Objekttyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **54 (2012)**

Heft 325

PDF erstellt am: **03.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Kino in Augenhöhe

Filmbulletin

6.12

Kenji Mizoguchi: Meister der Form

...

Technicolor – übernatürliche Farbe

...

HOLY MOTORS Carax
THE END OF TIME Mettler
AMOUR Haneke
MODEST RECEPTION Haghighi
SAVAGES Stone
DE ROUILLE ET D'OS Audiard

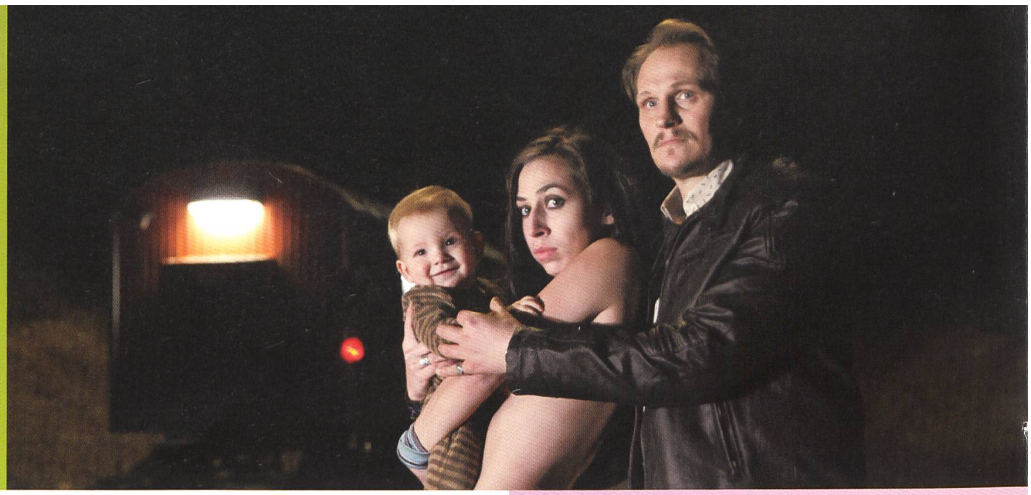
...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

770257 785005 06

→
Nachtlärm
von Christoph Schaub



←
Das Missen Massaker
von Michael Steiner

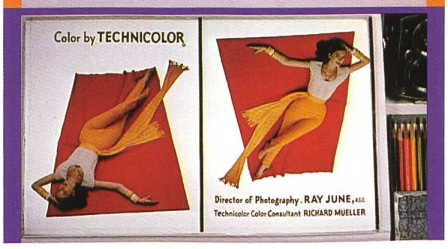
→
The End of Time
von Peter Mettler

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



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
6.2012
54. Jahrgang
Heft Nummer 325
September 2012

Titelblatt:
Denis Lavant
in HOLY MOTORS
von Leos Carax

KURZ BELICHTET
4 *Winsor McCay*
5 *Il cinema ritrovato, Bologna 2012*
6 *Bücher*
11 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
12 **Akt der puren Entfesselung**
HOLY MOTORS *von Leos Carax*

ESSAYFILM
14 **Mandala über die Zeit**
THE END OF TIME *von Peter Mettler*

HOMMAGE
16 **Meister der Form**
Kenji Mizoguchi

FILMFORUM
24 **Alles liegt offen da**
AMOUR *von Michael Haneke*
26 **Bonnie & Clyde im Reverse-Modus**
MODEST RECEPTION *von Mani Haghighi*

NEU IM KINO
28 **SAVAGES** *von Oliver Stone*
29 **HOW TO MAKE A BOOK WITH STEIDL**
von Gereon Wetzel und Jörg Adolph
30 **DE ROUILLE ET D'OS** *von Jacques Audiard*
31 **SHEHERAZADE** *von Nacer Khemir*

ESSAY
33 **Übernatürliche Farbe**
Zu Technicolor und dessen Ästhetik

UNPASSENDE GEDANKEN
40 **Es war einmal ...**
Von Walt R. Vian

Impressum

Verlag
Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Redaktion
Walt R. Vian
Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

Gestaltung, Layout und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Nadine Kaufmann
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 234 52 52
Telefax +41 (0) 52 234 52 53
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Oswald Iten, Martin Girod, Veronika Rall, Frank Arnold, Johannes Binotto, Gerhard Midding, Natalie Böhler, Michael Ranze, Stefan Volk, Michael Pfister, Erwin Schaar

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinélibre, Bern; trigon-film, Ennetbaden; Mont-Blanc Distribution, Genève; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; JMH Distribution, Neuchâtel; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Filmpodium, Look Now!, United Pictures International, Zürich; Il cinema ritrovato, Bologna; Les films du Losange, Paris; Arsenal Filmverleih, Tübingen; Österreichisches Filmmuseum, Wien

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2012 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.–
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto
Euro-Länder: Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

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

© 2012 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin *54. Jahrgang*

Kurz belichtet

FRAU OYU (OYU SAMA)
von Kenji Mizoguchi (1951)

Annette Focks
(Foto: Thomas Schloemann)

Kenji Mizoguchi

«Die Kunst Mizoguchis ist die komplexeste, weil sie die einfachste ist. Wenige Kameraeffekte, Fahrten, aber plötzlich, wenn sie mitten in einer Einstellung auftauchen, sind sie von einer blendenden Schönheit. Jede Kranbewegung (Preminger wird hier in Längen geschlagen) hat die reinen und klaren Konturen des Strichs von Hokusai.» So Jean-Luc Godard 1985 in «Arts».

Die diesjährige Vortragsreihe von *Fred van der Kooij* im *Filmpodium Zürich* gilt dem japanischen «Meister der Form» Kenji Mizoguchi. Ab 3. Oktober, 18.30 Uhr, wird van der Kooij jeweils mittwochs in fünf mit vielen Filmbeispielen gespickten Vorträgen auf dessen Werk eingehen. Das Filmpodium begleitet die «Einführung in die filmische Hypnose» mit einer ausgedehnten Retrospektive von sechzehn Filmen: von DIE SCHWESTERN VON GION (GION NO SHIMAI) von 1936 bis zu DIE STRASSE DER SCHANDE (AKASEN CHITAI) von 1956, Mizoguchis letztem Film. Darunter hierzulande Unbekannteres wie etwa der zweiteilige 47 RONIN (1941/42), FLAMMEN MEINER LIEBE (WAGA KOI WA MOENU, 1949), DIE LIEBE DER SCHAUSPIELERIN SUMAKO (JOYU SUMAKO NO KOI, 1947) und EINE FRAU, VON DER MAN SPRICHT (UWASA NO ONNA, 1954).

www.filmpodium.ch

Carte blanche Award 2012

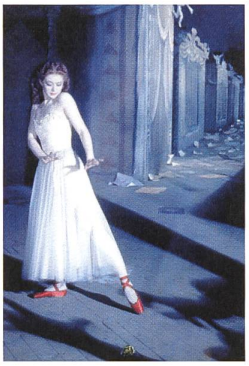
Mexiko war dieses Jahr Gast des Branchenanlasses «Carte blanche» der «Industry days» des Festival del film Locarno. Eine Jury hat aus den in diesem Rahmen vorgestellten sieben Filmen, die sich in Postproduktion befinden, LAS LAGRIMAS von *Pablo Delgado Sanchez* (Regie) und *Guillermo Oriz Picharo* (Produktion) ausgewählt und dem Film den mit 10 000 Fr. dotierten Preis für seine «freshness, its optimism, change of sensibility tone and risky personal proposal» zuerkannt. Die Preissumme wird von der Direktion für Entwicklung und Zusammenarbeit DEZA für die Fertigstellung des Films zur Verfügung gestellt.

Filmkomponistinnen

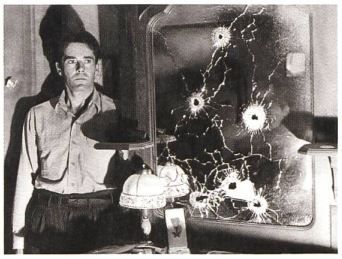
Als Spezia rara müsse man Filmkomponistinnen bezeichnen, meint die *Zürcher Hochschule der Künste*, und dem soll abgeholfen werden. Ihr Studienschwerpunkt «Komposition für Film, Theater und Medien» organisiert im Herbst/Wintersemester eine Veranstaltungsreihe aus Vortrag, Porträt, Workshop und Podiumsdiskussion, um eine breitere Öffentlichkeit auf diese Berufsgattung aufmerksam zu machen. So kann man etwa der Filmkomponistin *Annette Focks* – Scores etwa für KRABAT von Marco Kreuzpaintner, DER ARCHITEKT von Ina Weisse, DAS FLIEHENDE PFERD von Rainer Kaufmann und OH WIE SCHÖN IST PANAMA von Martin Otevrel – begegnen (26. 9.). Oder der Schweizerin *Ruth Bieri*, die als Musikerin, Filmkomponistin (Musik etwa für Dokumentarfilme von Dieter Gränicher und Marianne Pletscher und für Experimental- und Spielfilme von Gitta Gsell und Helene Hürlimann), aber auch als musikalische Begleiterin von Stummfilmen bekannt ist (21. 11.). *Fatima Dunn*, Absolventin des Masters in Komposition für Film, Theater und Medien an der ZHdK, wird am 19. Dezember von ihren Erfahrungen sprechen. Die Berliner Musikwissenschafterin *Ornella Calvano* hält am 24. Oktober einen Vortrag zum Thema «Filmkomponistinnen in Geschichte und Gegenwart». Eine Podiumsdiskussion (13. 11.) mit der Musikproduzentin *Maggie Rodford*, der Filmwissenschafterin *Barbara Flückiger*,

Jacqueline Veuve in LA NÉBULEUSE DU CŒUR *(2005)*
Regie: Jacqueline Veuve

Moira Shearer in THE RED SHOES
Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger



YOU ONLY LIVE ONCE *(1937)*
Regie: Fritz Lang



WORK HARD PLAY HARD
Regie: Carmen Losman

Ruth Bieri, Fatima Dunn und Studentinnen an der ZHdK steht unter dem Titel «Knowing the Score: Der Beruf der Filmkomponistin im 21. Jahrhundert».

www.zhdk.ch/?filmkomponistinnen

Tübingen

Vom 31. Oktober bis 7. November finden in Tübingen die *Französischen Filmtage* statt. *Jacqueline Veuve*, die *grande dame* des schweizerischen Dokumentarfilmschaffens, wird mit einer Retrospektive geehrt. Eine Hommage gilt *Claire Denis* (S'EN FOUT LA MORT, BEAU TRAVAIL, WHITE MATERIAL), die anwesend sein und eine Masterclass im Rahmen des Festivals halten wird. *Volker Schloendorff* wird LA MER À L'AUBE, sein jüngstes Werk, vorstellen. Seit 25 Jahren gehören Filme aus dem *frankophonen Afrika* zum festen Bestandteil des Festivals (das seine 29. Ausgabe bestreitet). Aus Anlass dieses Jubiläums hat das Festival die bisherigen Gäste aus Afrika ein Programm mit 25 Kurzfilmen aus 25 Jahren afrikanischer Filmgeschichte zusammenstellen lassen.

www.filmtage-tuebingen.ch

Glorious Technicolor

«Technicolor hat sich als fester Bestand unseres mythischen Kulturguts etabliert, als ein Verfahren, das für einen nostalgisch aufgeladenen Vintage-Look steht, mit makellosen Stars in atemberaubenden Roben, mit ausladenden Anwesen und überfrachteten Interieurs, aber vor allem mit Melodrama, mit hyperchromatischen Bildern, rot glühenden Sonnenuntergängen, satt leuchtenden Karosserien.» So *Barbara Flückiger* in der Programmzeitung des Filmpodiums Zürich vom Oktober/November. Was das Spezfische dieses Looks ausmacht und wie er sich entwickelt hat wird die Filmwissenschafterin, zu deren Forschungsschwerpunkten das Zusammenspiel von Technik und Ästhetik gehört, in ihren Einführungsvorträgen zum Filmzyklus «Glorious Technicolor» im *Filmpodium Zürich* (2.10., 18.45) und im *Stadtkino Basel* (15.10., 18.30) erläutern. Unter dem Titel «Affektfarbe: Technicolor bei Powell und Pressburger» wird zudem *Johannes Binotto* zum Auftakt der Reihe im Stadtkino am 1. Oktober einen Vortrag zu THE RED SHOES halten. Gleichenorts wird *Hansmartin Siegrist* in THE BLACK PIRATE von *Albert Parker* einführen, der Stummfilm wird musikalisch von *Günter A. Buchwald* begleitet (4.10; in Zürich begleitet am 8.10. *Martin Christ*). Die beiden Programme differieren leicht in der Filmauswahl – es lohnt sich, ans Hin- und Herreisen zu denken, um ganz in den «übernatürlichen Farben» schwelgen zu können.

www.filmpodium.ch, www.stadtkino.ch

Viennale wird 50

Gegründet wurde die *Viennale* 1962 (nach einem Vorläufer, der 1960 als «Internationale Festwoche der interessantesten Filme des Jahres 1959» acht Langfilme zeigte und 1961 mangels Geld schon wieder pausieren musste) dank der Unterstützung durch die Stadt Wien als Anlass ohne Wettbewerb, der vor allem anderweitig prämierte Filme zeigen wollte. Immer mal wieder neu erfunden – von 1963 bis 1967 etwas als «Festival der Heiterkeit» – und unter wechselnden Direktoren – ganz kurz gar Werner Herzog mit Reinhard Pyrker – hat sich die Viennale vor allem unter der Leitung von *Alexander Horwath* und aktuell *Hans Hurch* dank intellektueller Neugier, programmatischem Wagemut und grosser Entdeckungslust zu einem der erfolgreichsten und sowohl bei Kritikern wie normalen Kinobegeisterten beliebtesten Publikumsfestival entwickelt. Sein Rückgrat bildet seit 1966 nicht zuletzt die jeweils vom *Österreichischen Filmmuseum* organisierte Retrospektive. Sie gilt 2012 dem 1890 in Wien geborenen *Fritz Lang* (17.10.–30.11.).

Die diesjährige Viennale (25.10.–7.11.) richtet etwa ein Tribute an den Schauspieler *Michael Caine* aus, feiert mit einer Gala den österreichischen Kameramann und Fotografen *Wolf Suschitzky*, lädt zur Entdeckung des portugiesischen Filmemachers *Manuel Mozos* und zeigt *Peter Kubelkas* neustes Werk: sein Experimentalfilm ARNULF RAINER von 1960 hat mit ANTIPHON quasi ein Re-make erhalten, die beiden Filme sollen nacheinander und in Doppelprojektion miteinander und übereinander projiziert werden.

www.viennale.at

Filmsymposium Mannheim

Unter dem Titel «24 x Wahrheit in der Sekunde?» widmet sich das diesjährige *Mannheimer Filmsymposium* (12.–14.10.) dem «Filmemachen zwischen Dokumentation und Fiktion». Anhand der Schwerpunkte Historien- und Kriegsfilm und Filmen über die Arbeitswelt soll der Frage nach dem Verhältnis von Authentizitätsanspruch und Gestaltungsbedürfnis, der Beziehung zwischen Doku und Fiction, nachgegangen werden: in Vorträgen etwa von *Rolf Coulanges* zu «Kinematographie als Aneignung von Geschichte im Film» am Beispiel von NUIT ET BROUILLARD von Alain Resnais, von *Gerhard Midding* zu LA BATTAGLIA DI ALGERI von Gillo Pontecorvo und von *Marcus Stiglegger* zu «Authentifizierungsstrategien im Historienfilm»; aber auch in praxisnahen Werkstattberichten etwa mit dem Produzenten *Eric Winkler* und dem Editor *Henk Drees* zu ihrem WORK HARD PLAY HARD (Regie: Carmen Losman), mit *Anna Ditges* zu ihrem ORA ET LABORA – DAS UNTERNEHMEN PÖPPELMANN und dem Filmemacher *Thomas Frickel* zum Thema Realsatiren. Zum Abschluss der Tagung wird *Lutz Hachmeisters* THE REAL AMERICAN – JOE MCCARTHY, eine Kombination von authentischem Wochenschau-Material, Aussagen von Zeitzeugen und nachgestellten Spielszenen über den unrühmlichen US-Senator, zu sehen sein.

www.cinema-quadrat.de

Moskau

Im *Museum Tinguely* in Basel wird am 14. Oktober – im Rahmen der Finissage der Ausstellung «Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt» – *Günter A. Buchwald* musikalisch den Stummfilm MOSKAU (MOSKVA, 1927) von *Michail Kaufman* (Bruder und Mitarbeiter von Dsiga Wertow) und *Ilja Kopalin* (ebenfalls Mitarbeiter von Dsiga Wertow) begleiten. MOSKAU dokumentiert mit ausgefallenen Kameraeinstellungen und einer experimentellen Filmmontage das Leben in der sowjetischen Metropole vor deren Rekonstruktion der dreissiger Jahre, gehört so zum Genre der Grossstadtsymphonien.

www.tinguely.ch

Arthur Cohn

Das *Filmfoyer* Winterthur widmet sein Oktoberprogramm dem schweizerischen Filmproduzenten *Arthur Cohn* und zeigt CENTRAL DO BRASIL von *Walter Salles* (2.10.) und ONE DAY IN SEPTEMBER von *Kevin Mcdonald*, eine eindrückliche Dokumentation über die Geiselnahme während der Olympischen Spiele in München 1972 (9.10.). Im parabelhaften BEHIND THE SUN/ABRIL DESPEDAÇADO (16.10.), Regie

DIE KINDER VOM NAPF
Regie: Alice Schmid

Isuzu Yamada
in DIE SCHWESTERN VON GION
(GION NO SHIMAI, 1936)
Regie: Kenji Mizoguchi

ebenfalls von Walter Salles, geht es um die Blutfehde zwischen zwei Familien im brasilianischen Nordosten. In LES CHORISTES von *Christophe Barratier* (23. 10.) gelingt es dem neuen Lehrer, den schwererziehbaren Jugendlichen durch das Singen im Chor etwas Lebensfreude zu schenken. THE YELLOW HANDKERCHIEF schliesslich (30. 10.) ist ein stimmungsvolles Roadmovie, in dem zwei Teenager auf einen soeben aus dem Gefängnis entlassenen älteren Mann treffen.

www.filmfoyer.ch

Roadmovie

Es wird Herbst und das mobile Kino *Roadmovie* reist wieder – bereits zum zehnten Mal – mit Projektor, Leinwand und Filmrollen während zweier Monate durch kinoverlassene Gemeinden in der Schweiz. Nachmittags gibt es jeweils ein spezielles Filmprogramm für Schulklassen, abends dann für das grosse Publikum neueste Schweizer Filme im Schulhaus oder in der Mehrzweckhalle. Der Abendanlass wird jeweils von einer Auswahl an historischen Schweizer Filmwochenschauen aus den Jahren 1940 bis 1975 eröffnet. Den nachfolgenden Spiel- oder Dokumentarfilm wählt die Gemeinde aus einer Liste mit neusten Schweizer Produktionen aus. Die Veranstaltungen werden von Gästen begleitet. So kann man etwa im Luzernischen in Hasle (18. 10.) auf *Bernard Weber*, Co-Regisseur von DIE WIESENBERGER, und in Schwarzenberg auf die Familie *Stadelmann*, Protagonisten von DIE KINDER VOM NAPF von *Alice Schmid*, (19. 10.) treffen. Im Aargauischen wird in Rekingen (23. 10.) die Filmkritikerin *Irene Genhart* EINE WEN IIG, DR DÄLLEBACH KARI von Xavier Koller und in Olsberg (25. 10.) DER VERDINGBUB von *Markus Imboden* vorstellen. Oder man trifft im solothurnischen Kriegstetten (29. 10.) auf *Aaron Hitz*, einen der Schauspieler von SUMMER GAMES von *Rolando Colla*.

www.roadmovie.ch

The Big Sleep

Chris Marker

21. 7. 1921–29. 7. 2012

«SANS SOLEIL aus dem Jahr 1983 ist der Wendepunkt im Werk von Chris Marker, und ein Wendepunkt im modernen Kino. Eine Bewegung geht von dem Film aus, die in die Zukunft wie in die Vergangenheit weist. *Man kann nicht mehr Filme machen wie man es bislang tat und man kann nicht mehr auf die Filme schauen in der vertrauten Manier.* Es ist, als wäre man selbst in eine Spirale versetzt wie der zeitreisende Held in seinem LA JETÉE, aus dem Jahr 1963, in dem er nachwies, dass nicht der Fluss der Bilder im Kino zählt, sondern das was sie zum Stocken bringt.»

Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung vom 31. 7. 2012

Isuzu Yamada

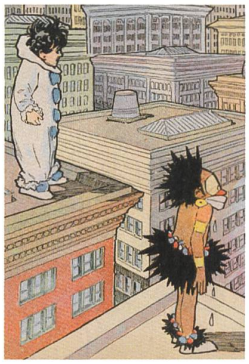
5. 2. 1917–9. 7. 2012

«L'inoubliable beau visage d'Isuzu Yamada, immortalisé par Kenji Mizoguchi en l'espace de cinq films entre 1934 et 1936 (AIZO TOGE, ORIZURU OSEN, NANIWA EREJI, GION NO SHIMAI), s'en est allée, un beau jour de juillet. En l'espace de cinq rôles, elle déplie tout le spectre de la femme mizoguchienne. Sublime héroïne de tragédie, elle subit, souffre, puis prend conscience, lucide et déterminée (NANIWA EREJI) avant de basculer dans la révolte, l'insoumission radicale aux règles de la société tout en ayant la haine des hommes (...)»

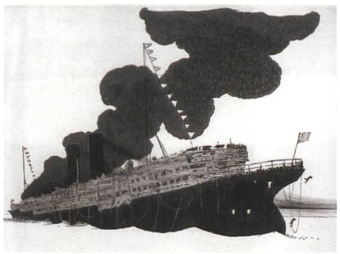
Charles Tesson in «Cahiers du cinéma, Nr. 681, September 2012

Winsor McCay
Comics, Filme, Träume

Detail aus
«Little Nemo in Slumberland»
in New York Herald vom 22. 9. 1907



THE SINKING OF THE LUSITANIA



In Comic- und Animationskreisen wird Winsor McCays «Little Nemo in Slumberland» schon länger auf Augenhöhe mit Freuds «Traumdeutung» diskutiert. Dass sich seit ein paar Monaten jedoch endlich auch das deutschsprachige Feuilleton für die abgründigen Werke des amerikanischen Ausnahmezeichners interessiert, ist zweifelsohne dem unermüdlichen Comic-Fachmann und Künstler *Alexander Braun* zu verdanken.

Sein neues Buch «Winsor McCay, 1869–1934 – Comics, Filme, Träume» zeigt auf, dass McCay, der «in erster Linie an guter Unterhaltung für Erwachsene und nicht an Therapie oder an einem "Königsweg zum Unterbewusstsein" interessiert war», besonders mit seinen *daily comic strips* wie «Dream of a Rarebit Fiend» «erstaunlich viele psychoanalytische Felder und Paradigmen» abdeckt.

Ohne Kenntnis von Freuds Schriften dürfte McCay neben seiner Arbeit als Plakatmaler für Freakshows auch die Erfahrungen mit seinem psychisch kranken Bruder verarbeitet haben, dessen Existenz erst seit John Canemakers minutiös recherchierter Biographie «Winsor McCay – his Life and Art» bekannt ist.

Bezüglich Umfang und Tiefe braucht sich Brauns grossformatige Monographie keineswegs vor Canemakers Standardwerk zu verstecken. Zwar betrachten beide Autoren McCays Schaffen in einem weitgefassten künstlerischen Bezugsrahmen, doch erschliessen sich bei Braun auch kaum mehr verständliche Werke wie der visuell überragende Propagandafilm THE SINKING OF THE LUSITANIA dank einer fundierten Einbettung in den historisch-politischen Kontext. Schliesslich entstand McCays aufwendigster Animationsfilm parallel zur einengenden Tätigkeit als hochbezahlter Leitartikelillustrator für den Zeitungsmogul William Randolph Hearst, der ihn dadurch zum unfreiwilligen Helfer seiner politischen Kampagnen machte.

In der von Alexander Braun quasi als Begleitprogramm zum Buch kuratierten McCay-Retrospektive, die als Wanderausstellung noch bis Ende Oktober im *Cartoonmuseum Basel* gastiert, verführen die illustrierten Zeitungsseiten auch zum Studium des Boulevard-Journalismus der zehner Jahre des letzten Jahrhunderts. Die übergrossen Originale mehrerer *comic strips* belegen zudem, dass McCay selbst komplizierte Posen ohne Konstruktionshilfen zeichnete. Darüberhinaus wirken die klar strukturierten Panels einiger «Little Nemo»-Episoden im direkten Vergleich mit Muybridges Chronofotografien wie Vorstufen zu Trickfilmeinzelbildern.

Wenn auch die schmalen Treppen und verglasten Durchgänge des Cartoonmuseums in Bezug auf Traumwelten durchaus ihren Reiz haben, lassen die engen Platzverhältnisse leider keine Kinosituation zu, so dass McCays Filme auf kleine Bildschirme mit Kopfhörern verbannt werden. Dafür nehmen sie in Brauns Buch umso mehr Platz ein. Ausführlicher als jede bisherige Publikation würdigt der Autor McCays wahre Pionierleistung auf dem Gebiet der Animation. Fernab von den mechanischen Animationsexperimenten seiner Zeitgenossen erschloss er dem Zeichentrickfilm das Konzept der realistischen *character animation* in solcher Vollendung, dass sie erst 25 Jahre später von Walt Disneys Animatoren übertroffen wurde.

