Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 329

Heft

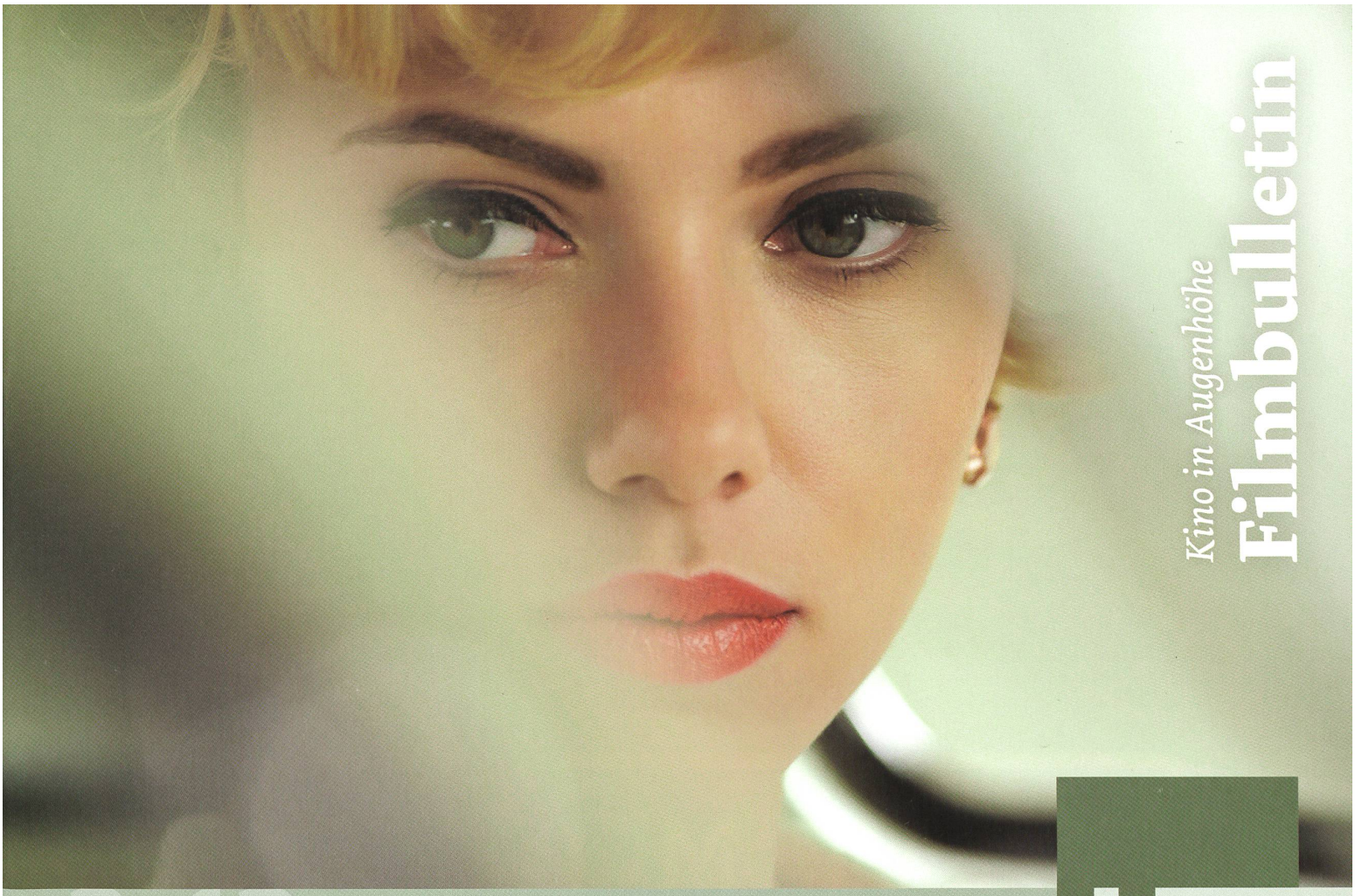
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern.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

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

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

Download PDF: 16.08.2025

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



Kino in Augenhöhe

Filmbulletin

2.13

Martin Scorsese – the American Artist

...

Rear Projection: Rück-Sicht auf Darstellbarkeit

...

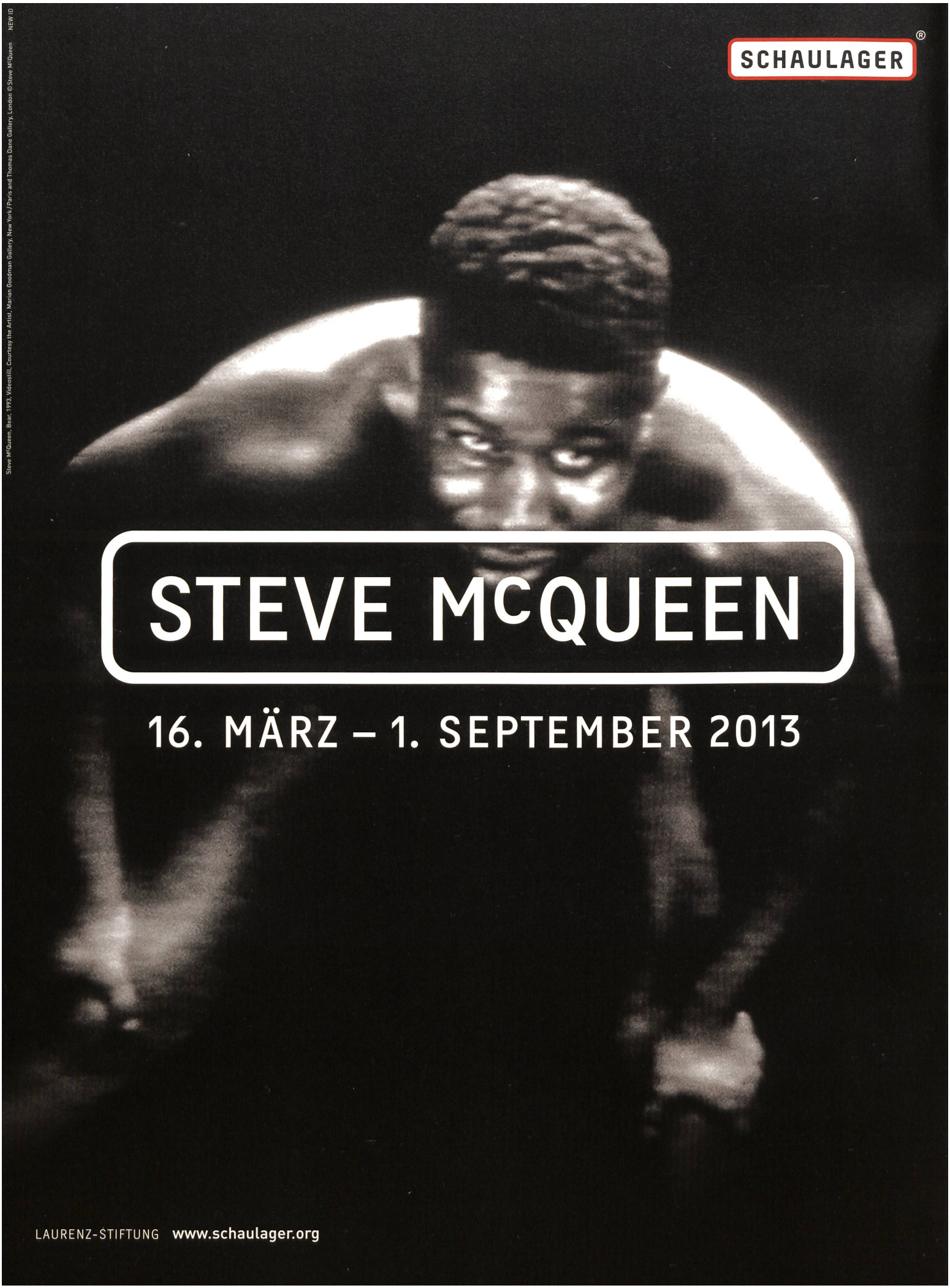
IL COMANDANTE E LA CICOGNA Soldini
AVANTI Antille
Gespräch mit Antille
HITCHCOCK Gervasi
A PERDRE LA RAISON Lafosse
THÉRÈSE DESQUEYROUX Miller

...

filmbulletin.ch

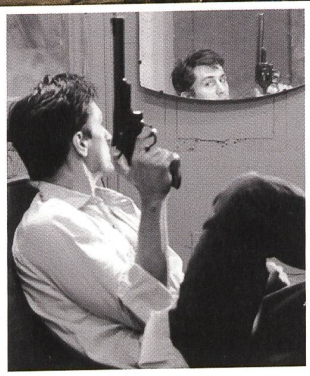
Fr. 9.– € 6.–

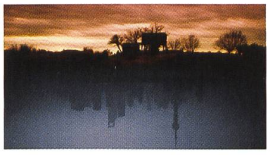
9 770257 785005 02

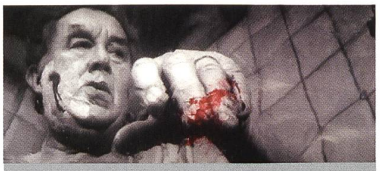

SCHAULAGER®
STEVE McQUEEN
16. MÄRZ – 1. SEPTEMBER 2013
LAURENZ-STIFTUNG www.schaulager.org
Steve McQueen, Bear, 1993, Videostill, Courtesy the Artist, Marian Goodman Gallery, New York/Paris and Thomas Dane Gallery, London © Steve McQueen NEW ID

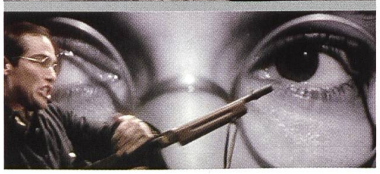
Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
2.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 329
März 2013

Titelblatt:
Scarlett Johansson
als Janet Leigh
in HITCHCOCK *von*
Sacha Gervasi









KURZ 3 *Soundtrack*
BELICHTET 5 *Ausstellung «Martin Scorsese»*
7 *Bücher*

FILMFORUM 10 **Der schwebende Blick der Statuen**
IL COMANDANTE E LA CICOGNA *von Silvio Soldini*

KINO IN AUGENHÖHE 12 **Gegensätze in einer Perspektive – ohne Versöhnung**
Martin Scorsese: the American Artist

FILMFORUM 27 **Film im Film im Film**
AVANTI *von Emmanuelle Antille*
28 **«Die Mischung aus Fiktion und Realität fasziniert mich sehr»**
Gespräch mit Emmanuelle Antille

NEU IM KINO 30 **HITCHCOCK** *von Sacha Gervasi*
32 **A PERDRE LA RAISON** *von Joachim Lafosse*
33 **GINGER & ROSA** *von Sally Potter*
34 **¡NO!** *von Pablo Larraín*
35 **THÉRÈSE DESQUEYROUX** *von Claude Miller*
36 **¡VIVAN LAS ANTIPODAS!** *von Victor Kossakovsky*
36 **WHERE THE CONDORS FLY** *von Carlos Klein*

ESSAY 37 **Rück-Sicht auf Darstellbarkeit**
Zur Ästhetik und Aussagekraft der Rear Projection

KOLUMNE 44 **Filmerfahrung als Welterfahrung**
Von Josef Früchtl

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

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

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
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Oswald Iten, Frank Arnold, Erwin Schaar, Johannes Binotto, Martin Girod, Norbert Grob, Bernd Kiefer, Doris Senn, Martin Walder, Michael Ranze, Julia Marx

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Cinémathèque suisse, Photothèque, Emmanuelle Antille, Lausanne; Box Productions, Renens; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Mira Film, Pathé Films, 20th Century Fox, Zürich; Stiftung Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen, Berlin; www.kinoweb.it; Martin Scorsese Collection, New York; ein besonderer Dank gilt Johannes Binotto

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 2013 achtmal.
Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.-
(inkl. MWST)
Euro-Länder: Euro 45.-
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

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

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

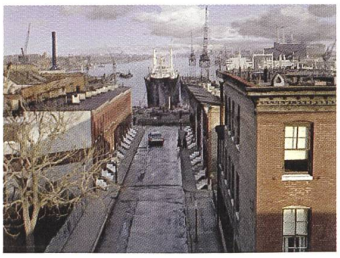
Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

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

© 2013 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin *55. Jahrgang*

Kurz belichtet



MARNIE
Regie: Alfred Hitchcock

BEKAS
Regie: Karzan Kadel

Rückprojektion

«Was aber, wenn die Rear Projection gar nicht realistisch erscheinen will, sondern vielmehr daraufhin zielt, mithilfe ihrer Künstlichkeit bewusst unsere Wahrnehmung zu irritieren?», fragt Johannes Binotto in seinem Essay «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit – Zur Ästhetik und Aussagekraft der Rear Projection» in diesem Heft. Schön ist, dass das *Stadtkino Basel* diesem technischen Verfahren im April eine ganze Filmreihe widmet. Zum Thema Rückprojektion werden MARNIE und VERTIGO von *Alfred Hitchcock*, WRITTEN ON THE WIND und ALL THAT HEAVEN ALLOWS von *Douglas Sirk*, TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN von *Vincente Minnelli*, SHERLOCK JR. von *Buster Keaton*, E LA NAVE VA von *Federico Fellini*, DETOUR von *Edgar G. Ulmer*, RIVER OF NO RETURN von *Otto Preminger*, A STAR IS BORN von *George Cukor* und TEARS OF THE BLACK TIGER von *Wisit Sasanatieng* zu sehen sein.

Johannes Binotto wird am Mittwoch, 3. April, um 20 Uhr im Stadtkino zur Reihe einen einführenden Vortrag mit zahlreichen Filmausschnitten halten.

www.stadtkino.ch

Woche der Nominierten

Am 23. März werden in Genf die *Quarze*, die Schweizer Filmpreise, vergeben. In diesem und den nächsten drei Jahren treten die Städte Zürich und Genf abwechslungsweise als Gastgeber dieser Preisverleihung auf. In erfreulicher Kooperation findet im Vorfeld der Preisverleihung beidenorts eine *Woche der Nominierten/Semaine des nominés* statt. Vom 19. bis 25. März sind im *Filmpodium Zürich* beziehungsweise in den Genfer *Cinémas du Grütli* sämtliche nominierten Filme aller Kategorien (Bester Spiel-, Dokumentar-, Kurz und Animationsfilm, Beste Darstellerin, Bester Darsteller, Beste Filmmusik, Beste Kamera, Bestes Drehbuch) zu sehen. Beidenorts wird auch die Dokumentarfilmerin *Jacqueline Veuve* mit der Vorführung exemplarischer Beispiele ihres Schaffens geehrt, sie erhält den diesjährigen Ehrenpreis. Einen besonderen Akzent setzt auch das Podiumsgespräch «Wovon sollen wir träumen? Neue Visionen für den Film in der Schweiz» (21.3., 18.15 Uhr). Höhepunkt und Abschluss der Woche der Nominierten ist dann die Vorführung der preisgekrönten Filme am 24. und 25. März.

www.schweizerfilmpreis.ch,
www.prixducinemasuisse.ch

Fribourg 2013

Das *Festival International de Films de Fribourg FIFF* wird am 16. März mit BEKAS von *Karzan Kader* eröffnet, einer Geschichte um zwei Knaben im irakischen Kurdistan unter der Fuchtel von Saddam Hussein, die eine Flucht nach Amerika wagen. Am 23. März schliesst es mit der Vorführung von THE GRANDMASTER von *Wong Karwai*. Der von zwölf Filmen aus Lateinamerika, Asien und dem Nahen Osten bestrittene Wettbewerb wird von diversen Parallelsektionen begleitet. Der Programmblock «Escape to Victory!» etwa erkundet die verfilmte Welt des Sports: Tischtennis in Korea, Eishockey in Ladakh, Curling in Norwegen, Fussball in Lateinamerika ... *Atom Egoyan* hat für die Sektion «Diaspora» ein persönliches Programm von Filmen zusammengestellt, die ihn und die armenische Exilgemeinschaft an die eigenen Wurzeln erinnern. Eine Hommage gilt der *World Cinema Foundation*, die auf Initiative von Martin Scorsese Filme aus Ländern ohne Kinemathek restauriert und damit vor dem Verschwinden

Louise Brooks
in TAGEBUCH EINER VERLORENEN
Regie: Georg Wilhelm Pabst

Robert De Niro
in TAXI DRIVER
Regie: Martin Scorsese

rettet. Und in der Sektion «Terra incognita» kann man dem Filmschaffen aus *Usbekistan* begegnen.

www.fiff.ch

Stummfilme live vertont

Die vom «Institute of Incoherent Cinematography» IOIC organisierte Reihe von live begleiteten Stummfilmen zum Thema Weiblichkeit gastiert weiterhin auch im intimen Rahmen der *Villa Sträuli* in Winterthur. Am Donnerstag, 31. März, ist dort TAGEBUCH EINER VERLORENEN von *Georg Wilhelm Pabst* von 1929 zu sehen. Das Melodram mit *Louise Brooks* wird von der Saxofonistin *Nicole Johänntgen*, der Cellistin *Claudia Kühne* und dem Pianisten *Yves Theiler* begleitet.

Auch CŒUR FIDÈLE (1923) von *Jean Epstein* ist ein Melodram. Es spielt im Hafenmilieu von Marseille und zeichnet sich insbesondere durch die experimentierfreudige Kameraarbeit im realistischen Dekor aus. Der Jazzgitarrist und Komponist *Philipp Schaufelberger* hat für das sechsköpfige «Ensemble Tzara» (Stimme, Saxofon, Viola, Violoncello, Gitarre, Schlagzeug) zu CŒUR FIDÈLE eine Komposition geschrieben, die am 17. April zur Uraufführung kommt.

www.villastraeuli.ch, http://ioic.ch

Kino der siebziger Jahre

Im April beschäftigt sich das Zürcher *Xenix* mit insgesamt 31 Filmen intensiv mit dem Kino der siebziger Jahre. Es werden "Klassiker" des «New Hollywood»-Kinos wie KLUTE von *Alan J. Pakula*, *Hal Ashbys* SHAMPOO und, in digital restaurierter Originalfassung, TAXI DRIVER von *Martin Scorsese* zu sehen sein. Mit *Volker Schlöndorffs* DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM zeigt das Xenix, wie damals kritische Medienbefragung aussah, und mit JAWS von *Steven Spielberg* einen Vertreter des Blockbuster-Kinos jener Jahre. Programmiert sind etwa auch GET CARTER von *Mike Hodges*, THEMROC von *Claude Farraldo* und LES VALSEUSES von *Bertrand Blier* – als Beispiele für Filme, die nicht zuletzt wegen ihrer Darstellung der Sexualität heiss diskutiert wurden, aber auch *Fredi M. Murers* GRAUZONE und *Christian Schochers* REISENDER KRIEGER, die ein ungeschöntes Bild der Schweiz zeichnen. Freuen darf man sich auf A CLOCKWORK ORANGE von *Stanley Kubrick*, ROTE SONNE von *Rudolf Thome*, aber auch auf THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW von *Jim Sharman*. Auf der Dokumentarfilmschiene wird *Barbara Kopples* hervorragender HARLAN COUNTY USA zu sehen sein, und für Kinder ist mit BUGSY MALONE von *Alan Parker*, Parodie auf den amerikanischen Gangsterfilm, für Spass gesorgt.

www.xenix.ch

The Big Sleep

Nagisa Oshima

31. 3. 1932–15. 1. 2013

«In die politische Rebellion war untrennbar immer der Kampf um die Freiheit des Körpers gemischt, die Spiele des Begehrens, des Sex, in Filmen wie NACKTE JUGEND oder DAS GRAB DER SONNE, NACHT UND NEBEL ÜBER JAPAN oder TOD DURCH ERHÄNGEN oder TAGEBUCH EINES DIEBES AUS SHINJUKU. Die Anarchie damals durchdrang nicht nur die Geschichten dieser Filme, sie rumorte vor allem in der Art, wie sie gemacht wurden, ungestüm, ungeniert, improvisiert, sich Schlagzeilen borgend und Versatzstücke aus dem Arsenal des Theaters.»

Fritz Göttler
in «Süddeutsche Zeitung» vom 16. 1. 2013

DJANGO UNCHAINED
Soundtrack

Seit KILL BILL (2003) choreografiert *Quentin Tarantino* seine virtuos inszenierten Gewalteruptionen gerne zu Italowestern-Soundtracks. Weil er diese Szenen ähnlich wie Sergio Leone zu bestehender Musik schneidet, wirken die verwendeten Stücke oft viel prägnanter als in den schnell und billig produzierten Filmen, aus denen sie stammen.

Ein Paradebeispiel dafür ist *Luis Enríquez Bacalovs* Stück «La Corsa» aus Sergio Corbuccis DJANGO (1966), mit dem Tarantino den ersten Racheakt seines afroamerikanischen Helden in DJANGO UNCHAINED unterlegt. Wo Bacalov im Original lediglich die äussere Handlung untermalt (ein Rassist schiesst auf davonrennende Mexikaner wie auf Tontauben), verdeutlicht Tarantino mit denselben stürmischen Streicherläufen die innere Aufgewühltheit des Rächers, der sich zum folgenden Trauermarsch majestätisch seinen Peinigern entgegenstellt.

Zusätzlich kommentiert Tarantino Djangos Entwicklung vom Sklaven zum Superhelden auch mit Liedtexten: Nachdem er im Titelsong aus Corbuccis DJANGO noch aufgefordert wird, nicht so schwer an seiner verlorenen Liebe zu tragen, durchquert der frisch befreite Django zu den Versen «Movin' ahead so life won't pass me by / I'm gonna go there free» aus *Jim Croces* «I Got a Name» die amerikanische Landschaft mit ähnlicher Zuversicht wie einst Jeff Bridges im dazugehörigen Rennfahrerfilm THE LAST AMERICAN HERO (1973).

Die eigentliche Ausbildung zum Kopfgeldjäger und Scharfschützen durch den redseligen Dr. King Schultz erfolgt in einer von Corbucci-Zitaten durchsetzten Montagesequenz, deren Dynamik sich aus der musikalischen Struktur von *Riz Ortolanis* mitreissendem Thema aus I GIORNI DELL'IRA (1967) ergibt.

Doch bevor Django analog zu Terence Hill als *fastest gun in the South* bezeichnet und mit dem Refrain «he's the top of the West / always cool, he's the best / he keeps alive with his colt 45» aus LO CHIAMAVANO TRINITÀ (1971) verherrlicht wird, staut sich seine Wut auf dem Ritt durch die Baumwollplantagen zu *Rick Ross'* «100 black coffins (for a 100 bad men)». Dieses mit *Jamie Foxx* auf dem Set geschriebene Stück verbindet zeitgenössischen Rap mit Instrumentalklischees des Italowestern.

Während Dr. King Schultz von der legendären *Edda Dell'Orso* in Bacalovs «His Name Was King» aus dem gleichnamigen Kopfgeldjägerfilm besungen wird, unterlegt Tarantino die erste Begegnung mit Djangos Frau Hildy mit einem Instrumentalstück, das *Ennio Morricone* ursprünglich für Shirley MacLaines Figur in TWO MULES FOR SISTER SARA (1969) geschrieben hat.

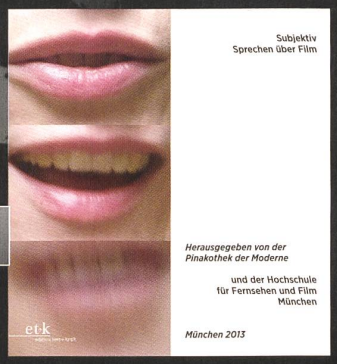
Morricone hat zudem mit «Ancora qui» erstmals für Tarantino ein neues Stück geschrieben. Doch der Meister unterläuft die Erwartungen, indem er *Elisa Toffoli* über ein verlangsamtes Gitarrenmotiv aus PER UN PUGNO DI DOLLARI (1964) eine sanfte italienische Ballade singen lässt, die den Vorbereitungen zum Nachtessen und Djangos lang ersehntem Treffen mit seiner Frau eine entrückte Atmosphäre verleiht.

Nicht alle für DJANGO UNCHAINED neu geschriebenen Songs integrieren sich jedoch so mühelos in Tarantinos bewährten Stilmix aus Italowestern und Black Music. Darum wirkt das Album zwar aktueller, aber auch weniger dicht als die Quasi-Zeitkapseln KILL BILL oder DEATH PROOF.

Oswald Iten

Einige von Morricones und Bacalovs lange vergriffenen Soundtrackalben wie «Django» oder «I Crudeli (Hellbenders)» sind mittlerweile komplett als Downloads mit digitalen Booklet erhältlich.

Film in der edition text + kritik



neu

Pinakothek der Moderne Hochschule für Fernsehen und Film München (Hg.)
SUBJEKTIV
Sprechen über Film
128 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen,
€ 19,80
ISBN 978-3-86916-225-6

Das 21. Jahrhundert eignet sich Wirklichkeit in immer mehr und immer neuen Formen an. In dieser rasanten Entwicklung bekommt der Dokumentarfilm als Basis aller Spielarten der Realitätsaneignung eine besondere Aufgabe. In dem Band »Subjektiv – Sprechen über Film« führen sieben renommierte Regisseure wie u.a. Doris Dörrie und Dominik Graf Gespräche mit jeweils einem Studenten der HFF über ihre Kunst ebenso wie über ihr Handwerk.

neu

Henriette Kaiser
Monika Lerch-Stumpf
Claudia Schröter
FILME. MACHERINNEN
Die Frauen der HFF München
etwa 450 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen,
ca. € 39,–
ISBN 978-3-86916-234-8

Frauen waren in den ersten Jahrgängen der HFF sehr schwach vertreten, die Filmbranche galt als Herrschaftsbereich der Männer. Doch schon in den 1980er Jahren gehörten die HFF-Frauen zu den Impulsgeberinnen der Hochschule und drangen in die »männliche Bastion« ein. Die Autorinnen untersuchen in diesem Buch die Erfolgsgeschichte der HFF aus der Sicht der Frauen.

et+k
edition text + kritik

Levelingstraße 6a
81673 München

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

10 – 14 APRIL 2013
THEATER DER KÜNSTE, ZÜRICH

Zürcher Kantonalbank

Schweizer Jugendfilmtage und Filmbulletin präsentieren:

Atelier: Filmkritiken / Filmkritik-Wettbewerb

Samstag, 23. März 2013, 9.30 – 15.00 Uhr, okaj zürich, Zentralstrasse 156, 8003 Zürich

Wie schreibt man professionell über Filme?

Wenn Du dieser Frage nachgehen möchtest und dabei gleich an einem Filmkritik-Wettbewerb Dein Erlerntes messen willst, ist dieses Atelier genau richtig. Hier werden journalistische Grundlagen vermittelt. Themen wie die persönliche Meinung und die Erzählung eines Inhalts, die noch nicht zu viel verrät, werden praktisch erprobt. Geschrieben wird über Peter Luisis Film BOYS ARE US, der im Mai in die Schweizer Kinos kommt. Als Gewinn winken eine Veröffentlichung in der April-Ausgabe von Filmbulletin zum Autorenhonorar und ein Filmbulletin-Jahresabo. Das Atelier beinhaltet eine exklusive Filmvorführung im Kino Xenix in Zürich.

Die Teilnahme am Atelier ist kostenlos, Anmeldung bis 20.3.13 mit dem Formular auf **www.jugendfilmtage.ch/festival/ateliers**

Zum Filmkritik-Wettbewerb sind auch Jugendliche und Studierende (bis 25-jährig) zugelassen, die nicht am Atelier teilnehmen können. Einsendeschluss ist der 3. April, Detail-Infos gibt es bei **info@filmbulletin.ch.**

Das Atelier wird geleitet von Oswald Iten, Filmkritiker. Mit freundlicher Unterstützung von Secondo Film und dem Kino Xenix.

SCHWEIZER JUGENDFILMTAGE FESTIVAL CINÉ JEUNESSE

Martin Scorsese
Ausstellung

Raumfoto Bereich «New York»
Foto: Marion Stefanowski

Requisiten aus GANGS OF NEW YORK,
Leihgeber: Sikelia Production, New York
Foto: Marion Stefanowski

Raumfoto Bereich «Lonely Hearts»
Foto: Marion Stefanowski

Requist aus RAGING BULL
Leihgeber: Harry Ransom Center, University of Texas at Austin, Robert De Niro Collection
Foto: Marion Stefanowski

Carmine Gallones CARTAGINE IN FIAMME, Raoul Walshs BATTLE CRY und Michael Powells THE NIGHT OF THE PARTY, das war Martin Scorseses filmische Ausbeute am 16. Mai 1994. Während er die ersten beiden in 35-mm-Kopien im originalen Cinemascope-Format sah, musste er sich bei dem Frühwerk von Powell mit einem Video begnügen. Festgehalten hat er das in einem «Screening Diary», das jetzt als eines der Ausstellungsstücke im *Museum für Film und Fernsehen* am Potsdamer Platz in Berlin zu sehen ist.

Dass diese Ausstellung in Berlin stattfindet und nicht in New York, seiner langjährigen Wirkungsstätte, ist nur anfänglich überraschend: Gerade weil ihm New York so nahe ist, hätten da vermutlich verschiedene Leute empfindlich reagiert, wenn sie sich in der Ausstellung nicht angemessen repräsentiert gefühlt hätten und Scorsese damit in einen Rechtfertigungszwang gebracht. Das bedeutete einen "Standortvorteil" für das Filmmuseum in Berlin, wo sich die Idee aufgrund der Storyboard-Ausstellung von vor zwei Jahren entwickelte, in deren Katalog es ein Interview mit dem Filmemacher gibt. Ein weiterer Auslöser waren die an der Universität von Austin, Texas beheimateten Sammlungen von Robert De Niro und Paul Schrader, aus denen ebenfalls eine Reihe von Exponaten stammt. Der Grossteil der fast 600 Exponate aber kommt von Scorsese selbst, aus dessen Büro, Wohnung und den angemieteten Lagerräumen in New York. Mit einer gewissen Ironie bemerkte der Filmemacher, der wegen Verzögerungen bei der Fertigstellung seines jüngsten Films nicht selbst zur Eröffnung nach Berlin kommen konnte, in seiner zweieinhalbminütigen Videogrussbotschaft, dass er jeden Abend, wenn er nach Hause komme, die Lücken an den Wänden bemerke.

