCHANA* gehören so unverbrüchlich zum Kanon berühmter sowjetischer Stummfilme, dass ein wenig aus dem Blickfeld geriet, wer sie eigentlich produziert hat: Meschrabpom.

Hat man, wie im Februar in Berlin, die Möglichkeit, innerhalb weniger Tage ein Dutzend Filme oder mehr aus der «Roten Traumfabrik» zu sehen, ist man zunächst überrascht, manchmal sogar erstaunt: Sehr modern, sehr frisch, sehr unverstellt wirken einige Filme, manche, wie Boris Barnets *DEWUSCHKA S KOROBKOI/DAS MÄDCHEN MIT DER HUTSCHACHTEL* (1927), sind saukomisch oder, wie das dreiteilige Stummfilm-Serial *MISS MEND* (1926), unterhaltsam und höchst kurzweilig, mitunter gar kurios. *MISS MEND*, ge-



MUTTER KRAUSENS
FAHRT INS GLÜCK
Regie: Phil Jutzi

schrieben und inszeniert von Fjodor Ozep und Boris Barnet, zeigt sich sichtlich von Feuillades *LES VAMPIRES* und *JUDEX*, aber auch von Fritz Langs *DR. MABUSE* beeinflusst, und irgendwie ist hier, von unbändiger Erzähllust getrieben, alles möglich: Mord und Totschlag, komplexe Verschwörungen und düstere Geheimnisse, rasante Verfolgungsjagden, ein Toter, der wieder aufersteht, *Natalja Glan* als schöne und mutige, sehr emanzipierte und dominante Titelheldin, die sich keinesfalls hinter der Musidora verstecken muss, und zwei Reporter, die lieber auf Verbrecherjagd gehen als über den Klassenkampf zu berichten. Fast hat man den Eindruck, als wollten die Regisseure beweisen, dass sie genauso virtuos auf der Klaviatur des Unterhaltungskinos klimpern können wie Hollywood. Die Leichtigkeit, mit der hier Ozep und Barnet die Versatzstücke des Serials persiflieren und die Phantastik ihrer Erzählung auf die Spitze treiben, macht jedenfalls Spass. A propos Hollywood: *POZELUI MERI PIKFORD/DER KUSS VON MARY PICKFORD*, 1927 von *Sergej Komarow* inszeniert, baut die US-Stars *Mary Pickford* und *Douglas Fairbanks*, zufällig zu Besuch in Moskau, mit viel Chuzpe und Ironie in seine abenteuerliche Liebesgeschichte im Filmmilieu mit ein.

Neben *Phil Jutzis MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK*, einem Klassiker des deutschen Arbeiterfilms, der auf Heinrich Zilles «Milljöh»-Schilderungen basiert und auch noch heute durch seine dramatische Wucht einnimmt, überzeugte vor allem *Margarita Barskajas* Drama *RWANYJE BASCHMAKI/ZERRISSENE STIEFELCHEN* von 1933. Eigentlich ein Kinderfilm, jedoch vor dezidiert politisch-sozialem Hintergrund: In einer deutschen (!) Hafendstadt streiken die Dockarbeiter. Ein Arbeitskampf, der ihren Kindern nicht



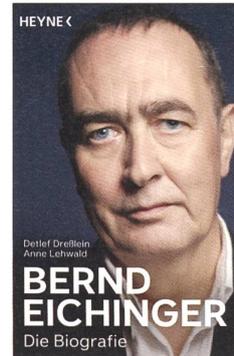
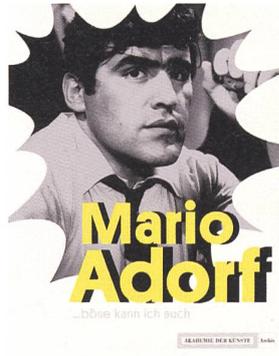
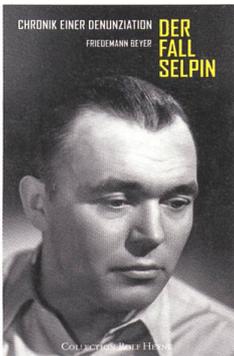
RWANYJE BASCHMAKI/
ZERRISSENE STIEFELCHEN
Regie: Margarita Barskaja

verborgen bleibt und sich im Klassenzimmer fortsetzt. Plötzlich prügeln sich Arbeiterkinder mit denen von Angestellten – ein Klassenkampf im Kleinen, und weil die jungen Darsteller so natürlich und unverstellt agieren, wähnt man sich mitunter in *Hal Roachs OUR GANG* versetzt.

Einer der eindrucklichsten Dokumentarfilme der Retrospektive war *DWA OKEANA/ZWEI OZEANE* von 1933, geschrieben und inszeniert von *Wladimir Schnejderow*. Schnejderow hat im Jahr zuvor die Expedition des russischen Eisbrechers *Sibirjakow* begleitet, nicht etwa zum Nordpol, sondern von Archangelsk am Weissen Meer entlang der russischen Nordküste über die Ostsibirische See bis zum Bering-Meer, bis zum Pazifik. Eine Durchfahrt, die zuvor noch niemandem gelungen war. Dabei fängt der Kameramann die lebensfeindliche Umgebung in atemberaubenden Bildern ein. Weiss, so weit das Auge reicht, überall Eis und Schnee, man meint die klirrende Kälte förmlich zu spüren. Mehr als einmal bleibt die kohlebetriebene *Sibirjakow* im Eis stecken und kann nur unter grössten Mühen befreit werden. Ein Scheitern würde einen monatelangen Zwangsaufenthalt an Bord erfordern, und so schleicht sich auch ein wenig Spannung – wird das Schiff wieder befreit? – in den Film. Schnejderow beobachtet den Alltag der Bootsleute und Arktisforscher. Dabei blickt er genau hin, so als wolle er *Dziga Vertovs Kino-pravda* fortführen und die Brücke zum *Cinéma Verité* schlagen, und bei der qualvollen Jagd auf eine Eisbärin und ihr Junges kommen sogar Gefühle wie Beklemmung, Trauer und Abscheu ins Spiel. Die Selbstverständlichkeit, mit der hier getötet und die Natur besiegt wird, ist schon sehr irritierend.

Michael Ranze

Deutsche Filmgeschichte neu bewertet



Zum hundertsten Jahrestag des Untergang der «Titanic» wurde kürzlich auch wieder einmal die deutsche Leinwandversion dieses Ereignisses im Fernsehen ausgestrahlt. Entstanden 1943, reiht sie sich in die antibritischen Filme des Dritten Reiches ein, wofür man die Wirklichkeit in zentralen Punkten verfälschen musste. Seinen Stellenwert in der Filmgeschichte hat der Film aber eher dadurch, dass sein Regisseur Herbert Selpin sich während der Dreharbeiten das Leben nahm, nachdem er von seinem Drehbuchautor Walter Zerlett-Olfenius wegen beleidigender Äußerungen gegenüber dem Militär denunziert wurde. In «Der Fall Selpin. Chronik einer Denunziation» hat *Friedemann Beyer* jetzt die Ereignisse recherchiert. Noch 1964 schrieb Joseph Wulf in seiner angesehenen Dokumentation, Selpin sei «von einem Gestapo-Kommando in seiner Zelle erwürgt worden» und räumte erst auf Nachfrage der Staatsanwaltschaft ein, dass er sich dabei nicht auf Akten, sondern lediglich auf die Presseberichte über das Gerichtsverfahren gegen Zerlett-Olfenius gestützt hatte. Der wurde 1947 angeklagt, 1949 aber in einem Revisionsverfahren schliesslich freigesprochen, da «ein eindeutiger Hinweis fehlt, dass der Betroffene denunziert hat.» So bleibt auch heute ungeklärt, ob es seine Denunziation war oder aber sich schnell verbreitende Gerüchte über jenen Abend, als der Regisseur eine Tirade gegen das Militär liess (dessen Angehörige ihn während des Aussendrehes gestört hatten) und dabei auch gezielte Spitzen gegen den Ritterkreuzträger Zerlett-Olfenius einstreute, die schliesslich zu seiner Verhaftung führten. «Der Fall Selpin», das ist auch die Geschichte der Freundschaft zweier ungleicher Männer, die in ihrer Zusammenarbeit voneinander profitierten, sich aber schliesslich

ebenso unversöhnlich entzweiten. Am Ende hatte der sonst so Robuste innerhalb kürzester Zeit seinen Lebenswillen verloren (aber nicht seinen Stolz: er weigerte sich gegenüber Goebbels, seinen Äusserungen abzuschwören), während derjenige, dessen Talent wiederholt angezweifelt wurde (und der mehrfach von Beziehungen zu profitieren suchte), geächtet wurde, aber nur zeitweise ein Bewusstsein seiner Schuld entwickelte. Ihre Geschichte, die auch etwas davon vermittelt, dass der NS-Machtapparat keineswegs so monolithisch war, wie oft angenommen, dass vielmehr Nützlichkeitsabwägungen oft mit propagandistischen Zielsetzungen kollidierten, wirkt in vielen Momenten geradezu filmreif. Was dabei zu kurz kommt (aber auch nicht unbedingt Zielsetzung der Veröffentlichung war), ist eine genauere Untersuchung der Filme Selpins, von denen nicht wenige in die Kategorie der Propagandafilme fallen. «Seine Stärke ist pralles, physisches Kino» ist da als Charakterisierung zu wenig.

Die Neubewertung eines Regisseurs dagegen steht im Mittelpunkt einer Monografie, die vom Deutschen Filminstitut und dem Frankfurter Filmmuseum veröffentlicht wurde. «Der Mann mit der leichten Hand» ist Kurt Hoffmann (der diesen Institutionen sein Archiv anvertraut hat). «Im bundesdeutschen Kino war er der Regisseur des Unterhaltungsfilms» heisst es über ihn, «der damals erfolgreichste westdeutsche Unterhaltungsregisseur», ein Komödientypus, dem seinerzeit vorgeworfen wurde, «der Wortführer jenes bürgerlichen Mittelstands» zu sein, «der mit der Kultur liebäugelt, aber aus Scheu vor dem Intellektuellen der Spiessigkeit verhaftet bleibt» (Joe Hembus, 1961). Die elf Autoren, die sich in zwölf Aufsätzen

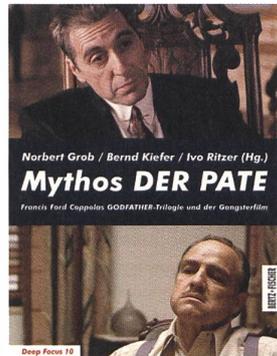
(sowie drei Gesprächen mit langjährigen Mitarbeitern) mit einzelnen Filmen beziehungsweise Zeitabschnitten in Hoffmanns Werk (45 abendfüllende Filme zwischen 1939 und 1971) auseinandersetzen, stellen vor allem die Ambivalenzen seiner Filme heraus, die durch regelmässige Fernsehausstrahlungen auch heute noch populär sind: ICH DENKE OFT AN PIROSKKA, DAS WIRTSHAUS IM SPESSART, WIR WUNDERKINDER, DIE BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL sind auf ihre Weise Klassiker des bundesdeutschen Kinos der fünfziger Jahre, erzählen von dessen (Selbst-)Beschränkungen, aber auch von interessanten Versuchen, sich der Wirklichkeit zu nähern, etwa durch die Einbindung kabarettistischer Elemente, deren distanzierende, zugleich Einverständnis erheischende Momente eine genauere Untersuchung verdient hätten (auch im Vergleich zu anderen Regisseuren, zumal Helmut Käutner).

«Als ich Mario Adorf zum ersten Mal sah, ermordete er gerade Winnetous Schwester» beginnt der Schriftsteller *Moritz Rinke* seine Würdigung in «Mario Adorf ... böse kann ich auch», dem Katalog zur gerade zu Ende gegangenen Ausstellung in der Berliner Akademie der Künste (der Mario Adorf sein persönliches Archiv überlassen hat). Wer 1963, als WINNETOU I in die Kinos kam, im kindlich-jugendlichen Alter war, bei dem hat dieser tragische Filmschluss in der Tat bleibenden Eindruck hinterlassen. Neben *Rinke*s zugeneigtem und persönlichem Text wirkt der schmale Katalog mit seiner üppigen Bebilderung (darunter zahlreiche Filmplakate und Auswahlfotos sowie eine Reihe der 3500 Dias, die Adorf bei den Dreharbeiten seiner Filme gemacht hat) mehr wie ein Bilderalbum, in das ein Fan Fotos und

Zeitungsausschnitte eingeklebt hat, vermag in den knappen Texten aber durchaus, «Entwicklungslinien nachzuzeichnen und Akzente zu setzen», wie *Klaus Staack* in seinem Geleitwort ankündigt. Hübsche Fundstücke sind ein Faksimile mit einer Einschätzung von Adorfs Filmrollen (datiert 1977), Kostproben seines Talents als Zeichner und Bilder, die seine Bühnenkarriere vor dem Filmdurchbruch als Serienmörder mit NACHTS WENN DER TEUFEL KAM (1957) dokumentieren – leider fehlt der in der Ausstellung dokumentierte Versuch, Ende der fünfziger Jahre einen eigenen Film als Autor und Produzent auf die Beine zu stellen.

Einen festen Platz in der Geschichte des Films hat auch der Produzent Bernd Eichinger, der Anfang des vergangenen Jahres überraschend verstarb. Das Buch, das der Würdigung seiner Arbeit angemessen wäre, käme vermutlich daher als ein opulentes Bilderbuch, ähnlich wie dasjenige, das 1983 zum siebzigsten Geburtstag seines Kollegen Luggi Waldleitner erschien (inspiriert, so darf man annehmen, wiederum von dem Prachtband, mit dem 1981 der Produzent David O. Selznick gewürdigt wurde). Das ist «Bernd Eichinger. Die Biografie» nicht. Bereits drei Monate nach Eichingers Tod erschienen, handelt es sich dabei aber um eine durchaus lesenswerte Biografie, für die die beiden Autoren, die Journalisten *Detlef Dresslein* und *Anne Lehwald*, eine Fülle von Materialien ausgewertet haben, Zeitschriftenartikel, Fernsehsendungen und Nachrufe. Zudem haben sie mit einer Reihe von – zumal frühen – Weggefährten gesprochen. Dass jene bei der Constantin Film dafür nicht zur Verfügung standen, verwundert nicht, die werden sich erst in der autorisierten Biografie, die von Eichingers Frau und seiner Tochter verfasst

Mythos DER PATE



wird, äussern (sie soll im Herbst dieses Jahres erscheinen). Aber so wie dieses Buch ohne reisserischen Untertitel auskommt, so ist es auch ganz in einem nüchternen Tonfall geschrieben, benennt die jeweiligen Probleme bei den einzelnen Produktionen und lässt dabei auch Eichingers Kontrahenten zu Wort kommen, etwa Roland Klick, den ursprünglich für CHRISTIANE F. vorgesehenen Regisseur. Sie zeichnet das Bild eines Mannes, der zielstrebig das verwirklichte, was er sich vorgenommen hatte, auch wenn es sich im Verlauf der Arbeit als eine oder mehrere Nummern zu gross herausstellte, und dabei jedes Mal aufs Neue den Spagat zwischen «kalkulierendem Geschäftsmann und leidenschaftlichem Cineasten» wagte. Dabei scheinen die Wurzeln schon ebenso früh gelegt zu sein wie sich auch seine späteren Talente früh abzeichnen: mit zehn Jahren fünf Stunden «Götterdämmerung» in Bayreuth, mit fünfzehn Jahren «ein echter Machtmensch», der sich schon 1969 (im Zusammenhang mit der Premiere seines ersten Filmversuchs) «Gedanken um ein effizientes Marketing (machte)» und sich zu seiner Studienzeit an der Filmhochschule in München als «der grosse Organisator» erwies.

Frank Arnold

Friedemann Beyer: *Der Fall Selpin. Chronik einer Denunziation.* München, Collection Rolf Heyne, 2011. 224 S., Fr. 28.40, € 19.90

Der Mann mit der leichten Hand. Kurt Hoffmann und seine Filme. Herausgegeben vom DIF/Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a. M. München, Belleville Verlag, 2010. 232 S., Fr. 28.40, € 19.90

Torsten Musial, Akademie der Künste (Hg.): *Mario Adorf ... böse kann ich auch.* Berlin, Akademie der Künste, 2012. 57 S., Fr. 14.90, € 9.90

Detlef Dresslein, Anne Lehwald: *Bernd Eichinger. Die Biografie.* München, Heyne Verlag, 2011. 384 S., Fr. 14.90, € 9.80

Der Mythos, so schreibt Roland Barthes in seinen «Mythologies», verkettet verschiedene Zeichensysteme und schweisst sie zu einem zusammen. Was als einzelner Mythos daherkommt, ist in Wahrheit immer schon ein ganzes Konvolut von Bedeutungszusammenhängen. Und auch mit der Verschiedenheit von Medien hat der Mythos kein Problem, sondern behandelt diese, als wären sie eine Einheit. Wie treffend gewählt ist darum der Titel des Sammelbandes «Mythos DER PATE» von Norbert Grob, Bernd Kiefer und Ivo Ritzer. Denn auch Francis Ford Coppolas GODFATHER-Trilogie bildet zwar ein geschlossenes Kunstwerk, ist zugleich aber ein ganzes Universum an Bezügen und Medien-Systemen. Ein Universum mithin, welches auch zweiundzwanzig Jahre, nachdem der letzte Pate-Teil abgedreht wurde, immer noch weiter expandiert. Statt also noch einmal und ganz überflüssigerweise die Interpretation von Coppolas Epos zu versuchen, sondieren die Autoren vielmehr die diversen Schichten, Verästelungen, Versplitterungen und Auswüchse des Mythos. Die Mainzer Forscher zeigen damit (einmal mehr), um wieviel fruchtbarer Filmwissenschaft ist, wo sie nicht bloss den Film «für sich allein» analysiert, sondern ihn vielmehr in historische und ästhetische Zusammenhänge stellt, die über den Kinosaal hinausgehen: Filmwissenschaft entpuppt sich so als Diskursanalyse, als Teil einer allgemeinen Semiotik, so wie sie sich Barthes einst erträumt hatte.

Die GODFATHER-Filme seien eine «American Tragedy» – so der Titel des einführenden Aufsatzes der Herausgeber: die Mehrdeutigkeit ist intendiert. Denn ähnlich wie Theodor Dreisers Roman «An American Tragedy» von 1925 ist auch Coppolas Kinoepos nicht nur eine grosse Tragödie aus Amerika, son-

dern mithin eine Tragödie über Amerika. Und schliesslich zeigt diese «american tragedy» auch – dies die dritte Bedeutungsebene des Titels – wie sich die spezifisch amerikanische Form von Tragödie von der europäischen Tradition unterscheidet. So ist Coppolas Trilogie ebenso ein Kommentar über die amerikanische Zeit- und Politgeschichte wie auch über die Geschichte des US-Films und dessen Ästhetik.

Entsprechend versuchen auch die zehn folgenden Essays diese Überdeterminiertheit aufzudröseln. Da wird die Geschichte der Mafia ebenso besprochen wie deren (verzerrte) Repräsentation im Kino. Norbert Grob untersucht in einem stupenden Essay die formalen Eigenheiten in der Arbeit von Coppolas Kameramann Gordon Willis, während der interessante Aufsatz von Marc Eickhoff die Filme als Spiegel einer von Attentaten und Verschwörungen beunruhigten Nation liest.

Doch nicht nur, dass sich Coppolas Trilogie aus ganz heterogenen Quellen speist. Coppolas Epos hat seinerseits ganz unterschiedliche Nachkommenschaften gezeugt. Da wird zum einen das konkrete Nachleben von DER PATE untersucht, sei es als TV-Austrahlung, die im Vergleich zur Kinofassung zusätzliche Szenen aufweist, oder als Computergame. Doch daneben hat sich dieser Kino-Mythos auch ins Werk anderer Regisseure eingetragen, hat es mitgeformt, und sei es bloss ex negativo. So versteht es etwa Ivo Ritzer in seinem hinter sinnigen Essay zu den Mafiafilmen von Martin Scorsese und Abel Ferrara aufzuzeigen, dass deren Eigenständigkeit umso deutlicher hervortritt, je mehr man sie vor dem Hintergrund von Coppolas GODFATHER liest. Ferraras THE FUNERAL beispielsweise entpuppt sich dann als regelrechte Antithese zu Coppolas Mafiafilmen: Wo die GODFATHER-Teile um

Familienfeste wie Taufe und Hochzeit arrangiert sind, steht bei Ferrara die titelgebende Begräbnisfeier im Zentrum. Und wo Coppola die romantische Glorifizierung der Unterwelt betreibt, zeigt Ferrara nüchtern und brutal, wo die Gangster her- und wo sie hinkommen werden: die Gosse. Scorsese wiederum nimmt eine andere Akzentverschiebung vor, indem er seine Porträts der einzelnen Schurken zurückführt auf die grossen sozioökonomischen Zusammenhänge, in denen das Individuum nur eine kleine Nummer darstellt. Marcus Stiglegger schliesslich geht dem Erbe Coppolas bei seinem vielleicht verkanntesten Zögling nach, bei Brian de Palma, jenem grossen Meister im Sich-Anverwandeln von Filmhistorie. So ist etwa dessen SCARFACE nicht nur eine virtuose Transponierung von Howard Hawks' gleichnamigem Gangsterfilm von 1932 in die achtziger Jahre, sondern auch ein zynischer Kommentar zu Coppolas Mafia-Tragödie. Wo dort stilvoll auf Ehre und Würde gepocht wird, zelebriert de Palma das grell Obszöne. Dem PATEN sah man das grosse Kino gleich von weitem an, de Palma hingegen musste die geschmackvolle Kritik ab- und vor den Kopf stossen. Und doch – so zeigt Stiglegger treffend –, auch seine Gangsterfilme sind Kinder des Paten, wenn auch gänzlich verkommene, zugehörnte. Der Mythos lebt weiter.

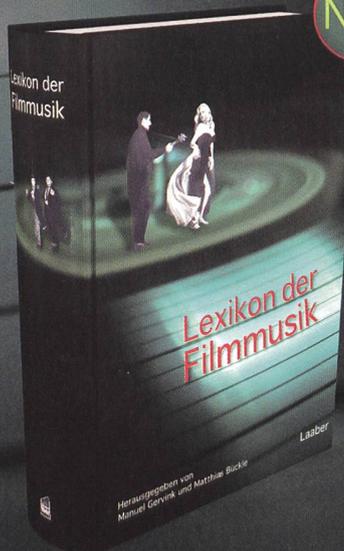
Johannes Binotto

Norbert Grob, Bernd Kiefer, Ivo Ritzer (Hg.): *Mythos DER PATE. Francis Ford Coppolas GODFATHER-Trilogie und der Gangsterfilm.* Berlin, Bertz+Fischer, Deep Focus 10, 2011. 208 Seiten, 16 Seiten in Farbe, 216 Fotos. Fr. 28.40, € 19.90

Die spannende Welt der **Filmmusik**

in einem einzigartigen
Nachschlagewerk

NEU



Lexikon der Filmmusik

Herausgegeben von
Manuel Gervink und
Matthias Bückle
710 Seiten mit zahlr. Abb.
und umfangreichen Anhängen
Geb. € 78,-
ISBN 978-89007-558-7

Die größten Komponisten und Regisseure,
die relevanten Sachbegriffe zu Funktion,
Geschichte und Produktion von Filmmusik,
die wichtigsten Genres u.v.m. – in einem
epochalen Nachschlagewerk mit über
500 Stichworten und mehr als 700 Seiten.

Mehr Infos finden Sie auf www.laaber-verlag.de

Außerdem neu:

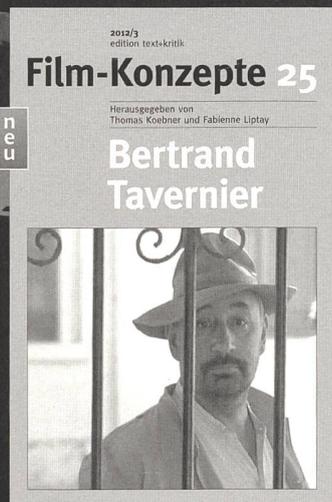
Filmmusik.
Geschichte – Ästhetik – Funktionalität

Herausgegeben von Josef Kloppenburg
Ca. 600 Seiten mit zahlr. Abb. Geb. Ca. € 58,-
ISBN 978-3-89007-747-5

Laaber

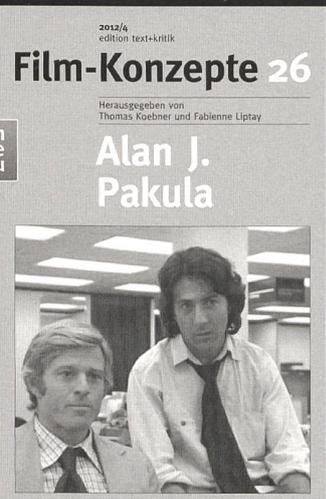
Film-Konzepte

Herausgegeben von Thomas Koebner und Fabienne Liptay



Heft 25
BERTRAND TAVERNIER
Gastherausgeber:
Karl Prümm
128 Seiten, € 26,-
ISBN 978-3-86916-177-8

Neben André Techiné gehört Bertrand Tavernier zu den wichtigsten Regisseuren jener Generation, die der Nouvelle Vague unmittelbar folgte. Heft 25 untersucht exemplarisch anhand der Beiträge Taverniers zu den Genres des Kriminal-, Musik-, Historien- und Kriegsfilms u.a. sein Verhältnis zur Nouvelle Vague, seine politischen Überzeugungen und seine Rolle als Dokumentarist. Zusätzlich bietet das Heft eine Filmografie und ein Verzeichnis der Schriften Taverniers.



Heft 26
ALAN J. PAKULA
Gastherausgeber:
Claudia Mehlinger und
René Ruppert
etwa 110 Seiten,
ca. € 20,-
ISBN 978-3-86916-178-5

Der Name Alan J. Pakula ist untrennbar mit dem politischen Kino Amerikas verbunden. Kein zweiter Regisseur hat den Vertrauensverlust einer Nation und ihre Skepsis gegenüber dem eigenen Staatssystem so beklemmend beschrieben wie Pakula in seinen berühmten Politthrillern »Zeuge einer Verschwörung« und »Die Unbestechlichen«. Das Heft gibt einen Überblick über Pakulas Werk, das sich im Spannungsfeld von klassischem Genrekino und dessen Erneuerung durch das New Hollywood bewegt.

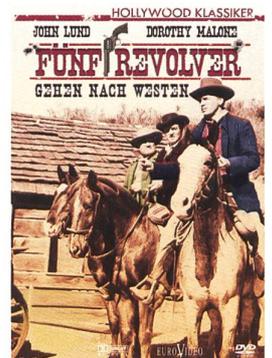
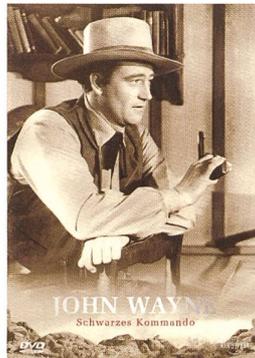
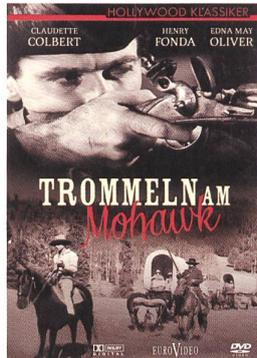
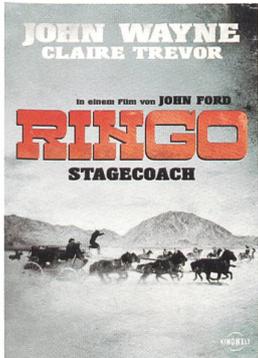
etk

edition text + kritik

Levelingstraße 6a
81673 München

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

DVD



Der Western, schrieb André Bazin voller Bewunderung, berge ein Geheimnis der Unvergänglichkeit, ein Geheimnis, das in gewisser Weise eins sei mit dem Wesen des Films an sich. Der Western ist pure Bewegungskunst und mithin «reinstes Kino». Geht der Western formal zurück zu den Grundlagen des Mediums Film, so gehen seine Stories zurück zu den Ursprüngen des Erzählens schlechthin: zum Mythos. Kurzum: Wer das Kino liebt, kommt wohl auch um Westernfilme nicht herum.