Oswald Iten

Alexander Braun: Winsor McCay (1869–1934). Comics, Filme, Träume. Bonn, Bocola, 2012
www.cartoonmuseum.ch

Wiederbegegnung mit einem legendären «auteur maudit»

«Il cinema ritrovato», Bologna 2012

MALDONE (1927)
Regie: Jean Grémillon

LE CIEL EST À VOUS (1943)
Regie: Jean Grémillon

PATTES BLANCHES (1948)
Regie: Jean Grémillon

REMORQUES (1939/41)
Regie: Jean Grémillon

Ein merkwürdiges Festival: Nirgends zu sehen war *Peter von Bagh*, der künstlerische Direktor, zugleich als Kurator verantwortlich für drei der (wiederum allzu zahlreichen) Programmstränge. Am Eröffnungsabend auf der Piazza Maggiore erfolgte anstelle der üblichen zweisprachigen Begrüssung, durch den Direktor auf Englisch und den Präsidenten *Gian Luca Farinelli* auf Italienisch, ein italienischer Alleingang des Letzteren. Das Fernbleiben des Direktors wurde mit keinem Wort erwähnt, also auch nicht bedauert und begründet. Ein Verhalten, das dem Entstehen wildester Gerüchte Vorschub leistete und Fragen zur Zukunft der Veranstaltung provoziert.

Im vergangenen Jahr hatte die Präsentation einer restaurierten Kopie von SHOES (1916) von *Lois Weber* (1881–1939) die Aufmerksamkeit auf diese Pionierin gelenkt und den Appetit auf mehr geweckt. So prominent ihr Name auch in jeder historischen Darstellung des Filmschaffens von Frauen figuriert, so selten sind ihre Filme zu sehen. Die Ankündigung einer Lois-Weber-Reihe in Bologna stiess daher auf viel Neugier. Weber sei, wurde mehrfach ohne Quellenangabe betont, zu ihrer Zeit als «one of the three great minds» der US-Filmindustrie angesehen worden, doch die acht ihr gewidmeten Programmblöcke waren ernüchternd. Der grösste Teil ihres Werks ist nicht erhalten, und selbst das Gezeigte war oft fragmentarisch oder in unansehnlichem, stark zersetztem Zustand. Inhaltlich fällt Webers Interesse für soziale Zustände auf, insbesondere für die Situation der Frauen, doch ist ihr Blickwinkel so konservativ-moralisierend, dass man sie nicht einmal zur frühen Feministin erklären mag. Was von Weber zu sehen war, steht leider weder gedanklich noch gestalterisch annähernd auf der Höhe eines Griffith oder DeMille, so dass der hochgesteckte Vergleich als Boomerang wirkte.

Neben der traditionell einem klassischen Hollywood-Autor – dieses Jahr Raoul Walsh – gewidmeten Reihe wurde die Wiederausgrabung des Franzosen *Jean Grémillon* (1901–1959) zu einem der Hauptereignisse des Festivals. Auch sein Name ist durchaus in der Filmgeschichtsschreibung präsent, doch wo (ausser in Paris) hat man in den letzten Jahrzehnten seine Werke sehen können? Selbst im Bereich der DVD-Editionen zeigt sich an ihm einmal mehr, wie gross die filmhistorischen Lücken sind, wenn vermeintliche Vermarktungschancen das Angebot bestimmen.

Peter von Baghs Auswahl aus dem zur Legende gewordenen Œuvre startete mit zwei Paukenschlägen, den beiden Stummfilmen MALDONE (1927) und GARDIENS DE PHARE (1929). In der Tradition des filmischen Impressionismus eines Louis Delluc und einer Germaine Dulac versteht es Grémillon, durch das Bild zuvorderst eine Atmosphäre zu schaffen, der gegenüber die Handlung eher zurücktritt. Schon in MALDONE, dem Spielfilmdebüt des 26-Jährigen, sind die Landschaften prägend und ausdrucksstark: Die Spannung zwischen der Weite der Täler und der Enge der Berge ist für die Handlung ebenso repräsentativ wie in GARDIENS DE PHARE jene zwischen dem Dekor des schützenden und doch fast klaustrophobisch anmutenden Inneren eines Leuchtturms und der freien, aber auch gefährlichen Weite des ihn umgebenden Meeres.

Ähnlich kontrastiert Grémillon in REMORQUES (1939/41) die stürmische See mit der Ruhe der Hauptfigur, des Kapitäns eines Hochseeschleppers. Umgekehrt dazu setzt er die Harmonie der Küstenlandschaft gegen die innere Unruhe des Kapitäns, der zu Lande seine Sicherheit verliert und den es in den ruhigen Gewässern seiner Ehe nicht hält. Auch bei konventionelleren Drehbüchern trachtete Grémillon danach, die Handlung fast dokumentarisch durch Bilder der landschaftlichen oder gebauten Umgebung zu situieren. Der ganz auf den Hauptdarsteller *Raimu* zugeschnittene L'ETRANGE MONSIEUR VICTOR (1937) wird durch den Einbezug der Hafenstadt Toulon, der umherstreifenden Matrosen der Kriegsmarine, der in den Strassen auf sie wartenden Prostituierten über das reine Star-Vehikel hinausgehoben (nebenbei beweist Grémillon, was aus dem Monstre sacré an beeindruckender Differenziertheit herauszuholen war). In LE CIEL EST À VOUS (1943) sind es die Garage der Hauptfigur, die Flugplätze mit ihren Hangars und Dienstgebäuden, die der Handlung neben den zum Thema gehörenden Höhenflügen Bodenhaftung verleihen.

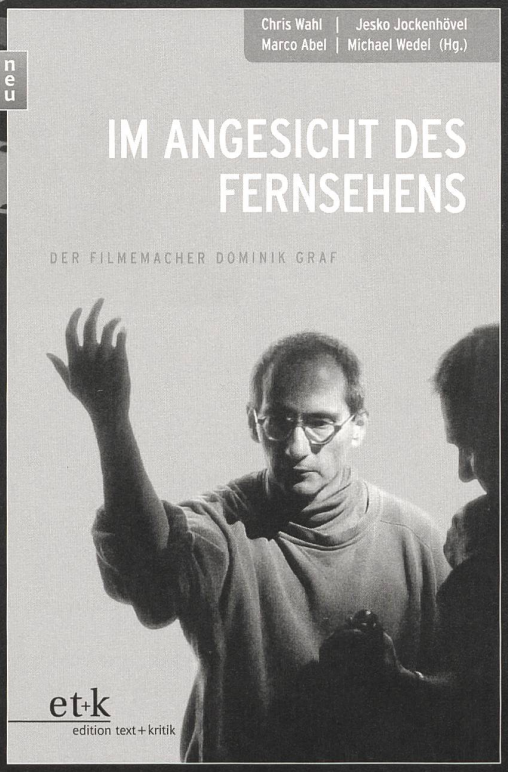
Typisch für viele von Grémillons Hauptfiguren ist, dass sie den Ausbruch aus der Enge eines bequemen, ungefährdeten Rahmens riskieren: Sie wagen es, ihre Träume zu realisieren. Dabei unterschlägt Grémillon keineswegs die solchem Tun innewohnenden Gefahren und die Wahrscheinlichkeit des Daran-Zerbrechens. Olivier Maldone hat in jungen Jahren das väterliche Herrschaftsgut verlassen, ist auf Wanderschaft gegangen, schlägt sich als Treidler an den Kanälen durch, verliebt sich in eine Zigeunerin, bis ihn nach dem Tod seines Bruders Besitz und Sesshaftigkeit doch einholen. Erst die Wiederbegegnung mit der Zigeunerin gibt – auch wenn sie die Unmöglichkeit eines Wiederanknüpfens zeigt – den Anstoss zum erneuten Bruch mit der unbefriedigenden Behäbigkeit. In PATTES BLANCHES (1948) suchen gleich mehrere Figuren aus ihrer (vermeintlich schicksalhaften) Bahn hinausführende Wege. Der alternde Kneipenwirt und Fischhändler, indem er mit materiellen Anreizen eine junge Frau an sich zu binden trachtet – wissend, dass dies auf die Dauer nicht geht. Seine junge, leicht bucklige Servierin, indem sie verliebt zum im Dorf verhassten Schlossherrn hält, ohne jede Hoffnung, bei ihm ihr Glück zu finden. Grémillons Liebe gehört jenen Figuren, die ihren Weg gehen, ohne sich Illusionen darüber zu machen, was sie erwartet.

Wie sie hielt Grémillon an seiner Vision der Welt und seiner Vorstellung des Films als primär optischem Ausdruck von Gefühlen und Konflikten fest, auch gegen den Widerstand der Produzenten. Deshalb galt er bald als *auteur maudit*, und so kommt es, dass sein Spielfilmschaffen nur gerade achtzehn Titel umfasst, von denen er selbst mindestens fünf nicht gelten lassen mochte, weil sie reine Gelegenheitsarbeiten waren oder weil sie vom Produzenten verstümmelt wurden. Er zog daraus die Konsequenz, sein eigener Produzent zu werden; noch bevor er sich mit einer weiteren Reihe von kurzen Dokumentarfilmen die finanzielle Basis für eine Spielfilmproduktion erarbeitet hatte, ereilte ihn der frühe Tod.

Die schöne Gelegenheit, sich in Bologna in konzentrierter Form mit Grémillon zu beschäftigen, machte deutlich, dass seine unbeugsame Suche nach filmischen Verdichtungen sich künstlerisch gelohnt hat: Diese Filme haben weit besser gealtert als viele damals erfolgreiche. Dazu dass eine solche Wiederbegegnung überhaupt möglich ist, dürfte Grémillon selbst beigetragen haben: mit seinem Engagement für die Cinémathèque française, deren Präsident er in schwierigen Jahren, von 1943 bis 1958, war.

Martin Girod

Film in der edition text + kritik



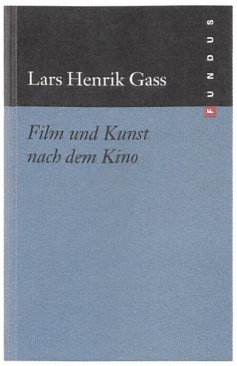
Von »Die Katze« (1988) über »Deine besten Jahre« (1999) und »Bittere Unschuld« (1999) bis zu »Im Angesicht des Verbrechens« (2010) hat Dominik Graf in über 60 Kino- und TV-Spielfilmen, Dokumentationen und Serienfolgen, u. a. zu »Tatort« und »Polizeiruf 110«, Qualitätsmaßstäbe gesetzt. »Im Angesicht des Fernsehens« entwirft aus unterschiedlichen Perspektiven ein vielschichtiges Werkporträt Grafs und zeigt exemplarisch bestimmte Strukturen – Konstanten und Besonderheiten – im Werk des Filmemachers, der so konsequent wie kein zweiter in Deutschland seit Jahrzehnten das Wahrhaftige und das Dreckige, das Zufällige und das Bezaubernde auf der Basis von guten Drehbüchern mit einer ausgefeilten Bildsprache, wirkungsvoller Musik und einem unglaublich guten Gefühl für die Arbeit mit Schauspielern im Fernsehen zu etablieren sucht. Zusätzlich bietet der Band im Anhang einen Filmindex, eine kommentierte Filmografie sowie eine Bibliografie zu Dominik Graf.

Chris Wahl / Marco Abel
Jesko Jockenhövel / Michael Wedel (Hg.)
IM ANGESICHT DES FERNSEHENS
Der Filmemacher Dominik Graf
354 Seiten, € 26,–
ISBN 978-3-86916-204-1

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

Was war Kino?

Notiz zu drei Publikationen, die keine Nekrologe aufs Kino sein möchten.



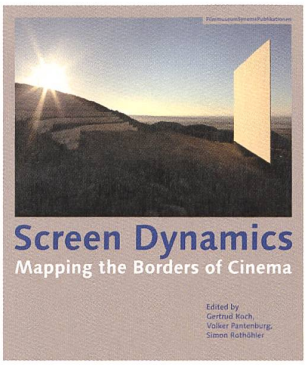
Dem Kino geht es nicht gut. Das jedenfalls ist die gefühlte Diagnose, die man quer durch alle Berufssparten hören kann: von Kinobesitzern und Filmproduzentinnen, von Filmkritikern und Filmwissenschaftlerinnen, von Archivarinnen und Festivalmachern. Schuld daran – hier sind sich alle einig – ist die zunehmende Digitalisierung der visuellen Kultur, die den Kinoraum allmählich obsolet werden lässt: Filme schaut man sich zunehmend nicht mehr in einem dunklen Saal gemeinsam mit anderen Menschen an, sondern zuhause, vom Sofa auf einem riesigen Bildschirm inklusive Surround-Sound-Anlage, oder unterwegs, auf einem Smartphone oder einem Tablet.

Die gefühlte Entwicklung lässt sich in Zahlen des Statistischen Bundesamtes der Schweiz belegen: Zwar verzeichneten Schweizer Kinos im Jahr 2011 ähnlich wie im Jahr 1995 knapp 15 Millionen Kinoeintritte, inzwischen hat sich die Bevölkerung jedoch von knapp 7 auf etwa 8 Millionen Einwohner erhöht. Das heisst, pro Person gehen wir durchschnittlich seltener ins Kino als zuvor. Und: Nahm die Anzahl der Sitzplätze und die Zahl der Kinosäle zwischen 2008 und 2011 sogar zu, ging gleichwohl die Zahl der Kinos zurück. Das heisst, gewinnen konnten die Multiplexe, die einerseits die Kassenschlager zeigen und andererseits Filme auch bei geringem Interesse noch in ihren Minisälen auswerten können; verloren haben die regionalen Landkinos und singulären Programmkinos.

Das verändert manches, von der ökonomischen Auswertungskette der Filme über den kulturellen Stellenwert des Kinos bis hin zu unserer Wahrnehmung. Das Kino hat, so meine These, heute seine Funktion als öffentliches Leitmedium verloren; man geht nicht mehr ins Kino, um etwas über sich selbst, über seine Gesellschaft und seine Zeit zu erfahren; Kino hinkt als Reflexionsmedium – das es im zwanzigsten Jahrhundert durchgehend gewesen ist – dem Tempo des einundzwanzigsten Jahrhunderts schlicht hinterher. Wir erkundigen uns am liebsten in Echtzeit über politische Entwicklungen, Brisantes erfahren wir in einzeiligen Tweets, und wer etwas über unsere Zeit wissen will, sollte sich quer durchs Netz zappen. Anderseits hat auch die Nachträglichkeit eine Wahrheit für sich, und wer vorwärts gehen will, muss gelegentlich einen Blick zurück werfen.

Mit dem Niedergang der Kinokultur beschäftigen sich drei Publikationen, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Der Filmkritiker *Andreas Maurer* legt mit «Filmriss: Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts» einen polemischen Einwurf vor, der «kein Nachruf auf ein Medium oder [seinen eigenen] Berufsstand» sein will und deshalb zunächst Differenzen aufkündigt: Film, so argumentiert Maurer, sei eben nicht mehr «nur das, was sich auf Filmstreifen befindet», Kino «längst nicht mehr (nur) das, was in Lichtspielhäusern stattfindet».

Was zunächst nach einer grossen Offenheit gegenüber technischen Neuerungen und nach erfolgreicher Abwehr von kulturpessimistischen Positionen klingt, offenbart sich in einzelnen Kapiteln als Sollbruchstelle. Ein Beispiel: «Die Filmkritik ist kritisch». Hier zeigt Maurer in aller Deutlichkeit, warum es heute kaum eine Filmkritik geben kann, die ihren Namen verdient – die Printmedien kämpfen ebenfalls mit den digitalen Informationsplattformen, man feuert Filmredaktoren und duldet Filmartikel nur noch als schlecht bezahlte PR. Kann man diesen Entwicklungen tatsächlich entgegentreten, indem man



seine Hoffnung auf die diskursive Kraft des Internets als eines «herschaftsfreien Raums» setzt, in dem sich das verständigt, was Immanuel Kant einmal die Gemeinschaft «räsonierender Subjekte» genannt hat? Vorläufig jedenfalls hat sich eher eine «Gefällt-mir-Kultur» durchgesetzt, die auf kritische Kritik gerne verzichtet. Wie soll hier und insbesondere ohne Teilhabe an filmwirtschaftlichen Auswertungskette – in der Filmkritik Annoncen produzierte und Annoncen Kritik finanzierten – eine Debattenkultur entstehen, die «informative, meinungsbildende, ideenreiche Essays» abliefert? Wer kann das gratis leisten?

Also doch Kulturpessimismus? Den vertritt *Lars Henrik Gass*, seit 1997 Direktor der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen. Hier, wo sich vor fünfzig Jahren junge deutsche Filmautoren mit ihrem Manifest Gehör und dem deutschen Kino damit eine neue Öffentlichkeit verschafften, verzeichnet man heute einen Verlust: Dem Film, schreibt Gass, kommt das Kino abhanden und damit ein spezifischer Raum der Wahrnehmung: «Das Kino verschaffte mir einen Bezug zur Welt nicht dadurch, dass es sie im Film abbildete, sondern indem es mich in der Zeit deponierte und mir eine andere Wahrnehmung der Welt vorschlug, einer Welt, die ich nicht kannte.» Heute, so argumentiert der schmale Band «Film und Kunst nach dem Kino», hat sich nicht nur der Filmkonsum privatisiert, die Filme selbst haben sich verändert.

Das lässt sich nicht nur an der TV-Ästhetik vieler Filme, sondern auch an Grossproduktionen wie Steven Spielbergs JURASSIC PARK (USA 1993) nachzeichnen. Der Film spielt nicht nur in einem Erlebnispark, er wird gleich selbst einer, wo das Wunder der Erscheinung einer ausgestorbenen Spezies sich im digitalen Wunder der Simulation erschöpft: «Die Simulationstechnik im Film», schreibt Gass, «ist zugleich die Simulationstechnik des Films. Das Signet des Entertainmentparks und das Signet des Films sind dasselbe. Der Film verkörpert den Blick des Zuschauers, der alles kann, die Privatisierung von Erfahrung [...].» Die Dinosaurier «existieren nur für den, der konsumiert, als Produkt, als Ware», die im Park, an der Kinokasse und mit dem Happy Meal als Spielzeug zu kaufen ist.

Andere Filme wiederum suchen sich Nischen fernab dieser nahtlosen Wertschöpfungsketten, beispielsweise in Museen. Diese garantieren nicht nur dem Filmautor ein Auskommen, sondern auch die Ausstellung und damit einen Ort «der sozialen und intellektuellen Interaktion». Ähnlich die Filmfestivals, ohne die eine Filmgeschichte kaum mehr zugänglich wäre. Hier sieht Gass einen Förderungsauftrag auch der öffentlichen Hand, die dort einspringen soll, wo «die Kosten für die Gesellschaft die in ihr bestehende Nachfrage deutlich übersteigen». Die Bildende Kunst, die Klassische Musik oder das Theater beispielsweise haben – teilweise hochsubventioniert – diesen Übergang geschafft, weshalb nicht darüber nachdenken, «wie und wo das riesige künstlerische Erbe des Films» einigermassen lebendig gerettet werden kann?

Auch die Filmwissenschaft macht sich Sorgen, kommt ihr doch zunehmend das Sujet abhanden. Erst heute scheint man zu realisieren, dass man sich nicht einem zeitlosen Gegenstand, sondern einem technischen Medium gewidmet hat, das zeitlich und räumlich begrenzt ist. Entsprechend geht es den Autoren des Bands «Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema» weniger um die praktische Zukunft des Mediums als um die theoretische Einordnung des Verlusts des Kinos beziehungsweise der «Explosion» «bewegter Bilder». Damit wandeln sich ontologische Fragen (wie beispielsweise André Bazins Was ist Kino?), die sich angesichts einer lebendigen Kinokultur stellten, in topologische und chronologische: Wann ist Kino? Und: Wo ist Kino?

Vereinfacht dargestellt teilen sich die Autoren in diesen Leitfragen in zwei Lager: *Raymond Bellour* und *Jonathan Rosenbaum* etwa beharren auf einer spezifischen Kinoerinnerung, die die Zeit und den Raum des Kinos begrenzt und für eine sehr genaue Verwendung der Begriffe plädiert: eine DVD ist eben kein Film, der *silver screen* kein 60 Zoll LED Monitor und die zwei Minuten, die ein Durchschnittsleser auf der Website von Undercurrent (einer digitalen Filmzeitschrift, siehe http://www.fipresci.org/undercurrent/index.htm) oder auf der Internet Movie Data Base (www.imdb.com) verbringt, können sich nicht mit der Lektüre der «Cahiers du cinéma» messen.

Andere wiederum plädieren für eine theoretische Offenheit, die das Kino von innen und von aussen her denkt. Kino, so argumentiert beispielsweise *Vinzenz Hediger*, bildet zumindest den Rahmen – im technischen wie im theoretischen Sinne –, in dem sich eine Medienontologie im «grenzenlosen Raum bewegter Bilder» überhaupt entwickeln kann. Insofern lassen sich auch "alte" Medien als Spiegelbilder der "neuen" Medien verstehen, die just die Grenzen, aber auch die Macht verschiedener Bewegtbilder beleuchten. Ähnlich, aber anders fragt *Victor Burgin*, ob das Kinematografische nicht ebenso das Unkinematografische zeitigt. In Analogie zu Sigmund Freuds Begriffen vom Bewussten und Unbewussten versucht Burgin derart, einen Freiraum für etwas zu schaffen, was zwar dem Kino unverbrüchlich verbunden ist, aber gleichzeitig sein Gegenteil, sein Anderes meint: Die Fortsetzung des Kinos in einem anderen Raum, zu einer anderen Zeit. Es geht dann nicht mehr darum, das Kino «wieder zu erfinden», sondern im Gegenteil, die «möglichen Formen des Un-Kinos» zu denken.

Das ist elegant gedacht, aber das Problem wird damit nicht erledigt sein. Nicht für den Theoretiker und schon gar nicht für die Praktiker. Tapfer stemmen sich in diesen Publikationen Autoren und Autorinnen (die man alle als Cinephile bezeichnen muss) gegen eine technische und gesellschaftliche Entwicklung, die sie allesamt als unausweichlich betrachten. Doch niemand mag sich offen zu einem radikalen Pessimismus bekennen. Trotzdem bleibt eine Einsicht: Die Existenz des Kinos wird letztlich davon abhängen, ob wir es jenseits aller Nostalgie brauchen werden.

Veronika Rall

Andreas Maurer: Filmriss: Zehn grosse Irrtümer rund ums Kino des 21. Jahrhunderts. Zürich, Edition Howeg, 2012. 131 Seiten. Fr. 34.90

Lars Henrik Gass: Film und Kunst nach dem Kino. Hamburg, Philo Fine Arts (Fundus Bücher 216), 2012. 131 Seiten. Fr. 14.90, € 10.–

Gertrud Koch, Volker Pantenburg, Simon Rothöhler (Hg.): Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Wien, Synema, 2012. 184 Seiten. Zahlreiche Abbildungen. € 20.–. (Englisch)

AUSSENSEITER

von Ausgestossenen, Individualisten und anderen Originalen

filmstelle
kino immer anders

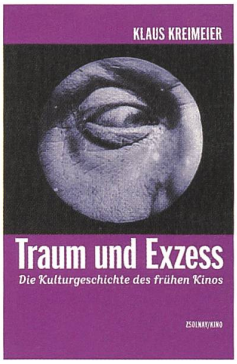
26.9. **DRIVE** *Die Filmstelle am Mittwochsfilm* Nicolas Winding Refn, US 2011
2.10. **HAROLD AND MAUDE** Hal Ashby, US 1971
9.10. **PRECIOUS** Lee Daniels, US 2009
16.10. **THE ROYAL TENENBAUMS** Wes Anderson, US 2001
23.10. **VIER MINUTEN** Chris Kraus, DE 2006
30.10. **THE BAND'S VISIT** Eran Kolirin, IL/US/FR 2007
6.11. **DEAD MAN** Jim Jarmusch, US 1995
13.11. **BARFLY** Barbet Schroeder, US 1987
20.11. **LARS AND THE REAL GIRL** Craig Gillespie, US/CA 2007
27.11. **LET THE RIGHT ONE IN** Tomas Alfredson, SE 2008
4.12. **EAGLE VS SHARK** Taika Waititi, NZ 2007
11.12. **DARWIN** *In Anwesenheit des Regisseurs* Nick Brandestini, CH 2011

jeweils am Dienstag im Stuz²
Kasse/Bar 19:30
Film 20:00

Eintritt 5.- » Zyklusabo 30.- » GRATIS für VSETH und VSUZH Mitglieder
Universitätsstrasse 6, Tram 6/9/10 bis ETH/Universitätsspital » *www.filmstelle.ch*

Als das Publikum sehen lernte

Klaus Kreimeiers Buch «Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos»



Die Jahre von der ersten Lumière-Vorführung 1895 bis zum Ersten Weltkrieg gelten als die Frühzeit der Kinematografie. Übersichtsdarstellungen dieses frühen Kinos boten bisher vorwiegend die ersten Kapitel der Standardwerke zur Filmgeschichte. Sie waren zwangsläufig summarisch, weitgehend gestützt auf eigene Erinnerungen der älteren Autoren beziehungsweise auf Sekundärquellen bei den jüngeren. Diese Abrisse krankten oft daran, dass sie die "Kinderjahre" des Films tendenziell in der Perspektive der nachfolgenden Entwicklung behandelten und daher jene Aspekte privilegierten, die sie als Vorstufen zu Späterem betrachteten, insbesondere zu den narrativen Standards des klassischen Hollywoodkinos. Dennoch waren sie unverzichtbar und verdienstvoll, weil sie die Anfangsjahre überhaupt einer ernsthafteren Betrachtung würdigten und damit jener verbreiteten Geringschätzung entgegentraten, wie sie etwa aus dem Titel der Fernseh-Sendereihe «Als die Bilder laufen lernten» sprach.

