Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 330

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

3.13

Steven Soderbergh – Porträt und Gespräch

...

Bob Clampetts «Looney Tunes»

...

BOYS ARE US Luisi
HARRY DEAN STANTON: PARTLY FICTION Huber
WADJDA Al-Mansour
PARADIES-TRILOGIE Seidl
CESARE DEVE MORIRE Taviani
BEYOND THE HILLS Mungiu

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 03

FILIPA CÉSAR

SINGLE SHOT FILMS
6.4. – 23.6.2013

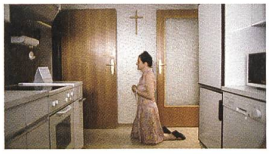
Filipa César, THE EMBASSY, 2011, Courtesy Cristina Guerra Contemporary Art und die Künstlerin

www.kunstmuseumsg.ch

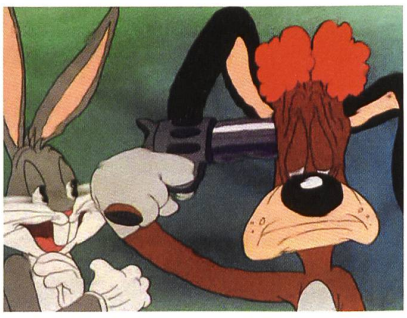
KUNST MUSEUM ST. GALLEN

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
3.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 330
April 2013

Titelblatt:
Rooney Mara als Emily Taylor und Channing Tatum als Martin Taylor in SIDE EFFECTS *von Steven Soderbergh*



von links nach rechts: Ross, Sutherland, Avery, Jones, Clampett; 1935



KURZ 3 *Soundtrack*
BELICHTET 5 *Ausstellung Maurice Pialat*
6 *Ausstellung Steve McQueen*
7 *Ausstellung Filipa César*
7 *Ausstellung Anthony McCall*
8 *Bari International Film Festival 2013, Rückschau*
9 *Festival de Films de Fribourg 2013, Rückschau*
11 *Gerhard Lamprecht*
13 *DVD*

PREISTRÄGER 14 **LIEBESGESCHICHTE UNTER EINEM UNGLÜCKSSTERN**
BOYS ARE US *von Peter Luisi*

SPÄTWERK 16 **Die Kunst der Häutung**
Verabschiedet sich Steven Soderbergh mit SIDE EFFECTS *tatsächlich vom Kino?*
20 **«I need to reboot»**
Gespräch mit Steven Soderbergh

FILMFORUM 26 **Kreisen um eine Leerstelle**
HARRY DEAN STANTON: PARTLY FICTION *von Sophie Huber*

NEU IM KINO 28 **WADJDA** *von Haifaa Al-Mansour*
29 **LOS AMANTES PASAJEROS** *von Pedro Almodóvar*
30 **PARADIES: LIEBE** *von Ulrich Seidl*
30 **PARADIES: GLAUBE** *von Ulrich Seidl*
31 **PARADIES: HOFFNUNG** *von Ulrich Seidl*
32 **PAUL BOWLES: THE CAGE DOOR IS ALWAYS OPEN** *von Daniel Young*
32 **CESARE DEVE MORIRE** *von Paolo und Vittorio Taviani*
33 **BEYOND THE HILLS** *von Cristian Mungiu*

CARTOONS 35 **Überbordende Energie**
Bob Clampetts «Looney Tunes»

KOLUMNE 40 **Der kuratorische Imperativ**
Von Volker Pantenburg

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, Gerhard Midding, Simon Baur, Martin Girod, Frank Arnold, Johannes Binotto, Lux Züst, Michael Pfister, Michael Ranze, Michael Lang, Irene Genhart, Erwin Schaar, Stefan Volk, Doris Senn

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Photothèque, Cinémathèque suisse Distribution, Lausanne; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Frenetic Films, Look Now! Filmdistribution, Pathé Films, Praesens Film, Secondo Film, Warner Bros., Zürich; Cinémathèque française, Paris; ein besonderer Dank gilt Oswald Iten

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

THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY
Regie: Bob Clampett

PLAY
Regie: Ruben Östlund

Bob Clampett

Zum hundertsten Geburtstag des Animationsfilmzeichners und -regisseurs *Bob Clampett* (1913–1984) präsentiert und kommentiert *Oswald Iten* am Donnerstag, 30. Mai, 18.15 Uhr, im *Filmpodium* Zürich eine Auswahl aus dessen Warner Brothers Cartoons. Zu sehen sein werden etwa PORKY IN WACKYLAND (1938), DRAFTEE DAFFY (1947), KITTY KORNERED (1946), THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY (1946) und das umstrittene Meisterwerk COAL BLACK AND DE SEBBEN DWARFS (1943) in einer raren 16mm-Kopie aus der Jazzfilmsammlung von Theo Zwicky.

www.filmpodium.ch

Verbrechen lohnt sich

Noch bis 2. Juni ist im *Museum für Gestaltung* in Zürich «Verbrechen lohnt sich», die Ausstellung über den Kriminalfilm, zu sehen, die sich nicht zuletzt durch die vielfältige Filmplakatauswahl auszeichnet. Am Mittwoch, 8. Mai, 18 Uhr, wird der Filmhistoriker *Wolfgang Beilenhoff* unter dem Titel «Kino vor dem Kino» über den Kriminalfilm im Plakat reden.

www.museum-gestaltung.ch

Das Kino der Zukunft

Das Kino *Xenix* schaut in die Zukunft und skizziert anhand von prägnanten Filmbeispielen aus den letzten fünf Jahren in seinem «Das Kino der Zukunft» genannten Mai-Programm vier Tendenzen, wie nach dem Tod des Zelluloidfilms Kino und Film sich entwickeln könnten. Die Digitaltechnik führt zum Verschwinden der herkömmlichen Filmgattungen, bringt aber «Jenseits des Formats» auch neue Gattungen hervor: Dafür steht etwa WALTZ WITH BASHIR von *Ari Folman* und ENTER THE VOID von *Gaspar Noë*. Das Kino der Zukunft eröffnet «Jenseits der Resignation» neue Perspektiven, wie sie etwa PLAY von *Ruben Östlund* und CLEVELAND VERSUS WALL STREET von *Jean-Stéphane Bron* skizzieren. Eine multipolare Weltordnung ist «Jenseits des Westens» an Filmen wie THE HUNTER von *Rafi Pitts* und MEKONG HOTEL von *Apichatpong Weerasethakul* ablesbar. Zu beobachten ist auch «Jenseits der Möglichkeit» eine Tendenz zur Reduktion, etwa an Filmen wie YELLA von *Christian Petzold* oder UN PROPHÈTE von *Jacques Audiard*.

Zum Auftakt der Reihe findet am Donnerstag, 25. April, 19 Uhr, eine Podiumsdiskussion mit *Frank Braun*, Geschäftsleiter Kino Neugass, der Filmwissenschafterin *Barbara Flückiger*, dem Filmkritiker *Florian Keller* und der Filmemacherin *Andrea Staka* statt. Moderiert wird das Gespräch von *Reto Bühler*, der mit diesem Mai-Programm seinen Einstand als Programmverantwortlicher neben René Moser gibt.

www.xenix.ch

Videoex

Die 15. Ausgabe des «Experimentalfilm & Video Festivals» *Videoex* in Zürich (25.5.–2.6.) präsentiert im Schweizer Fokus *Jean-Luc Godard*, unter anderem mit seiner mehrteiligen Collage HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In Gedenken an den im vergangenen Jahr verstorbenen *Chris Marker* werden mit LA JETÉE und SANS SOLEIL Schlüsselwerke des einflussreichen Filmemachers gezeigt. Eine Auswahl von *David Lynchs* experimentellen Kurzfilmen wirft ein Blick auf das vielseitige Schaffen des amerikanischen Künstlers. Der Experimentalfilm im Grenzbereich zwischen Kunst und Film ist ein zentrales Thema in *Carolee Schneemanns* bisherigem Schaffen. Videoex

SANS SOLEIL
Regie: Chris Marker

MARGARITA
Regie: Dominique -Cardona und Laurie Colbert

zeigt frühe Werke aus den sechziger Jahren und von *Marielle Nitoslawska* das experimentelle Porträt BREAKING THE FRAME der interdisziplinären Künstlerin. Gaststädte sind dieses Jahr *Zagreb* und *Belgrad*, deren reiche Experimentalfilmgeschichte aufgezeigt wird.

www.videoex.ch

Groupe cinq / Claude Goretta

Am Donnerstag, 9. Mai, wird *Claude Goretta* nach Basel kommen und im *Stadtkino* ein Gespräch mit *Martin Walder* führen. Anlass dazu ist das Mai-Programm des Stadtkino Basel, das dem grossen Schweizer Filmemacher und der *Groupe cinq* gewidmet ist.

www.stadtkino.ch

Academy Shorts

Am 15. Mai findet bereits zum siebten Mal in Fribourg die *Academy Shorts*, ein Kurzfilmfestival von und für Studenten, statt. Im lauschigen Garten des kulturellen Studierendenzentrums *Centre Fries* der Universität Fribourg werden Kurzfilme von in der Schweiz Studierenden von einer Jury und dem Publikum bewertet.

www.academy-shorts.ch

Bildrausch

Vom 29. Mai bis 2. Juni findet in Basel zum dritten Mal das Festival *Bildrausch* statt, das sich dem innovativen Autorenfilm verschrieben hat. Im Wettbewerb «Cutting Edge» zeigt es Festivalentdeckungen, die zwar wegen ihrer eigenwilligen Filmsprache aufgefallen, aber keinen regulären Verleih gefunden haben. Eine Spezialreihe gilt dem bis heute aktiven *Marlen Chuciev*, der in seinen Filmen der Tauwetter-Phase die reale Sowjetunion liebevoll und scharfsinnig porträtiert hat. Eine weitere Hommage gilt dem Iraner *Amir Naderi*, der mit DER RENNER (DAVANDEH) von 1984 und CUT von 2011, einer unter die Haut gehenden Hommage ans japanische Kino, Furore machte. Mit LES REVENANTS, der französischen TV-Serie von *Fabrice Gobert*, zeigt das Festival auch ein herausragendes Fernseh-Event.

www.bildrausch-basel.ch

Maurice Pialat

Die *Cinémathèque suisse* übernimmt im Mai von der Cinémathèque française die Retrospektive *Maurice Pialat*. Neben seinen zehn Spielfilmen sind auch Kurzfilme, seine Fernsehserie LA MAISON DES BOIS und das Porträt MAURICE PIALAT – L'AMOUR EXISTE von *Jean-Pierre Devilliers* und *Anne-Marie Faux* in Lausanne zu sehen.

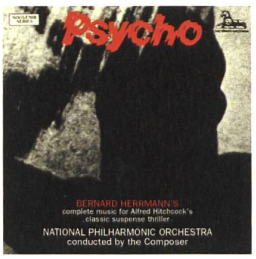
www.cinematheque.ch

Pink Apple 2013

Die 16. Ausgabe des schwullesbischen Filmfestivals *Pink Apple* (in Zürich vom 1.–9. Mai, in Frauenfeld vom 10.–12. Mai) zeigt rund 90 Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilme aus aller Welt. Das amüsante Drama MARGARITA von *Dominique Cardona* und *Laurie Colbert* ist der Eröffnungsfilm. Das Festival ist reich garniert mit Specials, Vorträgen und Podiumsdiskussionen zu Themen wie etwa «Der Kreis: Zürcher Schwulengeschichte(n)», «Homosexualität und Homophobie in der Schule», «Eurovision – It's oh so queer!» und «Homosexuell und gläubig». Dieses Jahr stehen mit Spielfilmen wie MORITZ von *Stefan Haupt*, GAYBY von *Jonathan Lisecki* und ZWEI MÜTTER von *Anne Zohra Berrached* Regenbogenfamilien im Fokus.

www.pinkapple.ch

HITCHCOCK
Soundtrack



Alfred Hitchcocks legendärer *collaborateur Bernard Herrmann* bezeichnete sich nicht als Filmmusiker, sondern als Komponist, der auch Filmmusik schrieb. Nirgends kam wohl sein Anspruch an formale Geschlossenheit deutlicher zum Ausdruck als in seiner atonalen Partitur zu PSYCHO (1960), mit der er Hitchcocks Bitte um eine Jazzkomposition komplett ignorierte. Analog zu den unglamourösen Schwarzweissbildern reduzierte Herrmann die Klangfarben auf ein reines Streichorchester, aus dem er ein Maximum an Klangeffekten herausholte.

Die im Film verwendete Originalaufnahme wurde jedoch nie offiziell auf Platte veröffentlicht. Dafür hat Herrmann 1969 für Decca die wichtigsten Stücke in Form der Konzertsuite «Psycho – A Narrative for String Orchestra» eingespielt. In der kurz vor seinem Tod dirigierten Erstaufnahme der kompletten Partitur fehlte es dann vor allem den von Violinen imitierten Vogelschreien der Duschszene an Dringlichkeit. Die in HITCHCOCK verwendeten PSYCHO-Auszüge stammen jedoch aus *Joel McNeelys* originalgetreuer Aufnahme von 1997, obwohl *Danny Elfman* für Gus Van Sants PSYCHO-Remake im Jahr darauf ebenfalls eine klanglich eigenständige Version dirigiert hat.