Nicht chronologisch-biografisch, sondern thematisch angeordnet, beginnt die Ausstellung gleichwohl mit Scorseses Kindheit in New Yorks Little Italy (und einem Babyfoto aus dem Jahr 1943), wohin seine Grosseltern Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts aus Italien einwanderten. In einem Ausschnitt aus seinem Dokumentarfilm ITALIAN-AMERICAN kommen seine Eltern zu Wort. Das italienische Erbe wird später mit dem Nachbau jenes Fernsehapparats wieder aufgenommen, auf dem Scorsese im Elternhaus Anfang der fünfziger Jahre die ersten italienischen Filme sah. Davon berichtet er in einem Ausschnitt aus IL MIO VIAGGIO IN ITALIA. Auf der anderen Seite des Fernsehers fügen sich 45 Storyboards (im Cinemascope-Format) zu einem plakatgrossen Bild, gezeichnet vom damals elfjährigen Scorsese: Das imaginäre Filmprojekt «The Eternal City» (in «Cinemascope 75» und «Marscocolor») war inspiriert von italienischen und amerikanischen Epen und mit Richard Burton, Alec Guinness, Jean Simmons und Claire Bloom prominent besetzt.

Die italienischen Wurzeln werden auch deutlich in der Plakatauswahl für den anschliessenden Raum, wo Affichen zu Fellinis I VITELLONI und OTTO E MEZZO, zu Hitchcocks DIAL M FOR MURDER, zu Howard Hughes' HELL'S ANGELS und zu Powell/Pressburgers THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP und THE RED SHOES versammelt sind. Letztgenannter Film ist auch mit den roten Ballettschuhen von Moira Shearer vertreten. Dass diese sechzig Jahre später nicht mehr so kräftig leuchten wie im Film, schafft einen idealen Übergang zu Scorseses Kampagne gegen den Zerfall der Farben im Film. Einen Vortrag dazu, illustriert mit zahlreichen Filmausschnitten, hielt er 1980, als RAGING BULL auf der Berlinale Premiere feierte, im Delphi-Kino. (Seltsam, dass es davon keine Fotos oder Zeitungsberichte in der Ausstellung zu sehen gibt, wie überhaupt Scorseses zahlreiche Berlinale-Besuche, zuletzt 2010 mit SHUTTER ISLAND, sicherlich eine hübsche Fotostrecke ergeben hätten. So reduziert sich der Aspekt Scorsese und Deutschland auf den Einladungsbrief der Oberhausener Kurzfilmtage für THE BIG SHAVE.) Zu seiner Farbschwund-Kampagne sieht man stattdessen Briefe von Regisseuren, die ihre Zustimmung signalisieren, darunter aus Deutschland solche von Hans-Jürgen Syberberg und Leni Riefenstahl. Eigene Vorschläge kommen von Paul Schrader und Sidney Lumet, während Steven Spielberg berichtet, dass auch JAWS schon nach wenigen Jahren an Verfärbungen leidet.

Die Ausstellung, die bis zu Scorseses HUGO reicht (der etwa mit Storyboards und dem Editing Board von Thelma Schoonmaker dokumentiert ist) und sogar schon ein exklusives Werkfoto von den Dreharbeiten zu THE WOLF OF WALL STREET präsentieren kann, zeigt Scorseses Arbeitsumfeld, Persönliches – mit Ausnahme seiner Eltern – bleibt weitgehend ausgespart. Im Raum «Familie» gibt es ein Foto mit seiner Tochter Domenica (die in THE AGE OF INNOCENCE vor der Kamera stand), eines mit seiner Tochter Catherine sowie ein weiteres mit seiner ersten Ehefrau Laraine Brennan. Bei der Pressekonferenz war die Rede davon, dass Scorsese einige «sehr persönliche Briefe zurückgezogen» hätte. Familie, das sind in der Ausstellung deshalb seine Filmfamilien, vor und hinter der Kamera. Im Raum «Kamera» wird, naheliegenderweise, vor allem Michael Ballhaus gewürdigt, im Kapitel «Schnitt» Thelma Schoonmaker, während bei «Musik» ein Plattenkoffer mit 45er-Singles das überragende Ausstellungsobjekt ist.

So eindrucksvoll zahlreiche Objekte, darunter die Cowboyboots von Robert De Niro aus TAXI DRIVER, seine Taxifahrerlizenz, die er zur Vorbereitung erwarb, seine Boxhandschuhe und Boxershorts aus RAGING BULL oder sein blutgetränktes Hemd aus CAPE FEAR auch sind, so aufregend sind doch auch die Entdeckungen, die man machen kann, wenn man sich die Zeit nimmt, die ausgestellten Dokumente zu lesen. Da notiert Paul Schrader in einem Begleitbrief zu den finalen Änderungen am Drehbuch von BRINGING OUT THE DEAD, zumal einem veränderten Schluss: «There is hopefulness in DEAD not present in TAXI DRIVER» – und nimmt damit die antizipierten Vergleiche vorweg. Wir lesen, dass das Budget für MEAN STREETS mit 300 000 Dollar veranschlagt wurde, Scorseses Regiehonorar lediglich mit 8000 Dollar. Als einer der Koautoren wird der mit Scorsese befreundete Jay Cocks genannt (später als Autor an THE AGE OF INNOCENCE und GANGS OF NEW YORK beteiligt), der, damals noch als Filmkritiker tätig, dafür das Pseudonym «Ethan Edwards» (John Waynes Rollenname in Fords THE SEARCHERS) erwog – im Vorspann ist er gar nicht mehr genannt (auch Michael Henry Wilson führt ihn in seinem so gründlichen wie opulenten «Scorsese on Scorsese» nicht einmal *uncredited* auf).

Egal, ob es sich nun um «die erste grosse Ausstellung über den Regisseur» (Presseinfo) oder aber um «die weltweit erste Ausstellung» (Flyer) handelt, einen Besuch lohnt sie allemal.

Frank Arnold

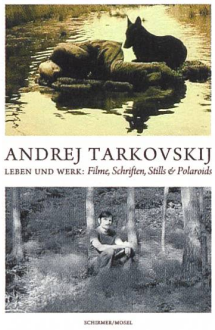
www.deutsche-kinemathek.de

Anschliessend an Berlin (bis 12. Mai) wird die Ausstellung ab Juni im Filmmuseum Turin und im Oktober im belgischen Gent, parallel zum dortigen Filmfestival, zu sehen sein.

THE ONLY DOCUMENTARY FESTIVAL IN SWITZERLAND
AND ONE OF THE MOST IMPORTANT WORLDWIDE WITH ITS
EXCLUSIVE DOC OUTLOOK INTERNATIONAL MARKET.
NYON: A MUST FOR PROFESSIONALS AND FILM LOVERS
VISIONS DU RÉEL
NYON INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
DOC OUTLOOK INTERNATIONAL MARKET
19–26 APRIL 2013 | WWW.VISIONSDUREEL.CH
MAIN SPONSORS
LA POSTE
La Mobilière
MEDIA PARTNER
SRG SSR
VILLE DE NYON
Avec le soutien de la
Loterie Romande
MEDIA

27e
Festival
International
de Films
de Fribourg
16–23.03.2013
www.fiff.ch

Andrej Tarkovskij



Letzten November wurde bei Sotheby's in London das Tarkovskij-Archiv aus dem Besitz von Olga Surkova, der langjährigen Mitarbeiterin des 1986 verstorbenen Regisseurs, versteigert. Die Sammlung von Manuskripten, Briefen, Fotos, Minidisks und Audiokassetten sollte zumindest hunderttausend Pfund bringen. In einem Bietgefecht haben Vertreter der russischen Region Iwanowo das Archiv für das Tarkovskij-Museum der Stadt Jurjewez für 1,5 Millionen Pfund erstanden. Eine Art Wiedergutmachung, nachdem Tarkovskij 1984 nach Beendigung der Dreharbeiten zu NOSTALGHIA in der Toskana beschlossen hatte, wegen der russischen Zensur nicht mehr in die Heimat zurückzukehren.

Jetzt ist eine Monographie erschienen, die sein Sohn *Andrej Tarkovskij*, der Filmhistoriker *Hans-Joachim Schlegel* und der Verleger *Lothar Schirmer* herausgegeben haben. Schlegel schreibt im einleitenden Essay: «Der Materialismus der marktwirtschaftlichen Konsumgesellschaft war für Tarkovskij ebenso *Verrat spiritueller Geistigkeit* wie der ideologische Materialismus der offiziösen Sowjetdoktrin», was Tarkowskij in «Die versiegelte Zeit», seinen Gedanken zur Ästhetik und Poesie des Films, fast nebenbei, aber ganz dem Leben zugewandt so formulierte: «Regen, Feuer, Wasser, Schnee, Tau und Felder sind Teile des materiellen Milieus, in dem wir leben.»

Den Hauptteil des grossformatigen Bandes ist den einzelnen Filmen gewidmet, die in fast dreihundert hervorragend gedruckten Bildern, die den Filmkopien entnommen wurden, vorgestellt werden. Sofern man die Filme kennt, lassen die Stills sie wieder aus dem Gedächtnisspeicher hervorrufen, ansonsten mögen sie den Wunsch befördern, sie kennenzulernen: IWANS KINDHEIT (1962), die mit poetischen Bildern durchsetzte Klage gegen den Krieg, die Sartre gegen die kommunistische «Unità» verteidigen musste (der Brief ist ausführlich abgedruckt); die mächtige Schilderung des heiliggesprochenen Ikonenmalers und Mönchs ANDREJ RUBLJOV (1964/66), die den Kirchenvertretern so gar nicht gefiel; SOLARIS (1971/72), nach Motiven des Science-Fiction-Romans von Stanislaw Lem; der autobiografisch getönte SPIEGEL (1973/74); der geheimnisvolle und für die Interpretationslust offene STALKER (1978/79); NOSTALGHIA (1982/83) und OPFER (1985/86) über Irrwege der zivilisierten Gesellschaften. Man kann sich mit Schlegels kenntnisreichen Ausführungen – er hat ja auch Theoretisches von Tarkovskji übersetzt – in die wundervollen Bilder der Filme "einlesen", und trotz der nicht gerade euphorisch stimmenden Handlungsvorlagen wird man den ästhetischen Reizen anheimfallen, was die künstlerische Potenz der Filme erahnen lässt.

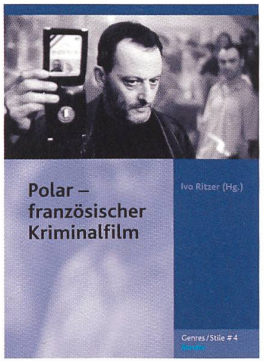
Einen gleichsam persönlichen Abschluss des Bandes bilden autobiografische Texte wie ein Brief an seinen Vater, in dem er die Absenz von seiner Heimat verteidigt: «Von den über zwanzig Jahren meiner Arbeit im Sowjetkino war ich rund siebzehn Jahre hoffnungslos ohne Arbeit.» Und da kein Mensch ohne Tadel ist, darf auch auf einen Stolperstein aufmerksam gemacht werden: In Tagebuchaufzeichnungen von 1974 definiert er die Essenz der Frauen so: «In Unterordnung und Selbsterniedrigung aus Liebe»!

Fotos aus dem Familienalbum und eigene Polaroids aus Russland und Italien betonen das Persönliche des intellektuellen Coffee-table-Buches.

Erwin Schaar

Andrej Tarkovskij. Leben und Werk: Filme, Schriften, Stills & Polaroids. München, Schirmer/Mosel, 2012, 320 S., Fr. 99.–, € 68.–

Polar – Französischer Kriminalfilm



«Hier Kunst, dort Kommerz. Hier Autorenpolitik dort Genrekino. Hier Frankreich, dort Hollywood» – so eröffnet der Mainzer Filmwissenschaftler *Ivo Ritzer* den von ihm herausgegebenen Band zum «Polar» genannten Genre des französischen Kriminalfilms. Doch tut er dies nur, um solch stereotypes Schwarz-Weiss-Denken, das leider noch immer in vielen Köpfen der Kinogänger herumgeistert, sogleich und schlagend zu demontieren. Denn der hier in all seinen Facetten ausgeleuchtete Polar ist Genrekino durch und durch und zugleich französische Filmkunst par excellence. Das beginnt mit den Stummfilm-Thrillern von Louis Feuillade, die das breite Publikum ebenso begeisterten wie die surrealistische Avantgarde, geht über die philosophischen Kriminalparabeln eines Jean-Pierre Melville bis zu deren Ausläufern im gewaltigen und gewalttätigen Affektkino eines Gaspar Noé. Der Polar sei «nichts für heutige deutsche Filmhochschulen und ihre systemunterwürfigen Zöglinge», schreibt *Domink Graf*. Wegen seiner Doppelbödigkeit und Ambiguität, wie sie etwa *Bernd Kiefer* am Beispiel von Jean-Pierre Melvilles eisigen Gangsterstudien herausstreicht, eignet sich der Polar nicht zum geschmäcklerischen Arthaus-Kino mit eindeutiger Botschaft. Seine unterschwellige Haltung gegenüber seinen Erzählungen ist die der Melancholie, die nach Freud zwar um den Tod des geliebten Objekts weiss, sich aber doch nicht von diesem trennen will: Nie lassen die Filme einen Zweifel an der Rettungslosigkeit der Figuren und an der Vergeblichkeit von deren Tun. Und doch mögen die Filme ihre verlorenen Antihelden nicht im Stich lassen, sondern begleiten sie bis zum bitteren Ende. Dieser faszinierende Zwiespalt zeigt sich nicht zuletzt auch in der Form, etwa wenn *Norbert Grob* in seiner bestechenden Analyse der Filme Alain Corneaus aufzeigt, wie die Filmkamera die Figuren zugleich isoliert und bewahrt: «Der Rahmen, den der Kamera-Ausschnitt bildet, wirkt doppelt: wie eine Linie, die sie [die Figuren] mal gefangen hält, mal sichert gegen allzu grosse Nähe.» Ähnlich fungieren auch die glitzernden Oberflächen in den – despektierlich als blosses «cinéma du look» bezeichneten – Neo-Polars eines Jean-Jacques Beineix, Léos Carax oder Luc Besson. Gewiss zelebrieren sie den coolen Schein der Dinge, doch – wie *Oliver Kreutzer* darlegt – wird dabei der Look selbst zur Falle, für die Figuren ebenso wie für uns Zuschauer. Die hier geschilderten Kriminalfälle können nicht mehr gelöst werden, denn wie kann es noch Aufklärung geben in einer Welt, die nur noch dunkel blitzendes Spiegelkabinett ist. Bei einem so radikalen Experiment wie in dem von *Marcus Stiglegger* untersuchten SOMBRE von Philippe Grandrieux hat sich das Verbrechen nun endgültig auch der Form bemächtigt. Das Porträt eines Serienkillers bewahrt von den Genreregeln des Polar nur noch Bruchstücke. Das Filmbild ist selber so unberechenbar und zerklüftet wie die Psyche des Mörders, und mit seinem starken Pixelrauschen und dem kreischenden Direktton tut es der Wahrnehmung der Zuschauer direkt Gewalt an, anstatt diese bloss zu zeigen.

So erweist sich denn der Polar in Ivo Ritzers Buch als unentwegt sich neu erfindender Bastard, in dem sich Avantgarde und Konventionen überraschend verschränken. Ein Kino – polarisierend in jedem Sinne.

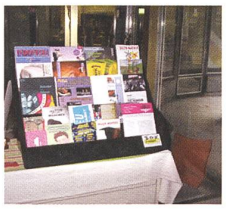
Johannes Binotto

Ivo Ritzer (Hg.): Polar – Französischer Kriminalfilm. Mainz, Bender Verlag, 2012. 224 S., Fr. 24.90, € 14.90

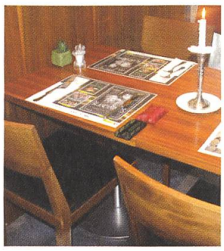
FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreff-punkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



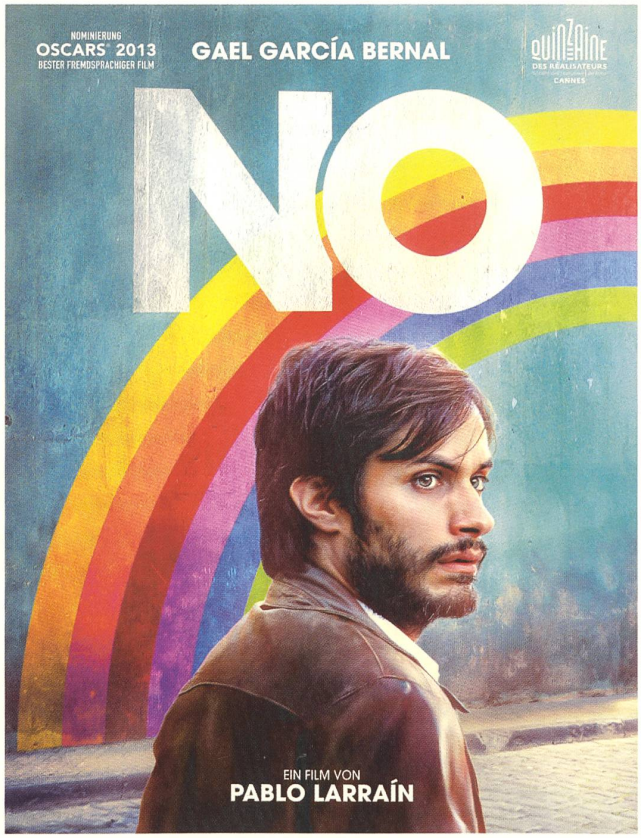
propaganda



ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

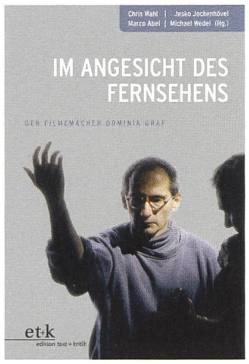
www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

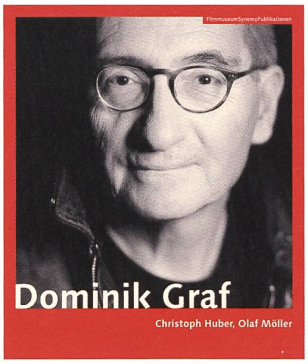
FREIHEIT MACHT MINDESTENS SO GLÜCKLICH WIE EINE GUT FUNKTIONIERENDE MIKROWELLE!

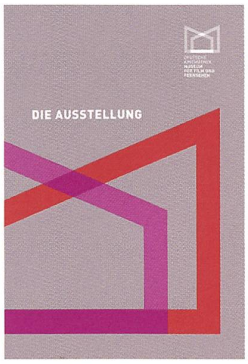


LOCARNO LONDON TELLURIDE NEW YORK TORONTO SAN SEBASTIAN

Der doppelte Dominik
Zum Lesen







Erst sein sechzigster Geburtstag im September vergangenen Jahres war Anlass, das Werk des Filmemachers Dominik Graf endlich mit zwei umfangreichen Monografien zu würdigen. Seit TREFFER (1984) und seinen ersten Beiträgen zur Vorabendkrimiserie DER FAHNDER (ab 1985) hat der Sohn des Schauspielers Robert Graf sich als eigenwilliger Filmemacher erwiesen, der seine Kunst der Inszenierung immer weiter verfeinerte, sich dabei aber nie als Autorenfilmer versteht, sondern mit einer Handvoll Stammautoren eng zusammenarbeitet (worüber er 2012 im Jahrbuch «Scenario» einen informativen Text veröffentlichte). Der Grossteil von Grafs Arbeiten ist für das Fernsehen entstanden (was im Titel der einen Monografie, «Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf», einen schönen Niederschlag findet), geprägt von einem hohen Bewusstsein der Genrekonventionen, zumal jenen des Kriminalfilms, dem ein nicht geringer Teil seines Werkes zuzurechnen ist. Dabei war er in der Gestaltung aber immer filmisch. Zahlreiche Grimme-Preise waren die Anerkennung dafür, während seine Kinoarbeiten wie der epische DIE SIEGER oder der intime DER FELSEN oft Schwierigkeiten mit Kritik und Publikum hatten. War DIE SIEGER durch grosse finanzielle Probleme bei der Produktion gekennzeichnet, die Graf letztlich zu inhaltlichen Kompromissen zwangen, so zog er daraus die Kraft, diesen bei der Fernsehserie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS zu widerstehen. Daneben hat Graf auch immer wieder Texte geschrieben, häufig zu älteren, dank DVD (wieder)entdeckten Filmen, auch zu solchen, die gemeinhin als trivial abqualifiziert werden. Gesammelt in dem Band «Schläft ein Lied in allen Dingen» (2009) machen sie eine grosse Lust aufs Kino.

Zwei Bücher also über Dominik Graf, das eine verfasst von zwei Autoren, das andere ein Sammelband mit vier Herausgebern und zehn weiteren Autoren, die sich in insgesamt fünfzehn Texten Grafs Werk annähern. Ein ausführliches Gespräch mit Graf gibt es in beiden Bänden, das des Sammelbands stammt aus dem Jahr 2009, das andere wurde im Juni 2012 geführt. In Letzterem wird auch mehrfach Bezug genommen auf einzelne Texte Grafs, der sich in seiner Cinephilie (die sich, wie er im Gespräch erzählt, erst entwickelte, als er «weit über 20 war») mit den Autoren trifft – auch wenn diese in ihrem Enthusiasmus das Wort «Meisterwerk» ein wenig inflationär verwenden. Ebenso ist die Charakterisierung «Dominik Graf in seiner Walter-Grauman-Periode» (*Olaf Möller* zu der FAHNDER-Folge «Liebe macht blind») eher selbstgefällig und passt nicht unbedingt zum «Zitatvergnügen ohne Selbstzweck», das *Christoph Huber* im selben Band Dominik Graf attestiert.

Der vom Österreichischen Filmmuseum und von SYNEMA herausgegebene Band bietet neben dem Gespräch, das die beiden Autoren gemeinsam führten, einen Aufsatz von *Christoph Huber* und eine kommentierte Filmografie von *Olaf Möller*. Da der Aufsatz chronologisch angelegt ist, führt das schon zu gelegentlichen Verdopplungen. In beiden Beiträgen werden die Arbeiten fast gänzlich werkimmanent analysiert, allerdings tauchen Bonner und Berliner Republik mehrfach als Bezugspunkt auf, im Gespräch wird daraus sogar eine explizite Frage. Dort äussert sich Graf auch noch einmal zu den Produktionsschwierigkeiten bei DIE SIEGER. Die Filmografie bietet ausführliche filmografische Angaben (schön wären noch Erstaufführungs- beziehungsweise Sendedaten gewesen) und bezieht sogar schon DIE GELIEBTEN SCHWESTERN mit ein, Grafs ersten Kinofilm seit vielen Jahren, der 2013 herauskommen soll. Eine Auflistung weiterer Arbeiten (als Darsteller, Autor, Sprecher beziehungsweise Komponist) beschliesst den Band, der weder über eine Bibliografie noch über ein Register verfügt.

Einen Filmtitelindex von Grafs Arbeiten findet man dafür im von *Chris Wahl, Jesko Jockenhövel, Marco Abel* und *Michael Wedel* herausgegebenen Sammelband, dessen Bibliografie auch Grafs zahlreiche Zeitungs- beziehungsweise Zeitschriftenaufsätze umfasst, auch mit Hinweis, welche davon im schon erwähnten Band «Schläft ein Lied in allen Dingen» nachgedruckt sind. Rezensionen und Interviews werden nur insoweit aufgeführt, als sie im Band benutzt wurden, aber das sind auch schon achteinhalb (chronologisch geordnete) Seiten. Die filmografischen Daten fallen hier deutlich knapper aus, und was als «Kommentierte Filmografie» betitelt wird, hat eher summarischen Charakter und würdigt Grafs Mitarbeiter vor und hinter der Kamera.

Nach dem Interview und einem überblicksartigen Karriereabriss widmen sich die Aufsätze einzelnen Filmen (DIE SIEGER, DER SKORPION, BEI THEA, IM ANGESICHT DES VERBRECHENS), zusammengehörigen Arbeiten (die drei «Firmen-Familien-Melodramen» für das ZDF, die beiden Essayfilme DAS WISPERN IM BERG DER DINGE und MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT) oder setzen zeitliche (Dominik Graf an der HFF München) beziehungsweise inhaltliche Schwerpunkte («Deutsch-deutsche Gesellschaftspolitik», «Die Coming-of -Age-Filme»), ein Text beschäftigt sich explizit mit «stilistischen Mustern» bei Graf. Herausgeber wie Autoren kommen überwiegend aus dem Umfeld der HFF «Konrad Wolf» in Potsdam. Trotz dieser Verankerung im universitären Bereich sind die Texte angenehm unakademisch gehalten. «Nicht jedem einzelnen Film» habe man Aufmerksamkeit schenken wollen, heisst es gleich zu Beginn, auch insofern ergänzen sich die beiden Publikationen ziemlich gut.

Im soeben anlässlich des Jubiläums «50 Jahre Deutsche Kinemathek / Museum für Film und Fernsehen in Berlin» erschienenen Begleitbuch zu deren Dauerausstellung taucht Dominik Grafs Name im Register einmal auf – als Hinweis auf die Programmgalerie, wo etwa «die Gesamtwerke von bedeutenden Fernsehschaffenden ..., von Dokumentarfilmern ... oder Filmemachern wie Edgar Reitz, Dominik Graf und Heinrich Breloer (vertreten sind)». Schaut man auf der Website der Kinemathek nach, findet man unter DER FAHNDER immerhin fünf der zwölf von Graf inszenierten Folgen, ein Regisseurs-Register gibt es da leider (noch?) nicht.

Ansonsten präsentiert das Begleitbuch auf 73 Doppelseiten Schätze der Dauerausstellung, abgebildet jeweils auf der linken Seite, während rechts knappe Texte einen Kontext entwerfen, der sich oft an Personen festmacht, wobei Marlene Dietrich (deren Nachlass das Filmmuseum besitzt) natürlich ein eigenes Kapitel gewidmet ist.

Frank Arnold

Chris Wahl, Jesko Jockenhövel, Marco Abel, Michael Wedel (Hg.): Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf. München, edition text + kritik, 2012. 355 S., Fr. 39.90, € 26.–

Christoph Huber, Olaf Möller: Dominik Graf. Wien, Österreichisches Filmmuseum / SYNEMA, 2013. 208 S., € 20.–

Deutsche Kinemathek / Museum für Film und Fernsehen: Die Ausstellung. Berlin, Bertz und Fischer Verlag, 2013. 167 S., € 9.90

Der schwebende Blick der Statuen

IL COMANDANTE E LA CICOGNA von Silvio Soldini

Die Kamera zeigt uns zu Beginn von Silvio Soldinis Film die nächtliche Stadt Turin von oben. Es tagt, Statuen werden erkennbar, die das Stadtbild prägen: Verdi, Leopardi, Columbus, Garibaldi. Das städtische Leben hebt an: mit handfestem Streit um einen Parkplatz, einem Jungen, der ausprobiert, ob die Parkbank brennt, einem Kellner, der das vom Tablett gerutschte Croissant vom Boden aufliest und unbekümmert dem Gast serviert. Aus kleinen sketchartigen Szenen entsteht ein Bild allgemeiner Nervosität, Hektik und Überforderung. Die Statuen blicken unbewegt darüber hinweg – und beginnen desillusioniert das Gesehene zu kommentieren. Der erhöhte Platz, wird Garibaldi sagen, wäre ideal für den Überblick in einer Schlacht, doch hier schmerzt es ihn, tatenlos einer Gesellschaft zusehen zu müssen, der jeglicher Gemeinschafts- und Gerechtigkeitssinn abhandengekommen sei.

Aus der lockeren Szenenfolge kristallisieren sich wiederkehrende Figuren heraus: die Künstlerin Diana, die sich – wörtlich und im übertragenen Sinn – mit Vorliebe den Kopf einrennt; der dreizehnjährige Schüler Elia mit seinem ernsthaft-neugierigen, von der übergrossen Brille noch unterstrichenen staunenden Blick auf die Welt; sein Vater Leo, als alleinerziehender Witwer und selbständiger Handwerker permanent überfordert; ein mit Zitaten um sich werfendes, philosophierendes, doch seine Interessen energisch verteidigendes Faktotum und ein wendig-windiger, erfolgreicher Anwalt. Es entwickeln sich kleine Geschichten, anfänglich parallel, scheinbar unverbunden, dann sich begegnend und überkreuzend. Mit beschwingter Leichtigkeit puzzelt Silvio Soldini ein Kaleidoskop heutigen Grossstadtlebens zusammen, das uns in seinen grotesken Zuspitzungen erst lachen, dann nachdenklich werden lässt.

Ein breiteres Publikum kennt den schweizerisch-italienischen Doppelbürger Soldini spätestens seit PANE E TULIPANI als warmherzigen Schilderer leicht verschrobener, doch durchaus plausibler Figuren. In IL COMANDANTE E LA CICOGNA geht er noch einen Schritt weiter: Er verzichtet, der Zersplitterung des städtischen Alltags entsprechend, auf eine geschlossene Story, er wagt, in der besten Tradition der *comme-*

dia all'italiana, burleske Überzeichnungen und er führt mit den sprechenden Statuen eine spielerische Ebene distanzierter Kommentierung ein.

Neben die kleinen krummen Touren treten nach und nach grössere: der Supermarkt verkauft abgelaufene Lebensmittel; der Exboyfriend rächt sich an der ihn Verschmähenden, indem er ein sie kompromittierendes Sexvideo ins Internet stellt; die Spekulanten flüchten in den Bankrott; der Anwalt organisiert für seinen Klienten einen unbescholtenen Strohmann.