Seit den achtziger Jahren hat die Beschäftigung mit der Frühzeit des Films und des Kinos nach und nach aufgeholt. Filmhistorische Festivals wie jene von Pordenone und Bologna sowie Archivkinos haben dieses Filmerbe – das heisst den betrüblich geringen erhaltenen Teil – wieder ins Projektorlicht gerückt. Fundierte filmwissenschaftliche Arbeiten zu Einzelaspekten dieser Periode sind in grosser Zahl publiziert worden.

Der deutsche Filmwissenschaftler *Klaus Kreimeier* unternimmt mit seinem Buch nun den Anlauf zu einer neuen Synthese. Er versucht nicht nur, die Entwicklung der Filminhalte, der Gestaltungsformen und der narrativen Strategien in Beziehung zu den technischen Innovationen und den wirtschaftlichen Produktions- und Auswertungsstrukturen zu setzen, er weitet auch den Blick auf den kulturgeschichtlichen Entwicklungszusammenhang der Moderne. Besonders überzeugend gelingt ihm dies etwa, wenn er die allgemeine Beschleunigung schildert, die das menschliche Leben gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts und zu Beginn des zwanzigsten durch die Elektrifizierung erfahren hat und so das Kino als Teil dieser «Zweiten Industriellen Revolution» verständlich macht: Es spiegelte diesen Beschleunigungsprozess ebenso, wie es zu ihm beitrug mit seinen Zeitrafferefekten und der die Zeit verdichtenden Montage. Nicht ausbleiben konnte der Vorwurf, das Kino trage Mitschuld an der umsichgreifenden «Nervosität» (wie das zeitgenössische Modewort lautete).

Für die Zeit um 1900 konstatiert Kreimeier «eine Art Elementarschule des Sehens» und setzt sich kritisch mit der von Tom Gunning geprägten Formel des «Kinos der Attraktionen» auseinander: So erhellend dieser Begriff für die Zeit der kürzesten, in möglichst abwechslungsreichen Programmen vorgeführten Filme ist, so wenig sinnvoll erscheint es, ihn gegen das sich daraus entwickelnde «cinema of narrative integration» auszuspielen, das für seine Höhepunkte weiterhin auf in sich spektakuläre Szenen setzte (und dies bis heute erfolgreich tut). Die längeren Filme zwingen lediglich dazu, die einzelnen «Attraktionen» durch eine Erzählung zu verknüpfen.

Immer wieder macht Kreimeier in seinem Buch klar, dass das frühe Kino nicht ausschliesslich im Lichte der späteren Entwicklung und als deren Vorstufe gesehen werden darf. Im Gegensatz zu manchen US-amerikanischen Autoren ist ihm bewusst, dass das «klassische» narrative Hollywoodkino nicht die zwingende höchste Entwicklungsstufe des Films darstellt, selbst wenn es bislang unleugbar jene Filmform ist, die sich wirtschaftlich am besten durchgesetzt hat und die zur höchsten Perfektion entwickelt wurde. Andere Konzepte bleiben aber denkbar, sind im frühen Kino angelegt und harren vielleicht nur ihrer weiteren Entfaltung. Das «Kino der Identifikationsangebote» sei weder neu noch genuin kinematografisch. «Vielmehr beerbt der Film mit dem Muster der psychischen Identifikation ältere Medien und formt daraus das, was wir das ‹klassische Kino› nennen, weil seine Ästhetik vertrauten Wahrnehmungsweisen entgegenkommt. (...) Ein Konzept der Moderne ist sie nicht. Jeder Slapstick-Film ist moderner.» (S. 326)

Klaus Kreimeier stützt sich in vielen Aspekten auf die Arbeiten illustrer Kolleginnen und Kollegen (Richard Abel, Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger, Charles Musser, Barry Salt, Heide Schlüpmann, Jörg Schweinitz, um nur einige wenige zu nennen) ebenso wie er die Früchte eigener früherer Arbeiten einfliessen lässt. Es liegt in der Natur eines solchen Unterfangens, dass nicht alle Aspekte mit der gleichen Ausführlichkeit dargestellt werden können. Da stehen sehr ausführliche, detailgenau fundierte Darstellungen, gewissermassen «Grossaufnahmen», neben «Totalen», das heisst eher summarisch verbindenden Passagen, die anfechtbarer sind. Das mag teilweise daran liegen, dass noch Vieles zu erforschen bleibt, zum andern aber kann selbst ein emeritierter Filmprofessor wie Kreimeier unmöglich die inzwischen ausufernde Fachliteratur vollumfänglich aufarbeiten. Zu Themen wie der Aufführungspraxis (Vorführgeschwindigkeit, musikalische Livebegleitung, Kommentator) oder einzelnen nationalen Erscheinungen (etwa dem italienischen Diven-Film) muss man nach der Lektüre dieses Bandes an anderen Orten weiterlesen.

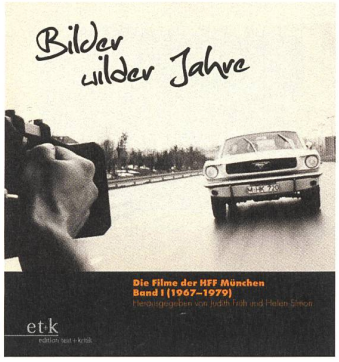
Im Prolog-Kapitel rechnet der Autor in wohltuender Abgrenzung mit einer Tendenz seines Fachs ab, für die er ein in seiner Extremheit erhellendes Zitat gefunden hat: Er führt Douglas Gomery an, der die Sichtung von Filmen als «eine eher untaugliche Forschungsmethode» bezeichnet. Eine der Hauptqualitäten von Kreimeiers Buch liegt gerade darin, dass er offenbar aus unmittelbarer eigener Anschauung heraus argumentiert und viele der Filmbeispiele präzise beschreibt. Das macht seine Argumentation nachvollziehbar, auch wenn man das Beispiel selbst nicht kennt – oder es sich erst dank der Schilderung wieder vergegenwärtigen kann.

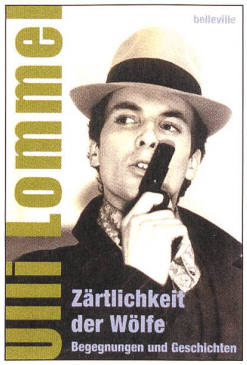
«Traum und Exzess» ist kaum als Einstieg für Leserinnen und Leser zu empfehlen, denen die Werke dieser Periode noch völlig fremd sind. Wer selbst schon einige der frühen Filme gesehen hat, dürfte den grössten Gewinn aus Kreimeiers Buch schöpfen: als Orientierungshilfe in der Fülle der Eindrücke und als Anregung zum eigenen Weiterdenken – und sei es auch mal im Widerspruch zum Autor. Nicht verschwiegen sei allerdings, dass «Traum und Exzess» keine einfache Lektüre ist. Dem Trend der deutschsprachigen Filmwissenschaft, einen abgehobenen, den nicht "initiierten" Leser abschreckenden oder zumindest einschüchternden Fachjargon zu pflegen, erliegt auch Kreimeier streckenweise. Das ist bedauerlich, denn er weiss daneben in so allgemeinverständlicher Klarheit zu formulieren, dass die Brillanz des Gedankens nur umso stärker hervortritt.

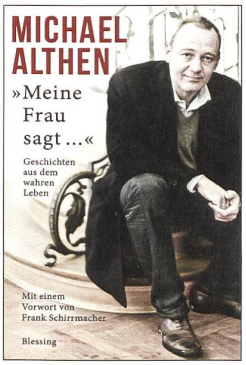
Martin Girod

Klaus Kreimeier: Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos. Wien, Paul Zsolnay Verlag in Kooperation mit dem Österreichischen Filmmuseum, 2011.

Aus München
Bücher







«Der alte Film ist tot.» Das hatten 1962 die Unterzeichner des «Oberhausener Manifests» erklärt. Eine der Folgen des Aufbruchs in den nachfolgenden Jahren war die Gründung der Filmhochschulen in Berlin (Deutsche Film- und Fernsehakademie dffb, 1966) und München (Hochschule für Fernsehen und Film, 1967). Mit «Bilder wilder Jahre. Die Filme der HFF München. Band I (1967–1979)» legt die HFF jetzt den ersten einer auf vier Bände geplanten Chronik vor, deren Folgebände im jährlichen Rhythmus erscheinen sollen.

Man ist schon ein wenig erstaunt zu lesen, dass es in der HFF weder einen Archivar noch ein zentrales Verzeichnis aller Produktionen gab, dass aus Platzmangel die Filme dem Bundesarchiv Koblenz oder aber den Regisseuren selber ausgehändigt wurden. Circa 2900 Filme wurden insgesamt an der HFF produziert, so die Schätzung, 1900 davon sind gegenwärtig in der Datenbank erfasst, die erst spät, nämlich seit 2005, aufgebaut wurde.

Für den in diesem ersten Band der Chronik behandelten Zeitraum wurden bisher 794 Filme identifiziert – wobei es gleich im Vorwort der Herausgeberinnen heisst: «Seltener als ihren papierenen Spuren sind wir den Filmen selbst begegnet und wenn, dann war ihr Zustand meist ihrem Alter von rund 40 Jahren geschuldet: Sie waren farbverändert und brüchig.» So manche der Filmstills legen beredtes Zeugnis davon ab, da mutieren etwa Schwarzweissbilder durch Säureeinwirkungen zu avantgardistischen Farbmustern.

Die Filme der ersten 13 Jahre dokumentiert der Band nach thematischen Gruppen geordnet mit einer knappen Inhaltsangabe, den wichtigsten Stabangaben, Hinweisen auf Festivalteilnahmen und Fernsehausstrahlungen sowie Erinnerungen der Filmemacher. Da gibt es zwar mit dem vierten Abschnitt «Die Schule der Sensiblen» das, was man mit den Filmen der Hochschule aus dieser Zeit verbindet: Autofahrten, lange Einstellungen, zeitgenössische Popmusik, Gangster und Pistolen («es kam ja damals immer eine Pistole vor» erinnert sich Rainer Gansera), aber mit dem nachfolgenden Kapitel, «Politische Hinterhöfe» betitelt, wird zugleich deutlich, dass sich das Spektrum der Hochschulfilme nicht darauf reduzieren lässt. Hier entstanden auch Dokumentarfilme wie Christoph Hübners HUCKINGER MÄRZ (1973) und sogar der ambitionierte Versuch einer filmischen Adaptation von Karl Marx' «Das Kapital»: SIEBEN ERZÄHLUNGEN AUS DER VORGESCHICHTE DER MENSCHHEIT – VON DER ENTSTEHUNG DES REICHTUMS, VOM NUTZEN DER ARBEIT UND VOM FORTSCHRITT lautet der Titel des 155-Minuten-Films aus dem Jahr 1974. Ein eigenes Kapitel von 14 Seiten gilt schliesslich Christoph Boekels DER LANGE ATEM – ANTIMILITARISTISCHE OPPOSITION UND WIEDERAUFRÜSTUNG IN WESTDEUTSCHLAND 1945–1955 (1977), der von der Hochschule lange Zeit im Giftschrank weggesperrt wurde. Ein weiteres Kapitel widmet sich den drei Kurzfilmen, die 1975, 1977 und 1978 unter der Anleitung von Douglas Sirk entstanden.

Gerne würde man viele der hier vorgestellten Filme nach der Lektüre einmal (wieder-)sehen, auch ausserhalb Münchens. Leider verfügt der Band über kein Register und befleissigt sich bei Kritikenauszügen der Unsitte, nur die Zeitung, nicht aber den Verfasser zu nennen.

Parallel zu den Anfangsjahren der HFF begann auch Rainer Werner Fassbinder mit seiner Film- und Theaterarbeit in München. Zu seinem Schauspielerstamm gehörte lange Jahre *Ulli Lommel*, der später in den USA eine weitere Karriere als Regisseur von Horrorfilmen machte. Vor zwei Jahren erschien Lommels Erinnerungsbuch «Zärtlichkeit der Wölfe», in dem es vor allem um die Begegnungen mit prominenten Zeitgenossen ging. Jetzt ist eine «zweite, stark erweiterte Auflage» herausgekommen, die statt 215 318 Seiten umfasst. Die ursprünglichen Einleitungs- und Schlusskapitel wurden ersetzt, die neuen Kapitel gelten primär Lommels Zeit nach der «Riesenwelle», die ihn am 4. Juli 2009 eine Minute lang klinisch tot zurückliess: Erwachen auf der Intensivstation nach dem Herzinfarkt, die Freundschaft zur Krankenschwester Monet (die vielleicht nur ein Teil seiner Imagination ist), Briefe an frühere Bekanntschaften wie Truman Capote, Andy Warhol und Jackie Kennedy, Reise zum Begräbnis des indianischen Schamanen in New Mexico und schliesslich die Rückkehr nach Deutschland nach 35 Jahren. Der Band endet mit einer Eintragung vom 14. Oktober 2010, einer brisanten Enthüllung betreffs des Todes von Marilyn Monroe. Für die zeigt Lommel eine anhaltende Faszination, die ihn auch dazu führte, im vergangenen Jahr ein Bühnenstück über sie zu inszenieren. Für das Changieren zwischen Realem und dessen Image ist MM ja schon immer ein passendes Beispiel gewesen.

Ein Meister der Balance war auch der vor einem Jahr verstorbene Filmkritiker *Michael Althen*. Er beherrschte den Schwebezustand zwischen eleganten Formulierungen und der Substanz dessen, was dahinter stand, konnte auch seine eigene Leidenschaft für das Kino reflektieren und mit anderem zusammenbringen. Sein vor zehn Jahren erschienenes Buch «Warte, bis es dunkel ist» war nicht nur «eine Liebeserklärung ans Kino», sondern auch eine so aufregende wie amüsante Rechenschaft über die eigene Sozialisation durch die bewegten Bilder. Seine Texte zum Film wurden nach seinem Tod ins Netz gestellt, der jetzt erschienene schmale Band «Meine Frau sagt ...» zeigt die andere Seite Michael Althens, wenn er im Untertitel «Geschichten aus dem wahren Leben» verspricht. Die zuerst in der Sonntagsbeilage der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Texte, bei denen «die Abschweifung das eigentliche Form- und Ordnungsprinzip ist» (wie Claudius Seidl im Nachwort treffend bemerkt) erzählen von den Herausforderungen, die der Alltag im Allgemeinen und die Familie im Besondern an den Filmkritiker stellen. Wenn gleich im ersten Text von «DVD-Stapeln» die Rede ist, die «über die Wohnung verteilt sind», dann weiss der Filmfan(atiker), dass auch die Leidenschaft für das Kino hier nicht zu kurz kommt, ob der Autor sich bei einem Empfang nun so unpassend vorkommt wie der Protagonist eines Blake-Edward-Films, oder wenn er begründet, warum es notwendig ist, manche Filme wiederholt anzuschaffen. Die DVD-Stapel ziehen sich übrigens wie ein roter Faden durch das Buch, das wie die Filme des von Michael Althen geschätzten Blake Edwards meisterhaft in seiner Leichtigkeit ist, die doch die grundsätzlichen Dinge des Lebens verhandelt.

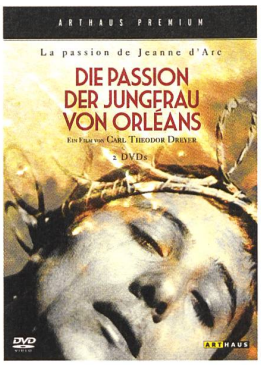
Frank Arnold

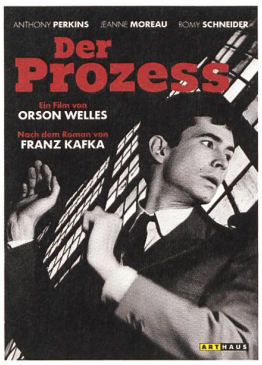
Judith Früh, Helen Simon (Hg.): Bilder wilder Jahre. Die Filme der HFF München. Band I (1967–1979). München, Edition text + kritik, 2011. 418 S., Fr. 52.90, € 39.90

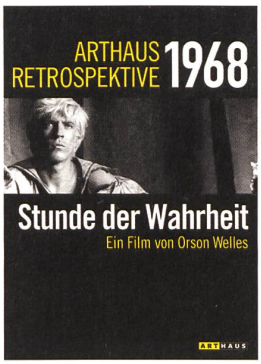
Ulli Lommel: Zärtlichkeit der Wölfe. Zweite, stark erweiterte Auflage. München, Belleville Verlag, 2012. 320 S., Fr. 39.50, € 22.–

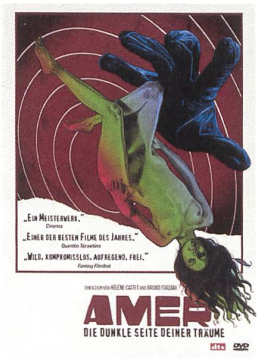
Michael Althen: «Meine Frau sagt ...». Geschichten aus dem wahren Leben. München, Karl Blessing Verlag, 2012. 175 S., Fr. 24.90, € 14.95

DVD









Die Passion von Dreyer

Carl Theodor Dreyers Stummfilm über den Gerichtsprozess gegen Jeanne d'Arc hat mit seiner ausgefeilten Kameraarbeit, seiner virtuosen Komposition auch grösste Skeptiker vom Kunstwillen des Kinos überzeugt. Die legendären Grossaufnahmen des Gesichts von *Maria Falconetti* in der Rolle der Märtyrerin Johanna verleihen dem Film eine bedrückende Präsenz und Authentizität, sodass man fast meinen möchte, einen Dokumentarfilm vor sich zu haben. In der Tat war die Qual im Gesicht der Hauptdarstellerin wohl nicht nur gespielt. Vielmehr soll der tyrannische Dreyer auch körperlich alles von seiner Actrice abverlangt haben. Szenen wurden immer wieder wiederholt, bis sich jene erschöpfte Leere im Gesicht der Protagonistin einstellte, die bis heute den Zuschauer erschüttert. Dabei war es Dreyer zufolge eher ein Zufall, dass er ausgerechnet diese Geschichte verfilmte. Man hatte ihn eingeladen, in Frankreich einen Film zu drehen, entweder über Marie Antoinette, Katharina von Medici oder eben die heilige Johanna. Dreyer zufolge war es am Ende das Los, welches entschieden hat.

Später hat dann der Film eine eigene Passion durchlitten: Jahrzehntelang galt der Film in seiner originalen Form als verloren, weil ein Feuer die Master-Negative zerstört hatte. Dreyer selbst hatte noch eine Rekonstruktion aus verbliebenem Material und Outtakes versucht. 1981 fand man dann zufällig im Abstellraum einer psychiatrischen Anstalt in Oslo eine nahezu vollständige Kopie des Originalfilms. Welch passendes Nachleben für dieses wahnwitzige Meisterwerk.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC *(F 1928). Bildformat: 4:3; Sprache: Stummfilm mit Musik, Untertitel: D; diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

Die Adaptionen von Welles

Der Angestellte Josef K. wird scheinbar grundlos verhaftet, was er zunächst für einen Scherz der Bürokollegen hält. Doch es kommt zu einem aufreibenden Prozess, und auch da lässt man ihn im Unklaren darüber, weshalb er überhaupt vor Gericht steht. So geht es weiter bis zur Hinrichtung ... So verführerisch es ob ihrem Reichtum an Atmosphäre auch sein mag, Texte von Franz Kafka verfilmen zu wollen, so riskant ist das zugleich. Jeder Adaption wird man zwangsläufig vorwerfen müssen, die sprachliche Brillanz der Vorlage zu verpassen. *Orson Welles*, der schon immer ein Faible dafür hatte, sich scheinbar unlösbaren Aufgaben zu stellen, konnte das freilich nicht schrecken. Indem er sich die literarische Vorlage ganz anverwandelt und sie im besten Sinne missachtet, gelingt ihm das unmögliche Kunststück, Kafka ins Kino zu übertragen. Statt dem Buchstaben nachzueifern, macht er etwas anderes und damit das Beste draus. Der von *Anthony Perkins* gespielte Josef K. ist neurotischer, hysterischer als sein literarisches Pendant, dadurch aber auch filmischer. Aus dem absurden Text macht Welles ein exaltiertes optisches Spektakel mit expressionistisch verwinkelten Sets und abnormen Perspektiven. Eine Verfilmung, das hat Welles schon immer begriffen, ersetzt nie das Buch, sondern setzt ihm etwas entgegen: ein Kunstwerk, das mit seinem eigenen Medium ähnlich gelungen umgeht wie die Vorlage.

Ein weit weniger bekanntes Kuriosum in der an Kuriositäten reichen Laufbahn von Orson Welles ist HISTOIRE IMMORTELLE. Auch hier adaptiert er eine von ihm verehrte literarische Vorlage, und zwar eine Kurzgeschichte der dänischen Autorin Karen Blixen. Ursprünglich als erster Teil eines Episodenfilms geplant, ist der Film gerade mal 60 Minuten lang – doch auch die fühlen sich traumhaft lang an. Erzählt wird die Geschichte des despotischen Kaufmann Clay (von Orson Welles selbst gespielt in – einmal mehr – bizarrer Maske), der eine alte Seemannslegende Wirklichkeit werden lassen will: Ein Kaufmann hatte einem Matrosen Geld geboten, wenn der mit seiner Frau schlafen und ihm einen Sohn zeugen würde. Ein bitteres Märchen wird zu einem wunderbar merkwürdigen Film. Noch dazu einem in Farbe – der erste Farbfilm in Welles' Karriere.

DER PROZESS *(F/I/D 1962). Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sprache: D, E (Mono DD), Untertitel: D; Extra: Dokumentation «Orson Welles, Lichtarchitekt». Vertrieb: Arthaus*

STUNDE DER WAHRHEIT *(F 1967). Bildformat: 1,66:1 (anamorph); Sprache: D, E (Mono DD), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus*

Die Farben von Cattet und Forzani

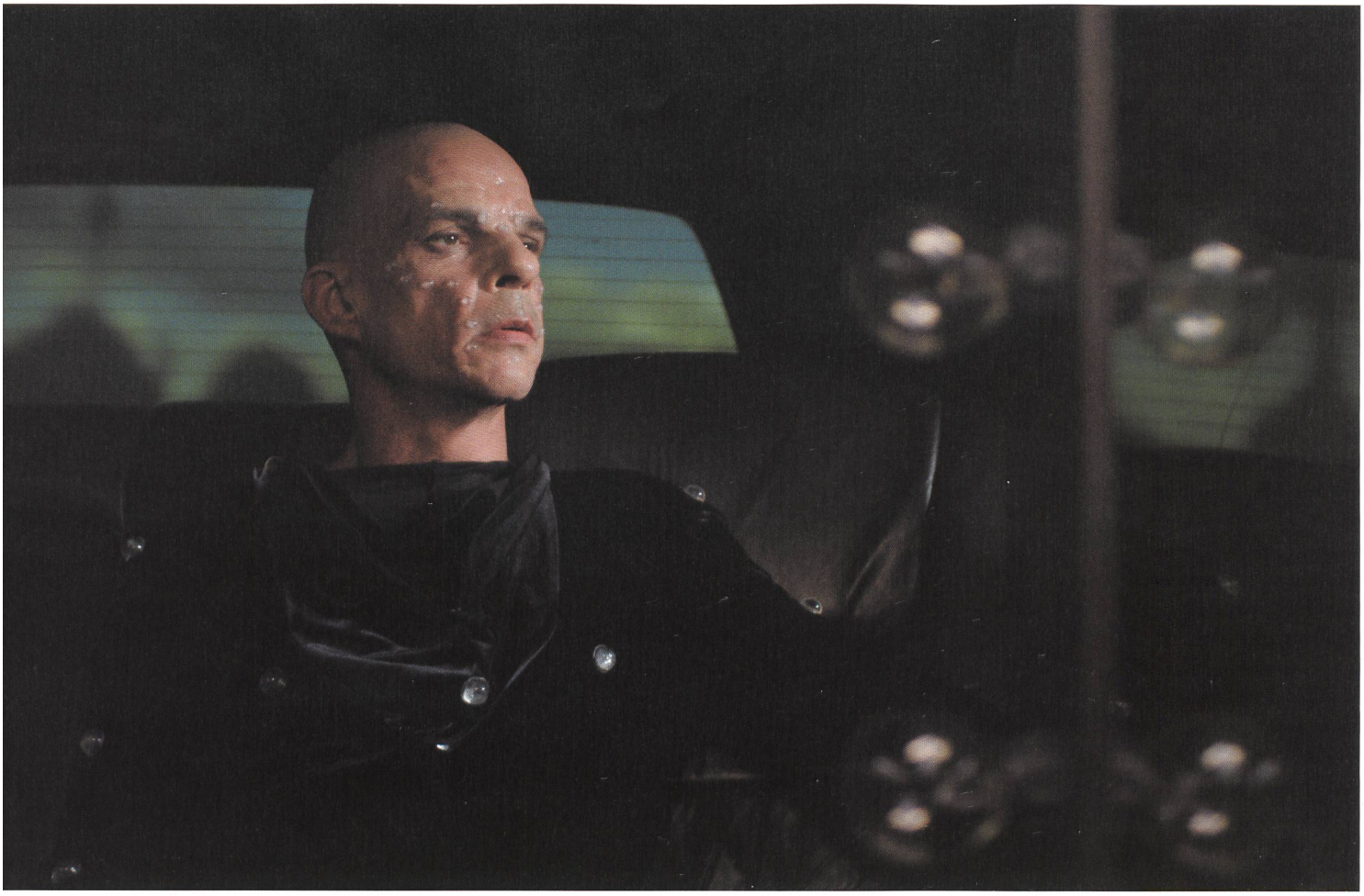
Giallo – die Genrebezeichnung für die italienischen Thriller der sechziger und siebziger Jahre bezieht sich auf die gelben Buchumschläge der Vorlagen. Doch auch darüber hinaus ist es mehr als sinnig, dass diese Filme ausgerechnet eine Farbbezeichnung tragen. In der Tat sind die artifiziellen Kolorierungen in den Filmen von Mario Bava, Sergio Martino oder Dario Argento von extremster Intensität und spielen oft genug die eigentliche Hauptrolle. Diesen Farben begegnet man nun auch im französischen AMER von *Hélène Cattet* und *Bruno Forzani*. Auch sonst ist ihr Film eine Liebeserklärung an den italienischen Giallo, mit dessen Versatzstücken er virtuos spielt. Alle sind sie da, die visuellen Motive des italienischen Genrekinos: das aufgerissene Auge im Schlüsselloch, das Rasiermesser, die mörderischen schwarzen Lederhandschuhe und eben die satten Farben – Blau, Grün, Rot, Gelb. In drei rästelhaft und assoziativ zusammenhängenden Episoden aus dem Leben einer Frau wird die verstörende Verquickung von Lust und Gewalt umkreist: von der ersten Begegnung des Kindes mit dem Tod auf dem Anwesen seiner Eltern, über die Konfrontation als junge Frau mit einer bedrohlichen Gruppe Halbstarker, bis zur Rückkehr ins Elternhaus, wo die Dämonen, von denen das Kind einst phantasierte, nun handfeste Gestalt angenommen haben. Dabei will sich AMER gerade nicht nahtlos in die Genretradition des Giallo einreihen, sondern versucht vielmehr, diese noch zu übersteigern. Hatte im Giallo der eigenwillige Umgang mit den formalen Mitteln des Kinos sich noch immer wieder (wenn auch oft mehr schlecht als recht) in den Rahmen einer Story zu fügen, kann die Form bei Cattet und Forzani sich ganz frei und ohne Rücksicht auf Kohärenz entfalten. AMER ist damit ein Experimentalfilm geworden, der alles eliminiert, was vom Atmosphärischen ablenken könnte. Das Resultat ist buchstäblich ein Traum von einem Film. Den hiesigen Kinoverleihern war dieser Kunstfilm freilich zu verquer, und so muss er nun auf DVD und BluRay Premiere feiern. Dafür hat der Film aber gleich vier Kurzfilme des Regie-Duos im Gepäck, in welchen die beiden sich bereits ihrem Langfilm annähern. Ob der enormen Schauwerte von AMER ist es eigentlich angebracht, sich statt der DVD doch gleich die BluRay zuzulegen. Darauf sind die Farben noch heftiger, der Sog des Films noch unwiderstehlicher.