Ringo

John Fords *STAGECOACH* von 1939 – die Reise einer Postkutsche durch gefährliche Indianerprairie – gehört nicht nur zu den berühmtesten Western, sondern schlicht zu den einflussreichsten Filmen überhaupt. Er etablierte John Wayne als Kinostar, und tatsächlich gehört die Kamerafahrt, mit welcher Wayne eingeführt wird, noch immer zu den betörendsten Momenten der Filmgeschichte. Orson Welles soll nach eigenen Angaben den Film zur Vorbereitung von *CITIZEN KANE* an die vierzigmal sich angeschaut und studiert haben. In der Tat ist Fords Film in jeder Hinsicht exemplarisch. Die Story ist so geradlinig wie die Route der Postkutsche und eignet sich dadurch umso besser als Allegorie: der Mikrokosmos in der Kutsche drin ist eine Miniaturversion des ganzen Amerika, deren interne Spannungen immer neu ausgehandelt werden müssen.

RINGO – STAGECOACH USA 1939. Bild: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D; Vertrieb: Kinowelt

Trommeln am Mohawk

Im selben Jahr wie *STAGECOACH* dreht John Ford auch den im amerika-

nischen Unabhängigkeitskrieg spielenden *DRUMS ALONG THE MOHAWK*, seinen ersten Farbfilm. Es wird ein Gedicht auf die Pioniere und deren Mut. Noch reiner als in *STAGECOACH* erzählt Ford hier eine mythische Geschichte, die mit klaren Gegensätzen operiert: Dort stehen die bösen Engländer, welche hinterhältig mit den wilden Indianern paktieren – hier die guten Farmer mit Gott auf ihrer Seite und dem Willen, sich ihre neue, freiere Heimat zu erkämpfen. Natürlich gehört ihnen die Zukunft: die Farmersfrau bringt ein Kind auf die Welt, am Ende sind die Indianer besiegt, die Engländer vertrieben, und die Farmer hissen die amerikanische Flagge. So rein der Mythos, so präzise die Bildsprache: seien es die Farmersfrauen, die um das Spinnrad herumstehen, der betende Priester oder der Farmer auf dem Feld – Fords Bilder sind auf das Zentrum ausgerichtet, sie ruhen in sich, selbstgenügsam wie seine Helden.

TROMMELN AM MOHAWK USA 1939. Bild: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0); Vertrieb: EuroVideo

Schwarzes Kommando

Sind bei Ford die Bilder zenralperspektivisch angelegt, dominieren in Raoul Walshs *DARK COMMAND* die Diagonalen, die aus dem Bildrahmen streben. Auch das passt. Wo Fords Helden selbstgenügsam sind, wollen Walshs Figuren andauernd fort, nicht zuletzt aus dem kleinen Städtchen Lawrence und dessen Enge. Bob Seaton, unser Held, vermisst das Meer, und er begehrt eine Frau, die bereits verheiratet ist. Deren Mann Will hingegen, Lehrer und Anwalt wäre gerne ein Mann von Statur und wird darum des Nachts zum Outlaw und Anführer einer Räuberbande. Die beiden Protagonisten jagen sich gegenseitig, so wie das ganze Land mit sich selbst im Clinch liegt

zur Zeit des Bürgerkriegs, in welchem auch der Film spielt. Am Ende brennen die Schurken Lawrence nieder, und obwohl alles doch noch gut herauskommt, ahnt der Zuschauer, dass es so einfach nicht sein kann. Die schrecklichen Verheerungen, welche der Bürgerkrieg über die amerikanischen Nation bringen wird, haben eben erst begonnen.

SCHWARZES KOMMANDO USA 1940. Bild: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0); Untertitel: D; Vertrieb: Kinowelt

Die gebrochene Lanze

Der alte Western-Optimismus wird sich Mitte der fünfziger Jahre noch mehr trüben. In Edward Dmytryk's *BROKEN LANCE* von 1954 versucht der Ranchbesitzer Matt Devereaux, seinen Söhnen jene Arbeitsmoral einzuimpfen, die ihm selbst Erfolg beschert hat. Doch er tut es mit solch emotionaler Kälte, dass er sie gegen sich aufbringt. Ausserdem bevorzugt er den jüngsten Sohn Joe aus seiner zweiten Ehe mit einer Indianerin. So wie der Mischling Joe schon biologisch zwischen den Fronten steht, so haben sich die eindeutigen Verhältnisse, wie sie Ford einst noch darstellte, verwischt. Die einst autoritären Väter erweisen sich als impotente Nostalgiker, die nicht einsehen wollen, dass die Pioniertage vorbei sind. Der Mythos des Westerns nimmt Züge der griechischen Tragödie an.

DIE GEBROCHENE LANZE USA 1954. Bild: 2,55:1 (anamorph); Sprachen: D, E (DD 2.0). Vertrieb: EuroVideo

Der Garten des Bösen

Eine Frau heuert vier Männer an, um ihren in einer Goldmine verschütteten Gatten zu retten, doch diese haben es in Wahrheit nur auf das Gold abgesehen. Die Ideale der Aufrichtig- und

Geradlinigkeit, welche der Westernheld einst verkörperte, gelten nicht mehr. Alle misstrauen sich gegenseitig, sämtliche Beziehungen sind fragwürdig geworden. Selbst das Ehebündnis zwischen der Frau und ihrem verschütteten Mann, welche die ganze Geschichte erst veranlasst, erweist sich als falsch. Am Ende mündet alles in grausame Gewalt. Sie ist archaisch wie die urwüchsige Landschaft in den übermächtigen Bildern des Films von Henry Hathaway: Vulkangestein und stählerner Himmel, die Landschaft hat ihr eigenes Pathos.

DER GARTEN DES BÖSEN USA 1954. Bild: 2,55:1 (anamorph); Sprachen: D, E (DD 2.0). Vertrieb: EuroVideo

Fünf Revolver

Wenn auch für die Geschichte des Kinowesterns nicht übermässig bedeutsam, ist Roger Cormans *FIVE GUNS WEST* gleichwohl filmhistorisch interessant, denn dies ist das Debüt des legendären B-Movie-Regisseurs und Produzenten. Zur Zeit des Bürgerkriegs kriegen fünf zum Tode verurteilte Schwerverbrecher die Chance sich freizukaufen, wenn sie sich auf ein nahezu hoffnungsloses Himmelfahrtskommando einlassen. Das mickrige Budget sieht man dem Film weiss Gott nicht an: Hinter der Kamera steht Floyd Crosby, der bereits bei *HIGH NOON* die Kamera machte und später zu einem Lieblingkameramann Cormans werden sollte, und vor der Kamera darf man die bis heute so sträflich unterschätzte Dorothy Malone bewundern, welche den harten Kerlen die Köpfe verdreht. Kein Meisterwerk, gewiss, aber doch sehenswert.

FÜNF REVOLVER GEHEN NACH WESTEN USA 1954. Bild: 4:3; Sprachen: D, E (DD 2.0). Vertrieb: EuroVideo

Johannes Binotto

«Voglio scegliere Gesù! Voglio scegliere Gesù!»

CORPO CELESTE von Alice Rohrwacher



Was für ein Talent! Unschwer könnte man sich ja bekannte, brave, bunte Bilder spiritueller und körperlicher Not als Spielfilmerstling zusammenreimen, der von einem Mädchen erzählt, das im tief klerikalen Milieu des Mezzogiorno an der Schwelle zum Erwachsensein tapfer seinen Weg sucht.

CORPO CELESTE von Alice Rohrwacher (jüngere Schwester der Schauspielerin Alba Rohrwacher) ist ein Erstling und erzählt genau davon. Aber mit welch subtilem Gespür für das Innenleben der kleinen Protagonistin. Mit welchem Reichtum an Farben und Facetten im Sozialen. Mit welcher natürlicher Genauigkeit des Hinschauens und einfühlsamer Distanz dem süditalienischen Kosmos gegenüber, den wir als gänzlich ungesichertes Gelände entdecken! Vielleicht brauchte es dazu eben den Hintergrund eines deutschen Vaters und einer italienischen Mutter wie im Falle der Rohrwacher-Schwester?

Reggio di Calabria, wuchernde Metropole. Das Mittelmeer liegt vor der Tür, aber den Fisch kauft man lieber importiert aus dem Ozean; zu viele Marokkaner seien vor Ort schon ertrunken, heisst es am Küchentisch. Mit derlei Alltagsvignetten verblüfft der Film ein übers andere Mal. An den ver-

müllten Unorten ausgetrockneter Wasseradern mitten in der von Autobahnärm durchtosten Stadt beginnt CORPO CELESTE bei Nacht quasi dokumentarisch. Der Gestus ist neorealistic Tradition und pasolinischer Furor, in der Präzision – weniger in deren eher brechtisch didaktischer Linienführung – den Frères Dardenne nahe.

Anstelle eines strammen Plots folgen wir den unentwegt schweifenden Beobachtungen Martas: Nach zehn Jahren Schweiz kehrt sie mit Mutter und älterer Schwester zu den nächsten Verwandten in den Süden zurück. Die Regisseurin spricht in ihrem Begleittext (zu dem vom Tessiner Fernsehen koproduzierten Film) den aktuellen italienischen Trend der Rück-Emigration an. Denn für die nun dreizehnjährige Marta ist praktisch fast alles neu. Der Katechismus-Unterricht der Pfarrhelferin Santa für die anstehende Firmung offeriert ihr soziale Integration, so, wie der ehrgeizige Pfarrer Don Mario für Unterkunft gesorgt hat, dafür Miete einzieht und im Rahmen kommender Wahlen bei seinen Schäfchen schamlos für den opportunen Kandidaten Unterschriften sammeln lässt. Marta sagt nicht viel, aber sie schaut.

Und wie sie schaut! Die hellwachen Augen der kleingewachsenen *Yle Vianello* – mit rotfleckigen Wangen selber noch ein halbes Mädchen mit winzigen Brüsten (die Marta mit dem Büstenhalter der Schwester drapiert) und mit der Stimme schon einer Erwachsenen – diese starken, prüfenden Augen lassen einen nicht los, sie sprechen Bände, wenngleich stumm erst ahnend wovon. Zum Beispiel von der Heuchelei der Welt, ihrer Grausamkeit und Borniertheit, der Pseudomodernität der Kirche in Neonlicht und der Show, die Don Marios und Santas junge Glaubenskriegerinnen und -krieger in zu engen Jeans und aufgelielter Igelfrisur mit stumpfem Blick zum Lobe des Herrn absolvieren: «Voglio scegliere Gesù!» plärrt es im Rhythmus daher.

Dafür wird die Übersetzung der auswendig gelernten Katechismuszeile mit den letzten Worten des Gekreuzigten den Jungen vorenthalten: «Eli, Eli, lama sabachthani – Herr, Herr, warum hast du mich verlassen?» Der alte Don Lorenzo im verlassenen Küstennest Roghudi, wo Don Mario und Marta ein figürliches Holzkreuz für den Empfang des Bischofs abholen gehen, hat dafür seine eigene, zornige Variante parat: Es sei der Schrei des wütenden, von einer Horde nach Wundern gierenden Menschen und stupiden Jüngern angeekelten Jesus, doziert er dem Mädchen. Marta wischt, wieder allein, sorgfältig allen Dreck und Staub von der Statue, indem sie mit den Fingern über die geschnitzten Gliedmassen streichelt: Gesicht, Arme, Bauch bis zum Lendenschurz, Schenkel, zurück zum Hals empor ... der *corpo celeste*, der göttliche Körper, erscheint dem Mädchen sehr konkret und sehr wahr. Dafür muss er dann bei einem brusken Stopp auf der Küstenstrasse prompt büssen und schliddert vom Autodach über die Leitplanke tief hinunter in die Brandung. Dort schwimmt er und schaut mit ausgebreiteten Armen gen Himmel. All die sexuellen Konnotationen sind wunderbar diskret in die Ge-

schichte eingearbeitet, etwa, wenn Don Mario – Marta sitzt nebenan – aus dem Autoradio Schuberts «Heideröslin» lauscht – «musst es eben leiden» ...

Man sage nicht, das sei nun doch ein gar katholischer Film geworden. Alice Rohrwacher gelingt es mit grossartigen Darstellern wie *Pasqualina Scuncia* als Santa oder *Salvatore Cantalupo* (unvergesslich aus *GOMORRA*) in der Rolle des Don Mario schwerelos und prägnant, Martas *éducation sentimentale* in einer von Wandel und Verunsicherung geprägten, irgendwo selber noch adoleszenten Welt zu erzählen. Marta ist unsicher, ihre überforderte, in einer Bäckerei schuftende, selber zärtlichkeitsbedürftige Mutter ist es, der ehrgeizige Priester, dessen Handy ständig klingelt, ist es, seine Haushälterin Santa sowieso. Die Kirche ist längst nicht mehr die bergende Nische, als die sie sich ihren Mitgliedern noch autoritär proklamiert. Als Santa von der möglichen Wegbeförderung ihres Don Mario erfährt, wirft sie sich in einem unbeobachteten Moment verzweifelt auf sein offenes Bettlaken – und unser wohlfeiles Urteilen über die grässliche Heilige fällt in dem einen Moment in sich zusammen.

Solcherart verknüpft und alles sagend sind die vielen Geschichten dieses Films. Selbst dort, wo er biblische Metaphern benutzt, evoziert er sie in der realistischen Beiläufigkeit von *Hélène Louwarts* Handkamera. In der allerletzten Einstellung zeigt uns Alice Rohrwacher, dass das Lebendige in der Wahrnehmung des Elementarsten sich als Wunder neu zu manifestieren hätte: vielleicht dem in Martas Hand sich zart schlängelnden Strandwurm, der das Mädchen ganz leise glücklich auflachen lässt, bevor die Leinwand dunkel wird.

Martin Walder

R, B: Alice Rohrwacher; K: Hélène Louwart; S: Marco Spoletini; A: Luca Servino; Ko: Loredana Buscemi. D (R): *Yle Vianello* (Marta), *Salvatore Cantalupo* (Don Mario), *Pasqualina Scuncia* (Santa), *Anita Caprioli* (Rita), *Renato Carpentieri* (Don Lorenzo). P: *Tempesta*, *JBA Production*, *Amka Films Productions*. Italien, Schweiz 2011. 100 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



Kunst der szenischen Diagonale

LES ADIEUX À LA REINE von Benoît Jacquot



Der Morgen des 14. Juli beginnt für die junge Sidonie mit einem banalen Ärgernis: Sie wacht auf, weil sie von einer Mücke in den Unterarm gestochen wurde. Derlei Unbill ist im Sommer nicht ungewöhnlich, immerhin liegt das Schloss in der Nähe von Sümpfen. Aufopferungsvoll wird sich später die Königin um Sidonies Stich kümmern und den kleinen Schmerz rasch mit einer Salbe lindern; bevor andere Nichtigkeiten ihre Aufmerksamkeit beschäftigen. Als Vorleserin trägt Sidonie Verantwortung für die Zerstreuung Marie-Antoinettes. Jede ihrer flüchtigen Launen mit der entsprechenden Lektüre zu parieren, ist für sie ein ehernes Gebot. Schüchtern und ergeben buhlt sie um die Zuwendung ihrer Königin; sie kann ihr nichts abschlagen. Aber diese unbedingte Liebe wird ihre erste grosse Prüfung erfahren in diesen Sommertagen des Jahres 1789.

Kenner des Werks von Benoît Jacquot wird der Mückenstich an ein anderes, verdrissliches Insekt erinnern: an jene Fliege, die sich als Ablenkung, als Störfaktor in einem Schlüsselmoment von SADE Gehör verschafft. Einer musika-

lischen Note gleich erklingt sie im Resonanzraum einer Szene, in der eine junge Adlige die schwefelhaften Schriften des berüchtigten Marquis entdeckt. Ihr sacht enervierendes Summen unterstreicht die erotische und moralische Spannung, die zwischen ihnen entsteht. Jacquot beherrscht die Kunst der szenischen Diagonale, bringt noch das geringste Detail des Ambientes zum Sprechen.

In LES ADIEUX À LA REINE nimmt der Regisseur wiederum die Französische Revolution in den Blick – so wie ihn überhaupt das achtzehnte Jahrhundert als Stofflieferant fasziniert, man denke an seine Marivaux-Adaptionen LA VIE DE MARIANNE und LA FAUSSE SUIVANTE sowie an seine Verfilmung von Benjamin Constants Novelle «Adolphe» und seine Inszenierung von Jules Massenets Oper «Werther». Weit radikaler noch als in SADE (der nur eine Episode aus dessen Leben erzählt, die Internierung mit anderen Adligen im Kloster von Picpus) verdichtet er hier die Schilderung der Umbrüche, in deren Verlauf die Exzesse einer Gesellschaftsordnung durch die einer anderen abgelöst werden, in Zeit und

Raum. Die Handlung vollzieht sich in drei Nächten und vier Tagen, den Mikrokosmos Versailles verlässt der Film erst in seiner Schlussequenz. Wie unter einem Brennglas konzentriert dieses intime Epos das Bild einer Gesellschaft, die in ihren Grundfesten erschüttert wird.

Diese Beschränkung der (Erzähl-)Zeit schärft die atmosphärische Empfänglichkeit für die Tageszeiten, vor allem den frühen Morgen und die tiefe Nacht, jeder Moment ist von verstörender Kostbarkeit. An jedem Morgen wacht Sidonie in einer Welt auf, die eine andere geworden ist als jene, von der sie sich abends verabschiedet. Die Romanvorlage von *Chantal Thomas* ist wesentlich in Rückblenden erzählt, die Drehbuchadaption von *Gilles Taurand* beharrt jedoch auf der entschiedenen Gegenwärtigkeit der Ereignisse. Den Blickwinkel führt sie indes ebenso eng wie der Roman: Der Zuschauer sieht nur, was Sidonie sieht oder was sich in ihrer Gegenwart ereignet. Die Kadrage der in Bewegung aufgelösten Tableaus betont das Fragmentarische der Wahrnehmung. Als Sidonie für einen Moment von den Hofdamen in ein dunkles Zimmer abgeschoben wird, ist auch die Leinwand schwarz (wie es schon einmal in *ADOLPHE* war). Eine Freundin Sidonies hat das Wort «Bastille» aufgeschnappt. Erst viel später wird die höfische Gesellschaft dessen Tragweite ermessen. Konsequenterweise organisiert Jacquot seinen Film um den fatal eingeschränkten Blickwinkel seiner Heldin herum. Er kann sich mit ihr identifizieren. Den Pariser Mai hat er im gleichen Alter erlebt wie sie die Ereignisse dieses Sommers: als einen zunächst unbegriffenen Schock. Freilich weiss er achtsam zwischen Sidonies Blickwinkel und der Erzählperspektive zu unterscheiden. Der Zuschauer behält unweigerlich die historischen Weiterungen im Hinterkopf. Die ahnungsvoll dramatische Musik von *Bruno Coulais* spielt mitunter dezent hinüber in die Klangfarben des zwanzigsten Jahrhunderts.

LES ADIEUX À LA REINE fügt sich mithin in die Reihe biographischer Filme, die Jacquot zuvor über Sade und Freud gedreht hat. Dem Bild, das sich jeweils die Nachwelt von ihnen gemacht hat, zieht er dabei einen doppelten Boden ein. Der Blick auf Marie-Antoinette wird gebrochen durch die Hingabe der unerfahrenen, arglosen Sidonie, die in ihrer Nähe den Roman ihrer eigenen Initiation erlebt. Diese Nähe beruht auch auf einer erotischen Faszination, einer unschuldigen Rivalität zu deren Favoritin Gabrielle de Polignac, die sich am Ende in einem grausamen Tauschhandel der Identitäten und Gefühle erfüllen soll. Jacquot verwickelt seine Figuren in das Unvorhersehbare. Alte Gewissheiten und Bindungen lösen sich wie im Zeitraffer auf, es bleibt ungewiss, wodurch sie ersetzt werden.

Romain Winding's Kamera begleitet diese Verwerfungen mit eleganter Dringlichkeit, als ein umsichtiger, urteilsloser Zeuge. Auch hier begreift Jacquot Korridore, Gemächer und Türen als mentale Landschaften, die seine Figuren durchqueren müssen. Er bewahrt sich einen bewundernden Blick für das exquisite Ambiente, auch wenn die Sorge des Hofstaats um Trivialitäten aus historischer Warte frivol erscheint. Versailles filmt er wie einen leckgeschlagenen Ozeandampfer, einen Ort der Macht, an dem mit einem Mal Ohnmacht herrscht. Die gesellschaftliche Elite verharrt in ihrer Verblendung. Nichts in ihrem Leben, ihrer Kultur, ihrem Selbstverständnis hat sie vorbereitet auf die Herausforderungen, die sich ihr stellen. *Chantal Thomas* hat ihren Roman unmittelbar unter dem Eindruck des 11. Septembers geschrieben.

Gerhard Midding

R: Benoît Jacquot; B: Gilles Taurand, B. Jacquot; nach einem Roman von Chantal Thomas; K: Romain Winding; S: Luc Barnier; A: Katia Wyszok; Ko: Christian Gasc, Valérie Ranchoux; M: Bruno Coulais. D (R): Léa Seydoux (Sidonie Laborde), Diane Kruger (Marie-Antoinette), Virginie Ledoyen (Gabrielle de Polignac), Xavier Beauvois (Louis XVI). P: GMT Productions, Les Films du lendemain, Morena Films. Frankreich 2012. 100 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich



Parabel über politisches Denken

EN KONGELIG AFFÆRE / A ROYAL AFFAIR von Nikolaj Arcel



Die Geschichte einer verbotenen Liebe und einer unmöglichen Revolution – lange, bevor in Frankreich die Menschen auf die Barrikaden gingen. Eine wahre Geschichte zudem: Johann Friedrich Graf von Struensee, ausgerechnet ein Deutscher und 1737 in Halle geboren, wurde 1769 Leibarzt von Christian VII., dem dänischen König. Durch sein Verhältnis mit Königin Caroline Mathilde übte Struensee nicht nur Einfluss auf den König aus. Er wurde auch Geheimer Kabinettsminister mit unumschränkter Regierungsvollmacht. Dabei fühlte er sich dem Geist der Aufklärung verpflichtet und schaffte Folter und Zensur ab. Das konnte dem Adel nicht recht sein. Struensee wurde im Januar 1772 gestürzt und zum Tode verurteilt. Das ist natürlich der Stoff für einen historischen Politthriller – mit Hofintrigen, Dreiecksgeschichte und melodramatischen Forcierungen, die auch immer von Tragik umwoben sind: Da ist ein Mann seiner Zeit um Jahre voraus und bewirkt Gutes; doch Unverständnis und Dummheit, Neid und Eifersucht seiner Umgebung verurteilen ihn zum Scheitern.

Drehbuchautor und Regisseur Nikolaj Arcel hat dieses kurze, aber bedeutende Kapitel dänischer Historie ebenso elegant wie klug in einen opulenten Kostümfilm gekleidet, der – aufgeschrieben in Briefen an ihre Kinder – der Sicht der Königin folgt. Schon als Mädchen war die englische Prinzessin Caroline Mathilde dem dänischen Thronfolger Christian VII. versprochen. Doch als sie jetzt, als junge Frau, nach Kopenhagen kommt und den zukünftigen Gatten kennenlernt, ist sie höchst irritiert. Sie begegnet einem labilen Exzentriker, der seine Furcht vor Verantwortung und Entscheidungen hinter kindlichem Benehmen versteckt und auf Aussenstehende den Eindruck eines Schwachsinnigen macht. *Mikkel Boe Følsgaard*, im Februar bei der Berlinale mit dem Preis als Bester Darsteller ausgezeichnet, spielt diesen König lustvoll, mit gestenreicher Mimik, unstem Temperament und unschuldigen, grossen Augen als reinen Tor, der mit seiner Flucht ins Unschickliche und Kindische das Unheil erst heraufbeschwört, ohne ihm später etwas entgegensetzen zu können. Gleichzeitig lässt er durchscheinen, dass ihm die Mani-

pulation durch andere stets bewusst ist. Von einer Reise nach Altona (das damals noch zu Dänemark gehörte) kehrt Christian VII. mit dem Medicus Johann Friedrich Graf von Struensee zurück, den er rasch zu seinem Leibarzt ernannt. Struensee ist das Gegenteil des Königs: ein stattlicher, fast schon viriler Mann, gutaussehend und beherrscht, klug und eloquent. Das bleibt auch Königin Caroline Mathilde, die sich nach der pflichtgemässen Geburt eines Sohnes längst von ihrem Mann entfremdet hat, nicht verborgen.

Der Beginn einer Liebe, die sich zunächst mit Blicken begnügen muss. Erst sind es schüchterne und zufällige, dann neugierige und interessierte Blicke, die zunehmend einladender und fordernder werden. Zum Höhepunkt des Begehrens und Verführens, das noch auf stillschweigendem Einverständnis beruht, zählt dabei ein Ball, bei dem die Kamera den Blick Struensees nachahmt, sich der Schulter der Königin sehnsüchtig nähert und sie fast zu berühren scheint. Auch die seltenen Begegnungen haben zunächst noch etwas Keuschen: hier ein kleiner Umweg bei einem Spaziergang, dort eine flüchtige Unterhaltung auf einer versteckten Parkbank. Die Stärke von Arcels Film liegt in diesen Andeutungen. In hochgeschlossene Anzüge oder enge Korsetts eingezwängt, ist es schwer für die Figuren, ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen.

Über Caroline Mathilde, von der bezaubernden *Alicia Vikander* in einer Mischung aus Leidenschaftlichkeit und Willensstärke perfekt dargestellt, gewinnt Struensee immer mehr Einfluss auf den labilen König – bis er de facto die Regierungsgeschäfte übernimmt. Eine Revolution, die quasi von oben kommt: Struensee veranlasst die Presse- und Meinungsfreiheit, er schafft die Folter und Leibeigenschaft ab und reformiert das Schulwesen. So ganz klar sind seine Absichten nicht, eine reizvolle Ambivalenz bestimmt die Figur: Wird er von gesundem Menschenverstand geleitet oder pragmati-

ischem Kalkül? *Mads Mikkelsen* interpretiert Struensee jedenfalls nicht als Revoluzzer, der leidenschaftliche Reden hält. Kühl und überlegen trifft er seine Entscheidungen. Der Adel aber fürchtet um seine Pfründe und holt mit einer Intrige zum Gegenschlag aus.

EN KONGELIG AFFÆRE ist eine packende, erkenntnisreiche Parabel über politisches Denken und Taktieren. Dem liberalen Idealismus setzen konservative Kräfte, von Eigeninteresse getrieben, unsichtbaren Widerstand entgegen, dem Fortschritt folgt die Reaktion. Arcel macht auch in den Bildern deutlich, was das bedeutet. Sowohl in Altona als auch in den Armenvierteln Kopenhagens hausen die Menschen unter unwürdigen Bedingungen, ohne ausreichende Lebensmittel, ohne ärztliche Versorgung. Bilder, die im krassen Gegensatz zum Leben am Hof mit all seinem detailgenau recherchierten Prunk stehen. Mit Beginn der Pressefreiheit wächst auch das Bewusstsein für soziale Ungerechtigkeit, und in der Journalistenschelte mag man durchaus Parallelen zur Gegenwart entdecken. *EN KONGELIG AFFÆRE* lässt sich am ehesten mit Saul Dibbs *THE DUCHESS* über Georgina Spencer, die Herzogin von Devonshire, vergleichen. In beiden Filmen wehrt sich das Bürgertum erfolgreich gegen die feudale Ordnung. Doch während sich England nachhaltig veränderte, nahm Dänemark seinen Wandel regressiv zurück. Geschichte lässt sich auch umkehren, und nur die hoffnungsvollen Bilder des Schlusses, in denen der Kronprinz die Briefe der verbannten Mutter liest und so über die Intrige informiert ist, federn diese erschreckende Erkenntnis ab.