Der schon früh von Herrmann beeinflusste Elfman beginnt seine HITCHCOCK-Musik zwar mit jenen typischen gegenläufigen Arpeggios, wie man sie etwa aus dem hypnotischen Vorspann von VERTIGO kennt, doch bald schlägt der Film einen formal weniger radikalen Weg ein als PSYCHO. Im gleichen Masse wie Sacha Gervasi die bekannten Sets in Farbe und Cinemascope zeigt, erweitert Elfman das Streichorchester um Holzbläser, Harfen, Perkussion und Klavier.

Nach einer kurzen Exposition von Elfmans Themen folgt im Film mit *Gounods* «marche funèbre d'une marionette» die Erkennungsmelodie von Hitchcocks Fernsehauftritten, an die sich Gervasi visuell anlehnt, um die Episoden aus dem Leben des realen Serienmörders Ed Gein als subjektive Phantasien seiner Hauptfigur einzuführen.

Anhand von Fragmenten des zaghaft lyrischen «Theme from Hitchcock» verbindet Elfman Hitchcocks Ehekrise mit Geins Beziehung zu seiner toten Mutter. Insgesamt ist Elfmans unaufdringliche Musik dort am effektivsten, wo sie Hitchcocks Phantasien und Obsessionen untermalt. Während Gervasi so manchen Moment aus Hitchcocks Leben in eben jene Bilder fasst, mit denen Hitch einst Anthony Perkins inszeniert hat, verzichtet Elfman auf explizite Zitate von Herrmanns charakteristischem «Madhouse»-Motiv zugunsten einer eigenständigen Filmmusik, die dem wohltemperierten Film zeitweise die romantisch schaurige Atmosphäre eines EDWARD SCISSORHANDS verleiht. Das lockere Jazzarrangement von «Selling Psycho» hingegen erinnert frappant an *Angelo Badalamentis* Musik zum Neo-Noir BLUE VELVET. Trotz wenig Spielraum zur Entfaltung musikalischer Ideen knüpft Elfman mit HITCHCOCK stellenweise an seine verspielten Frühwerke an.

Wer allerdings in die Atmosphäre von Hitchcocks obsessiveren Phantasien eintauchen will, ist besser bedient mit Bernard Herrmanns Konzertsuiten zu VERTIGO und PSYCHO, die unlängst unter dem Titel «Music from Alfred Hitchcock Thrillers» neu aufgelegt worden sind.

Oswald Iten

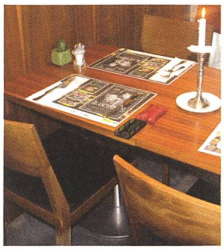
Danny Elfman: Hitchcock; Sony Classical; ASIN: B009QFUUXW

Bernard Herrmann / London Symphony Orchestra: Music from Alfred Hitchcock Thrillers; Master Classics Records; ASIN: B008B0E2VE

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

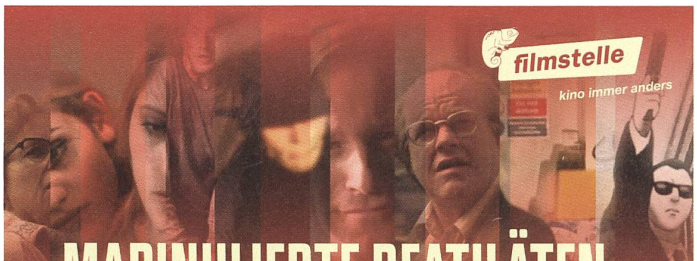
Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28



MAPINULIERTE REATILÄTEN

Nichts ist, wie es scheint...

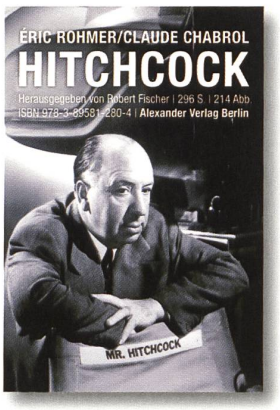
26.2. **EXIT THROUGH THE GIFT SHOP** Banksy, US/GB 2010
5.3. **DARK CITY** Alex Proyas, AU/US 1998
12.3. **SYNECDOCHE, NEW YORK** Charlie Kaufman, US 2008
19.3. **THANK YOU FOR SMOKING** Jason Reitman, US 2005
26.3. **JCVD** Mabrouk El Mechri, BE/LU/FR 2008
9.4. **I'M STILL HERE** Casey Affleck, US 2010
16.4. **DOGTOOTH (KYNODONTAS)** Giorgos Lanthimos, GR 2009
17.4. **THE CABIN IN THE WOODS** *Die Filmstelle am Mittwochsfilm – Filmstart 19:00* Drew Goddard, US 2011
23.4. **THE ANIMATRIX** Peter Chung u.a., US 2003
30.4. **EXISTENZ** David Cronenberg, CA/GB 1999
7.5. **MOON** Duncan Jones, GB 2009
14.5. **BOYS ARE US** *Die Filmstelle im Riffraff – Filmstart: 21:00* Peter Luisi, CH 2012
28.5. **VIDEOEX** When reality isn't good enough – *Die Filmstelle am Experimentalfilmfestival Im Festivalkino Z3, Kanonengasse 20, Filmstart: 20:15*

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

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

VSETH KUNZLE DRUCK NZZ CAMPUS propaganda VSUZH

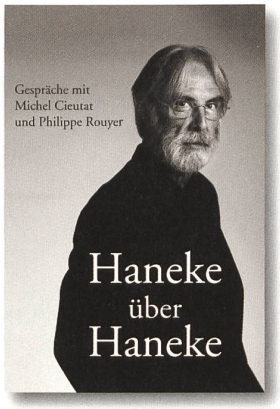
Neuerscheinungen im Alexander Verlag Berlin | Köln



»Hitchcock ist einer der größten Erfinder neuer Formen in der Filmgeschichte.« Claude Chabrol

Éric Rohmer und Claude Chabrol schreiben in diesem Klassiker der Filmliteratur, der jetzt erstmals auf Deutsch vorliegt, über Hitchcock und seine filmhistorische Bedeutung als Autorenfilmer.

Éric Rohmer, Claude Chabrol, HITCHCOCK.
Herausgegeben und aus dem Französischen von Robert Fischer
296 Seiten, gebunden, Fadenheftung, 214 s-w Abb., € 29,90 (D)
ISBN 978-3-89581-280-4



Herr Haneke, wie haben Sie das gemacht?

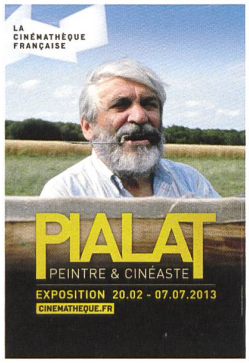
Angefangen bei seinem Frühwerk, gibt Michael Haneke Film für Film Auskunft in die Entstehung seiner Filme (und Inszenierungen).

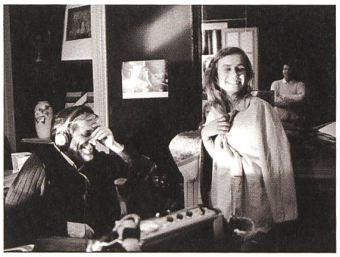
HANEKE ÜBER HANEKE. Gespräche mit Michel Cieutat und Philippe Rouyer. Mit einem Nachwort von Georg Seeßlen
ca. 416 Seiten, geb. mit Schutzumschlag, Fadenheftung, 123 s-w Abb.
ca. € 34,90 (D), ISBN 978-3-89581-297-2. **Erscheint im Mai 2013**

TheaterFilmLiteratur seit 1983
www.alexander-verlag.com

Die Liebe existiert

Eine Pariser Ausstellung erzählt Maurice Pialats Werk als Bildungsroman





Maurice Pialat und Sandrine Bonnaire bei den Dreharbeiten zu À NOS AMOURS *Fonds Maurice Pialat, don Sylvie Pialat © William Karel*

Ohne Titel, Öl auf Leinwand Fonds Maurice Pialat, Depot Sylvie Pialat © Sylvie und Antoine Pialat

Maurice Pialat, Martine Giordano, Henri Puff und ein Kameramann bei den Dreharbeiten zu LA MAISON DES BOIS *1970 Fonds Maurice Pialat, don Martine Giordano © DR*

Die Karriere *Maurice Pialats* ist reich an Uneingelöstem. Die Ausstellung, die ihm die *Cinémathèque française* zehn Jahre nach seinem Tod widmet, ist auch eine Chronik der gescheiterten Pläne. Sie ist kein Anlass zu weitreichender Revision, bekräftigt vielmehr das Bild eines eigensinnigen Filmemachers, dessen Interessen selten deckungsgleich waren mit denen der Produzenten. Das gilt nicht nur für die «Galeerenjahre», wie Kurator *Serge Toubiana* die fünfziger und sechziger Jahre nennt, in denen er sich als Vertreter bei Olivetti verdingen musste, um über die Runden zu kommen. Auch später ist sein Werk geprägt von langen Pausen zwischen den Filmen. Selbst nach dem enormen Erfolg von NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE musste er heftig um seinen Platz im Filmgeschäft ringen.

Eines der erstaunlichsten Exponate der Schau ist das Plakat eines Films, dessen Start für den Oktober 1983 angekündigt wird, von dem man aber noch nie gehört hat: «Suzanne» sollte er heissen. Auf dem von *William Karel* fotografierten Motiv ist eine junge Frau in einem leuchtend roten Mantel zu sehen, die versonnen in die Abenddämmerung blickt. Bei genauerem Hinsehen kann man sie unschwer als *Sandrine Bonnaire* identifizieren. Der Film existiert tatsächlich. Pialat titelte ihn jedoch rechtzeitig um in À NOS AMOURS. Das war eine kluge Entscheidung. Sie verweist auf sein einzigartiges Talent für die Wahl von Filmtiteln. Lassen Sie sich nur einmal einige von ihnen auf der Zunge zergehen: L'AMOUR EXISTE, L'ENFANCE NUE, NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE, LA GUEULE OUVERTE oder PASSE TON BAC D'ABORD. Allesamt sind sie der Alltagssprache entlehnt und führen epigrammatisch mitten ins Herz der Konflikte, die die Filme verhandeln.

Noch ein anderes grosses Talent Pialats wird in der Schau kenntlich: das zur Versöhnung. Seine Filme erzählen davon, wie man sich nach einem erbitterten Streit zusammenraufen muss, als Paar oder als Familie, damit der Alltag vorerst weitergehen kann. Pialat war unermüdlich auf Krawall gebürstet, seine Wutausbrüche bei Dreharbeiten waren gefürchtet. Er lieferte sich erbitterte Fehden mit Schauspielern und Produzenten, feuerte regelmässig seine Kameraleute und Cutter. Nicht immer kam es zum endgültigen Bruch. Eine der überraschenden Entdeckungen der Ausstellung ist ein Brief, den er während der Dreharbeiten zu POLICE schrieb. Er ist an den Schauspieler *Richard Anconina* gerichtet, der sich von ihm respektlos behandelt fühlte. Die Zeilen sind ein reueloses Friedensangebot. Pialat entschuldigt sich glaubhaft; Absender und Adressat wissen jedoch, dass er nicht aus seiner Haut kann. Der unausstehliche Choleriker besass grosse Anziehungskraft. Es war einfach zu verlockend, weiter mit ihm zu arbeiten, sich seinem Zorn auszusetzen und dann mit der Zärtlichkeit seines Blicks belohnt zu werden.

Pialats Wut war unbedingt. Sie liess ihn zugleich zu einem Aussenseiter wie zu einer zentralen Figur des französischen Autorenfilms werden. Die Liebe, die ihm die Branche und das Publikum noch immer entgegenbringen, ist unfasslich. Die Ausstellung hat den Vorzug, seinen Lebensroman materialreich und zugleich verdichtet aufzublättern, seine Lebenswut aber nicht durch biografische Rückschlüsse zu bannen. Ihren Titel, «Maurice Pialat, peintre et cinéaste», löst das Plakatmotiv bezwingend ein: Es zeigt den Regisseur während der Dreharbeiten zu VAN GOGH, wie er mit einem Farbspachtel zwischen den Zähnen hinter einer Staffelei steht und ein Motiv betrachtet. Vielleicht hätte er gern selbst die Titelrolle gespielt und so die zwei grossen Kunstformen vereinigt, die sein Werk prägen.

Zu seinen Lebzeiten hätte es diese Ausstellung nicht geben können, denn mit seinen Anfängen als Maler war er stets unzufrieden. Im ersten von zwei Sälen sind dreiunddreissig seiner Gemälde ausgestellt, die meist in den vierziger Jahren entstanden, als er an der École des beaux arts in Paris studierte. Erst 1995, nach der Geburt seines Sohnes, wandte er sich noch einmal der Malerei zu. Es sind Arbeiten eines so gelehrigen wie aufsässigen Schülers. Die Impressionisten und Expressionisten haben einen starken Eindruck bei ihm hinterlassen. Aber er betrachtet das Vorgefundene mit eigenem Blick. Der Auftrag der Farben verrät ein hitziges Temperament. Die ungestüme Farbigkeit vieler Ölgemälde findet ihr Gegenstück in der drückenden Grisaille, die in anderen vorherrscht. Seine Gouachen hingegen sind von unaufgeregter, geordneter Flächigkeit.