Jeder schaut da für sich und den eigenen Vorteil, ohne sich an Spielregeln zu halten, die ja ohnehin kaum mehr jemand zu würdigen scheint. Es sind keine finsteren Bösewichte, denen wir da begegnen, sondern Menschen, deren Verhalten durchaus vertraut und nachvollziehbar ist: Sie versuchen nur, sich in einer aus den Fugen geratenen Gesellschaft irgendwie zu behaupten. Dem Gerissenen, der eine geschickte Ausrede auftischt oder in Ermangelung eines echten Zitats eines erfindet, gehört unsere Sympathie. Doch wird uns dabei auch bewusst, wie sehr ein Gemeinwesen letztlich in die Brüche geht, wenn jeder nur noch listiger sein muss als der andere. Die Personifizierung solch fataler Entwicklung sind die machthungrigen Scharlatane, deren – ganz zufällig an einen gewissen «Cavaliere» erinnernde – Wahlpropaganda sogar auf der Strassenbahn prangt.

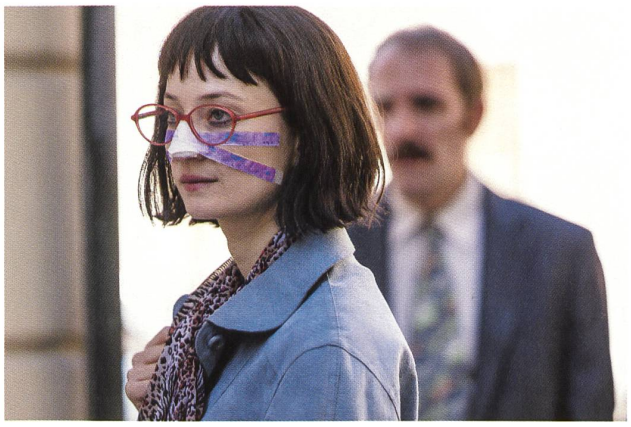
Soldini führt uns dennoch keine Welt von Bösen und Guten vor. Seine Hauptfiguren stecken voll von sympathischem Enthusiasmus: Diana, die für ihre Kunst Entbehrung und Erniedrigung auf sich nimmt; Elia, der sich für ökologische Probleme interessiert und einen jungen Storch aufzieht; Leo, der seine beiden Kinder zu eigenständig-verantwortungsvollen Wesen erziehen möchte und deshalb bei jedem auftauchenden familiären Problem eine Sitzung einberuft. Doch alle lassen sich auf Kompromisse ein, schwimmen ein kleines Stückchen mit im Strom der Gerissenheit und bleiben dabei nicht unbeschädigt.

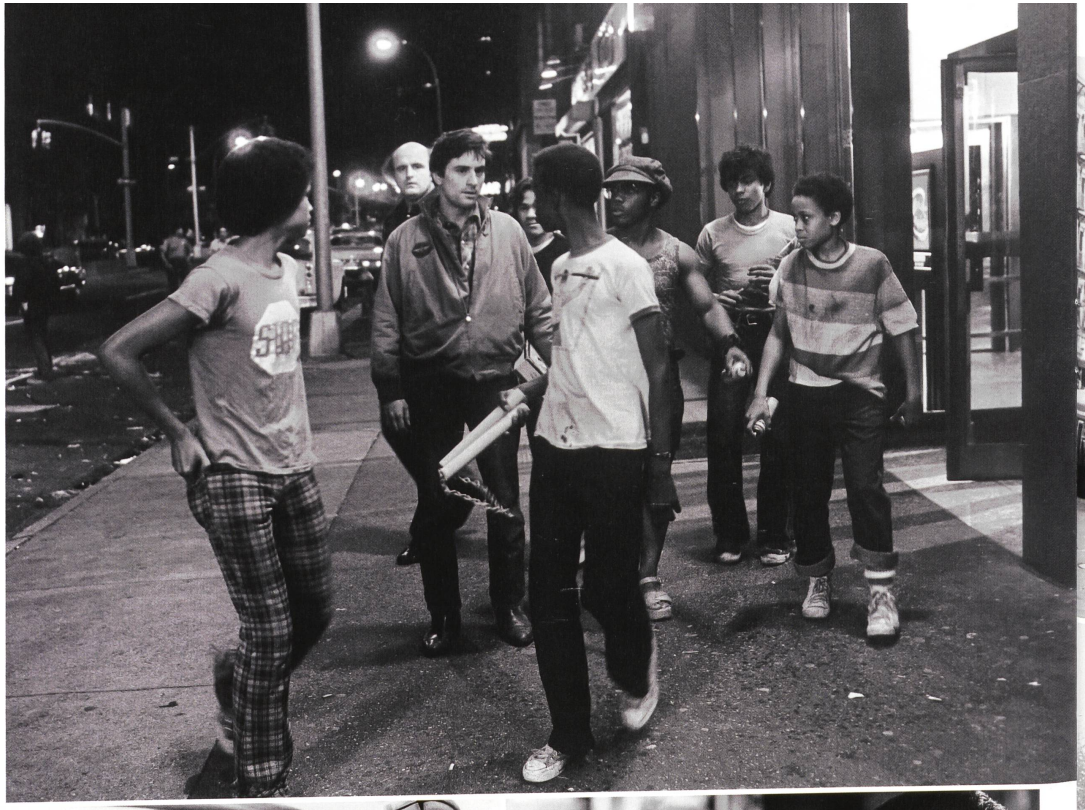
Wäre Soldinis Schilderung nur eine detailgenaue Momentaufnahme, fänden wir seinen Film wohl trivial. Wäre seine Kommentierung leitartikelhaft, empfänden wir ihn als moralisierend. Soldini aber gelingt es, diese Elemente zu einem märchenhaften Ganzen von beschwingter Musikalität zu verbinden. Kreisförmige Ausschnitte aus dem Stadtbild suggerieren schon im Vorspann einen Fernrohrblick auf die Realität, und immer wieder verwendet der Regisseur dieses Mittel, das Distanz schafft und zugleich unser Augenmerk auf das Wesentliche lenkt. Zusätzlich entrückt werden die Familienszenen durch das Auftauchen der verstorbenen Ehefrau und Mutter, die gelegentlich auf der Erde etwas Kaffeeduft schnuppern kommt. Auch der Storch befördert nicht nur die Erzählung, sondern fügt ihr ein poetisches Moment hinzu.

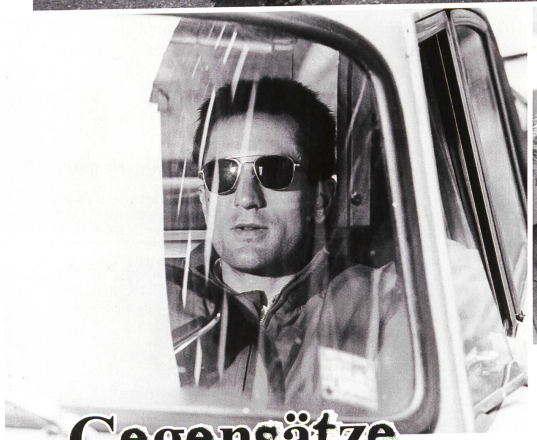
Die Statuen aber, sie sind es ihrem seriös-majestätischen Habitus schuldig, sich selbst ernst zu nehmen und tiefsinnige Kommentare von sich zu geben. So kann Soldini maliziös eine historische Ebene und kritische Betrachtungen in seinen Film einbringen, ohne selbst pompös zu werden: Verdi darf «o mia patria» singen und Garibaldi, der «Comandante» des Titels, sagen, dass er für eine «bessere Welt» gekämpft habe. Soldini lässt uns das als Teil eines wunderlichen Treibens wahrnehmen. Und erreicht damit, dass wir uns amüsiert-nachdenklich darüber wundern.

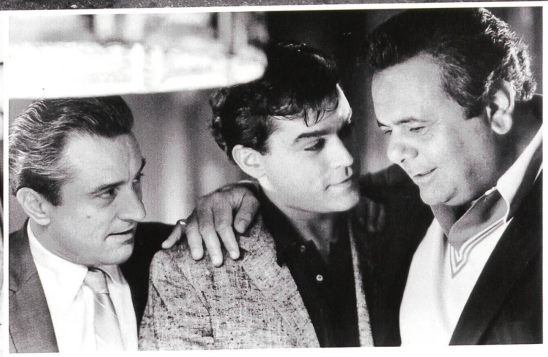
Martin Girod

R: Silvio Soldini; B: Doriana Leondeff, Marco Pettenello, S. Soldini; K: Ramiro Civita; S: Carlotta Cristiani; A: Paola Bizzarri; Ko: Silvia Nebiolo; M: Gian Luigi Carlone, Banda Osiris. D (R): Valerio Mastandrea (Leo), Alba Rohrwacher (Diana), Claudia Gerini (Teresa), Giuseppe Battiston (Amanzio), Luca Dirodi (Elia), Serena Pinto (Maddalena), Luca Zingaretti (Malaffano, der Anwalt), Maria Paiato (Cinzia, Malaffanos Sekretärin), Yang Shi (Fiorenzo), Michele Maganza (Emiliano, der Detektiv). P: Lumière, Ventura Film. Italien, Schweiz 2012. 108 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich









oben: Robert De Niro in TAXI DRIVER *(1976); Jodie Foster und Robert De Niro in* TAXI DRIVER; *unten: Robert De Niro in* TAXI DRIVER; *Robert De Niro, Ray Liotta und Paul Sorvino in* GOODFELLAS *(1990); Harvey Keitel in* MEAN STREETS *(1973); Martin Scorsese bei den Dreharbeiten zu* THE AGE OF INNOCENCE *(1993).*

Gegensätze in einer Perspektive – ohne Versöhnung

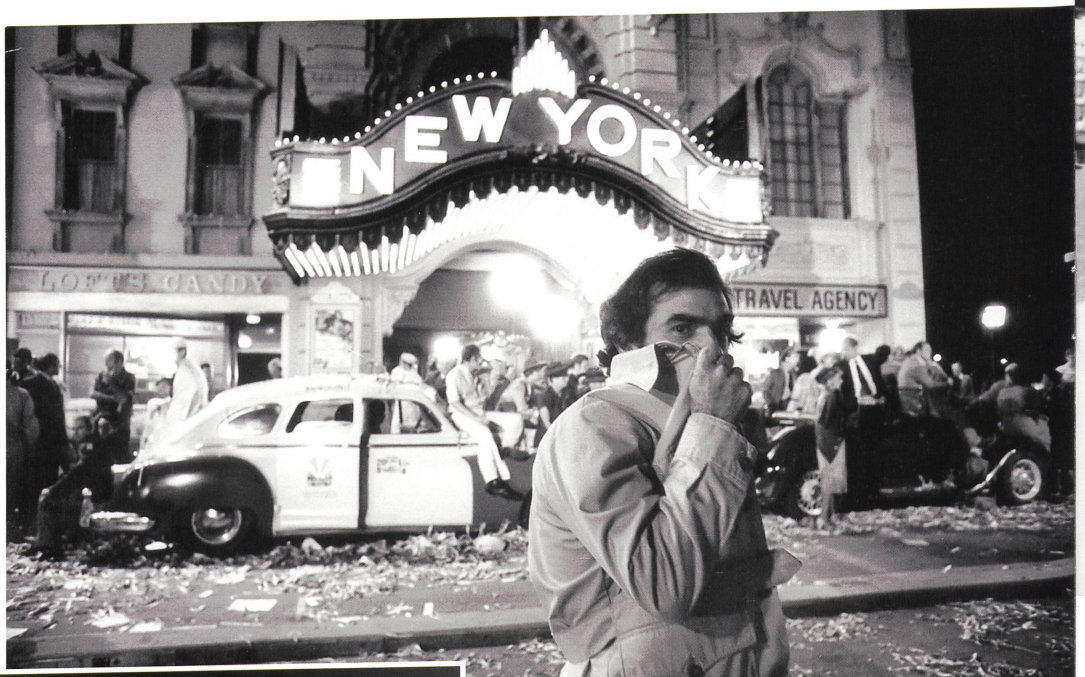
Martin Scorsese: the American Artist

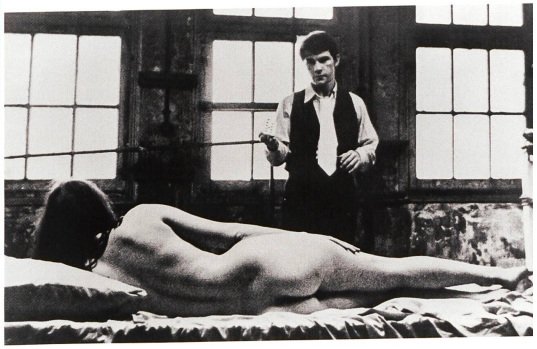
Keine Realität, sondern eine Vision: giftig-schmutziger Rauch aus der Kanalisation, durch den sich langsam ein gelbes Taxi schiebt; dazu bedrohliche Musik, die alle Geräusche der Stadt tilgt. Danach verschwindet das Taxi in der nächsten Rauchwolke. Schnitt. Die Augen eines Mannes, bildfüllend, mal geht der Blick nach links, dann nach rechts. Alles ist in Rot getaucht, dann in Blau, dann in Weiss, schliesslich wieder in Rot. Überblendung. Nun der Blick aus dem Taxi nach vorne, durch die Windschutzscheibe. Draussen verwischt der Regen die Konturen zu grell bunten Flecken. Und die Menschen bewegen sich auf der Strasse in Zeitlupe, sie gehen nicht, sie schweben. Überblendung. Wieder die Augen des Mannes, bildfüllend, wieder blicken sie mal nach links, mal nach rechts. Danach wieder Rauch, mit dem Travis Bickle (Robert De Niro) ins Büro der Taxizentrale tritt, und für ein paar Sekunden bleibt dieser Rauch noch um ihn.

Von Anfang an war Martin Scorsese besessen vom Leben auf den grossstädtischen Strassen. «You don't make up for your sins in church. You do it in the streets. You do it at home. The rest is bullshit. And you know it.» So er selbst (mit der eigenen Stimme) zu Beginn von MEAN STREETS (1973).

Die Strasse als Fegefeuer, das zu durchschreiten ist, um sich zu bewähren. Scorsese erzählt von der Kumpanei einiger Männer in ihrem Viertel (in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?, 1969, MEAN STREETS, GOODFELLAS, 1990, GANGS OF NEW YORK, 2002) oder rückt entwurzelte, vereinsamte Einzelgänger ins Zentrum seiner Geschichten (in TAXI DRIVER, 1976, THE KING OF COMEDY, 1983, BRINGING OUT THE DEAD, 1999) oder zeigt die Stadt als Himmel und Hölle zugleich (in NEW YORK, NEW YORK, 1977, RAGING BULL, 1980, AFTER HOURS, 1985). All seine Filme durchzieht diese hektische, nervöse Energie, die das Geschehen häufig in Gewalt umschlagen lässt, die nichts Böses ist, auch nicht Ärgernis oder Skandalon, sondern integraler Bestandteil von Scorseses Sicht auf die Welt. Gewalt ist für ihn selbstverständlicher Teil des Lebens, sie entsteht aus dem Zwang, in der Welt zurechtzukommen.

In TAXI DRIVER akzentuiert er die Zerrissenheit grossstädtischen Alltags, indem er mehrmals am Blick des Helden dessen Gemütslage konkretisiert. Immer wieder ist zu sehen, wie gebrochen Travis die Formen und Lichter der Stadt wahrnimmt, wenn er in seinem Taxi nach vorne durch die Windschutzscheibe alles sich nähern und gleichzeitig im Rückspiegel alles sich entfernen sieht. Ein ornamentales Bild aus Bewegung und Gegenbewegung. Vieles verschwimmt, vieles läuft ineinander: die Rasanz der Dinge, das Irrlichtern des Neons. Im Rückspiegel erkennt Travis, wie die Lichter der Fahrbewegung folgen, während er ober- und unterhalb dieses Spiegels den entgegengesetzten Effekt erfahren muss. Was die Sicht auf die Welt völlig zerteilt – und den Menschen, der die Welt so wahrnehmen muss.





oben: Martin Scorsese in NEW YORK, NEW YORK *(1977); WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? (1969); unten: Robert De Niro in MEAN STREETS (1973); Griffin Dunne in AFTER HOURS (1985); Griffin Dunne und Rosanna Arquette in AFTER HOURS; Traumsequenz in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?*

Die harten Jungs und die Kirche

Martin Scorsese, der am 17. November 1942 geborene Enkel italienischer Einwanderer, wuchs in New Yorks Little Italy auf, in einem Viertel, in dem sich bis in die sechziger Jahre ein ganz eigener traditioneller «Italian Way of Life» eine Art Enklave in der rasend modernen Metropole zu bewahren suchte. Die Basis dieser scheinbar autonomen Lebensform bildeten die Mafia und der Katholizismus. Von seiner Jugend in Little Italy sagt Scorsese: «Wir kümmerten uns nicht um die Regierung oder die Politiker oder die Polizei. Wir fühlten, dass wir auf unsere eigene Art in Ordnung waren. (...) In dem Viertel, in dem ich aufwuchs, gab es zwei Mächte, die harten Jungs auf der Strasse – und die Kirche. Die Kriminellen grüssten den Priester und hüteten ihre Zunge, wenn sie ihn sahen. Und sie liessen ihre Autos und ihre Haustiere segnen. Das hatte, als ich acht oder neun Jahre alt war, vielleicht etwas mit meiner Entscheidung zu tun, Priester zu werden. Wie auch immer, ich wollte Priester werden, bis ich meinen ersten Film drehte.»

Wenn es eine Erfahrung gibt, die Scorseses Werk durchdringt, dann ist es diese Erfahrung New Yorks: dass die Gegensätze, die das Leben bestimmen, dicht beieinander liegen und sich in permanenter explosiver Kollision befinden. So wird das Filmemachen zum Mittel, den Dämonen der Kindheit zu entkommen und gleichzeitig den Zustand der Welt zu reflektieren. Die physische und psychische Gewalt ist allgegenwärtig, mit ihr die Schuld und der Wunsch, es könne Vergebung, vielleicht sogar Erlösung geben aus dem Schuldzusammenhang. Und aus dem katholischen Glauben und seiner Symbolwelt entsteht der Wunsch, als Künstler eine symbolhafte Welt zu schaffen, die alle Gegensätze in einer Perspektive erfasst, ohne sie zu versöhnen.

In Scorseses Filmen herrscht der Kampf, gar Krieg. Es ist jedoch vor allem sein persönliches Ringen mit der Idee, es könne eine Errettung möglich sein aus dem ewigen Kreislauf von Gewalt, Verfehlung, Schuld, Rache und neuer Gewalt. In MEAN STREETS erwacht ein Mann (Harvey Keitel) aus dem Schlaf wie aus einem bösen Traum, steht auf, geht durch ein enges Zimmer, an dessen weisser Wand ein Kruzifix hängt, und blickt in den Spiegel, als wolle er sich versichern, wer er ist. Draussen heulen Polizeisirenen. Der Mann befindet sich untrüglich in New York City. Dann kommt aus dem Off der Song «Be My Baby» von den Ronettes, und er verspricht eine Liebe «till eternity», die es nie geben kann. Der Mann fällt, durch Montage dreimal wiederholt, schwer zurück ins Bett, und Scorsese zeigt einen Filmprojektor. Die ersten Minuten des Films bündeln so die zentrale Erfahrung des Filmemachers vom Leben in New York: in den Albträumen der Schuld, auf der Suche nach Erlösung durch Liebe und vom Kampf mit sich selbst auf dem Weg zu dieser Erlösung.

Von diesen Erfahrungen erzählen die New-York-Filme Scorseses: in der ästhetischen Form der Charakterstudien von Männern, die aus dem Gleichgewicht sind, einsamen Männern, Männern ohne Zentrum. Sie sind wie die Stadt, von der nur die Legende sagt, sie sei ein Melting Pot, ein Schmelztiegel der Gegensätze, von der aber der «New York state of mind» in Scorseses Filmen bekundet, was sie vor allem ist: ein Moloch.

WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?, Scorseses erster Spielfilm, zeigt New York nur im Anriss und ganz als Innenraum, als kaleidoskopisch facettierten Bewusstseinszustand des Helden J. R., der zerrissen ist zwischen der traditionellen italienischen Lebensweise in Little Italy und der populären amerikanischen Kultur, den Filmen und der Rockmusik, zwischen der Gruppe junger Männer, die nicht erwachsen werden wollen, und der Liebe zu einer Frau, die ihn aus der Gruppe herausführen könnte. Am Ende des Films stürzt in Scorseses Montage alles Symbolische in- und durcheinander im Kopf von J. R.: die Ikonen des Katholizismus mit ihrem Versprechen der Erlösung, Visionen von Sexualität und Gewalt sowie der Rock 'n' Roll.

Dieser Film, eines der frühen Paradigmen des New Hollywood, beginnt eigentlich mit einer fast choreographierten Prügelei auf der Strasse. Es geht – in experimentellen Bildern und Rhythmen – um Männer, die voller Überdruss vor ihrem Zuhause fliehen und sich, locker, cool und smart, der Verführung ihrer Kumpanei hingeben. Umgeben sind sie dabei von Symbolen ihrer katholischen Bindung: von Heiligenbildern, Votivkerzen,

oben: Harvey Keitel in MEAN STREETS *(1973); Robert De Niro in* TAXI DRIVER *(1976); unten:* MEAN STREETS; TAXI DRIVER; *Willem Dafoe in* THE LAST TEMPTATION OF CHRIST *(1988)*

Madonnen-Statuen und Christus-Figuren. Sie saufen und zocken, schlagen und umarmen sich und sind zugleich gefesselt durch Herkunft und Religion. Das Spannungsverhältnis von Identitätsfindung in der Gruppe einerseits und ethnischer und religiöser Verankerung andererseits charakterisiert Scorseses Arbeiten durchgängig.

Danach, in MEAN STREETS, wird die Suche nach freier Entfaltung draussen auf der Strasse immer wieder begrenzt durch die Werte der katholischen Moral wie des italienischen Machismo, die Sehnsucht nach Liebe überlagert durch unverarbeitete Schuldgefühle, die Hoffnung auf Erlösung verdrängt durch den ewigen Kampf mit den eigenen Alb- und Wunschträumen. Charlie, Tony, Johnny Boy und all die anderen, sie ersehnen ein Leben voller Geld und Glück, aber dann folgen sie doch wieder ihren dunklen Impulsen, die sie hineinziehen in einen Kreislauf aus Fehlverhalten und Schuld, Gewalt und Krieg.

In den siebziger Jahren ging es bei Scorsese stets um Männer, die auf Messers Schneide laufen, Typen mit besonderen Ecken und Kanten, die ein Lebensgefühl zum Ausdruck bringen: das der besessenen Jungs, denen die Strasse zur Schule ihres Lebens wird – und die deshalb die Strasse als offenen Raum für ihre Körper nutzen und die Konflikte als Arena für ihre gewalttätigen Phantasien.

Stadt als «Mekka und Menetekel»

In der Stadt prägt sich seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert die moderne *conditio humana*, prägen sich die Bedingungen am nachhaltigsten aus, unter denen der Mensch zu leben hat: an einem Ort der extremen sozialen Gegensätze, der Naturferne und der Künstlichkeit, der Anonymität und der Einsamkeit in der Masse; einem Ort, in dem die Sinne permanent durch eine Vielfalt von Eindrücken überreizt werden; einem Ort der Entfremdung, der Gewalt und des Ich-Verlusts. Und dennoch ist es unmöglich, ihn zu fliehen. Die Grossstadt ist der definitive Raum der Bewährung. Schon früh wird sie als Hölle empfunden und beschrieben, aber auch früh ist schon deutlich, dass nur in ihr die Läuterung und das Glück zu erlangen sind.

New York, zugleich «Mekka und Menetekel» der Moderne (Häussermann/Siebel), wurde zum Fluchtpunkt für Millionen von meist armen Einwanderern aus ganz Europa, die nichts nährte ausser der Hoffnung, die in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung jedem verbrieft ist – dem Recht der «persuit of happiness», dem Recht, hier sein Glück zu suchen. Diese Suche ist das Zentrum des American Dream, der sich freilich gerade in den Strassen der grossen Stadt immer wieder in sein Gegenteil verwandeln kann: in einen infernalischen Albtraum.

«I'm dealing with this urban existence. I'm not like Thoreau. I don't go to Walden.» Diese Sätze markieren Scorseses Position in der modernen amerikanischen Kultur, die immer wieder auch die Fluchtträume kennt, die Phantasien von Auf- und Ausbruch, den Exodus aus den grossen Städten, die Henry D. Thoreau in seinem Buch «Walden, or Life in the Woods» (1854) spätromantisch und mit ungeheurer Wirkung auf die Hippie-Generation der sechziger Jahre ausmalte. Scorsese hingegen ist besessen von New York, der Mega-Metropole mit ihrem steinernen Wald aus Symbolen, von der Stadt, die wie keine andere in sich instabil ist, permanent wuchert, wächst und verfällt. New York ist «ein gefährlicher Ort, denn seine Symbole liegen im steten Kampf miteinander, im Kampf um Sonne und Licht, sie wollen sich gegenseitig auslöschen, sich verstricken, um sich in Luft aufzulösen. Wenn also New York ein Wald der Symbole ist, dann ist es ein Wald, in dem Äxte und Bulldozer immer an der Arbeit sind, und immer werden grosse Werke zerstört». (Marshall Berman) Eine Stadt, wie gemacht als Schauplatz für den Kampf von Gut und Böse, von Licht und Finsternis, für das Ringen um Erlösung.

Für Scorseses Männer gibt es keine Alternative zur urbanen Existenz. Der Weg aus der Stadt in die rettende Natur ist seinen Protagonisten unmöglich. Wo er einmal gegangen wird, in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? und MEAN STREETS, wird Natur als langweilig und öde empfunden. Natur hat in der Moderne ihre die Entfremdung transzendierende Kraft verloren. Scorseses Helden brauchen die Stadt, auf Leben und Tod, denn sie lebt und wuchert längst in ihnen mit all ihrem Glanz und ihrem Elend. Sogar Judäa wird in THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (1988) so visualisiert, dass falsche Propheten und die Derwische und Dämonen in

oben: GANGS OF NEW YORK *(2002); Daniel Day-Lewis in* THE AGE OF INNOCENCE *(1993); unten: Leonardo DiCaprio in* GANGS OF NEW YORK*; Daniel Day-Lewis in* GANGS OF NEW YORK*; Daniel Day-Lewis, Geraldine Chaplin und Winona Ryder in* THE AGE OF INNOCENCE

der Wüste an die Gespenster aus Fleisch und Blut auf den Strassen New Yorks in TAXI DRIVER erinnern. In BRINGING OUT THE DEAD ist das New York der Gegenwart bei Nacht erfüllt von den Besessenen, den Verkrüppelten und Irren, die direkt aus der «last temptation» kommen. Gäbe es ein Bild der Hölle auf Erden, dann hätte es für Scorsese die Züge New Yorks. Und gäbe es ein Bild des Himmels auf Erden, für Scorsese wäre es wohl ebenfalls der Umriss New Yorks.

Der American Dream ist ein Traum vom Aufstieg, den es nur in grossen Städten geben kann. Fast jede Möglichkeit, ihn zu erfüllen, also aus Lumpen zu Reichtümern zu gelangen, hat Scorsese in seinen Filmen einer kritischen Deutung unterzogen. Nie ist er dem Ursprung dieses Traums näher gekommen als in GANGS OF NEW YORK. Zwischen den Einwanderern und den bereits Ansässigen tobte schon Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein blutiger Krieg, und dennoch nimmt Scorsese ernst, was dieser Krieg aus den Menschen machte und setzt «the hands that built America» ein Denkmal. Es waren raue Hände, die immer nur harte Arbeit kannten. Hände, die töteten und sich nur zögernd ausstreckten, um zärtlich zu sein oder um Vergebung zu erlangen. Hände, die sich aus der fürchterlichen Armut und dem Dreck ans Licht graben wollten. Als Gespinst aus Allmachtsphantasien, Sehnsucht, Gewalt und Irrsinn, Tradition und Rebellion, aus Hoffnung und Desillusion, Aufstieg und notwendigem Fall: So deutet Scorsese die Latenzen des American Dream, der nirgendwo so verzweifelt zu leben versucht wird wie in New York.

GANGS OF NEW YORK beginnt in Katakomben, in einer Höhlenwelt unter der Stadt, im Dunkel von Atavismen, die auch nicht verschwinden im Licht des Tages. New York, die Stadt wird geboren aus den finstersten Visionen Europas, denen Breughels und Boschs. Was Heimat hätte werden sollen, ist Inferno. Die *native americans*, allesamt Nachkommen europäischer Einwanderer, entwickeln eine ideologische Feindschaft gegen die zu Schiff Neuankommenden, den *nativism*, vielleicht entfernt vergleichbar den europäischen Heimat-Ideologien. Diesen *nativsm* hat in seinem Rassismus vor Scorsese noch kein Film derart als eine Wurzel des amerikanischen Patriotismus ausgewiesen, als komplementär zum Hass auf die Indianer und zur Verachtung der Schwarzen. Zugleich gelangt Scorsese in GANGS OF NEW YORK an einen Punkt, wo er – wie Georg Seesslen schreibt – auch «den Mythos der Demokratie entlarvt», der Amerika grundiert. Politik ist käuflich in diesem New York der brutalen Gründerzeit; so, wie sie sich Wählerstimmen kauft, so werden auch politisch Menschen verkauft. Welchem Zweck etwa die Einwanderer in den Jahren des Bürgerkriegs bestimmt waren, zeigt Scorsese in einer brillanten Einstellung, in einer Kamerafahrt, die junge Iren erfasst, die gerade nach langer Überfahrt vom Schiff kommen, hier gleich als Soldaten registriert, in Uniformen gekleidet und bewaffnet werden und dann ein anderes Schiff betreten, aus dem Särge mit den Gefallenen des Krieges gehievt werden. Ihre amerikanische Heimat wird das Schlachtfeld sein.