AMER *(F 2009). Bildformat: 2,35:1; Sprache: D, F (5.1), Untertitel: D. extras: Vier Kurzfilme. Vertrieb: Koch Media. Sowohl als DVD als auch als BluRay erhältlich.*

Johannes Binotto

Akt der puren Entfesselung

HOLY MOTORS von Leos Carax



Französische Schauspieler, die in der Regel gern in einen schwärmerischen Tonfall verfallen, wenn es um die eigene Arbeit und Erlebnisfähigkeit geht, sprechen oft vom Rendezvous mit einer Rolle. Sie suchen die Begegnung mit einer Figur, was zunächst bedeutet, dass sie der oder die Andere ist und womöglich auch bleibt. Das Spiel als Verabredung, bei der sich Realität und Imagination verwischen: Dafür will man sich herausputzen, mit Aufmerksamkeit, Charme und Neugierde wappnen. Man wird besser nicht auf sich warten lassen, die Wendung «être au rendez-vous» bezeichnet, dass sich etwas einstellt, gelingt. Die eigenen Erwartungen und die des Anderen wollen abgewogen sein; ein offenes Ende dieser Verabredung ist vielleicht nicht immer gewünscht.

Dieser kleine Exkurs in die Sprachregelungen des französischen Kinos mag einen Anhaltspunkt liefern, was es denn wohl mit den mysteriösen Verabredungen auf sich hat, die der nicht weniger rätselhafte Monsieur Oscar in HOLY MOTORS wahrnehmen muss. Zunächst hält man sie für Geschäftstermine. Monsieur Oscar scheint ein Unternehmer zu sein, der sich morgens von seinen Kindern verabschiedet und in der standesgemässen Stretchlimousine ins Büro fahren lässt. Tatsächlich ist dies jedoch das erste von insgesamt neun Rollenspielen, die für den Tag in seinem Kalender stehen. Die zweite Rolle ist die einer arg gebeugten Greisin, die auf dem Pariser Pont Alexandre III. in garstigem Ton um Almosen bettelt. Später wird er einem Auftragskiller und einem Sterbenden Gestalt verleihen, wird als Unhold ein Fotomodell in die Kanalisation entführen und spätnachts in ein anderes, weit schäbigeres Vorstadthaus zurückkehren, in dem ihn eine Affenfamilie erwartet. Vor jedem Auftritt muss er sich selbst schminken und sich aus dem ambulanten Fundus der Limousine kostümieren. Wie ein Berserker stürzt sich *Denis Lavant* in das vielfache Abenteuer der angenommenen Identität. Der Schauspieler mit dem pockennarbigen, verkniffenen Gesicht und dem sehnigen, gedrungenen Leib ist ein Zehnkämpfer seines Metiers. Noch in der Erholungspause seines Pensums bricht er in frenetische Aktivi-

tät aus, indem er eine Schar von Akkordeonspielern anführt, die durch eine Kirche marschiert. Lavant würde gewiss nie in das blumige Vokabular seiner Kollegen verfallen, aber für ihn scheint jede Filmrolle ein Rendezvous zu sein, bei dem es auf Leben und Tod geht.

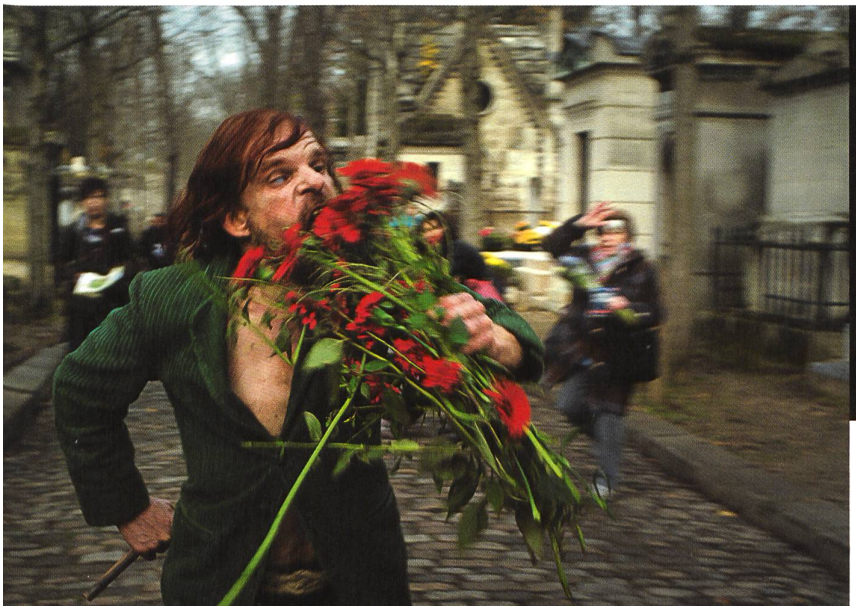
In wessen Auftrag und zu welchem Zweck Monsieur Oscar diesen aufreibenden Mummenschanz aufführt, verrät der Film nicht. Er ist eine einzige, nie stockende Rätselmaschine. Bei der Premiere in Cannes hat HOLY MOTORS enthusiastische Ratlosigkeit unter Zuschauern und Kritikern ausgelöst und übt seither einen immensen Erklärungsdruck aus. Dieser Film platzt aus allen Nähten. Selbst wenn man die zahlreichen Verweise auf Literatur- und Filmgeschichte entschlüsselt hat, die Leos Carax in ihn eingeflochten hat, ist man einer umfassenden Deutung allenfalls einen kleinen Schritt näher. Was soll man auch endgültig aussagen über einen Film, der mit den schlaftrunkenen Zwiegesprächen eines Fuhrparks voller Limousinen endet?

Unter den Regisseuren, die in den letzten Monaten nach allzu langer Abwesenheit wie Kometen am Kinohimmel aufgetaucht sind – Terence Davies, Whit Stillman –, ist Carax derjenige, dessen Bahn sich am wenigsten vorausberechnen lässt. Er ist der unablässig Verstossene aus dem Heimatland Kino. Nach POLA X vor nunmehr dreizehn Jahren ist dies sein bereits zweites Comeback. Seit 1999 hat sich das Kino indes grundlegend verändert. Die digitale Revolution hat zumindest zu einer Erosion des Zuschauerverhaltens geführt. HOLY MOTORS reagiert bereits in seinem Prolog darauf: Da gelangt der Regisseur selbst auf verschlungenen Wegen in einen Saal, dessen Publikum zu keinerlei Aufmerksamkeit und Schaulust mehr fähig scheint. Carax' neuer Film verrät kein Erstaunen über die Möglichkeiten, die seinem Medium mittlerweile zugewachsen sind, sondern existenzielle Zweifel. Dieser Skeptiker ist jedoch zugleich ein Optimist der Form: HOLY MOTORS ist ein Akt der puren Entfesselung. Man geht nicht fehl, in ihm auch eine Rückbesinnung auf die Wurzeln des Kinos zu sehen, der Sensation, dem Spektakel.

Auch wenn der Regisseur mannigfach auf sein bisheriges Werk verweist, gibt er ihm doch eine ganz neue Wendung. Den Furor der Sehnsucht und des Erlebnishungers, der in früheren Filmen wie MAUVAIS SANG oder LES AMANTS DU PONT-NEUF noch an eine Liebesgeschichte geknüpft war, ist nun namenlos. Carax dekonstruiert auch die Konventionen seines eigenen Kinos. Vertraut er dem Melodram nicht mehr? Auch diesmal geht es um das Absolute, aber es scheitert oder erfüllt sich nicht mehr in einer ungestümen Romanze oder Seelenverwandtschaft. Monsieur Oscar begegnet schönen Frauen – *Eva Mendes* als Fotomodell, *Kylie Minogue* als einer vielleicht verlorenen Liebe –, aber es bleiben Episoden, an die nicht angeknüpft werden kann. Die einzige Konstante in dieser erzählerischen Kaskade ist neben ihm seine zuverlässige Chauffeurin. Am Volant der Stretchlimousine sitzt *Edith Scob*, an die man sich sträflicherweise vornehmlich als Titelheldin aus Georges Franjus LES YEUX SANS VISAGE erinnert, die aber eine zu grossartige Schauspielerin ist, um sich nur als Zitat besetzen zu lassen. Natürlich ist das keine falsche Spur. Carax erkundet ein unheilvoll klandestines Paris (nebst Banlieue), das womöglich noch weiter zurückreicht: bis zu Eugène Sues «Geheimnisse von Paris». Aus der Erklärungsnot befreit diese Vermutung den Zuschauer nicht. Eine Gewissheit bleibt ihm allerdings: *Carax est au rendez-vous.*

Gerhard Midding

R, B: Leos Carax; K: Caroline Champetier, Yves Cape; S: Nelly Quettier; A: Florian Sanson; Ko: Anaïs Romand. D (R): Denis Lavant (Monsieur Oscar u. v. a.), Edith Scob (Céline), Eva Mendes (Kay M.), Kylie Minogue (Eva / Jean), Elise Lhomeau (Léa / Elise), Michel Piccoli, Jeanne Disson (Angèle). P: Pierre Grise, Théo Films, ARTE France Cinéma, Pandora Film AG, WDR / ARTE; Martine Marignac, Maurice Tinchant, Albert Prévost. Frankreich 2012. 115 Min. CH-V: Mont-blanc Distribution; D-V: Arsenal Filmverleih



Mandala über die Zeit

THE END OF TIME von Peter Mettler

Zehn Jahre nach seinem preisgekrönten GAMBLING, GODS AND LSD, einem vielbeachteten Essay über die Suche nach Transzendenz, widmet sich der kanadisch-schweizerische Regisseur Peter Mettler erneut einem schwer fassbaren Thema: der Zeit. THE END OF TIME ist eine filmische Reise quer durch die Welt, mit vielen verschiedenen Stationen. Mettler besucht Teilchenphysiker am CERN in Genf, die den Urknall zu reproduzieren versuchen, sowie einen abgeschotteten Bewohner von Big Island auf Hawaii, dessen Haus von Lavaströmen umgeben und von der Umwelt abgeschnitten ist. Weitere Reisen führen ihn nach Bodhgaya, zu Buddhas Erleuchtungsstätte in Nordindien, wo er Pilger beobachtet und zur Reinkarnation befragt; nach Detroit, Michigan, zu einem Trance-DJ und zu Hausbesetzern, die ein zerfallendes Quartier wiederbeleben; in ein Planetarium; und schliesslich nach Hause, in die Küche von Mettlers Mutter, die ihren Sohn ermahnt, seine Zeit gut zu nutzen.

Der Bogen, den der Film spannt, reicht sogar über die Erde hinaus ins Universum. Der Film beginnt mit Archivaufnahmen des Astronauten Joe Kittinger, der 1960 mit einem Fallschirm auf einer Höhe von 31 000 Metern aus einem Heliumballon sprang. Mettler unterbricht diese Geschichte hier und lässt Kittinger augenzwinkernd in der Schwebe, im freien Fall, bis wir am Ende des Films zu ihm zurückkehren. Erst als er sich den Wolken näherte, so das Voice-over, habe der Astronaut die Zeit wieder wahrgenommen – denn dafür sei ein Bezugspunkt notwendig, der im All gefehlt habe. Schon zu Beginn des Films setzt Mettler seinen Rahmen im Überirdischen, Kosmischen, und relativiert unsere Vorstellungen von Zeit und Zeiterfahrung.

«Zeit bedeutet: Wir existieren», sagt ein Forscher des CERN. Dementsprechend ist Zeit eine Kategorie, jenseits derer wir eigentlich gar nicht, oder kaum, denken können. Was war, bevor etwas war? Gab es die Zeit jemals nicht? Existiert sie an und für sich oder nur in Relation zu Anderem? Wann endet die Zeit – mit dem Tod, mit der Ewigkeit? Gibt es die reine Gegenwart? Ist Zeit linear oder zyklisch?

Mettlers Interesse gilt weniger der Philosophie oder der Physik – weder Proust noch Heidegger kommen vor, und nur eine kleine Prise Einstein –, eher scheint es sein Anliegen zu sein, ein komplexes, abstraktes Thema nicht rein rational, sondern auch mit der Sinneswahrnehmung begreifen zu wollen. So sind etwa die Aufnahmen von rotglühenden Lavaströmen atemberaubend, gleichzeitig machen sie deutlich, dass selbst Gestein, das fest und ewigwährend scheint, sich verflüssigt, sich wandelt und altert. Verglichen mit geologischer Zeit sind menschliche Zeitrahmen um einiges beschränkter. Die Natur nimmt in Mettlers Reflexionen eine wichtige Rolle ein: Die Kräfte des Kosmos und die Kreisläufe der Natur, in die der Mensch eingebettet ist, weisen auf grössere Zusammenhänge hin.

Am Anfang gab es keine Namen, zitiert der Film zu Beginn einen Ursprungsmythos. Es geht in THE END OF TIME nicht um das Erklären von Konzepten, Personen oder Begrifflichkeiten, sondern um das gedankliche Flanieren, von Neugier geleitet. THE END OF TIME ist weniger ein klassischer Dokumentarfilm als ein Essayfilm: ein Versuch, ein Thema zu erschliessen, von verschiedenen Seiten her einzukreisen, und die Begriffe nicht zu definieren, sondern aufzuweichen. Der Bezugsrahmen des Essays ist global, und die Bedeutungsebenen des Gezeigten sind vielschichtig. Die oft assoziative Montage eröffnet gedankliche Zusammenhänge. So wird etwa eine hinduistische Kremationszeremonie nahtlos an Aufnahmen von Ameisen gereiht, die eine riesige tote Heuschrecke abtransportieren: Im Mikrokosmos spiegelt sich der Makrokosmos, und umgekehrt. Bemerkenswert ist, wie Mettler das Prinzip der Gleichwertigkeit einsetzt: Er arbeitet mit einem filmischen Blick, für den ein indisches Todesritual ebenso interessant ist wie die Vögel am Himmel und wie der Glacéwagen in Detroit, und der dennoch ruhig und leicht distanziert bleibt.

Bei allem Nachsinnen über die Zeit wird schon früh klar, dass dieses Thema im Grunde bloss der Ausgangspunkt ist für Reflexionen über Metaphysik, das Universum und die Grenzen unseres Daseins. Zeit begrenzt das menschliche Leben, Werden und Vergehen wechseln sich ab, die Endlichkeit löst eine Sehnsucht nach dem Ewigen aus. Eigentlich dreht sich THE END OF TIME, wie schon GAMBLING, GODS AND LSD, erneut um die Suche nach Transzendenz und nach einem höheren Sinn – ein Thema, das sich von Beginn an durch Mettlers Werk zieht.

Auch das Kino als Zeitmaschine wird zum Thema. Mettler nutzt die spezifischen Mittel des Mediums: Zeitlupe und Zeitraffer kommen ebenso zum Einsatz wie Bilder, die rückwärts laufen und dadurch den Zeitfluss umkehren, lange kontemplative Einstellungen und rasante Schnittfolgen. Die hypnotische Endsequenz entstand mittels einer neu entwickelten Bildmisch-Software. In ihr überlagern sich teilweise mehrere Bildkanäle, wodurch eine Art synthetisierter, soghafter Bewusstseinsstrom entsteht. Immer wieder taucht in den Bildern die Kreisform auf. Dieses visuelle Motiv erinnert an ein Mandala, ein Meditationsbild aus der buddhistischen und hinduistischen Kunst, dessen Struktur auf konzentrischen Kreisen basiert. In der Tat ist THE END OF TIME wie ein bewegtes Meditationsbild, das um ein offenes Zentrum kreist.

Natalie Böhler

Regie, Buch, Kamera: Peter Mettler; zusätzliche Kamera: Camille Budin, Nick de Pencier; Schnitt: Peter Mettler, Roland Schlimme; Musik: Gabriel Scotti, Vincent Hänni; Sound Design: Peter Mettler, Peter Brüker; Ton: Steve Richman, Mich Gerber, Dominik Fricker; Sound-Mix: Florian Eidenbenz; picture design: Patrick Lindenmaier. Produktion: Maximage, Grimthorpe Film; Co-produktion: National Film Board of Canada, pUNK Films; Cornelia Seitler, Brigitte Hofer, Ingrid Veninger, Gerry Flahive. Schweiz 2012. 109 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich

Meister der Form

Kenji Mizoguchi

Wie gerne möchte man bei einem der herausragenden Klassiker – und Kenji Mizoguchi (1898–1956) zählt für die Filmhistoriker zum etablierten Pantheon – ohne Umschweife über seinen unverwechselbaren und zwingenden Stil schreiben, über seine zutiefst persönliche Thematik und Weltsicht. Von Seiten der Lesenden würde dies wahrscheinlich die zweifelnde Reaktion provozieren: Wieso, wenn das alles so bedeutend ist, kennen wir es kaum?

Mizoguchi gehört zu jenen Regisseuren, die dem japanischen Kino Weltgeltung verschafft haben. Als der Westen in den fünfziger Jahren mit einem Schlag den japanischen Film entdeckte, standen primär die Namen Kenji Mizoguchi und Akira Kurosawa für dessen künstlerischen Rang. 1951 bis 1954 holten sich an vier aufeinanderfolgenden Festivals in Venedig die Japaner fünf Hauptpreise: zwei für Akira Kurosawa (RASHOMON und DIE SIEBEN SAMURAI), drei für Mizoguchi (DAS LEBEN DER FRAU OHARU / SAIKAKU ICHIDA ONNA, ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND und SANSHO, DER LANDVOGT). Erst gut ein Jahrzehnt später begann man sich in Europa auch für Yasujiro Ozu zu interessieren und damit den Kreis der grossen Japaner zum Dreigestirn zu erweitern.

linke Seite: DIE STRASSE DER SCHANDE (AKASEN CHITAI, *1956*)
EINE ERZÄHLUNG NACH CHIKAMATSU (CHIKAMATSU MONOGATARI, *1952*)
rechte Seite: Kinuyo Tanaka und Toshiro Mifune in DAS LEBEN DER FRAU OHARU (SAIKAKU ICHIDAI ONNA, *1952*)

der unbekannte klassiker

Wieso also ist Mizoguchi heute im günstigsten Fall noch ein legendärer Name aus der Filmliteratur, während Kurosawa und Ozu weiterhin einem cinephilen Publikum zumindest mit einigen Hauptwerken geläufig sind? Die Erklärung dürfte zu einem guten Teil im Wandel unserer Sehgewohnheiten liegen. Mizoguchis typischer Stil, bei dem die Kamera auf Distanz bleibt, kein Zwischenschnitt uns die Gesichter in Grossaufnahme näher bringt, die Spannung zwischen den Figuren sich dafür in langen ungeschnittenen Einstellungen entwickeln kann, dieser Stil braucht die grosse Leinwand. Am Fernsehen oder auf dem Videobildschirm können Mizoguchis Filme nicht zur Geltung kommen. Etwa so wenig wie die Filme aus den siebziger Jahren von Theo Angelopoulos, der ein grosser Mizoguchi-Verehrer war. Im Kino aber, wo sie hingehören, haben Mizoguchis Filme leider Seltenheitswert.

Dies hängt mit einem weiteren Faktor zusammen, der Mizoguchi noch übler mitgespielt hat als seinen Kollegen: dem lange Zeit fahrlässigen Umgang der japanischen Filmindustrie mit ihrem Erbe, insbesondere jenem der Stummfilmzeit. Von Mizoguchis umfangreichem Schaffen – man sprach früher von weit über hundert Filmen, gegen neunzig sind heute als klar ihm zuzuschreibende Titel bekannt – hat die erste Hälfte nicht überlebt: Die rund fünfzig Filme, die er 1922 bis 1932 für die Traditionsfirma Nikkatsu gedreht hat, gelten (von einem Fragment abgesehen) als verloren.

Doch auch Mizoguchis letzte Stummfilme und frühe Tonfilme aus den dreissiger Jahren sind, soweit erhalten, in einem deplorablen Zustand. Manche sind nur in schlechten 16-mm-Kopien überliefert, deren mangelhafte Auflösung den ästhetischen Qualitäten Mizoguchis so wenig gerecht werden kann wie ältere Videoformate. Schlimmer: Fehlende Grauwerte lassen die Gesichter zu weissen Flecken werden, so dass die Figuren (wohl nicht nur für uns Europäer) schwer auseinanderzuhalten sind. So verfügen wir auch für diese Zeit über nicht viel mehr als Studienmaterial, in dem sich bereits die Themen der späteren Filme des Regisseurs

DIE FESTMUSIK VON GION (GION BAYASHI, 1953)
Kinuyo Tanaka in DAS LEBEN DER FRAU OHARU (SAIKAKU ICHIDAI ONNA, 1952)

und seine Vorliebe für lange, aus Distanz gefilmte Einstellungen erkennen lassen.

Wer Mizoguchi für sich entdecken und seine filmische Kraft erleben will, wird sich an sein Schaffen aus den Jahren 1946 bis 1956 halten müssen, vor allem an seine Meisterwerke aus den fünfziger Jahren. Allein die knapp anderthalb Dutzend Filme, die er in seinem letzten Lebensjahrzehnt realisiert hat, reichen um aufzuzeigen, dass der Ruhm, den er damals genoss, keineswegs einer Überschätzung entsprang.

das los der frauen

Mizoguchi stammte aus bescheidenen Verhältnissen. Schon jung musste er erleben, dass seine ältere Schwester als Geisha verkauft wurde. Nach dem Tod seiner Mutter lebte er bei dieser Schwester, die ihm – dank einem reichen "Beschützer" – die Schulbildung finanzieren konnte. Nach Anfängen als Werbezeichner versuchte er, im Studio der Nikkatsu als Schauspieler unterzukommen, wurde als Regieassistent eingesetzt und konnte 1922 seinen ersten eigenen Film realisieren.

Die Dankbarkeit seiner Schwester gegenüber und die Einblicke, die er in deren Leben hatte, prägen einen Grossteil von Mizoguchis filmischem Werk, in dessen Zentrum oft das harte Los der Frauen in der japanischen Gesellschaft steht. So prostituiert sich das Dienstmädchen O-Sen in OSEN MIT DEN PAPIERKRANICHEN (ORIZURU O-SEN, 1935), um einem jungen Mann das Medizinstudium zu ermöglichen. In DIE ELEGIE VON OSAKA (NANIWA HIWA, auch NANIWA EREJI, 1936) wird eine Telefonistin die Geliebte ihres Chefs, um eine Unterschlagung ihres Vaters auszugleichen. Immer wieder, in Gegenwartsfilmen wie in historischen Stoffen, geht es um

FÜNF FRAUEN UM UTAMARO (UTAMARO O MEGURU GONIN NO, *1946*)
DIE LIEBE DER SCHAUSPIELERIN SUMAKO (JOYU SUMAKO NO KOI, *1947*)

Frauen, die sich opfern. Doch zeigt Mizoguchi auch die gesellschaftliche Bedingtheit dieser Opferbereitschaft und hinterfragt sie kritisch.

In DIE SCHWESTERN VON GION (GION NO SHIMAI, 1936) stellt Mizoguchi zwei Geishas einander gegenüber. Die ältere der beiden Schwestern, befangen im traditionellen Gefühl des Verpflichtetseins («giri»), hält selbst dann noch zu ihrem "Beschützer", als dieser sie nicht mehr finanzieren kann, sondern von ihr abhängig wird. Die jüngere findet illusionslos, wenn sie schon den Männern ausgeliefert seien, müssten sie das Maximum aus ihnen herausholen. Was eine schematische Konfrontation sein könnte, wird einfühlbar durch Mizoguchis Differenziertheit: Seine Sympathie gilt gleichermassen der altruistischen Menschlichkeit der Älteren und der Auflehnung der Jüngeren gegen das Ausgenütztwerden.