Korrespondenzen zu seinen Filmen sind leicht hergestellt. Die Kombination von roten und grauen Akzenten in Landschaften und Porträts findet ein vielfaches Echo in der Kleidung seiner Filmfiguren, namentlich des kleinen Fürsorgezöglings in L'ENFANCE NUE und der Geschwister in À NOS AMOURS. Mitunter lässt die Hängung Gemälde und Filmbilder in Dialog treten: Die Skizze einer Totenmaske ähnelt dem Antlitz der sterbenden Mutter in LA GUEULE OUVERTE. Ein Zyklus von Porträtstudien zeigt, wie früh er sich einfühlen konnte in Kinder, die die Erfahrung des Verlassenseins gemacht haben. Er wird kenntlich als Grundierung seiner späteren Filme; ihre verzweifelte Wucht erklärt er nicht.

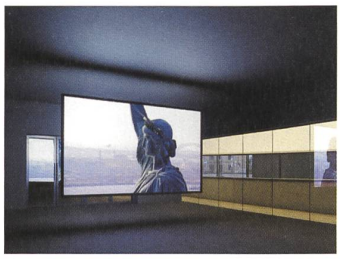
Der zweite Saal, zu dem man mittels eines anderen Bildmediums, der Kontaktabzüge von Dreharbeitenfotos, hingeführt wird, gewährt Einblick in Arbeitsweise und Themen seiner Filmarbeit. Sein Weg zum Kino war weit. Er versuchte sich als Schauspieler; den Anschluss zur Nouvelle Vague fand er nicht. Aber selbst in den Gelegenheitsarbeiten der «Galeerenjahre» kündigen sich Pialats Obsessionen an: In Jean Rouchs LES VEUVES DE QUINZE ANS tritt er als Fotograf auf, der ein junges Model über ihre Liebeserfahrungen ausfragt; sie schillern zwischen Sehnsucht und Überdruss. Trotz aller legendären Konflikte, mit denen seine Dreharbeiten einhergingen, wird die Euphorie des Regisseurs spürbar, die Leidenschaft, mit der sich Pialat Figuren und Landschaften hingibt, sich beim Drehen dem Genie des Augenblicks anvertraut. LA MAISON DES BOIS, der Mehrteiler, den er 1970 für das Fernsehen drehte, wird als in dieser Hinsicht zentrales Werk kenntlich: Es ist sein harmonischster Film und zugleich derjenige, der ihm am liebsten war.

Die Legende vom autobiografischen Filmemacher, der seine inneren Kämpfe und Zerrissenheit unmittelbar ins Kino hineingetragen hat, wird sacht dementiert: Pialat betrügt seine Koautoren und Darsteller nicht um ihre Individualität, sondern fordert sie heraus. Aus Intimität und Preisgabe entsteht eine ungeheure Reibungsenergie. Auf engem Raum erweitert die Ausstellung das Bild des Regisseurs um mannigfache Facetten, ohne je der Versuchung zu erliegen, es zu besänftigen.

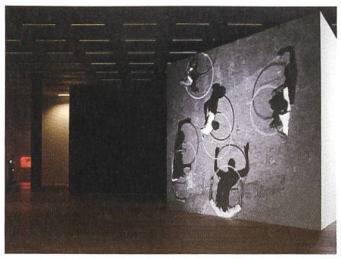
Gerhard Midding

«Maurice Pialat, peintre et cinéaste» ist in der Cinémathèque française noch bis 7. Juli zu sehen. Der vorzügliche Katalog von Serge Toubiana kostet 29 €; im Gegensatz zu den zweisprachigen Bildlegenden der Schau ist er nur in Französisch.

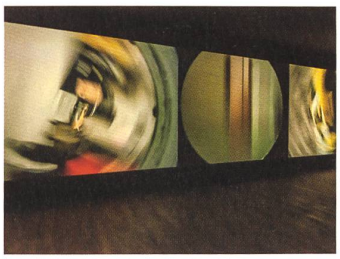
Steve McQueen
Schaulager Basel



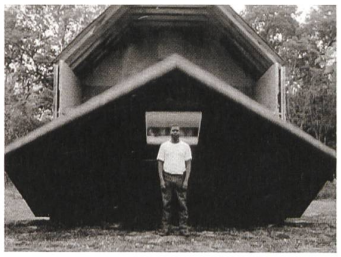
STATIC (2009) *Installationsansicht*
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Courtesy the Artist © Steve McQueen Foto © Tom Bisig, Basel



FIVE EASY PIECES, 1995, *Installationsansicht*
Emanuel Hoffmann-Stiftung, Courtesy the Artist / Marian Goodan Gallery / Thomas Dane Gallery © Steve McQueen Foto © Tom Bisig, Basel



DRUMROLL, 2009, *Dreikanal-Farbvideoprojektion*
Courtesy the Artist © Steve McQueen Foto © Kathrin Schulthess, Basel



DEADPAN, 1997, *Videostill*
Courtesy the Artist / Marian Goodman Gallery, Thomas Dane Gallery © Steve McQueen

Er ist erst vierundvierzig Jahre alt und bekommt bereits eine Retrospektive, wie er sie vermutlich nie mehr erleben wird. Nicht nur seine beiden Spielfilme HUNGER und SHAME werden im *Schaulager* in Basel gezeigt, insgesamt sind rund fünfundzwanzig Arbeiten, Filme, Fotografien und Installationen, in dem riesigen Ensemble über zwei Stockwerke verteilt.

Steve McQueen ist 1969 in London geboren und lebt und arbeitet in Amsterdam und London. Nach Studien in London und New York war er 1999 Stipendiat des DAAD-Programms Artists-in-Residence in Berlin. Für seine Arbeit als Künstler hat er zahlreiche Preise und Auszeichnungen erhalten, unter anderem 1999 den Turner Prize. 2009 vertrat er sein Heimatland Grossbritannien an der Biennale von Venedig.

Maja Oeri, die Präsidentin der Laurenz-Stiftung, die die Idee Schaulager entwickelt hat und es heute mit einem kleinen Team leitet, freut sich über die Möglichkeit, Steve McQueens Arbeiten in diesem Rahmen zeigen zu können. Denn damit wird auch einer der Kerngedanken des Schaulagers umgesetzt. Die Ziele dieser Mischform aus Museum und Lager lassen sich mit den Begriffen Bewahren, Erforschen und Weitergeben zusammenfassen: Die Ausstellung zeigt nicht nur, wie hier Steve McQueens Arbeiten erforscht, sondern auch wie sie vermittelt und an ein interessiertes Publikum weitergegeben werden.

Wer sich auf die Ausstellung einlässt, stellt bald fest, wie wichtig die Architektur für Steve McQueens Arbeiten ist. Im Schaulager wird Architektur unter neuen Bedingungen erlebbar, offensichtlich besteht in diesem Haus eine Affinität zum Bauen. Es gibt nur wenige Kunstorte, in denen das Gebäude derart fein auf die darin tätigen Menschen und die Besucher abgestimmt ist wie hier. Auch wenn Monumentalität ein Kennzeichen ist, verfolgt sie hier keinen Selbstzweck, man fühlt sich keineswegs verloren, beabsichtigt ist die optimale Präsentation von Kunst, und das merkt man bis in kleinste Einzelheiten.

Um Steve McQueens Arbeiten optimal präsentieren zu können, wurden über fünfzehn individuelle Kinoräume geschaffen, man kann von einer eigentlichen Kinostadt sprechen. Der Eingangsbereich zur Ausstellung im Erdgeschoss des Schaulagers wird mit STATIC bespielt. Sieben Minuten lang umkreist ein Helikopter, der nur am ratternden Geräusch der Rotorenblätter zu erkennen ist, nie aber sichtbar wird, die Freiheitsstatue auf Liberty Island im Hafen von New York. Mal fokussiert die Kamera auf Einzelheiten, grobe Falten im Gewand, auf Gesicht und Augen der Statue, dann wieder ist das vorbeiziehende Stadtpanorama von New York zu sehen. Das bewegte Bild ist auf beiden Seiten der in den Raum gehängten Leinwand sichtbar, so dass die Besucher die Bewegungen der Kamera adäquater mitverfolgen können. Eine solche tänzerische Bewegung, die sowohl von der Kamera im Helikopter, also dem Bildlieferanten, wie auch von den Besuchern vollzogen wird, findet sich immer wieder in den Werken von Steve McQueen. Sie ist Ausdruck einer sehr speziellen Art von Körperlichkeit, die in seinen Werken thematisiert wird, und funktioniert wie eine Art Mechanismus, um uns Zuschauer direkt in das Geschehen auf den Bildern und in den Filmen einzubeziehen. Der Raum, in dem sich diese erste Arbeit befindet, ist sozusagen eine Art Programm, das auf das Folgende vorbereitet. Gleichzeitig wirkt der Raum wie eine Schleuse oder ein Windfang, der uns ankündigt, dass wir in eine neuartige Welt eintreten.

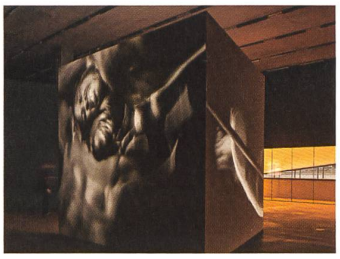
Der zweite Raum ist als grosser Platz konstruiert, in dessen Mitte ein dreieckförmiges Objekt steht, das wie ein grosser Sockel eines Monuments aussieht. Auf jede Seite werden in den neunziger Jahren entstandene Schwarzweissfilme projiziert: BEAR zeigt den Kampf zweier Männer in ungewohnten, überraschenden Nahaufnahmen, FIVE EASY PIECES eine Seiltänzerin in extremer Untersicht und fünf Männer mit schwingenden Hula-Hoop-Reifen aus der Vogelperspektive. In JUST ABOVE MY HEAD sieht man den Künstler am unteren Bildrand, über sich den weiten Himmel, wobei man nach unten schauen muss, um zur Figur hochzublicken.

Von diesem zentralen Platz aus wird der Besucher nun nicht mehr zum nächsten Ort geleitet, es obliegt seiner eigenen Entscheidung zu bestimmen, welcher Arbeit er sich widmen will. Er muss sich auf Räume, Plätze und Gänge einstellen, er erlebt statische und bewegte Bilder und kann ein eigenes Gefühl für die komplexe Bild- und Raumsprache in den Arbeiten von McQueen entwickeln. Er bewegt sich sowohl an klar definierten Orten wie auch durch sogenannte Nicht-Orte – ein zentraler Begriff in der kunsthistorischen Beschäftigung mit Steve McQueens Arbeiten. Der Begriff Nicht-Ort oder «Non-Lieu», wie er von Marc Augé entwickelt wurde, beschreibt Transiträume – wie beispielsweise Autobahnen, Flughäfen, Hotels, Kaufhäuser, Durchgangslager –, die durch ökonomische und politische Machtstrukturen gebildet werden und zentraler Bestandteil unseres globalen Alltags ausmachen, Räume, in der die Individualität des Menschen auf der Strecke bleibt.

Die Architektur für die Ausstellung ist nicht aus dem Nichts entstanden, sie wurde eigens für das Schaulager konzipiert und ist Resultat einer engen Kollaboration zwischen dem Künstler und *Heidi Naef*, der verantwortlichen Kuratorin. Im Gespräch betont sie, dass Steve McQueen ganz klare Vorstellungen von den räumlichen Anforderungen für jede seiner Arbeiten habe. Er weiss um die Grössenverhältnisse zwischen projiziertem Bild, dem Ausstellungsraum und der Position des Betrachters innerhalb dieses Raumes. In der Umsetzung dieser Vorstellungen resultiert daraus, dank der nahezu körperlichen Wirkung der akustischen und visuellen Effekte, eine Unmittelbarkeit, die man problemlos als haptische Erfahrung bezeichnen kann. Bei DEADPAN etwa – einem Re-Enactment einer Slapstick-Szene aus Buster Keatons STEAMBOAT BILL, JR. – entspricht die Raumhöhe exakt dem Bildformat, sodass sich für den Betrachter der Eindruck der fallenden Hausfassade derart verstärkt, dass er glaubt, selbst in einem Haus zu sein. Die Wände des Raumes sind wie diejenigen des Hauses im Film aus Holz gebaut, und der glatte Boden, auf dem sich kein Teppich befindet, zeigt die Spiegelung der Projektion.

Eine weitere wichtige Arbeit, die asynchron auf zwei grossen Projektionswänden gezeigt wird, ist mit GIARDINI betitelt. Sie führt uns hinter die Kulissen eines der prestigeträchtigsten Orte in der globalisierten Kunstwelt. GIARDINI macht das sichtbar, was für die Besucher der Biennale in Venedig unsichtbar bleibt: Hunde, die im Abfall schnüffeln, eine alte Frau, die Katzen füttert, und zwei Männer, die des Nachts ihren Geschäften nachgehen. Auf der Tonspur hört man das Anschwellen des Geräuschpegels in einem Fussballstadion und der tiefe Klang der schweren Glocke von San Marco.