Von GANGS OF NEW YORK fällt ein düsteres Licht zurück auf Scorseses THE AGE OF INNOCENCE (1993), seine Verfilmung des Romans von Edith Wharton. Die Erzählung umspannt die letzten drei Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts und ist gleichsam eine Studie in visueller Anthropologie. Eine subtile und sublime Lebensform, die der New Yorker Geldaristokratie, die es längst zu etwas gebracht hat in Amerika und die deshalb herabsieht auf die, die noch aufsteigen wollen, wird in dichtester Form beobachtet, wobei Scorsese das Bild einer Gesellschaft entwirft, die sich selbst permanent beim Beobachten beobachtet und so über das Regime der Blicke eine äusserst rigide Form sozialer Kontrolle etabliert. In dieser Welt ist niemand je ganz bei sich, hat er doch peinlich darauf zu achten, dass keine unreglementierte Emotion, kein abschweifender Blick, keine unkonventionelle Geste und keine nicht von der Etikette legitimierte Bewegung anderen auffällig wird. Die Liebe des Anwalts Newland Archer (Daniel Day-Lewis) zu Gräfin Olenska (Michelle Pfeiffer), die nicht ist, wie sie für die New Yorker Society sein sollte, geht daran zugrunde, und nur wenige Jahre später wird diese Reglementierung des Lebens den Menschen einmal so unerklärlich sein wie die Funktion eines unscheinbaren und fragilen Gegenstandes, den Archer in einer Szene in einer Museumsvitrine erblickt, versehen mit der Beschriftung, sein Gebrauch sei unbekannt.

oben: NEW YORK, NEW YORK *(1977): Nicolas Cage in* BRINGING OUT THE DEAD *(1999); unten: Robert De Niro in* NEW YORK, NEW YORK; *Robert De Niro in* THE KING OF COMEDY *(1983); Leonardo DiCaprio in* THE AVIATOR *(2004); Leonardo DiCaprio in* SHUTTER ISLAND *(2010); Patricia Arquette und Nicolas Cage in* BRINGING OUT THE DEAD

Nacht ohne Ende

Nach der sarkastischen Tragödie von TAXI DRIVER und dem Versuch, in NEW YORK, NEW YORK die Glamour-Welt des Musicals im Licht des Film noir zu brechen, wird Scorseses Blick auf seine Stadt immer ironischer, gar satirisch. Es ist ein Gestus, der sich stets in Endzeiten zeigt. In den späten siebziger Jahren lag New York am Boden, es war verwüstet. THE KING OF COMEDY zeigt diese Verwüstung als eine des Bewusstseins seines Protagonisten. Rupert Pupkin (Robert De Niro) will ganz nach oben in der Welt des Fernsehens, aber da er ein Nichts ist, baut er sich sein enges Heim zu einem Fernsehstudio um, in dem er die grosse Welt simuliert, bis er sich in ihr verirrt und verliert. Aber auch das New York, das er erlebt, ist eine bitterböse Fernsehwelt aus Zeichen, die für keine Realität mehr stehen.

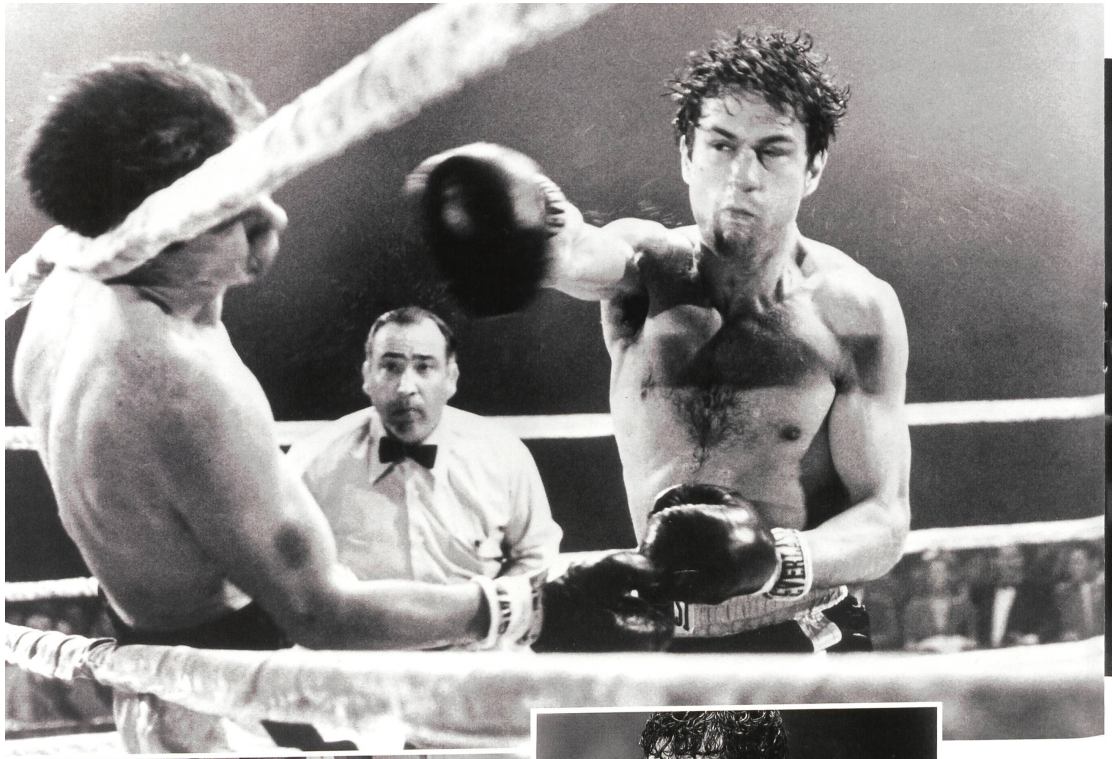
Dagegen spielt BRINGING OUT THE DEAD meist in der Nacht: in der Zeit, in der die grossen Städte bis zur Kenntlichkeit entstellt sind. Sie zeigen sich da nackt. Frank Pierce (Nicolas Cage) ist vom Schicksal bestimmt, Leben zu retten. Er ist Rettungssanitäter in New York, der Stadt, in der nichts zu retten ist. Einmal hat er ein Leben verloren, und seither ist seines unrettbar. Die Nacht ist für ihn ohne Ende. Er kann nicht einmal seinen Job kündigen, denn sogar ein Mann, der so kaputt ist wie er, ist in der Bürokratie, die nichts mehr im Griff hat, unverzichtbar. So fährt er Nacht um Nacht aus ins menschliche Elend. Der Film wird strukturiert durch einen Song von Van Morrison: «TB Sheets», in dem Morrison in einem langen inneren Monolog von der Schuld eines Mannes singt, der nach Jahren ans Krankenbett der einst verlassenen Geliebten kommt. Sie stirbt an Tuberkulose, und in dem Zimmer, in dem sie liegt, stinkt es nach Tod. Der Mann will nur raus, aber er kann nicht. Er muss etwas sagen, etwas tun. Aber was?

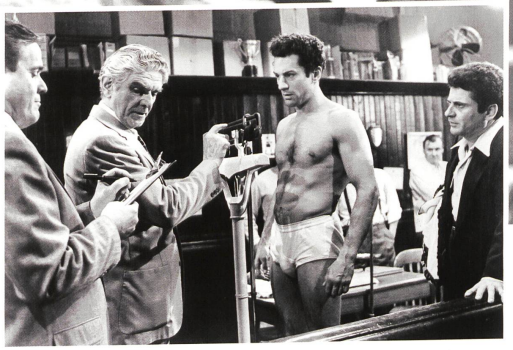
BRINGING OUT THE DEAD ist ein Film, in dem das Elend tatsächlich stinkt. Scorsese zeigt schwangere Huren auf dem Strassenstrich, verreckende Penner, in Erbrochenem und Blutlachen liegende Körper. Und Pierce ist mittendrin, bis es am Ende an seine Tür klopft und er eine Frau trifft, die auch nicht weiss, wie es weitergehen soll. Am Morgen danach liegen sie gemeinsam im Bett, er in ihrem Arm, endlich schlafend – in einem Licht, das durchs Fenster fällt, das aber nicht von dieser Welt sein kann. So beschliesst eine Pietà den Film, ein Heiligenbild der Maria mit dem toten Christus. In diesem Bild ist letztlich alles zu sehen, worauf Scorsese es immer, höchst riskant, anlegte: darauf, dass es einen Moment im Leben in der grossen Stadt geben muss, von dem man, aus Träumen erwachend, sagen könnte: Den Moment will ich für immer. Dann wäre man vielleicht erlöst. In New York. Bis zur nächsten Nacht.

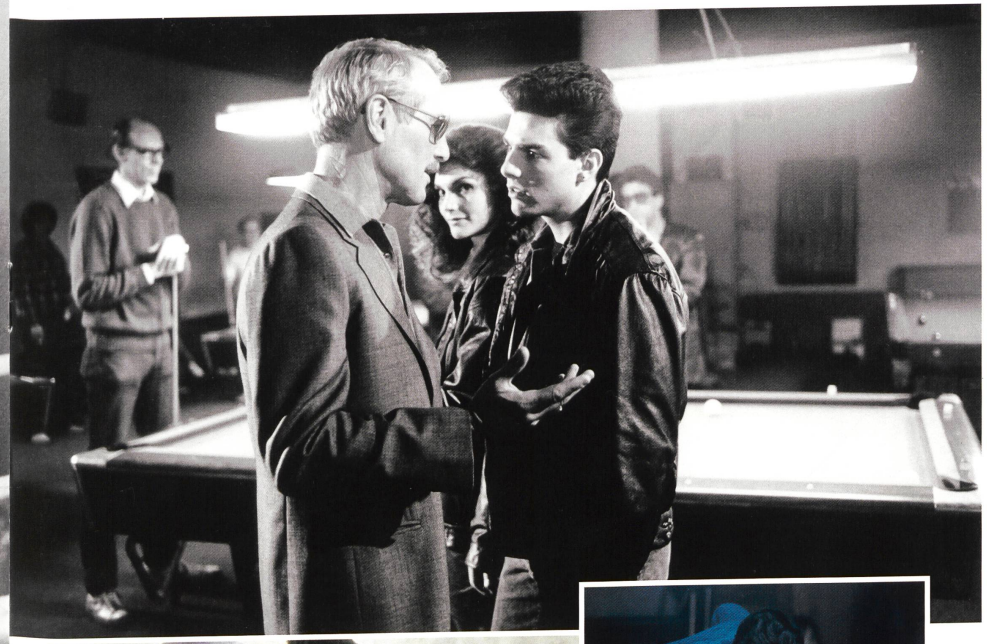
Spiegelwelten

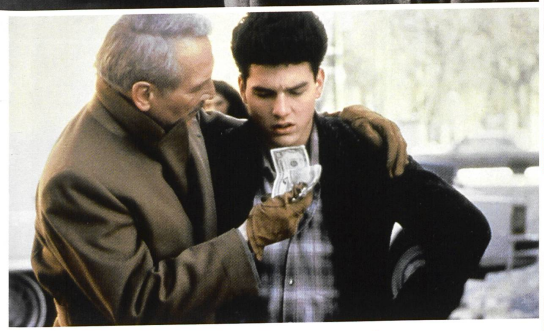
Scorsese ist ein neugieriger, experimentierfreudiger Filmemacher. Ihn interessieren vor allem die radikale Variation konventioneller Genremuster und der harte Bruch mit üblichen Erzähltechniken, also ausgefallene Charaktere in extremen Situationen, originelle Arrangements in unübersichtlicher Umgebung und kontrastreichem Licht, das Spiel mit ungewöhnlichen Blicken und ruhelosen Bewegungen, mit expressiver Kadrage und fragmentarisierenden Schnitten. Für Robert Kolker gibt es für Scorsese stets das «Verlangen, alle Möglichkeiten seiner Kunst auszuschöpfen», und gleichzeitig die «Bereitschaft, der Realität die Kamera vors Gesicht zu halten, um dahinter ein realeres filmisches Gesicht samt Körper zu enthüllen, einen gewalttätigen (...) Körper, der in Räumen gefangen ist, die er kaum versteht, gegen die er dennoch weiterhin ankämpfen will».

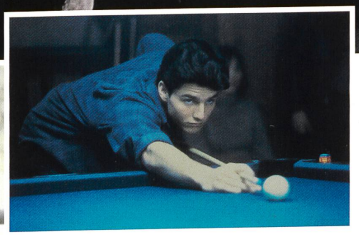
«It's a man's world», aber es sind immer wieder Männer, die aus dem Gleichgewicht sind, die etwas umtreibt, die nicht schlafen können oder wollen, die steigen, um zu fallen, die immer wieder in Spiegel blicken, um ein Bild von sich zu finden, das stabil bleiben könnte, aber nur Chimäre ist (und das gilt bis zuletzt, also auch für THE AVIATOR, 2004, und THE DEPARTED, 2006, und SHUTTER ISLAND, 2010, ist sogar ein ganzes Spiegelkabinett der Identitäten). In TAXI DRIVER gibt es dafür die exemplarische Sequenz, wenn Travis vor dem Spiegel den Rhythmus der Gesten und das Timbre der Stimme probt, die Effekte und Wirkungen, die ihn bereit machen fürs Überleben zwischen dem Dreck und dem Müll auf der Strasse. «Are you talking to me?» – «Are YOU talking to me?» – «Are you talking TO ME?»











oben: Robert De Niro in RAGING BULL *(1980); Paul Newman, Mary Elizabeth Mastrantonio und Tom Cruise in* THE COLOR OF MONEY *(1986); unten: Robert De Niro in* RAGING BULL*; Paul Newman und Tom Cruise in* THE COLOR OF MONEY*; Tom Cruise in* THE COLOR OF MONEY*; Michael Ballhaus an der Kamera bei den Dreharbeiten zu* THE COLOR OF MONEY

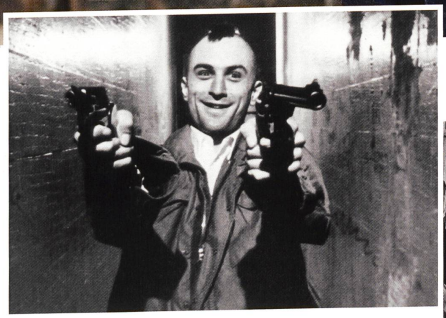
RAGING BULL, vielleicht Scorseses rauester Film, verdichtet Aufstieg und Fall des Boxers Jake La Motta in Kampfszenen von ungeheurer Wucht. Boxen, das ist hier moderner Gladiatorenkampf, bis das Blut von den Ringseilen tropft, das ist eine Form von destruktiver und autodestruktiver Männlichkeit, ein Kampf von Körperpanzern, die erst aufbrechen, wenn sie ganz am Ende angelangt sind. «I'm not an animal», schreit, knurrt, winselt La Motta schliesslich in einer Gefängniszelle, und er schlägt zum letzten Mal gegen eine Wand, die er nicht zertrümmern kann, an der er aber zerbricht. Der Film handelt von einem Mann, der in seinem Leben nur eines kennt: den Kampf. Er spiegelt sich in seinen Gegnern und erkennt sich nur, wenn er als Sieger aus dem Ring steigt. Er will unentwegt und überall der Beste sein. Deshalb leidet er darunter, dass er nur der Beste seiner Klasse sein kann, der Beste im Mittelgewicht. Am Ende, als er seinen letzten Kampf gegen Sugar Ray Robinson austrägt, kann er kaum noch Widerstand leisten. So klammert er sich wie verzweifelt an den Gedanken, dass er nie in seiner Karriere am Boden gewesen ist. Er hält sich an den Seilen fest, er blutet überall, an der Stirn, an den Wangen, am Kinn, an den Schläfen, aber er gibt sich nicht geschlagen. Nach dem letzten Gong taumelt er auf Sugar Ray zu, blutüberströmt, schaut in dessen Augen, erkennt darin die Anerkennung und nuschelt, kaputt, aber voller Stolz: «Hey, Ray, I never went down, you never got me down! You here me? You never got me down! Yeah!»

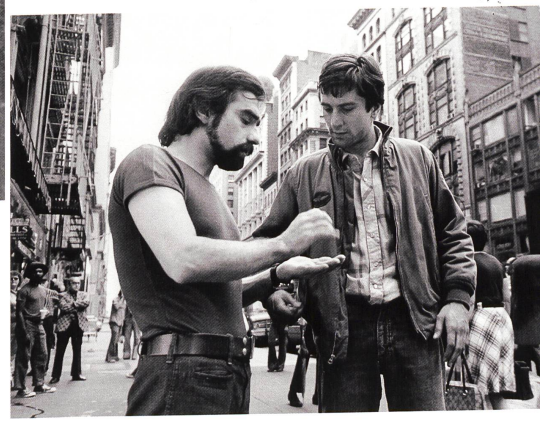
In THE COLOR OF MONEY (1986) steht der alte Billardspieler Eddie Felson (Paul Newman) im Zentrum, der, so entspannt wie ruhig, mit sich im Reinen zu sein scheint. Ihn interessiert das Spiel nur noch als Geschäft: Was bringt es? Und was hat er davon am Ende in der eigenen Tasche? Eines Tages aber begegnet er einem ungeheuren Talent – und fängt noch einmal Feuer. Eddie wird, wie er selbst bekennt, noch einmal «hungrig». Das zwingt ihn zurück in die Spielhallen. Wo er wieder entdeckt, dass gewonnenes Geld zweimal so süss ist wie verdientes.

Es geht also wieder um einen Mann, der aus dem Gleichgewicht geraten ist. Es geht wieder um einen Mann, der sich spiegeln muss, auch in den Menschen um ihn herum, um zu erkennen, wer er ist. Anfangs begnügt Eddie sich mit der Rolle des Mannes im Hintergrund, der dem talentierten Jungen beizubringen versucht, dass man nur gewinnen kann, wenn man blufft und betrügt; eilt man dagegen von Sieg zu Sieg, kann man nur verlieren. Doch sein junger Protégé lernt diese Lektion allzu gründlich – und beginnt, auch ihn auszutricksen und übers Ohr zu hauen. So muss er – wie Jimmy Doyle in NEW YORK, NEW YORK oder Jake La Motta in RAGING BULL – bis zum Äussersten gehen, um sich wieder selbst zu erfahren. Dazu hat er alles hinter sich zu lassen, was sein Leben bislang ausmachte, vor allem die Existenz als Winner, und zu seinen wahren Obsessionen zurückzukehren, zu seiner Identität als Spieler, der nur das eine im Kopf hat: noch einmal der Beste zu sein.

Scorsese hat selbst bekannt, THE COLOR OF MONEY handle von einer Täuschung, die zur Klarheit werde, und von einer Perversion, die zur Reinheit werde. Und so erscheint sein Eddie Felson dann am Ende tatsächlich wieder als ein «Reiner», wie ihn einst Michel de Montaigne so treffend beschrieb: War er jung, spielte er, um Eindruck zu machen; dann, eine Zeit lang, um Erfahrungen zu sammeln; schliesslich jedoch nur noch, um es zu geniessen.

Und Scorsese geniesst es, das virtuose Billardspiel zu inszenieren: wie auf einem grünen Feld eine Kugel auf andere stösst und die in die gewünschte Richtung bringt. Das eine wird also genutzt, um etwas anderes zu erreichen. Genauso geht Scorsese seine Filme an: Er nutzt einen bekannten Blick, eine bekannte Idee, einen bekannten Schnitt, um darüber hinauszugehen, um etwas Neues und Unbekanntes zu schaffen. Er nutzt die Leinwand wie einen Billardtisch.





oben: Diane Ladd und Ellen Burstyn in ALICE DOES'T LIVE HERE ANYMORE *(1974); Leonardo Di Caprio in* THE DEPARTED *(2006); unten: Ellen Burstyn in* ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE; *Ben Kingsley und Asa Butterfield in* HUGO *(2011); Robert De Niro in* TAXI DRIVER *(1976); Martin Scorsese und Robert De Niro bei den Dreharbeiten zu* TAXI DRIVER

Scorsese zählt zu den Cineasten des Kinos. Seine Filme sind voller Bewegungen in die Filmgeschichte, voller Zitate und Anspielungen (darin folgt er seinen Vorbildern der französischen Nouvelle Vague). Sie nehmen motivische und visuelle Anregungen auf und zeigen zugleich, wie und inwieweit sie dies tun. Seine frühen Strassenfilme reagieren auch auf die expressionistischen Effekte in Karl Grunes DIE STRASSE und Bruno Rahns DIRNENTRAGÖDIE. Sein Psychodram ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE (1974), das eine starke Frau zwischen Aufbruch und Ruhepause, Emanzipation und Resignation ins Zentrum rückt, steht in der Tradition des «Frauenfilms» der Vierziger, von Michael Curtiz' MILDRED PIERCE, Curt Bernhardts MY REPUTATION oder King Vidors BEYOND THE FOREST. Sein musikalisches Melodram NEW YORK, NEW YORK spielt mit Vorbildern der Vierziger und Fünfziger, mit Charles Vidors COVER GIRL oder George Cukors A STAR IS BORN. RAGING BULL hat direkte Bezüge zu den kritischen Boxerfilmen der Vierziger, zu Robert Rossens BODY AND SOUL oder Robert Wises THE SET-UP. Manche seiner Gangsterfilme sind beeinflusst durch die Klassiker der frühen Dreissiger, durch Mervyn LeRoys LITTLE CAESAR und Howard Hawks' SCARFACE. Und HUGO (2011) ist eine Huldigung an den Filmpionier Georges Méliès.

Taxi Driver

Nach GANGS OF NEW YORK, nach 2002 also, begann Scorsese mit seinen grossen, auch glamourösen Filmen: THE AVIATOR, THE DEPARTED, SHUTTER ISLAND, starke Filme, wunderbar geschrieben, wunderbar inszeniert, wunderbar ausgestattet, brillant, aber doch vielleicht nur ein Panorama der Stile.

Deshalb war, ist und bleibt TAXI DRIVER ohne Zweifel Scorseses Meisterwerk, Porträtstudie und Dokument gleichermassen. Schon im Titel nimmt der Film das urbane Leben auf, ein Leben in der Stadt als Berufsbezeichnung. Mehr als das: Der Titel signalisiert ein Leben in Bewegung, ein transitorisches Leben zwischen Orten, immer auf den Strassen, ein Leben in permanenter Aufmerksamkeit, ein Augen-Leben in der Symbolwelt New Yorks. Travis Bickle fährt durch ein New York des Verfalls, ein Dickicht aus Kriminalität und Müll, Versprechung und Verrohung. Er kommt aus Vietnam, und wenn er zu Anfang das Büro der Taxizentrale betritt, um einen Job zu bekommen, weht für einen Moment um ihn ein infernalischer Rauch. Dieser Taxi Driver, der ewig Reisende, fährt aus einer Hölle in die nächste, und so reagiert er auch. Er wappnet sich gegen die höllische Stadt. Eines Tages erwählt er eine Prostituierte, deren gewaltsame Rettung aus dem Inferno ihn verwandeln soll. Aus der Finsternis ins Licht, und das mit Gewalt. Irgendwie entdeckt er für sich, dass es so nicht weitergehen kann – und zieht los, um es wieder zu richten, er greift zu den Waffen und beginnt einen Krieg, den er nicht zu überleben hofft, ein aktiver Schritt zum Tode. Doch er überlebt, mit einem Körper voller Blut, und verkümmert zum lebenden Toten.

Kurze Zeit danach fährt er aber wieder Taxi. Eine tickende Zeitbombe. «Loneliness has followed me my whole life, everywhere. In bars, in cars, sidewalks, stores, everywhere. There's no escape. I'm God's lonely man.» Auf der ersten Ebene ist dies bloss ein Gedanke, von Paul Schrader geschrieben. Auf der zweiten, der eigentlichen Ebene aber wird – durch Robert De Niros gepresste Modulation, den gedehnten Rhythmus, das heisere Timbre – Einblick ins Neurotisch-Übersteigerte seiner Gefühlslage gewährt. Wenn Travis kurz darauf sich aufrüstet mit einer ganzen Sammlung von Waffen, fügt sich der persönliche Irrsinn eines verwirrten Mannes zugleich zum stimmigen Bild einer aus den Fugen geratenen Welt.

Amerika und Martin Scorsese – für eine bestimmte Zeit, Mitte der siebziger Jahre, fand die Wirklichkeit des Landes in den Visionen eines Regisseurs einen eigenen, überaus wahrhaftigen Ausdruck. Seitdem ist Martin Scorsese der grösste Filmregisseur und einer der bedeutendsten Künstler seines Landes.

Norbert Grob / Bernd Kiefer

Literatur: Marshall Berman: All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity. New York 1988 – David Thompson / Ian Christie (Hrsg.): Scorsese on Scorsese. London 1989 – Hartmut Häussermann / Walter Siebel: Lernen von New York? In: Hartmut Häussermann und Walter Siebel (Hrsg.): New York. Strukturen einer Metropole. Frankfurt am Main 1993 – John Higham: Strangers in the Land. Patterns of American Nativism. 1860 – 1925. New Brunswick / London 1998 – Robert Kolker: Allein im Licht. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman. München und Zürich 2001 – Georg Seesslen: Martin Scorsese. Berlin 2003

SRG SSR

Ritratti di 10 grandi registi svizzeri
Purtrets da 10 gronds cineasts svizzers
Portraits de 10 grands réalisateurs suisses
10 grosse Schweizer Filmschaffende im Portrait

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

Film im Film im Film

AVANTI von Emmanuelle Antille

Die achtundzwanzigjährige Léa filmt mit ihrer kleinen Kamera obsessiv alles um sie herum, mitunter via Spiegel sich selbst beim Filmen. Als ihre Mutter Suzanne vorübergehend aus der psychiatrischen Klinik nach Hause entlassen wird, steht Léa im Gebüsch hinter dem Parkplatz und nimmt aus der Ferne das Gespräch zwischen ihrem Vater und dem Arzt auf. Die Mutter steht dabei – abwesend, gedankenverloren. Léa bleibt im Verborgenen. Als sie schliesslich über Umwege zu Hause ankommt, ist die Atmosphäre angespannt: Der Vater ist wütend, enttäuscht, hätte Léa doch eigentlich die Mutter abholen sollen. Léa wiederum wirkt verschlossen und verletzlich, entzieht sich. Am Folgetag soll sie das Haus der Grossmutter räumen, die ins Heim transferiert wurde. Léa will das gemeinsam mit ihrer Mutter und deren Schwester Catherine tun. Es wird eine Reise in die Vergangenheit: Kleider, Möbel, Erinnerungsstücke, immer wieder Ausschnitte aus Familienfilmen (aus Emmanuelle Antilles eigener Kindheit) – aber auch eine Flucht. Anstatt ihre Mutter wieder in die Klinik zu bringen, brennt Léa mit ihr durch: über die Autobahn, durch den Wald, zu einem Lokal am Fluss, wo Suzanne in ihrer Jugend oft rumhing. Ein Roadmovie, das die beiden, Tochter und Mutter, für kurze Zeit näherbringt – und Léa verstehen lässt, dass sie die Zeit nie wieder wird zurückdrehen können.

Vieles in AVANTI evoziert Antilles bisheriges Schaffen: Ihre Fotoserien, Installationen, Videos und Filme etablierten schon früh ein wiederkehrendes Arsenal an Figuren, Themen, Handlungen und Konstellationen, an Farben, Dekors und Locations. So spielt oft etwa Antilles Mutter mit, auch ihre Tante, ihre Grossmutter oder Freunde. Thema sind die vielfältigen emotionalen Verstrickungen untereinander – sehr schön veranschaulicht etwa in Antilles Video STRINGS OF AFFECTION, wo ihre betagte Mutter Räume mit einer Schnur verspannt und sie so zunehmend zu einem – wenn auch feingesponnenen – Gefängnis werden lässt. Aber auch die Verbundenheit mit der Erde, dem Wald als physischem Lebensraum setzt Antille immer wieder ins Bild. Oft scheinen die Protagonist/innen wie in eine Kinderwelt zurückversetzt, streifen durch das Walddickicht, tanzen durch gelbe Sonnenblumenfelder, lassen Jetzt und Gestern, Traum und Wirklichkeit ineinander übergehen. Die Figuren – oft sind es zwei ähnlich aussehende Frauen, mutmasslich Schwestern, oder Mutter-Tochter-Konstellationen – versichern sich ihrer selbst und ihrer unmittelbaren Umwelt: Mit ihren Händen berühren sie immer wieder Haut, Haar, Erdboden, Schnee, die Textur von Kleidern ... Auch die Örtlichkeiten ähneln sich durch die verschiedenen Werke hindurch: etwa das Einfamilienhaus mit dem bieder-rustikalen Interieur, die Hütte im Walddschungel oder am See, das Auto ebenso wie die Autobahn, die Raststätte, die Autobahnbrücke – Ur-Orte und Un-Orte zugleich.

Antilles liebstes Thema ist die Familie. Eine ihrer bekannteren Arbeiten heisst «Family Viewing» – in Anlehnung an den gleichnamigen Film von Atom Egoyan. AVANTI weist viel Ähnlichkeiten mit ebendiesem Werk auf. Dieser frühe autobiografisch inspirierte Film des kanadischen Filmregisseurs handelt von einer ursprünglich armenischen und nach Kanada emigrierten Familie, bestehend aus Vater, dessen Geliebter und dem fast erwachsenen Sohn. Die Grossmutter liegt stumm in einem Heim, in das sie ihr Sohn steckte und vergass und wo ihr Enkel sie fast täglich besucht. Während der Vater systematisch alte Familienaufnahmen überspielt, entwendet der Sohn die Videokassetten, um sie dann seiner Grossmutter vorzuspielen – als Relikte einer längst vergangenen glücklichen Zeit. Die Mediatisie-

‹Die Mischung aus Fiktion und Realität fasziniert mich sehr›

Gespräch mit Emmanuelle Antille

rung von Realität, Gegenwart und Vergangenheit, die Erinnerung, die Komplizenschaft zwischen Sohn und Grossmutter und ihre abenteuerliche "Errettung" aus dem Altersheim – sehr vieles klingt in Antilles Film an, wo Léa vorübergehend ihrer psychiatrisierten Mutter ihre Freiheit wiedergibt und mit ihr in die Vergangenheit eintaucht. Die französische Darstellerin *Nina Meurisse*, bekannt geworden mit Frédéric Mermoud (L'ESCALIER, COMPLICES) und Ursula Meier (LES ÉPAULES SOLIDES), spielt mit Bravour die junge Erwachsene Léa, auf der Suche nach sich selbst, nach ihren Wurzeln. *Hanna Schygulla* als Léas Mutter Suzanne spielt fragil, verwundbar, dann aber auch wieder naiv-hemmungslos und unverblümt – eine schillernde Rolle zwischen Figur und Persona. Antille liebt diese Verschiebungen von Realität und Fiktion, die sie auf ganz unterschiedliche Art immer wieder in Szene setzt. Das Intro zu AVANTI ist diesbezüglich ein kleines Meisterstück. Antille fügt Homemovies aus ihrer Kindheit in unmittelbare Nähe zur Spielfilmhandlung: Hanna Schygulla wird so zur unmittelbaren schauspielerischen "Verlängerung" von Antilles junger Mutter in den Familienfilmen. Zusätzlich unterstrichen mit Kleidungsstücken, die in den Super-8-Filmen von Antilles Mutter getragen werden und im Kleiderschrank von Léas Mutter wieder auftauchen ...