Michael Ranze

R: Nicolaj Arcel; B: N. Arcel, Rasmus Heisterberg; K: Rasmus Videbæk; S: Mikkel E.G. Nielsen, Kasper Leick; A: Niels Sejer; Ko: Manon Rasmussen; M: Gabriel Yared, Cyrille Aufort. D (R): Mads Mikkelsen (Johann Friedrich Struensee), Alicia Vikander (Caroline Mathilde), Mikkel Boe Følsgaard (Christian VII.). P: Zentropa Productions. Dänemark, Deutschland, Tschechien, Schweden 2012. 131 Min. CH-V: Elite-Film, Zürich; D-V: MFA+ FilmDistribution, Regensburg





Traumfabrik

CINECITTÀ

Vergangener Ruhm, gegenwärtige Krise, zukünftige Herausforderungen

«Martin Scorseses GANGS OF NEW YORK von 2002 war wahrscheinlich der Film, der Cinecittà nach Jahren der Stagnation wieder auf der globalen Szene neu lancierte. Er war mit Leonardo DiCaprio, Daniel Day-Lewis und Cameron Diaz eindrücklich besetzt. Der Film hatte ein Budget von hundertzwanzig Millionen Dollar, und die Dreharbeiten dauerten dreizehn Monate. New York, so wie es Mitte des neunzehnten Jahrhunderts aussah, wurde hier, in Cinecittà, wiederaufgebaut. Es war wirklich erstaunlich.»

Lamberto Mancini, der Geschäftsführer von Cinecittà, spricht begeistert von GANGS OF NEW YORK, einem modernen Klassiker, der auch an den Kinokassen weltweit ein Erfolg war. Die Bauten für den Film waren so elaboriert, so grandios und historisch so überzeugend, dass der Zuschauer ins New York des neunzehnten Jahrhunderts zurückversetzt wird. Man glaubt es kaum, dass der Film tatsächlich in den Vorstädten des modernen Roms, in Cinecittà, gedreht worden ist.

Dieser Film ist nur eines der vielen kleinen und grossen Wunder, welche in Roms Cinecittà während der letzten sieben Jahrzehnte geschaffen wurden. Mehr als dreitausend Filme wurden hier gedreht, davon haben siebenundvierzig einen Oscar gewonnen. Cinecittà feiert am 29. April 2012 seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Anlass genug, um die Aufmerksamkeit auf dieses weltberühmte Mekka der Filmproduktion zu richten. Wie jeder gute Film hat die Geschichte von Cinecittà Dreh- und Wendepunkte und Auf und Abs. An der Zukunft des Studios – *the sequel* – wird immer noch geschrieben, es steht an der Schwelle zu einer Ära, die von globaler Krise, heftigem Wettbewerb in der Filmindustrie und konstantem Wandel geprägt ist.

Die stärkste Waffe

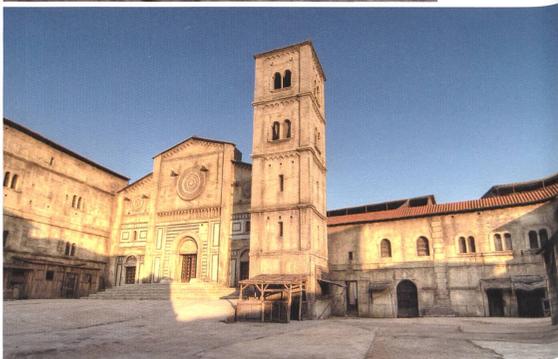
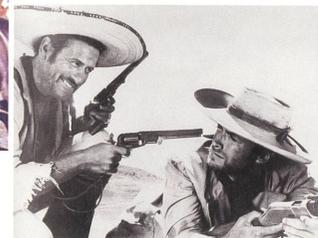
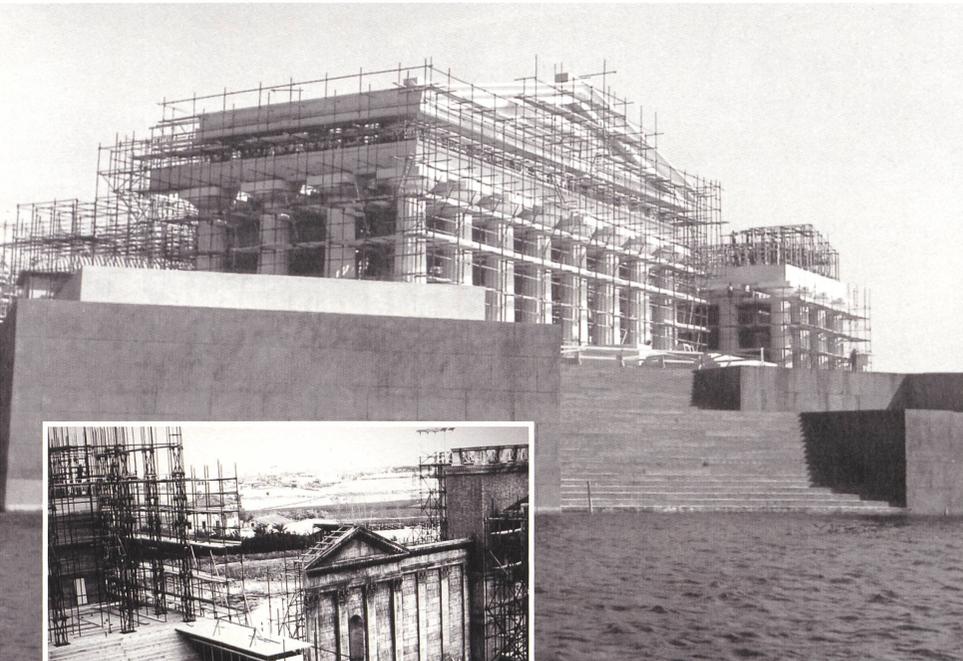
Die Geschichte beginnt mit einem Brand, der am 26. September 1935 die Studios der römischen Filmgesellschaft Cines zerstörte. Seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts war Cines die grösste treibende Kraft der

Filmindustrie Italiens. Der Brand bot die perfekte Gelegenheit, ein Projekt zu lancieren, das eigentlich schon seit langem geplant war: der Bau einer «Città del Cinema», einer Stadt des Kinos, oder eben von Cinecittà.

Die Grundsteinlegung fand am 29. Januar 1936 durch niemand anderen als Benito Mussolini statt. Das war zur Zeit, als Italien in Afrika Krieg führte. Mussolini hatte eine Leidenschaft für Filme und erkannte ihre propagandistische Macht. Einer der Slogans des Regimes hiess «La cinematografia è l'arma più forte». Am 28. April 1937, gut ein Jahr nach der Grundsteinlegung, war Cinecittà fertiggestellt, der Film rollt an. Allein im ersten Jahr wurden in Roms neuem Studio neunzehn Filme hergestellt.

«Das war die Zeit des Regimes unter Mussolini, die Zeit des sogenannten *telefoni bianchi*-Genres. Die Filme wurden so bezeichnet, weil man in ihnen oft weisse Telefonapparate sah, die als eigentliche Statussymbole galten. Es waren sehr umständliche, sehr konventionelle Filme. Auch in den Filmstudios konnte man die Propaganda des Regimes sehen. Man er-

1 Blick auf das Set von GANGS OF NEW YORK von Martin Scorsese; 2 bei den Dreharbeiten zu GANGS OF NEW YORK; 3 Cinecittà 1937; 4 Federico Fellini bei einer Lichtprobe im Studio 5, 1987; 5 LA DANZA DEI MILIONI von Camillo Mastrocinque, 1940; 6 die Grundsteinlegung 1936



1 Brauten für CLEOPATRA von Joseph L. Mankiewicz, 1963; 2 Paolo und Vittorio Taviani auf dem Set von GOOD MORNING BABILONIA, 1986; 3 CLEOPATRA; 4 BEN HUR von William Wyler, 1959; 5 THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY von Sergio Leone, 1966

kennt, wenn man aus der Vogelperspektive auf Cinecittàs Bauten schaut, zum Beispiel sofort, dass die Gebäude miteinander ein M wie in Mussolini bilden», sagt Mancini.

Die Präsenz des Regimes in der Filmindustrie zeigt sich auch deutlich an dem, was man nicht sieht: Aldo De Benedetti war einer der Drehbuchautoren von QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE von 1942 (Regie Alessandro Blasetti), aber weil er Jude war, erscheint sein Name nicht im Originalabspann.

Das Jahr 1943 markiert den Beginn einer unseligen Periode für Cinecittà. Italien war von den Deutschen besetzt. Mehr als 2100 Arbeiter in Cinecittà wurden entlassen, und Cinecittà wurde geplündert. Die Deutschen verschleppten insgesamt sechzehn Zugwaggons voll mit Filmausrüstungen aus den Studios nach Deutschland und Venedig.

Am Kriegsende diente Cinecittà einem vom Glamour und Glitzer der Filmproduktion weit entfernten Zweck. Wenige wissen um diese andere Rolle des Studios. «Während des Krieges wurde Cinecittà in eine deutsche

Kommandozentrale umgewandelt, und als der Krieg zu Ende war, kamen obdachlose Leute hierher, um Schutz zu suchen. Italiener wie Ausländer, die ihre Häuser verloren hatten, während Rom bombardiert wurde. Cinecittàs berühmtes Studio 5 beherbergte rund 900 Leute, sogar ein Spital wurde auf dem Areal eingerichtet», erzählt Mancini.

In der Tat, als 1951 der amerikanische Film QUO VADIS? (Regie Merwyn LeRoy) in Cinecittà gedreht wurde, wurden viele der Obdachlosen eingekleidet und als Statisten eingesetzt.

Die Amerikaner kommen!

Die fünfziger Jahre waren für Cinecittà in vielerlei Hinsicht Blockbuster-Jahre. Amerikanische Filmproduzenten hatten Cinecittà entdeckt und begannen, Produktionen nach Rom zu verlagern. Ein Wendepunkt für Cinecittà, das, wenn die Amerikaner kommen, in seine sogenannte «zweite Phase» eintritt.

«Der Krieg hinterliess ein verwüstetes Italien. Die Anglo-Amerikaner hatten das Land nicht nur befreit, die Amerikaner hatten es im politischen Sinn auch «erobert». Die Amerikaner merkten bald, dass Cinecittà der perfekte Ort war, um wichtige Filme zu drehen. Die Preise waren niedrig, die Italiener waren äusserst offen für diese neue Erfahrung, und es gab einen beinahe totalen Mangel an rechtlichen Regulierungen im Bereich der Filmproduktion», erklärt Mancini.

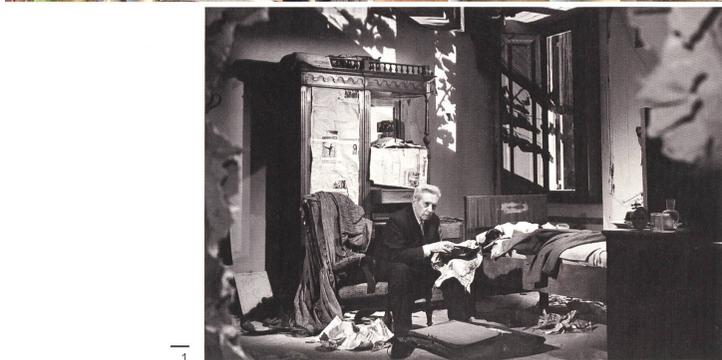
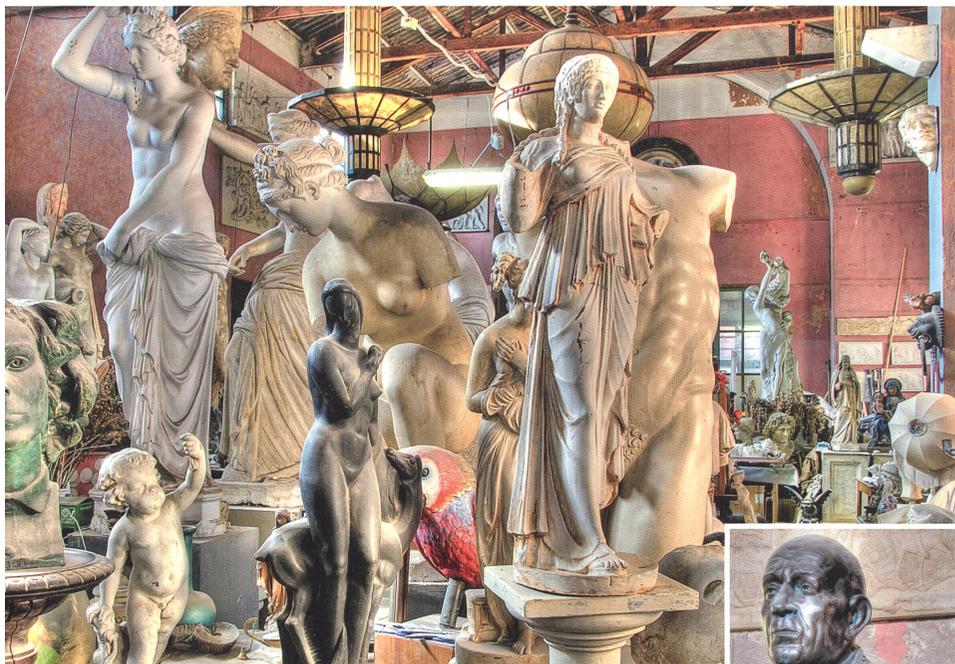
Viele von Hollywoods grössten Stars – Liz Taylor, Charlton Heston, Ava Gardner, Orson Welles, Frank Sinatra, Alec Guinness, Omar Sharif, Gregory Peck, Audrey Hepburn, Anthony Perkins und viele andere – entdeckten die Heilige Stadt wie auch, etwas später, ihr dolce vita, das Federico Fellini später so wunderbar einfieng.

Zweifellos beeindruckten die talentierten Bühnenbildner-Teams von Cinecittà die ausländischen Filmproduzenten. Mehrmals wurde hier eine falsche Sixtinische Kapelle nachgebaut wie auch ganze mittelalterliche und barocke Städte und sogar Teile von Jerusalem. Teile von Auto-

bahnen, gotische Kathedralen, griechische Tempel und unwahrscheinliche Unterwasser-Landschaften wie sie etwa in THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU (Regie: Wes Anderson, 2004) zu sehen sind, wurden hier gebaut und gleich wieder abgerissen, nachdem das letzte «cut» erschallt war.

In den fünfziger und sechziger Jahren fabrizierte Cinecittà laufend ehrgeizige amerikanische Kassenschlager wie etwa BEN HUR (Regie: William Wyler, 1959) und CLEOPATRA (Regie: Joseph L. Mankiewicz, 1963). Dies brachte so viele Hollywood-Stars nach Rom, dass die italienische Hauptstadt den berühmten Übernamen «Hollywood sul Tevere» erhielt.

«Es gab eine unglaubliche Synergie zwischen dem bestehenden amerikanischen Star-System und den Italienern, die lernbegierig waren, aussergewöhnliche handwerkliche Fähigkeiten und ihre Erfindungsgabe offerieren konnten. Eines der besten Beispiele für diese Synergie ist der berühmte italienische Regisseur Sergio Leone und seine Spaghetti-Western. Er wurde in den USA ausgebildet, kehrte später mit seinem Know-how



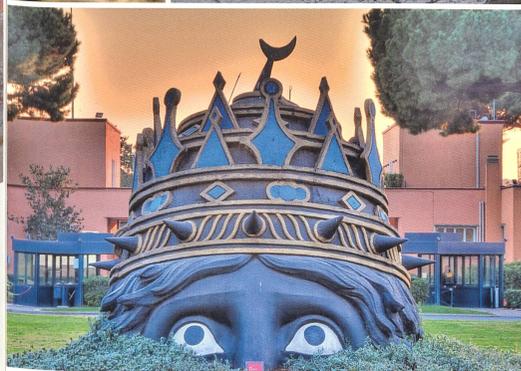
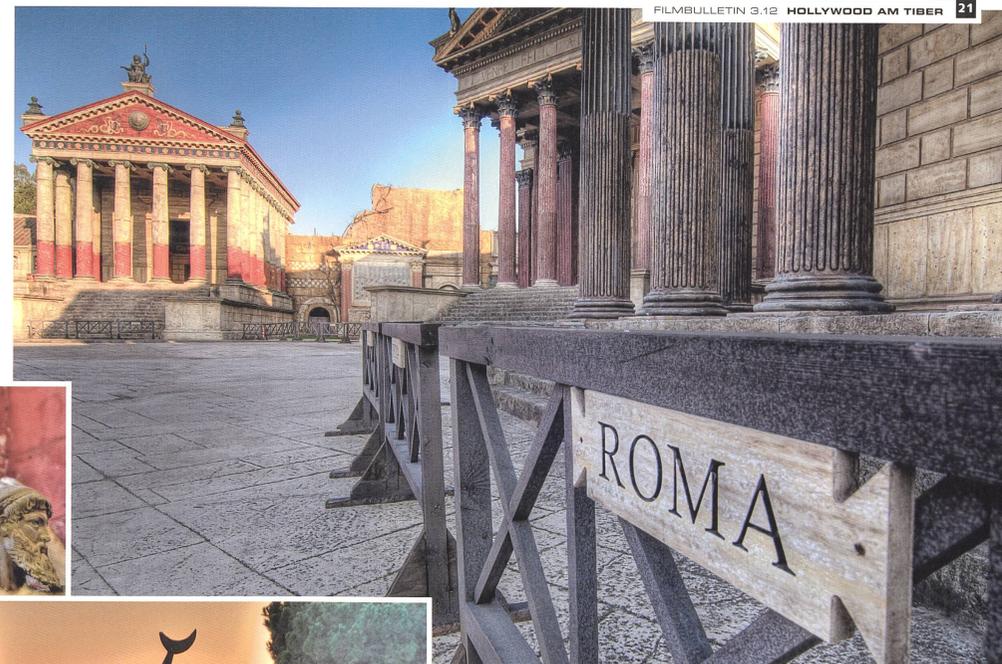
1 Carlo Battisti in UMBERTO D. von Vittorio De Sica, 1952;
2 Kopf der Venusia aus CASANOVA von Federico Fellini, 1976;
3 Federico Fellini in INTERVISTA von Federico Fellini, 1987

nach Italien zurück und fuhr fort, Filme in Cinecittà herzustellen. Das berühmteste Beispiel dafür ist *THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY* von 1966, ein Film, der heute zum Weltfilm-Erbe gehört», sagt Mancini.

Einige Anthropologen behaupten gar, dass Cinecittà eine gewichtige Rolle in der sogenannten Amerikanisierung der italienischen Gesellschaft eingenommen habe. In gewisser Weise gelang es den Amerikanern, die im Krieg Italien befreit hatten, das Land auch ideologisch zu besetzen. Dies war nicht nur eine Folge der ökonomischen Unterstützung durch den Marshall-Plan, sondern wurde nicht zuletzt durch den Import des *american way of life*, wie er in vielen Filmen zu sehen war, erreicht.

Italien wiederum exportierte von sich das Bild eines romantischen Landes nach den USA: etwa in Filmen wie *ROMAN HOLYDAY* von William Wyler, dem Klassiker von 1953, in dem Gregory Peck und Audrey Hepburn vor dem pittoresken Hintergrund von Rom sich ineinander verlieben.

Die Periode nach dem Krieg, ab dem Beginn der fünfziger Jahre, war aber auch von einer bescheideneren Art von Film geprägt – dem Neorealismus. Diese Filme verschafften Italien und Cinecittà weltweit Beifall. Das faschistische Regime hatte ein problemfreies Bild der italienischen Gesellschaft während des Krieges gezeichnet, was unrealistisch war. Nach dem Fall des Regimes wurde das wirkliche Italien während des Krieges auf die Leinwand projiziert. Die Bilder waren schockierend – Armut, Verzweiflung und Leiden strahlten diese kargen Filme aus. Klassiker wie *LADRI DI BICICLETTA*, *ROMA CITTÀ APERTA*, *SCIUSCÀ* und *UMBERTO D.* sind nur einige der neorealistischen Produktionen, die herzerreissende Geschichten über menschliche Verzweiflung erzählen. Diese und viele andere neorealistische Filme wurden in Cinecittà gedreht, ihr Ruf hatte rasch eine positive Wirkung auf Roms Filmstudios. Sie berührten auch Generationen von Film *aficionados*.



UMBERTO D. (1952), unter der Regie von Cesare Zavattini und Vittorio De Sica, etwa erzählt die Geschichte eines alten Mannes, der allein in einem kleinen Hotel wohnt und einen Selbstmordversuch unternommen hat. Charlie Chaplin sollen die Tränen über die Wangen gerollt sein, er, nachdem er den Film gesehen hat, das Kino verliess.

Der grosse Fellini

Der wahre Star von Cinecittà aber war, mehr als alle andern Personen, Federico Fellini. Man könnte auch sagen, dass er Cinecittà zu einem Star machte. Der Regisseur und die Studios von Cinecittà arbeiteten von Beginn von Fellingis Karriere zusammen: *LO SCEICCO BIANCO*, sein erster Film in alleiniger Regie, wurde 1952 in Cinecittà gedreht.

«Es ist ziemlich einfach, Fellingis Verhältnis zu Cinecittà zu beschreiben: Fellini war Cinecittà. Es gibt Hunderte von Dokumenten und Hunderte von Interviews, in denen Fellini erklärt, dass Cinecittà seine zweite Heimat sei. In einigen sagt er gar, es sei seine erste. Manchmal langweil-

ten ihn die Fragen der Journalisten, und einmal sagte er einfach: «Weshalb fragen Sie mich immer, weshalb ich immer in Cinecittà bin? Würden Sie einen Arzt fragen, weshalb er immer im Spital ist?» Fellini hat eindeutig enorm zum Ruhm von Cinecittà beigetragen. Seine Drehbücher, seine oft traumartigen Szenen und die Art und Weise, wie seine Filme gedreht wurden, beleuchten alle Cinecittàs Magie und Zauber. In unserem berühmtesten Studio, dem Studio 5, hatte Fellini für sich eine kleine Wohnung eingerichtet. Nach seinem Tod im Oktober 1993 wurde hier eine kleine Totenkappe errichtet, wo sein Körper aufgebahrt lag, so dass das Publikum vor der Beerdigung ihm die Reverenz erweisen konnte. Wenn ich heute zum Beispiel nach Los Angeles gehe, um für Cinecittà Werbung zu machen, assoziieren die Leute die Studios immer noch sehr stark mit Fellini», erklärt Mancini.

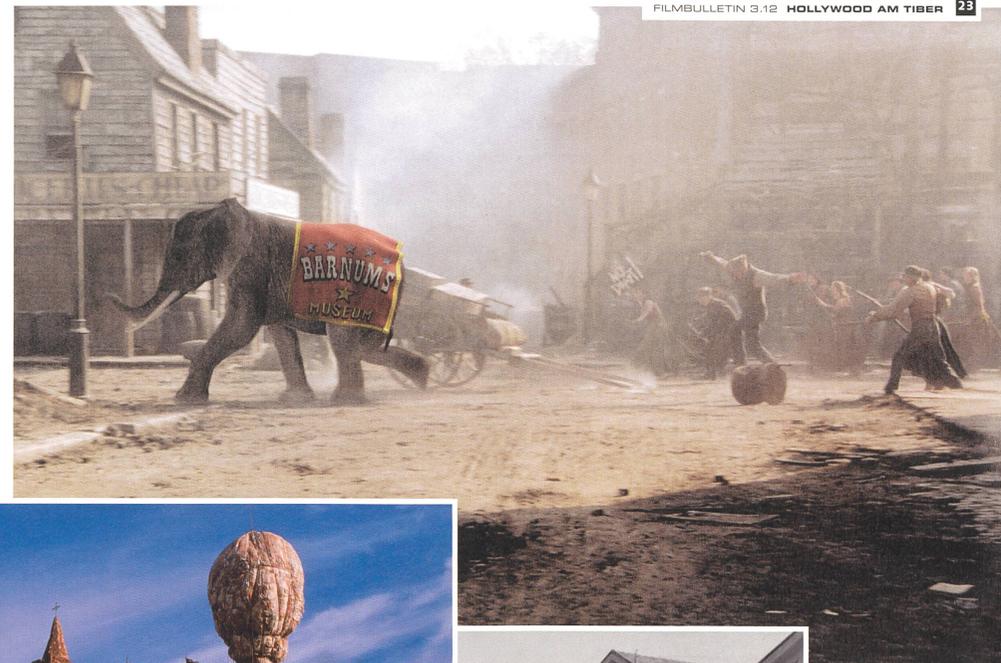
Kommt man heute nach Cinecittà und besucht die kürzlich eröffnete Ausstellung «Cinecittà shows off», sieht man den riesigen gekrönten Kopf der Venusia aus Fellingis *CASANOVA* (1976), eines der wenigen Dekor-



1



3



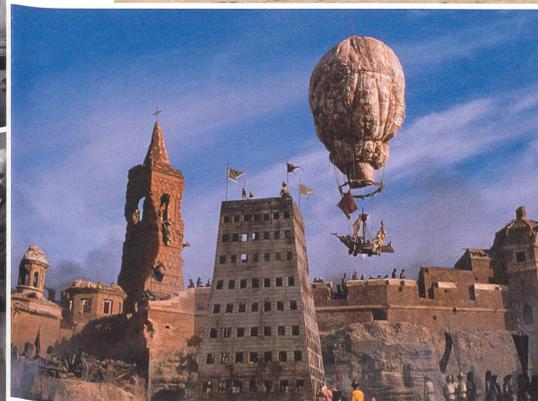
2



3



4



1 INTERVISTA von Federico Fellini, 1987; 2 GANGS OF NEW YORK von Martin Scorsese, 2002; 3 THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN von Terry Gilliam, 1988; 4 MARCELLO MASTROIANNI IN LA DOLCE VITA von Federico Fellini, 1960

teile, die nicht nur übriggeblieben sind, sondern auch fest auf dem Rasen installiert wurde. Es ist eine gigantische Erinnerung an die Bedeutung des Maestro für das italienische Filmschaffen und insbesondere für Cinecittà.

Mit neuen Herausforderungen konfrontiert

Fellinis Tod 1993 markierte das Ende einer Ära im Filmschaffen Italiens. In der Politik war es das Jahr, in dem Italiens mächtigste Partei der Nachkriegsjahre, die Democrazia cristiana, aufgrund einer Reihe von Korruptionsskandalen auf der politischen Landschaft ausradiert wurde.

1997, nur vier Jahre nach Fellinis Tod, wurde Cinecittà aus einer Gesellschaft in Staatsbesitz in ein privates Unternehmen verwandelt. «Die italienische Regierung entschied, die Studios zu privatisieren, in erster Linie weil Cinecittà nicht unbedingt sehr effizient geführt wurde. Aber auch wegen einer ganz generellen Krise der Filmindustrie. Heute führen wir Cinecittà als öffentlich-private Firma. Der öffentlichen Hand gehören zwanzig Prozent der Studios. Der Rest ist in privater Hand», sagt Mancini.

Während der letzten drei Jahrzehnte musste die italienische Filmindustrie kämpfen. In den goldenen Jahren der Fünfziger und Sechziger wurden jährlich mehr als dreihundert Filme hergestellt. Während der vergangenen paar Jahre sind zwischen achtzig und neunzig Filme produziert worden, von denen nur eine Handvoll in den Studios von Cinecittà gedreht wurden. Auch die durchschnittlichen Kosten dieser Filme sind deutlich niedriger als in der Vergangenheit. Die Filme hatten Budgets zwischen zwei und zweieinhalb Millionen Euro.

Das sind alles Faktoren, die unweigerlich zum viel gebrauchten und missbrauchten Begriff Krise führen. Aber heisst, über die aktuelle Situation von Cinecittà sprechen, auch über Krisen sprechen?