Platz hat die Ausstellung zwar auf einer handlichen Harddisk, doch



Installation auf der Piazza, mit BEAR *(1993) und* FIVE EASY PIECES
Courtesy the Artist © Steve McQueen
Foto © Kathrin Schulthess, Basel

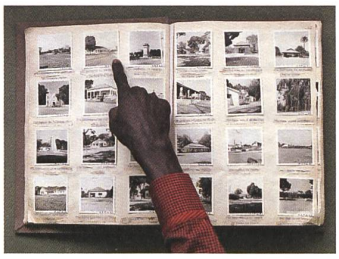
bis die Kinostadt im Schaulager aufgebaut und eingerichtet war, dauerte es Monate, das gesamte Vorhaben war nur durch den unermüdlichen Einsatz eines hoch motivierten Teams möglich. Im permanenten Gespräch zwischen McQueen, seiner langjährigen Mitarbeiterin *Sue MacDiarmid*, der Kuratorin, *Hanspeter Giuliani* und der Firma *Tweaklab*, letztere beide verantwortlich für die Installation und das reibungslose Funktionieren der Geräte, wurden konstruktiv Lösungen für anstehende Probleme erarbeitet. Oftmals einfach im *trial-and-error*-Verfahren. Damit sich etwa der Schall nicht in andere Räume verbreitet, wurden schallschluckende Decken und Wände angebracht. Abgedunkelte Glasscheiben wurden entwickelt, um Durch- und Weitsichten zu gewährleisten und zu verhindern, dass der Besucher sich nicht permanent in einer schwarzen Kiste eingeschlossen wähnt. (Die Glastüren sind eine leicht veränderte Übernahme der Situation im Art Institute of Chicago, wo die Ausstellung zuvor in kleinerem Umfang zu sehen war.) Als Knacknuss erwiesen sich die Röhrenprojektoren für die vor 2005 entstandenen Arbeiten. Seit 2005 werden solche Röhrenprojektoren nicht mehr hergestellt, entsprechend aufwendig war die Suche nach Ersatzteilen. Denn der körnige Charakter des Bildes, der mit diesen Apparaten erreicht wird, ist gewollt und nicht einfach durch andere Systeme zu ersetzen.

Simon Baur

Die Ausstellung Steve McQueen ist bis 1. September 2013 im Schaulager, Ruchfeldstrasse 19, 4142 Münchenstein (Tram 11 bis Station Schaulager) zu sehen. Begleitet wird sie von zahlreichen Sonderveranstaltungen, Führungen und Vorträgen und einer reichhaltigen Publikation.
www.schaulager.ch

Am Freitag, 24. Mai, 18.30 findet ein Artist's Talk zwischen Steve McQueen und Adrian Searle statt.

Filipa César
Single Shot Films



THE EMBASSY, *2011, Video Full HD*
© Filipa César, Courtesy Cristina Guerra Contemporary and the artist

CACHEU, *2012, 16mm Film auf HD Video übertragen*
© Filipa César, Courtesy Cristina Guerra Contemporary and the artist

Vielleicht sollte man die Ausstellung mit Arbeiten von *Filipa César* im *Kunstmuseum St. Gallen* an ihrem Ende beginnen. Weil sich im dritten Raum mit THE EMBASSY die sinnlichste Arbeit findet. Das knapp halbstündige Video flimmert nicht in irgendeiner TV-Box, sondern ist – wie die andern Arbeiten auch – auf einer leicht schräg im Raum stehenden Projektionsfläche in angenehmer Grösse zu betrachten. Es ist ausnehmend schlicht. Auf einem grüngestrichenen Tisch liegt ein dickes Buch. Aus der Vogelperspektive sieht man, wie ein schwarzes Händepaar den Band Seite um Seite aufschlägt, Seiten aus starkem Papier, auf denen in Reih und Glied vergilbte Schwarzweissfotografien geklebt sind. Die Hände zeigen auf die eine oder andere Foto, eine sonore, weiche Stimme kommentiert.

Das Album hat Filipa César im Staatsarchiv von Guinea-Bissau gefunden, es stammt aus der portugiesischen Kolonialzeit und zeigt Fotos aus den vierziger und fünfziger Jahren. Der einheimische Journalist Armando Lona blättert um und kommentiert. Einmal sagt er über einer aufgeschlagenen Doppelseite, die Fotos sprächen für sich. Überhaupt nicht wahr, ist man versucht, einzuwerfen. Denn die Fotos sind schwer lesbar, man erkennt zwar (knapp) Landschaften, Personen, Gebäude, doch dass eine Frau Kühe melkt, auf diesem Feld Mais angebaut wird, jenes Gebäude ein typisches Kolonialhaus war ... erschliesst sich nur durch den Kommentar. Und dieser ist unvollständig, lückenhaft, erwähnt Orte und Namen, die einem überhaupt nicht vertraut sind, spricht anekdotisch von historischen Ereignissen, an die man sich – vielleicht – schwach erinnert, schweigt sich aus. Eine irritierte Faszination entsteht. Eine Faszination, die von der beinah haptischen Qualität der Bilder vom aufgeschlagenen Band und der ausdrucksstarken Stimme von Armando Lona ausgeht. Und eine Irritation, die aus der eigenen Unkenntnis herrührt und dem Bruchstückhaften des Kommentars.

Diese, durchaus produktive, Irritation setzt sich in den beiden andern Räumen fort. Auch CUBA, CONAKRY und CACHEU, alle auf HD-Video übertragene 16mm-Filme von rund zehnminütiger Dauer, kreisen thematisch um den Unabhängigkeitskampf von Guinea-Bissau. Und dokumentieren in performativen Vorträgen mit andern Künstlern nicht zuletzt, dass das Kino Teil dieses Kampfes war. (César hat das vom Zerfall bedrohte Filmmaterial des Filmarchivs von Guinea-Bissau – militante Produktionen etwa von Flora Gomes, aber auch Kopien von Filmen von Chris Marker – verdienstvollerweise in Berlin digitalisieren lassen.)

PORTO, 1975 im ersten Raum dann ist ein (ungeschnittener) Spaziergang mit der Kamera durch eine ehemals umstrittene Wohnbauanlage in der Geburtsstadt von César und mündet auf einer Pinnwand in einem Architekturstudio, Schlussbild ist aber nicht die Foto von Rainer Werner Fassbinder, die dort hängt, sondern die eines wegen einer Demonstration angehaltenen Zuges.

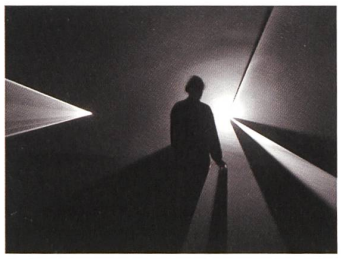
Im Kopf des (cinephilen) Besuchers entwickelt sich ein lockeres Geflecht von Bezügen, je nach Neigung auch eine Lust, den Palimpsest, den Filipa César vorlegt, weiter ergänzen zu wollen.

Josef Stutzer

Filipa César: Single Shot Films. Kunstmuseum St. Gallen, bis 23. Juni
Am Mittwoch, 29. Mai, 18.30 Uhr, Gespräch mit Filipa César und der Kuratorin Nadia Veronese im Kunstmuseum; anschliessend ab 20 Uhr im Kinok: «Before the First Image: films, fragments and texts around the cinema production of Guinea-Bissau» mit Filipa César

www.kunstmuseumsg.ch

Anthony McCall
Two double Works



YOU AND I, HORIZONTAL (III), *2007, Anthony McCall*
© Foto Stefan Rohner

Den total verdunkelten Kunstzone-Raum in der *Lokremise* St. Gallen durchqueren zwei weisse Lichtkegel und zeichnen eine Art Hieroglyphe aus weissen Lichtlinien an die Wand. Erst bewegt man sich unsicher in der Höhle, deren Dimensionen kaum abschätzbar sind. Die Aufsichtsperson macht einen darauf aufmerksam, dass es durchaus erwünscht sei, die Lichtkegel zu durchschreiten. Vorsichtig steckt man den Kopf in einen der Kegel, schaut Richtung Lichtquelle, ein hell strahlendes Loch in einer dunklen Wand, und – quelle sensation! – das, was vom Eingang her quasi als Zeichenstift wahrgenommen wurde, entpuppt sich als ein sich permanent verändernder Lichtraum. Dank der Dunstmaschinen werden die Lichtkegel räumlich sichtbar, man meint, in einem von fragiler Gaze umhüllten Raum zu stehen. Die aus feinsten Lichtstrahlen gewirkte Hülle verändert sich permanent, sich kringelnde Rauchfahnen beleben die Oberfläche. Der Lichtkegel durchläuft verschiedenste Metamorphosen, je nachdem was die Lichtstrahlen auf die Wand schreiben und wie man sich im Raum bewegt, er spaltet sich in Flächen und ellipsenförmige Tunnels, bläht sich auf oder verdünnt sich zur Ebene ...

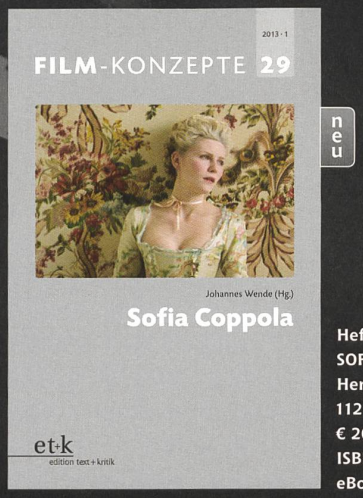
Die Ausstellung «Two Double Works» stellt bis 21. Juli mit «You and I, Horizontal (III)» und «Leaving (with two Minutes Silence)» zwei raumgreifende Arbeiten des Lichtkünstlers *Anthony McCall* vor: Zwei Doppelprojektionen, die sich kongruent zueinander verändernde grafische Figuren an die Wand zeichnen und zugleich durchschreitbare bewegliche Lichträume entwerfen. Allen, die noch ein Flair für die Magie des (Kino-)Projektionsstrahls sich erhalten haben, sei ein Besuch wärmstens empfohlen.

Josef Stutzer

www.lokremise.ch

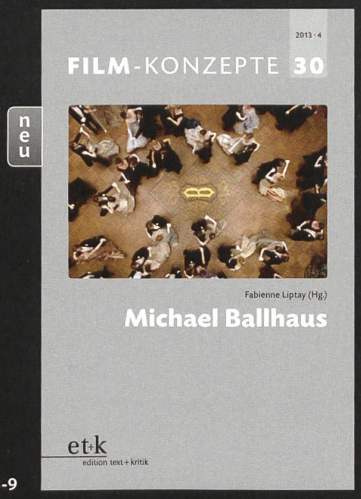
Film-Konzepte

Herausgegeben von M. Krützen, F. Liptay, J. Wende



Heft 29
SOFIA COPPOLA
Herausgeber: Johannes Wende
112 Seiten
€ 20,– / eBook € 19,99
ISBN 978-3-86916-247-8 /
eBook ISBN 978-3-86916-252-2

Menschen, die sich im Kreis drehen und doch einen Schritt nach vorne gehen; Paare, die scheinbar nichts tun und sich doch verlieben - die Spielfilme von Sofia Coppola handeln von sehr viel mehr, als eine Beschreibung des Plots vermuten lässt. Sie ist eine herausragende Stimme ihrer Generation, eine im besten Sinne »zeitgenössische« Filmautorin.



Heft 30
MICHAEL BALLHAUS
Herausgeberin:
Fabienne Liptay
etwa 100 Seiten
ca. € 20,– / eBook ca. € 20,–
ISBN 978-3-86916-248-5 /
eBook ISBN 78-3-86916-253-9

Virtuose Beweglichkeit und choreografische Präzision: Michael Ballhaus' Signatur ist der Kreis, den die Kamera um die Figuren zieht. Ballhaus gehört zu den wenigen deutschen Kameramännern, denen der Sprung nach Hollywood gelungen ist. Das Heft fragt danach, was Ballhaus von anderen Filmemachern gelernt hat und was andere Filmemacher von ihm lernen können.

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

Bari International Film Festival 2013

Rückschau

«Zum Glück habe ich nie eine Filmschule besucht.» Das waren die ersten Worte von *Daniel Hoesl* auf der Bühne des «Teatro Petruzzelli» in Bari auf die Frage nach seiner Ausbildung. Stattdessen habe er Kunst studiert, sich mit Fotografie befasst, sei auf Gilles Deleuze gestossen und habe sich im Zuge der Lektüre Filme angeschaut, Filme von Carl Theodor Dreyer, René Clair, aber auch von Jean-Luc Godard.

In seinem Langfilmdebüt SOLDATE JEANNETTE steht Fanni bald einmal vor ihrer verschlossenen Haustür. Ihr Schlüssel passt nicht mehr, weil sie die Miete nicht bezahlt hat. Schnitt. Nahaufnahme von Fanni, Bar-, Nachtclubambiente. Schnitt. Ebenfalls nah: ein Mann, der lächelt. Halbnah: ein nacktes Männerbein, über die Bettdecke geschlagen, in einem Hotelzimmer. Schnitt. Detailaufnahme: Frauenhände, die eine Brieftasche durchstöbern und ihr sowohl Kreditkarten als auch Bargeld entnehmen. Schnitt. Totale auf einen aus dem Bahnhof ausfahrenden Zug. Weil Daniel Hoesl die Handlung derart rasant vorantreibt, bleibt ihm viel Zeit für die einzelne, streng kadrierte Einstellung, die meist statisch bleibt. Gesehen hat man einen formal vergleichbar konsequenten Stil etwa schon bei LA PASSION DE JEANNE D'ARC von *Carl Theodor Dreyer* (1928), den Hoesl indirekt zitiert, wenn er Fanni ins Kino gehen lässt, wo sie sich VIVRE SA VIE von *Jean-Luc Godard* (1962) ansieht, in dem Godard von Maria Falconetti als Johanna von Orléans direkt auf Anna Karina schneiden liess, die als Nana im Kino in der Vorführung von Dreyers Film weint.