AVANTI zelebriert – wie viele andere Werke Antilles – eine weibliche Genealogie und einen verstörenden Kosmos, der um einiges einfacher zu entziffern ist, wenn man ihr bisheriges Werk kennt. Dieses ist – ganz im Gegensatz zum Œuvre einer anderen bedeutenden Schweizer Videokünstlerin, Pipilotti Rist – vorwiegend melancholisch und düster. Dabei ist AVANTI durchaus Antilles bislang "heiterstes" Werk – nicht zuletzt weil der Film dank der eigentlichen Erzählhandlung eine gewisse Nähe und Empathie zu den beiden Hauptfiguren zulässt und dabei auch immer wieder quentchenweise Unbeschwertheit.

Doris Senn

FILMBULLETIN Ist AVANTI, der zurzeit in der Westschweiz anläuft, Ihr erster Film für die Kinoleinwand? Und wie kam es dazu?

EMMANUELLE ANTILLE Es gab vorher schon einen Film: ROLLOW aus dem Jahr 2005 – einen rund hundertminütigen Spielfilm über zwei Jugendliche, den ich gänzlich selbst produziert habe. Damit wollte ich mich wappnen, bevor ich einen Kinofilm in seiner ganzen Ökonomie und Komplexität in Angriff nahm. Für AVANTI habe ich zudem erstmals mit Schauspielerinnen vom Kaliber einer Hanna Schygulla oder Miou-Miou gearbeitet. In meinen bisherigen Filmen spielten meine Familie, meine Freunde oder Freunde meiner Freunde mit.

FILMBULLETIN Haben Sie Hanna Schygulla für die Rolle von Suzanne selber ausgewählt?

EMMANUELLE ANTILLE Ja. Gerade die Rolle von Léas Mutter, die Hanna Schygulla spielt, empfinde ich als sehr speziell und schwierig, wenn man nicht bei einer Karikatur des Verrücktseins landen möchte. Ich wollte jemand eher Heiteres, Subtiles. Entsprechend habe ich nach Personen-Figuren gesucht – das heisst, keine Schauspielerin, die eine Rolle fabriziert, sondern sie so spielt, dass ich mich der Figur nahe fühlen kann. An Hanna habe ich dabei schon recht früh gedacht: Was ihre Energie, ihre Sensibilität betrifft, erschien sie mir ideal für die Rolle. Nina Meurisse kannte ich aus Frédéric Mermouds COMPLICES. Und wir fanden, dass die beiden im Film "funktionierten" – sowohl in Bezug auf die Energie, den Kontrast, aber auch, was die physische Ähnlichkeit zwischen Mutter und Tochter betraf.

FILMBULLETIN Man hat den Eindruck, Hanna Schygulla agiere in ihrer Rolle als Suzanne öfter zwischen Person und Rolle ...

EMMANUELLE ANTILLE Genau das interessiert mich auch, wenn ich mit meiner Familie oder meinen Freunden Videos drehe. Es gibt immer ein Drehbuch – aber ich lasse mich auch von den Darstellern inspirieren: Diese Mischung und diese feine Grenze zwischen Fiktion und Realität faszinieren mich sehr. In AVANTI gibt es Ähnliches – zudem filmen die Schauspielerinnen auch selbst. Daraus entstanden drei Bildebenen: Es gibt den Film, gedreht vom Kameramann, dann gibt es die eingefügten Super-8-Streifen – Familienfilme, die mein Vater gemacht hat –, und dann gibt es die Kamera im Film, mit der die Frauen sich wechselweise filmen.

FILMBULLETIN Nicht nur in Bezug auf diese Mediatisierung der Realität, auch was die Einweisung der Mutter in die Klinik oder deren "Entführung" durch ihre Tochter betrifft, hat AVANTI viele Ähnlichkeiten mit der Story des Films FAMILY VIEWING von Atom Egoyan, nach dessen Film Sie auch schon eine Installation benannt haben. Was bedeutet Egoyans Film für Sie?

EMMANUELLE ANTILLE FAMILY VIEWING hat mich wirklich erschüttert. Ich liebe seinen Blick, seine Kritik gegenüber der nordamerikanischen Gesellschaft, gegenüber den Medien und der Konsumwelt. Und natürlich seinen Blick auf die Familie. Ich bewundere diesen Film sehr. Meine Installation «Family Viewing» hat jedoch sicher mehr Bezüge zu Egoyans Film und wirkt für mein Empfinden "heftiger" als AVANTI. Egoyans Film ist aber längst nicht der einzige, der mich beeinflusst hat. Sicher gehören auch MY OWN PRIVATE IDAHOE von Gus van Sant dazu, TEOREMA von Pasolini, auch ROSETTA oder L'ENFANT der Dardenne-Brüder.

FILMBULLETIN Die persönliche Erinnerung, die familiäre Vergangenheit sind in AVANTI sehr zentral ...

EMMANUELLE ANTILLE Mich interessiert, wie eine persönliche Geschichte zu einer kollektiven werden kann. Die Super-8-Aufnahmen, die in AVANTI zu sehen sind, zeigen meine Familie. Sie sind einzigartig und universell zugleich. Mich beschäftigt aber auch die Frage: Was wird aus den Spuren unserer Erinnerung? Wie gehen wir mit Filmen um, die unsere Erinnerung aufbewahren? Und natürlich spielt in AVANTI auch die Frage nach dem Anderssein mit: Was ist unsere ganz persönliche Schwelle in der Konfrontation damit? Bis zu welchem Punkt akzeptieren wir den/die andern in ihrem Anderssein? Was mir an der Figur von Suzanne besonders gefällt, ist, dass sie ihre Emotionen ebenso wenig im Griff hat wie ein Kind. Sie ist eine ebenso "authentische" wie wunderbare Persönlichkeit – mit einer gewissen Unberührtheit und einer grossen Offenherzigkeit.

FILMBULLETIN In Ihren Videos und so auch in AVANTI tauchen immer wieder ähnliche Settings auf: das dschungelartige Walddickicht, die Blockhütte, der Ort am Wasser, die Autobahn ... Was bedeuten diese Locations für Sie?

EMMANUELLE ANTILLE Die Autobahn etwa gefällt mir – wie die anderen Orte auch – in erster Linie aus ästhetischen Gründen. Ich mag es nicht, wenn man anhand des Dekors sagen kann, wo eine Handlung lokalisiert ist. Es könnte in der Schweiz sein, aber auch irgendwo sonst. Ich möchte die Geschichten in einem globaleren Rahmen ansiedeln. Ich bin immer auf der Suche nach einem Stück Niemandsland, nach unbesetzten Orten, nach Fluchtorten.

FILMBULLETIN Im Film finden sich überhaupt viele Motive, Figuren, Themen, die schon in verschiedenen Ihrer bisherigen Filme und Installationen auftauchten. War der Film für Sie eine Möglichkeit, alle Ihre Werke in einem zusammenzubringen?

EMMANUELLE ANTILLE Ja, viele Ideen flossen da zusammen. Zwar war es nicht meine Absicht, einen "Kunstfilm" zu machen, vielmehr wollte ich eine einfache Geschichte erzählen, die alle verstehen. Aber klar, es ist ein Autorenfilm und keiner, der die breite Masse ansprechen wird. Ich wollte Elemente aus der zeitgenössischen Kunst in den Film einbringen und damit Leute erreichen, die sich normalerweise nicht für Museen und Kunst interessieren. Auch Menschen unterschiedlicher Generationen. Gleichzeitig war mir wichtig, dass es in AVANTI auch "authentische" Elemente hat – so etwa das Lied «Mamma mia, dammi cento lire», das meine Grossmutter jeweils zu singen pflegte und das auch in meinem Video WOULDN'T IT BE NICE vorkommt. Ich glaube, je näher man sich authentischem Material annähert, umso mehr vermag man die Menschen zu berühren.

FILMBULLETIN Ist die Kunst eine Möglichkeit für Sie, eigene Erlebnisse und Obsessionen zu thematisieren?

EMMANUELLE ANTILLE Ich wollte immer möglichst nah über mich selbst sprechen – über Empfindungen, die ich habe, über ganz persönliche Bilder und Gedanken – und versuchen, davon ausgehend, universell zu werden. Dabei ging ich von alltäglichen Handlungen aus, drehte bei mir zu Hause, mit Freunden ... So etwa auch in ANGELS CAMP, den ich für die Biennale in Venedig gemacht und fast ausschliesslich mit Freunden gedreht habe. Wir haben in einem Naturschutzpark gedreht, haben am Strand geschlafen – es war eine Art Leben im Kollektiv, Kunst und Leben waren ganz eng miteinander verbunden. In AVANTI wiederum ist Monique Mélinand, sie spielt die Grossmutter, im realen Leben eng befreundet mit Miou-Miou, die Suzannes Schwester spielt. Diese Verknüpfungen mag ich sehr – das spiegelt sich auch in meinen anderen Werken, wo Leben/Familie/Freunde und Kunst häufig ineinander übergehen. Was mich im Grunde am meisten interessiert, sind die Beziehungen zwischen den Individuen, die Frage, wie eine Gemeinschaft funktioniert. Ob das nun eine Familie ist, der Freundeskreis oder eine Clique von Jugendlichen.

FILMBULLETIN Wie würden Sie Ihre Erfahrung mit dem Filmemachen nun nach AVANTI beschreiben?

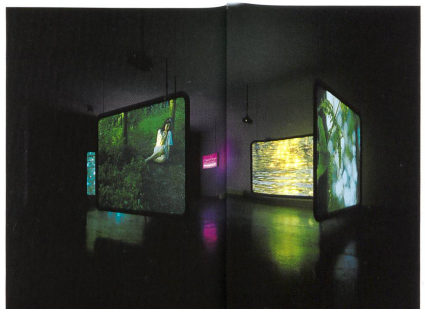
EMMANUELLE ANTILLE Es ist insbesondere eine Arbeit im Kollektiv. Das unterscheidet sich sehr von meinem bisherigen Vorgehen, wenn ich etwa von einem Museum eine Carte blanche für eine Installation erhalte. Beim Film wird jede Etappe besprochen – gemeinsam. Mir gefiel das, in einer Art Thinktank-Kollektiv zu sein – auch im Verbund mit dem Produzenten. Ich habe viel gelernt – unter anderem, eine Geschichte zu schreiben. In der Kunst gehe ich üblicherweise von emotional starken Augenblicken aus, ohne diese dann in eine komplexe Geschichte einbauen zu müssen – hier musste ich nach einem anfänglichen Drehbuchentwurf dem (emotionalen) "Fleisch" noch ein entsprechendes (Erzähl-)-"Skelett" hinzufügen.

FILMBULLETIN Ihr nächstes Projekt?

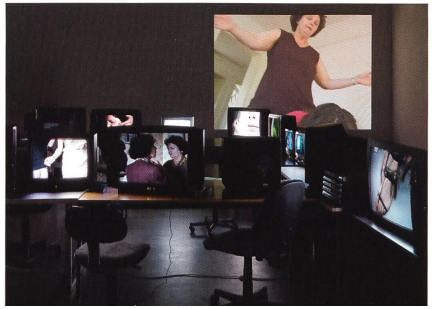
EMMANUELLE ANTILLE Ich habe fünf lange Jahre mit AVANTI verbracht – und erwarte nun mit Ungeduld die Feedbacks. Ich möchte noch etwas Zeit verstreichen lassen und Distanz gewinnen, um das Werk besser einschätzen zu können. Vorerst wende ich mich aber wieder einem Ausstellungsprojekt zu – einer Art Fortsetzung von «Family Viewing»: eine Installation mit rund dreissig Projektionen auf Monitoren. Dabei geht es wieder um die Familie – insbesondere um Sammlungen, die meine Grossmutter gemacht hat. Am Ende ihres Lebens konnte sie nicht mehr in ihren Garten gehen – so begann sie zu zeichnen. Nach ihrem Tod fand man über tausend Blumenzeichnungen. Oder sie sammelte Steine – und unter jedem Stein stand auf einem kleinen Papierchen, wer ihn ihr geschenkt und wo man ihn gefunden hatte. Es wird letztlich eine Hommage an meine Grossmutter, die vor zweieinhalb Jahren verstorben ist – und wieder eine Reverenz an die Erinnerung mit der Frage: Was tut man mit solchen Dingen?

Das Gespräch mit Emmanuelle Antille führte Doris Senn

1



2



R, B: Emmanuelle Antille; K: Stéphane Kuthy; S: Anne-Laure Guégan; A: Fabrizio Nicora; Ko: Maria Muscalu; T: Eric Ghersinu. D (R): Hanna Schygulla (Suzanne, Léas Mutter), Nina Meurisse (Léa), Miou-Miou (Catherine, Léas Tante), Jean-Pierre Gos (François, Léas Vater), Monique Melinand (Anita, Léas Grossmutter), Christophe Réveille (Max, Léas Kollege). P: Box Productions, RTS Radio Télévision Suisse, Versus Production; Thierry Spicher, Elena Tatti. Schweiz, Belgien 2012. 85 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich

1. «Angels Camp», Videoinstallation, Schweizer Pavillon der Biennale von Venedig 2003, Foto Georg Rehsteiner
2. «Family Viewing», Videoinstallation, Centre Pasquart, Biel/Bienne, 2008; Foto Stefan Altenburger

HITCHCOCK
SACHA GERVASI

«Die Leute, die wichtig sind, wissen es», erwidert Alma Reville bescheiden-lakonisch auf die Bemerkung von Hitchcocks Assistentin Peggy Robertson, als die angesichts von Revilles Überarbeitungen des Drehbuches zu PSYCHO bemerkt, eigentlich sollte es im Vorspann heissen, Drehbuch von Alma Reville und Joseph Stefano. In einem der Inserts am Ende von HITCHCOCK liest man dann, Hitchcock habe anlässlich der Verleihung des Lifetime Achievement Awards, viele Jahre später, bemerkt, er teile diese Ehre – «wie immer» – mit seiner Ehefrau und Mitarbeiterin Alma Reville.

Das passt zum Filmschluss, der ein wieder versöhntes Ehepaar zeigt. Zuvor jedoch erzählt HITCHCOCK, der auch «Alfred & Alma» oder «Mr. & Mrs. Hitchcock» heissen könnte, von der Krise nach vierunddreissig Ehejahren, während derer die Frau stets im Schatten ihres Mannes stand, obwohl sie doch über all die Jahre seine engste Mitarbeiterin war. «Ich war seine Chefin, als wir uns kennenlernten», bemerkt sie im Film einmal. Erst als er in der Hierarchie aufgestiegen sei, habe er sie um ein Rendezvous gebeten.

«Behind every Psycho is a great woman», heisst es auf dem Originalplakat (auf dem deutschen: «Fiktion Liebe Hingabe»). HITCHCOCK zeigt uns den Regisseur bei den Dreharbeiten zu PSYCHO (1960), einem Film, der sowohl in seinem Werk wie auch in der Geschichte des Schreckensfilms einen besonderen Stellenwert einnimmt. Gervasis Film basiert auf «Alfred Hitchcock and the Making of Psycho», einem von Stephen Rebello verfassten, 1990 erschienenen Sachbuch, das aufgrund von Gesprächen mit den am Film Beteiligten entstand. Eine Neuauflage mit einem Vorwort des Autors, in dem er von der anstehenden Verfilmung berichtet, erschien Ende vergangenen Jahres in den USA (und wird nun zum Filmstart erstmals auch auf Deutsch bei Heyne erscheinen). Es geht darin um die Enstehungsgeschichte des Films, der auf Robert Blochs gleichnamigem Roman basiert, der wiederum inspiriert war von dem Massenmörder Ed Gein; es geht um die Auseinandersetzungen Hitchcocks mit seinem damaligen Stammstudio Paramount, dem der Stoff zu gewagt erschien (woraufhin Hitchcock den Film selbst finanzierte und mit einer von der Fernsehserie «Alfred Hitchcock presents» übernommenen Crew auf dem Gelände der Universal drehte); es geht um die Kontroversen mit der Zensur und auch um die späteren Dispute, was die kreativen Beiträge bestimmter Mitarbeiter anbelangt – wie Saul Bass, der nicht nur den Vorspann gestaltete, sondern auch den Mord unter der Dusche in Storyboards entwarf, oder Robert Bloch (den Autor der Romanvorlage) und Joseph Stefano (den Drehbuchautor). Rebellos detailreiche Darstellung beschäftigt sich mit dem Arbeitsprozess, der Film macht daraus auch das persönliche Drama seines Protagonisten. Ist HITCHCOCK also nur die Glättung einer Prominentenbiografie mithilfe bewährter dramaturgischer Muster?

Ganz so einfach ist es nicht. Was seiner Ehefrau Alma zu schaffen macht, ist Hitchcocks Vorliebe für Blondinen, deren grossformatige Glamourfotos er immer wieder betrachtet. Blondinen, zu denen er auch jenseits der Arbeit eine Obsession entwickelt haben soll, am extremsten später zu Tippi Hedren, einem Ex-Model, das er zur Hauptdarstellerin von THE BIRDS und MARNIE machte und die später äusserte, sie habe sich von ihm bedrängt gefühlt – Thema der im vergangenen Herbst in den USA und Grossbritannien ausgestrahlten Fernsehfiktion THE MODEL. In HITCHCOCK kommt zur Sprache, dass er tief enttäuscht war von Vera Miles, die er für die weibliche Hauptrolle in VERTIGO vorgesehen hatte und die dann schwanger wurde. Vor allem aber ist es die fehlende Anerkennung von Almas Anteil an seiner Arbeit – beim Überarbeiten des Drehbuch zu PSYCHO sieht man sie meist allein –, die seine Ehefrau die Wertschätzung anderswo, nämlich in der gemeinsamen Arbeit an einem Drehbuch mit dem Autor Whitfield Cook, suchen lässt. Man sieht Alma mit dem jüngeren Cook bei einem kreativen Ideenaustausch. Als sich dabei einmal ihre Hände berühren, ist die erotische Spannung durchaus spürbar, auch wenn Alma sich ansonsten über das mokiert, was wie Annäherungsversuche aussieht. Das Ende ihrer Zusammenarbeit kommt dann, als Alma Cook in seinem Strandhaus, ihrem gemeinsamen Arbeitsplatz, mit einer anderen Frau überrascht.

Whitfield Cook ist kein geläufiger Name, im Gegensatz zu fast all den anderen Personen, die in diesem Film auftreten. Der Zuschauer könnte diese Figur für eine Erfindung des Drehbuchautors halten. Tatsächlich aber ist Cook eine reale Person. Der 2003 im Alter von 94 Jahren Verstorbene hatte zweimal mit Hitchcock zusammengearbeitet: als Autor bei STAGE FRIGHT (1950), bei STRANGERS ON A TRAIN (1951) erhielt er für *additional dialogue* eine Nennung im Vorspann. Er war, so schreibt Donald Spoto in seiner Hitchcock-Biografie, ein Freund der Familie und hatte für Hitchcocks Tochter Pat die Vorlage für ihren zweiten Broadway-Auftritt geschrieben.

In einem Erinnerungsbuch über ihre Mutter, das Patricia Hitchcock O'Connell später veröffentlichte, wird Cook ausführlich zitiert: «I was quite crazy about Alma because she was so gentle and yet so strong. I don't think she cared that people thought she was working in the shadow of Hitch. She adored Hitch and she loved working with him ... Alma was very short but extremely attractive, and part of that attraction came through her intelligence and warmth ... One thing I did notice about her was that she never talked about herself and she never talked about the past. She had been a pioneer in the silent era, but she never made a point of mentioning it.»

Offenbar hat sich Drehbuchautor *John J. McLaughlin* vom ersten Satz zu dieser Phantasie inspirieren lassen. Das verwischt die Grenzen zwischen Realität und Imagination ebenso wie die Phantasie, Hitchcock imaginäre Dialoge mit dem Massenmörder Ed Gein führen zu lassen, jenem Mann, der die

Inspiration für die Figur des von seiner Mutter besessenen Norman Bates lieferte (und der später auch Tobe Hoopers Splatterklassiker THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE inspirierten sollte).

Und schliesslich bringt der Film die Vorstellung vom Künstler, der seine dunkle Seite in seinen Werken auslebt, mit einer Szene auf den Punkt, die so dramatisch wie spekulativ ist: Innerlich aufgewühlt vom Anblick einer Unterhaltung zwischen Alma und Whitfield Cook verliert Hitchcock bei den Dreharbeiten zur Duschszene jegliche Selbstkontrolle, als er höchstpersönlich aggressiv auf Janet Leighs nackten Oberkörper einsticht, nachdem ein Stuntman das nicht mit genügend Energie bewerkstelligt hat. Da hat der Film durchaus etwas von jener *sleaziness*, die Paramount dem Unternehmen seinerzeit attestierte.

Die Zuneigung zu seinem Protagonisten, der menschliche Schwächen hat, aber seiner Vision – trotz nicht immer gewährter Anerkennung durch das Publikum und die Industrie – treu zu bleiben versucht, verbindet HITCHCOCK mit dem vorangegangenen Film von Regisseur Sacha Gervasi, dem anrührenden Dokumentarfilm ANVIL! THE STORY OF ANVIL über das Auf und Ab der Karriere der gleichnamigen kanadischen Hardrockband. Diese Zuneigung drückt der Film auch dadurch aus, dass er sich Stilmittel bedient, die unweigerlich Hitchcocks Filme selber heraufbeschwören. So, wenn der Regisseur sein Haus betritt und der Film das ähnlich wie in PSYCHO mit einem High-Angle-Shot ins Bild setzt. Oder wenn die Kamera bei einem Disput zwischen ihm und seiner Frau in der Küche das Geräusch akzentuiert, wenn er in eine Stange Lauch beisst, und anschliessend aus Hitchcocks Perspektive näher und näher an Almas Hals heranspringt – als würde er gerade die Phantasie entwickeln, sie zu erwürgen. Auch sonst arbeitet der Film gerne mit Detailaufnahmen, die dem Zuschauer Déjà-vu-Erlebnisse bescheren. Für Cinephile wird der Film so zu einem Metavergnügen. Auch weil sich die Darsteller ihren Figuren (deren Aussehen, im Falle der Schauspieler oder Hitchcocks selbst, dem Kinogänger mehr oder weniger bekannt ist) anverwandeln, wenn auch in unterschiedlichem Masse: die Ähnlichkeit von *James D'Arcy* mit Anthony Perkins kontrastiert *Anthony Hopkins* als Hitch, der trotz *fatsuit* Distanz zum Vorbild bewahrt, sowohl was seine Maske als auch die für Hitchcock charakteristische verlangsamte Sprechweise anbelangt. Und *Helen Mirren* wirkt einfach viel glamouröser und dominierender als die eher zierliche Alma Reville.

PSYCHO hat die filmische Landschaft verändert. Weniger in Bezug auf das clevere Marketing, wozu der eigenwillige lange Trailer (in dem Hitchcock dem Zuschauer eine Besichtigung des Schauplatzes bietet) ebenso gehörte wie das Verbot, nach Beginn der Vorführung noch Zuschauer in den Kinosaal einzulassen (da war er nur eine Weiterführung und Zuspitzung anderer Kampagnen, etwa jenen, die William Castle in den fünfziger Jahren erprobt hatte und im Jahr darauf mit HOMICIDAL, der direkt von PSYCHO inspiriert war, wiederholte). Auch nicht in seinen drei Fortsetzungen, die eher Fussnoten sind. Schon mehr darin, dass ein Regisseur auf Risiko setzte, wo ein Studio wegen des "abseitigen" Stoffes Bedenken hatte. Vor allem aber hat er den Horror, der sich in den Filmen, mit denen Universal in den dreissiger Jahren das Genre populär machte, heim nach Hause holte. Die Schreckensgestalt von PSYCHO war kein transsylvanischer Adliger, der sich als Vampir herausstellte, sie hatte keine (ost)europäischen Hintergründe wie FRANKENSTEIN und THE WOLF MAN, auch keine in der ägyptischen Mythologie (THE MUMMY), sondern war direkt im Herzen Amerikas angesiedelt, wo der nette Junge von nebenan ein ausgeprägtes Verhältnis zu seiner Mutter hat, auch wenn die schon lange tot ist. Dass Anthony Perkins eben nicht so aussah wie Ed Gein, trug ein Übriges dazu bei, das Publikum zu schockieren, vom Tod der Protagonistin unter der Dusche mitten im Film ganz zu schweigen. Von PSYCHO zieht sich eine Linie über George A. Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD zu THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE von Tobe Hooper. PSYCHO ist ein Teil der amerikanischen populären Kultur geworden: Es gab 1998 das Einstellung-für-Einstellung-Remake durch Gus Van Sant, und es gibt zahlreiche Hommagen, etwa in Filmen von Brian De Palma, oder Parodien (zumal der Duschszene), so in Mel Brooks' HIGH ANXIETY. In der umfangreichen Hitchcock-Literatur gibt es eine Reihe von Werken, die sich ausschliesslich mit diesem Film beschäftigen, allen voran Raymond Durgnats vor nicht allzu langer Zeit wiederaufgelegte Studie «A long hard look at PSYCHO».

Davon spricht HITCHCOCK nicht, aber als Vexierspiel zwischen dokumentarischen und imaginierten Momenten hat er durchaus seinen Reiz, als Fiktion über einen Menschen, von dem die Kinogänger ein Bild haben. Jeder Kinogänger glaubt, ihn zu kennen, wegen seiner persönlichen Kurzauftritte in seinen eigenen Filmen, als Zeremonienmeister seiner Fernsehshows und durch François Truffauts buchfüllendes Interview. Der Film mag dem Nuancen hinzufügen, doch am Ende gilt auch hier der Satz aus John Fords THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: «If the legend becomes fact, print the legend.» Insofern hätte Mr. Hitchcock an diesem Film sicherlich seine Freude gehabt.

Frank Arnold

Regie: Sacha Gervasi; Buch: John J. McLaughlin; nach «Alfred Hitchcock and the Making of Psycho» von Stephen Rebello; Kamera: Jeff Cronenweth; Schnitt: Pamela Martin; Ausstattung: Judy Becker; Kostüme: Julie Weiss; Musik: Danny Elfman. Darsteller (Rolle): Anthony Hopkins (Alfred Hitchcock), Helen Mirren (Alma Reville), Scarlett Johansson (Janet Leigh), Danny Huston (Whitfield Cook), Toni Collette (Peggy), Michael Wincott (Ed Gein), Jessica Biel (Vera Miles), James D'Arcy (Anthony Perkins), Richard Portnow (Barney Balaban), Kurtwood Smith (Geoffrey Shurlock), Ralph Macchio (Joseph Stefano), Wallace Langham (Saul Bass), Paul Schackman (Bernard Herrmann). Produktion: Fox Searchlight Pictures, Cold Spring Pictures, Montecito Pictures; Produzenten: Ivan Reitman, Tom Pollock, Joe Medjuck, Tom Thayer, Alan Barnette. USA 2012. Dauer: 98 Min. Verleih: Twentieth Century Fox

A PERDRE LA RAISON
Joachim Lafosse

Wieder einmal ist die Kinowelt mit dysfunktionalen Familien bevölkert. Warum? Weil diese über unsere Zeit und deren sozialpsychologische Verfassung etwas aussagen? Rein dramaturgisch gesehen sind solche Familien dankbare Beziehungserhitzer und Schauspielerfutter dazu. So waren wir neulich schnell einmal beeindruckt von der typisch deftigen britischen Unzimperlichkeit in Rufus Norris' Erstling BROKEN – nur dass diese sich in der Akkumulation gar schnell verbrauchte. Als habe einer mehr Mike Leigh sein wollen, als dieser selber ist. Oder wir haben uns seufzend ergeben ins zähe Drama von Hans-Christian Schmids papierener Krankheitsstudie WAS BLEIBT.

Und um ein aktuelles Beispiel aus dem hiesigen Filmschaffen zu nennen: Es ist, als habe Séverine Cornamusaz nach ihrem vielbeachteten starken Erstling CŒUR ANIMAL noch mehr auf die Karte «heftiges Kino» gesetzt. Jedenfalls erscheint in CYANURE die Geschichte eines Vierzehnjährigen, der sich die Liebe seines Vaters nach dessen Rückkehr aus dem Knast ertrotzen will, so sehr zugespitzt, dass psychologische Plausibilität mehr und mehr auf der Strecke bleibt.

Die Latte liegt jedenfalls hoch, wo Leigh, Loach, die Dardennes oder – wie nun in Joachim Lafosses in A PERDRE LA RAISON – auch ein Cassavetes (A WOMAN UNDER THE INFLUENCE) Referenzen sind. Der siebenunddreissigjährige belgische Filmemacher macht kein Hehl daraus, von dysfunktionalen Familien fasziniert zu sein. In A PERDRE LA RAISON hat er aus dem Fait divers eines mehrfachen Kindsmordes in Belgien vor fünf Jahren eine dramatische Geschichte konstruiert und sie mit seinen beiden Koautoren in ein interkulturelles maghrebinisch-belgisches Adoptiv-Familiensetting gepflanzt.

Mounir ist ein hübscher, etwas weicher junger Mann marokkanischer Herkunft. Seine Schwester ist die Frau des Docteur André Pinget, eines bulligen älteren Arztes in Belgien, lebt aber von diesem getrennt. Pinget hat Mounir bei sich aufgenommen, beschäftigt ihn und beherbergt dann auch seine Freundin Murielle gleich mit. Es kommt das erste Kind des glücklich verliebten Paars, dann das zweite, das dritte und vierte ... alle unter Pingets Dach. Da freilich ist die seltsame Familie längst in die Krise geschliddert. Es ist erst einmal die Krise unter einer erstickenden, autoritären Fürsorglichkeit. Denn der Docteur ist engagiert und generös. Und er ist omnipräsent. Wie ein Schatten taucht er just immer dann auf, wenn das Familienleben mit den süssen kleinen Wuschelköpfen und Babys sich in seiner guten Stube turbulent gestaltet.