«Nein, ich würde nicht so weit gehen. Es stimmt hingegen, dass wir in schwierigen Zeiten leben. Im aktuellen Fall können wir von einer Krise eines Systems, einer Industrie sprechen. Eine Krise der italienischen Filmindustrie, die man auch als Reduzierung der Anzahl der Filme, die hergestellt werden, klassifizieren kann. Die Krise der internationalen Film-

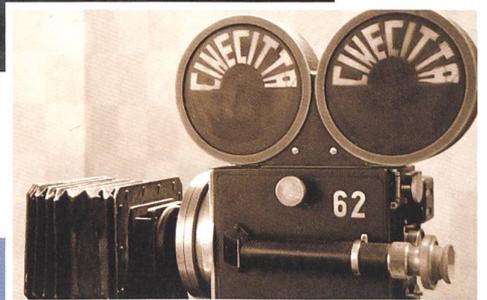
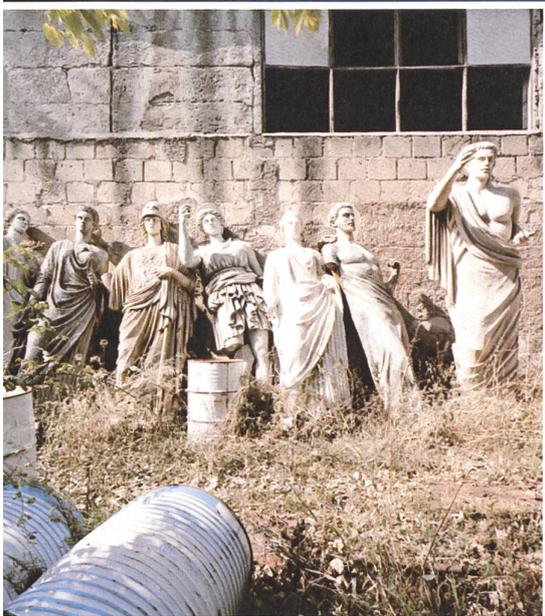
industrie, die Budgetkürzungen bei der staatlichen Fernsehanstalt RAI und bei Mediaset (die drei Silvio Berlusconi gehörenden Privatfernseher), die reduzierte Anzahl von Fernseh-Shows, die in Cinecittà gedreht werden, die Reality Shows und so fort, das sind alles Faktoren, die dazu führen, dass wir heute von einer schwierigen Situation sprechen müssen. Es ist offensichtlich, wie man den Zahlen entnehmen kann, dass unser früheres Kerngeschäft – die Filmproduktion – sich nicht mehr auf dem selben Niveau befindet. Heute muss man, um eine Firma wie Cinecittà profitabel zu führen, seine Aktivitäten diversifizieren», erklärt Mancini.

Und das heisst, die Studios von Cinecittà für alles zu öffnen: für Film, Fernsehwerbung, Fernsehserien, Reality Shows, Video-Editing und vieles mehr. Mancini erklärt, dass Cinecittà sich heutzutage etwas wie ein Hotel anfühle. Leute kommen und gehen. Vor Jahren arbeiteten Tausende von Leuten in den Studios. Heute beträgt die Zahl der Angestellten rund 230.

Ein anderes Diversifizierungsprojekt ist der Bau eines Vergnügungsparks, des Parco Cinecittà World, in Castel Romano, in Roms Aussenbezirk. Rund 500 Millionen Euro wurden in dieses Projekt investiert, das als echter Konkurrent zu Disneyland in Paris gedacht ist und Ende 2012 eröffnet werden soll.

Doch billige Locations für Dreharbeiten wie Budapest, Bukarest, Weissrussland und gewisse afrikanische Länder machen es selbst für ein diversifiziertes Cinecittà schwierig zu konkurrieren. Die allgemeine Wirtschaftskrise ist auch nicht hilfreich, doch Mancini sieht die Zukunft der Studios optimistisch:

«Ich denke, Cinecittà ist gut gerüstet, um zukünftigen Herausforderungen entgegenzutreten. Mit zwei Produktionsstandorten in Rom, einem in der Region Umbrien und einem in Marokko, zusammen mit den vier grossen back lots und insgesamt dreissig Studios offeriert Cinecittà



jetzt ausgezeichnete Produktionsmöglichkeiten. Dazu kommt noch die Synergie von hypermoderner Technologie und das hohe Niveau des technischen Wissens», sagt Mancini.

Aber da bleibt natürlich immer noch die Frage des Geldes: Wie kann Cinecittà mit billigen Drehorten konkurrieren? «Nun, ich bin ziemlich froh, sagen zu können, dass der italienische Staat vor rund zwei Jahren Steuergutschriften von 25 Prozent eingeführt hat. Diese Massnahme ist sehr wichtig, um grosse Produktionen anzulocken. Andere Länder kennen diese Massnahme seit Jahren, und nun – endlich – hat Italien sie auch. Dies macht uns bedeutend wettbewerbsfähiger. Wirklich, als Woody Allen nach Rom kam, um hier seinen neuen Film *NERO FIDDLES* zu drehen, war ich sehr glücklich, ihm 25 Prozent der Produktionskosten zahlen zu können», sagt Mancini strahlend.

Das Drehbuch von der Zukunft Cinecittàs muss noch geschrieben, die Frage, ob es weiterhin ein Ort bleiben wird, wo Träume hergestellt werden, muss noch beantwortet werden. Federico Fellini sprach von die-

sen Träumen: «Cinecittà wurde als Traumfabrik definiert: es mag etwas banal sein, doch es ist die Wahrheit. Es ist ein Ort, dem man mit Respekt begegnen soll, weil man hier Künstler und begabte Leute findet, die für uns träumen. Für mich ist Cinecittà der perfekte Ort, ein Ort, wie die kosmische Leere vor dem Big Bang.»

Jesper Storgaard Jensen

CINECITTÀ

www.cinecittastudios.it
www.cinecittashowsoff.com
 aus dem Englischen übersetzt von Josef Stutzer

Mikrokosmos von ungeheurer Intensität

SISTER von Ursula Meier



Ein schlaksiger Junge mit schmalen Gesicht und grossen Ohren streift an der Bergstation eines Skirts um die Restaurants. Er ist auf der Suche nach unbeaufsichtigten Skis, nach Rucksäcken, Skibrillen, Jacken und Handschuhen, die er mitlaufen lässt. In der engen Toilette dann sortiert er seine Ausrüstung. Er verdrückt die hausgemachten Sandwichs aus den geklauten Rucksäcken und studiert Werbeprospekte, um sein Auge für die neusten und teuersten Skimarken zu schärfen. Einen Teil des Diebesguts versteckt er in Verschlüssen und unterm Schnee – wie ein Hund, der seine Knochen an einem sicheren Ort vergräbt, um sie für später aufzuheben. Mit dem Rest – das, was er tragen kann – fährt Simon allein mit der Gondel talwärts, wo er bei der Seilbahnstation eine Art Garderobe eingerichtet hat. Dann packt er seine Beute auf einen Schlitten, überquert die Schnellstrasse, ein Brachfeld, den Parkplatz, um auf ein isoliertes Hochhaus zuzusteuern: ein hässliches Teil in einer gesichtslosen Vorortssiedlung. Dort lebt Simon mit seiner Schwester Louise. Dort verkauft er seine Sachen an seine Kumpels.

Einiges in *SISTER* erinnert an Ursula Meiers letzten grossen Spielfilm *HOME*. Nicht nur der Hauptdarsteller *Kacey Mottet Klein*, der hier den Simon spielt und wieder mit grosser Unmittelbarkeit brilliert. Auch dieses graue Niemandsland zwischen Durchfahrtsstrasse und weiten Feldern, das in *HOME* so eine wichtige Funktion einnahm und das auch hier wieder das Setting für die kleine Schicksalsgemeinschaft bildet. So unwirtlich die Umgebung, so schutzlos die eigenwillige «ménage à deux» von Simon und Louise, die mehr auseinanderdriftenden Satelliten ähneln denn einem familiären Verbund.

Die Story des Films entrollt sich als Reihe von lockeren Episoden über die Zeit einer Skisaison von Weihnachten bis Ostern. Der Suspense des Films nährt sich aus dem illegalen Treiben Simons und dem Geheimnis um Simon und Louise. Ein Geheimnis, das sich im Lauf der Handlung unvermittelt erschliesst, einen Moment lang den Film wie stillstehen lässt, um uns einen neuen Blick auf die Geschehnisse zu geben und den Erzählfaden in eine neue Richtung sich entwickeln zu lassen.

Diese emotionalen Kernszenen spielen sich insbesondere vor dem Kontrast von Oben und Unten, von Berg und Talebene ab. Nicht zuletzt deshalb nennt Ursula Meier – im Gegensatz zu ihrem vorangehenden Film *HOME*, der sich in einer endlosen Ebene abspielte und den sie als «horizontalen» Film bezeichnete – ihren neuen Film als «vertikal». Und dies sowohl landschaftlich – oben die imposanten Berggipfel, das Ski-Halligalli, unten das schneelose Tal – als auch sozial: in der sonnenbeschiedenen Höhe die sorglose (Traum-)Welt der reichen Skitouristen, der intakten Kleinfamilien, unten die prekäre Alltagsrealität von Simon und Louise. *Kacey Mottet Klein* spielt «das Kind von oben» (*L'ENFANT D'EN HAUT* ist der französische Originaltitel des Films) unglaublich facettenreich: mal gewiefter kleiner Dieb, der ohne Gewissensbisse alles einpackt, was er verwerten kann – mal verletzlicher kleiner Junge, der in einer englischen Touristin die sehnsüchtig vermisste Mutterfigur erkennen will – mal umsichtig und fürsorglich, wenn er sich um seine ältere Schwester – eine grossartige *Léa Seydoux* – kümmert

«Ich liebe Kontraste, ich liebe Widersprüche»

Gespräch mit Ursula Meier

(kümmern muss) und mit seinen Diebestouren für ihr beider Auskommen sorgt.

Wie schon in ihren bisherigen Filmen gelingt es Ursula Meier einmal mehr, mit minimalsten Mitteln einen sozialen und emotionalen Mikrokosmos von ungeheurer Intensität zu kreieren: So liess sie schon in ihrem frühen Kurzfilm *TOUS À TABLE* (2001) in einer kleinen Tischrunde die Gefühle hochgehen, oder sie beschrieb im TV-Drama *DES ÉPAULES SOLIDES* (2002) die klaustrophobe Welt rund um die Heranwachsende Sabine, die in ihrem sportlichen Ehrgeiz alles andere – letztlich sich selbst – aus den Augen verliert. Oder die fast schon unheimlich harmonische Kleinfamilie in *HOME*, die sich fernab von allem als heile Welt etabliert und deren Mitglieder zu den scheinbar einzigen Überlebenden in einem apokalyptischen Universum werden. In *SISTER* nun taucht Ursula Meier mit grosser Einfühlbarkeit in die Welt von Simon ein: in seine Einsamkeit, seine Suche nach Geborgenheit und familiärer Wärme, seine kurzen Momente der Verbundenheit mit anderen, seine Traurigkeit, aber auch seinen Überlebenswillen. Simon, der kleine Junge, und Louise, die junge Erwachsene – die sich beide nach Geborgenheit sehnen und beide leer ausgehen. Ja: sich fast gegenseitig im Weg stehen.

Zu der Intensität, welche die an sich unspektakulären Ereignisse in Meiers Film gewinnen, trägt insbesondere die unaufdringlich-agile Kameraführung der vielfach preisgekrönten *Agnès Godard* viel bei, die als Kamerafrau von *Claire Denis* zu Berühmtheit gelangte und die schon in *HOME* für die Kamera zeichnete. *Godard* findet die richtige Mischung zwischen Dynamik – die uns in die engsten Räume miteinbezieht oder etwa in die physischen Rangeleien zwischen Simon und Louise – und ruhigen, statischen Einstellungen, welche die Weite (und Verlorenheit)

eingangen, in der die beiden Hauptfiguren je auf ihre Weise versuchen, nicht unterzugehen. Unterstützt wird sie durch die Musik von *John Parish*, der immer wieder die Bilder einen Moment lang dem dramaturgischen Fluss entzückt oder durch kurze Momente der Lautlosigkeit den Film augenblicksweise in der Schwebelage hält.

Godards Bilder schaffen es auch, die hiesige Bergwelt selten nüchtern und abgeklärt ins Filmbild zu rücken: Zuerst hat der Film gar keinen Blick dafür – sehen wir doch die Welt mit *Simons* Augen, und dessen Aufmerksamkeit wiederum gilt nur prall gefüllten Rucksäcken, teuren Accessoires und angesagten Skimarken. Dann, erst zum Ende des Films, sehen wir die Landschaft – bei Saisonschluss: *Simon* ist ausgebüxt, hat sich mit einer der letzten fahrenden Gondeln in die Höhe tragen lassen – an den Ort, der, eben noch voller Trubel, nun verlassen daliegt, wund geschabt von den zahllosen Skifahrern: eine verkehrte Natur, deren Oberfläche von braunen Streifen durchzogen ist, wo sich während der Touristensaison die Pisten entlangschlängeln. Eine geschundene Landschaft – die viel Ähnlichkeit hat mit der wunden Seele unseres Protagonisten *Simon*.

Doris Senn

SISTER / L'ENFANT D'EN HAUT

Regie: Ursula Meier; Buch: Antoine Jaccoud, Ursula Meier, Gilles Taurand; Kamera: Agnès Godard; Schnitt: Nelly Quettier; Ausstattung: Ivan NiCLASS; Kostüme: Anna Van Brée; Musik: John Parish; Sound: Henry Maikoff. Darsteller (Rolle): Léa Seydoux (Louise), Kacey Mottet Klein (Simon), Martin Compston (Mike), Gillian Anderson (englische Lady), Jean-François Stévenin (Chefkoch), Yann Trégouët (Bruno), Gabin Lefebvre (Marcus), Dillon Ademi (Dilon), Magne Brekke (gewalttätiger Skifahrer). Produktion: Archipel 35, Vega Film; Co-Produktion: RTS Radio Télévision Suisse, Bande à Part Films; Produzenten: Denis Freyd, Ruth Waldburger. Schweiz, Frankreich 2012. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

FILMBULLETTIN Woher stammt die Idee, die Faszination für eine Geschichte, wie Sie sie in *SISTER* erzählen?

URSULA MEIER Daran sind mehrere Dinge beteiligt: Zum einen gab es mehrere Ideen gleichzeitig. Ganz wichtig war, dass ich unbedingt wieder mit *Kacey Mottet Klein* zusammenarbeiten wollte, der schon in *HOME* mitgespielt hatte. Mit jenem Film wurde er praktisch an das Schauspielermeter herangeführt: Das heisst, ich habe nicht mit ihm ein Drehbuch besprochen, sondern ihn im realen Leben beobachtet und mit ihm gearbeitet: Wie er sprach, in welchem Ton und mit welcher Melodie. Das war eine sehr intensive Arbeit. Aber just zu Drehbeginn machte es klick!, und er, der vorher eher rezitiert hatte, konnte plötzlich irgendeinen Dialog sprechen – und es stimmte. Deshalb wollte ich unbedingt wieder mit ihm arbeiten, versuchen, mit ihm noch weiter zu gehen – und einen Film explizit für ihn, diesen jungen Schauspieler, schreiben. Hinzu kam gleichzeitig die Idee, in dieser Schweizer Region, im Wallis, zu drehen, die meine Neugier geweckt hatte, weil ich häufig dort vorbeifuhr. Allerdings sollte es sich nicht um eine reale Gegend, einen realen Ort handeln, sondern vielmehr um eine Kartografie meiner Vorstellungswelt. Was ich sehr spannend fand, war, dass unten eine vorwiegend industriell geprägte Landschaft vorherrscht – blickt man aber nach oben, sind da die Berge und die megateguren Skistationen, zu denen die Leute aus allen Winkeln der Erde anreisen. Gleichzeitig wohnen unten in der Ebene Menschen, die noch nie oben waren, denen auch das Geld dazu fehlt. Und diese Topografie sagt meiner Meinung nach sehr viel über die Welt heutzutage aus – mit einem ausgesprochen einfachen Dekor: die Ebene, das Hochhaus, die Seilbahn – und dann die Skipiste oben. Mit





sehr wenigen filmischen Mitteln war schon alles da.

Wiederum gleichzeitig kam die Idee, sich jemanden auszudenken, der von unten nach oben geht, dort Dinge klaut, um sie unten zu verkaufen. Als ich dann zu schreiben begann – vielleicht fünf Monate später –, dämmerte mir plötzlich, dass das gar nicht erfunden war, sondern eine Erinnerung, die ich bis dahin ganz vergessen hatte: Ich bin ja am Fuss des Juras aufgewachsen – und wir gingen häufig Ski fahren, mit der Schule oder mit den Eltern. Und da gab es diesen Jungen in meinem Alter etwa – also elf, zwölf Jahre alt –, von dem uns gesagt wurde, dass er ein Dieb sei. Man warnte uns, auf unsere Sachen aufzupassen. Er wiederum wurde zu einem Eindringling in dieser Welt. Um Ski zu fahren, braucht man immerhin gewisse finanzielle Mittel – es ist ja alles andere als billig –, und nun gab es da eine Art Paria, der nicht zu dieser gesellschaftlichen Schicht gehörte. Er beging also eine Art Verrat – schliesslich beruht auf der Piste vieles auf Vertrauen: Man lässt seine Skis – die bald mal so viel wie ein Laptop kosten – unbeaufsichtigt stehen. Zu jener Zeit also beschäftigte mich das ungeheuer: Woher kam dieser Junge? Wieso machte er das? Wie ging er dabei vor? Aber daran erinnerte ich mich erst wieder, als ich das Drehbuch schon geschrieben hatte. Grundsätzlich ist also gar nichts erfunden.

FILMBULLETTIN Wie haben Sie dann konkret mit Kacey gearbeitet? Haben Sie ihm die Idee hinter der Figur vermittelt – oder mit geschriebenen Dialogen gearbeitet?

URSULA MEIER Ich habe ihm die Rolle auf den Leib geschrieben. Und was so faszinierend ist: Er kann sich wunderbar in ein Kind verwandeln, das sich ein Leben für da oben erfindet: als Kind reicher Hoteliers – und gleichzeitig kämpft Simon ja in seinem Alltag mit

grossen finanziellen Schwierigkeiten. Ich glaube, dass Kacey grundsätzlich alles spielen kann – er hat eine unglaubliche Palette an darstellerischen Möglichkeiten. Und so habe ich mit ihm wie mit einem Profischauspieler gearbeitet: mit dem Drehbuch habe ich jede Szene gemeinsam mit Kacey erarbeitet – wer welche Szene “gewinnt”, was er als Simon durchlebt et cetera. Und er hat jeweils auch gleich begriffen – etwa wenn er sagte: Aber ich bin ja wie sein Vater! Und er hat recht: Genau das war es!

Natürlich haben wir auch viel Körperarbeit gemacht. Für das Stehlen war das sehr wichtig. Das ist schon in einer der ersten Szenen von grosser Bedeutung: da, wo er sich in der Toilette befindet, wo ein richtiges Kuddelmuddel herrscht und doch alles sehr präzise sein muss. Da musste ich inszenieren wie bei einer Choreografie. Ich gab dabei den Rhythmus vor – zuerst das, dann das, dann das, um so die Gesten zu zergliedern. Das war zugleich sehr psychologisch, aber auch sehr physisch.

FILMBULLETTIN Sie arbeiten augenscheinlich gerne mit Kontrasten: mit sehr engen Räumen, um dann wieder die Weite zu fokussieren. Oder Sie thematisieren häufig die Familie, um gleichzeitig ihre “Abwesenheit” oder besser Dysfunktionalität aufzuzeigen.

URSULA MEIER Ja, das stimmt. Ich glaube, ich bin selbst als Person sehr widersprüchlich – worin aber meiner Meinung nach sehr viel Kreativität liegt. Ich liebe Kontraste, ich liebe Widersprüche: Wenn man Schwarz und Weiss zusammennimmt, bin ich überzeugt, dass etwas Drittes entsteht. Dazu gehört in meinem Film auch der Ton – oder das Visuelle: Das Oben und Unten kontrastieren enorm.

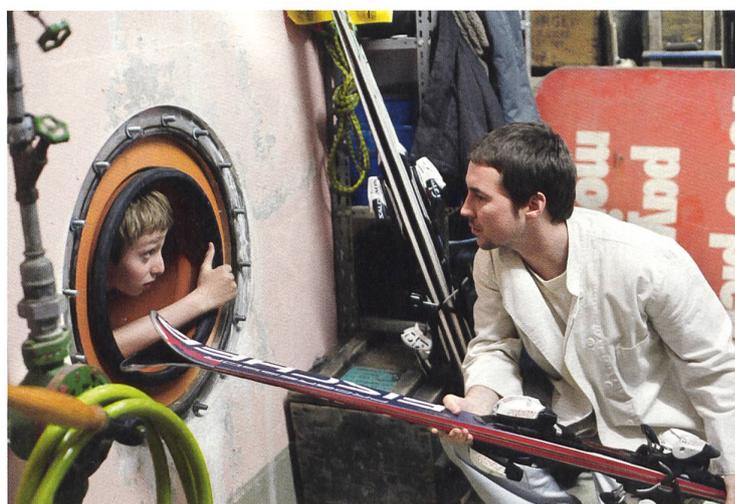
FILMBULLETTIN Das findet sich ja auch auf einer emotionalen Ebene: Einerseits zeigen Sie das Fehlen von Gefühlen auf – etwa von

Louise gegenüber Simon –, andererseits tun Sie das auf eine ungeheuer emotionale, intensive Art und Weise, welche die Zuschauer in Bann zieht. Haben Sie dafür Vorbilder?

URSULA MEIER Ich wollte einen Film machen, der gleichzeitig hart, aber auch sehr berührend ist. Wobei die Form dabei sehr wichtig ist: Das Kino besteht aus Bildern und Tönen, und die daraus entstehenden Emotionen vereinigen sich mit den Emotionen aus der Geschichte. Aus dieser Art von Kino “nähre” ich mich auch in einer gewissen Weise. Für *SISTER* habe ich Léa Seydoux etwa *LA SALAMANDRE* von Alain Tanner gezeigt oder insbesondere *LA DENTELLIÈRE* von Claude Goretta, von dem ich finde, dass er unglaublich modern ist. Wie Isabelle Huppert, die dort die Hauptrolle spielt und sich nicht auszudrücken vermag, um schliesslich verrückt zu werden, betrachte ich meine Figuren als ein in gewisser Weise “behindert”. Louise zum Beispiel hat viel Liebe in sich, aber ihr fehlen die Werkzeuge, sie hat nicht die Fähigkeit, sie weiterzugeben – insbesondere gegenüber Simon. Wie auch Isabelle Huppert in *HOME*: Beide funktionieren im Rahmen eines sozialen Kontexts, verhalten sich aber komplett dysfunktional. Auch Louise könnte sich Hilfe holen – bei sozialen Institutionen –, tut es aber nicht. Deshalb empfinde ich meinen Film auch nicht als Sozialstudie. Louise hat ihren Stolz, ist in gewissem Sinn auch wütend auf diese Gesellschaft – aber sie ist nicht der Typ, der sich Hilfe holt. Sie hält die Emotionen alle zurück, um dann wie ein Vulkan zu explodieren und sie alle aufs Mal rauszulassen.

FILMBULLETTIN Nicht nur die Emotionen spielen eine wichtige Rolle in *SISTER* – auch das Geld ...

URSULA MEIER Simon glaubt, dass er sich für Geld alles kaufen kann: die Liebe,



eine Familie. Etwa wenn er bei der englischen Touristin für Momente die Illusion einer Familie genießt – und sie dafür im Restaurant einladen will. Er glaubt, dass man immer für alles zahlen muss. Er lebt auch in einer grossen Angst – und das Geld hilft ihm, diese Angst zu vermindern. Deshalb hat er seine Taschen damit vollgestopft, er zählt es die ganze Zeit – es gibt ihm die nötige Ruhe, um einschlafen zu können. Wobei ich grundsätzlich feststelle, dass das Geld heute an die Stelle der Ideale getreten ist. Louise und Simon leben am Rand der Gesellschaft, sie folgen keinem Gesetz, es gibt keine Autorität, die ihre Macht über sie ausübt. Simon ist dabei eigentlich in der Rolle des Opfers.

FILMBULLETIN Nach HOME haben Sie wieder mit Agnès Godard an der Kamera gearbeitet. Was schätzen Sie besonders an ihrer Art, Bilder einzufangen, die Kamera zu führen?

URSULA MEIER Ich glaube, ich mag rundum alles an ihrer Vorgehensweise. Insbesondere aber mag ich sie als Person – uns verbindet eine grosse Freundschaft. Und ich habe das Gefühl, auf einer filmischen Ebene enorm viel von ihr zu lernen. Als wir für HOME zusammenarbeiteten, bereiteten wir uns minutiös vor: Ich kam mit einer klaren Vorstellung eines Universums, das ich kreieren wollte – ich zeigte Fotos, ich wusste schon, wie der Film werden sollte. Während wir nun für SISTER vermehrt zu zweit arbeiten, die Dinge sich viel freier, viel organischer zusammenfügen. Wie für mich war es auch für sie ihr erster Film in High Definition – und unser Vorsatz war, nicht die Ästhetik eines 35-Millimeter-Films nachzuahmen. Und so gab es viele Diskussionen darüber, wie man sich von einem gewissen Naturalismus loslösen könnte. Wir wollten auch dem Dekor unten, in seiner ganzen Dürsterkeit, etwas Lichtes geben. So hatte bei-

spielsweise jede Phase der filmischen Zeit – an Weihnachten, im Februar und an Ostern – eine eigene, bestimmte Farbe. So steht etwa die Farbe Blau am Anfang – die dem Film fast etwas Märchenhaftes gibt. Das ermöglicht uns auch, den Film etwas von der Realität einer Gesellschaftsstudie zu lösen, um eine Geschichte im Hier und Jetzt zu erzählen. Grundsätzlich stand die Intuition über einem filmischen Konzept. So haben wir auch bei den Aufnahmen weniger darauf geachtet, den Film auf den Schnitt hin zu drehen, freier zu sein. Wie auch in der Zusammenarbeit mit Kacey ging es auch bei Agnès darum, einen Schritt weiterzugehen – basierend auf dem grossen gegenseitigen Vertrauen, das bei HOME entstanden war.

FILMBULLETIN Sie haben das Ende des Films sehr offen gelassen. Eigentlich könnte man am Ende des Films neu ansetzen und die Geschichte neu beginnen lassen ...

URSULA MEIER Ja, es ist sehr offen. Und doch gleichzeitig sehr positiv: weil beide sich aus der Wohnung wegbewegen, wegbewegt haben. Die letzte Szene beinhaltet auch in gewissem Sinne Erleichterung: Zum ersten Mal leistet Louise einen Beweis ihrer Liebe zu Simon. Und das überrascht Simon – und er ist gleichzeitig wie erlöst. Noch nicht glücklich, aber doch irgendwie erlöst. Und das ist der Anfang für etwas Neues.

FILMBULLETIN Auch bei der Entwicklung der Figuren gehen Sie eher unkonventionelle Wege ...

URSULA MEIER Der Film wartet mit ein paar Überraschungen auf, die sich wie eine Art effektvolle Wendungen ausnehmen – fast schon wie bei Shakespeare –, um die Geschichte plötzlich in eine ganz andere Richtung laufen zu lassen. Ich mag das sehr. So entsteht auch eine Art erzählerische Klimax: Der Film beginnt wie eine Art

Sozialstudie, um dann plötzlich zu etwas ganz Anderem zu werden. Das soll den Zuschauer verblüffen, ihn unerwartet in eine ganz neue Richtung mitnehmen. Das war schon in HOME so: Zu Beginn vermutet man einen etwas burlesken Film, der dann unvermittelt und zunehmend fast zu einem Horrorfilm wird. Ich wechsle das Genre innerhalb des Films. Und dasselbe wollte ich auch in SISTER. Zu Beginn wähnt man sich beinahe in einem Film à la Dardennes – um dann unversehens zu einem Film über die Liebe zu werden: über den Wunsch, zu lieben und geliebt zu werden.