Gespielt wurde SOLDATE JEANNETTE im «Panorama internationale» als einer von vierhundert Filmen, die am vierten «Bari International Film Festival» in acht Tagen über die Leinwand flimmerten. Diese Sektion war als Wettbewerb ausgestaltet, wurde aber durch weitere Wettbewerbe ergänzt. Ins Filmfestival war aber auch ein «Festival Federico Fellini» und ein «Festival Alberto Sordi» integriert.

Für das «Festival Federico Fellini» hat BiFest-Direktor *Felice Laudadio* vierundfünfzig Dokumentationen über Federico Fellini und rund um dessen Werk zusammengetragen. Etwa RICORDANDO FELLINI oder VIA VENETO SET.

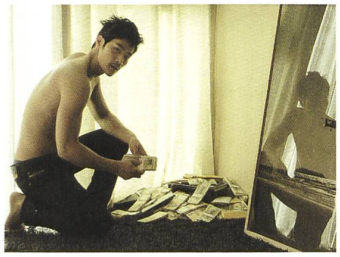
Fellinis Enkelin *Francesca Fabbri Fellini* hat für RICORDANDO FELLINI einstige Mitarbeiter von Federico besucht und nach ihrer Zusammenarbeit, aber auch dem Wesen «des Meisters» befragt: den inzwischen verstorbenen *Tullio Pinelli*, der von I VITELLONI (1953) über LE NOTTI DI CABIRIA bis zu Fellinis letztem Werk LA VOCE DELLA LUNA (1990) an den Drehbüchern geschrieben hat. Die inzwischen ebenfalls verstorbenen Drehbuchautoren *Bernardino Zapponi*, Mitarbeiter etwa bei SATYRICON oder ROMA, und *Tonino Guerra*, der auch für Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos und die Gebrüder Taviani geschrieben hat. *Ruggero Mastroianni*, der unter anderem GIULIETTA DEGLI SPIRITI, SATYRICON, ROMA, AMARCORD geschnitten hat. Den Kameramann *Giuseppe (Peppino) Rotunno*, der etwa SATYRICON, ROMA, AMARCORD gedreht hat. Den Komponisten *Nicola Piovani*, der – nach *Nino Rota* – die Musik zu GINGER E FRED und INTERVISTA geschrieben hat. *Tazio Secchiaroli*, der Fotograf, der Fellini zu den Paparazzi in LA DOLCE VITA inspiriert hat.

VIA VENETO SET von *Italo Moscati* dokumentiert die Hauptdarstellerin von LA DOLCE VITA zu Zeiten des *Hollywood sul Tevere* mit Aufnahmen von Tazio Secchiaroli, *Kirk Douglas*, *Joan Crawford*, *J.-P. Sartre*, *Richard Burton* und selbstverständlich auch *Anita Ekberg*.

Walt R. Vian

Ihr Blick oder unser Blick?

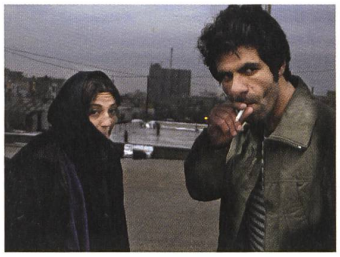
Das 27. Festival International de Films de Fribourg



THE TASTE OF MONEY
(DO-NUI MAT)
Regie: Im Sang-soo

DOWNPOUR (RAGBAR)
Regie: Bahram Beyzai

SLEEPLESS NIGHT
(JAM MOT DEUNEUN BAM)
Regie: Jang Kun-jae



IT'S A DREAM (IN YEK ROYAST)
Regie: Mahmoud Ghaffari

Den Eröffnungsfilm pries Festivaldirektor *Thierry Jobin* mit den Worten an, dieser habe ihn und sein Team unmittelbar verführt wegen «seiner sehr westlichen Machart». Eine bemerkenswerte Äusserung an einem Festival, das ursprünglich angetreten war, dem westlichen, «kolonialistischen» Blick «authentische» Werke entgegenzustellen von Filmschaffenden ferner Länder, die ihre eigene Sicht auf ihre Welt vermitteln, Werke auch, die in anderen, uns wenig vertrauten kulturellen Traditionen verwurzelt sind. Solche in der inhaltlichen Perspektive wie gestalterisch eigenständigen Filme wollte das Freiburger Festival (ähnlich wie die Verleihstiftung trigon-film) dem hiesigen Publikum als Bereicherung unserer Optik nahebringen.

Natürlich war diese Authentizität immer nur eine relative: Das Erbe einer kolonialen Vergangenheit hat tiefe Spuren hinterlassen, entfremdende wie befruchtende. Die Kinematografie ist per se eine westliche Erfindung und sogar eine Kulturform, die der oralen Tradition afrikanischer Länder oder der Abbildskepsis der islamischen Kulturen zuwiderläuft. Die meisten grossen Pionierfiguren des afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Films hatten eine Ausbildung an europäischen oder US-amerikanischen Filmschulen erhalten oder ihren Blick am westlichen Kino geschult. Und die weltweite ökonomische Vorherrschaft des Hollywoodkinos ist kaum an einem Filmschaffenden der Erde wirkungslos vorbeigegangen.

Einige der historischen Beispiele des diesjährigen Freiburger Programms machten deutlich, wie die Einflüsse dominanter Kinematografien oftmals anregend, manchmal aber auch lähmend gewirkt haben. Der dank Martin Scorseses «World Cinema Foundation» restaurierte indonesische Klassiker AFTER THE CURFEW (LEWAT DJAM MALAM) von *Usmar Ismail* aus dem Jahr 1953 verbindet Anleihen beim Film noir mit eher Mumbai-inspirierten Gesangs- und Tanzszenen zu einem düsteren Bild des gebrochenen Idealismus der Freiheitskämpfer im Kontrast zu einer sich wie eh und je amüsierenden Jeunesse dorée. Der ebenfalls restaurierte, im Iran noch unter dem Schah-Regime gedrehte DOWNPOUR (RAGBAR, 1972) von *Bahram Beyzai* hat seine Vorbilder eher in Italien, beim Neorealismo und der Commedia all'italiana, fügt ihnen aber in seiner kreativen Aneignung absurd-poetische Übersteigerungen hinzu. Das usbekische Filmschaffen der Nachwendezeit, dem das Festival einen retrospektiven Programmstrang widmete, hat seine Wurzeln unverkennbar im sowjetischen Kino. Wirkt HEIMAT (VATAN, 2007) von *Zulfikar Musakov* oft wie ein Sowjetfilm, bei dem nur die ideologischen Vorzeichen vertauscht wurden, verraten andere Filme das Vorbild indischer Komödien mit ihrem Trend zu grimassierendem Chargieren.

Das wirtschaftliche Ungleichgewicht führt mittlerweile dazu, dass in vielen Ländern Filme nur noch dank der Koproduktion mit europäischen Partnern entstehen. Den europäischen Koproduzenten und Fernsehredakteuren ist nicht zu verdenken, dass sie primär an ihr Publikum und dessen Sehgewohnheiten denken und ihren Einfluss oft in dieser Richtung geltend machen. Prägend ist diese Konstellation im Wettbewerbsbeitrag WADJDA von *Haifaa Al-Mansour*: Eine aus dem praktisch kinolosen Saudiarabien stammende, im Ausland ausgebildete Filmemacherin vermittelt uns darin einen Einblick in ihre Heimat, insbesondere in den Alltag von Frauen in diesem wahhabitisch-konservativ islamischen Land, doch die technische Crew wurde weitgehend vom Hauptproduktionsland Deutschland gestellt, und so ist auch dieser sympathische, berührende und informative Film völlig von «westlicher Machart». Vielleicht gewann er gerade deshalb den Publikumspreis des Festivals. Ganz aus zwischenkultureller Ambivalenz lebt COMRADE KIM GOES FLYING aus Nordkorea, den *Kim Kwang-hun* zusammen mit einer Belgierin und einem Briten als Koregisseuren und Koproduzenten gedreht hat: Sein schwungvoll vorgetragener Durchhalteoptimismus («Never give up on your dreams!») dürfte in seinem Ursprungsland ernst gemeinter *political correctness* enstprechen, aus westlicher Sicht erscheint er hochgradig ironisch.

Wirtschaftlich starke Kinematografien mit einem tragfähigen Heimatmarkt hätten im Prinzip die besten Chancen, sich vor westlicher Einflussnahme zu bewahren. Von ihnen war in diesem Jahr in Freiburg vor allem die südkoreanische stark vertreten. Dass auch hier die Hollywood-Standards omnipräsent sind, zeigten Filme wie der rasante, von OCEAN'S ELEVEN inspirierte Actionfilm THE THIEVES (DO-DOOK DEUL, 2012) von *Choi Dong-hun* oder der Wettbewerbsbeitrag YOUR TIME IS UP (NU-GUNA JE MYEONGE JUKKOSHIPDA, 2012) von *Kim Sung-hyun*, ein Hochschulabschlussfilm, der viel Können, aber kaum eine eigene Handschrift verrät. Die Präsentation zweier Werke von *Im Sang-soo*, verbunden mit einem (als «Masterclass» angekündigten) Gespräch mit dem – spätestens seit THE HOUSEMAID (HANYO, 2010) auch im Westen bekannten – Regisseur rückte die Massstäbe wieder zurecht. Auch Im Sang-soos neustes Werk THE TASTE OF MONEY (DO-NUI MAT, 2012) lässt gelegentlich an THE GODFATHER denken, doch sind bei ihm die Anleihen beim westlichen wie dem koreanischen Kommerzkino letztlich nur Mittel zum Zweck: In Filmen mit unverkennbarer Handschrift und deutlicher Autorenposition entlarvt er die heutige koreanische Upperclass, ihre erdrückende Macht, ihren Standesdünkel und ihre zynische Skrupellosigkeit. Er will damit ein breites Publikum erreichen und ihm die Augen dafür öffnen, wer dieses Land beherrscht.

In der Diskussion grenzte sich Im Sang-soo deutlich ab von jenem orientalischen Exotismus, mit dem viele asiatische Filmemacher seines Erachtens «den Westen verführen». Solch folkloristisches Betonen der Fremdheit hat so wenig mit Authentizität zu tun wie die simple Imitation westlicher Vorbilder. Dazwischen aber liegt das weite Feld der Eigenständigkeit, von dem zwei Wettbewerbsfilme junger, noch nicht vierzigjähriger Regisseure zeugten. So unterschiedlich die Lebensumstände eines nicht mehr ganz jungen Ehepaars in Südkorea und jene einer unverheirateten jungen Frau im Iran auch sind, SLEEPLESS NIGHT (JAM MOT DEUNEUN BAM) und IT'S A DREAM (IN YEK ROYAST) sind beide unmittelbar in der Realität ihrer Gesellschaft verankert. Der Film des Koreaners *Jang Kun-jae* fragt in lockeren, teilweise improvisierten Alltagsszenen nach dem Preis dafür, in einer berufsfixierten und leistungsorientierten Gesellschaft ein Kind zu haben – oder darauf zu verzichten. Der iranische Film von *Mahmoud Ghaffari* wirft in einem unentrinnbaren, dem dargestellten Schneeballsystem entsprechenden Crescendo die Frage auf: Wie als junge Frau mithalten im Männerwettlauf nach Erfolg und Geld, ohne dafür mit seinem Körper zu bezahlen? Beide Filme verstehen es auf eindrückliche Weise, uns ihre Welt und die Probleme ihrer Hauptfiguren unmittelbar nahezubringen.

Martin Girod

«Wer allerdings meint, dass sich Brot nur aus materiellen Bestandteilen zusammensetzt, hat von der modernen globalen Agrarwirtschaft nichts verstanden.»

Christian Parenti: *Die Welt in einem Laib Brot*

Mit dem Essen spielt man nicht

InvestorInnen aller Art profitieren von der Spekulation mit Nahrungsmitteln. Agrarkonzerne zerstören die Lebensgrundlage von KleinbäuerInnen. Auf Feldern, die Kartoffeln, Bohnen und Mais lieferten, wächst heute Viehfutter für den weltweit steigenden Fleischkonsum. Der Hunger in der Welt ist eine gemachte Katastrophe – und eine vermeidbare.

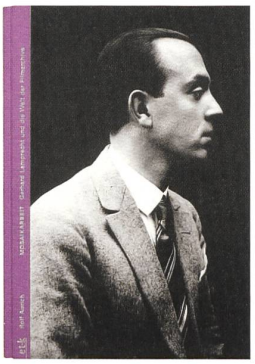
Mit Beiträgen von Katharina Döbler, Benedikt Haerlin, Hilal Sezgin, Harald Schumann, Jean Ziegler u. a.