Die junge Mutter ist überfordert, möchte weg, gegen den Willen des Docteurs und damit leider auch Mounirs. Sie phantasiert sich in eine eigene heile Welt ausgerechnet in Marokko hinein; die Realität kommt ihr mehr und mehr abhanden, die seelische Not wird unerträglich, die Katastrophe, deren Resultat schon in den ersten Einstellungen vorweg genommen worden ist, unabwendbar. Zunehmend harte Kost wird uns hier serviert, einfühlsam kühl und diskret begleitet von der Musik von Alessandro Scarlatti. Der mit unbarmherzigen Grossaufnahmen und mit Schärfe und Unschärfe arbeitende Film sperrt seine Protagonisten in ein ausladendes Cinemascope, was das Klaustrophobische aber nicht schwächt und weitet, sondern gerade noch betont. Der Fortgang der Geschichte ist unerbittlich; Zeitsprünge sind dabei von uns zu erschliessen, aus dem Alter der Kinder zum Beispiel. So weit, so interessant. Formal kann man A PERDRE LA RAISON Kohärenz und Strenge nicht absprechen.

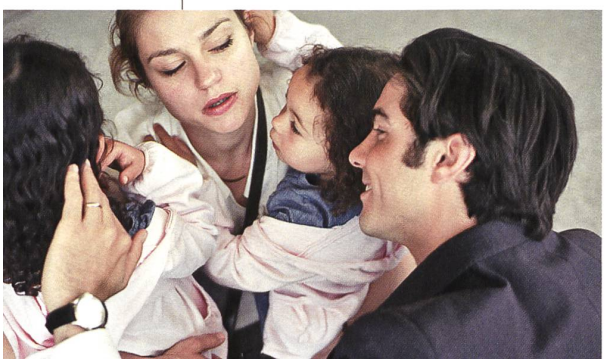
Inhaltlich wird alles Explizite vermieden: Der gute Docteur, Schlüsselfigur, bleibt undurchsichtig, als bahne sich ein Beziehungsthriller an. Aus welchen Motiven handelt er? Sind diese in seiner eigenen Paargeschichte begründet? Sind soziales Gewissen oder purer Eigennutz seine Triebfeder? Verschwiegene erotische Zuneigung zu seinem aparten Schützling, oder dann zu dessen junger Frau? Alles ist möglich, alles wird angetippt und dann in der Schwebe belassen, auch in Bezug auf Mounir und Murielle. Und je länger der Film dauert, desto mehr ertappt man sich bei der Frage: Was eigentlich will mir hier erzählt werden? Vielleicht könnte man so sagen: Dieser Film verwechselt Offenheit und elliptische Auslassung mit Vieldeutigkeit. So führen unsere Nah-Beobachtungen nicht zur Genauigkeit sozial verankerter Biografien, ergründen das schlingernde Familiensystem nicht wirklich. Die Figuren bleiben bei aller darstellerischen Präsenz seltsam flach, und eher schleicht sich das ungute Gefühl in unsere Wahrnehmung, hier werde auch gar nach Rezept erzählt. *Niels Arestrup* und *Tahar Rahim* – sie waren das atemberaubende «Vater-Sohn»-Paar aus UN PROPHÈTE, und die in Cannes preisgekrönte *Emilie Dequenne* war bei den Frères Dardenne die Rosetta. Aber um wie viel genauer sind bei Audiard oder bei den Dardennes (L'ENFANT und LE GAMIN AU VÉLO) Ambivalenz und Vieldeutigkeit gestaltet – und um wie viel härter und nachhaltiger sind deshalb deren Filme.

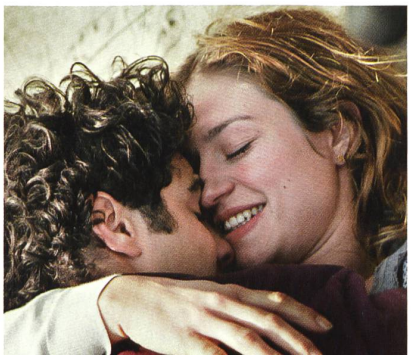
Martin Walder

Stab
Regie: Joachim Lafosse; Buch: Joachim Lafosse, Matthieu Reynaert, Thomas Bidegain; Kamera: Jean-François Hensgens; Schnitt: Sophie Vercruysse; Ausstattung: Anna Falguères

Darsteller (Rolle)
Niels Arestrup (André Pinget), Emilie Dequenne (Murielle), Tahar Rahim (Mounir), Baya Belal (Rachida), Stéphane Bissot (Françoise), Mounia Raoui (Fatima), Redouane Behache (Samir), Yannick Renier (Röntgenarzt), Nathalie Boutefeu (Dr. De Clerck)

Produktion, Verleih
Versus Production, Samsa Film, Les Films du Worso, Box Productions, Prime Time, RTBF, RTS Radio Télévision Suisse; Produzent: Jacques-Henri Bronckart, Olivier Bronckart, Jani Thiltges, Sylvie Pialat, Thierry Spicher. Frankreich, Belgien, Schweiz, Luxemburg 2012. Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich





GINGER & ROSA
Sally Potter

GINGER & ROSA – die Schlichtheit des Filmtitels verschleiert ein wenig das Besondere dieser Beziehung. Ginger und Rosa sind nicht nur beste Freundinnen, sie sind auch am selben Tag geboren, und zwar 1945, im Jahr des Atombombenabwurfs auf Hiroshima. Jetzt, siebzehn Jahre später, im London des Jahres 1962, kommt diesem Hinweis eine besondere Bedeutung zu: Die Kubakrise ist auf dem Höhepunkt, und Ginger, mit ihren blauen Augen und den roten Haaren ebenso schön wie intelligent, ist gern bereit, die Sorgen der Welt auf sich zu nehmen. Rosa ist da anders, nicht nur äusserlich mit ihren dunklen Haaren, sie ist unbekümmerter und, was den Sex angeht, neugieriger. Trotz der Unterschiede verbringen Ginger und Rosa sehr viel Zeit miteinander. Sie rauchen gemeinsam ihre erste Zigarette, lassen sich von Jungs im Auto mitnehmen, und dann kommt jene Szene, in der Rosa an einer Bushaltestelle mit einem Jungen knutscht, während Ginger gelangweilt daneben sitzt. Ein erster Hinweis, dass sich schon bald etwas ändern soll in ihrem Verhältnis zueinander.

Ginger engagiert sich lieber in der «Youth Campaign for Nuclear Disarmament», es ist die Zeit von Bertrand Russell und seinem Engagement gegen Atomwaffen, von Friedensmärschen und politischen Diskussionen. «That's my girl. You're an activist», sagt Gingers Vater Roland, der als Schriftsteller und Philosoph besonders sensibel auf die Kubakrise reagiert. Gleichzeitig gefällt er sich aber auch in der Pose des eloquenten Bohemiens, der auf bürgerliche Werte und Behaglichkeit pfeift. So ist es für ihn nur folgerichtig, dass er seine Frau Nat verlässt und von zu Hause auszieht. Folge: Ginger und Rosa verbringen immer häufiger die Wochenenden auf Rolands Segelyacht, und nun steuert der neue Film von Sally Potter – ihr letzter Film RAGE (2009) fand kaum Beachtung – auf seinen zentralen Konflikt zu: Eines Nachts muss Ginger mitanhören, wie Rosa mit ihrem Vater schläft. Für Ginger ein unverzeihlicher Verrat an ihrer Freundschaft. Doch vielleicht schockiert sie auch nur, dass Rosa (übrigens dargestellt von Potters Tochter *Alice Englert*) ihre Bedürfnisse lebt – ohne Ginger an ihrer Seite. Die sucht Trost und Orientierung bei Freunden der Familie, zum Beispiel bei *Timothy Spall* und *Oliver Platt* als schwulem Paar. «Can't you be a girl for a moment or two longer?», fragt sie einer der beiden, und man ahnt, dass es dafür zu spät ist: Ginger ist über Nacht erwachsen geworden.

GINGER & ROSA erscheint wie ein Gegenstück zu Lone Scherfigs AN EDUCATION, in dem ebenfalls ein junges Mädchen in London Anfang der sechziger Jahre ihr Coming-of-Age erlebte. Doch während Jenny, so ihr Name, vor allem von Erfolg und Glamour, von Mode und Kultur und natürlich von der Liebe träumte, geht es in Sally Potters Film um politisches Bewusstsein, die Ängste, die globale Krisen auslösen (und damit immer noch brandaktuell sind), aber auch um moralische Scheinheiligkeit, die sich vor allem an der Figur des Roland festmachen lässt. Roland trägt seine radikalen Ansichten wie einen Bauchladen vor sich her, um dann privat etwas ganz anderes zu leben. Er glaubt, sich über gesellschaftliche Regeln hinwegsetzen zu können. «Welches Recht habt ihr, über mich zu urteilen?», fragt er erbost, als Freunde und Bekannte ihn zur Rechenschaft ziehen.

Sally Potter macht es dem Zuschauer nicht leicht. Ihr ist nicht daran gelegen, dass man sich in den Film fallen und von der Erzählung tragen lässt. In vignettenhaften Impressionen verfolgt sie Gingers Adoleszenz und zeigt sich so beeinflusst von der Nouvelle Vague, vielleicht sogar vom Free Cinema. Nicht jede Episode ist zu Ende erzählt, einiges bleibt elliptisch ausgespart, sodass der Zuschauer sie selbst mit Inhalt füllen muss. Das ist manchmal frustrierend, weil man sich über das Gemeinte nicht sicher ist, und manchmal anregend, weil Potter den Zuschauer zum Komplizen ihrer Erzählhaltung macht. Die Kamera von *Robbie Ryan*, den man von seiner Arbeit für Andrea Arnold (FISH TANK) und Ken Loach (THE ANGELS' SHARE) kennt, rückt dabei den Charakteren sehr nahe – fast so, als wolle sie in sie hineinschauen. Wie schon Lone Scherfig legt auch Sally Potter grossen Wert darauf, das kulturelle Klima der sechziger Jahre lebendig werden zu lassen und bezüglich Ausstattung und Kostüm jedem Detail nachzuspüren. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Musik zu, nicht etwa Beatles oder Rolling Stones, wie man vielleicht meinen könnte, sondern vor allem dem Jazz von Thelonius Monk, Dave Brubeck und Miles Davis. Somit verortet Potter den Film zusätzlich im Milieu des politisch bewussten Bildungsbürgertums.

Interessant: Sally Potter hat für ihren englischen Film zahlreiche amerikanische Schauspieler verpflichtet, was dem Film ein zusätzliches Spannungsfeld verleiht. *Alessandro Nivola* spielt Roland in einer Mischung aus intellektuellem Softie und rücksichtslosem Macho. *Annette Bening* ist eine amerikanische, nicht auf den Mund gefallene Feministin und mit ihrer schnippischen Art die wohl komischste Figur des Films. *Christina Hendricks*, die kurvenreiche, toughe und lebenskluge Sekretärin aus MAD MEN, verkörpert – in Abkehrung ihres Images als Sexbombe – Rolands Ehefrau Nat, die plötzlich, nicht zuletzt wegen ihrer Unzufriedenheit, allein dasteht. Und dann natürlich *Elle Fanning* aus Tony Scotts DÉJÀ VU. Zur Drehzeit dreizehn Jahre alt, entfaltet sie hier eine erstaunliche Bandbreite. Wie am Schluss aus ihr die Emotionen hervorbrechen, weil Vater und beste Freundin sie betrogen haben, aber auch weil die Welt mit einem Schlag weggewischt werden könnte – das muss ihr erst einmal jemand nachmachen.

Michael Ranze

R, B: Sally Potter; K: Robbie Ryan; S: Anders Refn; A: Carlos Conti; Ko: Holly Waddington. D (R): Elle Fanning (Ginger), Alice Englert (Rosa), Alessandro Nivola (Roland), Christina Hendricks (Natalie), Timothy Spall (Mark), Oliver Platt (Mark Two), Annette Bening (Bella). P: Adventure Pictures, BBC Films, British Film Institute, Ingenious Media, Media House Capital, Miso Film. Grossbritannien 2012. 90 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich; D-V: Concorde Filmverleih

¡NO!
Pablo Larraín

Am Schluss greift sich René Saavedra sein Skateboard, wirft es auf den Asphalt und braust mit Schwung lachend davon, nicht nur wegen der Freude an der mühelos scheinenden Bewegung – René lacht, weil eine Last von ihm abgefallen ist. Er hat eine Kampagne gewonnen, er hat ein Land verändert. Und so wird das Skateboard zum Symbol der jungenhaften Unbeschwertheit, die Vorwärtsbewegung zum Äquivalent des Blicks nach vorn.

Wir befinden uns im Chile des Jahres 1988. Seit 1973 schon unterdrückt das Pinochet-Regime die Bevölkerung mit brutaler Hand. Der internationale Druck auf den Diktator wird immer grösser, und so erklärt er sich bereit, ein Referendum um den Erhalt seiner Macht durchzuführen. «Si» – das wären acht weitere Jahre unter seiner Fuchtel, «No» – dann wäre der Weg frei für demokratische Wahlen. Eine Verneinung, eine Weigerung, ein negativer Wunsch, wenn man so will – das ist zumindest eine Option, eine Wahl, eine Chance. Doch Pinochet hält die Fäden in der Hand, sein Regime kontrolliert die Medien. Und so muss sich die Opposition vier Wochen vor der Wahl mit einem täglichen, aber nur fünfzehnminütigen TV-Slot zu mitternächtlicher Stunde zufrieden geben. Pinochet glaubt nicht wirklich daran, das Referendum zu verlieren.

Auftritt René Saavedra, smarter, hochintelligenter Werbefuzzi mit Sinn für das Ironische, Witzige, Positive, so eine Art Don Draper (aus MAD MEN) Südamerikas, immer mit einer Idee zur Stelle, wenn anderen nichts mehr einfällt. Bis vor kurzem hat er noch Werbung für Softdrinks gemacht, jetzt kümmert er sich – engagiert von der zersplitterten Opposition – um Politik, und zu den schönen Ideen des Films von Pablo Larraín zählt, dass dies für Saavedra (der auf die Leiter der historischen Werbekampagne Juan Forch und Eigenio García zurückgeht, die wiederum in Nebenrollen zu sehen sind) keinen Unterschied macht. Er ahnt instinktiv, dass es nicht darum gehen kann, Pinochet an den Pranger zu stellen, seine Greueltaten aufzuklären, in die Vergangenheit zu blicken. Tote, Gefolterte, Verschwundene – das sind schlechte Nachrichten. «La alegría ya viene», «Die Freude kommt», dazu ein Regenbogen als Symbol, Clips von fröhlichen Menschen, die singen und tanzen: Pinochet gerät in die Defensive. Doch dann Verfolgung, Überwachung, Bedrohung – das System wehrt sich.

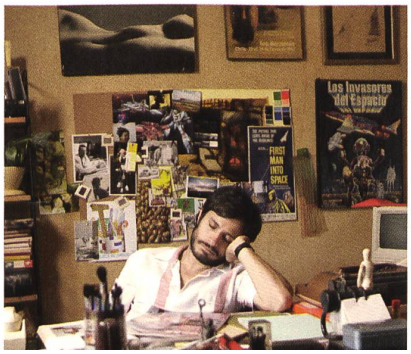
Das wirft mehrere Fragen auf: Macht sich Saavedra nicht zum Helfer eines Regimes, indem er die Spielregeln von Pinochets Charade – und als solche wird das Referendum von vielen Linken empfunden – akzeptiert? Ist sein hemmungsloser Populismus nicht ein Verrat an den vielen Opfern der Schreckensherrschaft? Oder heiligt der Zweck die Mittel, auch jenen optimistischen, antiintellektuellen Pragmatismus, für den Saavedra stellvertretend steht? Auf die Spitze getrieben wird dieser Konflikt ausgerechnet durch seinen Boss Lucho Guzman, der innerhalb der Agentur auch eine Kampagne betreibt, allerdings für das Pinochet-Regime, und nun seinen besten Mann auf seine Seite ziehen will. René lehnt ab, der Rest ist Geschichte, und dass ein Diktator durch eine demokratische Wahl gestürzt wurde, macht diese Geschichte so einzigartig.

¡NO!, entstanden nach dem Theaterstück «Referendum» von *Antonio Skármeta*, ist bereits der dritte Film (und somit das Ende einer Trilogie), den Pablo Larraín nach TONY MANERO (2008) und POST MORTEM (2010) über das Chile der Pinochet-Diktatur gemacht hat. Eine Verbindung, die erst gar nicht beabsichtigt war, in der Rückschau aber doch Sinn ergibt, weil stets Figuren im Mittelpunkt stehen, die sich von der politischen Situation unberührt glauben, es in Wahrheit natürlich nicht sind. Die wichtigste Frage für Larraín bei ¡NO!: Wie finde ich Bilder für die Vergangenheit, ohne die Vergangenheit zu verraten? Ein Drittel des Films besteht aus dokumentarischem Archivmaterial, aufgenommen mit analogen Ikegami-Umatic-Kameras im Format 4:3, und so sollten auch die narrativen Passagen des Films entstehen. Eine Entscheidung, die zwangsläufig dazu führt, «dass der Zuschauer vom Bild her nie genau wissen kann, was Archivmaterial ist und was für den Film gedreht wurde», berichtet der Regisseur in den Produktionsnotizen. «Es ging uns um eine Verschmelzung von Raum und Zeit.» Es gibt keinen Bruch mehr, Fiktion und Wirklichkeit gehen ineinander über, bedingen sich sogar. Ein überaus cleveres Konzept, weil der Erzählfluss hier nicht durch eingeschobene, fremd wirkende TV-Nachrichten gestört wird. Für das ästhetische Ergebnis auf der Kinoleinwand hat die Verwendung der Umatic-Kameras weitreichende Folgen, besonders bei digitalen Vorführungen. Schmutzige Bilder, verwaschene Konturen, grelle Überbelichtungen, blasse Farben, die ineinander übergehen zu scheinen, und blendendes Gegenlicht, das andere Bildinformationen überstrahlt und somit zum wesentlichen Gestaltungselement wird: Das ist gewöhnungsbedürftig, zugegeben, doch hat man sich erst einmal auf diesen eigenwilligen Look eingelassen, wird man wie von einem Sog mitgetragen. Lebendig gehaltene Geschichte, die die Brücke zu heute schlägt, denkt man an die Regierungswechsel in Frankreich und den USA, vor allem aber in der arabischen Welt.

Natürlich ist ¡NO! auch ein Film über die Werbung, über ihre Lügen und Manipulationen, über ihre Aussenlenkung und Oberflächlichkeit. «Es ist alles eine Kopie einer Kopie einer Kopie», ruft Veronica, Saavedras entfremdete Frau, einmal voller Entsetzen. Vielleicht ist Werbung aber auch eine grobe Kunst, die Diktatoren ein Bein stellt. Auch diese Ironie ist von Larraín beabsichtigt.

Michael Ranze

R: Pablo Larraín; B: Pedro Peirano, nach Antonio Skármetas Theaterstück; K: Sergio Armstrong; S: Andrea Chignoli; A: Estefanía Larraín; Ko: Francisca Román; M: Carlos Cabezas. D (R): Gael García Bernal (René Saavedra), Alfredo Castro (Lucho Guzman), Luis Gnecco (José Tomas Urrutia), Antonia Zegers (Veronica). P: Participant Media, Funny Balloons, Fabula; Juan de Dios Larrain, Daniel Dreifuss. Chile 2012. 118 Min. CH-V: Cineworx, Basel; D-V: Piffl-Medien, Berlin



THÉRÈSE DESQUEYROUX
Claude Miller

Bäume, bis zum Horizont nichts als Bäume. Die ausgedehnten Kiefernwälder des Départements Landes an der französischen Atlantikküste scheinen den Lebensweg der jungen Thérèse Desqueyroux vorherzubestimmen. Schon als sie noch mit ihrer besten Freundin Anne in schönster Mädchenblüte durch den Sommer des Jahres 1922 tollt, gilt als abgemacht, dass sie eines Tages deren Bruder Bernard heiraten wird. Denn dadurch werden die Waldgebiete ihrer jeweiligen Familien zu einem noch imposanteren Gebiet vereinigt. Als einige Jahre später die Eheschliessung bevorsteht, fragt Anne ihre Freundin, ob sie Angst davor habe. Nein, gibt die ihr Bescheid, sie erhoffe sich von der Ehe Rettung und Frieden und dass sie in ihrem Kopf Ordnung schaffe. Denn da hat es, wie sie ihrem Verlobten entschuldigend anvertraut hat, «zu viele Ideen» drin.

Was für Ideen mögen das sein, die hinter einer so abgeklärt wirkenden Stirn stecken? Claude Millers letzter Film vor seinem Krebstod im April 2012 wirft ständig solche Fragen auf: Was denkt sich diese Thérèse Desqueyroux eigentlich? Warum tut sie, was sie tut? Handelsübliche psychologische Überdeterminiertheit war nie das Ding des bei Robert Bresson, Marcel Carné, Jacques Demy und vor allem François Truffaut in die Lehre gegangenen Regisseurs. Man denke etwa an die Virtuosität, mit der er in UN SECRET mit Bildern und Worten die dem «Geheimnis» geschuldeten Verdrängungen immer wieder subtil durchschimmern lässt. Identitäten erweisen sich bei ihm gerne als fragiles Konstrukt, deren mühsamer Aufbau auch Thema seiner zahlreichen Filme über Heranwachsende ist.

Mit THÉRÈSE DESQUEYROUX hat der gerne auf literarische Vorlagen zurückgreifende Miller eine (Anti-)Heldin ausgesucht, welcher schon immer der Ruf der Unergründlichkeit anhaftete. Anders als der auf wahren Begebenheiten beruhende Roman von François Mauriac mit seiner Rückblendenstruktur, der dem Leser schon früh die «Tat der Thérèse Desqueyroux» (so der deutsche Titel) zumindest andeutet, erzählt Miller mit Co-Drehbuchautorin *Natalie Carter* alle Geschehnisse hübsch eins nach dem anderen. Die jugendlich unbeschwerte Thérèse, die wir in Gestalt von *Alba Gaïa Bellugi* kennenlernen, weicht bald einer von *Audrey Tautou* gespielten Pragmatikerin, der es ebenso wenig in den Sinn käme, bei Waldbrandgefahr einen Zigarettenstummel liegen zu lassen wie eine Heirat abzulehnen, die doch finanziell und gesellschaftlich so opportun ist. Schon auf der Hochzeitsreise an einen mondänen Urlaubsort in Deutschland verrät Thérèses Miene, dass weder die Erfüllung der ehelichen Pflichten noch die Gesellschaft ihres Angetrauten ihr alles andere als angenehm sind. Ein Umstand, der ihr umso schmerzlicher bewusst werden muss, da Anne ihr treuherzig von dem Glück und Entzücken berichtet, das sie inzwischen in den Armen eines jungen Mannes gefunden hat. Dass Bernards standesbewusste Familie die Verbindung um jeden Preis unterbinden will – der junge Mann hat zwar viel Geld, aber nicht den richtigen Stallgeruch (man munkelt von einer jüdisch-portugiesischen Herkunft) – gibt ihr willkommene Gelegenheit, die Affäre zielstrebig zu hintertreiben.

Anders als bei Georges Franju, der den Stoff exakt ein halbes Jahrhundert zuvor mit Emmanuelle Riva verfilmt hat, lässt uns Millers Thérèse kaum je per Voice-Over an ihren Gedanken teilhaben. Direkten Einblick in ihren Seelenzustand geben einige beunruhigende Szenen, die sich als ihre Phantasien herausstellen. Dagegen lässt sich aus Tautous Mienenspiel vor allem ablesen, dass sich immer weniger ablesen lässt: Thérèse versteinert sukzessive, weder ihr neugeborenes Baby noch ein ihr Waldimperium bedrohender Grossbrand können ihr Interesse wecken. Ungerührt bleibt sie sitzen, während alle bang die Rauchsäulen am Horizont beobachten, und ungerührt schaut sie zu, wie Bernard in dem Trubel eine Überdosis seiner Herztropfen erwischt. Das wirft ihn aufs Krankenlager und gibt ihr eine mörderische Idee ein.

Man beobachtet die allmähliche Vergiftung Bernards mit Beklommenheit, denn Miller widersteht der Versuchung, auf billige Weise Sympathien für seine Titelheldin zu erzeugen, indem er ihn zum Widerling stempelt. Verkörpert von *Gilles Lellouche*, lernen wir Bernard nicht als den dumpfen Grobian kennen, als den ihn Philippe Noiret in der Version von 1962 gegeben hat, sondern als einen etwas simpel gestrickten Mann, dessen inhärente Gutmütigkeit vom chauvinistischen Dünkel des katholischen Grossgrundbesitzers überlagert wird. Was für ein striktes Verhaltenskorsett diese Mentalität darstellt, zeigt sich in der Art, wie das familiäre Umfeld mit der Situation umgeht, als Thérèses Machenschaften auffliegen. Der Zwang, unter allen Umständen den Schein zu wahren, selbst wenn das Sein dabei auf der Strecke bleibt – ist in ihm die Wurzel allen Übels zu suchen, da er Thérèse einen legitimen Fluchtweg wie Scheidung verunmöglicht hat?

So zurückhaltend wie sein bewährter Kameramann *Gérard de Battista* es mit seinen gedämpften Farben im Visuellen ist, verhält sich Claude Miller zum restlosen Auffüllen der Leerstellen in einem vergifteten Leben. In vorderhand idyllischen Bildern die Brüche zu zeigen, interessiert ihn mehr, als sie (weg)zuerklären. Die Charakterzeichnung wird dadurch, das muss man zugeben, etwas spröde. Aber es macht uns dabei keiner vor, dass am Ende alles glatt zusammenpasst, wie Puzzlesteine eines unabwendbaren Schicksals.

Julia Marx

R: Claude Miller; B: Claude Miller, Natalie Carter; nach dem gleichnamigen Roman von François Mauriac; K: Gérard de Battista; S: Véronique Lange; A: Laurence Brenguier; Ko: Jacqueline Bouchard; M: Mathieu Alvado. D (R): Audrey Tautou (Thérèse), Alba Gaïa Bellugi (Thérèse, 15-jährig), Gilles Lellouche (Bernard), Anaïs Demoustier (Anne), Catherine Arditi (Madame de la Trave), Isabelle Sadoyan (Tante Clara), Francis Perrin (Monsieur Larroque), Jean-Claude Calon (Monsieur de la Trave), Max Morel (Balion), Stanley Weber (Jean Azevedo). P: Les films du 24, UGC; Yves Marmion. Frankreich 2012. 110 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich

¡VIVAN LAS ANTIPODAS!
Victor Kossakovsky
WHERE THE CONDORS FLY
Carlos Klein

Nach langer Schaffenspause kehrt Victor Kossakovsky mit einem ambitiösen Werk zurück: In ¡VIVAN LAS ANTIPODAS! lotet der russische Dokumentarfilmer die Erdkugel anhand topografischer Gegensatzpaare aus. Er beginnt mit einem ärmlichen Haus im argentinischen Entre Rios – nomen est omen – und zwei Brüdern, die dort seit eh und je eine Brücke instand halten. In der restlichen Zeit versuchen die beiden Eigenbrötler, aus dem Froschquaken das Wetter vorherzusagen, sie ziehen über die seltenen Passanten her oder – wahrscheinlich auf Anweisung Kossakovskys – sinnieren über die Chinesen, die am ihnen entgegengesetzten Ende der Erdkugel leben. Die Kamera dreht sich und zeigt uns, zuerst auf dem Kopf stehend, Schanghai und dann ein gigantisches Werk, das ebendort am Entstehen ist: den Brückenschlag über einen riesigen Wasserarm. Menschen wuseln ameisengross auf der Baustelle, während dicker Smog das Drumherum zu verschlucken droht. Die Metropole, in der Menschen dicht an dicht auf Mofa und Fahrrad aus einer Fähre quellen oder ihre kleinen Gefährte mit geschlachteten Schweinchen vollladen, steht im grösstmöglichen Gegensatz zur Idylle in Entre Rios, dessen Brücke gerade mal von einer Handvoll abgewrackter Autos überquert wird. Dies ist das erste Antipodenpaar, dem Kossakovsky drei weitere folgen lässt: Patagonien und der Baikalsee, ein Buschcafé in Botswana und die Lavalandschaft Hawaiis sowie eine spanische Bergregion und ein einsamer Strand in Neuseeland, an dem ein Wal gestrandet ist.

Ein Zitat aus Lewis Carrols «Alice in Wonderland», in dem diese sich vorstellt, in einen Kaninchenbau zu fallen und auf der anderen Seite der Erde wieder herauszukommen, um sich dann zu fragen, ob die Menschen dort wohl auf dem Kopf wandeln, leitet ¡VIVAN LAS ANTIPODAS! ein. Kossakovsky liebt es, seine Filme, ausgehend von einem knappen "Programm" zu realisieren. So porträtierte er 1997 in SREDA 19.7.1961 Menschen, die am selben Tag wie er in Leningrad geboren wurden, oder er filmte in TISHE! (2003) ein Jahr lang aus seinem Schlafzimmerfenster die darunterliegende Petersburger Strasse und kreierte so eine subtile Realsatire über den russischen Alltag.

¡VIVAN LAS ANTIPODAS! nun lässt sich als durchaus reizvolles Projekt an, in dem der renommierte Dokumentarfilmer sich vornimmt, anhand von Antipoden (s)eine Vision der Welt zu skizzieren. Doch Kossakovsky – ein anerkannter Meister des formalen Minimalismus – holt für sein jüngstes und aufwendiges Werk zur grossen Geste aus, um immer kleinteiliger zu werden und schliesslich grandios zu scheitern. So begnügt er sich nicht mit dem Porträtieren entgegengesetzter Landstriche und menschlicher Universen, sondern setzt einen ganzen Apparat ausgeklügelter Hilfsmittel in Gang, um die Schauplätze in immer atemloserem Rhythmus miteinander zu verbinden und ein verwirrliches Memory-Spiel von Gegensatzpaaren zu kreieren. In seinem Bemühen um ein kunstvolles Geflecht wiederholt er endlos das Motiv der Spiegelung – in der abgebildeten Realität, aber auch, wenn er die porträtierten Antipoden wie Spiegelbilder unmittelbar aneinanderheftet. Mit unzähligen Matchcuts verbindet er das Kleine im Grossen – im Wechsel von Makroaufnahmen zu Normalansichten und von Verkantungen zu Horizontalen. Und damit nicht genug, lässt Kossakovsky auch auf der Tonebene vieles an Überkreuzungen laufen und verbindet Bild und Musik im Kontrast – wir lauschen dem Dialog von Menschen, die im Bild weit weg sind, oder hören Musik aus Hawaii zu Bildern aus Botswana –, um schliesslich Bilder und Musikstücke zunehmend konfus durcheinanderzuwirbeln.