FILMBULLETIN Die Familie spielt in vielen Ihrer Filme eine wichtige Rolle. Was bedeutet «Familie» für Sie?

URSULA MEIER Familie ist nicht zuletzt ein Ort der Neurosen (schmunzelt). Doch die Familie ist heute so wichtig wie selten – die ganze Gesellschaft scheint sich an die Familie zu klammern. Während gleichzeitig «Familie» auch «Explosion» bedeutet, «Neuzusammenstellung». Nicht zuletzt besteht da ein grosser Widerspruch: Zum einen wird die Familie idealisiert – als ultimativer Rückzugsort –, und gleichzeitig gab es noch nie so viele Scheidungen, so viele Familien, die auseinanderbrechen und sich neu konstituieren. Louise und Simon leben nicht zuletzt eine Utopie: diejenige, Familie anders zu leben. Die beiden haben sich letztendlich ihre eigene Welt mit ihren eigenen Gesetzen geschaffen.

Das Gespräch mit Ursula Meier führte Doris Senn



OSLO, AUGUST 31TH Joachim Trier

Es war Mitte der achtziger Jahre, als sich ein Begriff nicht nur in die amerikanische Popkultur einschlich, sondern vermittelt über eine TV-Serie eine ganze Generation beschrieb – die *thirtysomethings*. Sie definierten sich einerseits über das Alter, in dem unweigerlich die Weichen für die Zukunft gestellt, Familien gegründet und Mann und Frau auf ganz andere Art erwachsen wurden, als im gesetzlich dafür vorgesehenen Zeitraum. Andererseits beschrieb sie auch eine wohlgenährte und wohlaufgewachsene Generation, die Armut, Krieg und Hunger nur noch aus Berichten der Eltern kannte. Eine Generation, in der die bürgerlich gebildete Mittelklasse einen breiten gesellschaftlichen Raum einnehmen durfte, Klavierunterricht, ein mehr oder minder intensiv betriebenes Studium und ein wohlwollendes Elternhaus inklusive. Man hat diese Altersgruppe auch die *me-generation* genannt, die sich nie mit Pflichten, aber um so mehr mit der Aufforderung: «Sei du selbst!» und «Glaub an dich!» auseinandersetzen hatte.

Aber was ist das, dieses Selbst? Man selbst zu sein, das setzt auch Ängste, Depressionen, Einsamkeiten und Zynismen frei. In *OSLO, AUGUST 31TH* stellt uns Joachim Trier einen *thirtysomething*, Anders, vor, der eigentlich noch keine Entscheidung getroffen hat. Er ist, so entwickelt der Film erst allmählich, irgendwann vor fünf Jahren aus dem bürgerlichen Leben ausgestiegen und hat nach Selbstzweifeln als Autor eine Karriere als Junkie und Drogenhändler begonnen. Jetzt hat er eine Entziehungskur hinter sich und soll in zwei Wochen zurück ins wirkliche Leben entlassen werden. Zeit also, sich einen Job zu suchen, Kontakte zu Familie und Freunden wieder aufzunehmen. Das soll Anders tun, als er für einen Tag aus der Klinik beurlaubt wird, doch der Morgen beginnt beiläufig dramatisch: Mit einem Stein in den Armen wird Anders in einen See laufen, aber er taucht wieder auf, weil ihn das Leben zum Atmen zwingt.

Aber was ist das, das Leben? Anders bringt eine Gruppentherapiesitzung hinter sich, fährt mit einem Taxi nach Oslo, lässt sich treiben, besucht alte Freunde. Haben die sich entschieden? Thomas beispielsweise ist verheiratet, hat zwei Kinder, ein altes Mehrfamilienhaus und eine Stelle an der Universität. Das sieht zunächst fein aus, aber insgeheim, so beichtet er Anders, lebt er die tödliche Langeweile der Kleinfamilie, in der zwei abendliche Gläser Rotwein und ein leicht brutales Videogame die Höhepunkte markieren. Mirjam dagegen, eine alte Bekannte, feiert Geburtstag; ihren *blues* markiert, dass man sich noch nicht entschieden und im Bekanntenkreis nur noch eine einzige Freundin hat, die nicht zwischen Kinder und Küche aufgeht. Auf der Suche nach einem eigenen Lebensentwurf tastet Anders die der anderen ab. Das ist filmisch teilweise hervorragend umgesetzt: Man sieht ihn beispielsweise in einem Café sitzend, die Gespräche der anderen um ihn herum belauschend. Worüber reden die Menschen? Was beschäftigt sie? Was sind ihre Wünsche? Wie im Zeitraffer sieht man, wie das Leben der anderen zusammenschumpft: Was wird der junge Mann, der eben vorbeigelaufen ist, tun? Was die Frau, die eben noch hier gesessen hat? Sie geht ins Sportstudio und rennt auf einem Band.

Aber kann das das Leben sein? Gelegentlich wirkt *OSLO, AUGUST 31TH* mit diesen Ansprüchen auch etwas larmoyant. Und wenn der Held der Geschichte schliesslich ausgerechnet im gerade noch existierenden Elternhaus (das aufgegeben werden muss, nicht zuletzt, um auch seine Schulden zu bezahlen) zum goldenen Schuss ansetzt, kommt man um ein Lächeln nicht herum. Aber der Protagonist ist nicht die einzige Person der Geschichte; vielleicht – so schlägt der Film selbst vor – sollte man die Hauptperson gelegentlich übersehen, wenn man eine Geschichte erzählt. Dann wären die vielen kleinen Geschichten der Nebendarsteller vielleicht wichtiger, die sich in dem, was ihr Leben sein könnte, jeden Tag abstrampeln.

Aber was wäre dann eine angemessene Biografie, eine Lebensbeschreibung, eine Lebensgeschichte? In *OSLO, AUGUST 31TH* ist sie auch eine Mediengeschichte, die konsequent mit einer Rückblende beginnt, die in wackeligen Super-8 Bildern festgehalten wurde und nun aus dem Off kommentiert wird. An was erinnert man sich? An die Stadt Oslo, ihre menschenleeren Strassen, die öffentlichen Verkehrsmittel. An Mutter und Vater. An Freunde. Und daran, dass das Leben einst eine freundliche Einladung in warmen Technicolor-Tönen zu sein schien. Die grauen, kühlen Farbwerte der *Steady-cam*, die die Gegenwart eines Tages einfangen, werden nie die Temperatur der Erinnerungen und der Versprechen einlösen, nie die persönliche Nähe erreichen, die den alten Film geprägt hat. Auch basiert der zweite lange Spielfilm von Joachim Trier auf einer historischen Vorlage, dem Roman «Le Feu Follet» von Pierre Drieu La Rochelle von 1931, den Louis Malle bereits 1963 verfilmte.

Obwohl *OSLO, AUGUST 31TH* hier ausgesprochen nostalgische und melancholische Züge aufnimmt, gibt er die Gegenwart doch nicht preis, auch die mediale nicht. Die aber, so schreibt Trier im Presseheft, erschliesst sich erst dann, wenn sein Film auch in der Wirklichkeit des Kinos wahrgenommen wird: «Das Kino ist eine wunderbare Kunstform, um Einsamkeit zu thematisieren. Wir können Filme zusammen mit anderen erleben. Das kann eine kollektive Erfahrung von Einsamkeit sein. Wir sind – zusammen mit anderen Leuten – ganz alleine im Dunkeln des Kinosaals.»

Veronika Rall

R: Joachim Trier; B: Eskil Vogt, Joachim Trier; K: Jakob Ihre; S: Olivier Bugge Coutte; A: Jørgen Stangebye Larsen; Ko: Ellen Dæhli Ystehede; M: Ola Flottum; T: Andrew Windtwood. D (R): Anders Danielsen Lie (Anders), Hans Olav Brenner (Thomas), Ingrid Olava (Rebekka), Tone B. Mostrøm (Tove), Øystein Røger (David), Kjørsti Odden Skjeldal (Mirjam), Johanne Kjellevik Ledang (Johanne), Peter Width Kristiansen (Petter), Renate Reinsve (Renate), Anders Borchgrevink (Øystein). P: Don't look now, Motlys; Hans-Jørgen Osnes, Yngve Sæther, Sigve Endresen. Norwegen 2011. 96 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih, Zürich



ALBERT NOBBS Rodrigo García

Mister Nobbs ist der Hausdiener in Perfektion: vom Scheitel über die steife Fliege bis zur Sohle. Verschwiegen, entgegenkommend, umsichtig, an jede Vorliebe der Gäste sich erinnernd – und für die Besucher des Hauses manchmal etwas kurios («what a nice little man Mr. Nobbs is ...»), oft aber gänzlich unsichtbar. So wie sich das für die Wahrnehmung einer selbstgefälligen Oberschicht gegenüber der Dienerschaft gehört.

Wir befinden uns im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert in Irland – im Mikrokosmos eines kleinen Nobelhotels, das unter der strengen Fuchtel von Mrs. Baker steht. Ein Grüppchen von teilweise langjährigen Bediensteten wird darauf getrimmt, den wohlhabenden Gästen jeden Wunsch von den Augen abzulesen. Und da glänzt insbesondere Mister Nobbs, der mit vorbildlicher Diskretion seine Dienste verrichtet. Doch sein streng gehütetes Geheimnis schwingt für uns als Zuschauer von Anfang an mit – wird die unscheinbare Figur doch von niemand Geringerem als von Hollywood-Star *Glenn Close* verkörpert und damit offengelegt, dass sich hinter dem unauffälligen Mann eigentlich eine Frau verbirgt.

Die Geschichte des Albert Nobbs, der in Wahrheit eine Frau ist, basiert auf einer Kurzgeschichte des irischen Autors *George Moore*. *Glenn Close*, welche die Rolle bereits vor dreissig Jahren auf der Theaterbühne spielte, verkörpert den in sich gekehrten Kammerdiener ausgesprochen brillant (und war dafür für den Oscar nominiert). Ihre in dieser Rolle steife, uncharismatische Erscheinung mit den engstehenden blauen Knopfaugen, der unbewegten Miene und der betont steifen Haltung blüht nur selten und unmerklich auf. Etwa dann, als in Nobbs' Kopf ein Projekt Form annimmt, das seinem Leben plötzlich Sinn und Inhalt zu verleihen verspricht. Durch die Bekanntschaft eines «Leidensgenossen» lernt er nämlich, nicht der Einzige auf dieser Welt zu sein, welcher sich durch die Geschlechtermaskerade einen neuen Platz in der Gesellschaft erobert hat. Und so hegt Nobbs unversehens Hoffnung,

aus dem Dienstbotendasein auszubrechen – schliesslich spart er dafür jeden einzelnen Penny des sauer verdienten Trinkgelds. Ausserdem hat er in etwas selbstüberschätzender Weise ein Auge auf das hübsche junge Dienstmädchen *Helen* (*Mia Wasikowska* aus *JANE EYRE* und *Gus Van Sant's RESTLESS*) geworfen, mit der er in naher Zukunft zusammen ein Geschäft übernehmen und eine «Familie» gründen möchte ...

Glenn Close – die von Haus aus Theaterschauspielerin ist und erst mit dreissig Jahren erstmals in einem Film auftrat – war als Drehbuch-Co-Autorin und Co-Produzentin die treibende Kraft hinter dem Filmprojekt. Dieses war schon vor rund zehn Jahren nahe dran, realisiert zu werden, platzte dann aber. Heute nun ist die fünfundsechzigjährige Schauspielerin – die ihren grossen Durchbruch als *Alex* in *FATAL ATTRACTION* hatte und als *Marquise Isabelle* de *Merteuil* in *LIAISONS DANGEREUSES* und als *Cruella de Vil* in *101 DALMATINER* Triumphe feierte – stolz darauf, die Produktion von *ALBERT NOBBS* ohne Hollywood-Geld geschafft zu haben. Als Regisseur fungierte *Rodrigo García* – der Sohn des kolumbianischen Schriftstellers *Gabriel García Márquez*. *García*, der bislang vor allem für TV-Produktionen arbeitete – darunter in ein paar Episoden für *SIX FEET UNDER* – und *Glenn Close* als Regisseur von *NINE LIVES* (2005) kennenlernte, führte nun gleich zwei Schauspielerinnen zu Oscar-Ehren: Nebst *Glenn Close* war auch die britische *Janet McTeer* nominiert – als beste Nebendarstellerin und ebenfalls in einer «Männerrolle».

Die «Frau in Männerkleidern» ist ein Topos der Volksliteratur und eine historische Realität, wie Forschungen der Sozialgeschichte und der Gender Studies an verschiedenen Beispielen eruiert haben. Die Motivation, weshalb eine Frau sich dazu entscheidet, ihre Geschlechterrolle in der Gesellschaft zu wechseln und als Mann «durchzugehen» – und das in verschiedenen bezugten Fällen durchaus «erfolgreich» bis hin zur verbürgten Heirat mit einer Frau! –,

konnte ganz unterschiedliche Gründe haben. Bei Nobbs ist es ein traumatisches Gewalterlebnis – und der Wille, allein und ohne Unterstützung sich das Leben zu verdienen. Der Preis, den er dafür bezahlt, ist Einsamkeit und eine erdrückende Angst, dass das Geheimnis auffliegen könnte.

García siedelte das Geschlechterdrama in einem oft malerisch unter fallenden Schneeflocken liegenden, akkurat rekonstruierten viktorianischen Dublin an – ein Setting, das *Close* in einem Teil der irischen Stadt selbst entdeckt hatte. Der hauptsächliche Ort des Dramas – das *Hotel Morrison's* – ist dabei nicht nur Schauplatz für die damals riesigen Klassenunterschiede zwischen Ober- und Unterschicht, zwischen Gästen und Dienstboten, er ist auch Bühne für ein kleines *Mise en Abîme* der Travestie des *Albert Nobbs*: als ein Maskenball organisiert wird, den die Gäste mit viel Kostümbrimborium begehen – und im Rahmen dessen einen ausgelassenen Abend lang Männer sich mit schulterfreien Abendkleidern herausputzen und Frauen sich im Frack und mit Zigarette auf den Sesseln drapieren. Ein kleines Stück frivole Utopie, das den aufreißenden realen Alltag in der Geschichte um *Albert Nobbs* persifliert, in deren Zentrum eine unbestritten virtuose *Glenn Close* steht.

Doris Senn

Stab

Regie: *Rodrigo García*; Buch: *Gabriella Prekop, John Banville, Glenn Close* nach der gleichnamigen Kurzgeschichte von *George Moore*; Kamera: *Michael McDonough*; Schnitt: *Steven Weisberg*; Ausstattung: *Patrizia von Brandenstein*; Kostüme: *Pierre-Yves Gayraud*; Musik: *Brian Byrne*

Darsteller (Rolle)

Glenn Close (*Albert Nobbs*), *Aaron Johnson* (*Joe*), *Mia Wasikowska* (*Helen*), *Brendan Gleeson* (*Holloran*), *Janet McTeer* (*Hubert*), *Jonathan Rhys-Myers* (*Viscount Yarell*), *Pauline Collins* (*Mrs. Baker*), *Brenda Fricker* (*Polly*), *Antonio Campbell-Hughes* (*Emmy*), *Phyllida Law* (*Mrs. Cavendish*)

Produktion, Verleih

Chrysalis Films, Mockingbird Pictures, Parallel Film Productions, Westend-Films; Produzenten: *Glenn Close, Bonnie Curtis, Julie Lynn, Alan Moloney*. Grossbritannien 2011. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: *Pathé Films, Zürich*



2 DAYS IN NEW YORK

Julie Delpy

Es hätte diesen Film nicht unbedingt gebraucht. Fünf Jahre nach 2 DAYS IN PARIS erzählt Julie Delpy in der Fortsetzung 2 DAYS IN NEW YORK wenig Neues. Der Grundkonflikt ist derselbe: hier die sinnlichen, freizügigen, chaotischen Franzosen, dort der eher prüde, reinliche Amerikaner, hier Marion mit ihrer Familie, dort Marions Freund. Und dazwischen: jede Menge Missverständnisse, Sprachschwierigkeiten, kulturelle Fettnäpfchen, peinlich-komische Momente, herrlich-ironische Kommentare, Kalauer, temperamentsvolle Streitereien und neckische Versöhnungsversuche.

Marions Freund ist zwar nicht mehr derselbe wie im ersten Teil, und auch «Hier» und «Dort» wurden vertauscht (nicht die Amerikaner fahren nach Paris, sondern die Franzosen sind zu Besuch in New York), trotzdem hat sich die Perspektive kaum geändert. Obwohl Marion erneut als Off-Erzählerin durch den Film führt, ist die eigentliche Identifikationsfigur auch diesmal ihr Freund. Warum das so sein muss, lässt sich aus der Logik einer romantischen Culture-Clash-Komödie heraus leicht erklären: Marion, die in Paris aufwuchs und schon seit Jahren in New York lebt, kennt sich in beiden Welten einfach zu gut aus. In 2 DAYS IN PARIS musste es deshalb ihr Freund Jack sein, der den Kulturschock erlebte, das verschimmelte Badezimmer zur Sperrzone erklärte, beim Kaninchenbraten an sein Lieblingshaustier dachte und beim Fleischer auf dem Markt an «Schweinchen Babe». Jack-Darsteller Adam Goldberg sah man wunderbar an, wie sehr ihn das ganze «Laissez-faire» überforderte, die offene Art, in der die plötzlich überall auftauchenden Exfreunde Marions über Sex, Marion und den Sex mit Marion sprachen. Goldberg verdrehte die Augen und stotterte seine sarkastischen Bemerkungen hervor, wie man das von Adam Sandler, Ben Stiller kennt und natürlich von Woody Allen.

Nach der «Hölle», die Jack in Paris erlebte, hätte ihn ein Besuch von Marions Familie wohl nicht so schnell aus der Fassung gebracht. Konsequenterweise hätte Delpy für

2 DAYS IN NEW YORK den Schwerpunkt auf Marions Familie und deren umgekehrten Kulturschock verlagern müssen, was aber das Konzept einer Beziehungskomödie aufgeweicht hätte. Da Delpy das offenbar nicht wollte, blieb ihr gar nichts anderes übrig, als Marions Freund auszutauschen. Das hatte den willkommenen Nebeneffekt, dass die beiden «2 Days»-Filme sich ein wenig mehr von den beiden Indie-Romanzen BEFORE SUNRISE (1995) und BEFORE SUNSET (2004) unterschieden, in denen Julie Delpy und Ethan Hawke ein Liebespaar spielten.

Dass Adam Goldberg in 2 DAYS IN NEW YORK nun aber gar nicht mehr auftaucht, ist natürlich schade. Zumindest einen Gastauftritt wie der von Daniel Brühl, der als esoterisch angehauchter Globalisierungsgegner im Central Park eine Eiche besetzt, hätte das Script durchaus hergegeben. Immerhin haben Jack und Marion einen gemeinsamen Sohn. Trotzdem ist der ehemalige Stand-up-Comedian Chris Rock in der Rolle von Marions neuem Freund Mingus keinen Deut weniger komisch. Sein ironisches Spiel wirkt im Gegenteil fast noch pointierter, auch wenn es eher an Will Smith erinnert als an Woody Allen. Die kulturelle Blickrichtung aber bleibt dieselbe: auch in New York sind es die französischen Eigenheiten, die fremd, schräg, kauzig und masslos erscheinen. Wieder ist es der Amerikaner, der damit nicht klarkommt.

Marions mittlerweile verwitweter Vater (auch Delpys Mutter, die im ersten Teil noch an der Seite von Delpys Vater zu sehen war, verstarb 2009), ihre nymphomane Schwester Rose und deren kiffender Freund Manu verwandeln das New Yorker Patchwork-Appartement, in dem sich Marion mit ihrem Sohn und Mingus mit seiner siebenjährigen Tochter eingerichtet haben, kurzerhand in Klein-Paris. Ähnlich wie einst Jack ist diesmal Mingus der Aussenstehende, der nichts versteht, wenn am Küchentisch lautstark geschimpft, gelästert und gelacht wird. Rose läuft nackt durch die Wohnung, Manu schleppt einen Dealer an, und Marions Vater bedrängt Mingus mit schlüpfriegen Bemerkungen und zwei-

deutigen Gesten. Also mal wieder: die wilden, anarchistischen Franzosen und die biederbraven Amerikaner. Auch wenn mit Manus Hippie-Familie und dem progressiven Radiomoderator und Obama-Fan Mingus ja nicht die «typischen» Amerikaner und Franzosen aufeinandertreffen wie etwa noch in Amy Heckerlings EUROPEAN VACATION (1985), ist das wahrlich nichts Neues. Das Spiel mit kulturellen Klischees macht trotzdem immer wieder Spass, vor allem, wenn man es so unverkrampft betreibt wie Julie Delpy.

Etwas hat sich dann aber doch geändert: Delpy, die in 2 DAYS IN PARIS noch fast alles selber machte, Produktion, Drehbuch, Schnitt, Soundtrack, war diesmal nicht ganz so rührig, behielt als Co-Produzentin und federführende Autorin aber stets die Fäden in der Hand. Es scheint, als sei die Filmemacherin ebenso wie die von ihr gespielte Marion reifer und ruhiger geworden. Der quirliche Handkamera-Look ist klaren, sauberen Einstellungen gewichen. In einigen Szenen jedoch trägt Delpy zu dick auf: etwa in der Traumsequenz, in der sich Marions Familie in eine Gruppe dekadenter Rokoko-Adliger verwandelt, oder wenn Marion sich mit dem Schauspieler Vincent Gallo trifft, der im Rahmen eines Kunstprojektes ihre «Seele» erstickert hat. Irgendetwas wollte Delpy dann eben doch anders machen. Etwas wirklich Neues ist am Ende aber nicht daraus entstanden. Das Gesicht des Films hat sich gewandelt, sein Charakter ist im Wesentlichen derselbe geblieben: lässig, charmant, irre komisch, mit einer leichten Prise Poesie. Wie eingangs erwähnt: Es hätte diesen Film nicht unbedingt gebraucht. Aber: Es ist schön, dass es ihn gibt.

Stefan Volk

R: Julie Delpy; B: J. Delpy, Alexia Landeau, Alex Nahon; K: Lubomir Bakchev; S: Isabelle Devinck; A: Judy Rhee. D (R): Chris Rock (Mingus), Julie Delpy (Marion), Alexia Landeau (Rose), Albert Delpy (Jeannot), Alex Nahon (Manu), Daniel Brühl, Vincent Gallo. P: Alvy Prod., Polaris Films, Rézo Films, Saga Film, Senator Film, Tempête Sous un Crâne. Frankreich, Deutschland 2011. 91 Min. CH-V: Xenix-Film-distribution; D-V: Senator



CAFÉ DE FLORE

Jean-Marc Vallée

Komplex erzählte Filme tendieren dazu, den Zuschauer mit einer zu banalen Auflösung zu enttäuschen. Trotzdem hinterlassen sie bisweilen so starke emotionale Spuren, dass man nicht umhin kann, sich ein zweites Mal darauf einzulassen, sei es, um die komplexe Konstruktion zu entschlüsseln oder noch tiefer in die Gefühlswelt der Figuren einzutauchen.

CAFÉ DE FLORE ist so ein Film, dessen faszinierendes Geflecht aus Querverweisen und Parallelmontagen sich erst bei wiederholter Begegnung vollständig erschliesst. Anders als etwa David Lynch, der uns bewusst Puzzleteile vorsetzt, die nicht zusammenpassen, verschränkt der Franko-Kanadier Jean-Marc Vallée zwei zeitlich und räumlich getrennte Erzählstränge zu einer subjektiven Meditation über Seelenverwandtschaft und Trennungsschmerz.

Erzählt werden beide Geschichten von der 38-jährigen Carole, deren Leben seit der Trennung von ihrem Ehemann Antoine von Alpträumen, Schlafmitteln und Erinnerungen an die gemeinsame Teenagerzeit geprägt ist. Wie zunehmend klar wird, handelt der Film auch von Caroles eigener Traumwelt, in die sie sich immer weiter zurückzieht, nicht um Antoine zu vergessen, sondern um ihrem Leiden einen Sinn zu geben.

In Sätzen wie « Ce jour-là, à cet instant précis ... Antoine et Carole avaient souhaité s'aimer ... jusqu'à la fin des temps » zeigt sich die märchenhafte Sicht auf ihre Beziehung zu Antoine. Bezeichnenderweise beschreibt sie ihn als einen Mann, der allen Grund hat, glücklich zu sein, und findet auch an der jungen Rose, der neuen Frau an seiner Seite, nur Positives. Antoine hingegen stellt sich die Frage, wie es möglich sei, zweimal im Leben eine Seelenverwandte zu finden. Natürlich hadert er auch mit dem Gefühl, das Familienleben seiner beiden Töchter zerstört zu haben. Da und dort flackern Hinweise auf ein schwieriges Verhältnis zu seinem eigenen Vater auf, wie es in Vallées vorletztem Film C.R.A.Z.Y. im Zentrum stand.

Innerhalb dieses 2010 in Montreal spielenden Erzählstrangs teilen wir die Perspektive von Antoine, dessen scheinbar objektive Wahrnehmung immer wieder ins Subjektive kippt. Schliesslich ist auch der Star-DJ Antoine ein Getriebener, der sich in die Schwereelosigkeit seiner musikalischen Welt zurückzieht, mit dem Kopfhörer die Umgebungsgeräusche aussperrt. Neben dieser introvertierten Seite verleiht der Popmusiker Kevin Parent seinem Antoine aber auch jene naive Jungenhaftigkeit, die ihn für die beiden Frauen so unwiderstehlich macht.

Formal lotet Vallée die Analogien zu Antoines Arbeit als DJ in rhythmisierten Schnittfolgen aus, setzt auf extreme Kontraste, visuell wie akustisch, vom scheinbaren Schwebzustand bis zum Tonloch, einer Technik, die Antoine in seinen Konzerten gerne verwendet, um dem Nachfolgenden besonderes Gewicht zu geben. Immer wieder reflektiert Vallée die formale Gestaltung mit inhaltlichen Parallelen. Die Tonlöcher finden ihre Entsprechung beispielsweise in den stummen Schreien der nachtwandelnden Carole.

Doch Vallées Auseinandersetzung mit Musik geht weit über die assoziative Montage hinaus. Deutlich wird dies, als Antoine seinem Psychiater zu erklären versucht, wie ein unspektakuläres Musikstück beim Joggen die Sicht auf seine Umgebung verändert und sich dadurch mit neuer Bedeutung aufgeladen hat. Immer wieder löst Musik aber auch Schmerz aus, etwa wenn die zwölfjährige Angéline ihren Vater mit einem Lieblingslied von Carole provoziert, während dieser mit Rose im Bett liegt.

Wie schon C.R.A.Z.Y. verdankt auch CAFÉ DE FLORE seinen Titel einem Musikstück. Es handelt sich dabei um ein Instrumentalstück von *Doctor Rockit*, mit dessen exzessivem Hören Antoine seine Familie nervt, zu dessen Rhythmen er sich in Rose verliebt, und über dessen Retro-Bigband-Version schliesslich die Parallelgeschichte im Paris des Jahres 1969 eingeführt wird.

Dort opfert sich die Coiffeuse Jacqueline hingebungsvoll für ihren siebenjährigen Sohn Laurent auf, den sie trotz Down-Syndrom um jeden Preis auf eine normale Schule schicken will. Selten hat man *Vanessa Paradis* derart unglamourös gesehen. Als kompromisslos liebende Mutter strahlt sie viel Wärme aus, lässt aber auch die hässliche Fratze krankhafter Verbissenheit immer wieder furchteinflössend durchscheinen.