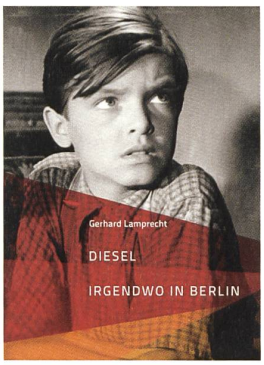
Bestellen: www.monde-diplomatique.ch
18 Franken (inkl. Versandspesen)
112 Seiten, broschiert, ISBN 978-3-937683-31-7

DAS NEUE HEFT DER EDITION LE MONDE DIPLOMATIQUE

Gerhard Lamprecht

Regisseur, Sammler und Filmhistoriker





«Er war ein totaler Filmmensch, der zu seiner Zeit die Filme und das Kino in allen Erscheinungen mit allen Sinnen aufgesogen und mit allem Verstand gelebt hat.» Eine solche Beschreibung weckt das Interesse des Cineasten, zumal er den Namen des damit Gemeinten bislang nur oder doch vorrangig als Regisseur zweier Filme kannte, zum einen von EMIL UND DIE DETEKTIVE (1931), zum anderen des "Trümmerfilms" IRGENDWO IN BERLIN (1946/47). Das sind jedoch nur zwei von mehr als fünfzig abendfüllenden Spielfilmen, die *Gerhard Lamprecht* (1894–1974) zwischen 1920 und 1955 inszenierte, nachdem er zuvor bereits an acht Filmen (davon sechs inszeniert von Lupu Pick) als Drehbuchautor mitgewirkt hatte und bei zwei weiteren als Darsteller vor der Kamera stand. Und damit ist nur ein Teil seines Interesses am Medium Film abgedeckt, denn Lamprecht arbeitete auch als Filmhistoriker – «der Lamprecht», das war für lange Zeit unter Filmhistorikern die Kurzbezeichnung für das mehr als zweitausend Seiten umfassende zehnbändige Druckwerk (1967–1970), das die deutschen Stummfilme erfasste. Zudem war Lamprecht ein begeisterter Sammler, dessen Sammlung schliesslich den Grundstein legte für die Deutsche Kinemathek in Berlin, deren Gründungsdirektor er 1963 wurde.

Aus Anlass ihres fünfzigjährigen Bestehens würdigt diese Institution Lamprecht jetzt mit einer dreibändigen «Edition Gerhard Lamprecht», wobei die drei Bände für die drei Tätigkeitsfelder Lamprechts stehen.

Wolfgang Jacobsen beschäftigt sich mit Lamprechts Filmen, grob chronologisch zwar, aber auch assoziativ, in der Länge der den einzelnen Filmen gewidmeten Texte Akzente setzend, gelegentlich auch Verbindungen zu literarischen Werken herstellend. Das ist in seiner offenen Form anregend zu lesen und in seinen Angeboten, was mögliche Eigenheiten von Lamprechts Filmen ausmacht, nachvollziehbar, sei es nun das Interesse am Zeigen von handwerklichen Vorgängen, ein «christliches Grundgefühl» des Pfarrersohns Lamprecht, der auch entgegen der Spannungsmomente in den erzählten Geschichten ein Regisseur des «gedehnten Blicks» ist. Manches hätte ich mir schon ausführlicher gewünscht, etwa eine Diskussion der so unverhofft-unwahrscheinlichen Enden von EINER ZUVIEL AN BORD und DU GEHÖRST ZU MIR, die mich an Douglas Sirks Theorie vom «Happy End als Notausgang» erinnerten. Jacobsens Text liest sich wie eine erste grundsätzliche Annäherung an Lamprechts Filme – aber wird es danach weitere geben? Schliesslich schreibt Jacobsen auch: «Sichtungen seiner Filme heute werden häufig von Seufzern begleitet. In einem Gespräch nach einer solchen Filmsichtung gab es das ernsthaft vorgetragene Argument, man könne diese Filme nicht öffentlich zeigen, denn sie beschädigten das Ansehen der Deutschen Kinemathek, deren Gründungsdirektor Lamprecht war.» Solche Vorurteile dürften sich trotz dieser Publikation halten, gerade deshalb finde ich es höchst bedauerlich, dass die filmografischen Angaben hier so mager ausgefallen sind. Deren umfassender und exakter Charakter war schliesslich über Jahrzehnte hin eine der verlässlichen Konstanten in den Publikationen des Hauses.

Im zweiten Band widmet sich *Eva Orbanz* den Zeitzeugengesprächen Lamprechts: Zwanzig Tonbandinterviews entstanden in den Jahren 1954 bis 1960, viele davon mit ehemaligen Mitarbeitern seiner Filme. Von Lamprecht akribisch vorbereitet, sah dieser seine Gesprächspartner als «ebenbürtige Gegenüber. Darin liegt der Reiz dieser Interviews, aber auch ihre Beschränkung.» Es ging Lamprecht um «Faktensicherung zu einer Zeit, als historische Filmforschung und Filmwissenschaft noch ebenso jung waren wie der Film zu jener Zeit, in der die Befragten ihre Berufe ergriffen». Acht dieser Gespräche wurden für den Band transkribiert, darunter solche mit Kameramännern, einem Produzenten, einem Komponisten, aber auch einer Filmkleberin. Die meisten Gespräche beschränken sich auf die zehner und zwanziger Jahre, entsprechend zahlreich sind die Anmerkungen zu heute vergessenen Personen und Firmen. Geht es um Filme, die heute noch bekannt sind, etwa wenn der Kameramann Emil Schünemann über frühe Fritz-Lang-Filme berichtet, so bedauert man, dass Lamprecht nicht nachfragt, um Detaillierteres in Erfahrung zu bringen.

Im dritten Band setzt sich *Rolf Aurich* mit «Gerhard Lamprecht und die Welt der Filmarchive» auseinander. Gestützt auf eine überwältigende Menge von Archivdokumenten wird hier ein Stück Filmgeschichte sichtbar, das in dieser Ausführlichkeit wohl ausserhalb der in diesem Bereich Tätigen bislang unbekannt war. Aurich beschreibt Lamprechts Kontakte zur Cinémathèque française, zu Langlois und Eisner, aber auch die Arbeit zahlreicher privater deutscher Sammler – die nur teilweise die ihnen gebührende Anerkennung bekommen haben, ohne die die Institutionen heute aber sehr viel schlechter daständen.

Man würde sich wünschen, dass die Beschäftigung mit Lamprecht weitergeht, einem Mann, «der für den deutschen Film und für die deutsche Filmgeschichte sehr viel mehr getan hat, als wir bislang angenommen hatten», wie Eva Orbanz schreibt. Aber die derzeit in Berlin laufende Retrospektive seiner Filme umfasst gerade einmal neun Programme, ein zu knapper Ausschnitt angesichts der vielen Filme, auf die Jacobsens Text Lust macht.

Immerhin sind in den letzten Monaten drei DVD-Editionen erschienen, die Lamprecht wieder "sichtbar" machen: In der «edition filmmuseum» die beiden an Heinrich Zille angelehnten Stummfilme DIE VERRUFENEN und DIE UNEHELICHEN, die ein durchaus ambivalentes Bild des «Fünften Standes» zeigen. Mit DER ALTE FRITZ drehte Lamprecht 1927 ein monumentales zweiteiliges Werk (DVD-Länge: 321 Minuten), dem *Guido Altendorf* im Booklet bescheinigt, «unter den erhaltenen Friedrich-Filmen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ... eine Sonderstellung einzunehmen. Nur hier wird der berühmte Preusse nicht politisch instrumentalisiert und auch nicht zum Kommerzartikel.» In einer Box mit dem Titel «Brüche und Kontinuitäten» liegt zudem neben IRGENDWO IN BERLIN auch DIESEL (1942) vor, an dem sich wiederum Lamprechts Interesse am Handwerklichen zeigt, während die biografische Verklärung, wie bei Jacobsen nachzulesen, seinerzeit nicht mehr den Geschmack von Goebbels traf.

Frank Arnold

Wolfgang Jacobsen: Zeit und Welt. Gerhard Lamprecht und seine Filme. 152 Seiten. / Eva Orbanz: Miteinander und gegenüber. Gerhard Lamprecht und seine Zeitzeugengespräche. 205 S. / Rolf Aurich: Mosaikarbeit: Gerhard Lamprecht und die Welt der Filmarchive. 212 S. München, edition text + kritik, 2013. Fr. 88.90, € 78 (auch einzeln erhältlich)

DIE VERRUFENEN (DER FÜNFTE STAND) & DIE UNEHELICHEN. *Edition filmmuseum 77. 2 DVD, 15-seitiges Booklet (dt. / engl. / frz.)*

DER ALTE FRITZ. *absolut Medien. 2 DVD, 14-seitiges Booklet*

Brüche und Kontinuitäten. Zwischen UFA und DEFA. 1942–1948. defa-spektrum, 6 DVD, darunter von Gerhard Lamprecht DIESEL *und* IRGENDWO IN BERLIN

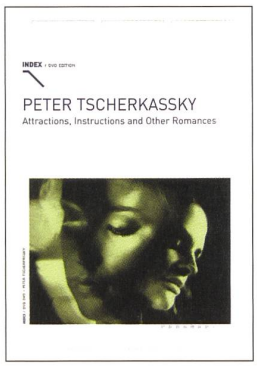
KINO xenix
MAI 2013

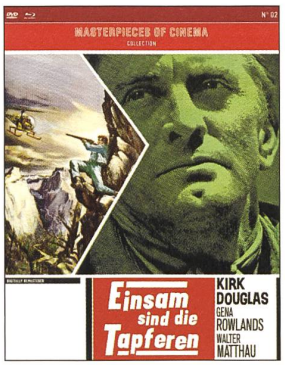
DER BRILLANTE MENDOZA

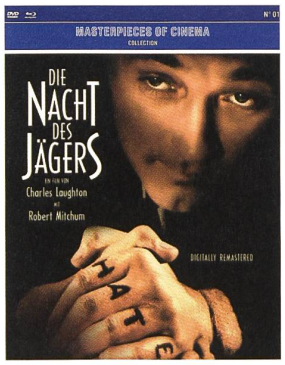
DAS KINO DER ZUKUNFT

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

DVD







The Good, the Bad and Peter Tscherkassky

Der Western, Ur-Genre des Kinos, ist nicht totzukriegen. Auch im neuen Jahrtausend schiessen die Cowboys munter weiter, sei es in OPEN RANGE, TRUE GRIT oder DJANGO UNCHAINED. Der mit Abstand beste Western der letzten dreizehn Jahre kommt indes aus Österreich und ist gerade mal siebzehn Minuten lang; diese aber haben es in sich. INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE heisst er, und *Peter Tscherkassky*, der wohl bedeutendste Avantgardefilmer der Gegenwart, hat ihn gemacht, in Cinemascope, wie es sich für einen Western gehört: Das Negativbild ruckelt und flackert, der Offizier der Kavallerie schaut mit dem Fernrohr Löcher in die Landschaft, aus denen sich allmählich eine Westernszenerie zusammensetzt. Man kennt die Bilder aus Sergio Leones THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY, sie kehren hier als verzitterte und überbelichtete Schwarzweisskopien auf die Leinwand zurück wie stolpernde und stotternde Zombies. Ist Leones Neuerfindung des Westerns an sich schon ein Meisterwerk, so versteht Tscherkassky das Vorbild noch zu übertreffen. Wenn hier das Gewehr schiesst, treffen die Kugeln nicht nur die Figuren, der Film selbst wird niedergestreckt: Das Filmbild wechselt in wahnwitzig ratterndem Staccato immerzu zwischen Negativ und Positiv und schafft damit einen Stroboskop-Effekt, der einen beinahe um den Verstand bringt. Seit Sam Peckinpah hat niemand mehr so radikal die dargestellte Gewalt auf die Darstellung selbst umgelegt. Tscherkassky belässt die Aggression nicht bloss in der Filmhandlung, sondern zielt auch auf uns Zuschauer. Sein Film ist ein Angriff auf unser Auge – brutaler, überwältigender und grossartiger als alles, was man sonst im Kino zu sehen kriegt. Zugleich ist seine furiose Attacke – wie wohl alle von Tscherkasskys Filmen – auch eine hintersinnige Analyse dessen, was Kino überhaupt ist und wozu es fähig ist. Die im Titel erwähnte «Licht- und Sound-Maschine» ist nichts anderes als die Filmapparatur, in die der Regisseur seine Zuschauer nicht bloss einführt (instruiert), sondern buchstäblich hineinschiesst, mitten in die Maschinengewehrmechanik von Blende und Malteserkreuz, mit dem Filmstreifen als Munitionsgürtel.

Der Mega-Western ist in der Wiener Editionsreihe «Index» nun auch für das Heimkino zu haben. In der Edition, allererste Adresse für die Vermittlung nicht nur österreichischer (Film-) Avantgardekunst, ist bereits früher eine Werkschau mit Filmen Tscherkasskys veröffentlicht worden. Begleitet wird INSTRUCTIONS FOR A LIGHT AND SOUND MACHINE von sieben weiteren Kunststücken aus Tscherkasskys Œuvre: Etwa EROTIQUE, wo die Kamera den weiblichen Leib (von Künstlerin und Kollegin Lisl Ponger) in Partialobjekten einfängt, um ihn zu einem neuen Lustkörper zusammenzusetzen, oder HAPPY END, wo Aufnahmen eines sich an Familienfestlichkeiten zuprostenden Paares zu einer absurden Chronik ehelicher Freuden gefügt werden. Das Filmemachen erweist sich als eine Art zärtliche Zerstörung – Tscherkassky präpariert aus dem Filmmaterial das heraus, was dieses am Leben hält: das einzelne Bild und die produktive Lücke zwischen den Kadern des Filmstreifens. Der Regisseur nimmt das Kino auseinander, zerschiesst es in kleinste Partikel, doch nur um damit die Energie dieser Atomteilchen optimal freizusetzen: Die Vivisektion beweist, wie unbändig lebendig das Medium ist.