Siebzehn Jahre später kehrte Mizoguchi zu diesem Stoff zurück, doch aus dem beabsichtigten Remake wurde ein eigenständiges Werk. DIE FESTMUSIK VON GION (GION BAYASHI, 1953) zeigt erneut zwei Geishas im Vergnügungsviertel von Kyoto. Die Tochter einer Geisha wendet sich nach dem Tod der Mutter an deren Freundin und Berufskollegin, um sich von ihr nun ihrerseits zur Geisha ausbilden zu lassen. In der Geishaschule wird sie indoktriniert mit Lektionen über die Geishas als traditionelles Kulturgut Japans. Der Berufsalltag sieht anders aus: Von der jungen Geisha wird erwartet, dass sie sich an einen reichen "Beschützer" bindet, ihr älteres Vorbild wird gezwungen, sich zu prostituieren. Nach anfänglichem Aufbegehren – die Jüngere beisst ihren zudringlichen "Gönner" in die Zunge! – fügen sich beide. Mizoguchi zeigt sie am Schluss auf dem Weg zur erneuten Berufsausübung, doch ein kurzer Moment des sich gegenseitig Zulächelns zeigt auch einen solidarischen Hoffnungsschimmer.

SANSHO, DER LANDVOGT (SANSHO DAYU, 1954)

Die politische Dimension des Problems behandelt Mizoguchi in FLAMMEN MEINER LIEBE (WAGE KOI WA MOENU, 1949): Von Freiheit kann erst die Rede sein, wenn Frauen die gleichen Rechte haben wie Männer – und diesen Kampf müssen die Frauen selbst und gemeinsam führen, sie können ihn nicht den Männern überlassen, auch nicht den politisch fortschrittlichen.

Das Verhalten der Männer

Die Männerwelt und ihre Rituale schildert Mizoguchi trotz solch kritischer Sicht durchaus einfühlsam: die Businesswelt und ihren Konkurrenzkampf, die Besäufnisrunden nach Feierabend, den kollektiven Zwang zum Mithalten und die Angst, das Gesicht zu verlieren. So sehr Mizoguchis Männer den Frauen gegenüber angsterregende Täter sind, sie werden zumeist auch als Gefangene und Opfer der gesellschaftlichen Strukturen geschildert. Ihr Hang, die Frauen und deren Opferbereitschaft auszunützen, nimmt in dem Masse zu, wie ihnen selbst das Wasser am Hals steht.

Weit öfter noch erliegen sie verbreiteten Illusionen, sie jagen nach Glücksphantomen: nach Geld, Ruhm, Macht und dem mit solchem Prestige verbundenen Genuss. In seinem berühmten Hauptwerk ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND (UGETSU MONOGATARI, 1953) ist nicht der Krieg als Abstraktum am Unglück der Menschen schuld, es sind vielmehr die den Krieg auslösenden und die durch den Krieg ausgelösten Begehrlichkeiten. Die beiden männlichen Hauptfiguren sind Bauern und Töpfer, der eine sieht in der Truppenpräsenz die Chance, seine Ware rasch zu hohem Preis zu verkaufen und so reich zu werden, der andere träumt von einer glorreichen Karriere als Samurai und Kriegsheld. In der naiven Hoffnung auf leichten gesellschaftlichen Aufstieg lässt sich der eine von einer noblen Dame becircen – und merkt nicht, dass er es mit dem ruhelosen Geist einer Jungverstorbenen zu tun hat. Alle werden sie eingeholt von der Realität des Krieges mit seinen Plünderungen, Vergewaltigungen, Zwangsrekrutierungen und Verschleppungen. Als Resultat sehen wir nur Opfer: Soldaten wie Zivilisten, ganz besonders die Frauen, aber auch die Männer, deren Hunger und Todesangst drastisch geschildert werden. Nach viel Leid und Verlusten kehrt am Schluss

Machiko Kyo und Masayuki Mori in ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND (UGETSO MONOGATARI, 1953)
Isuzu Yamada (rechts) in DIE ELEGIE VON OSAKA (NANIWA EREJI, 1936)

Friede ein, und die Menschen können wieder ihr Feld bestellen und schöne Töpferwaren schaffen.

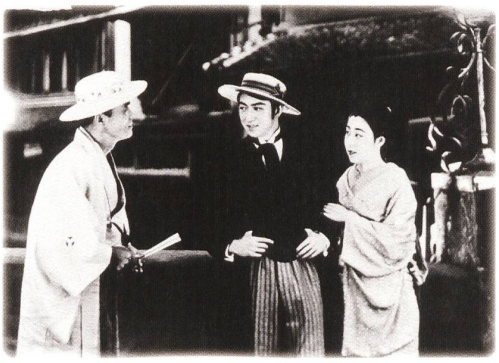
Spätestens SANSHO, DER LANDVOGT (SANSHO DAYU, 1954) macht vollends deutlich, dass Mizoguchis Mitgefühl allen Unterdrückten gilt, Frauen wie Männern. Diese Geschichte einer auseinandergerissenen und in die Sklaverei verkauften Familie spielt in "barbarischer" Vorzeit, doch hier wie in anderen historischen Filmen zielt Mizoguchi, ohne jede vordergründige Aktualisierung, auf die Gegenwart. Das Schicksal des Vaters, der als Gouverneur abgesetzt wird, weil er gegen unmenschliche Befehle der Zentralregierung zu seinen Bauern zu halten versuchte, spiegelt sich in jenem des Sohns, der nach seiner Flucht aus der Sklaverei zum Gouverneur wird, die Abschaffung der Sklaverei proklamiert – in aussichtsloser Überschreitung seiner Kompetenzen, doch so ein Zeichen setzend. Er hält sich an die Devise seines Vaters: «Ohne Mitleid ist der Mensch ein Tier. (...) Jeder hat ein Recht auf sein Glück.» Zwar kann der Einzelne wenig bewirken, doch darf er das Ziel und den Glauben an dessen letztliche Erreichbarkeit nicht verlieren.

Gerade an diesem wohl schwärzesten Film Mizoguchis lässt sich ablesen, wie wichtig die Gestaltung ist. Es sind beiläufige Details wie die Widerspiegelung des Lichts im Wasser, das Glitzern fallender Tropfen, ein leichter Nebel, und es ist die Harmonie seiner Bildkompositionen, die Mizoguchis Schilderung – ohne Beschönigung der Zustände – vor jedem niederschmetternden Miserabilismus bewahren und das Publikum in Bann schlagen.

Kinuyo Tanaka in FRAU OYU (OYU SAMA, *1951*)
Kogure Michiyo und Kuga Yoshiko in FRAU YUKI (YUKI FUJIN EZU, *1950*)

nähe und distanz

«Mizoguchi-Sensei», der Meister Mizoguchi, wie man ihn in Japan nennt, war ein Meister der Form. Seiner grossen Kunst gelingt es, die Darstellung des menschlichen Leids erschütternd und doch nicht unerträglich zu machen. Seine Inszenierung und Kameraführung findet wunderbar die Balance zwischen Nähe und Distanz – im wörtlichen Sinn wie in unserer Wahrnehmung der Figuren. Viele Szenen sind ohne Schnitt, nur durch subtile Kamerabewegungen den Bildausschnitt variierend, in einer einzigen Einstellung aufgenommen («one scene = one cut»). Oft filmt Mizoguchi seine Figuren aus einigem Abstand, vorwiegend betrachtet die Kamera die Handlung im rechten Winkel zur Handlungsachse. Er verschmäht die üblichen Mittel, mit denen das klassische Hollywood-Kino den Zuschauer in die Handlung "einbezieht": die subjektive Kamera und die in Schuss und Gegenschuss aufgelösten Dialogsequenzen.



Das gängige Schlagwort vom Mizoguchi-System darf allerdings nicht dahingehend missverstanden werden, dass er ausschliesslich in ungeschnittenen Sequenzeinstellungen gedreht hätte; er beherrscht vielmehr alle Register und greift für aktionsreichere Szenen durchaus auch zu den gängigeren Mitteln der Montagefolgen unterschiedlicher Einstellungsgrössen. Umso konzentrierter wirken im Kontrast dazu die Schlüsselsequenzen seiner Filme (wahre Anthologiestücke!), in denen kein Schnitt den intensiven Spannungsbogen bricht und in denen die subtile, beim ersten Betrachten kaum auffallende Choreografie der Darsteller- und Kamerabewegungen die Handlung fliessen, fast schweben lassen.

Die Distanziertheit der Darstellungsweise darf nicht mit einer Kälte des Blicks verwechselt

MOHNBLUMEN (GUBIJINSÔ 1935)
ERZÄHLUNGEN UNTER DEM REGENMOND (UGETSO MONOGATARI, 1953)

werden, bei Mizoguchi so wenig wie bei Angelopoulos. Seine Einfühlung in die Figuren, sein Mit-Leiden mit ihnen ist evident. Doch zwingt er uns Zuschauende nicht zur Identifikation mit den Figuren, er lässt sie uns von aussen sehen, damit wir nicht von ihrem Leid völlig erschlagen werden, sondern fähig sind, über dessen Ursachen nachzudenken und im Einzelfall das Funktionieren allgemeinerer gesellschaftlicher Spielregeln zu erkennen.

Mizoguchis Frauen und Männer sind zumeist befangen in sozial vermittelten Rollenvorstellungen, seien sie traditionell (wie jene der Geishas und Samurais), seien sie neuzeitlich (wie jene der Businessmen). Die Zwänge der Gesellschaft werden so nicht nur von aussen durchgesetzt, sie prägen das Selbstverständnis der Menschen, ihre Wertvorstellungen, ihr Streben, ihr Verhalten. Sie stehen jeder Selbstbestimmung im Weg, verunmöglichen letztlich die individuelle Wahl des eigenen Platzes in der Gesellschaft.

So sehr sich Mizoguchi vor grossen Schlagworten hütet – und so sehr er ihnen offensichtlich misstraut, wenn sie wie in FLAMMEN MEINER LIEBE ins Spiel kommen –, so unverkennbar ist sein humanistisches Engagement für das Individuum.

So fremd einem europäischen Publikum manche der japanischen Rollenvorstellungen sein mögen, dadurch, dass Mizoguchi sie uns aus kritischem Abstand sehen lässt, erlaubt er uns auch, die Analogien zu gesellschaftlichem Rollenverhalten in unserer Gesellschaft zu erkennen. Unsere kulturelle Distanz fügt sich nahtlos ein in jene Distanz, die Mizoguchis Ästhetik schafft. Sie zielt über das Mitleid hinaus auf den Erkenntnisgewinn. Weil seine Geschichten zuerst einmal in sich und in ihrer Zeit stimmen, sind sie so allgemein gültig, dass sie fernab jeder Exotik die zeitliche ebenso wie die geografisch-kulturelle Fremdheit überwinden und uns auch heute direkt ansprechen.

Martin Girod

Alles liegt offen da

AMOUR/LIEBE von Michael Haneke

Es beginnt mit dem Ende. In einem Pariser Altbau drängeln sich mehrere Feuerwehrleute vor einer Wohnung, einer bricht mit einem Eisen die Tür auf. Schnell reisst jemand die Fenster auf, vor den Mund gehaltene Taschentücher zeugen von einem strengen, durchdringenden Geruch. Dann öffnet ein Beamter die Schlafzimmertür, die mit Klebeband geradezu versiegelt scheint. Auf dem Bett liegt, von Blumen umrandet, eine tote, greise Frau. Noch wissen wir nicht, wer sie ist, was passiert sein könnte. Doch über den Ausgang des Films besteht kein Zweifel.

AMOUR heisst der neue Film von Michael Haneke. Das klingt zunächst nach Definition und Analyse, und wer Hanekes letzte Filme kennt, von CODE: INCONNU, der das Fremde schon in sich trägt, über CACHÉ, dem Verborgenen, bis zur Rätselhaftigkeit von DAS WEISSE BAND, ist zunächst irritiert. Hier geht es nicht um das Erforschen der Liebe. Alles liegt offen da und muss nur erschaut und erlebt werden. Haneke geht es um das Wesen der Liebe, um ihre Dauer, um ihren Bestand, um ihre Kraft, gerade auch im Alter, nach einer langen Zeit des Zusammenlebens. Was stellt die Liebe mit einem an? Was ist man bereit, für den anderen zu tun? Haneke beobachtet, wie Liebe gelebt wird. Er macht das ganz unsentimental und doch so feinfühlig, dass der Zuschauer mehr als einmal ergriffen zurückbleibt. Haneke hat seinen bislang menschlichsten Film inszeniert. Und seinen traurigsten. Doch weil er so bedingungslos auf die Liebe setzt, ist es auch sein hoffnungsvollster.

Die nächste Szene spielt in einem Konzertsaal, von der Bühne blickt die Kamera ins Publikum und lenkt die Aufmerksamkeit auf zwei alte Menschen: Georges und Anne. Sie sind bereits über achtzig Jahre alt, kennen sich länger als ein halbes Leben. An ihrer Liebe zueinander hat das nichts geändert, wie ein kurzer Seitenblick beweist. Nach dem Konzert kehrt der Zuschauer mit ihnen in die Wohnung zurück: gross, geräumig, mit weiten Flügeltüren und durchgetretenem Parkett, alten Tapeten und vergilbten Gardinen. Am Fenster steht ein Klavier, die Musikanlage von Harman-Kardon stammt noch aus den siebziger Jahren und hat seitdem wohl nie ihren Dienst versagt. Es gibt weder Fernseher noch Computer, dafür eine Schreibmaschine. Detailgenau und ausführlich legt die Ausstattung von *Jean-Vincent Puzos* bloss, wie lange Georges und Anne hier bereits leben, was sie angesammelt haben an Dingen und wie diese Dinge sie charakterisieren, aber auch ihre Interessen und, sehr vage noch, ihre Berufe, die sie längst nicht mehr ausüben, umschreiben: Sie war früher einmal Pianistin, er Musikprofessor. Die Wohnung, die der Film kaum verlässt, wird so zum Ort mit Geschichte(n), an dem viel Musik gemacht und gehört wurde.

Am nächsten Morgen, beim Frühstückstisch, verharrt Anne starr und regungslos, unfähig, auf Georges besorgte Fragen zu reagieren, unfähig, sich später an ihren Blackout zu erinnern. Unvermittelt ist der Konflikt des Films gesetzt: Anne hat einen Schlaganfall erlitten. Als sie aus dem Krankenhaus zurückkommt, ist sie bereits auf den Rollstuhl angewiesen. Ihre Tochter Eva, verheiratet mit einem Engländer und vielgereiste Konzertpianistin, kommt zu Besuch. *Isabelle Huppert*, in einer Nebenrolle, spielt sie als verwöhnte, unzufriedene Frau. Für ihre Eltern hat sie kein Verständnis, der Tüchtigkeit des Vaters traut sie nicht, doch Verantwortung will sie – trotz des vorgespielten Interesses – auch nicht übernehmen. Warum er die Mutter nicht in ein Hospital bringe? Wie es nun weitergehen solle? «Es geht so weiter wie bisher», antwortet Georges seelenruhig, «bis es irgendwann zu Ende ist.» Von nun an wird Georges, nur gelegentlich unterstützt von einer ambulanten Pflegerin, Anne allein umsorgen: anziehen, Gang zur Toilette, Bewegungs- und Sprachübungen, füttern. Ein ehemaliger Klavierschüler, nun selbst erfolgreicher Pianist, kommt zu Besuch, Blumen in der Hand. Eines der wenigen Male, dass die Aussenwelt noch Zugang in diesen kleinen, abgeschlossenen

Kosmos hat. Dann der zweite Schlaganfall. Anne kann das Bett nicht mehr verlassen, jetzt helfen nur noch Schnabeltassen bei der Ernährung, sie stöhnt, sie schläft, sie leidet. Und dann beweist ihr Georges ein letztes Mal seine Liebe.

Eine Liebe, die sich den ganzen Film über in kleinen Gesten und wenigen Worten äussert, Gesten der Aufmerksamkeit, des Respekts, des Verständnisses, der Fürsorge, des Schutzes und der Angst um den anderen. Je unerträglicher die Situation wird, desto näher rücken Mann und Frau zusammen. Wie der einundachtzigjährige *Jean-Louis Trintignant* und die fünfundachtzigjährige *Emmanuelle Riva* hier zusammenspielen, in diesem Zwiespalt aus körperlichem Verfall und seelischem Zusammenhalt, ist einfach bewundernswert. Nach seiner Uraufführung in Cannes ist AMOUR von Kritikern als Geschenk Hanekes an die beiden grossen Schauspieler bezeichnet worden. Zwei Schauspieler, die auch ein wenig von dem Rollenprofil ihrer langen Filmographien mit einzubringen scheinen. Trintignant hat häufig scheue, undurchschaubare Männer gespielt, dann wieder entschlossene und tatkräftige in seinen besten Gangsterfilmen, in der Liebe auch mal unbeholfen und zögerlich – siehe Eric Rohmers MA NUIT CHEZ MAUD – oder schwach und obsessiv – siehe Bernardo Bertoluccis IL CONFORMISTA. All das fliesst unmerklich in die Rolle des Georges mit ein. Emmanuelle Riva nimmt noch einmal ihr Leid aus HIROSHIMA MON AMOUR auf. Ging es dort um die Schrecken des Krieges, geht es hier um die Schrecken des Alters, und zwar so eindringlich und anschaulich, so genau und auf den Punkt gespielt, dass man sich plötzlich als Zuschauer zu fürchten beginnt: Möchte man selbst so altern? Und wie ist das mit den eigenen Eltern? Oder nahen Verwandten? «Ich kann nicht mehr. Ich bin müde», sagt Anne einmal. Haneke macht diese Angst vor dem Alter fast körperlich spürbar, er setzt sich mit ihr auseinander, neugierig und interessiert. Das gibt seinem Film eine Qualität, die über das Kino hinausreicht: Was bedeutet es, alt zu werden – auch für den Zuschauer?

Natürlich gibt es in AMOUR noch Szenen, die man als «typisch Haneke» bezeichnen möchte, die irritieren und verstören, die nicht so recht zum Gesamtbild des Films passen wollen – obwohl sie es natürlich trotzdem tun. Einmal verweigert Georges seiner Tochter, die Mutter zu sehen, schliesst sogar die Schlafzimmertür ab und verhält sich höchst unangemessen. Erst als er seinen Schutzpanzer abgelegt hat, kann er über sich und Anne sprechen: «Wir wechseln Windeln. Wir üben sprechen, manchmal singen wir. Manchmal gelingt es mir, sie zu überzeugen, etwas zu trinken oder zu essen. Manchmal gelingt mir das nicht. Manchmal lacht sie. Dann weint sie wieder, ruft um Hilfe. Nichts davon ist es wert, erzählt zu werden.» Ein anderes Mal schmeisst er ohne viel Aufhebens eine Pflegerin raus, die Anne beim Kämmen weh getan und ihr sogar einen Spiegel vorgehalten hatte – obwohl Anne den Anblick ihres vom Alter gezeichneten Gesichts nicht erträgt. Die Art und Weise, wie sich die Entlassene wehrt, auf voller Bezahlung besteht und dann auch noch den alten Mann beleidigt, ist wieder «reinster Haneke». Einmal fliegt eine verirrte Taube durchs offenen Fenster und hüpft durch den Flur – bis Georges sie fängt und wieder in die Freiheit entlässt. Man muss die Symbolik der Szene gar nicht entschlüsseln, um sich über ihre Beiläufigkeit zu freuen. Und dann geht der Film mit einem kurzen Traum zu Ende: Anne steht in der Küche, Georges bindet sich auf ihr Drängen hin die Schuhe zu. Wie wird er weiterleben – ohne sie?

Michael Ranze

R, B: Michael Haneke; K: Darius Khondji; S: Monika Willi, Nadine Muse; A: Jean-Vincent Puzos; Ko: Catherine Leterrier; T: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce. D (R): Jean-Louis Trintignant (Georges), Emmanuelle Riva (Anne), Isabelle Huppert (Eva), Alexandre Tharaud (Alexandre), William Shimell (Geoff), Ramón Agirre (Hausmeister), Rita Blanco (Hausmeisterin). P: Les Films du Losange, X Filme Creative Pool, Wega Film; Margaret Menegoz, Stefan Arndt, Veit Heiduschka, Michael Katz. Frankreich, Deutschland, Österreich 2012. 125 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

Bonnie & Clyde im Reverse-Modus

MODEST RECEPTION von Mani Haghighi

Ein Kontrollposten irgendwo in den iranischen Bergen. Weit und breit nichts ausser Fels, Geröll, Schnee und eine kleine Strasse, die sich durch die karge Landschaft gräbt. Das modisch gekleidete Pärchen im SUV muss da natürlich verdächtig erscheinen. Anstatt sich auszuweisen, fangen der Mann mit dem Clooney-mässig grauen Haar, der den linken Arm wie Napoleon in der Schlinge trägt, und die junge Frau mit der Alpaka-Mütze dann auch noch an zu streiten. Der Mann wirft das Handy seiner Begleiterin in den Schnee, wo es die Frau aufgeregt sucht, während sich der Soldat, das Gewehr im Anschlag, das Beziehungsgejammer des Mannes anhören muss.

Ein Auftritt wie aus einer Hollywood-Screwball-Komödie. Am Ende: Gelächter. Davor aber passiert etwas Unerhörtes, fast schon Groteskes. Unter einem Vorwand öffnet die Frau den Kofferraum, greift hinein und schleudert eine randvoll mit Geld gefüllte Plastiktüte in Richtung Soldat. Bündelweise fallen die Banknoten heraus, Scheine flattern durch die Luft. Während der Staatsdiener mit grossen Augen danach greift, sitzt das Pärchen schon wieder im Auto und braust lachend davon. Das zänkische Ehepaar: eine Inszenierung? Beim Wegfahren sieht man noch den mit Dutzenden von Geldtüten gefüllten Kofferraum.

So unvermittelt wie in MEN AT WORK (2006), als wohlhabende Teheraner auf der Rückfahrt von einem Skiausflug plötzlich anhalten, um einen riesigen phallischen Felsbrocken einen Abhang hinabzustossen, so ankündigungslos stürzt Regisseur Mani Haghighi, der lange in Kanada lebte, ehe er 2000 in den Iran zurückkehrte, die Zuschauer nun in die surreal-allegorische Parallelwelt seines vierten Spielfilms. Bis zum Schluss lässt sich nur bruchstückhaft erahnen, was Leyla und Kaveh, die beiden Hauptfiguren, in diese menschenverlassene Gegend führt, woher das viele Geld kommt und wieso sie es verschenken. Möglicherweise stimmt das, was Leyla gegen Ende sagt: dass Kavehs Mutter in dieser Region aufwuchs, ehe sie woanders steinreich wurde. Und dass sie, als sie von Bombenangriffen hörte, die den ärmlichen Landstrich erschütterten, die beiden losschickte, um Geld unter die Bevölkerung zu verteilen. Und zwar nach klaren Regeln: pro Tüte eine Million und pro Person höchstens eine Tüte.

Was es mit den Bombardements auf sich hat, bleibt dabei ebenso ungeklärt wie die Frage, ob das alles überhaupt stimmt. Leyla und Kaveh werden im Laufe des Films häufig genug beim Lügen ertappt. Einem bescheidenen alten Mann, der das Geld nicht annehmen will, erzählt Kaveh, Leyla sei seine Schwester. Sie sei verrückt, habe ihr neugeborenes Kind ermordet und müsse nun ausser Landes gebracht werden. Das ganze Geld sei eigentlich für eine Schleuserbande vorgesehen gewesen, die habe sich aber als unzuverlässig erwiesen. Nun müssten sie auf eigene Faust über

die Grenze und vorher das Geld wieder loswerden. Mit dieser melodramatischen Story ringt Kaveh dem Mann das Versprechen ab, für ihn das Geld vorübergehend aufzubewahren. Es bleibt unklar, was an der Geschichte wahr sein könnte.

Solche Leerstellen sind charakteristisch für das iranische Gegenwartskino. Zumindest für jenen Teil, der den Westen erreicht; namentlich etwa die Filme von Rafi Pitts, Asghar Farhadi (mit dem Mani Haghighi mehrfach zusammengearbeitet hat; unter anderem als Schauspieler in ABOUT ELLY, in dem *Taraneh Alidoosti*, die Darstellerin von Leyla, die Titelrolle spielte) und, in geringerem Masse, Jafar Panahi. Möglicherweise handelt es sich bei den Auslassungen um Versuche, gesellschaftskritische Kommentare an der Zensur vorbei ins iranische Kino zu schmuggeln. In jedem Fall aber verleiht die wabernde Deutungsoffenheit den Werken einen märchenhaft-mystischen Einschlag, eine poetische Grundierung, die sie über die eigentliche Handlung hinaus in eine zeitlos-lyrische Sphäre hineinhebt.

Dass das Geld gar nicht so leicht unter die Leute zu kriegen ist, wirkt am Anfang von MODEST RECEPTION oft komisch. Leyla und Kaveh fangen an, die Plastiksäcke zu verstecken und die von ihnen "Beschenkten" heimlich dabei zu filmen, wie sie das Geld entdecken. Nie aber bleibt es lustig. Stets eskaliert die Situation, sie verselbständigt sich, aus den Wohltätern werden Aggressoren. Wütend tritt Leyla gegen den Unterstand des alten Mannes, der ihr Geld nicht will, und beschädigt den dabei. Einen Anderen, der das versteckte Geld weggeschafft hat, verführt sie zur Lüge, als sie nach der angeblich verlorenen Tüte sucht. Sie erfindet ein todkrankes Kind, das ohne das Geld sterben müsse, und treibt den Mann, der beharrlich bestreitet, eine Geldtüte gefunden zu haben, immer tiefer in Schuldgefühle. Je länger das Roadmovie dauert, umso teuflischer werden die Verführungsversuche, bis Kaveh, ausgerechnet bei einem brennenden Dornbusch, einen Vater dazu bringt, sein totes Kind den streunenden Hunden zu überlassen. Nur böse sind Leyla und Kaveh, diese iranischen Bonnie & Clyde im Reverse-Modus, aber nicht: Hinterher versucht Kaveh verzweifelt, dem toten Baby ein Grab zu schaufeln und die lauernden Hunde zu vertreiben.