Erzählt wird auch diese Geschichte von Carole, der zu diesem Zeitpunkt der Bezug zu ihrem eigenen Leben ebensowenig klar ist wie dem Zuschauer. Doch Vallée vermischt die Ebenen an den Schnittstellen zunehmend für kurze Momente, schneidet mitten in der Bewegung von Jacqueline zu Carole. Langsam schleichen sich Zweifel bezüglich der Verlässlichkeit des Gezeigten ein. Der körnige Sechzigerjahre-Look täuscht darüber hinweg, dass es sich um ein künstliches, aus Archivbildern und neuen Aufnahmen zusammengebasteltes Paris zwischen Notre Dame und dem realen Café de Flore handelt. Dass Laurent jeden Morgen eine Bigband-Version von «Café de Flore» ab Platte hören will, die erst Jahrzehnte später entstanden ist, mag auch nur Eingeweihte irritieren.

Nicht zu übersehen ist jedoch, dass Laurents Geschichte auch über das gemeinsame Lieblingsstück hinaus mit Antoines Leben in Beziehung tritt. Wenn Antoine beispielsweise von einem Auftritt zum nächsten fliegt, folgt Laurent mit dem Finger der Reflexion eines Flugzeugs auf einer Fenster Scheibe. Plötzlich lässt sich auch die vom Filmtitel unterbrochene Zeitlupensequenz anders deuten, während der Antoine auf dem Flughafen eine Gruppe Jugendlicher mit Down-Syndrom kreuzt.

In einer mehrstufigen Rückblende machen sich Carole und die Kinder über Antoinens Begeisterung für den Song «svefn-g-engar» der isländischen Gruppe *Sigur Ros* lustig, worauf wir zu diesem sphärischen Stück verspielte Momente aus glücklichen Tagen sehen, die in Zwischenschnitten darauf hindeuten, dass Carole in Antoine noch immer



ABRIR PUERTAS Y VENTANAS Milagros Mumenthaler

den verliebten Teenager des Jahres 1986 sieht. Bald darauf wird sich Laurent zu eben diesem Song in Zeitlupe in Véro verlieben, die ebenfalls am Down-Syndrom leidet. Damit greift Vallée auch das Musikvideo zu «svefning-engar» auf.

Das mag jetzt alles sehr konstruiert klingen, entfaltet sich auf der Leinwand aber völlig unangestrengt. Wenn CAFÉ DE FLORE trotz seiner Fülle von Themen bisweilen an Ort zu treten scheint, kann man das auch als Ausdruck des Rückzugs seiner Protagonisten in ihre je eigene Welt verstehen.

Die von Anfang an eingestreuten Hinweise auf den assoziativen Zusammenhang der beiden Geschichten verdichten sich schliesslich in einem Foto unter dem Abspann. Doch Jean-Marc Vallée vertraut nicht restlos auf unsere Phantasie. Im dritten Akt lässt er Caroles Sinnsuche in eine Richtung driften, die dem Film auf den ersten Blick viel von seinem geheimnisvollen Schwebzustand nimmt. Die Tatsache, dass Carole trotz beherzter Intervention ihrer bodenständigen Freundin ihre Erlösung in der Esoterik findet, bringt den Film für einen Moment so arg aus dem Gleichgewicht, dass man als Zuschauer danach möglicherweise übersieht, dass der Film seine Erzählerin nicht zur objektiven Instanz erhebt und neben Caroles subjektiver eine ebenso einfache rationale Erklärung anbietet.

So deutet die enttäuschende Auflösung an, dass die Bewältigung einer Lebenskrise nicht zwingend zu Klarsicht führen muss. Vielleicht kann sich der Wunsch nach Erklärungen für etwas so Irrationales wie die Liebe nur in einer Welt erfüllen, die sich unseren eigenen Regeln anpasst und nicht umgekehrt.

Oswald Iten

R, B, S: Jean-Marc Vallée; K: Pierre Cottereau; Ko: Ginette Magny, Emmanuelle Youchnovski; T: Jean Minondo. D (R): Vanessa Paradis (Jacqueline), Kevin Parent (Antoine Godin), Hélène Florent (Carole), Evelyne Brochu (Rose), Marin Gerrier (Laurent), Alice Dubois (Véro), Evelyne de la Chenelière (Amélie), Michel Dumont (Julien Godin), Linda Smith (Louise Godin). P: Item 7, Monkey Pack Films. Kanada, Frankreich 2011. 120 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

Es ist heiss. Der Ventilator läuft auf Hochtouren. Drei junge Frauen sitzen in Unterwäsche im selben Raum eines Hauses, umgeben von einem idyllischen Garten. Es sind Schwestern, wie bald klar wird. Und wir befinden uns in Buenos Aires.

In ihrem Erstlingsfilm zeichnet Milagros Mumenthaler den Mikrokosmos von drei jungen Frauen, luftig und bedrückend zugleich. Bald zeigt sich, dass trotz dem scheinbar ereignislosen Einerlei eigentlich Ausnahmezustand herrscht und die drei sich wie in einem Vakuum – der Zeit, des Lebens – befinden. So erfährt wir, dass sie bei der Grossmutter aufwuchsen. Dass ihre Eltern verstarben. Dass nun die Grossmutter ebenfalls plötzlich verstorben ist. Dass sie nun mit dieser Leere irgendwie umgehen müssen.

An ihrer eigenen Biografie inspiriert habe sie sich, schreibt die Filmemacherin, deren Eltern vor der Militärdiktatur in Argentinien flohen und die mit zwei Schwestern in Genf aufwuchs – später dann nach Buenos Aires ging, um Film zu studieren, wo sie eine Weile mit ihrer Grossmutter zusammenlebte: keine Seltenheit für Menschen ihrer Generation, deren Eltern während der Diktatur auf mysteriöse Zeit verschwanden, so Mumenthaler. Und so erzählt ABRIR PUERTAS Y VENTANAS von einer kleinen Schicksalsgemeinschaft, die – der Zeit entzogen – Tag auf Tag folgen lässt: Mal ist es heiss, mal giesst es in Strömen – mal geht die eine ins Stadtzentrum, mal die andere. Dabei ist Marina, die Älteste, insgeheim in den jungen Mann verliebt, der die Wohnung im ersten Stock des Hauses gemietet hat. Sofia mit ihren aufreizenden Tenüs intrigiert gegen Marina, während Violeta, die Schönste und Jüngste von allen, vorzugsweise auf dem Sofa sitzt und Telenovelas schaut – oder in den geheimnisvollen Truhen der Grossmutter stöbert, aus denen sie mitunter ein feines Spitzenkorsett an den Tag befördert, das sie anzieht, um sich dann auf das grosse Bett ihrer Oma zu legen.

Das alles zeigt Mumenthaler, indem sie die Protagonistinnen mit ihrer Kamera be-

gleitet und aus ABRIR PUERTAS Y VENTANAS ein Huis clos im ureigensten Sinn des Wortes macht. So bewegen wir uns einen Film lang im Innenraum eines Hauses, das Zuhause und Gefängnis zugleich ist, bedrückende Erinnerung und wohlige Geborgenheit in einem. Die Aussenwelt existiert nur bedingt: in der Form von Telefonanrufen, in Briefen, in Menschen, die sich momentweise dorthin verirren. So eignet dem Film auch etwas Theatralisches. Doch die ruhige Kamera mit ihren vielen fließenden Bewegungen, dem augenscheinlichen Gleiten von einem Raum zum andern, wirkt dem entgegen und gibt dem Film Zeit und Raum und etwas ausserordentlich Atmosphärisches. Dabei spielt die Kamera immer wieder sehr bewusst mit Starre und Dynamik: etwa wenn sie langsam auf ein unspektakuläres Bild – die Schwestern sitzen bewegungslos nebeneinander auf dem Sofa – hinein- oder herauszoomt. Oder wenn die Kadrierung fix bleibt und die Bewegung nur momentweise in sie hineinreicht: Marina, die auf der Schaukel sitzt und deren Flip-Flop-Sandale in Grossaufnahme rhythmisch wiederkehrend ins Bild rückt. Eine schöne Mise-en-Abîme der Handlung, in deren Zentrum das Haus und das Kommen und Gehen der Schwestern steht.

So erzählt ABRIR PUERTAS Y VENTANAS insbesondere vom Loslassen und Festhalten, vom Eintauchen in Trauer und Erinnerung, vom Sichtreibenlassen – eine Geschichte, in der die Zeit mitunter stehen bleibt und die Aussenwelt zu verschwinden droht. Die Figuren kommen uns nah, und doch können wir über ihr Innenleben nur mutmassen. Davon lebt die Spannung des Films – bis hin zum Aufbruch, der sich zum Ende hin abzeichnet, um den Figuren den Weg auf eine Zukunft hin zu öffnen.

Doris Senn

R, B: Milagros Mumenthaler; K: Martín Frias; S: Gion-Reto Killias; A: Sebastián Orgambide; Ko: Françoise Nicolet. D (R): María Canale (Marina), Martina Juncadella (Sofia), Ailin Salas (Violeta), Julián Tello (Francisco). P: Alina Film, Ruda Cine. Schweiz, Argentinien 2011. 98 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih, Zürich



BEL AMI

Declan Donnellan,
Nick Ormerod

Ein junger Mann in abgetragenen, schäbigen Kleidern blickt sehnsüchtig durchs Fenster in ein nobles Pariser Restaurant. Wohlhabende Frauen prostern sich mit Champagner zu und geniessen ihre delikaten Menüs. Neid und Verbitterung ob dieser vermeintlichen Ungerechtigkeit überkommen den hungrigen Kerl – bis er zu weinen beginnt. Ein emblematisches Bild, das viel über Georges Duroy, den Titelhelden, aussagt: ein Mann, angetrieben von Missgunst und Ehrgeiz, durch Habsucht und Langeweile. Für seinen sozialen Aufstieg, für den Weg zu Reichtum und Respekt, sucht er eine Abkürzung, und für die steht ihm nur ein Talent zur Verfügung: die Verführung.

Guy de Maupassants Roman «Bel Ami», 1885 veröffentlicht, wurde bereits mehrmals für die Leinwand adaptiert, am bekanntesten in den Versionen von Willy Forst (1938) und Louis Daquin (1955). Das britische Regie-Tandem Declan Donnellan und Nick Ormerod hat nun, basierend auf einem Drehbuch von Rachel Bennette, eine enge Anlehnung an die literarische Vorlage versucht. So lassen sie Georges Duroy nach zweijährigem Militärdienst in Nordafrika nach Paris zurückkehren. Doch das Thema des Imperialismus, dessen Probleme bis heute fortwirken, ist ihnen keine kritische Vertiefung wert, ebenso wenig wie politische oder kulturelle Anspielungen. Korruption und Filz sind hier nur der schillernde Hintergrund für das Porträt eines Parvenüs und Karrieristen, der vor allem Frauen skrupellos für seinen Aufstieg ausnutzt. Nicht einmal die Persiflage auf den Boulevard-Journalismus mit seiner oberflächlichen Sensationslust – Duroy hat zwischenzeitlich einen Job als Redakteur ergattert, obwohl er weder Lust noch Talent zum Schreiben zeigt – mag so recht zünden.

Entsprechend seiner Hauptfigur ist der Film darauf angelegt, den Zuschauer zu verführen, vielleicht sogar zu blenden, und was gibt es nicht alles zu sehen: wundervolle Kostüme, perfekte Frisuren, detailfreudige Sets, eine lebendige Kamera, nicht zu vergessen der schöne Score von Rachel Portman. Auf-

wendige und teure Produktionswerte, die zwar nicht selbstverständlich, aber durch die Konkurrenz zu zeitgleich anlaufenden Kostümfilmern wie *EN KONGELIG AFFÆRE* und *LES ADIEUX À LA REINE* fast schon unabdingbar sind. Doch hat man dieser Verführung auf der Bildebene einmal widerstanden, steht und fällt *BEL AMI* mit der Darstellung durch *Robert Pattinson*. Pattinson wirft mit seinem durch die *TWILIGHT*-Reihe erworbenen Starruhm eine Vielzahl von Fragen auf und schürt Erwartungen. Was kann er wirklich? Will er seinen jugendlichen Fans gerecht werden oder ein neues Publikum erschliessen? Und genau hier liegt das Problem: Pattinson kann sich vom Image des blassen, tragisch liebenden Vampirs nicht lösen. Stets sieht man ihm die Anstrengung an, Gefühle wie Zweifel, Unmut oder Verdross mit bebenden Nasenflügeln oder zusammengesetzten Augenbrauen darzustellen. Nie vermittelt er das Gefühl, dass er sich die Rolle des hedonistischen Schürzenjägers wirklich anverwandelt hat. Unvermeidliche Folge: Die Frauenfiguren sind, trotz einiger Überzeichnungen und Überraschungen, interessanter und vielschichtiger gezeichnet. Die sonst so kontrollierte *Kristin Scott Thomas* darf als Madame Rousset nach grossen Gesten und Gefühlsausbrüchen suchen, *Uma Thurman* bringt als Madeleine Forestier ein wenig von dem neurotischen Habitus ihrer modernen Frauenfiguren ein, auch wenn dies nicht ganz passend sein mag. Am überzeugendsten aber agiert *Christina Ricci* als liebevolle, aber auch realistische und lebensfähige Clotilde, die mit Enttäuschungen umzugehen weiss. Sie ist die einzige, die Duroy nicht nur liebt, sondern auch versteht.

Michael Ranze

R: Declan Donnellan, Nick Ormerod; B: Rachel Bennette; nach dem gleichnamigen Roman von Guy de Maupassant; K: Stefano Falivene; S: Masahiro Hirakubo; A: Attila F. Kovács; Ko: Odile Dicks-Mireaux; M: Rachel Portman. D (R): Robert Pattinson (Georges Duroy), Uma Thurman (Madeleine Forestier), Kristin Scott Thomas (Madame Rousset), Christina Ricci (Clotilde de Marelle). P: 19 Entertainment, Protagonist Pictures, RAI Cinema, Redwave Film. Grossbritannien 2012. 102 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich

SALMON FISHING
IN THE YEMEN
Lasse Hallström

Paul Torday, 1946 geboren, debütierte erst mit 59 Jahren zum Romanautor. Und sein erstes Buch galt eben dem Lachsfischen im Jemen, das er 2006 mit Erfolg veröffentlichte. Typisch Englisch könnte man sagen, wenn kolportiert wird, dass sein Interesse am Fliegenfischen und am Nahen Osten eine Melange eingingen.

Dass es ein Unterschied ist, ob eine Geschichte literarisch erzählt oder ob sie von Bildern illustriert wird, eine solche Feststellung hiesse doch Eulen nach Athen tragen, was sich ja als Bild auch gehörig von der Sprachversion unterscheiden dürfte.

Der Titel hört sich ja wie ein Fachausatz in einem Fischereimagazin an, und Torday hat auch vorher solche Aufsätze veröffentlicht. Nun muss man doch bemerken, dass der Erfolg eines Films mit einem solchen Titel auf die Bekanntheit mit dem Buch spekuliert, um nicht falsche Vorstellungen zu generieren. Für den Produzenten des Films, *Paul Webster*, war zwar klar, dass er das Buch als Film konzipiert wissen wollte: «Dieses schrullige Englischsein und die Mischung aus Romanze und knallharter politischer Satire begeisterte mich sofort». Aber die literarische Darstellung, die aus Notizen, Briefen und Mails konfiguriert war, musste doch zu einer filmtauglichen Vorlage umgearbeitet werden, die dem Zuseher eine Kontinuität im Ablauf der Story anbot. Es gibt aber trotzdem mit einigen nicht unbedingt ins Gewicht fallenden Änderungen im Grossen und Ganzen eine adäquate Anlehnung an die literarischen Einfälle.

Scheich Muhammad ibn Zaidi bani Tihama aus dem Jemen liebt die britische Insel und hat sich im Schottischen luxuriöse Immobilien zugelegt. Als geschäftliche Vertraute hat er die reizende Harriet Chetwode-Talbot gewonnen, die dem Experten auf dem Gebiet der Lachsfischerei, Dr. Alfred Jones, anbietet, den anglophilen Jemeniten bei einem Vorhaben zu unterstützen, das sowohl konservative Araber wie dem aufgeschlossenen Jones abstrus anmutet. Aber Dr. Alfred, wie ihn später der Scheich nennen wird,



MARLEY

Kevin MacDonald

hat seine abrupte Absage ohne den englischen Premier gemacht, dessen Pressesprecherin eine Möglichkeit wittert, die unseligen Schnitzer der Briten in Afghanistan mit einer populären Tat, wie sie glaubt, auszugleichen. Wassermangel im Jemen hin oder her, die Drei-Schluchten-Staudamm-Chinesen sollen für die Bewässerung sorgen und Dr. Alfred für die Fische aus Schottland, was aber den schottischen Fischern gar nicht gefällt und Jones zwingt, auf Zuchtlachse auszuweichen. Alles wird zusammengehalten durch die Romanze von Alfred mit Harriet. Alfred ist zwar verheiratet, aber gar nicht glücklich mit seiner Frau, und Harriet hofft immer auf ihren Liebhaber, der in Afghanistan Dienst tut und dort verschollen ist. Es gibt einen Mordanschlag auf den Scheich und ein Attentat auf die Bewässerungsanlage. Doch zum Schluss wird das Liebesspiel zur Zufriedenheit geregelt, und die Zuchtlachse erinnern sich ihrer wilden Eigenschaften und springen zum Laichen in die richtige Richtung flussaufwärts.

Wie schon angetönt, dass Bilder einer anderen Dramaturgie bedürfen als Worte, um Spleeniges auch so erscheinen zu lassen: dies gerät aber dem schwedischen Regisseur Lasse Hallström mehr zur Konfektion, die dem subtilen englische Witz wenig Chancen gibt und das Schwergewicht eher auf die Romanze von Alfred und Harriet legt, was den kinogewohnten Zuseher nicht mehr ganz so in Spannung versetzen kann. Hallström mag auf den amerikanischen Markt eingeschwohren sein und auch passable Kinderfilme gedreht haben, aus der Ironie und der Absurdität ist er eher in den ansprechenden Kitsch gerutscht, der seinen so erfolgreichen *CHOCOLAT* (2000) auch einmal "auszeichnete".

Erwin Schaar

R: Lasse Hallström; B: Simon Beaufoy; nach dem Roman von Paul Torday; K: Terry Stacey; S: Lisa Gunning; A: Michael Carlin. D (R): Ewan McGregor (Dr. Alfred Jones), Emily Blunt (Harriet), Amr Waked (Scheich Muhammad), Kristin Scott Thomas (Patricia Maxwell). P: BBC Films, Davis Films, Lions Gate, Kudos Films; Paul Webster. Grossbritannien 2011. 107 Min. CH-V: Elite-Film, D-V: Concorde Filmverleih

«One thing about good music, when it hits you feel no pain, so hit me with music, hit me with music, yeah, reggae is the feeling okay.» Liedzeilen aus dem «Trenchtown Rock», der nicht nur Bob Marleys Liebe zur Musik, sondern auch seine Herkunft aus dem Ghetto von Kingston, der Hauptstadt Jamaikas, belegt. «Trenchtown Rock» ist das erste Stück von Bob Marleys Platte «Live! At the Lyceum», aufgenommen am 18. Juli 1975 in London, zugleich akustisches Dokument einer Tour, die für Bob Marley & The Wailers den Durchbruch in Europa bedeutete. Mit seinen Ghettoklängen, einer Mixtur aus westindischer Folklore, Rock-Beats und afrikanischen Rhythmen, in denen schneidende Rhythmusgitarren und wummernde Bässe, weiblicher Chorgesang und tröpfelnde Keyboard-Einsprengsel, ein verlangsamter Achtelrhythmus und sparsame Orchestrierung den Stil bestimmen, stieg er zum König des Reggae auf. Diese frenetische Lebensfreude, verbunden mit politisch engagierten Texten, sorgte in den siebziger Jahren für umjubelte Konzerte.

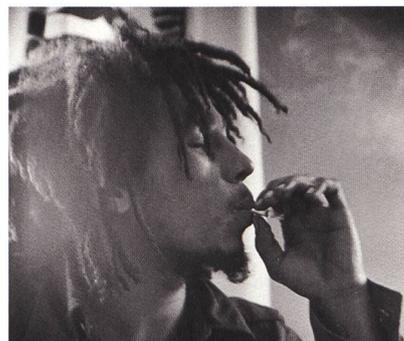
Kevin MacDonald (*THE LAST KING OF SCOTLAND*) hat nun die erste abendfüllende Dokumentation über den charismatischen Sänger gedreht. Mehrere Jahre zogen sich die Vorbereitungen hin, viele rechtliche Probleme galt es zu lösen, sogar Regisseure wie Martin Scorsese und Jonathan Demme waren im Gespräch. Erst mit der Unterstützung von Marleys Witwe Rita sowie dem Einstieg seines Sohnes Ziggy und Chris Blackwell, Gründer des Island-Labels, als Executive Producer kamen die Dinge ins Rollen.

MacDonald spannt in 144 Minuten den Bogen von Robert Nesta Marleys Geburt als Sohn eines fünfzigjährigen britischen Hauptmanns und einer einheimischen Kolonialwarenhändlerin am 6. April 1945 bis zu seinem Krebstod am 11. Mai 1981 in Miami – mit einem unendlichen Reichtum an biografischen, sorgfältig recherchierten Informationen über Ehe, Affären, Kinder, Exil sowie politische und soziale Hintergründe im Jamaika der sechziger und siebziger Jahre.

Spannend zu erfahren, dass Marley nicht nur darunter litt, ohne Vater aufzuwachsen, sondern auch als Mischling. MacDonald stellt Marleys Bedeutung als Musiker heraus, aber auch als politische Galionsfigur, die Haile Selassie verehrte und die «Back to Africa»-Bewegung in seinen Liedern propagierte. Der Regisseur hat dazu zahlreiche Weggefährten befragt, von Chris Blackwell bis Rita Marley, von Bunny Livingston (einzig überlebendes Mitglied der Ur-Wailers, der mit ironischen Einsichten unterhält) bis Lee Scratch Perry, auch weisse Mitglieder von Marleys Familie und Freundinnen wie Cindy Breakspere, Miss World von 1976, kommen zu Wort. Geradlinig und elegant, fast beiläufig treibt der Film so seine biografische «Erzählung» voran: Erste Anfänge Mitte der sechziger Jahre als «Wailers» mit der Single «Simmer Down», zwischenzeitlicher Aufenthalt von Bob Marley bei seiner Mutter in den USA, Neuformation der «Wailers» 1969 unter den Fittichen des genialen Produzenten Lee Scratch Perry, bis Marley im Herbst 1972 bei Island anheuerte. Von da an ist sein Aufstieg nicht mehr aufzuhalten, Songs wie «No Woman, No Cry» oder «I Shot the Sheriff» stürmen die Charts. Im Dezember 1976 wird Marley in seinem Haus niedergeschossen, weil er im politisch zerrütteten Jamaika für den sozialistischen Premierminister eingetreten war. Marley geht für eineinhalb Jahre nach London, um dann nach Kingston zurückzukehren – als kultisch verehrter, charismatischer Messias, der die Menschen und – in einer denkwürdigen Szene – die Politiker mit seiner Musik eint. MacDonald spielt jetzt die Stärken seines Films aus: aufregende Live-Auftritte, in denen Marley in seiner Musik aufgeht und alles um sich herum vergisst. Für Bob-Marley-Fans ist dieser Film ein Geschenk, gerade wegen seiner Länge und Ausführlichkeit.

Michael Ranze

R: Kevin MacDonald; K: Mike Eley, Alwin H. Kuchler, Wally Pfister; S: Dan Glendenning, Chris King. P: Cowboy Films, Shangri-La Entertainment, Tuff Gong Pictures. USA, UK 2012. 144 Min. CH-V: Elite Film, Zürich



KAMPF DER KÖNIGINNEN

Nicolas Steiner

Dominga, Melancholie, Shakira. So heissen die drei Kühe, denen der Dokumentarfilm von Jungregisseur Nicolas Steiner während eines Maitages folgt. Es sind Kühe der Eringer Rasse aus dem Wallis, die sich durch ihren energischen, kämpferischen Charakter auszeichnet. Daher stammt die Tradition der Wettkämpfe, bei der zwei Kühe miteinander kämpfen, indem sie die Hörner gegeneinander stemmen. Jeweils Anfang Mai bietet dieser Brauch des «Combat des reines» den Kuhzüchtern im Wallis Gelegenheit zu festlichem Wettspiel.

Nicolas Steiner ist Student an der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg und hat bereits mehrere erfolgreiche Filmprojekte verwirklicht (ICH BIN'S HELMUT, SCHWITZE). Er entschied sich, bei KAMPF DER KÖNIGINNEN auf Interviews und Reportagen zu verzichten und stattdessen die Teilnehmer auf fast spielfilmähnliche Art zu begleiten. Diese Idee stiess bei seinen Dozenten zunächst auf Skepsis, doch Steiner ist ein umfassendes Porträt gelungen. Der Einblick in eine dem Durchschnittsbürger fremde Tradition wirkt gerade dadurch authentischer als bei einem herkömmlichen Dokumentarfilm.

Gleich zu Beginn des Filmes befinden wir uns im Kuhstall bei Bauer Beat Brantschen. Dann wälzt sich seine Wettkampfkühe Dominga ein letztes Mal vor der grossen Herausforderung stürmisch im Gras. Nach ausführlichen Anfangsszenen begegnen wir auf dem Festgelände der jungen Kuhzüchterin Déborah Métrailler. Mit viel Vorfreude und Nervosität bereitet sie ihre Kuh auf ihren ersten Wettkampf vor. Genauso nervös ist Jean-Vincent Lathion, der Besitzer der letztjährigen Gewinnerin.

Wir treffen auch auf andere Besucher der Festivitäten: allen voran auf die Motorradgang pubertierender Jungs aus der Umgebung und auf den Zürcher Radioreporter Andreas Herzog, der mit seiner Lederjacke und seinem trendy Rucksack inmitten der rauen, bäuerlichen Umgebung etwas verloren wirkt.

Die prägnante, kontrastreiche Schwarzweissfotografie erhöht die Wirkung des Films erheblich. Die traditionelle Atmosphäre des Kuhstalls von Beat Brantschen weckt Nostalgie. Doch auch das Moderne, das wir bei der jugendlichen Motorradgang oder dem Radioreporter wiederfinden, hat seinen Platz. Verblüffend ist, wer sich alles für diese Kuhkämpfe interessiert und begeistert: der traditionelle Bauer, der selbstsichere, junge Familienvater, die jugendliche Motorradgang, der etwas unbeholfene Radioreporter. Diese Varietät sorgt manchmal für amüsante Momente, etwa wenn sich der Städter über die überaus öffentlichen Toiletten wundert oder wenn sich die Jungs mit gespielter Coolness Déborah nähern wollen.

Der Film thematisiert auch die Zweisprachigkeit im Wallis. Radioreporter Herzog aus Zürich müht sich in gebrochenem Französisch ab, seine Fragen verständlich zu formulieren. Die Walliser untereinander haben es auch nicht leicht: einer der Jungs aus der Motorradgang muss sich überwinden, die französischsprachige Déborah um ihre Handynummer zu bitten – ob er sie erhält, bleibt ungewiss.

Musik verwendet der Film nur an wenigen Stellen, die aber sehr bewusst gewählt sind. Sie kommt erstmals auf der Anfahrt zum Einsatz: die Motorradgang, der Radioreporter und Beat Brantschen befinden sich allesamt auf dem Weg zum Kuhkampf. Die rasante Musik schafft zusammen mit dem schnellen Hin- und Herschneiden zwischen den verschiedenen Fahrern eine leichte Spannung. Man beginnt sogar zu glauben, dass es zu einem Zusammenstoss kommen wird, was sich aber als falsch herausstellt. Dieser Spannungsaufbau hat zwar etwas Amüsantes, ist aber etwas überflüssig.