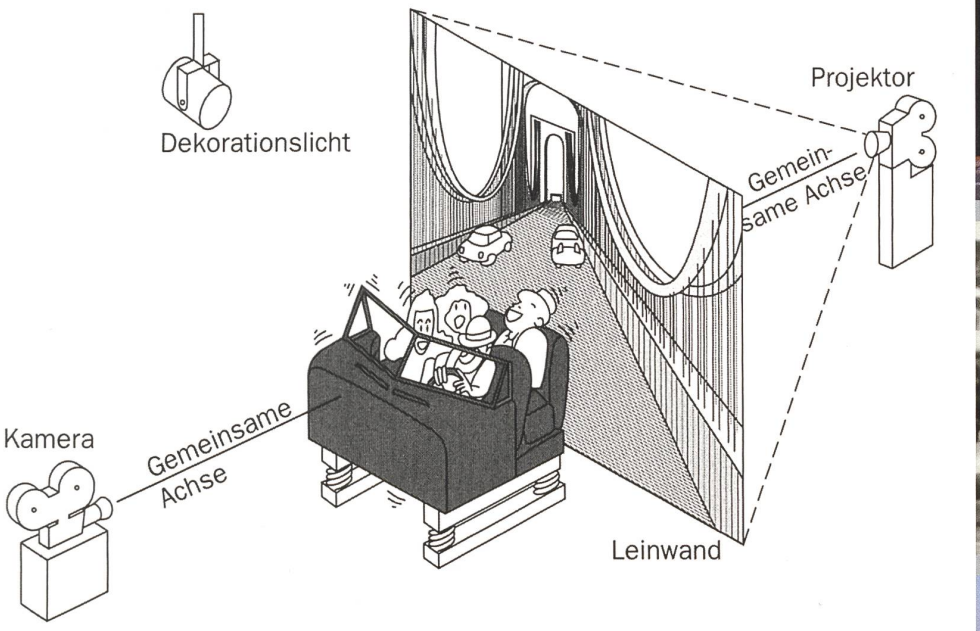
Einen eigenwilligen Einblick hinter die Kulissen des ehrgeizigen Projekts gibt WHERE THE CONDORS FLY des vierzigjährigen deutsch-chilenischen Regisseurs Carlos Klein. Kossakovsky hatte für seinen Film einen kundigen Führer für Patagonien gesucht und war dabei auf Klein gestossen. Dieser wiederum steckte in einer persönlichen Schaffenskrise und nutzte das Projekt für eine Reflexion über sich selbst und sein Tun – im Schlepptau des grossen Meisters.

In WHERE THE CONDORS FLY nimmt Klein uns mit ans «Ende der Welt», wo er mit Kossakovsy auf Rekognoszierung geht. Wir blicken durch dessen Kamera, mit der er die Welt kopfstehen lässt, während wir ihn aus dem Off schimpfen hören. Wild zoomt Kossakovsky vorwärts, rückwärts, verkantet die Kamera, schreit «Go!» und «Stop!», während unser Blick unweigerlich von ein paar hellblauen Eisbergwürfeln in der mächtigen Landschaft angezogen wird. Klein gibt uns im Lauf des Films immer wieder die Sicht frei auf die grossartigen Gegenden, die Kossakovsky filmt, zeigt aber auch den Mann hinter der Kamera: Wir sehen, wie der russische Regisseur bei der Aufnahme des sibirischen Frauenchors vor Rührung weint, wie er andächtig vor der Kamera sitzt, die Augen auf ein paar weisse Gänse in einem lichtdurchfluteten Stall gerichtet, oder überschwänglich auf unerwartete Trouvaillen in seinen Rushes reagiert. WHERE THE CONDORS FLY ist aber auch Anschauungsunterricht zum dokumentarischen Filmemachen: Da werden minuziös Bildausschnitte bestimmt, Kostenverhandlungen mit der Produzentin geführt oder die Ackererde von Kossakovsky persönlich umgewühlt, um ein bestimmtes Rot in die farbliche Bildkomposition zu bringen. Und wir erfahren: Dokumentarfilm ist aktives Gestalten von Realität. Besonders bei Victor Kossakovsky. Und so gewährt Kleins Filmporträt nicht nur Einsicht in die Persönlichkeit des genialischen Dokumentarfilmers, sondern zeigt auch, wie dieser – ausgehend von seiner Vision – die Welt für den Film neu erschafft.

Doris Senn

R, B, K, S: Victor Kossakovsky; M: Alexander Popov. P: ma.ja.de. Filmproduktion, Heino Deckert. Deutschland, Argentinien, Niederlande, Chile 2011. 108 Min. CH-V: Mira Film

R, B, K: Carlos Klein; S: C. Klein, Beatrice Babin, Vadim Jendreyko. P: Mira Film, TM Film, CKFilms; Vadim Jendreyko, Hartmut Homolka, Carlos Klein. Schweiz, Deutschland, Chile 2012. 90 Min. CH-V: Mira Film, Basel



Rück-Sicht auf Darstellbarkeit

Zur Ästhetik und Aussagekraft der Rear Projection

Rear Projection, Rückprojektion oder auch Hintergrundprojektion – so nennt man in der Fachsprache des Films jenes alte Verfahren, um im Studio Aussenaufnahmen zu simulieren. Anstatt sich in der realen Natur zu bewegen, agieren die Schauspieler vor einer Leinwand, auf welche Landschaftsaufnahmen projiziert werden. Indem man nun die Akteure filmt, wie sie sich vor dieser simulierten Landschaft bewegen, soll im fertigen Film der Eindruck erzeugt werden, sie befänden sich tatsächlich in jener freien Natur, die man im Hintergrund sieht. Entwickelt und beim Patentamt angemeldet hatte das Verfahren der deutsche Ingenieur und Erfinder *Josef Behrens* bereits in den späten zehner Jahren des letzten Jahrhunderts und liess es 1935 in einer für den Farbfilm verbesserten Version erneut patentieren. Die Technik sollte denn auch Furore machen, nicht nur in Behrens' Heimat, wo etwa *Fritz Lang* sie für METROPOLIS virtuos benutzte, sondern vor allem im klassischen Hollywoodkino, wo sie den Look einer ganzen Generation von Filmen prägte. Wer kennt sie nicht, all jene Szenen, etwa aus dem Film noir der vierziger Jahre, wo die Leute im Auto sitzen und man durchs Fenster die Häuserzeilen der Grossstadt vorbeiziehen sieht, die offensichtlich nicht wirklich da, sondern nur eine Projektion, ein blosser Abglanz der Realität sind. Neunmalkluge Zuschauer von heute grinsen gerne ob der Fadenscheinigkeit solcher Trickserei, und so gilt denn auch das Verfahren der Rear Projection bis heute als blosse Behelfsmässigkeit, die man einzig dazu benutzte, um die Unwägbarkeiten, den technischen und finanziellen Aufwand von Aussenaufnahmen zu vermeiden. Hätten es die Filmemacher besser gekonnt, dann hätten sie es bestimmt anders gemacht – scheinen all jene überzeugt zu sein, die dem Medium Film per se Naturalismus unterstellen und die darum in der oft himmelschreienden Künstlichkeit der Rückprojektion nur einen Makel erkennen können.

Irritationen

Was aber, wenn die Rear Projection gar nicht realistisch erscheinen will, sondern vielmehr daraufhin zielt, mithilfe ihrer Künstlichkeit bewusst unsere Wahrnehmung zu irritieren? Die Rückprojektion wäre dann – wie in der treffend paradoxen Formulierung des Berliner Filmwissenschaftlers Sulgi Lie – eine «antiillusorische Illusionstechnik».

Instruktiv ist in diesem Zusammenhang ein Moment aus *Alfred Hitchcocks* VERTIGO, in dem die Rückprojektion nicht bloss angewendet, sondern als technisches Verfahren erklärt wird. Der von James Stewart gespielte Privatdetektiv Scottie, traumatisiert vom gewaltsamen Tod jener Frau, die er hätte beschützen sollen, wird im Traum von bedrückenden Erinnerungen heimgesucht. In einem dieser Traumbilder sehen wir Scottie in Richtung der Kamera schreiten, während sich hinter ihm nichts als monochrome Schwärze auftut. Doch während Scottie im Dunkeln auf der Stelle zu treten scheint, wechselt unversehens der Hintergrund. Das monochrome Schwarz wird mit Filmaufnahmen jenes Friedhofs vertauscht, auf den Scottie einst seine Ermittlungen geführt haben. Wir sind zurück am Ort des Geschehens. Doch die Illusion bleibt fadenscheinig. Gerade weil die Umgebung erst verspätet, erst nachträglich "eingeblendet" wird, erkennen wir sie als das, was sie ja auch in Wahrheit ist, nicht physische Realität, sondern blosse Hintergrundprojektion. Dabei ist es ebenso stimmig wie sinnig, dass dieser Moment der Desillusionierung, in dem das Verfahren der Rückprojektion mitsamt seiner ganzen "Technizität" aufgedeckt wird, ausgerechnet in einer Traumsequenz zu finden ist. Denn der Rückprojektion war schon immer etwas Traumhaftes eigen, bereits da, wo sie vorgab, reale Natur zeigen zu wollen. Die Welt des Films, die an sich schon blosse Phantasie ist, wird durch das Verfahren der Rückprojektion nur noch traumartiger. So verändert denn auch diese Sequenz in VERTIGO nachhaltig die Wahrnehmung des gesamten Films. Aufmerksam gemacht auf die Künstlichkeit dieser Rückprojektion, wird man nachträglich auch die frühere Szene des Films, auf die hier Bezug genommen wird, mit anderen Augen betrachten müssen, war doch auch diese schon mithilfe von Rear Projections gestaltet. Nicht nur dass wir der im Traum wiederkehrenden Erinnerung an jenen Moment auf dem Friedhof nicht trauen können, der erinnerte Moment selbst war nur eine Täuschung, nur eine aus Rückprojektionen gefertigte Illusion. So ist es mithin, als ob dieser Traum in der Filmmitte den gesamten Film kontaminieren würde. Dass alles, was auf Scotties Albtraum folge, wahrscheinlich nur dessen Verlängerung sei, hat bereits der Filmemacher Chris Marker in seinen Notizen zu VERTIGO überzeugend dargelegt. Tatsächlich aber scheint rückblickend auch das, was Scotties Traum vorausging, immer schon nur Traum gewesen zu sein. Denn die illusorischen Rückprojektionsbilder, wie sie den Traum auszeichnen, hatten von allem Anfang an, wenn auch weniger offensichtlich, den Film bestimmt.

Die Kehrseite der Bilder

Zu dieser Entsprechung von Filmtechnik und Traumzustand passt denn auch der Umstand, dass sich der Begriff der Rear Projection wie eine eigenwillige Übersetzung jenes Ausdrucks liest, den Sigmund Freud in «Die Traumdeutung» verwendet. Man findet in Freuds Auflistung der für den Traum typischen Verfahrensweisen neben Begriffen wie «Verdichtung» und «Verschiebung» auch den schillernden Ausdruck «Rücksicht auf Darstellbarkeit». Damit meint Freud zunächst nur, dass der Traum nicht anders könne, als sich in Bildern darzustellen. Wie in den Bilderrätseln eines Rebus' – so das Beispiel, das Freud heranzieht – verwandeln sich auch im Traum komplexe Vorstellungen in visuelles Material, das es wieder in Wortvorstellungen zurückzuübersetzen gelte. Diese Bedingung, sich nur in Bildern ausdrücken zu können, mag einem als Beschränkung und Nachteil erscheinen. Statt dass sich die eigentliche Bedeutung des Traums unmittelbar mitteilen würde, finden wir diese immer nur verändert vor, entstellt. Was aber, wenn gerade erst durch diese Entstellung etwas Unerhörtes sichtbar gemacht und freigelegt wird? Was, wenn die Entstellungen des Traums eigentliche Ent-stellungen sind, Momente, in denen etwas offenbar wird, sich etwas unverstellt kundtut? Was also, wenn man «Rücksicht auf Darstellbarkeit» wortwörtlich liest, so wie Freud selbst verschiedentlich vorgeführt hat, dass Wörter immer genau und auf alle Nuancen hin zu lesen seien? So liesse sich «Rücksicht» nicht bloss als Rücksichtnahme, als Beschränkung verstehen, sondern wörtlich auch als eine Rück-Sicht, als verkehrter Blick, als Blick von hinten. «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» würde dann implizieren, gleichsam hinter das Phänomen der Darstellung zu steigen, sich die Kehrseite der Darstellbarkeit selbst anzuschauen.

Diese Situation wäre vergleichbar mit jener, die man auf dem berühmten Gemälde «Las Meninas» von Diego Velázquez antrifft. Dort sieht man nicht nur eine Szene am Hofe König Philipps IV. von Spanien, auch Velázquez selbst, der diesen Moment malend festhält, ist mit auf diesem Bild. Darüber hinaus sieht man auch die Rückseite jener Leinwand, die er bemalt. Damit ist es, als würde dem Maler in diesem vieldiskutierten Meisterwerk gleichsam das paradoxe Unterfangen gelingen, *im* Bild *über* das Bild hinauszugehen. Die Rückseite der Leinwand, die ins Gemälde hineinragt, ist auch die Kehrseite des betrachteten Gemäldes. Die Darstellung zeigt zugleich auch ihre eigene Rück-Sicht, die rückwärtige Sicht auf das, was Darstellbarkeit überhaupt erst ermöglicht, in Form jenes Gestells, auf dem die Leinwand aufgespannt ist.

So verstanden wäre denn auch die von Freud postulierte «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» alles andere als ein Mangel, sondern vielmehr ein Mehrwert des Traums: Nicht nur dass uns der Traum Bilder, Darstellungen vormacht – er liefert zugleich auch eine Reflexion über deren Funktionsweise. Der Traum ist somit, nicht trotz, sondern gerade in seinem Hang zum Visuellen, ein Erkenntnisinstrument, das erlaubt, innerhalb des Imaginären über das Imaginäre nachzudenken. Der Traum führt uns mit seiner «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» nicht nur die Bilder vor, die der psychische Apparat projiziert, sondern macht uns zugleich klar, dass sie nichts anderes als Projektionen sind. Die Illusionen sind zugleich auch deren eigene Analyse.

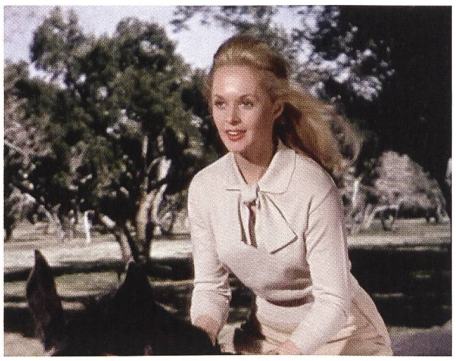
Und doch wäre es naiv anzunehmen, ein solch selbstreflexiver Blick hinter die Kulissen der Darstellung verschaffe dem Subjekt eine kritische Distanz zu den Bildern. Eher gilt umgekehrt, dass man sich so nur noch tiefer verstrickt. So wie man sich in Velázquez' Bild immer mehr verliert, je mehr man hinter seine Leinwand zu blicken glaubt, so ist auch der Traum und mithin das Unbewusste nicht dadurch bezähmt, dass man seine Mechanismen erkennt.

Nicht umsonst impliziert denn auch die hier vorgeschlagene Lesart von «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» ein räumliches Problem. Denn wo soll sich der Betrachter befinden, wenn er eine «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» einnimmt? Positioniert er sich vor, innerhalb oder jenseits der Darstellung? Paradoxerweise wohl an allen drei Orten gleichzeitig. Das Unbewusste kenne kein Nein, heisst es bei Freud. Das gilt eben auch für seine Räumlichkeit. Es ist überall und nirgends, vor, hinter und im Bild zugleich. Und die «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» zeigt nichts anderes als eben diese räumliche Omnipräsenz.

Neben sich

Genau solche «Rück-Sichten auf Darstellbarkeit» sind denn auch die Rückprojektionen in VERTIGO. So wie sich in dessen Kriminalstory unablässig Täuschung mit Realität zu jenem schwindelerregenden Taumel vermischt, von dem der Titel spricht, so sind auch die Bilder selbst allesamt doppeldeutig. Sie sind Entstellungen im zweifachen Sinn: Sie täuschen eine reale Umgebung vor, in der sich die Hauptfigur bewegt. Zugleich aber stellen sie durch ihre Künstlichkeit, durch ihre Gemachtheit klar, wie sehr dies alles nur eine Phantasie, nur der Traum der Hauptfigur ist.

Später, mit MARNIE, wird Hitchcock sogar noch vehementer den psychischen Ausnahmezustand seiner Hauptfigur über die filmische Technik abbilden. Die offensichtlichen Rückprojektionen im Film, die die zeitgenössischen Kritiker einst so peinlich berührten und von ihnen als Beleg für Hitchcocks Antiquiertheit genommen wurden, entpuppen sich als perfektes Mittel, die Seelenzustände der Protagonistin darzulegen. So wie die merkwürdig verrutschten Rückprojektionen ist auch die Figur selbst nicht recht bei sich, ist aus den Fugen geraten. Über die Rückprojektionen spielen Hitchcocks Filme gleichsam ein doppeltes Spiel, wie Elisabeth Bronfen gezeigt hat: Wenn sich der Suspense bei Hitchcock daraus ergibt, dass der Zuschauer die Verstricktheit der Figuren in ihre Illusionen nicht nur miterlebt, sondern zugleich auch durchschaut, so ist der Kinozuschauer selbst in eben dieser Spannung befangen, dass er die vom Regisseur verwendeten visuellen Tricks als solche erkennt, aber sich trotzdem und gerade deswegen auf sie einlässt.



Diese buchstäblich hintergründigen Rückprojektionen bei Hitchcock zitiert denn auch *François Truffaut* in seiner Hommage LA MARIÉE ÉTAIT EN NOIR. Wenn Jeanne Moreau als rachsüchtige Witwe im Zug zu ihrem nächsten Opfer reist, zeigt sich die Landschaft durch ihr Abteilfenster als offensichtlich fingiert. Was als Mangel an Realismus erscheint, ist ein Mehrwert an Charakterisierung: Die Rückprojektionen zeigen besser als jede wortreiche Erklärung, wie sehr sich die Protagonis-

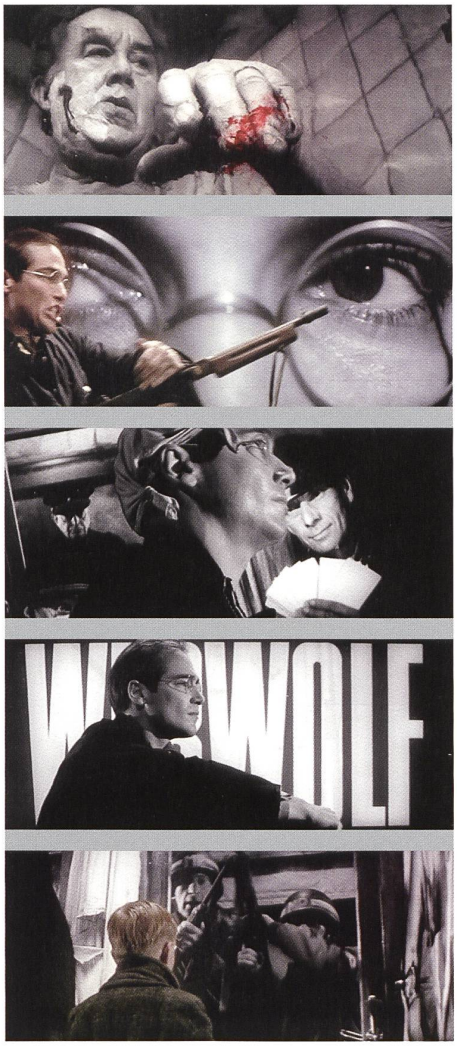
tin in einer ganz eigenen Welt befindet. So wie die Inszenierung keine Rücksicht nimmt auf die Realität, so wird auch die Braut in Schwarz keine Rücksichten nehmen, um ihre Rachephantasie gegen alle Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu verwirklichen.

Diesen Mehrwert der Rückprojektion, ihre Schieflage zwischen *darstellen* und *entstellen*, hat auch ein Filmemacher wie *Hans Jürgen Syberberg* in seinen Filmen extensiv genutzt. Wenn in LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG von 1972 die Titelfigur in ihrer Schlittenkutsche durch den nächtlichen Wald fährt, sieht auch der naivste Zuschauer, dass es sich bei der verschneiten Landschaft im Hintergrund nur um ein bewegtes Bild auf einer Leinwand handelt, die man hinter dem Darsteller aufgespannt hat. In einer Zeit, da Aussenaufnahmen längst kein Problem mehr sind und die Filmtechnik ungleich überzeugendere Tricks parat hätte, benutzt Syberberg das veraltete Verfahren offenbar ganz bewusst – nicht trotz, sondern gerade wegen seiner angeblichen Mängel. Indem diese Rückprojektionen ihre Künstlichkeit aggressiv hervorkehren, machen sie klar, dass es Syberberg um etwas anderes als um eine naturalistische Darstellung geht. Statt die Figur konkret geografisch zu verorten, bringen die Rückprojektionen vielmehr eine Innenwelt zur Darstellung. So wie der Schauspieler optisch sich von der Rückprojektion abhebt, so ist auch die Figur, die er spielt, eine, die der Welt abhandengekommen ist. Isoliert und in den eigenen Phantasmen befangen, erleben wir Ludwig, den ewig tagträumenden König von Bayern, als gänzlich von seiner Umgebung losgelöst, im übertragenen ebenso wie im konkret optischen Sinne.

Ähnlich hat erst jüngst *Martin Scorsese* am Anfang von SHUTTER ISLAND Rückprojektionen (oder deren modernes Äquivalent, die digitale Blue-Screen-Technik) verwendet, um damit das Wahnhafte der Situation anzudeuten. Wenn die Umgebung, in der sich der Protagonist bewegt, vollkommen künstlich erscheint, nimmt das nur den finalen Twist vorweg, dass die Hauptfigur psychotisch und ihre Welt nur ein paranoides Konstrukt ist.

Lars von Triers virtuoses Frühwerk EUROPA beginnt nicht nur mit der Stimme eines Hypnotiseurs, die ganze Mise en Scène befindet sich in einem veränderten Bewusstseinszustand, mit ihrer hypnotisch immer sich in Kreisen bewegenden Kamera, vor allem aber mit den extrem stilisierten Rückprojektionen, die keinen Moment lang naturalistisch wirken wollen. Oft genug sind Vordergrund und Rückprojektion in unterschiedlichen Farbtönen gehalten, schwarzweiss das eine, farbig das andere: Sepia-braune Gesichter blicken in schwarzweisse Aussichten, und wenn sich im Schwarzweiss der Hintergrundprojektion ein Mann schneidet, leuchtet im Vordergrund grellrot sein Blut. Mitunter sind es nicht nur Aufnahmen der direkten räumlichen Umgebung, die als Rückprojektion gezeigt werden, sondern auch Detailaufnahmen, Texttafeln, mentale Bilder. Die Rückprojektion wird zum Stilmittel, das nicht mehr Kohärenz schafft, sondern vielmehr den Erzählraum konsequent aufbricht und erweitert.

Ist man erst derart für die komplexe Aussagekraft der Rückprojektion sensibilisiert, wird man auch jene Filme anders anzuschauen haben, die dieses Verfahren scheinbar sehr viel weniger bewusst nutzen als Hitchcock, Syberberg, Truffaut, von Trier oder Scorsese.



Ohne Ausweg

Auch einem B-Movie wie *Edgar G. Ulmers* legendärem *road noir* DETOUR wächst durch seine Rückprojektionen eine zusätzliche Bedeutungsebene zu. Die Hauptfigur, der verlumpte Barpianist Al Roberts, verstrickt sich auf seinem Weg durch den Kontinent immer mehr in unglücklichen Zufällen, die am Ende seine ganze Existenz zerstören: Der Mann, der ihn im Wagen mitnimmt, stirbt bei einem Unfall. Als Roberts unter der Identität des Toten weiterfährt und einer Frau eine Mitfahrgelegenheit anbietet, erkennt diese den Wagen wieder und verdächtigt ihn des Mordes. Schliesslich

kommt auch diese Frau in einem bizarren Unfall ums Leben, und der vormals unbescholtene Roberts hat nun endgültig Blut an seinen Händen. Die Reise quer durch Amerika, dieses sattsam bekannte Sinnbild für den optimistischen Fortschrittsgedanken der ganzen Nation, verkehrt sich hier in den ausweglosen Spiessrutenlauf, der nur immer tiefer in den Schlamassel führt. Das einstmals offene Land, durch das Al Roberts vorstösst, hält keine Freiheit mehr bereit, keinen Platz mehr für den amerikanischen Traum vom Glück. Dass Al Roberts schon von allem Anfang an ein Gefangener ist, zeigt das Filmbild schlagend: die Landschaften, die an Roberts vorbeiziehen, sind nur Rückprojektionen. Der Mann ist umstellt von blossen Leinwänden, die leere Strassen, einsame Motels und Tankstellen zeigen – es sind Landschaften, in die man nie wird flüchten können, weil sie nur als flaches Panoramabild existieren. Wo alles nur blosse Projektion auf einer Leinwand ist, gibt es keinen Horizont mehr, auf den man sich zubewegen, keinen Platz, an den man flüchten könnte. Statt sich auf dem Highway in ein besseres Leben zu befinden, ist Ulmers Protagonist in den perfiden Schlaufen des Umwegs (Detour) gefangen. Aus dem mit Projektionsleinwänden verstellten falschen Leben gibt es kein Entrinnen. «No Way Out» hätte der Film auch heissen können.

Zweifellos war die Entscheidung, in DETOUR den weiten Westen nur als Rückprojektion aufscheinen zu lassen, weniger künstlerischen Überlegungen geschuldet, sondern vielmehr ökonomisch bedingt durch das minimale Budget des Films. Und doch bringt das filmtechnische Verfahren dem Film eine ganz eigene und hintergründige Volte, unabhängig davon, ob von den Filmemachern bewusst intendiert oder nicht. So wie sich durch die dem Traum eigene «Rück-Sicht auf Darstellbarkeit» eine unbewusste Mehrdeutigkeit einstellt, über die das Bewusstsein des Träumers keine Kontrolle hat, so besitzen auch die Hintergrundprojektionen im Kino eine Eigendynamik, die bereits an sich die Filme mit Vieldeutigkeiten aufladen. Die Rückprojektion ist mithin kein neutrales Verfahren, sondern vielmehr in sich selbst schon eine Aussage, die jeden Film, in dem sie auftaucht, kommentiert, differenziert, nicht selten gar subvertiert.

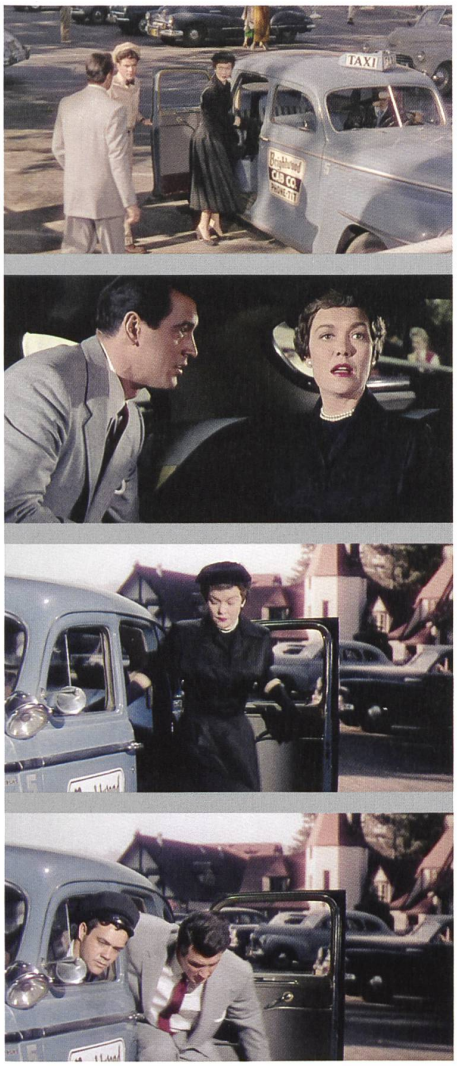
So wird etwa das glückliche Ende in *Delmer Daves'* DARK PASSAGE, wenn Humphrey Bogart und Lauren Bacall in einem Lokal in Südamerika endlich glücklich vereint sind, dadurch konterkariert, dass die exotische Aussicht nur das Bild auf einer Leinwand ist. Das Happy End existiert nur als Vorstellung, als Projektion.

Ins Phantasma einsteigen

Diese Aussdruckskraft des filmtechnischen Verfahrens gilt umso mehr, wenn es derart virtuos eingesetzt wird wie etwa in den Melodramen *Douglas Sirks*. Bei ihm wird die Rückprojektion zum Emblem für die Gefangenheit seiner Figuren in künstlichen Welten. Die texanischen Ölfelder, die in WRITTEN ON THE WIND an der Windschutzscheibe von Dorothy Malones Wagen vorbeirasen, oder die idyllische Winterlandschaft, die man aus dem Fenster von Rock Hudsons Klause in ALL THAT HEAVEN ALLOWS sieht, der Himmel, durch den die Flieger aus BATTLE HYMN oder THE TARNISHED ANGELS kreisen, und auch die exotische Inselwelt, durch die sich Zarah Leander in LA HABANERA kutschieren lässt – sie alle sind nur Rückprojektionen, blosse Imitationen des Lebens, wie es der Titel von Sirks letztem Film formuliert.