Im Konflikt zwischen Moderne und Tradition, ein Zwiespalt, der die iranische Gesellschaft entzweiht und zuletzt auch in Farhadis Filmen NADER AND SIMIN, A SEPARATION oder ABOUT ELLY eine zentrale Rolle spielte, schlägt sich Mani Haghighi auf keine Seite, so zynisch er die Haltungen und Handlungen seines Antiheldenduos auch inszeniert. Leyla und Kaveh werden einigen der von ihnen Beschenkten und Bedrängten später wiederbegegnen und so mit den Konsequenzen ihrer Taten konfrontiert, schliesslich gar selbst zu Opfern. Es ist einmal mehr Winter in einem iranischen Film: alles erstarrt und ein Happy End in weiter Ferne.

Ganz ohne Hoffnung entlässt Haghighi sein Publikum aber nicht. Neben dem melancholisch eingefärbten Schlussoptimismus nimmt man vor allem eine Menge offener Fragen mit nach Hause. Die vielleicht wichtigste: Wofür steht das Geld in der Parabel? Für die Verführung? Für einen weltlichen, westlichen Lebenswandel? Dass die beiden Protagonisten einen Lexus fahren, ihre Filme mit dem I-Phone aufnehmen und Kaveh ständig Camel raucht, ist sicher kein Zufall und mehr als reines Product-Placement. Trotzdem taugen Leyla und Kaveh nicht als Hassfiguren. Zu liebenswert, zu ulkig werden sie von den charismatischen Darstellern verkörpert. Zu nah kommt man ihnen. Und zu trist, zu grau und freudlos erscheinen die Berge, die sie durchreisen, als dass diese als ländliches Idyll herhalten könnten.

Interessanter wird es, wenn man die Geldgeschenke etwas differenzierter betrachtet, etwa als der Versuch, Gutes zu tun, mit allen Mitteln, notfalls mit Gewalt und fast immer an Bedingungen geknüpft. Das Geld als Chiffre für Entwicklungspolitik? Ideologie? Demokratischen Imperialismus? Oder gar in einer doppelten Verkehrung: Fundamentalismus? Mehr als Denkansätze sind das nicht.

Ein weiterer zum Schluss: Leyla und Kaveh begegnen unterwegs ausschliesslich Männern: sturen, stolzen, zwielichtigen und ehrenhaften. Nur das tote Baby ist ein Mädchen, und einmal ist von einer Frau die Rede: jung, schüchtern, hübsch, verängstigt und versteckt in einer erbärmlichen Behausung. Noch so eine Leerstelle, die einer subversiven Lesart den nötigen Freiraum schafft für Kritik an der iranischen Gesellschaft und am islamistischen Staat. Vielleicht gerät das Geld ja in die falschen Hände. Wahrscheinlich müsste eine Veränderung zum Besseren, der soziale Fortschritt im Iran, zunächst einmal damit beginnen, dass dort auch die Frauen wieder sichtbar werden.

Stefan Volk

R: Mani Haghighi; B: M. Haghighi, Amir-Reza Koohestani; K: Houman Behmanesh; S: Hayedeh Safiyari. D (R): Mani Haghighi (Kaveh), Taraneh Alidoosti (Leyla), Saeed Changizian (Soldat), Esmail Khalaj (alter Mann), Saber Abar (junger Mann), Mohammad Aghebati (Kaffeehausbesitzer), Naghi Seyfjamali (Mann mit Esel). P: Hubert Bals Fund, Studio Moon; M. Haghighi. Iran 2012. 100 Min. CH-V: trigon-film

SAVAGES
Oliver Stone

Schreie, Hektik, gefesselte Männer in einem Keller, das Aufheulen von Motorensägen, Todesangst. Schnitt. Eine Meeresbucht im Abendlicht, sanftes Wellenrauschen, weltvergessene Surfer vor kalifornischen Strandvillen. Die ersten zwei Szenerien, hart aufeinander montiert, lancieren so knapp wie eindringlich einen Kontrast, der weissgott Stoff für einen Film hergibt: Südlich der Grenze, in Mexiko, tobt ein Krieg der Drogenkartelle gegen den Staat und gegeneinander, der in den letzten sechs Jahren an die hunderttausend Todesopfer gefordert hat. Exekutionen werden zur Einschüchterung der Gegner gefilmt und ins Internet gestellt, die Ermordeten von Brücken gehängt oder auf Strassenkreuzungen gestapelt. Nördlich der Grenze, in «Gringolandia», geniessen derweil junge *beautiful people* ihr Konsumparadies, flanieren durch Shopping Malls und frönen der freien Liebe, stimuliert vom entspannten Genuss leichter Drogen. Kriege werden vorzugsweise auf anderen Erdteilen ausgefochten.

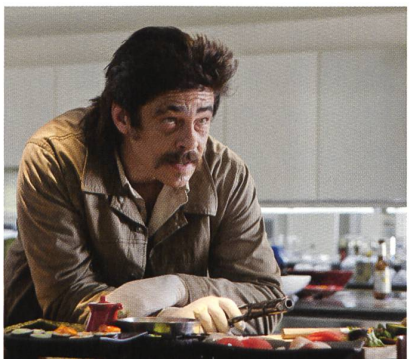
Ben und Chon heissen die sonnengebräunten Helden aus *Don Winslows* Bestseller «Savages», der Vorlage für Oliver Stones neuen Film. Ben ist ein Sympathieträger, Spezialist für Business, Botanik und Buddhismus, der armen Afrikanern schon mal einen Brunnen ins Dorf baut. Neben ihm der toughe Chon, der Mann fürs Grobe, gestählt als «Seal» in Afghanistan. Beide trinken Trumer Pils auf der Sonnenuntergangsterrasse und teilen sich eine schöne Frau mit langen, blonden Haaren: Ophelia, genannt O. Ihren Wohlstand verdanken sie dem Umstand, dass sie mit grünem Daumen und harter Hand das beste Cannabis weitherum verkaufen.

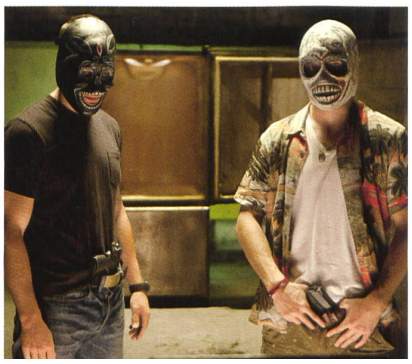
Doch Erfolg schafft Neider und zweifelhafte Geschäftspartner. Und so finden Ben und Chon bald die Visitenkarte des mexikanischen Baja-Kartells im elektronischen Briefkasten – effektvoll untermalt von einem Animationsfilmchen über die unzimperlichen Umgangsformen ebendieses Kartells. Die beiden schlagen das "Angebot" aus, die Konkurrenz an ihrer Goldgrube zu beteiligen, und planen, mit ihrer Geliebten unterzutauchen. Doch bevor es so weit kommt, wird O entführt. Das von «La Reina Elena» geführte Kartell kann Ben und Chon nach Belieben erpressen.

Dann sinkt die Spannungskurve des Films – zu simpel ist die David-und-Goliath-Konstellation. Bis zum Schluss gibt es keine überraschende Wendung und vor allem keine Entwicklung der wichtigsten Charaktere. Die Hauptdarsteller *Aaron Johnson*, *Taylor Kitsch* und *Blake Lively* bleiben blass. Die Nebenrollen pfeffern das zähe Steak mit unterschiedlichem Erfolg: *Salma Hayek* als Elena ist stolz auf ihre Tochter Magda, weil sich diese für sie schämt. *Bueno*, aber dafür, dass die mexikanische Mutter mit ihrer mexikanischen Tochter Englisch spricht, gibt es keinen anderen Grund, als dass das Publikum Hollywoods offenbar zu faul ist, Untertitel zu lesen. Auf Spanisch dürfen dafür *Benicio del Toro* als Elenas Killer Lado und *Joaquín Cosío* als Gangster «El Azul» verhandeln – ganz einfach, weil Cosío nicht Englisch kann, mit seiner massiven Körperlichkeit und seinem vom Wahnsinn durchleuchteten Grinsen aber für einen der wenigen packenden Momente in diesem Film sorgt. Ein anderes Kabinettstückchen bieten del Toro und *John Travolta* als korrupter US-Drogenpolizist, wenn sie sich in der komfortablen Küche des Polizisten belauern und umkreisen.

Doch auch diese beiden Virtuosen der nonchalanten Überzeichnung scheinen nicht so recht zu wissen, wohin die Filmreise gehen soll. Das liegt an der fahrigen Regie von Oliver Stone, der zwischen den Registern schwankt. Splatter? Satire? Realismus? John Travolta meint in einem Interview, SAVAGES sei das PULP FICTION von heute, doch mit seinen Action-Szenen steht Stone viel näher bei der Serie 24 als bei Quentin Tarantino. Nicht einmal für ein Ende mag er sich entscheiden und stellt darum ein melodramatisches neben ein desillusioniertes. Was Stone wirklich aus dem Effeff beherrscht, sind flotte Kamerafahrten, pittoreske Werbefilm-Stimmungsbilder, etwa von Pelikanen, Kojoten oder der kiffenden *ménage à trois*, dazu süffige Hintergrundmusik von Dylan über die Narcocumbia von Systema Solar bis zu «Psycho Killer» in der Version von Bruce Lash. Dazu werden Anspielungen auf die Filmgeschichte gereicht, natürlich nicht auf JULES ET JIM, sondern auf BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID, und haufenweise smarte, aber oberflächliche Kalauer und Philosöpheleien: Chons Orgasmen sind «wargasms», neben seinem *buddhistischen* Freund ist er ein «Bad-ist», und als der softe Ben vom Kartell gezwungen wird, einen Verräter zu exekutieren, versucht Chon ihn zu trösten, indem er ihm zu bedenken gibt, dass schon Buddha ein Sonntagsutilitarist gewesen sei.

Wenn JFK (1991) oder PLATOON (1986) immerhin eine klare politische Position des Vietnam-Veteranen vertraten, wenn die beiden WALL STREET-Filme (1987, 2010) die Logik eines Systems aufzeigen wollten und NATURAL BORN KILLERS (1994) eine beherzte und vor ästhetischer Phantasie und Experimentierlust strotzende Reflexion über Gewalt, Fiktion und Medien war, so dominiert in SAVAGES das flaue *anything goes* postmoderner Ratlosigkeit. Durch sein ganzes Werk hindurch geriert sich Oliver Stone, der Bewunderer Fidel Castros und Begleiter Hugo Chávez', als linksliberaler Chronist der Subkulturen, vor allem aber als Stimme eines (selbst)kritischen Amerika – demnächst soll seine Miniserie THE UNTOLD HISTORY OF THE UNITED STATES erscheinen. Nichtsdestotrotz bestätigt SAVAGES einen Eindruck, den viele Stone-Filme machen: Die politische Kritik fällt so oberflächlich aus, dass der Regisseur das System, das er entlarven will, letztlich zementiert. Fragwürdig sind dabei nicht nur die Stereotypen des Bösen, im neuen Film an erster Stelle der korrupte, weisse Polizist, dicht gefolgt von der mexikanischen Drogenkönigin mit ihrem ebenso schusseligen wie brutalen Killer und einem ganzen Gesindetross. Das sind die im Blut badenden *savages*, die hinterwäldlerischen





Wilden aus dem Entwicklungsland, noch so verfangen in ihrem traditionellen Familien- und Sexualitätskonzept, dass sie die jungen Gringos wegen ihrer Dreierkiste ihrerseits als *savages* verurteilen. Zwar sind Ben, Chon und O in der Tat nicht über alle moralischen Zweifel erhaben, denn auch sie gehen über Leichen – aber letztlich doch aus "Notwehr". Stones Erzählperspektive lässt keinen Zweifel daran, dass sie die positiven Identifikationsfiguren bleiben, schliesslich haben sie doch den perfekten Lifestyle gefunden: ein KMU, das Qualitätscannabis produziert und den sympathischen Jungunternehmern mit Öko-Touch einen respektablen Wohlstand ermöglicht. Den verdanken sie freilich gerade dem Umstand, dass das "System" USA sich den lateinamerikanischen Vorstössen, leichte Drogen zu legalisieren, hartnäckig verschliesst. Ohne Prohibition könnten sich Ben und Chon keinen Strandbungalow in Laguna Beach kaufen.

Im Umfeld seines Films hat Oliver Stone, der mehrmals wegen Marihuanakonsums verhaftet und verurteilt wurde, eifrig für die Freigabe von Cannabis plädiert – im Film hingegen kommt dieses Thema ebenso wenig vor wie die Tatsache, dass die mexikanische Drogenmafia praktisch ihr ganzes Waffenarsenal in den Selbstbedienungsläden nördlich der Grenze zusammenkauft. Und so philosophieren unsere «schönen Wilden» über die Rückkehr in einen «ursprünglichen Seinszustand», statt in unseren Köpfen den Zusammenhang zwischen den ersten beiden Sequenzen des Films, dem brutalen Drogenkrieg in Mexiko und der konsumistischen Spassgesellschaft der USA (und Europas), herzustellen.

Michael Pfister

R: Oliver Stone; B: Shane Salerno, Don Winslow, O. Stone, nach dem gleichnamigen Roman von D. Winslow; K: Dan Mindel; S: Joe Hutshing, Stuart Levy, Alex Marquez; A: Tomás Voth; Ko: Cindy Evans; M: Adam Peters. D (R): Aaron Johnson (Ben), Taylor Kitsch (Chon), Blake Lively (O), Salma Hayek (Elena), Sandra Echeverría (Magda), Benicio Del Toro (Lado), John Travolta (Dennis), Joaquín Cosío (El Azul). P: Ixtlan, Relativity Media, Onda Entertainment. USA 2012. 130 Min. CH-V: UPI, Zürich

HOW TO MAKE A BOOK WITH STEIDL
Gereon Wetzel und Jörg Adolph

Steidl, Düstere Strasse 4, Göttingen, das ist die Anschrift einer Druckerei mit nur einer Druckmaschine und eines Verlags (mit vielen Inprints) mit insgesamt 45 Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern und wohl eine der besten Adressen im Bereich des künstlerischen Fotobuchs. Steidl aber ist vor allem Gerhard Steidl, der 1967 als Siebzehnjähriger als Drucker und Gestalter vor allem von Plakaten etwa für Klaus Staeck und für Kunstausstellungen angefangen hat. Aus dem *learning by doing* entwickelte sich bei ihm eine Passion für das Drucken als Kunst. Er druckte die meisten Multiples und Drucksachen des späten Joseph Beuys, den er als seinen Lehrmeister bezeichnet im Umgang mit ungewöhnlichen Materialien, in der Detailversessenheit und dem Sinn für ungewöhnliche Techniken. Mit «Befragung zur Documenta» druckte er 1972 sein erstes Kunstbuch, er verlegt aber auch politische Werke und seit den achtziger Jahren Fotobücher, aber auch Belletristik (seit 1993 wird etwa das Werk von Günter Grass von ihm verlegt).

Von April 2009 bis Mai 2010 konnten die Dokumentaristen Gereon Wetzel und Jörg Adolph unter besten Bedingungen («Ihr filmt solange, bis ihr euren Film zusammenhabt. Das ist eure Arbeit, davon verstehe ich nichts», Gerhard Steidl) dem leidenschaftlichen Büchermacher bei seiner Arbeit über die Schulter schauen. Sie machen das in der schönen Tradition des *Direct Cinema* – diskret im Hintergrund und mit viel Gespür für die richtigen, die aufschlussreichen Momente. Und mit viel Sinn für Rhythmus, für die austarierte Balance von Hektik und Momenten des Innehaltens. Hektik: die rotierende Druckmaschine, ein mit Maquetten und Musterexemplaren vollpepackter Musterkoffer auf Reisen nach New York, Los Angeles, London, Paris, Katar, Steidl im Auto, im Flugzeug, telefonierend, Papiere sortierend, sie zerreissend, zwischen Terminen – bis zu zehn pro Tag ... Die Fahrten von einem Termin zum andern im Zeitraffer, teilweise in Fehlfarben. Innehaltend: der Mann im weissen Arbeitskittel, zwischen Bücherstapeln, vor dem riesigen, verwirrend wirkenden Ordnungssystem aus aufgetürmten Ablageschalen, im Gang durch die Druckerei, hier einen Papierstapel kontrollierend, dort einen Druckbogen absegnend, einen Papierkorb leerend. Und – höchst spannend – im konzentrierten Gespräch mit Künstlern in ihren Ateliers und Wohnungen: mit Martin Parr, Robert Frank, Ed Ruscha, Robert Adams, Jeff Wall, Günter Grass ...

Und mit Joel Sternfeld – die Arbeit an dessen Fotobuch «iDubai» führt wie ein roter Faden durch den Film. Dabei wird deutlich, was Steidl, Verlag und Person, auszeichnet: jedes Buchprojekt wird als einzigartig und besonders behandelt, in der Suche nach dem stimmigen Format, dem richtigen Papier, dem adäquaten Layout, der wirkungsvollsten Ausstattung, in der durchaus konfliktträchtigen Auseinandersetzung mit dem Künstler und in der möglichst grossen Ausreizung der Potentialität des Ausgangsmaterials – hier teilweise heimlich aufgenommene Fotos mit dem iPhone in Dubai, die auch gedruckt möglichst dem Look von Handy-Fotos («Fuck the midtones» spornt Steidl an) entsprechen sollen.

Steidl versteht seine Buchprojekte als «Multiples, als eine Idee, die von einem Künstler entwickelt wurde, die aber von einem Handwerker, einer technischen Person ausgeführt wird». Ihr Reiz besteht in ihrer Individualität, der handwerklichen Perfektion ihrer Ausführung und nicht zuletzt der sinnlichen Qualität. Sieht man Gerhard Steidl in den Büchern blättern, mit der Hand prüfend übers Papier streichen, die Nase in die Bücher stecken, dann lernt man nicht zuletzt: Bücher müssen gut riechen.

Josef Stutzer

R, B, K, T: Gereon Wetzel, Jörg Adolph; K London: Daniel Schönauer; Sounddesign: Benedikt Hoenes. Mit: Gerhard Steidl, Martin Parr, Joel Sternfeld, Robert Frank, Ed Ruscha, Karl Lagerfeld, Khalid Al-Thani, Monte Packham, Günter Grass, John Cohen, Robert Adams, Jeff Wall, June Leaf, Jonas Wettre. P: if ... Productions, ZDF/3sat; Ingo Fliess. Deutschland 2010. 88 Min. CH-V: Cinélibre, Bern

DE ROUILLE ET D'OS
Jacques Audiard

Es hat sich so ergeben, dass in der Juliwoche, in der der Rezensent den neuen Film von Jacques Audiard beim Münchner Filmfest sehen konnte, aus Klagenfurt auf 3Sat die Lesungen zum Ingeborg-Bachmann-Preis übertragen wurden. Wieder erwiesen sich die Auseinandersetzungen um die richtige Beurteilung von künstlerischen Produkten als altes und immer neues Schauspiel. Abgesehen vom akademischen Wortgeklingel, das eine Ordnung im Bereich des ästhetisch Formalen mit sogenannten Fachbegriffen vorgibt, ist es doch die persönliche Einstellung zu einer Geschichte, die die Sympathien bestimmt, die dann bei Gestaltungsfragen die Diskussionen anregen.

Diese etwas abseitige Vorbemerkung zu einem Film ergab sich aus dem Staunen über die gekonnte Inszenierung einer Geschichte, die ungebrochen Fakt auf Fakt vorstellt und – sofern man selbst in der richtigen Verfassung ist – ungetrübt vom ästhetisch avantgardistischen Verlangen bei der Wahrnehmung kaum Zweifel schürt. Die Präsentation des Films in Cannes dieses Jahr begleiteten eine Menge Aufmerksamkeit für Audiard und zahlreiche Lobeshymnen, aber auch vereinzelte Einwände von Kritikern, die dem Film Kolportage vorwarfen. Und die Interpretationen nehmen sich in ihrer Vielfältigkeit fast aus wie Kapitel aus einer gesellschaftlichen Enzyklopädie, obwohl doch Audiard ganz einfach erklärt hat, was er und seine Mitautoren wollten: «Nous voulions un film sur deux personnages qui ne sont pas faits pour aimer. Stéphanie, parce qu'elle a une certaine idée d'elle-même, Ali, parce qu'il n'a pas ce désir-là. Pour eux, les choses se vivent comme dans l'amour courtois. Ou presque ...»

Aber nun mal der Reihe nach: Wir sehen den fünfundzwanzigjährigen Ali mit seinem fünfjährigen Sohn Sam im Zug. Sie sind nach Antibes unterwegs, wo Ali Arbeit suchen und seinen Sohn bei seiner Schwester unterbringen möchte. Eine erste Charakterisierung der Figur Ali ergibt sich, wenn er für seinen hungrigen Sohn die Reste von Essen zusammensucht, die Mitreisende zurückgelassen haben. Ali findet Beschäftigung als Türsteher in einem Club und macht dort die Bekanntschaft von Stéphanie, der er behilflich ist, als sie bei einer Schlägerei verletzt wird. Stéphanie ist eine durchsetzungsfähige Frau, die als Trainerin von Killerwalen im Marineland d'Antibes arbeitet. War aber keine Verbindung von Ali und Stéph, wie sie von allen genannt wird, abzusehen, so bringt ein schwerer Unfall während der Show mit den mächtigen Tieren Stéph um beide Beine, und die Beziehungsgeschichte nimmt ihren Lauf. Ali, zu seinem Sohn eher distanziert eingestellt, entwickelt Gefühle bei der Hilfe für eine behinderte Frau. Sie kommen sich immer näher, bis zum Geschlechtsakt, was aber für Ali geringere Bedeutung hat als für Stéph, denn er erledigt seine sexuellen Bedürfnisse wie es ihm gefällt. Trotzdem, die vielfältigen Hilfestellungen für die Beinamputierte lassen eine Nähe entwickeln, durch die auch Sam immer mehr in die Beziehung eingebunden wird. Er hat sich seine emotionale Zufriedenheit sonst bei den Hunden von Alis Schwester Anna geholt.

Der körperlich starke Ali verdient so nebenbei bei wilden Boxkämpfen, bei denen auf den Sieger gewettet werden kann, sein Geld, und Stéph übernimmt die Wettverhandlungen bei den brutalen Faustkämpfen. Sie hat mit körperfunktionalen Prothesen Lebensmut zurückgewonnen. Und ihre psychische Entwicklung hat auch bei Ali eine Bereitschaft zur Verantwortung entstehen lassen. Der Film endet nun ganz schnell mit Alis Gewinn einer Meisterschaft, und alle drei verlassen verheissungsvoll durch eine Tür den Set: «Es wird nach einem happy end im Film jewöhnlich abjeblendt» hat Tucholsky einmal gedichtet.

Aber mit dieser in groben Zügen geschilderten Geschichte ist es bei Audiard nicht getan. Es gibt einige Seitenstränge der Handlung, die vielleicht der Dramatik dienen, nicht unbedingt der Story zusätzliche Glaubwürdigkeit verleihen. Der aufdringlichste Einfall dürfte wohl der Winterspaziergang von Ali und Sam sein, bei dem der Junge plötzlich in einem Eisloch verschwindet und Ali mit der Kraft seiner Fäuste gefordert ist, gegen das Eis vorzugehen.

Jacques Audiard – berühmt und geachtet durch DE BATTRE MON CŒUR S'EST ARRÊTÉ (2005) und UN PROPHÈTE (2009) – hat zusammen mit *Thomas Bidegain* das Drehbuch nach dem Short-Story-Band «Rust and Bone» (2005) des Kanadiers Craig Davidson verfasst und die Geschichte in Frankreich angesiedelt. Beide berufen sich, cinephil wie die Franzosen sind, auf Vorbilder wie TERMS OF ENDEARMENT von James L. Brooks (1983) und vor allem auf FREAKS (1932) von Tod Browning. Audiard meint, dass vor allem die Horror-Filme der dreissiger Jahre und die Film-noir-Thriller der Vierziger Krisen der Gesellschaft angezeigt hätten, und ihr neuester Film sollte auch ein Zeugnis für die gegenwärtige ökonomische Krise werden. Mag sein, der Arbeit suchende Ali, die unerlaubten Überwachungskameras, die Alis Schwester den Job kosten, die illegalen Wetten bei den Box-Schlägereien bieten Hinweise. Doch eher beeindruckt doch das inszenatorische Können Audiards: sein Wissen um das Tempo der Schnitte, wenn ein ruhiger Verlauf gefragt ist oder die Dramatik überzeugen soll, der Wechsel von der Grossaufnahme in die Halbtotale, in der eine Szene gebaut werden muss, um die Orientierung für den Plot zu gewährleisten, der unterstützende Einfluss des musikalischen Backgrounds. Und vor allem der sensible Einsatz eines Stars wie *Marion Cotillard* überzeugt, deren erzwungene neue körperliche Erfahrung zur grossartigen schauspielerischen Leistung gerät. Mit ihrem Können und ihrer Führung durch die Regie wird auch die Figur des Ali in Gestalt des belgischen Schauspielers *Matthias Schoenaerts* von Bedeutung, obwohl er in der Story eigentlich nur die "Entwicklung" einer Figur, wie sie Stéph darstellt, zu begleiten und zu begründen hat. Für Audiard ist es gestalterisch herausfordernd, einem Star die Beine zu amputieren: Je begabter dessen Spiel ist, desto beeindru-

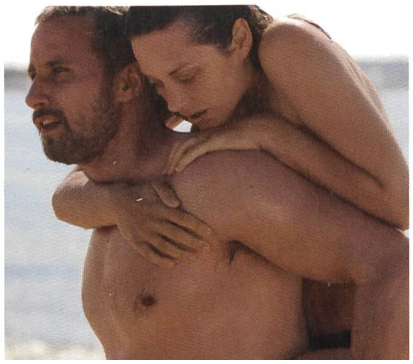
ckender würde dadurch die Präsenz! Zudem macht die digitale Bildmanipulation einen solchen Eindruck, dass man gar oft auf die grosse Handlung vergisst, um Cotillard in ihrem Spiel zu verfolgen.