Der Schwerpunkt des Filmes gilt jedoch dem «Kampf der Königinnen». Die Spannung ist den Kuhzüchtern während den Zweikämpfen ins Gesicht geschrieben. Dominga, Melancholie und Shakira, sie alle qualifizieren sich für die letzte Runde und

wachsen einem als Zuschauer allmählich ans Herz. Man fiebert mit, auch wenn die Regeln des Kuhkampfes bis zum Schluss des Films im Dunkeln bleiben. Das Finale kündigt sich mit einer epischen Super-Slow-Motion fliegender Wassertropfen an. Die Musik setzt ein, wird immer intensiver und führt zum Höhepunkt, den letzten Kämpfen des Tages. Die Kühe stehen sich gegenüber, Horn an Horn, bis sie anfangen, ihre Kräfte zu messen, steht das Bild fast gänzlich still. Mehrere Male wird die Aufnahmegeschwindigkeit stark verlangsamt, was die Wirkung der aufeinanderprallenden Massen von einigen hundert Kilo Fleisch und Muskeln effektiv in Szene setzt. Der Einsatz der verschiedenen Aufnahmegeschwindigkeiten erhöht die Aufmerksamkeit des Zuschauers und bietet gleichzeitig ein visuelles Spektakel.

Von komischen, fast absurden Momenten bis zu spannungsgeladenen, dramatischen Höhepunkten bietet der Film sowohl Leichtigkeit als auch Gehalt. Obwohl der langsame Anfang den Einstieg in den Film erschwert, entsteht am Ende ein facettenreiches Bild der Walliser Tradition des Kuhkampfes. Eines, das uns noch eine Weile begleiten wird. Wer das nächste Mal an einer Kuhweide im Wallis vorbeifährt, dürfte die Kühe mit anderen Augen betrachten.

Emma van den Bold

R, B: Nicolas Steiner; K: Markus Nestroy; S: Kaya Inan; M: John Gürtler, Jan Misserre. P: Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg; Malte Can. Schweiz 2011. s/w; 72 Min. CH-V: Cineworks, Basel

Als Vorfilm wird jeweils der Kurzfilm ICH BIN'S HELMUT von Nicolas Steiner gezeigt.

Diese Besprechung von Emma van den Bold, Gymnasiastin in Basel, ist im Rahmen von «Filmkritiken schreiben mit tink.ch» entstanden, einem Workshop, mit dem das Online-Jugendmagazin «Tink» seine Reporterinnen und Reporter auf die Berichterstattung über die Schweizer Jugendfilmtage vorbereitete.





Luis Buñuels mexikanische Jahre
und die Casa Buñuel in Mexiko-Stadt

Freiheit der Phantasie

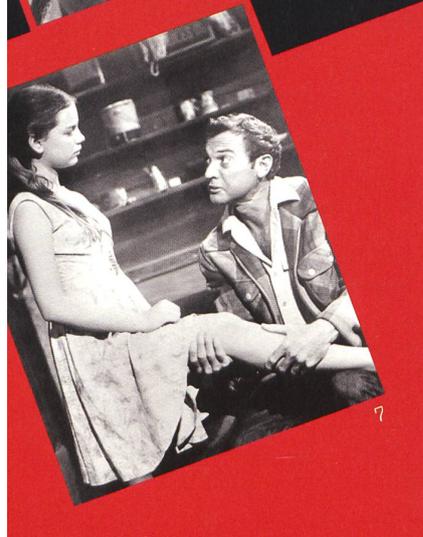
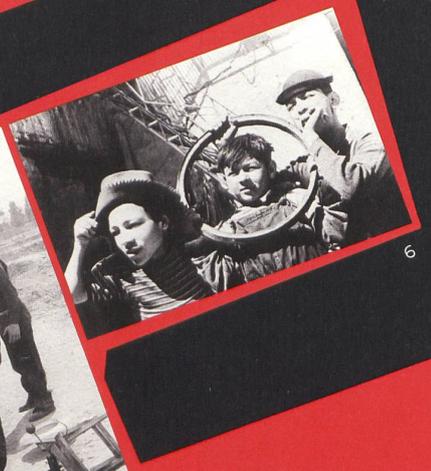
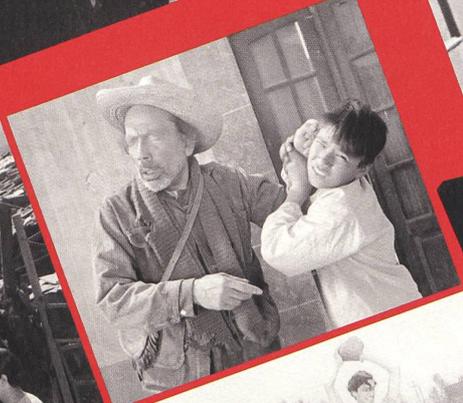
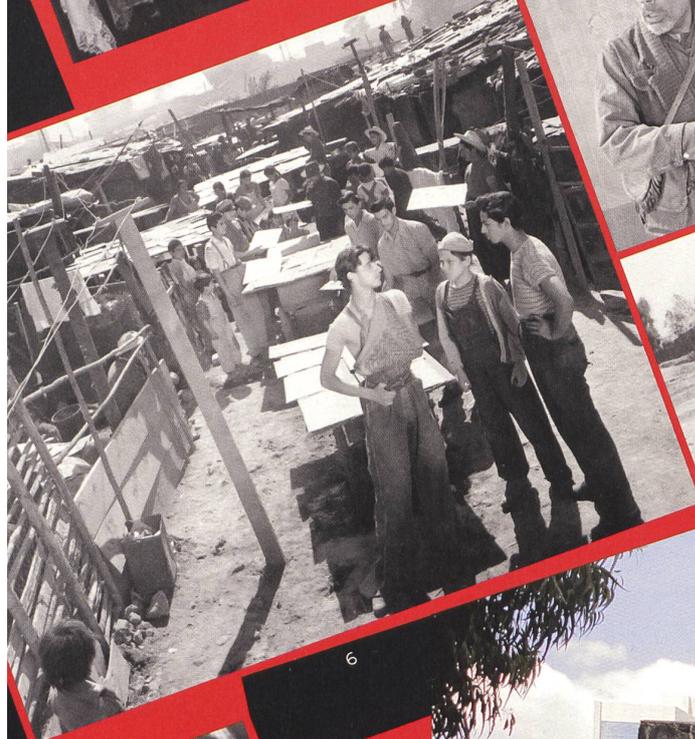
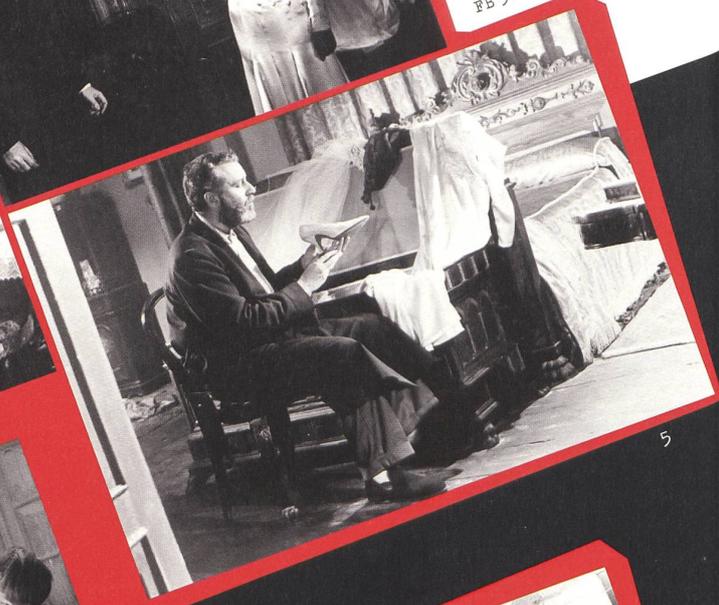
Die mexikanische Nachmittagssonne durchflutet Luis Buñuels Schlafzimmer. Es ist leer, bis auf ein paar Grundrisse an den Wänden, die für jede Etage des Hauses dokumentieren, was die «Casa Buñuel en México» dem Besucher dereinst alles bieten wird. Hier, im ersten Stock, soll zum Beispiel eine Mediothek mit Lesesaal entstehen, ausserdem soll es Arbeitsräume für Konferenzen und Workshops geben.

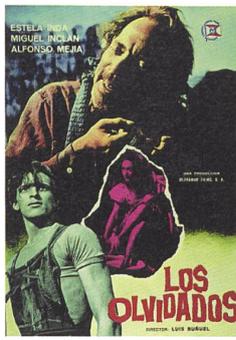
Wie Jeanne Rucar, Buñuels französische Frau, in ihren Lebenserinnerungen «Memorias de una mujer sin piano» 1991 schreibt, gefiel dem Regisseur die Liebe am Nachmittag. Doch nie soll er sich zu Jeanne – oder Juana, wie sie

sich in Mexiko nannte – gelegt haben, ohne zuvor das Schlüsselloch der Schlafzimmertür mit einer Jacke oder einem Pullover zu verhängen. Buñuel, «das Auge des Jahrhunderts», wie ihn eine deutsche Ausstellung 1994 taufte, war so sehr Voyeur, dass er gar nicht anders konnte, als sich einen heimlichen Beobachter seines Intimlebens herbeizuphantasieren.

Einer seiner in Mexiko gedrehten Filme mit dem schlichten Titel *ÉL* (1953) erzählt die Geschichte eines krankhaft eifersüchtigen Ehemannes (gespielt von Arturo de Córdoba), eines obsessiven Paranoikers, der überall Nebenbuhler wittert, seine Frau in seiner abgöttischen

Liebe ans Bett fesselt und mit Platzpatronen auf sie schießt, um sie für angebliche Treulosigkeit zu bestrafen. In den mexikanischen Kinos war der Film, wie Buñuel selber sagte, «eine Katastrophe», denn beispielsweise eine Szene, in der der eifersüchtige Ehemann eine lange Hutnadel durch ein Schlüsselloch steckt, um einen imaginären Voyeur ins Auge zu stechen, löste bei den Zuschauern schallendes Gelächter aus. Anders die Rezeption in Europa. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan, der mit Buñuel die surrealistische Jugendzeit teilte, war von der Wahrheit dieses Wahnsinns fasziniert und führte den Film seinen Studenten vor.





Das Haus, das Buñuel 1952 in Mexiko-Stadt erbauen liess und bis zu seinem Tod 1983 bewohnte, liegt in der Colonia del Valle, einem eher ruhigen Wohnviertel zwischen dem berühmten Künstlerviertel Coyoacán, wo Frida Kahlo und Dolores del Río wohnten, und den heute wieder trendigen Art-Déco-Quartieren Condesa und Roma. Im März blühen die Jacarandas in den Strassen der Colonia del Valle so prächtig wie nirgends sonst. Das Haus steht in einer sogenannten «Privada», einer Sackgasse, nicht weit von der Einkaufs- und Restaurantstrasse Insurgentes, die die ganze Megacity nord-südlich durchzieht. Zurzeit entsteht die neue U-Bahn-Linie 12, deren Haltestelle «Insurgentes Sur» nur ein paar Gehminuten von der Casa Buñuel liegen wird. Europäische Touristen wagen sich zwar immer seltener in die zweitgrösste Stadt der Welt, vor der das Schweizer Aussendepartement auf seiner Homepage warnt – zu Unrecht, denn die Luft ist viel besser als in den achtziger Jahren, und die Hauptstadt ist sicherer als noch vor zehn oder fünfzehn Jahren, vor allem auch sicherer als einige kleinere Städte und Küstenorte des vom Kampf gegen die Drogenbanden gebeutelten Mexiko. Wer sich aber vom schlechten Ruf des «Molochs» nicht abschrecken lässt, wird an einem einzigen Tag die Wohnhäuser von Luis Buñuel, Frida Kahlo und Leo Trotzki besuchen können – und wenn es gerade Ende Oktober oder Anfang November ist, auch noch die mittelalterlich wirkende Steinfestung von Emilio «Indio» Fernández, dem mexikanischsten aller Schauspieler und Regisseure aus der «Goldenen Epoche» des mexikanischen Kinos in den vierziger und fünfziger Jahren. Die «Fortaleza» des schnauzbärtigen, fast immer mit einem überdimensionalen Sombrero gekrönten Frauen- und Revolverhelden «Indio» Fernández wird immer zum «Día de los Muertos», zu Allerseele mit bunten Opferaltären geschmückt und für Besucher geöffnet.

Von Paelladas zu Ausstellungen und Workshops

Die Casa Buñuel ist weit weniger spektakulär als das weitläufige Anwesen des «Indio». Ein bescheidenes Einfamilienhaus mit zwei Stöcken und der typisch mexikanischen Azotea, der Dachterrasse. Im Erdgeschoss ein Esszimmer, verbunden mit einem Salon samt Kamin. Neben der Eingangstür die legendäre kleine Bar, in der der Maestro seine Gäste mit einem Dry Martini oder dem selbst kreierten Buñueloni

bewirtete. An der Wand hingen ein Stadtplan von Paris und ein Werk von Dalí. Der Raum soll im neuen Kulturhaus ebenfalls als Bar und als Laden für Besucher genutzt werden.

Im ersten Stock lagen die Schlafzimmer von Luis, Jeanne und den beiden Söhnen. Die Möbel der Buñuels sind nicht erhalten, nach Jeanne Rucars Tod wurde das Haus von den Söhnen Juan Luis und Rafael, die heute in Paris und Los Angeles wohnen, vermietet. Bauliche Veränderungen wurden aber keine vorgenommen, und so kann man sich heute noch leicht vorstellen, wie der Regisseur am Wochenende im Garten seine Freunde mit Paella bewirtete. Die Crème de la Crème der lateinamerikanischen Literatur ging im Hause Buñuel ein und aus, etwa die späteren Nobelpreissträger Gabriel García Márquez und Octavio Paz, der Argentinier Julio Cortázar, der Mexikaner Carlos Fuentes und der Spanier Max Aub, der ein monumentales biografisch-essayistisches Buch über Buñuel plante, vor seinem Tod aber nicht mehr fertigstellte.

Die Kultur von Mexiko-Stadt im zwanzigsten Jahrhundert wurde entscheidend von Exilanten geprägt. Von Europäern, die vor dem Nationalsozialismus geflüchtet waren, von unzähligen republikanischen Spaniern, die nach dem verlorenen Bürgerkrieg auswanderten – in den sechziger und siebziger Jahren auch von den Opfern lateinamerikanischer Diktaturen. Luis Buñuel war in der Exilszene fest verwurzelt, er schrieb seine Drehbücher oft in Zusammenarbeit mit spanischen Autoren. So erstaunt es nicht, dass auch sein Haus nicht sehr mexikanisch wirkt. Mit seinen roten Backsteinen erinnert es an die legendäre «Residencia», das Studentenwohnheim der Universität von Madrid. Dort hatte Buñuel mit seinen Freunden Salvador Dalí und Federico García Lorca studiert, und dort hatte auch der von Buñuel mit dem Hausbau beauftragte spanische Architekt Arturo Sáenz de la Calzada studiert.

Folgerichtig war es der spanische Staat, der den Söhnen Buñuels das Haus an der Privada Félix Cuevas 27 für 400 000 Euro abkaufte, um es in ein Museum und Kulturzentrum zu verwandeln. Die Initiative dazu ging von Javier Espada aus, dem Direktor der im Jahr 2000 zu Buñuels hundertstem Geburtstag eröffneten Casa Buñuel in Calanda, dem spanischen Geburtsort des Regisseurs. Espada schaffte es gerade noch rechtzeitig vor der spanischen Finanzkrise, das Kulturministerium davon zu überzeugen, das ohnehin schon sehr aktive spanische Kulturhaus in Mexiko-Stadt durch eine Art Aussenstelle zu ergänzen.

Eröffnet wurde die «Casa Buñuel de México» Ende letztes Jahr mit einer von Javier Espada kuratierten Ausstellung zum 50-Jahre-Jubiläum von VIRIDIANA (1961), einem Film, mit dem Luis Buñuel sein Geburtsland und seine Wahlheimat auf nicht unproblematische Weise miteinander verknüpfte. Mit Hilfe von zahlreichen Dokumenten veranschaulicht Espada die Entstehungsgeschichte der spanisch-mexikanischen Koproduktion. Nach vierundzwanzig Jahren Exil betrat Buñuel 1960 zum ersten Mal wieder spanischen Boden, um den Film über eine Novizin zu drehen, die auf einer geerbten Hacienda eine Gruppe Bettler beherbergt, die es ihr übel danken. Die mexikanischen Exilspanier heulten auf, als sie von Buñuels Plan hörten, in Spanien zu drehen, wo immer noch der verhasste Franco regierte. In letzter Minute schmuggelte Buñuels Sohn Juan Luis den fertigen Film als Wettbewerbsbeitrag an die Filmfestspiele von Cannes, wo er ex aequo mit UNE AUSSI LONGUE ABSENCE des Schweizer Henri Colpi mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde. Der Regisseur selbst war längst wieder in Mexiko – voller Stolz nahm der Generaldirektor des spanischen Filmwesens die Auszeichnung entgegen. Doch die Freude währte nicht lange. Nach einem scharfen Artikel im «Osservatore Romano», dem Organ des Vatikans, der den Film als blasphemisches Machwerk verurteilte, erliess Franco ein Totalverbot von VIRIDIANA und feuerte seinen Filmchef. Damit war Buñuel bei den Exilspaniern Mexikos rehabilitiert. Die Goldene Palme befindet sich heute im Besitz der mexikanischen Hauptdarstellerin Silvia Pinal, die an der Eröffnung der Casa Buñuel unauffällig präsent war.

Die VIRIDIANA-Ausstellung ist aber nur eine Art Probelauf. Im kleinen Garten, der zu Lebzeiten des Spinnenphobikers Buñuel abgesehen von den Eukalyptusbäumen möglichst pflanzenfrei gehalten wurde, hat Javier Espada bereits eine reich bebilderte Ausstellung über Buñuels Leben eingerichtet. Für Espada ist die «Casa Buñuel» ein «work in progress», das Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen berücksichtigen soll. Mit einer Mediothek und digitalisierten Dokumenten sowie mit permanenten und temporären Ausstellungen soll das neue Kulturhaus über Buñuel, den Surrealismus und das spanische Exil in Mexiko informieren. Im Archiv des Hauses hat Espada beispielsweise gut tausend Fotos gefunden, die Buñuel bei der Suche nach Drehorten in verschiedenen Gegenden Mexikos aufgenommen hat. Das Haus soll aber auch Veranstaltungsort für Workshops und Präsentationen im Hin-



blick auf das aktuelle Filmschaffen in Mexiko und Spanien sein und darüber hinaus jeweils ein bis zwei eingeladenen Forschern oder Filmschaffenden Gastzimmer zur Verfügung stellen. Um diese ehrgeizigen Ziele im beschränkten Rahmen eines Einfamilienhauses realisieren zu können, sind auch kleinere bauliche Ergänzungen geplant.

Skandal und Triumph: das mexikanische Meisterwerk

Javier Espada ist ein ausgewiesener Kenner von Buñuels Leben und Werk. 2008 hat er den Dokumentarfilm *EL ÚLTIMO GUIÓN* (DAS LETZTE DREHBUCH) gedreht. Zusammen mit Buñuels Sohn Juan Luis und Jean-Claude Carrière, dem französischen Autor, mit dem Buñuel die Drehbücher seiner letzten Filme schrieb, bereiste Espada die Stationen von Buñuels Leben – vom Spanien seiner Kindheit und Jugend über das Paris der surrealistischen Zeit in die USA, wohin der Regisseur in den dreissiger Jahren von der spanischen Regierung geschickt wurde, um Propagandafilme für die republikanische Sache zu drehen. Buñuel wohnte mit seiner Familie in New York und in Los Angeles, schlug sich mit Gelegenheitsarbeiten durch, synchronisierte Hollywood-Filme für den spanischsprachigen Markt und arbeitete für das Museum of Modern Art.

Nach Mexiko kam Buñuel am 31. Oktober 1945, angeregt von Fernando Benítez, einem mexikanischen Schriftsteller und Spezialisten für indianische Kultur und Rituale mit halluzinogenen Substanzen. Obwohl er früher immer gesagt hatte, wenn er einmal verschwinden sollte, könne man ihn überall suchen, nur nicht in Lateinamerika, blieb Buñuel die weiteren 38 Jahre seines Lebens in Mexiko. 21 seiner 32 Filme sind mexikanische Produktionen oder Teilproduktionen. In Europa gibt es eine gewisse Tendenz, nur den frühen, surrealistischen Buñuel und seine späten, französischen Meisterwerke von *BELLE DE JOUR* (1966) bis *CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR* (1977) ernstzunehmen. Doch es wäre ein Irrtum, Buñuels mexikanische Filme ausser Acht zu lassen. Zwar arbeitete er meistens mit bescheidenen Budgets, wenig Zeit (18 bis 24 Tage für den Dreh) und konventionellen Vorgaben, aber selbst in jenen Gelegenheitsarbeiten, von denen er selber später kaum mehr sprechen wollte, blitzt immer wieder seine subversive Phantasie auf, die vermeintlich Eindeutiges in hochgradig Ambivalentes verwandelt.

Dass Buñuel ausgerechnet in Mexiko Fuss fasste, hat wohl durchaus damit zu tun, dass er auf eine ihm bis dahin kaum bekannte Kultur stiess, in der Phantasie und Ambivalenz zentrale Paradigmen darstellen. Auch viele französische Surrealisten waren vom Land fasziniert: Antonin Artaud reiste 1936 in die Sierra Tarahumara, um den Peyote-Kult zu erforschen, Benjamin Péret sammelte die Mythen der Indianer, und André Breton dekretierte 1938, nach einem Besuch bei Frida Kahlo und Diego Rivera: «Mexiko ist das surrealistische Land par excellence.»

Auf einer praktischeren Ebene war für Buñuel aber entscheidend, dass er überhaupt wieder Arbeit fand. Aus heutiger Sicht mag es unbegreiflich scheinen, dass für den Schöpfer von *LE CHIEN ANDALOU* (1929) und *L'ÂGE D'OR* (1930) in Hollywood kein Bedarf war. Aber man darf nicht vergessen, dass *L'ÂGE D'OR* in Frankreich bis 1980 verboten war und Buñuel vom New Yorker Museum of Modern Art just wegen des Atheismus seiner surrealistischen Filme entlassen worden war. Im erzkatholischen Mexiko hingegen hatte es immer auch einen radikalen Atheismus gegeben, in den späten zwanziger Jahren hatten die Führer der Revolution Klöster geschlossen und Pfarrer verfolgt. Als ihm der in Polen geborene Filmproduzent Oscar Dancigers, ebenfalls Exilant, anbot, die Regie von *GRAN CASINO* (1946) zu übernehmen, hatte Buñuel seit mehr als dreizehn Jahren keinen Film mehr gemacht. Sein Erstling in der Neuen Welt war ein kitschiges Melodrama mit dem mexikanischen Superstar *Jorge Negrete* und fiel in den Kinos durch – wohl kaum wegen der kleinen Verfremdungen, die Buñuel hineinschmuggelte. Beim ersten Kuss der beiden Hauptdarsteller lässt er die Kamera nach unten schweifen, so dass der Blick auf eine Dreckpfütze fällt, in der Negrete mit seinem Stock herumstochert.

Erst drei Jahre später gab Dancigers Luis Buñuel eine zweite Chance. Das Drehbuch zu *EL GRAN CALAVERA* (1949) – einer ebenfalls typisch mexikanischen Komödie mit dem beliebten Charakterdarsteller *Fernando Soler* – schrieb Buñuel mit dem Exilspanier *Luis Alcoriza* und dessen Frau *Janet*, die zu den engsten Freunden der Buñuels in Mexiko wurden. Die Geschichte ist simpel, wirkt aber schon wie eine typisch Buñuelsche Konstruktion: Ein reicher Unternehmer betrinkt sich regelmässig bis zur Bewusstlosigkeit, während seine Angehörigen schmarotzerhaft von seiner Gutmütigkeit profitieren. Um ihn von seinem Alkoholismus zu heilen, verpflanzt ein Arzt die ganze Familie in ein ärmliches Haus, wo sie dem aus der Ohnmacht erwachenden Trunkenbold vorspielt, er

habe im Koma gelegen und sein ganzes Vermögen verloren. Wie sich Menschen ändern, wenn sich ihre Lebensbedingungen ändern, ist eine der grossen, obsessiven Fragen, die in Buñuels Filmen immer wiederkehren.

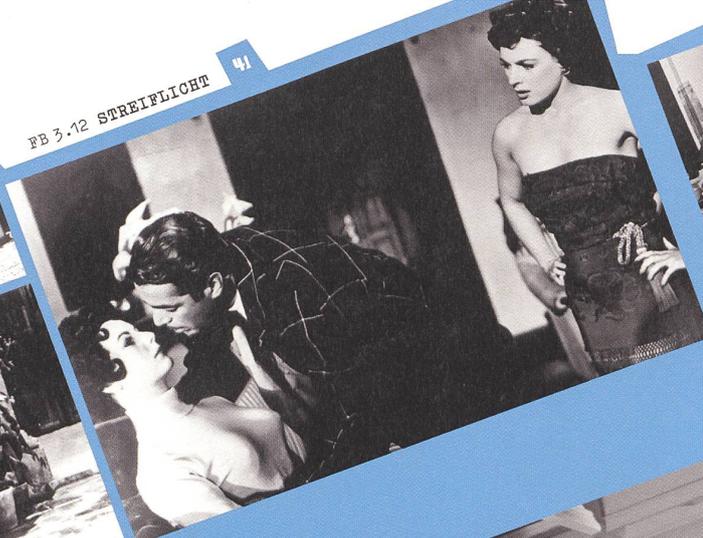
SUSANA – CARNE Y DEMONIO (1950) ist die Geschichte einer (mit Gottes Hilfe!) aus dem Gefängnis ausgebrochenen Prostituierten, die auf einer Hacienda als Dienstmagd Zuflucht findet und prompt allen männlichen Bewohnern den Kopf verdreht. Der Anti-Pornograf und obsessive Erotomane Buñuel spielt genüsslich mit seinen Fetischen: Susana kriecht durch den Schlamm, giesst sich Milch und Eier über die nackten Oberschenkel, poliert Gewehrläufe. Der Hausherr ist so ergriffen von ihren Reizen, dass er schon im Begriff ist, seine Frau aus dem Haus zu jagen, als wie ein *Deus ex machina* die Polizei auftaucht und die Entflohene wieder verhaftet. Vordergründig ein Drama mit Happy-End über die Rettung der mexikanischen Familie, im Grunde aber die ironische Entlarvung heuchlerischer Doppelmoral.

EL GRAN CALAVERA war ein Kassenschlager, der die weitere Karriere des Exilanten bahnte. Doch der grosse Durchbruch kam mit einem Film, der seit 2003 zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört: *LOS OLVIDADOS* (1950). Ein halbes Jahr lang recherchierte Buñuel in den Elendsvierteln am Rand der Stadt, in denen er eine schonungslose Geschichte über den Überlebenskampf einiger armer Jungen ansiedelte. Was das für ein gewagtes Unternehmen in Mexiko-Stadt des Jahres 1950 war, das vom damaligen Präsidenten Miguel Alemán als Paradies einer neuen Industrialisierung und eines unaufhaltsamen Fortschritts inszeniert wurde, wusste Buñuel sehr wohl, und so schickte er dem Film eine einleitende Bemerkung voraus, die dem Entwicklungsland Mexiko schmeichelte, ohne seine Defizite zu leugnen: «Die grossen modernen Städte, New York, Paris, London, verbergen hinter ihren grossartigen Gebäuden Elendsviertel, in denen schlecht ernährte Kinder ohne hygienische Einrichtungen und ohne Schule zu Hause sind, Brutstätten künftiger Verbrecher. (...) Die moderne Grossstadt Mexiko bildet keine Ausnahme von dieser universalen Regel (...) die Lösung dieses Problems obliegt den fortschrittlichen Kräften der Gesellschaft.»