«Peter Tscherkassky – Attractions, Instructions and Other Romances». Index DVD Edition #40. www.index-dvd.at

Einsam sind die Tapferen

Vielleicht nicht gar so selbstreflexiv wie bei Peter Tscherkassky, aber als Auseinandersetzung über das Ende (und Überleben) des Western-Genres nicht minder eindrücklich ist *David Millers* LONELY ARE THE BRAVE. *Kirk Douglas* spielt – in seiner nach eigenem Bekunden besten Arbeit – den Korea-Kriegsveteranen Jack Burns, den letzten Cowboy, der von der Moderne und deren Insignien wie Fahr- oder Dienstausweis nichts wissen will. Als er einen alten Freund aus dem Knast raushauen will, wird Burns selbst zum Gejagten, zum Outlaw. Der Konflikt zwischen dem einsamen Cowboy, Verkörperung eines mythischen Individualismus, und der technologisch aufgerüsteten Massenkultur der Gegenwart zeigt sich überall. Er verschafft sich schon in der allerersten Szene Gehör, wenn der Cowboy in der Prärie nicht von Indianergeheul oder Bisongetrappel geweckt wird, sondern vom Röhren der Kampfjets am Himmel. Definierte sich der amerikanische Held über die Frontier, jene natürliche Grenze, hinter der noch unbezähmte Freiheit und Selbstbestimmung möglich ist, so ist in diesem sagenhaften Abgesang auf den Western die Frontier nun der asphaltierte Highway geworden, über den der reitende Held es nicht schaffen wird.

In den USA ist der Film nur auf einer sehr mässigen DVD zu haben, hierzulande kommt der Cineast in den besonderen Genuss, den Film im selben Paket sowohl auf DVD als auch auf Blu-Ray auf einmal geliefert zu bekommen. Das ist ein Service am Filmenthusiasten, der hoffentlich Schule machen wird. Die Aufnahmen von Kameramann *Philip H. Lathrop*, der später auch die Vexierbilder in John Boormans POINT BLANK schaffen sollte, sehen denn auch in der hohen Auflösung mehr als beeindruckend aus. Es ist die zweite Veröffentlichung in einer neuen, «Masterpieces of Cinema» genannten Reihe, in der alles in derselben hochqualitativen Ausstattung herauskommen soll. Man darf sich auf die nächsten Titel freuen.

EINSAM SIND DIE TAPFEREN. *Masterpieces of Cinema Collection 02 (DVD+ Blu-Ray). Format: 2,35:1; Sprache: D, E (DD 2.0 / DTS HD Master Audio 2.0), Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Koch Media*

Die Nacht des Jägers

Den Anfang der Edition «Masterpieces of Cinema» macht aber kein geringerer Film als *Charles Laughtons* THE NIGHT OF THE HUNTER, ein Solitär in jeder Hinsicht. Nicht nur, dass es leider die einzige Regiearbeit des Schauspielers Laughton geblieben ist, auch sonst hat man im Kino Vergleichbares bis heute nie gesehen. Der Film um den durch die Lande ziehenden Prediger Harry Powell, der sich auf seine Hände die Worte «Hate» und «Love» tätowiert hat und zwei Kindern einen Schatz abzuluchsen versucht, passt in keine Genre-Schublade. Er ist abgründiger Psychothriller ebenso wie naives Märchen, Film noir und Melodram in einem. Wenn der wahnsinnige Prediger mit dem Messer zu der ihm hörigen Witwe ins Bett steigt, glaubt man sich in den Albtraumwelten des Dr. Caligari. Wenn hingegen die Kinder auf der Flucht vor dem mörderischen Gottesmann den Fluss hinuntertreiben, blinzeln ihnen vom Ufer die Tiere zu wie in einer rührenden Fabel. Für wenig Geld kriegt man nun diesen Klassiker zugleich auf DVD und Blu-Ray endlich in jener Qualität, wie sie ihm zusteht.

DIE NACHT DES JÄGERS. *Masterpieces of Cinema Collection 01 (DVD+ Blu-Ray). Format: 1,66:1; Sprache: D, E (DD 2.0 / DTS HD Master Audio 2.0), Untertitel: D, E. Diverse Extras. Vertrieb: Koch Media*

Johannes Binotto

Liebesgeschichte unter einem Unglücksstern

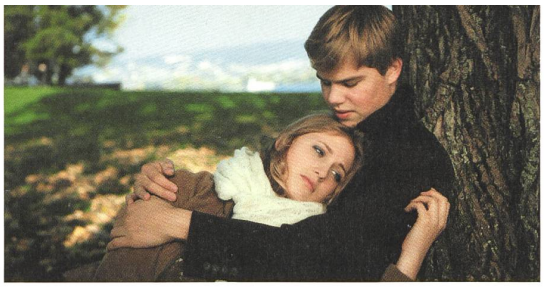
BOYS ARE US von Peter Luisi

Das Mädchen deiner Träume hat dir gestanden, dich nie geliebt zu haben. Dass du nur Teil einer Racheaktion gewesen bist. Was würdest du als Nächstes tun? Sie erschiessen? Dich erschiessen? Oder sie hilflos in den Arm nehmen?

Das Herz der sechzehnjährigen Mia wurde gebrochen. Nicht wissend, wie sie mit dem Schmerz umgehen soll, schneidet sie sich mit einer Rasierklinge in den Bauch. Ihre neunzehnjährige Schwester Laura jedoch will sich nicht länger ansehen müssen, wie sich Mia quält. Sie ersinnt einen Racheplan, Mias Schmerz soll jemand anderem weitergegeben werden. Die beiden suchen sich im Internet ein passendes Opfer und schreiben ihm ganz unschuldig eine Nachricht. Der Junge heisst Timo und lässt sich leicht täuschen.

So weit, so gut. Nur wird das unschuldige Opfer von drei Schauspielern gespielt. So sehen wir gewisse Szenen drei Mal. Drei Mal dieselben Dialoge. Drei Mal dieselbe Mia. Aber drei verschiedene Timos. Die anfängliche Verwirrung legt sich bald, und man beginnt, sich die einzelnen Timos genauer anzuschauen. Äusserlich könnten sie nicht verschiedener sein. Ein Timo ist blond, die anderen beiden braunhaarig, mit Locken und ohne Locken. Aber dadurch, dass wir manche Szenen nur mit einem der Timos sehen, bekommen sie verschiedene Charakterzüge. Wir nehmen sie anders wahr. Der eine wirkt eher melancholisch und nachdenklich, der andere unsicherer, der dritte scheint älter zu sein als die anderen. Sie alle haben wenig Glück mit Mädchen. Sie arbeiten in einem Callcenter und haben gerade die Rekrutenschule begonnen.

Erwachsene kommen in diesem Film kaum vor. Die Lehrerin, der Chef, die Psychiaterin. Sie alle spielen kleine, unbedeutende Rollen. Die Mutter der Schwestern bekommen wir nie zu sehen. Sie sei bei ihrem Freund, erklärt Mia. Ihr Vater wird nie erwähnt. Bedeutet diese Abwesenheit von Erwachsenen, dass es sich bei BOYS ARE US um einen Jugendfilm handelt? Das Werbeposter des Films sieht aus, als wären jugendliche Mädchen das Zielpublikum. Aber als jugendliche Kinobesucherin kann man sich nicht recht mit der Protagonistin identifizieren. Sie ist eher romantisch veranlagt. In ihrem Zimmer stehen Kerzen, und an der Wand hängt ein



«Happy End»-Poster. Gleichzeitig schreibt sie in ihrem Blog, Liebe sei eine Waffe. Man sei Opfer oder Täter. Sie will kein Opfer sein, also muss sie Täterin sein. Über eine dritte Möglichkeit macht sie sich nur ganz kurz Gedanken. Wenn es aber kein Jugendfilm ist, ist es dann ein Film für Erwachsene? Da sich das Geschehen nur in der Welt von Jugendlichen abspielt, ist das eher unwahrscheinlich. Vielleicht ist der Film da, um Erwachsenen die Gedankengänge von Jugendlichen zu erklären. Doch genauso wenig wie es nur Täter und Opfer gibt, sind Jugendliche gleich. Angenehm fällt die Sprache auf. In manchen Schweizer Filmen kann das Schweizerdeutsch ziemlich gekünstelt wirken. Als wären deutsche Sätze Wort für Wort in den Schweizer Dialekt übersetzt worden. In BOYS ARE US dagegen ist das Schweizerdeutsch sehr lebensecht. Die Sprache ist auch gut dem Alter der Figuren angepasst worden.

Die Musik ist teils von den Darstellern selbst geschrieben und wird von ihnen vorgetragen. Doch bevor wir Timo singen und Gitarre spielen hören, klingt das Lied bereits aus Mias Laptop. Nur im Hintergrund und in der schlechten Qualität der Lautsprecher des Computers. Wohl ein Zeichen dafür, dass Mia und Timo füreinander bestimmt sind.

Die Darsteller haben alle bereits schon vor der Kamera gestanden oder auf einer Bühne gespielt. Sie wirken alle sehr glaubwürdig und sind talentierte Schauspieler. Die Hauptfigur Mia wird von *Joëlle Witschi* dargestellt. Sie spielt die wohl anspruchsvollste Figur der Geschichte. Am Anfang ist sie äusserst verzweifelt. Man würde es ihr sogar zutrauen, sich umzubringen. Witschi ist erst sechzehn Jahre alt, schafft es aber, all die Emotionen ihrer Figur glaubhaft zu vermitteln.

Deleila Piasko übernimmt den Part ihrer Schwester Laura. Ihrer Figur wird gar kein Platz gelassen, dazuzulernen. Sie bleibt immer die verbitterte ältere Schwester. Mia schaut zu ihr hoch, wohl vor allem weil ein anderes erwachsenes Vorbild (wie ihre Mutter) fehlt.

Wie schon mit DER SANDMANN genügt es Peter Luisi nicht, nur eine einfache Geschichte zu erzählen. In oben genanntem Film erzählt Luisi die Geschichte eines unzufriedenen Mannes, der beginnt, sich in Sand aufzulösen, sobald er lügt. DER SANDMANN ist eine klassische Liebesgeschichte mit Happy End. Ein Mann hat ein ziemlich unrealistisches Problem und muss ein besserer Mensch werden, um das Problem zu lösen. Am Ende sind alle glücklich, und der Protagonist hat gelernt, netter zu sein.

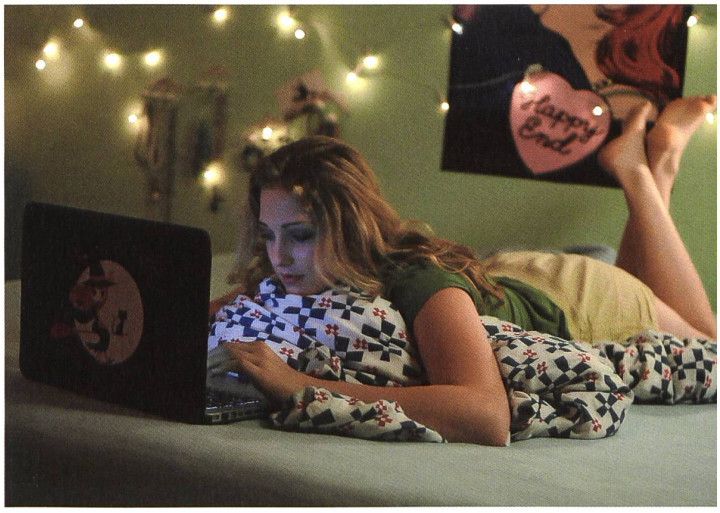
BOYS ARE US dagegen ist eine Liebesgeschichte, die von Anfang an unter einem Unglücksstern steht. Für Timo ist es Liebe auf den ersten Blick. Mia beginnt im Verlauf der Geschichte ebenfalls Gefühle für ihn zu entwickeln. Nur setzt Laura alles daran, diese Beziehung zu zerstören. Am Ende ist es keinesfalls ein «... und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute» wie in DER SANDMANN.

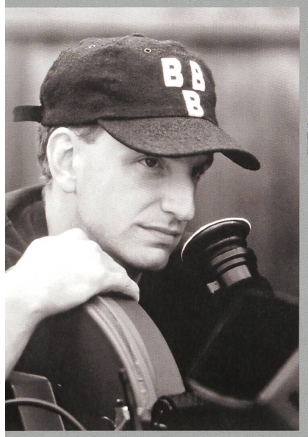
Viele Filme haben einfach ein Ende, mit dem der Film abgeschlossen wird. Andere haben einen offenen Schluss, bei dem man sich den Rest selbst ausdenken kann. Dieser Film hat drei letzte Szenen. Es sind drei Versionen, wie die Geschichte aufhören könnte. Zwei dieser drei Schlussszenen stehen im klaren Gegensatz zur ganzen Vorgeschichte. Der ganze Film ist sehr realistisch gefilmt. Plötzlich wird jedoch eine Armeewaffe gezogen, geladen und abgefeuert. Mord und Selbstmord. Das ist wenig glaubwürdig.