Trotz aller kinematographischen Meisterschaft darf schon darüber nachgedacht werden, ob der ästhetische Anspruch, der auch ein moralischer ist, eingelöst wird. Schliesslich geht es um die Schilderung von Schicksalen in einem konkreten sozialen Umfeld. Auf der theatralischen Ebene sicher gelungen ist die Gegenüberstellung eines psychischen Krüppels und einer zum körperlichen Krüppel Gewordenen. Und Stéphs plötzliche Behinderung erfährt auch durch den Wandel ihres bislang meist nur machohaften Mitspielers die Möglichkeit, mit ihrem Schicksal eine Art Frieden zu schliessen. Das ist der berührende Punkt der Geschichte, der uns in der Handlung aufgehoben sein lässt. Ob die soziale Situation der Umwelt nicht eher nur für die Konstruktion der Story von Bedeutung ist und nicht einem wie immer gearteten Engagement entsprungen, ist bedenkenswert, denn die Arbeitslosigkeit Alis, die Arbeitssituation seiner Schwester, das Schaugewerbe mit den Killerwalen geben zwar der Handlung ihre Stützen, berühren aber kaum ...

Man sollte sich mit den Ergebnissen zufrieden geben, die ein unterhaltsames und dennoch gefühlvolles Kinovergnügen bieten kann: eine kurzfristige Beschäftigung mit Lebenskrisen und ein Gefallen beim Beobachten einer Beziehung, von der Audiard meint, dass Stéphs Behinderung diese Liebe erst erotisch macht.

Erwin Schaar

R: Jacques Audiard; B: J. Audiard, Thomas Bidegain, nach der Kurzgeschichtensammlung «Rust and Bone» von Craig Davidson; K: Stéphane Fontaine; S: Juliette Welfling; Ko: Virginie Montel; M: Alexandre Desplat; T: Brigitte Taillandier. D (R): Marion Cotillard (Stéphanie), Matthias Schoenaerts (Ali), Armand Verdure (Sam), Céline Sallette (Louise), Corinne Masiero (Anna), Bouli Lanners (Martial), Jean-Michel Correia (Richard). P: Why Not Productions, Page 114, France 2 Cinéma, Les Films du Fleuve. Frankreich, Belgien 2012. 120 Min. CH-V: JMH Distributions, Neuchâtel



SHEHERAZADE
Nacer Khemir

Nacht für Nacht den Henker weggeflüstert, zum Warten verführt und zum Zuhören. Nicht nur Sheherazades Geschichte funktioniert so. Es ist das Grundmotiv von «Tausendundeine Nacht». «Das Wort gegen den Tod» nennt der tunesische Regisseur Nacer Khemir seine Annäherung an die morgenländische Erzählsammlung im Untertitel. Fast jederman hat schon von ihr gehört, und doch kennt kaum jemand sie wirklich. Flüchtig sind die Erzählungen Sheherazades, die sich umkreisen, sich ineinanderschlingen und sich dem Zuhörer stets entziehen. Flüchtig sind sie ihrem narrativen Wesen nach und, wenn man ihrer oralen Tradition gerecht werden möchte, noch in einem weiteren, formalen Sinne. Wer sie aufschreibt, transformiert sie, sperrt sie ein, enthauptet sie gewissermassen, stopft sie aus. Was nicht heissen soll, dass es falsch oder sinnlos sei, ihrer schriftlich-museal zu gedenken. Im Gegenteil, es ist bedauerlich, wie wenig die Geschichten hierzulande gelesen werden. Noch seltener allerdings werden sie gehört und also auch: erzählt. Dabei ist es das Reden, das Die-Worte-in-den-Mund-Nehmen und Sie-sich-zu-eigen-Machen, was ihnen neues Leben einhaucht. «Die Erzähler halten sich nie völlig an den Text», heisst es in Khemirs Film. «Besser noch! Manchmal fügen sie Erzählungen aus eigener Phantasie hinzu.»

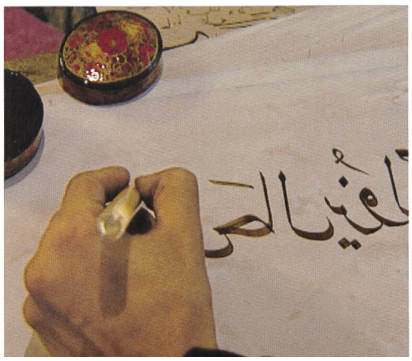
Wenn der Text im Erzählen neu entsteht, wenn das gesprochene Wort sein ureigenstes Medium ist, wie kann sich dann ein Film ihm gegenüber verhalten? Natürlich liesse und liess sich «Tausendundeine Nacht» verfilmen, in Ton-Bildern auf die Leinwand schreiben. Als jeweils *eine* individuelle künstlerische Interpretation. Khemir wählt jedoch einen etwas anderen Zugang. Es ist das Erzählen selbst, das er inszeniert. Auch das lässt sich nun unendlich reproduzieren, bleibt aber als Vorgang in der Zeit erkennbar. Wie in einer Wüstennacht am Lagerfeuer sitzt Khemir zwischen Kerzen auf der Theaterbühne in Tunis und erzählt von Sheherazade, was ihn bald zur Geschichte eines Jungen namens Hassan führt, der solange von einem Schatz träumt, bis er sich aufmacht, ihn zu suchen. Aber auch diese Geschichte gebiert nur die nächste. Und so ist von Geistern die Rede, von Prinzen und Prinzessinnen und immer natürlich von der Liebe und immer natürlich vom Tod. Im Zentrum aber bleibt stets, am Schluss dann wortwörtlich, das Wort. Dem Bildmedium zum Trotz.

Man könnte die Augen schliessen, wie man am Feuer in der Wüste die Augen hätte schliessen können. Und sie wieder öffnen. Darauf lässt es Khemir dann doch nicht beruhen. Den verschachtelten Erzählungen fügt er noch einen weiteren, cineastischen Rahmen hinzu: prächtige Aufnahmen von leuchtenden Wüsten, glitzernden Seen, im Gegenlicht das anbrandende Meer. Behutsam inszenierte, fast nur angedeutete Szenen durchziehen den Film wie herrenlos umherstreifende Träume: ein Fischer am Strand, namenlose Menschen, die in bunten Kleidern Wüsten und Wiesen durchschreiten, durchreiten. Stille Gesichter. Nur wenige, visuell opulente, dramaturgisch dagegen schlichte Assoziationen. Dazu aus dem Off eine meditative Frauenstimme, die in poetischen Worten etwas *über* das Erzählen erzählt, von der Tradition, der Herkunft; ohne zu dozieren, eher so, als gehöre das Erzählen vom Erzählen nun mal zum Erzählen.

Eine schlichte Anordnung. Eine Bühne, ein Stuhl. Darauf der Erzähler, der zugleich der Regisseur ist. Ein paar Kerzen. Zwischendurch Impressionen aus dem orientalischen Märchenland wie aus dem Fotokalender. Mehr ist das nicht. Verdammt wenig. Aber mehr braucht es nicht. Die letzten Sekunden, in denen der Film dann doch noch so etwas wie eine Kinohandlung produziert, sind eigentlich schon wieder zuviel.

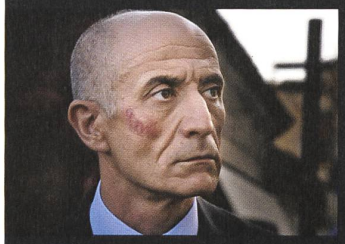
Stefan Volk

R, B: Nacer Khemir; S: Guillaume Guerry, Adrien Pierre. Mit: Nacer Khemir (Erzähler), Benoît Choquart, Mathilde und Jérome Despierre, Pascal und Lucie Poucet, Sarra Ghorbal, Samah El-Aieb. P: Wallada Production, Les Films du Tamarin; Nacer Khemir, Yann Brolli. Tunesien 2011. 81 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



CINEMA ITALIANO

www.cinema-italiano.ch



INTO PARADISO
von Paola Randi

LO SPAZIO BIANCO
Der weisse Raum
von Francesca Comencini

L'UOMO CHE VERRÀ
Ein Mensch wird kommen
von Giorgio Diritti

HAPPY FAMILY
von Gabriele Salvatores

CINELIBRE
www.cinelibre.ch

4 italienische Kinofilme in Schweizer Premiere in folgenden Städten:

BERN
Kino Cinématte
www.cinematte.ch
24. September bis
27. Oktober 2012

BIEL
Filmpodium
www.filmpodiumbiel.ch
7. bis 29. Oktober 2012

CHUR
Kino Apollo
www.kinochur.ch
4., 11., 25. November &
9. Dezember 2012

FRAUENFELD
Cinema Luna
www.cinemaluna.ch
26. November bis
19. Dezember 2012

ILANZ
Cinema Sil Plaz
www.cinemasilplaz.ch
1. bis 23. November 2012

ST. GALLEN
Kinok Cinema
www.kinok.ch
6. bis 30. November 2012

SOLOTHURN
Kino im Uferbau
www.kino-uferbau.ch
25. November,
2., 9., 16. Dezember 2012

ZÜRICH
Filmpodium
www.filmpodium.ch
1. Oktober bis
13. November 2012

Organisiert von
Cinélibre und Made in Italy

NEUE LGK

K. a. k.

k. Kurzfilm ab.
16. Internationale Kurzfilmtage
Winterthur, 6.–11. November 2012
www.kurzfilmtage.ch

Partnerin
Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
Tages-Anzeiger
SRG SSR

ÜBERNATÜRLICHE FARBE

Zu TECHNICOLOR und dessen Ästhetik

Filmplakate sind bekanntlich dazu da, den potentiellen Zuschauer zum Kinobesuch zu verführen, indem sie ihm ankündigen, welche Schauwerte es dort zu bewundern geben wird. Das ist auch beim Plakat zu *Vincente Minnellis* Revuefilm ZIEGFELD FOLLIES von 1945 nicht anders. «Greatest Production Since the Birth of Motion Pictures» steht da ganz unbescheiden geschrieben, und tatsächlich ist die daneben plazierte lange Liste der im Film auftretenden Stars mehr als beeindruckend: Fred Astaire, Lucille Ball, Judy Garland, Gene Kelly und William Powell gehören dazu. An der Spitze der Liste aber, über allen thronend und in grösseren Lettern als der Rest steht ein einziges Wort: Technicolor®. Die patentierte Farbtechnik, so macht die Werbung unmissverständlich klar, ist längst zum Status eines Superstars aufgestiegen. Nicht nur bewundern wir die Akteure in Farbe, sondern auch und mehr noch die Farbigkeit des Films an sich, eine Situation, vergleichbar vielleicht mit dem Hype der 3-D-Filme von heute, von denen man sich manche allein aufgrund der Bildtechnik und nicht wegen ihrer Stars oder Stories ansieht.

Technicolor war schon zu Lebzeiten ein Mythos und ist es bis heute geblieben. Ein Mythos mithin, ob dem zu vergessen gehen droht, dass das Kino seit seiner Geburt andauernd und auf unterschiedlichste Weise versucht hat, seine Bilder farbig zu machen. Eindrücklich zeigt dies das grosse Forschungsprojekt der Zürcher Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger, die in der phänomenalen Online-Datenbank «Timeline of historical film colors» sämtliche Farbverfahren der Filmgeschichte vorstellt. Die frühe Filmgeschichte erscheint hier als ein Ringen um die Farbe, von der monochromen Einfärbung über die Handkolorierung bis zu den unzähligen Farbtechniken, welche am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts miteinander konkurrieren, ehe dann 1935 mit *Rouben Mamoulians* BECKY SHARP endlich der erste vollfarbige Technicolor-Film in die Kinos kommen sollte. Schon neun Jahre zuvor hatte *Douglas Fairbanks* seinen Stummfilm THE BLACK PIRATE in einem früheren Technicolor-Verfahren gedreht, bei dem man noch zwei dünne Filmstreifen – der eine rot, der andere grün belichtet – übereinanderkleben musste, um durch Mischung Mehrfarbigkeit zu erzielen. Doch die verklebten Streifen dehnten sich vor der Lampe des Projektors unterschiedlich aus, und so mussten für die anfallenden Notoperationen am lebenden Filmkörper in den Vorführkabinen immer Techniker von Technicolor sitzen. Die Farbe drohte den Film buchstäblich zu sprengen.

Diese Unbändigkeit der Filmfarbe wird man zwar auf technischer Ebene und mit dem verbesserten Dreifarben-Technicolor-Verfahren zähmen lernen. Nicht wenige Filmemacher aber haben die bessere Handhabung gerade dazu verwendet, die Filmfarbe endgültig zu entfesseln. Ihr extremer Umgang mit Farbe hat den Namen Technicolor zum Synonym für eine exaltierte Künstlichkeit des Kinos werden lassen. Das ist eigentlich ungerecht, war doch das Team um den Technicolor-Gründer

Herbert T. Kalmus und dessen Gattin Natalie stolz darauf, besonders exakte Farbbilder zu liefern. Darum kriegte auch, wer in Technicolor drehte, von der Firma neben der Kameraapparatur auch gleich noch einen Farbberater mitgeliefert. So figuriert beispielsweise *Natalie Kalmus* bis 1950, auch noch nach der Scheidung von ihrem Ehemann, prominent als «Technicolor Color Director» in den jeweiligen Filmcredits. Die Arbeitsbezeichnung deutet schon an, dass es dabei um mehr ging, als bloss eine beratende Funktion einzunehmen. Vielmehr verlangte Kalmus, dass sich die gesamte Optik eines Films, von den Kostümen übers Make-up bis zum Set-Design, einem von ihr erarbeiteten Farbkonzept zu fügen habe, welches natürliche Farbtöne bevorzugte und extreme Kolorierung nur punktuell zuliess. So fungierten die Color-Consultants von Technicolor als Garanten für Realismus – und stellten zugleich gerade das in Frage. Denn wo man extra einen Aufpasser anstellen muss, kann es mit dem dabei entstehenden natürlichen Look nicht weit her sein. Dieselbe Paradoxie durchzieht denn auch den 1935 veröffentlichten Aufsatz «Colour Consciousness», in welchem Natalie Kalmus zwar behauptet, Ziel des Farbfilms sei die getreue Wiedergabe von «life and nature as it really is», danach aber einen regelrechten Katalog der Farbmetaphorik aufstellt. Realismus – ist daraus zu folgern – ist nicht etwas, was sich einfach ergibt, sondern muss gemacht werden. Der natürliche Eindruck ist nie natürlich.

Doch das ist ohnehin die Aporie des Mediums: Statt Leben und Natur mimetisch wiederzugeben, wie dies Kalmus fordert, transformiert der Film sie zuallererst. Dies umso mehr, wo man in Farbe dreht. Schon der basale Aufbau der wuchtigen Technicolor-Kameras macht das klar: in ihr werden drei Filmstreifen gleichzeitig und durch verschiedene Filter belichtet. Die Buntheit dessen, was sich vor dem Objektiv befindet, wird so in drei Grundfarben zerlegt. Und erst aus diesen Einzelteilen wird man dann später, subtraktiv und gleichsam ex negativo, die einstige Vielfarbigkeit wieder zusammenmischen. Das, was am Ende auf der Leinwand strahlt, hat einen langwierigen Umwandlungsprozess hinter sich und entspricht bloss annäherungsweise der Realität. Kommt die Farbe in den Film, so immer nur verwandelt, übersetzt und zersetzt in chemischen Prozessen. So sagt denn auch der Name Technicolor mehr, als seinen Erfindern lieb ist: Filmfarbe ist kein natürliches Phänomen, sondern technisches Artefakt. Oder anders und euphorisch formuliert: Technicolor ist nicht natürlich, sondern *übernatürlich*.

THE WIZARD OF OZ von *Victor Fleming* (1939) führt diese Übernatürlichkeit von Technicolor exemplarisch vor. Wenn das Mädchen Dorothy mitsamt seinem Haus aus dem tristen Alltag ins Zauberland fortgewirbelt wird, ist das auch eine Reise in die unbändige Farbe. Die triste Landschaft von Kansas ist braun monochrom, die Traumwelt aber funkelt bunt, wo Seen nur Schwimmbecken und die Blumen aus Plastik sind. Assoziert man Grün gemeinhin mit Natur, so kennt man es hier vornehmlich als Gesichtsfarbe der bösen Hexe des Westens. So wie der Kinozuschauer der dreissiger Jahre Technicolor als neues Phänomen bewundert, so geht es auch Dorothy in Oz. Auch sie sieht Farbe als das, was sie im und durch das Medium des Films geworden ist: eine wundersame Anomalie. Sie habe noch nie so ein Pferd gesehen, meint sie zu ihrem Kutscher, und tatsächlich ändert dessen Gaul von Einstellung zu Einstellung die Farbe, von weiss zu violett, zu rot, zu gelb. Mit dem Ausdruck «a horse of a different colour» bringt man im Amerikanischen einen Irrtum zum Ausdruck: etwas ist ganz anders, als man es zunächst eingeschätzt hat. Der Film illustriert diese Redewendung gleich doppelt, er nimmt sie wörtlich und zeigt damit zugleich, dass auch die Erwartung, mit Farbe nähere sich der Film unserem Alltag an, nur eine Fehleinschätzung ist. «Die Filmemacher haben sich auf die Farbe gestürzt, um vom Realismus des Kinos wegzukommen, und nicht um ihn durch realitätsnahe Farben noch zu konsolidieren», schrieb Frieda Grafe.

So gesehen ist es denn durchaus sinnig, wenn bis heute ausgerechnet jene Filme unsere Vorstellung von Technicolor prägen, welche sich an die restriktiven Richtlinien der Herstellerfirma *nicht* gehalten haben. Er habe es Natalie Kalmus nie recht machen können, hat Vincente Minnelli einmal gesagt. Doch er hat in seinen Exzessen wahrscheinlich die grenzenlosen Möglichkeiten der Filmfarbe besser verstanden als Mrs. Technicolor selbst. In ZIEGFELD FOLLIES sind die Sets der einzelnen Sing- und Tanznummern extremste Abstraktionen, die ihre Künstlichkeit unentwegt und offensiv zur Schau stellen. Die U-Bahn ist nur ein gelber Paravent, vor dem die Passagiere sitzen, der Himmel eine blau getünchte Wand mit aufgemalten dunkelblauen Schlieren anstelle von Vögeln. In der Realität nehmen wir Farbe als natürliche Eigenschaft der Dinge wahr. Bei Minnelli jedoch lösen sich die Farbhüllen von den Objekten und verselbständigen sich. Es ist gerade dieses Eigenleben der Farbe, welches uns begeistert. «I got shine on my shoes!» jubelt Fred Astaire in THE BAND WAGON und meint damit auch den Glanz von Technicolor. Auch AN AMERICAN IN PARIS, obwohl vorgeblich im realen Paris spielend, zelebriert diese Souveränität der Farbe. Es ist nicht umsonst ein Film über die Kunst, mit Künstlern als Protagonisten. Und so sind auch seine Farben Künstlerfarben. In der epochemachenden Schlussnummer wirbelt Gene Kelly als der amerikanische Jungkünstler Jerry Mulligan durchs Bildinventar des französischen Impressionismus und dessen Nachfolgern. Minnelli, der selber davon geträumt hatte, Maler zu werden, zitiert hier die Grafiken von Toulouse-Lautrec und animiert sie zu Tanzsequenzen, während das Laub auf den Bäumen aussieht, als sei es von Henri Rousseau gemalt. Und doch wäre es zu simpel, darin einzig eine Hommage an die französischen Meister zu sehen. Denn mehr noch als die europäische Malerei in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts feiert der Film seine eigene Farbigkeit, die neue Kunst des amerikanischen Technicolor-Films. Verglichen mit der gewaltsamen Intensität der Chemiefarbe sieht die Palette der Maler nur noch lau aus. Die Bilder, welche Jerry malt, sind weit weniger beeindruckend als die Cinzano-Werbung an der Litfasssäule im Hintergund, wenn er mit den Kindern des Quartiers tanzt. Die Revolution der amerikanischen Pop-Art kündigt sich schon an. Nicht der Ölmalerei, sondern den Chemiefarben, wie sie der Film anwendet, gehört die Zukunft. Einmal sehen wir Jerry, wie er die Pariser Oper malt. Doch das Sujet existiert nur als Rückprojektion, als Film im Film. Das sagt alles. Jerry malt nicht nach der Natur, sondern nach dem Film. Das Technicolor-Bild wird zur Referenzgrösse, an der man sich orientiert. So erweist der mit US-Filmfarben malende Minnelli zwar den europäischen Meistern Reverenz, doch nur um sie sogleich zu überbieten. Wenn bei dem von ihm so verehrten Cézanne die Landschaft in Farbflecken zu zerfallen droht, löst sich bei Minnelli die ganz Welt im farbigen Licht auf. Gene Kelly und Leslie Caron tanzen miteinander vor einem Hintergrund, der alsbald alle Konturen verliert, der zu monochromen Nebelschwaden zerfliesst. Die Freisetzung der Farbe durch die Impressionisten findet ihre Apotheose im amerikanischen Kino. So birgt denn bereits der Filmtitel einen Schlüssel zum Verständnis des Films: Mag die Verehrung von Paris und dessen künstlerischer Tradition auch noch so betont werden, an erster Stelle im Titel steht der Amerikaner und seine Kultur, die Kultur Hollywoods.

Diesen Gedanken wird *Stanley Donen* in seinem poppigen FUNNY FACE sechs Jahre später noch radikalisieren. Was dessen amerikanische Künstler von Paris wahrnehmen, ist endgültig nur noch ein Fantasma. «We will always have Paris» sagte einst Bogart zu Ingrid Bergman in CASABLANCA. Donen meint das wörtlich und zeigt sein Paris als reines Konstrukt der amerikanischen Traumfabrik. Die existentialistische Philosophenkneipe, in welcher Audrey Hepburn im intellektuellen Rollkragenpullover auftritt, hat mit den realen Cafés von Saint-Germain-des-Prés nichts, mit dem farbrevolutionierten Hollywood-Kino aber umso mehr zu tun. Der Beat-Keller ist offensichtlich ein blosses Studio-Set, mit grellgrünen und roten Spots ausgeleuchtet. Wunderbar vulgär ist das und zugleich ein Beweis der Intelligenz der Filmemacher, die verstanden haben, dass Filmfarbe nicht zur Bestätigung, sondern kontrapunktisch zur Wirklichkeit zu verwenden sei.

Das haben Donen und sein Team vielleicht auch von *Jean Renoir* gelernt. «Die ideale Antwort auf das Problem der Farbe besteht darin, die Natur, die äussere Wahrheit, ganz zu vermeiden und ausschliesslich in Dekorationen zu drehen», schreibt dieser im Zusammenhang mit seinem ersten Farbfilm THE RIVER. Renoir schien es, die Filmtechnik sei den komplexen Farbnuancen der Natur nicht gewachsen. THE RIVER drehte er in Indien und in Farbe, weil die exotische Vegetation mit ihren klaren Kontrasten an sich schon überhöht genug ist. Und auch dann musste noch nachgeholfen werden:

THE WIZARD OF OZ (1939), Regie: Victor Fleming

ZIEGFELD FOLLIES (1945), Regie: Vincente Minnelli

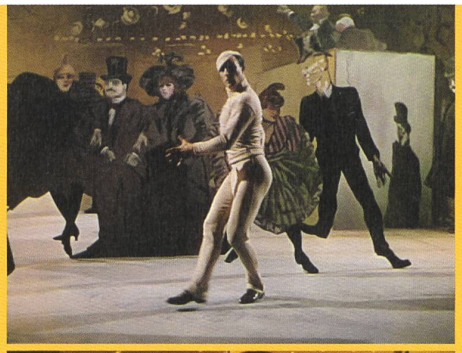
für eine Szene liess er den Rasen grün übermalen. Mit den darauffolgenden Technicolor-Filmen LA CAROSSE D'OR und FRENCH CANCAN sollte er sich dann vollständig aus der Natur ins Studio zurückziehen. Es sind denn auch Filme über Kunstwelten, übers Theater und das Varieté. Indes ist das Unvermögen der Filmfarbe bei der Naturabbildung auch für Renoir kein blosses Manko, sondern ihr Potential. So fährt er nämlich fort: «Die innere Wahrheit verbirgt sich oft hinter einer rein artifiziellen Umgebung.» So kann Renoir denn auch seine Farbfilme noch dem Realismus zurechnen, einem poetischen Realismus indes, der nicht an der äusseren Erscheinung kleben bleibt, sondern der hinter die Dinge zu schauen versucht. Erst in der Künstlichkeit zeigt sich eine Wahrheit, die sich anders nicht ausdrücken liesse. In SINGIN' IN THE RAIN von Stanley Donen und *Gene Kelly* kann der Hollywood-Star Don Lockwood dem jungen Starlet seine Liebe nur unter künstlichen Bedingungen gestehen. Was er auf dem Herzen habe, lasse sich nur im richtigen Setting sagen, entschuldigt er sich und führt seine Dame in eine leere Studiohalle. Eine Leiter wird zum Balkon, das laue Sommerlüftchen kommt von der Windmaschine. Ein roter Scheinwerfer gibt den Sonnenuntergang, ein violetter das Mondlicht und dazu Sternenlicht aus Leuchtspots – «500 000 kilowatts of stardust». Die intime Szenerie ist reine Mechanik, penetrant artifiziell. Die Gefühle aber, die sich hier einstellen, sind es nicht. Die Paradoxie von Don Lockwood, nur authentisch sein zu können, wenn die Situation gefälscht ist, das ist mithin dieselbe Paradoxie, in der auch der Zuschauer sich sieht. Auch für ihn tut die Künstlichkeit des Farbkinos seiner Bewegtheit keinen Abbruch, sondern steigert sie im Gegenteil. Das ist denn auch die Pointe des ganzen Films, der sich von Anfang bis Schluss um die Spannung zwischen Realität und Erscheinung dreht. Am Ende wird man erkennen, dass Wahrheit und Illusion sich nicht ausschliessen, sondern gegenseitig bedingen. Wenn in der letzten Einstellung das Paar sich in die Arme fällt, tut es das vor einem riesigen Werbeplakat, das seinen nächsten gemeinsamen Film ankündigt. Dessen Titel: «Singin' in the Rain». Filme imitieren nicht das Leben. Wenn schon, dann ist es umgekehrt. Filme sind wahrer noch als die schale Realität. «Life is so unimportant», sagt der Impresario zur Ballerina in THE RED SHOES von *Michael Powell* und *Emeric Pressburger*. Ihr Film erzählt von den immensen personellen Kosten, die solch ein Sieg der Kunst über die Wirklichkeit mit sich bringt. Doch feiern tun sie diesen Sieg genauso.