Dennoch reagierte das an Revolutionsmythen und Heimatidyllen gewöhnte mexikanische Publikum mit einem empörten Aufschrei. Schon während der Dreharbeiten gab es Probleme mit den Mitarbeitern, die Buñuel aufforderten, doch lieber einen «schönen» Film zu drehen – eine Friseurin verliess das Set, weil



1



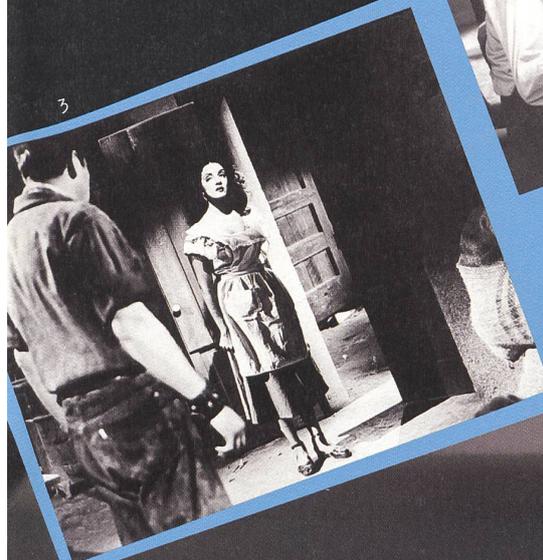
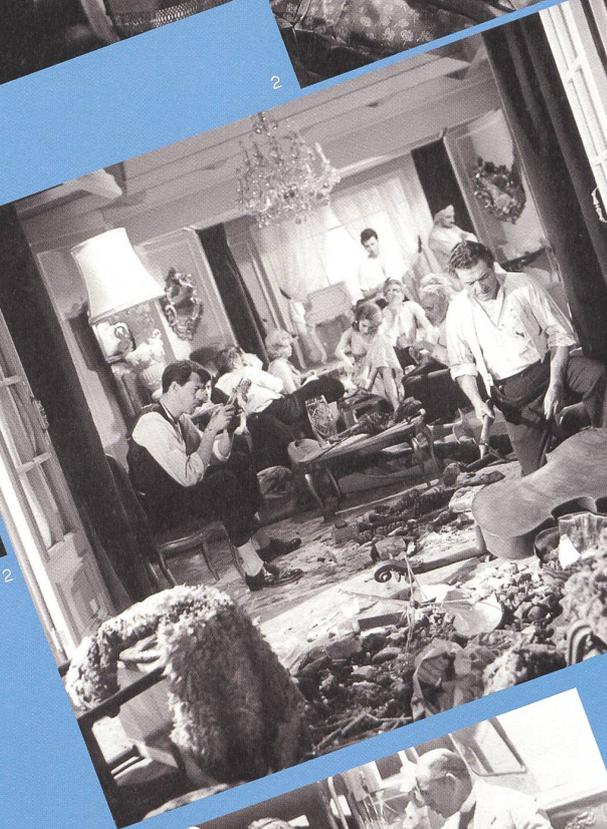
2



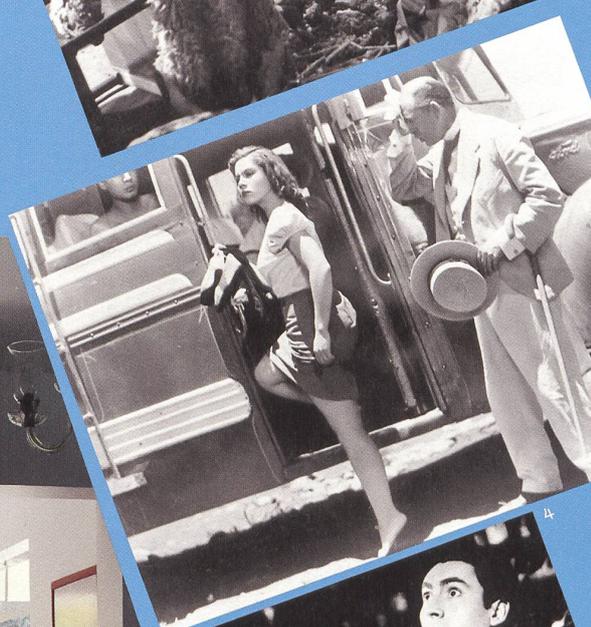
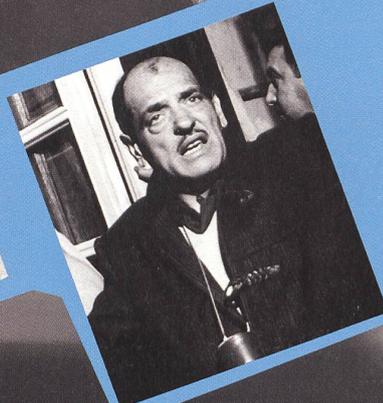
1



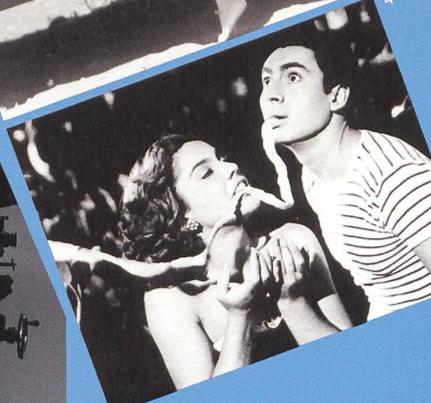
2

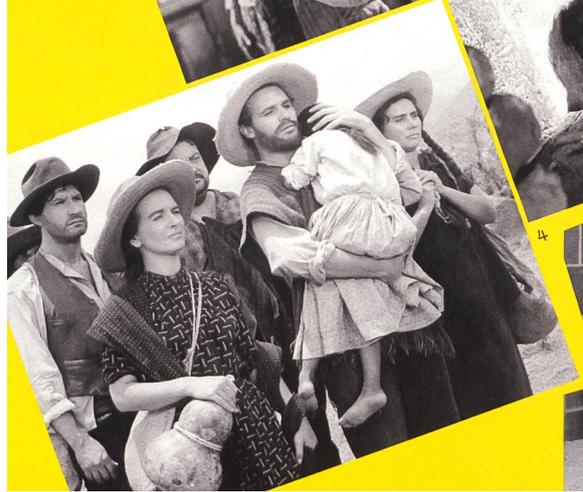
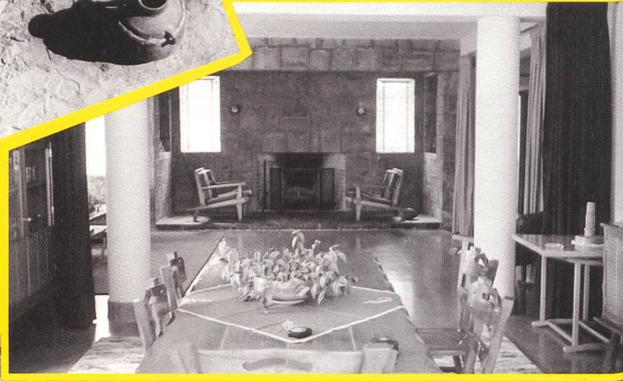
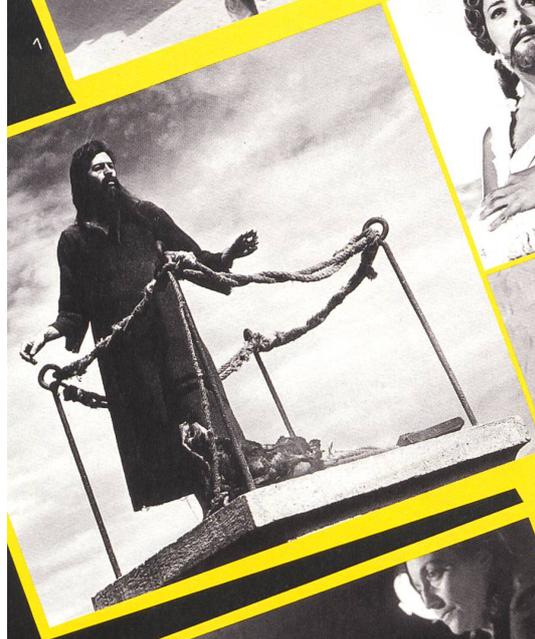
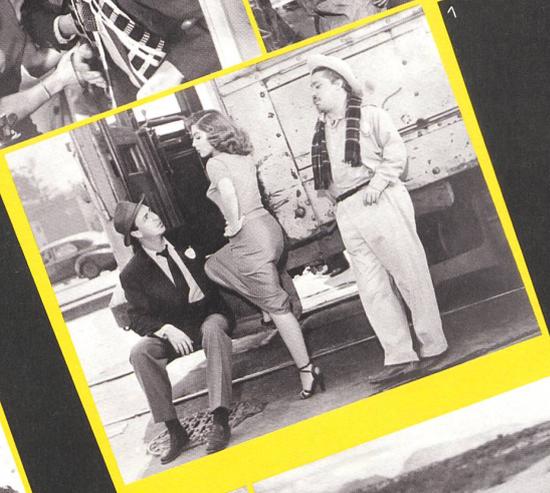
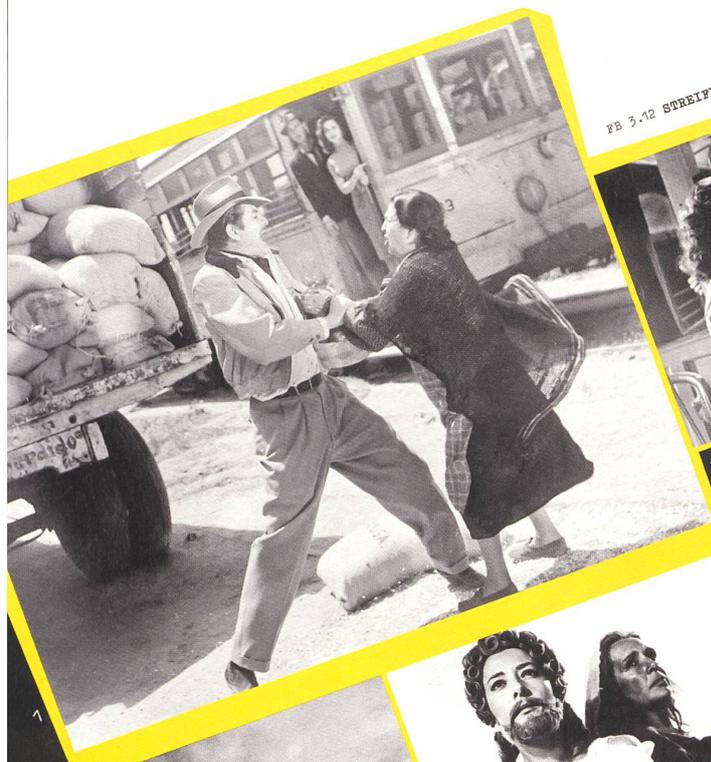


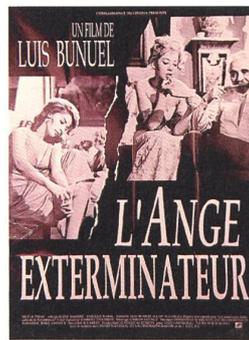
3



4







sie der Meinung war, keine mexikanische Mutter würde ihren Sohn so lieblos aus dem Haus jagen, wie es im Film gezeigt wurde. Nach der Premiere wurde Buñuel von guten Bekannten geschnitten oder beschimpft, es hiess, man lasse sich doch nicht von einem «gachupín», einem dahergelaufenen Spanier, beleidigen und zitierte Artikel 33 der Verfassung über die Ausweisung «unliebsamer Ausländer». Ein Glück, dass Buñuel bereits im Besitz des mexikanischen Passes war. Doch es kam ohnehin anders: Nachdem *LOS OLVIDADOS* in Mexiko lediglich drei Tage in den Kinos gelaufen war, erhielt er in Cannes den Preis für die beste Regie und begeisterte Kritiken. Flugs wurde er auch in Mexiko zum Film des Jahres, ausgezeichnet mit elf Arieles, den nationalen Filmpreisen.

Sozialkritik und Subversion

Obwohl sich Luis Buñuel immer wieder vom italienischen Neorealismus distanzierte, sind in seinen mexikanischen Filmen zwei grosse Stränge festzustellen: zum einen eine durchaus sozial engagierte Tendenz, gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen, zum anderen das surrealistische Erbe, die Orientierung des Zuschauers zu stören und tradierte Formen und Konventionen durch kleine Brüche, subversive Verfremdungen und Wiederholungen zu unterwandern, um die ganze Ambivalenz einer vermeintlich so leicht in Gut und Böse zu unterteilenden Wirklichkeit aufzuzeigen. Dabei liess ihn sein Produzent leider nicht immer gewähren. *LOS OLVIDADOS* wäre zweifellos ein noch grösseres Meisterwerk geworden, wenn der Regisseur seine Idee, im Hintergrund einer Szene ein hundertköpfiges, stummes Orchester auf einem Baugerüst zu platzieren, hätte realisieren dürfen. Oder wenn er den Hund im Traum des kleinen Pedro tatsächlich durch einen Elefanten ersetzt hätte, wie er in einem langen Interview mit seinen mexikanischen Bewunderern José de la Colina und Tomás Pérez Turrent phantasierte: «Was mir in den Sinn kam, war ein Hund. Aber es hätte auch ein Elefant sein können. Auch ein Elefant könnte den Tod andeuten. Warum nicht? Geistige Assoziationen brauchen nicht «realistisch» zu sein.»

Buñuels sozialkritische Seite zeigt sich nicht nur in *LOS OLVIDADOS*, sondern etwa auch in *LA HIJA DEL ENGAÑO* (1951), wo ein Vater in seiner Wut über den Seitensprung seiner Frau die kleine Tochter in einer Bauernfamilie aufwachsen lässt, wobei der Pflegevater seine Kinder wie selbstverständlich schlägt. Oder in *EL BRUTO* (1952): Ein Hausbesitzer stellt einen

«Mann fürs Grobe» an, um die Bewohner seiner Liegenschaft mit Gewalt zu vertreiben. Dabei fällt der Satz: «Das Gesetz ist für die Reichen da.» Immer wieder zeigt Buñuel die oberen Zehntausend Mexikos, noch öfter aber die einfachen Leute und ihre Lebensformen: *SUBIDA AL CIELO* (1951) interessiert sich weniger für den Plot um eine Erbschaftsgeschichte als für die grossen und kleinen Pannen und Abenteuer auf einer schier endlosen Busreise an der Pazifikküste. In *LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA* (1953) entführen ein Chauffeur und ein Kontrolleur ihre Strassenbahn, die ausrangiert werden soll, für eine letzte wilde Fahrt durch die Stadt. Gezeigt wird eine Pastorela (ein mexikanisches Weihnachtstheater) mit dem lieben Gott auf einer Schaukel an einer Seilwinde, beim Schlachthof steigen Metzger mit Kälberhälften ein und setzen sich neben zwei alte Weiblein, die eine verhüllte Jesusstatue transportieren, Truthähne und Maiskolben dürfen auch nicht fehlen – Buñuel war sichtlich fasziniert von der Sinnlichkeit des mexikanischen Alltags.

Neben den drei berühmten Filmen über quijoteske Extremisten des Christentums (*NAZARÍN*, 1958; *VIRIDIANA*, 1961; *SIMÓN EN EL DESIERTO*, 1964) sind die wohl surrealistischsten Filme aus Buñuels mexikanischer Zeit *ENSAYO DE UN CRIMEN* (1955) über einen verhinderten Frauenmörder und *EL ÁNGEL EXTERMINADOR* (1962), wo eine Abendgesellschaft aus unerfindlichen Gründen den Festsaal einer Privatvilla nicht mehr verlassen kann und sich gezwungen sieht, mehrere Tage und Nächte miteinander zu verbringen und den Wandschrank als Abtritt zu nutzen, während im Haus ein Bär umherstreicht. Eine Schreckensvision, geboren aus der banalen Frage, wie es wohl wäre, wenn sich eine oberflächliche Smalltalk-Party ins Unendliche verlängern würde.

Nicht zu können, was man will, ist eine weitere Obsession Buñuels, für den die Freiheit schon lange vor *LE FANTÔME DE LA LIBERTÉ* (1974) ein schönes Trugbild war. Andererseits war er stets der beherzteste Partisan der Freiheit der Phantasie: «Die Phantasie ist das einzige Gebiet, auf dem der Mensch frei ist», sagte er und doppelte mit einer wunderbaren Formulierung nach: «In der Wirklichkeit war ich nie ein Mann der Tat, aber in der Phantasie bin ich es.»

Wachträume und Halluzinationen

Warum blieb Luis Buñuel in Mexiko wohnen, selbst als er wieder vor allem in Europa arbeitete? Vielleicht fand Buñuel die Freiheit

der Phantasie in diesem Land und in seiner etwas biederen, unauffälligen Fluchtborg in der Privada Félix Cuevas 27, wo er mit Jeanne und seiner Hündin Tristana Einsamkeit und Stille genoss. «Mir gefällt es, allein «mit meiner Seele» zu sein und mich Wachträumen hinzugeben», gab er seinen mexikanischen Interviewern zu Protokoll, «mir gefällt es, mir alles Vorstellbare vorzustellen ... und alles Unvorstellbare. Was für einen Sinn hat es, auf die Strasse hinauszugehen, um nichts als Autodächer zu sehen und unter dem Lärm zu leiden?»

Javier Espada meint, Buñuel habe sehr wohl daran gedacht, nach Europa zurückzuziehen, aber mit zunehmendem Alter habe sich der halbtot Regisseur gefürchtet, während des Umzugs zu sterben, was er sehr unschicklich gefunden hätte. Und so erwartete er den Tod lieber in seinem lichtdurchfluteten Schlafzimmer, während sich die Wachträume allmählich in Halluzinationen verwandelten. Einmal wachte er im Morgengrauen auf und sah sein Schlafzimmer voller Rauchschwaden: «Jeanne!», rief er, «das Haus brennt ...!»

Buñuel war stolz, von einem Psychoanalytiker für «nicht-psychoanalysierbar» erklärt worden zu sein. Zwischen Küche und Vorratsraum der Casa Buñuel hängt heute ein Zitat, das deutlich macht, wie wichtig es dem Regisseur war, die Geheimnisse der Welt und die Rätsel in seinen Filmen nicht durch eindeutige Erklärungen zu entzaubern: «Obsessionen, das ist das richtige Wort. Symbolische Interpretationen gibt es, glaube ich, nicht.» Und so verzichtete der leidenschaftliche Leser des Marquis de Sade und «Atheist von Gottes Gnaden», wie er sich selber bezeichnete, auch auf eine tröstliche Vorstellung von einem Leben nach dem Tod: «Über den Tod gibt es für einen Atheisten wie mich nicht viel zu sagen. Man wird mit dem Geheimnis sterben müssen.»

Michael Pfister

Mit Dank an Javier Espada und das Archivo Centro Buñuel de Calanda

Casa Buñuel en México: www.viridianas50.com
Centro Buñuel Calanda: www.cbvirtual.com

Quellen

Javier Espada, Gaizka Urresti: *EL ÚLTIMO GUIÓN* (Spanien 2008, 113 Min.), Dokumentarfilm

José de la Colina, Tomás Pérez Turrent: Luis Buñuel. *Prohibido asomarse al interior*. Joaquín Moriz, Planeta, México 1986

Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Aus dem Französischen von Frieda Grafe und Enno Patalas. Athenäum, Königstein 1983. Neuauflage: Alexander Verlag, Berlin 2004
México fotografiado por Luis Buñuel. *Filmoteca Española*, Centro Buñuel de Calanda, 2008

Das Kino ist tot, lang lebe das Kino!

Auch wenn viele es noch verdrängen, verleugnen oder schon vergessen haben – das Kino des zwanzigsten Jahrhunderts ist nicht mehr. Das Kino wohlgerückt, das immer wieder von einem HUGO, THE ARTIST oder NUOVO CINEMA PARADISO nostalgisch gefeiert wird: wie es einst als Gesellschaftsereignis den öffentlichen Raum und die öffentliche Debatte einnahm; wie es die Massen jährlich zwanzig- oder gar dreissigmal aus der Stube ins Dunkel lockte; wie es mit überlebensgrossen Lichtgestalten zugleich Alt und Jung, Blue und White Collar in seinen Bann schlug ... «Fin», «Ende», «The End». Man sollte es endlich offiziell für tot erklären. Die Todesursache? Weder ein jähes Unglück noch Altersschwäche (das war ja kein Alter!), sondern eine lange Kette von Begebenheiten, die rückblickend offensichtlich zusammenhängen: vom sich wandelnden Freizeitverhalten seit der Einführung des Fernsehens über die mit Video und Videogames sich stetig weiter ausdifferenzierende Unterhaltungsindustrie – bis hin zur gegenwärtig alle Grenzen auflösenden Digitalisierung.

Und dennoch. Was man hört, nun da der Film gerissen ist und das Rattern der Projektoren verstummt, weil sie auf digitalen Betrieb um- oder ganz abgestellt werden, ist keineswegs die Totenglocke: Vielmehr wird eine neue Ära eingeläutet. Man braucht lediglich den Blick zu heben und schweifen zu lassen. Ringsum – auf Leinwänden, Monitoren, Displays – bewegen bewegte Bilder heute mehr Menschen denn je. Und das Bedürfnis, gemeinsam ein Seherlebnis zu teilen, ist – trotz der vielzitierten Vereinzelung des Publikums – ungebrochen ... Ja, das Kino weilt nach wie vor unter uns. Bloss in anderer Gestalt als damals vor gut hundertzwanzig Jahren, als die Brüder Lumière ihre Apparatur namens Cinématographe präsentierten.

Tatsächlich hat sich die Art und Weise, wie Filme gemacht, gezeigt und gesehen werden, nie so verändert wie im Zuge der Digitalisierung. Aber was heisst da «Filme»?! Bekanntlich ist es oft kein Filmstreifen mehr, der in den Kameras «gedreht» wird, sondern High Definition Video. Und obwohl sich die Ergebnisse mitunter zum Verwechseln ähnlich sehen, bedeutet dies: An die Stelle von Spuren, die das Licht im Augenblick der Belichtung auf einer Emulsion hinterlassen hat («24 Mal die Wahrheit pro Sekunde», wie Godard feierlich verkündete), treten digitale Bildpunkte, Pixel, Einsen und Nullen gewissermassen. In binären Gegensätzen denken denn auch manche Cinephile – oder Cinekrophile? – darüber: Entweder sie bejubeln die Digitalisierung als Demokratisierung, weil die kostspieligste Kunstform weithin verfügbar wird, oder sie bejammern sie als Banalisierung, weil die Integrität des Filmbilds preisgegeben wird. In der Theorie zumindest. In der Praxis sind solche Gegensätze längst aufgehoben. Schliesslich befreit die Digitalisierung von der Last des

Materiellen, sei's in Bezug auf die Kosten, die Ausrüstung oder den Transport. So dass im politischen Untergrund etwa oder einfach am PC zunehmend Werke entstehen, die früher undenkbar gewesen wären, während Kinobetreiber die aktuellen Titel statt auf Filmspulen auf ihren Server geliefert bekommen und Heimkinogänger ihr Programm per Tastendruck selbst zusammenstellen. Kurzum, Film/Video hat weltweit eine nie dagewesene Sichtbarkeit erlangt. Sowohl hinsichtlich der Quantität wie auch der Qualität.

Sogar Nostalgiker dürften sich nur ungern daran erinnern, dass man unlängst noch häufig mit versynchronisiert-verstümmelten 16-Millimeter- oder 4:3-Video-Kopien hochverehrter Filme vorliebnehmen musste. Seit DVD und insbesondere Blu-ray kann man sich etliche davon fast wie Bücher oder Musik aneignen: jederzeit und überall, auf iPads, iPods, Smartphones, wieder und immer wieder die Lieblingspassagen geniessen – originalgetreu wie nie zuvor. «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Simulierbarkeit» sozusagen. Freilich verflüchtigen sich die Discs – und mit ihnen Unmengen historischer Dokumente – zusehends zu Downloads, zu Datenwolken. Womit letzten Endes auch das historische Bewusstsein für die Beschaffenheit und Vergänglichkeit der realen Dinge zu entschwenden droht, gerade durch das Internet, wo im 24/7-Takt das Neuste, Aktuellste und Suchmaschinenoptimierteste zuoberst zu stehen kommt ... Newsflashes, Instant-Celebrities, Newsflashes, Tophits, Megahits, Mega-Blockbuster, Newsflashes, Hypes ... Hyperinflation der Schauwerte. Doch wie Susan Sontag kurz vor ihrem Tod über unsere sehsüchtige Gesellschaft schrieb: «Wenn das Kino zu neuem Leben erweckt werden kann, dann nur durch die Geburt einer neuen Art von Kino-Liebe.» Und das Internet hat sie tatsächlich ermöglicht, die Geburt einer Cinephilie 2.0. Mit Blogs, Message Boards und (legalen sowie illegalen) Filesharing-Plattformen, die die Cinephilen weltweit erstmals zu einer Community und den Blick frei machen für die ganze Grösse und Vielfalt des Kinos ...

Siehe da: «Film» befindet sich nicht mehr (nur) auf Filmstreifen, sondern auch auf Blu-ray oder Harddiscs, und «Kino» findet nicht mehr (nur) in Kinosälen statt, sondern auch im Heimkino oder Cyberspace. Und die Zukunft gehört denen, die bei aller Wehmut über den digitalen Filmriss das Wesentliche im Auge behalten – die Bewegung, das Licht. Die ungeahnten Möglichkeiten, die sich auftun. Gerade so wie beim Anblick jener ersten Bilder der Brüder Lumière einer scheinbar aus der Leinwand herausbrausenden Lokomotive.

Andreas Maurer

Autor von «Filmriss – Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts», Zürich, Edition Howeg, 2012

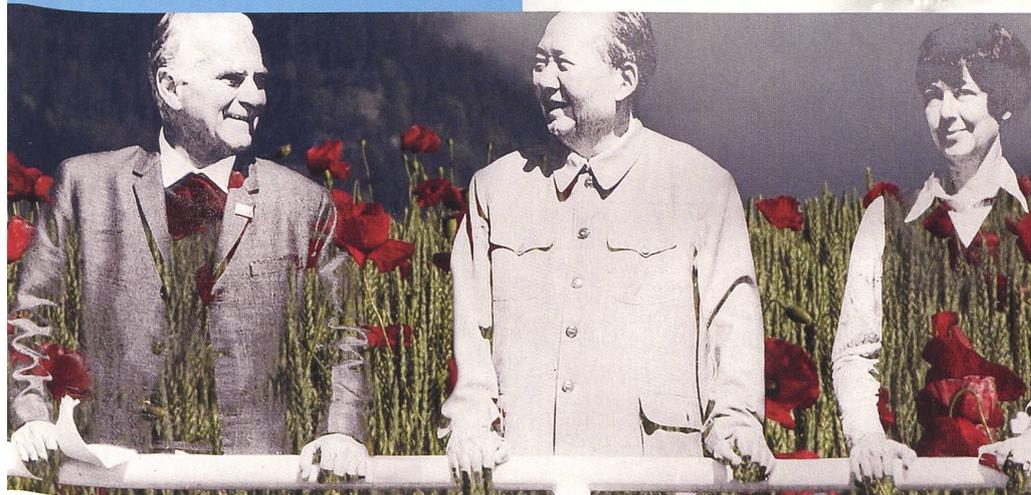


An die Stelle von Spuren, die das Licht im Augenblick der Belichtung auf einer Emulsion hinterlassen hat, treten digitale Bildpunkte, Pixel, Einsen und Nullen gewissermassen.



←
Visions du Réel
Section « Helvétiques »
Virgin Tales
de Mirjam von Arx

→
Visions du Réel
Section « Etat d'Esprit »
Hiver nomade
de Manuel von Stürler



←
Visions du Réel
Section « Longs Métrages »
A Home Far Away
de Peter Entell

SRG SSR

Per una cinematografia svizzera di successo
Per ina cinematografia da success en Svizra
Pour le succès de la création cinématographique suisse
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

Mit US-Starkomiker Chris Rock, Independent-Ikone Vincent Gallo, Gaststar Daniel Brühl sowie der nahezu kompletten Besetzung von 2 DAYS IN PARIS!

Julie
DELPY

CHRISTOPHE MAZODIER
präsentiert

Chris
ROCK

Ab 17. Mai im Kino

2 DAYS IN NEW YORK

Ein Film von JULIE DELPY

XENIX
FILM