In Sirks MAGNIFICENT OBSESSION stellt ein geläuterter Playboy jener Frau nach, die er kurz zuvor zur Witwe gemacht hat. Bei einem Taxistand kommt es zum Disput. Die Frau will sich den Retterphantasien des impertinenten Mannes nicht fügen. Sie reisst sich los und steigt in ein Taxi. Doch während der Moment, da die beiden ins Auto steigen, noch am Ort, *on location* gedreht worden ist, wurde dessen unmittelbare Fortsetzung im Studio gefilmt: Der Mann folgt der Frau und bedrängt sie nun im Fond des Autos. Sie wehrt ihn ab und steigt auf der anderen Seite des Taxis wieder aus, zur Strasse hin, wo sie von einem vorbeirasenden Wagen mitgerissen wird. Dieser Unfall ereignet sich vor einer Rückprojektion. Was das Bild also vorführt, ist, wie die Frau vom realen Schauplatz ins Auto und von dort in die Illusion der Rückprojektion umsteigt. Die Welt wird verlassen, und man landet in deren Imitation. Damit aber wird diese Sequenz zu einem bösen Kommentar für den ganzen Film: Die Frau, die sich gegen den Mann wehrt, der in ihr nur ein Objekt sieht, das es zu beschützen und zu erobern gilt, verheddert sich schliesslich doch fatal in dessen Phantasien. Indem sie aus dem Taxi in die Rückprojektion aussteigt, steigt sie in Wahrheit in einen Traum ein. Sie begibt sich in ein Phantasieszenario, in dem der Mann sich nun endgültig als Retter und Liebhaber wird aufspielen können: Wegen des Unfalls erblindet die Frau, der Mann aber wird sich ihrer annehmen, wird sie zunächst heimlich umsorgen, sie schliesslich verführen und ihr am Ende gar das Augenlicht zurückschenken. Was auf der Oberfläche als grandiose Liebesgeschichte daherkommt, ist in Wahrheit eine Vergewaltigungsphantasie, in der der Mann die Frau restlos von sich abhängig macht. Wenn am Ende die Protagonistin wieder sehen kann, beginnt sie zu weinen. Doch ist naiv, wer dies einzig für Tränen des Glücks hält. Vielleicht weint sie auch, weil die Aussicht von ihrem Spitalfenster aus nur wieder Kulisse, nur wieder eine Rückprojektion ist, eine Fälschung, inszeniert und imaginiert von dem Mann, der sie nun vollends zur Gefangenen in seiner Scheinwelt gemacht hat. Wiederum fungieren die Rückprojektionen in diesem Albtraum als dessen «Rück-Sichten auf Darstellbarkeit». Sie sind nicht nur integraler Bestandteil des Traums, son-

dern weisen zugleich durch ihre Fadenscheinigkeit den Traum als solchen aus. Sie sind gleichermassen Teil der Konstruktion und Instrument der Dekonstruktion, doppelbödige Mittel der Ent-stellung.



Der Welt abhandengekommen

Unübertroffener Meister im Umgang mit Rückprojektionen als Mittel der Ent-stellung ist indes *Vincente Minnelli*. Nie sind die Rückprojektionen so exaltiert, so offenkundig künstlich und so tiefgründig und selbstreflexiv wie bei ihm. THE CLOCK von 1945 beispielsweise erzählt von einem jungen G. I. auf Wochenendurlaub in New York. Doch die grosse Stadt ist dem naiven Burschen suspekt, erst an der Hand von Judy Garland, die er im Bahnhof Penn Station trifft, wagt er sich hinaus zwischen die Hochhäuser. Im Bus und zu Fuss erkunden die beiden die Metropole, aber die Stadt wird immer Rückprojektion bleiben. Denn tatsächlich wurde der ganze Film auf dem Gelände der MGM-Filmstudios gedreht, und das wahre New York ist nur über Archivmaterial zu sehen. Die daraus sich ergebende Atmosphäre ist wundersam ambivalent. Zwar spielt New York in Minnellis Film eine regelrechte Hauptrolle und wird in zahlreichen, mitunter gar dokumentarisch anmutenden Szenen authentischer gezeigt als in manchem Film zuvor. Und doch bleibt das Liebespaar in seiner eigenen Zweisamkeit aufgehoben wie in einer Blase. Die Stadt läuft als Rückprojektion an ihnen vorbei, sie selber bleiben so auch im dichtesten Menschengewühl immer bei sich. Die Liebenden sind der Welt abhandengekommen. Dabei ist es von hübscher Ironie, dass die künstlichen Rückprojektionen das eigentlich Authentischere zeigen, die Grossstadt und ihre Betriebsamkeit, während sich die eigentliche Illusion im Vordergrund und zwischen den Figuren abspielt. Die Rückprojektionen funktionieren dabei ähnlich wie das enge Zeitfenster, in dem der Film spielt und auf das bereits der Titel anspielt. Die begrenzte Zeit ebenso wie die Begrenzung durch die Wände, auf denen die Rückprojektionen abgespielt werden, schaffen erst den Rahmen, in dem sich die unwahrscheinliche Liebesgeschichte zwischen den beiden Hauptfiguren entwickeln kann. Nur innerhalb dieser Zeit- und Raumkapsel ist das Glück möglich. Und zugleich machen die Rückprojektionen klar, wie illusorisch dieses kurze Glück ist. «Das ist alles nur ein Traum. Geniesst ihn, solange er dauert», sagt die Inszenierung, indem sie ihre eigene Künstlichkeit feiert und zugleich demontiert.

Don't shut me in!

Diese Spannung zwischen der Künstlichkeit als Versprechen und Desillusionierung prägt auch Minnellis THE BAD AND THE BEAUTIFUL. Ein Film, der unentwegt und explizit seine eigene mediale Verfasstheit thematisiert, ist es doch ein Film über die Traumfabrik selbst. Es ist die Geschichte des ambitionierten Hollywood-Produzenten Jonathan Shields, gespielt von Kirk Douglas, und wie dieser mithilfe und später auf Kosten seiner Freunde im Filmgeschäft Karriere macht. Der Film ist mithin ein Metakommentar über die Tätigkeit des Filmemachens an sich, in dessen Verlauf denn auch verschiedene Trickverfahren Hollywoods diskutiert und aufgedeckt werden. Zugleich aber benutzt Minnelli für THE BAD AND THE BEAUTIFUL eben jene Verfahren, die auf der Ebene der Story thematisiert werden. Damit ergibt sich ein eigenartiger Doppeleffekt: Der Film scheint vorauszusetzen, dass wir uns auf seine Tricks einlassen, während er zugleich nichts anderes tut, als eben diese Tricks zu denunzieren. Es ist dieser Doppeleffekt, welcher der Rückprojektion per se eigen ist, nämlich Darstellung und zugleich deren Subversion, deren Rück-Sicht zu sein.

Dieses Potential der Rückprojektion finden wir denn auch radikal genutzt in einer Szene, in der die von Lana Turner verkörperte Schauspielerin Georgia ihren ersten Erfolg mit ihrem Produzenten und Geliebten feiern möchte. Als sie von der Premierenfeier ins Anwesen des Tycoons fährt, findet sie diesen zusammen mit einer anderen Frau. Schockiert vom wahren Gesicht des Geliebten stürzt Lana Turner davon in ihr Auto, und was folgt, kulminiert in einer der zugleich artifiziellsten und beeindruckendsten Szenen in der Geschichte der Rear Projection. Die Situation ist mehr als ironisch. «Don't shut me out», fleht Lana Turner den Geliebten an, und tatsächlich wird sie ihren Willen kriegen. Denn als sie enttäuscht davonläuft, ist das nur scheinbar eine Flucht. In Wahrheit begibt sie sich vollständig in die trügerische Bildwelt des Produzenten und dessen Medium. Wenn durch die Scheiben ihres Wagens die Aussenwelt als blosse Rückprojektion zu sehen ist, geht einem auf, dass sie eigentlich gar nicht davonfährt, sondern geradewegs in jenes Universum von Projektionen hineinsteuert, deren Maschinist Jonathan Shields ist. Bei Hitchcock oder Syberberg lassen sich die Rückprojektionen noch klar als Projektionen des Seelenlebens der Figuren lesen. Bei Minnelli hingegen zeigt die Rückprojektion zwar auch den psychischen Ausnahmezustand der Figur, zugleich aber ist sie einfach sie selbst: ein Stück manipulative Filmtechnik, Teil jener Traumfabrik, vor der die Figur sich abzuwenden versucht. So scheint sich denn auch die Rückprojektion im Verlaufe dieser hysterischen Autofahrt gleichsam zu verselbständigen, geht über in ein blosses Spiel von Licht und Schatten: *cinéma pur*.

Unzeitlich

Signifikant ist auch, wie Minnelli diese Sequenz enden lässt, nämlich mit einer Überblendung auf die sich erinnernde Lana Turner, die klarmacht, dass es sich bei dem eben Gesehenen nur um eine bittere Reminiszenz handelt. Doch obwohl sie ihre Erinnerung mit den Männern um sie herum zu teilen vorgibt, wendet sie sich in dieser Grossaufnahme von ihnen ab und schaut nach hinten, dorthin, wo die Kamera steht. Von der Handlungslogik her gibt es keinen ersichtlichen Grund für diesen Blick nach hinten – von der Bildlogik aber umso mehr. Die Rear Projections, die wir eben gesehen haben, waren Rück-Sichten auch im zeitlichen Sinne: Der Blick richtet sich auf vergangene Bilder, von denen die Figuren nicht loskommen, in denen sie nach wie vor gefangen sind.

Die Technik der Rückprojektion, hat Laura Mulvey argumentiert, schafft eine Art von doppelter Zeitlichkeit. Was im Hintergrund zu sehen ist, wurde zwangsläufig zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen als jetzt, da man dessen Wiederholung als Rear Projection filmt. Diese Verschränkung von divergierenden Zeiten und die damit einhergehende «temporal dislocation» scheint analog zu dem zu sein, was Freud die «Unzeitlichkeit» des Unbewussten genannt hat. So wie im Unbewussten und mithin auch im Traum vermeintlich Vergangenes immer wiederkehrt und sich neu aktualisiert, so schafft auch die Rear Projection eine Zeitschlaufe, aus der man nicht mehr hinausfindet. Die Figuren bleiben eingesperrt in der Unzeitlichkeit und Immanenz des Kinobildes, so wie Lana Turner auch in ihrem Auto nicht aus den Projektionen rauskommt. Es ist denn auch kein Wunder, wenn am Ende von THE BAD AND THE BEAUTIFUL die drei Personen, die der skrupellose Produzent Jonathan Shields so schändlich hintergangen hat, nichts anderes tun können, als doch wieder gebannt seiner Stimme zu lauschen und sich wieder auf ihn einzulassen. So wie das Wissen um die Mechanismen des Traums nicht vor diesem schützt, sondern dessen Macht nur noch ausweitet, so gibt es auch aus der Traumfabrik kein Entkommen. «The End» steht auf der Leinwand – ein Hohn. Denn ein Ende kann es in den Zeit- und Raumschlaufen der Rückprojektion nicht geben.

Das entspricht dem, was Gilles Deleuze in seinem Gespräch mit Claire Parnet als das Herausragende der von ihm so geliebten Filme Minnellis erachtet: «Minnelli hat erfunden, was ich eine echte Idee nennen möchte. Er beschäftigt sich mit der Frage: Was hat es eigentlich damit auf sich, wenn die Leute träumen? Nun, darüber ist natürlich schon viel gesagt worden. Aber Minnelli stellt eine ganz ungewöhnliche Frage, und er ist meines Wissens der Einzige, der sie so gestellt hat. Er fragt sich nämlich: Was bedeutet es, im Traum von jemand anders gefangen zu sein?»

Gefangen zu sein in einem Traum, der nicht der eigene ist, sondern der Traum des anderen – das ist exakt das, was auch die Psychoanalyse lehrt. Freuds berühmte Analogie vom Menschen, der nicht Herr im eigenen Hause ist, bedeutet nichts anderes, als dass auch der Traum und mithin das Unbewusste, das wir im Traum am Werk sehen, nicht wirklich dem Subjekt gehört. Vielmehr kommt dem Subjekt das Unbewusste von aussen, vom anderen entgegen. Oder in Bezug auf den Traum gesagt: Gemäss der Psychoanalyse träumen wir nicht – es träumt uns. Und tatsächlich scheint Minnelli insbesondere mit seinen Rückprojektionen genau dieses Dilemma darzustellen. Das Unbewusste ist wie die Rückprojektion auf der Leinwand hinter dem Rücken der Schauspieler eine Repräsentation ihrer inneren Zustände und zugleich etwas ihnen ganz und gar Fremdes, Äusserliches, dem sie hilflos ausgesetzt sind. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan hat dieses Dilemma in den treffenden Neologismus «Extimität» verkapselt: eine externe Intimität, das Innerste ist äusserlich und das Externe hochgradig intim.

Die letzte Grenze des Films

Zehn Jahre nach THE BAD AND THE BEAUTIFUL erzählt Minnelli in TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN erneut dieselbe Geschichte der Gefangenschaft im extimen Traum des andern. Erneut spielt Kirk Douglas die Hauptrolle, wenn er auch hier nun nicht mehr den Produzenten, sondern den neuro-

tischen Schauspieler Jeff darstellt. Wenn er sich nostalgisch an seine früheren Erfolge erinnert, schaut er sich gar einen Ausschnitt aus THE BAD AND THE BEAUTIFUL an, als Film im Film. Diese Mise en Abyme ist auf ihre Art natürlich auch eine Rückprojektion: Der Film von einst wird erneut projiziert, doch nicht etwa, um Distanz zu ihm zu schaffen, sondern vielmehr um zu zeigen, dass die Verstrickungen des früheren Films noch immer nicht gelöst, dass der Traum von einst noch immer nicht ausgeträumt ist. Umso signifikanter ist der Höhepunkt von TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN, wenn Kirk Douglas, überwältigt von einer traumatischen Erinnerung an die Untreue seiner einstigen Gattin, mit dem Auto davonrast.

Offensichtlich zitiert Minnelli dabei jene Szene mit Lana Turner aus dem Vorgängerfilm, und Kritiker haben denn auch schnippisch bemängelt, der Regisseur mache hier bloss dasselbe wie in THE BAD AND THE BEAUTIFUL, nur farbiger, lauter und länger. Tatsächlich aber erleben wir hier nicht nur eine quantitative, sondern auch eine qualitative Steigerung: Wiederum haben wir eine Frau im Auto, die kreischend den Projektionen des Mannes ausgesetzt ist, doch nun sitzt dieser selbst mit ihr im Wagen. Nicht nur, dass er seine Umgebung hilflos in seine Albträume verstrickt, er selbst ist nicht Herr dieses Traums, sondern auch nur dessen Spielball. Doch wenn *er* es nicht ist, der diesen Traum träumt, wer träumt ihn dann? *Es* träumt, das Kino selbst.

«Jeff, we're in Rome! Not at the house on the hill!», versucht ihn seine Freundin zu erinnern. Aber sie hat natürlich Unrecht. Die Akteure befinden sich weder in Rom noch in einem Haus in Kalifornien, sondern im unmöglichen Unort oder Abort des Traums, in einem Traum, den man nicht selbst träumt, sondern in dem man geträumt wird. Die Figuren sind nicht auf einer Strasse von Rom, sondern im Studio vor einer Rückprojektionsleinwand.

«Racing down the hill, seeing that wall dead ahead!» ruft Jeff. Der Träumer versucht, in die Wand vor ihm zu fahren, den Tod anvisierend – Dead ahead. Doch die Wand, auf die Kirk Douglas zusteuert, kann nie erreicht werden, eben weil sie nur als Rückprojektion auf der Wand existiert. Mehr noch: Diese «wall dead ahead» ist letztlich nichts anderes als die Kinoleinwand, vor welcher der Zuschauer sitzt und auf die TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN projiziert wird. Es ist die Wand, auf der und dank der der Film überhaupt erst existieren kann. Sie zu durchbrechen ist im Film nicht möglich, ausser um den Preis, dass der Film aufhört, die ganze Kinoapparatur zusammenbricht. Und doch ist der Betrachter dieser Szene immer schon jenseits dieser ultimativen Grenze des Kinos. Die aggressiv ausgestellte Unnatürlichkeit der Rückprojektionen, die nur noch Farbschlieren und Lichtblitze zeigen, vor denen sich das Auto um seine eigene Achse dreht, verunmöglicht es, die Darstellung für echt zu nehmen. Was wir sehen, ist bereits die Kehrseite der Darstellung, die Rück-Sicht der Kinoleinwand.

Und doch: So wie das Wissen um die Mechanismen der Traumarbeit vor den Träumen selbst nicht schützt, so verlieren auch Minnellis Bilder durch die Entlarvung ihrer Künstlichkeit nicht an Gewalt. Im Gegenteil: Gerade indem sie ihre eigene Konstruktion blosslegen, besiegeln die Traumbilder in einem letzten diabolischen Kniff ihre Allmacht. So ist denn auch das Ende der Szene von einer grausamen Ironie. Der erschöpfte Kirk Douglas, dem Wahn scheinbar entronnen, rollt mit seinem Auto unter einem kleinen Wasserfall hindurch. Und wenn ihm das Wasser über das Gesicht rinnt, ist dies ein Sinnbild tiefster Befriedigung. Statt die letzte Wand durchbrochen zu haben, badet die Filmfigur ihren Körper im Schleier des Wassers. Das Imaginäre wird nicht überwunden, man lässt sich von ihm überfluten. Und auch diese Ansicht wird sich in einer letzten Überblendung wieder auflösen, wird von neuen Filmbildern über- und weggeschwemmt. Die Kehrseite der Bilder zu beschauen, bedeutet nur, dass man sich schon gänzlich in ihnen drin befindet. Das Unbewusste kenne weder Zeit noch das Nein, heisst es bei Freud. Das Kino auch nicht. Die Projektion geht immer weiter, zurück zum Start.

Johannes Binotto

Literatur:

Elisabeth Bronfen: «Screening and Disclosing Fantasy: Rear Projections in Hitchcock.» In: Hitchcock Annual Anthology (erscheint demnächst)

Freud: Die Traumdeutung. Gesammelte Werke II/III. Frankfurt a. M., Fischer, 1942

«L'Abécédaire de Gilles Deleuze». Filmgespräch zwischen Gilles Deleuze und Claire Parnet. Regie: Pierre-André Boutang. 1988

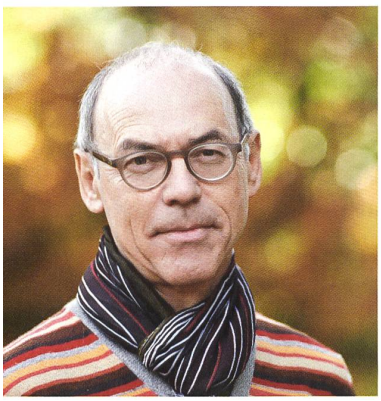
Sulgi Lie: Die Aussenseite des Films. Zürich, diaphanes, 2012

Laura Mulvey: «A Clumsy Sublime» In: Film Quarterly Vol. 60, No. 3 (2007), S. 3

Dominique Paini: «Les égarements du regard (À propos des transparences chez Hitchcock)» In: Hitchcock et l'art: Coincidences fatales. Mailand, Mazzotta, 2000. S. 51–78

Filmerfahrung als Welterfahrung

Film und Philosophie – das ist inzwischen eine erfolgreiche Verbindung. Es hat allerdings gedauert, bis es so weit war. Denn die Philosophie zeigte dem Film gegenüber jene vornehme Scheu und herablassende Haltung, die bei den Repräsentanten der etablierten Hochkultur gegenüber den Emporkömmlingen der Massenkultur bekannt ist.



Seit den achtziger Jahren hat sich das stark verändert. An zwei Namen ist die Veränderung vor allem geknüpft: Stanley Cavell und Gilles Deleuze. Beide nähern sich der Sache höchst unterschiedlich. Während der US-amerikanische Philosoph den Zusammenhang mit der alltäglichen Praxis herausstellt und die grosse Leistung des Films darin sieht, uns eine andere Einstellung zum modernen, alles bezweifelnden Denken beizubringen, stellt der französische Philosoph umgekehrt den Film in die Tradition der klassischen Metaphysik, also jener erhabenen Form des Denkens, das die Welt als ganze spekulativ zu begreifen versucht. Beide aber behaupten, dass der Film mit neuen Mitteln vorführt, was seit je ein Anliegen der Philosophie war. Aus ihrer Sicht ist es keine Übertreibung zu sagen, man habe den Film eigentlich für die Philosophie erfunden.

Ein solcher Enthusiasmus entbindet uns jedoch nicht davon, nüchterne Fragen zu beantworten. Was kann es heissen zu sagen, der Film "ist" Philosophie?

Wie meistens ist es einfach anzugeben, was diese Behauptung nicht sagen will. Sie gibt sich nämlich nicht damit zufrieden, dem Film bloss die Rolle der Veranschaulichung philosophischer Theorien zuzuschreiben. So lässt er sich auch nicht von der Literatur und vom Theater unterscheiden. Auch diese Künste bieten eine Menge Anschauungsmaterial für Probleme – meist sind es Probleme der Moral und der Politik –, die in der Philosophie seit Platon auf grundsätzliche Weise verhandelt werden. So beansprucht Antigone ein Recht, obwohl sie gegen das geltende Recht handelt. Madame Bovary, Effi Briest und Anna Karenina zeigen drastisch, dass die bürgerliche Ehe das Liebesbegehren der Frau nicht erlaubt und sie daher zur Selbsttötung treiben kann.

Wenn der Film philosophisch sein will, muss er, so viel ist klar, mehr sein als blosser Lieferant von bestätigenden Beispielen. Er muss allerdings nur einen kleinen Schritt tun, um für die Philosophie interessant zu werden. Das geschieht, wenn er *Gegenbeispiele* und (im Science-Fiction-Film) Gedankenexperimente liefert. Auch diese Leistung teilt er jedoch noch mit der Literatur. Drehbücher von Science-Fiction-Filmen gehen häufig auf Romane zurück. Und Dostojewskis Romane haben nicht ohne Grund den Anti-Christen Nietzsche beeindruckt.

Wann aber wird ein Film von Haus aus philosophisch? Spätestens an dieser Stelle ist die Gegenfrage unausweichlich, was man mit Philosophie eigentlich meint. Darauf kann niemand eine allgemein verbindliche Antwort geben. Aber es gibt immerhin Antworten, denen man nicht ausweichen kann. Zu ihnen gehört, dass die Philosophie wie jede Wissenschaft auf Argumentation beruht. Argumentieren aber bedeutet, Gründe anzugeben, die dazu führen, dass andere meine Behauptungen als überzeugend erfahren. Und dies kann nur in Aussagesätzen geschehen, denn nur sie können, anders als blosse Begriffe und Bilder, wahr oder falsch sein.

Nun besteht allerdings ein Spielfilm – und auf ihn beziehen wir uns in der Regel, wenn wir über Film sprechen – nicht nur aus einer Folge von Bildern. Diese lässt vielmehr eine Geschichte entstehen, einen Erzählungszusammenhang, in dem sprechende und handelnde Lebewesen aufeinandertreffen. Der Film scheint daher auf Narration, nicht auf Argumentation zu beruhen.

Aber diese Gegenüberstellung ist zu schlicht. Narration und Argumentation sind nämlich nicht grundsätzlich, sondern nur graduell voneinander unterschieden. Nicht nur können Erzählungen komplizierte theoretische Gedanken enthalten, etwa wenn Thomas Mann im «Zauberberg» zwei seiner Protagonisten in blitzenden Wortduellen aufeinandertreffen lässt, bevor sie sich schliesslich mit Pistolen duellieren. Umgekehrt können, wie schon Platon es vorgemacht hat, auch philosophische Theorien erzählende und andere literarische Elemente einbauen. Und sie tun das, weil sie anders nicht sagen können, was sie sagen möchten. Platon erzählt einen Mythos, wenn er auf dem Weg der Begriffsanalyse und der Logik nicht mehr weiterkommt.

Um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Was also macht den Film zu einem philosophischen Medium? Ich meine, die Antwort auf diese Frage müsste lauten, dass er nicht nur eine Form des erzählenden, sondern vor allem des *vergegenwärtigenden* Philosophierens darstellt. Er präsentiert die Gegenwart einer Welt, die uns in unserer Erfahrung als Zuschauer umfasst, eine Welt, aus der wir aber raum-zeitlich gerade ausgeschlossen sind. Unser Raum ist der Kinosaal oder das Zimmer zu Hause, unsere Zeit ist die Zeit, die wir in diesem Raum verbringen. Raum und Zeit der Figuren auf der Leinwand sind von uns durch eine unüberwindbare Schranke getrennt. (Nur im Spielfilm selber, in THE PURPLE ROSE OF CAIRO oder LAST ACTION HERO, können Menschen von der einen auf die andere Seite der Leinwand wechseln.) Keine andere Kunstform kann uns daher auf derart schlagende Weise die Erfahrung machen lassen, dass wir, als Zuschauer und als Lebewesen überhaupt, verbunden sind mit einer Welt, von der wir zugleich wissen, dass wir nicht mit ihr verbunden sind. Das macht den Film so enorm philosophisch. Und dass er dies auch in populärer Form tun kann, macht das Ganze noch schöner.

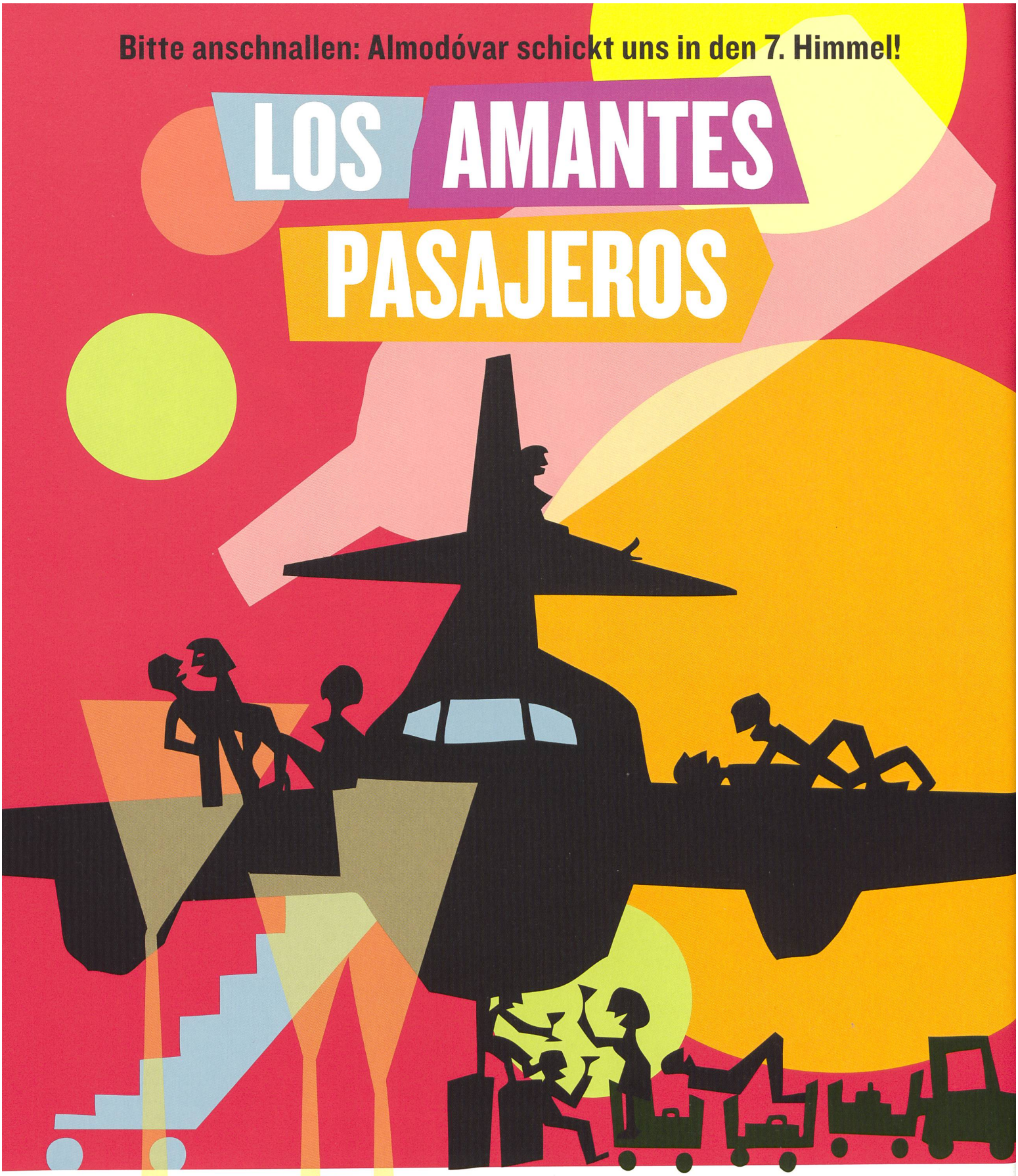
Josef Früchtl

Professor für Philosophie an der Universität von Amsterdam

VERBRECHEN
LOHNT
SICH:
DER KRIMINAL FILM
MUSEUM FÜR GESTALTUNG ZÜRICH
7.12.2012-2.6.2013
FLAG

Bitte anschnallen: Almodóvar schickt uns in den 7. Himmel!

LOS AMANTES PASAJEROS



UN FILM DE ALMODÓVAR

CARLOS ARECES · RAUL ARÉVALO · JAVIER CÁMARA · LOLA DUEÑAS · CARMEN MACHI · LAYA MARTÍ · CECILIA ROTH · HUGO SILVA
MIGUEL ÁNGEL SILVESTRE · BLANCA SUÁREZ · WILLY TOLEDO · ANTONIO DE LA TORRE · JOSÉ LUIS TORRIJO · JOSÉ MARÍA YAZPIK
IN GASTROLLEN: ANTONIO BANDERAS · PENÉLOPE CRUZ · PAZ VEGA

WWW.LOSAMANTESPASAJEROS.COM

18. APRIL IM KINO

/ PATHEFILMSAG