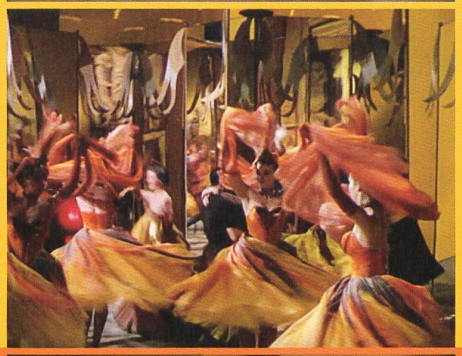
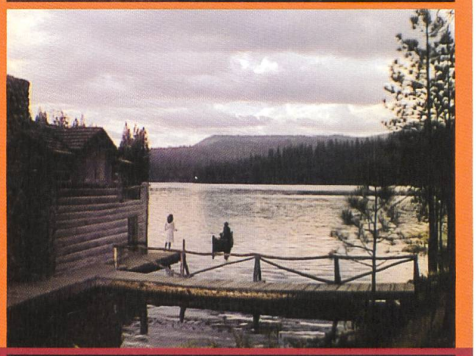
Mag sein, dass solch ein Triumph des Artifiziellen wenig verwundert im Genre des Musicals, welches immer schon den Eskapismus zelebrierte. Doch auch in anderen Genres wird man Farbe nutzen, um sich von den Zwängen der Mimesis zu befreien, und darzustellen, was sich realistisch nicht zeigen lässt. *John M. Stahl* zum Beispiel dreht 1945 seinen Thriller LEAVE HER TO HEAVEN in Technicolor. Der Film noir, scheinbar nicht zu trennen von der Ästhetik des Schwarzweissfilms,

AN AMERICAN IN PARIS (1951), Regie: Vincente Minnelli

LEAVE HER TO HEAVEN (1945), Regie: John M. Stahl

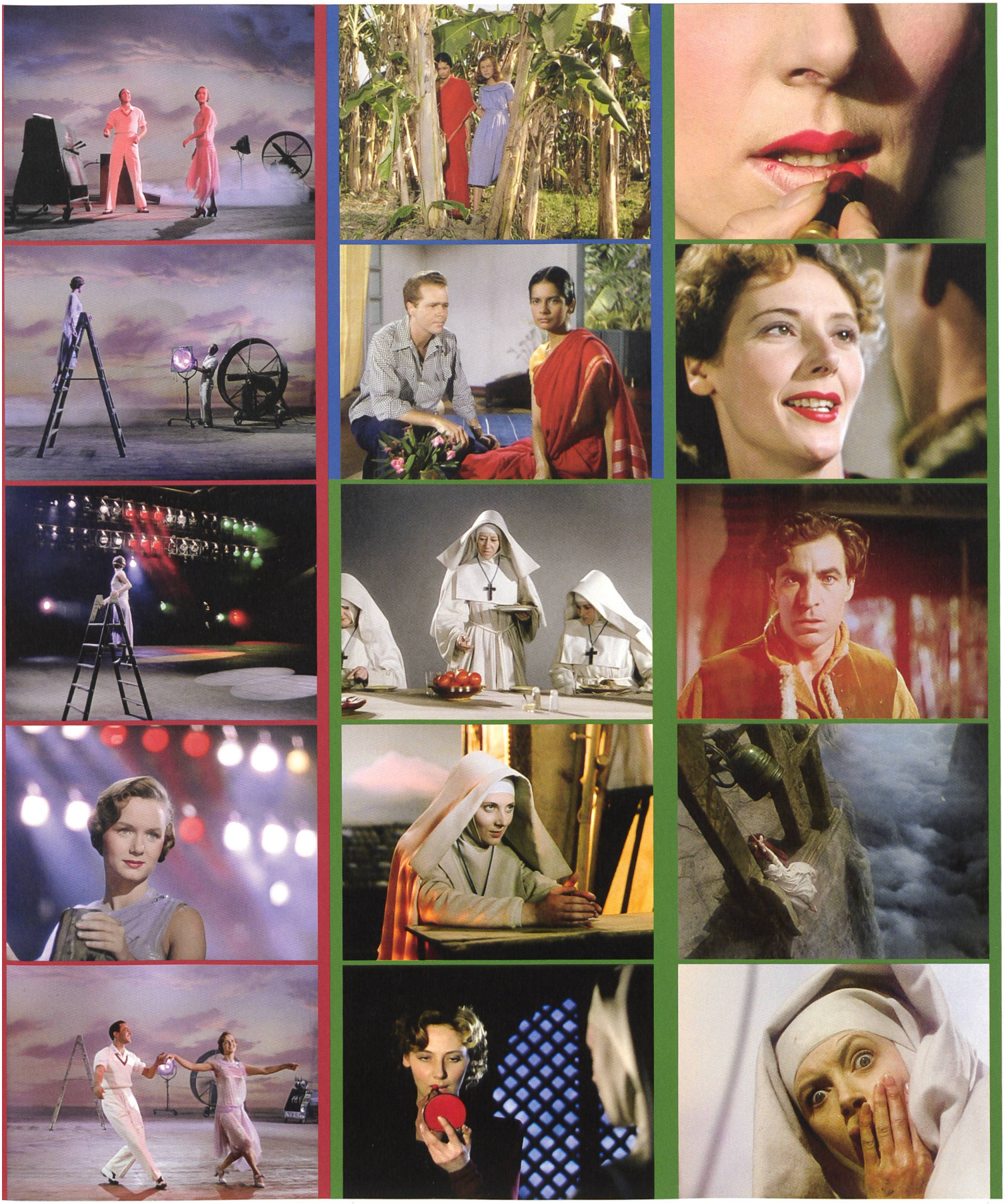
SINGIN' IN THE RAIN (1952), Regie: Stanley Donen, Gene Kelly



THE RIVER (1951), Regie: Jean Renoir

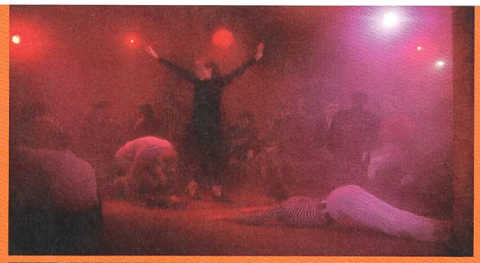
BLACK NARCISSUS (1947) Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger

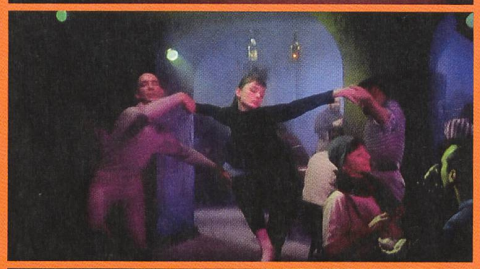


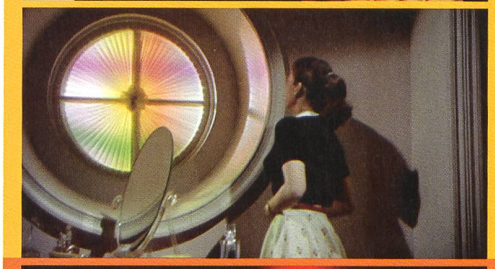
ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955), Regie: Douglas Sirk

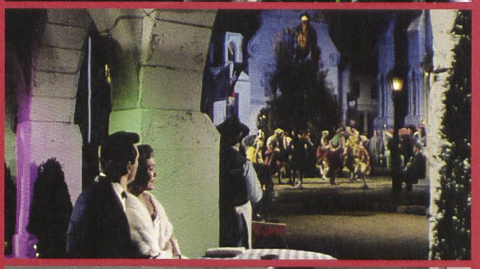
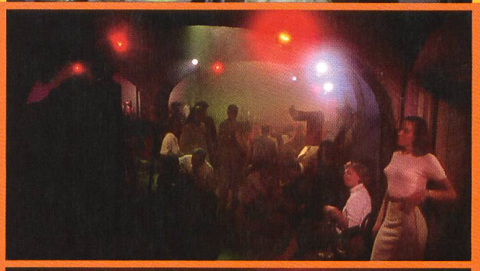
FUNNY FACE (1957) Regie: Stanley Donen

MAGNIFICENT OBSESSION (1954), Regie: Douglas Sirk







bekommt einen gelbstichigen Anstrich verpasst. Doch das macht ihn nur noch abgründiger. Wenn die krankhaft eifersüchtige femme fatale den behinderten Bruder ihres Gatten im Bergsee ersaufen lässt, geschieht dies am sonnenhellen Tag. Die Idylle war immer schon gefälscht. Der glitzernde See ist aus Chemiefarbe gemacht, er ist toxisch. Alles entpuppt sich nur als fadenscheinige, als tödliche Illusion. Auch das Gesicht von Hauptdarsteller Cornel Wilde sieht in Farbe immer maskenhaft aus, das blosse Bild eines Mannes. Tatsächlich hat die psychotische Frau sich nur in ihn verliebt, weil er der Fotografie ihres Vaters so ähnlich sah. Und wenn am Ende angeblich doch noch alles gut rauskommt, schippert unser Held mit einer neuen Frau im Boot in eben jene künstliche Natur, wo unter der schimmernden Oberfläche nur der Tod lauert. Es kann kein richtiges Leben im falschen geben. IMITATION OF LIFE, so heisst nicht umsonst einer von Stahls erfolgreichsten Filmen. Letzteren wird *Douglas Sirk* Jahre später nochmals neu adaptieren. Ebenfalls von Stahl übernimmt Sirk den Stoff zu MAGNIFICENT OBSESSION, um ihn weiter auszubauen und zusammen mit seinem Kameramann *Russell Metty* einen Technicolor-Film zu machen, der dort weitergeht, wo Stahl in seinem LEAVE HER TO HEAVEN endete. Auch in Sirks MAGNIFICENT OBSESSION entpuppen sich die Beziehungen zwischen Mann und Frau als abgründige Illusionen. Wenn die blinde Jane Wyman am Arm ihres Retters Rock Hudson durch Europa tappt, auf der Suche nach Heilung, wird das gemeinsame Liebesglück in verrutschten Farben gepinselt. Alle Aussichten sind wie übermalte Ferienpostkarten. Beissend grün und violett ist die Beleuchtung beim Dinner, und diese Farbkombination setzt sich fort in den lackglänzenden Fliedersträussen, mit denen der Mann seine Geliebte überhäuft. Man muss schon selber blind sein, um die Warnzeichen nicht zu sehen. Wenn zu guter Letzt die Heldin doch noch wieder sehen lernt, ist die Natur vor ihrem Krankenhausfenster giftig, schweflig gelb. Die Farbe unterminiert, was dem Zuschauer als Happy End verkauft werden sollte, und bringt zum Ausdruck, was sonst der Zensur unterliegen würde. In Sirks ALL THAT HEAVEN ALLOWS schliesslich ist durch das Prismenfenster im Schlafzimmer der altklugen Tochter gar nichts mehr zu sehen. Die Scheibe ist blind in ihrer irrisierenden Farbigkeit – Sinnbild für die Selbsttäuschungen, denen alle Figuren unterliegen, und zugleich selbstreflexiver Verweis auf die Technicolor-Kameras mit ihren Prismen und Filtern.

Es ist von schöner Ironie, dass sich ausgerechnet im Augenfälligsten, im Oberflächenreiz der Farbe Verdrängtes hervortut. So auch in Mitchell Leisens kuriosem LADY IN THE DARK, wenn sich die frustrierte Redaktorin eines Modemagazins einer Psychoanalyse unterzieht und damit einen regelrechten Farbrausch eröffnet. Der Büroalltag ist eintönig auch im konkreten Sinne: es dominieren Grau und Braun. Die Träume aber funkeln in irren Farben, die sich allem und jedem bemächtigen. Sogar die Gesichter der Menschen sind dort eingefärbt. Das unbewusste Begehren selbst – so möchte man sagen – ist technicolorgetönt. Wenn in Michael Powell und Emeric Pressburgers BLACK NARCISSUS ein englisches Nonnenkonvent im Himalaya heillos aus den Fugen gerät, so geschieht dies mit und durch die Begegnung mit Farben. Die saftige Natur und die indischen Malereien bringen die keuschen Schwestern nachhaltig durcheinander und statt ihre Umgebung zu missionieren, werden sie selber von dieser konvertiert. Wenn die abtrünnige Nonne vor den Augen der Mutter Oberin Lippenstift aufträgt, ist das vor allem ein Duell der Farben: das Rot der Schminke gegen das Weiss des Habit. Später, wenn die junge Nonne endgültig die Lust überkommt, wird das ganze Filmbild von einem roten Farbschleier geflutet. Der Film selbst gerät ins Taumeln, wird ohnmächtig vor lauter Farblust. Ein Effekt übrigens, den Jahre später Alfred Hitchcock bei MARNIE wieder verwenden wird.

Und doch greift es zu kurz, die Farbe immer nur als Repräsentation einer subjektiven Leidenschaft zu lesen. Nicht nur, dass sich Technicolor von der mimetischen Naturdarstellung emanzipiert. Auch auf die Darstellung innerer Gefühlszustände lässt sie sich nicht reduzieren. «Gewiss gibt es eine Farbsymbolik, aber sie besteht nicht in einer Entsprechung zwischen einer Farbe und einem Affekt (Grün und die Hoffnung ...). Vielmehr ist die Farbe selbst der Affekt», schreibt Gilles Deleuze im ersten seiner beiden Kinobücher. Das erklärt denn auch, warum die Interpretationen von Farben immer so unbefriedigend ausfallen. Wo immer man die Farbe in einen anderen Diskurs zu übersetzen versucht, verliert sich gerade das, was sie ausmacht. Farben lassen sich nicht erzählen. Wäre es anders, wären die Maler Schriftsteller geworden. Bewusst eingesetzte, intensive Farbe, schreibt hingegen Frieda Grafe, lenke von der Erzähllinie ab. «Sie ist ein Sprengstoff, der momentan vom Zwang der geregelten Erzählung befreit.» Die Farben bedeuten nicht. Sie sind! Die Farbe ist Präsenz. Darin liegt der Clou auch von Technicolor: es bringt etwas auf die Leinwand, was es so vorher nie gab, weder in der Natur, noch in der Kunst. Die Farben von Technicolor sind legendär, nicht weil sie etwas Bestehendes besonders gut reproduzieren, sondern weil sie etwas gänzlich Neues erst erschaffen haben. Die Farbe ist selbst ein neuer Affekt, den es anders als in Form von Farbe niemals gab und geben wird. Und jeder Versuch, ihre Funktion zu erklären, wird zwangsläufig gerade das Wesentliche unterschlagen. Was bedeutet das Grün des Kleids von Cyd Charisse in SINGIN' IN THE RAIN? Wofür steht das immer wiederkehrende Rot bei Minnelli? Darauf gibt es keine klügere Antwort als die, selber hinzuschauen. Die Farben stehen für sich selbst. Und der überwältigte Zuschauer sagt nicht: «Welch eine Leidenschaft! Welch eine Lust!» Er sagt: «Welch ein Gelb! Welch ein Blau!» Der Zuschauer wird direkt und ohne metaphorische Umwege von den Farben getroffen – «affected» wie man im Englischen so mehrdeutig sagt.

Ironischerweise konnte Technicolor mit dieser eigenmächtigen Agilität der Farbe alsbald selber nicht mehr mithalten. Mit ihren riesigen, schwer beweglichen Kameras und ihrem Kontrollwahn hat sich die Firma am Ende selbst gelähmt. Die Filmemacher sind auf anderes Farbfilmmaterial von Agfa und Eastman umgestiegen, auch wenn deren Farben nicht dieselbe Intensität und auch nicht dieselbe Haltbarkeit aufweisen sollten. Das legendäre Technicolor aber hat bis zum Schluss Legenden geschaffen. Noch 1977 lässt *Dario Argento* für seinen albtraumhaften SUSPIRIA auf der letzten in Rom verbliebenen Technicolor-Maschine Kopien ziehen. Doch auch dann sind wir mit Technicolor noch nicht zu Rande gekommen. Die Farbrevolution des Kinos, welche es so wesentlich mit angestossen hatte, ist nach wie vor im Gange, und wo immer die Filmemacher sich mit dem Problem der Farbe auseinandersetzen, stellen sie sich in die Tradition jener, die einst mit Technicolor experimentiert haben. Indem es die immensen Möglichkeiten der Filmfarbe überhaupt vorgeführt hat, bestimmt Technicolor auch heute noch unvermindert unsere Wahrnehmung im Kino. Wir bleiben affiziert.

Johannes Binotto

Verwendete Literatur:

Barbara Flückiger: Timeline of Historical Film Colors. http://zauberklang.ch/colorsys.php

Angela Dalle Vacche und Brian Price (Hg.): Color. The Film Reader. New York, Routledge, 2006

Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1989

Frieda Grafe: Filmfarben. Berlin, Brinkmann & Bose, 2002

Susanne Marschall: Farbe im Kino. Marburg, Schüren, 2005

Jean Renoir: Mein Leben meine Filme. Zürich, Diogenes, 1992

SINGIN' IN THE RAIN (1952), Regie: Stanley Donen, Gene Kelly

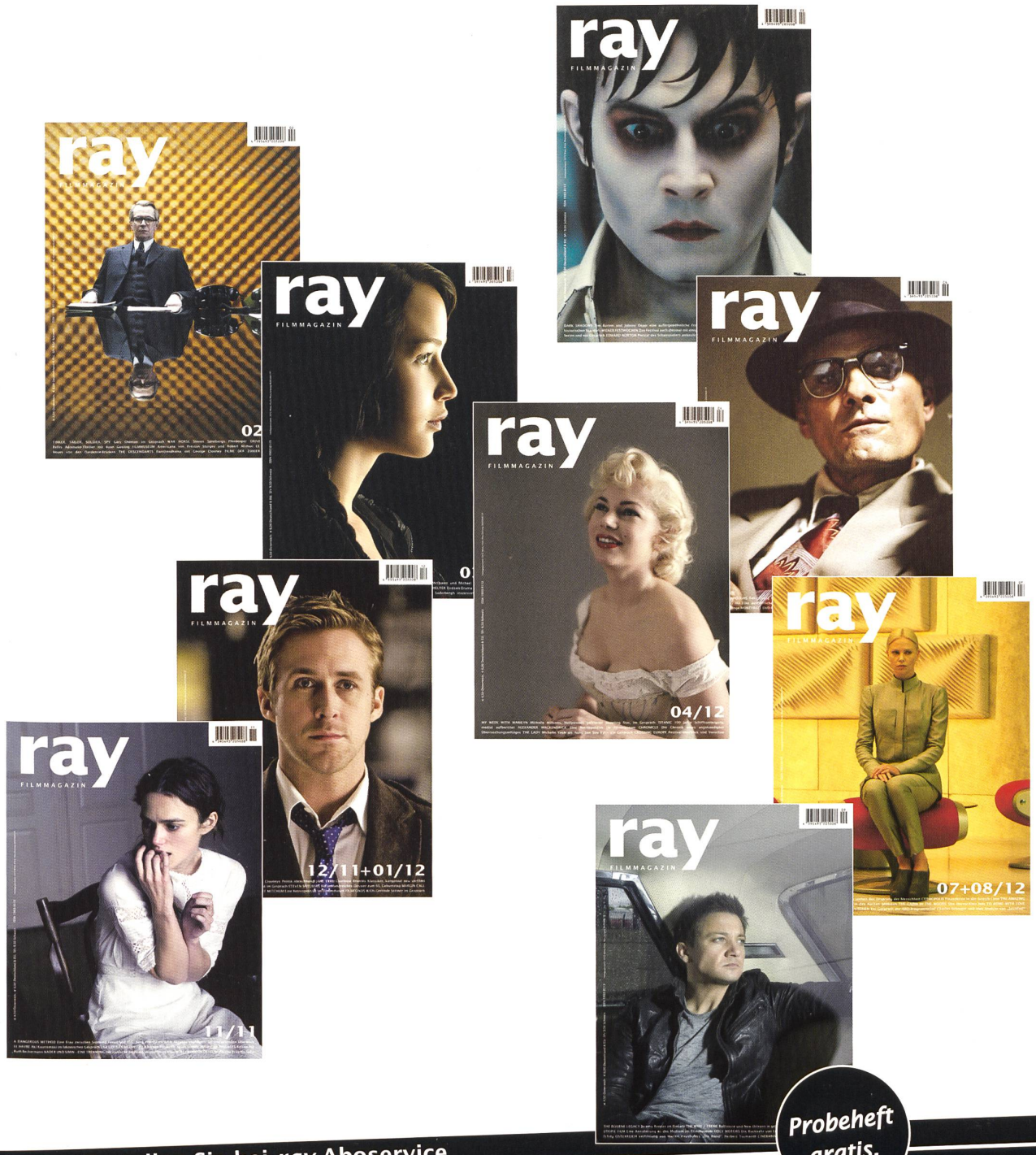
Es war einmal …

damals wurden mit Zigaretten noch ganze Geschichten erzählt

Osgood Perkins als Johnny Lovo, Paul Muni als Tony Camonte und Karen Morely als Poppy in SCARFACE *von Howard Hawks, 1932*

«Poppy klopft eine Zigarette und steckt sie zwischen ihre Lippen. Der Boss klickt sein Feuerzeug, Camonte entzündet ein Streichholz, zwei Flammen brennen ihr entgegen. Sie entscheidet sich für das Streichholz. Damit ist alles gesagt. Sie wird die Geliebte von Scarface werden. Camonte wird Lovo umbringen und auch geschäftlich seine Position einnehmen.»

Walt R. Vian in seinem Essay «Lesen Sie Kino?» über Howard Hawks – auteur par excellence in Filmbulletin 2.07



Probeheft gratis.

Bestellen Sie bei *ray* Aboservice

abo@ray-magazin.at

Tel.: +43 (0)1 920 20 08-14

Fax: +43 (0)1 920 20 08-13

ray Jahresabo (10 Ausgaben, davon zwei Doppelnummern)

Österreich € 29,– Schweiz CHF 70,– Europa € 45,– *ray* Zweijahresabo: € 50,–

Einzelheft: € 4,50 ray-Studierenden-Abo: € 22,–

www.ray-magazin.at

PAGE 114 UND WHY NOT PRODUCTIONS ZEIGEN

MARION COTILLARD

MATTHIAS SCHOENAERTS

DE ROUILLE ET D'OS

EIN FILM VON JACQUES AUDIARD

AB 18. OKTOBER IM KINO RIFFRAFF UND BOURBAKI

RIFFRAFF BOURBAKI

OFFICIAL SELECTION
FESTIVAL DE CANNES

PHOTOS: © ROGER ARPAJOU / WHY NOT PRODUCTIONS

SCÉNARIO THOMAS BIDEGAIN ET JACQUES AUDIARD D'APRÈS UN GOÛT DE ROUILLE ET D'OS DE CRAIG DAVIDSON ÉDITIONS ALBIN MICHEL IMAGE STÉPHANE FONTAINE (AFC) MONTAGE JULIETTE WELFLING MUSIQUE ORIGINALE ALEXANDRE DESPLAT DÉCORS MICHEL BARTHÉLÉMY (AD)
SON BRIGITTE TAILLANDIER MIXAGE JEAN-PAUL HURIER COSTUMES VIRGINIE MONTEL CASTING RICHARD ROUSSEAU PRODUCTION EXÉCUTIVE MARTINE CASSINELLI UNE COPRODUCTION WHY NOT PRODUCTIONS PAGE 114 FRANCE 2 CINÉMA LES FILMS DU FLEUVE RTBF (TÉLÉVISION BELGE) LUMIÈRE ET LUNANIME
AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL + CINÉ + FRANCE TÉLÉVISIONS DU CENTRE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES ET DE VOO ET DU FONDS AUDIOVISUEL FLAMAND AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION PROVENCE ALPES CÔTE D'AZUR DU DÉPARTEMENT DES ALPES MARITIMES EN PARTENARIAT AVEC LE CNC DE LA WALLONIE ET DE CASA KAFKA PICTURES - DEXIA DISTRIBUTION SALLES ET EDITION VIDÉO FRANCE UGC