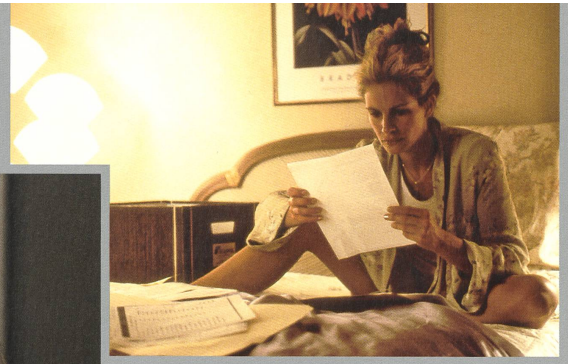
Lux Züst

R, B: Peter Luisi; K: Nicolò Settegrana; S: Patrick Zähringer; A: Chasper Bertschinger, Michaela Flück; Ko: Maja Kuhn; M: Christian Schlumpf, Michael Duss, Martin Skalsky; T: Nadja Gubser. D (R): Joëlle Witschi (Mia), Deleila Piasko (Laura), Peter Girsberger (Timo), Rafael Mörgeli (Timo), Nicola Perot (Timo). P: Spotlight Media Productions, Teleclub; David Luisi, Peter Luisi, Rajko Jazbec, Mohan Mani. Schweiz 2012. 73 Min. CH-V: Secondo Film, Zürich

Lux Züst, die sechzehnjährige Schülerin der Kantonsschule Stadelhofen Zürich, ist mit dieser Filmbesprechung Preisträgerin des Filmkritik-Wettbewerbs, der von uns im Vorfeld der Schweizer Jugendfilmtage ausgeschrieben wurde. Sie war Teilnehmerin des Ateliers «Filmkritiken schreiben», das von den Schweizer Jugendfilmtagen und von okay im Vorfeld der Jugendfilmtage organisiert wurde.







1 Steven Soderbergh; 2 George Clooney in SOLARIS *(2002); 3 Rooney Mara in* SIDE EFFECTS *(2013); 4 Julia Roberts in* ERIN BROCKOVICH *(2000); 5 Jennifer Lopez in* OUT OF SIGHT *(1998)*

DIE KUNST DER HÄUTUNG

Verabschiedet sich Steven Soderbergh mit **SIDE EFFECTS** tatsächlich vom Kino?

Zuletzt hatte er das, was Spieler einen Lauf nennen. Acht Filme in nur vier Jahren hat er inszeniert. Aus Sicht seiner Geldgeber und Produzenten mag das zwar keine ungetrübte Glückssträhne gewesen sein – nur der Kassenerfolg von MAGIC MIKE war für sie wohl eine reine Freude. Aber das kreative Niveau hielt er in all diesen Regiearbeiten staunenswert hoch. Wenn es nach ihm geht, sollen sie nun als sein Spätwerk in die Filmgeschichte eingehen. Er hat mit dem Kino abgeschlossen. Tat er es aus Furcht, das Glück könnte ihn demnächst verlassen?

Seinen Entschluss, mit Anfang fünfzig vom Filmgeschäft abzudanken, darf man Steven Soderbergh getrost als Hochmut auslegen. Ingmar Bergman immerhin hat ihn erst im landläufigen Pensionsalter getroffen. Was mag jemand wie Manoel de Oliveira, dessen Regiekarriere richtig an Fahrt aufnahm, als er bereits ein *best ager* war, über einen solch frühen Abschied denken? Soderbergh hat ihn letzthin oft angekündigt (erstmals nach der lauen Aufnahme, die sein intimistisch-monumentales CHE-Diptychon fand) und hält allem Anschein nach nun Wort. SIDE EFFECTS soll der Abschluss einer Regiekarriere sein, die mehr als sein halbes bisheriges Leben andauerte und sechsundzwanzig Langfilme hervorbrachte. Aber ebenso wenig wie seine prächtigen Genrearbeiten CONTAGION oder HAYWIRE (zumal er dort ein neues Thema fand, die Globalisierung, die die Schauplätze beinahe austauschbar werden lässt) liefert er Anlass, einen drohenden schöpferischen Niedergang zu erwarten.

Seine Gründe hat er in Interviews oft dargelegt. Er habe das Gefühl, auf der Stelle zu treten. Aus seiner Entzauberung über den Wandel des amerikanischen Filmgeschäfts, in dem die Blockbustermentalität ein Kino des künstlerischen Eigensinns sowie der ästhetischen und ökonomischen Mittellage zusehends verdrängt, hat er kein Hehl gemacht. Auch die Verwerfungen des Zuschauerverhaltens, die Verkürzung der Aufmerksamkeitsspanne und das zunehmende Desinteresse an Ambivalenz und Zwischentönen, muss ihn desillusioniert haben. Von diesen Umbrüchen hat er freilich selbst oft genug profitiert und ihnen in seiner Art des Filmemachens geschmeidig Rechnung getragen. Seine Karriere beruhte immer auf der Mischkalkulation: Ein Film der OCEAN-Serie alimentierte sperrige Arbeiten wie SOLARIS. Und Soderbergh war bis zuletzt ein Regisseur, der das Vertrauen der Studios genoss, einer, der Projekte auf die Bahn bringen konnte. SIDE EFFECTS ist ein solcher Fall. Eigentlich hätte ihn der Drehbuchautor *Scott Z. Burns* gern selbst inszeniert, grünes Licht gab es jedoch erst, als Soderbergh ankündigte, die Regie übernehmen zu wollen.

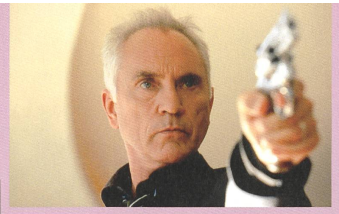
Technischen Neuerungen und ästhetischen Herausforderungen gegenüber war er stets aufgeschlossen. Er begriff rasch, dass Mainstreamfilme, selbst Thriller wie OUT OF SIGHT, nicht zwangsläufig linear erzählt werden müssen. Früher als andere Hollywoodregisseure entdeckte er das Potential von DVD-Audiokommentaren und schöpfte es aus: als ein Medium der Vermittlung, das dem Studium an einer Filmhochschule gleichkommen könnte. Er hat das Aufkommen digitaler Techniken emphatisch begrüsst; seit langer Zeit fungierte er ja unter Pseudonym als sein eigener Kameramann und Cutter. Da mutet es nur konsequent an, wenn er zu neuen Horizonten aufbricht. Fortan will er sich stärker der Malerei widmen, sich dem Theater zuwenden und bestimmt auch dem Hochqualitätsfernsehen à la HBO, wo er für seine Liberace-Biografie BEHIND THE CANDELABRA erstmals Zuflucht suchte. Aber hielte das Kino nicht doch neue Erzählformen und Grammatiken bereit, die er noch meistern müsste?

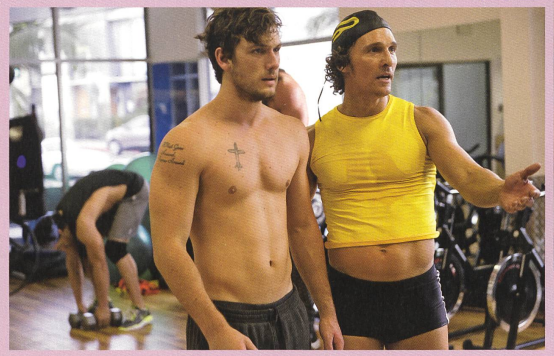
SIDE EFFECTS demonstriert noch einmal, wie gut er das kann. Die klinische Sterilität der Digitalfotografie steht dem Psychothriller gut zu Gesicht. Die Eröffnungsszene, in der der Blick des Zuschauers einer Blutspur durch eine Wohnung bis zu einer Leiche folgt, zeigt, wie behende die Montage durch die neuen Techniken werden kann. Die Intrige um eine depressive Patientin, ihre Psychiater und die Nebenwirkungen eines neuen Medikaments straft Soderberghs Bekenntnis Lügen, er habe es satt, sich der Tyrannei des Narrativen zu unterwerfen. Der Plot ist eine Kaskade der überraschenden Wendungen und raffinierten Täuschungsmanöver. Soderbergh erweist sich hier natürlich als ein gelehriger Schüler Hitchcocks, wenn auch in zweiter Generation. Manchmal mutet SIDE EFFECTS wie die entschieden unhysterische Version eines Brian-de-Palma-Thrillers an. Der Regisseur absolviert ihn mit grosser, verhoffter Verve. Nicht von ungefähr endet er mit einem Bild des Gefangenseins, aus dem man um jeden Preis befreit werden möchte.

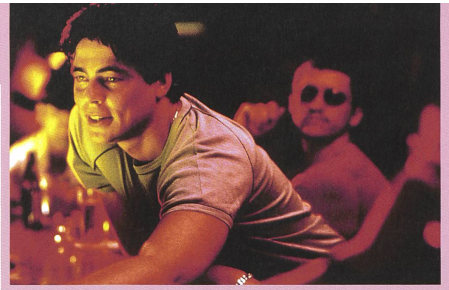
Der leichte Touch

Soderbergh hatte schon mal einen solchen Lauf, wenn auch nicht mit dieser rasanten Schlagzahl. Die Jahre zwischen 1997 und 2001, in denen OUT OF SIGHT, THE LIMEY, ERIN BROCKOVICH, TRAFFIC und OCEAN'S ELEVEN entstanden, markieren einen Höhepunkt seiner Karriere, der sich meist auch für die Produzenten rechnete. Zu diesem Zeitpunkt hatte er das Bild vom Protagonisten des amerikanischen Independent-Kinos, zu dem er mit SEX, LIES, AND VIDEOTAPE kaum ein Jahrzehnt zuvor geworden war, schon mehrfach revidiert. Nun drehte er unabhängige Filme im Kontext der Hollywoodmajors.

Dass der Regisseur immer seltener im Vorspann seiner Filme als sein eigener Drehbuchautor auftauchte, wurde ein entscheidendes Merkmal des Systems Soderbergh. Vielleicht hegte er schon lange die Sehnsucht, vom Status des *auteur* entlastet zu werden. In Interviews betonte er regelmässig, welchen Wert er darauf legt, mit Szenaristen zu







1 James Spader in SEX, LIES, AND VIDEOTAPE *(1989); 2 Terence Stamp in* THE LIMEY *(1999); 3 Matthew McConaughey und Alex Pettyfer in* MAGIC MIKE *(2012); 4 Rooney Mara und Channing Tatum in* SIDE EFFECTS *(2013); 5 Benicio Del Toro in* TRAFFIC *(2000); 6 Benicio Del Toro und Santiago Cabrera in* CHE: REVOLUCIÓN *(2008)*

arbeiten, die über eine eigenständige, unverwechselbare Handschrift verfügen: *Lem Dobbs* (KAFKA, THE LIMEY, HAYWIRE), *Stephen Gaghan* (TRAFFIC), *Paul Attanasio* (THE GOOD GERMAN) oder Scott Z. Burns (CONTAGION). Das grösste Rätsel, das er seither den Betrachtern aufgab, liegt in der Frage, was ihn jeweils an einem Stoff reizte. Er schien jeden Film gegen den vorangegangenen zu drehen. Der zweite Teil seines CHE-Diptychons beispielsweise definierte sich nachdrücklich in der Differenz zum ersten (dem er indes eng in einer durchaus verborgenen Symmetrie verbunden ist). Bild- und Handlungsspielraum sind begrenzter, das Cinemascope hat dem Breitwandformat 1:1,85 Platz gemacht, die verhaltene Klangfülle von *Alberto Iglesias'* Partitur ist vertraulicheren Gitarrenklängen gewichen.

So erscheint Soderbergh mitunter wie die moderne Inkarnation eines Studioregisseurs, der agil zwischen unterschiedlichen Stoffen navigiert und dessen Handschrift federleicht ist. Er lieferte selbstbewusste Etüden in einer Vielzahl von Genres ab. (Einen Western hat der Ostküstenintellektuelle seinem Publikum wohlweislich erspart.) Sein Erzählinteresse erfüllte sich in der Variation, dem Überdenken bewährter Muster. Kein anderer US-Regisseur seines Rangs hat derart viele Remakes gedreht; die gescheiterte Kinoversion der TV-Serie THE MAN FROM U.N.C.L.E wäre gewiss auch nicht unter seinem Niveau ausgefallen.

Lust an der Verschlankung

In dem gemeinsamen Audiokommentar von Soderbergh und Lem Dobbs zu THE LIMEY gibt sich der Drehbuchautor angriffslustig. Er hält dem Regisseur vor, auf erzählerische Logik mehr Wert zu legen als auf psychologische. Insgeheim unterstellt er ihm, er würde den Stil der Substanz vorziehen. Sein enormes Arbeitstempo und seine handwerkliche Gelenkigkeit lassen tatsächlich zunächst nicht auf eine tiefe Versenkung in die Stoffe oder Anteilnahme am Schicksal der Figuren schliessen. Vielleicht ist ja Che Guevara, so wie ihn Soderbergh und *Benicio del Toro* zeichnen, ein heimliches Alter Ego des Regisseurs: ein Meister der Konzentration, der besonnen seine ganze Aufmerksamkeit der je nächsten Aufgabe widmet, die zu bewältigen ist. Mithin sagt der Umstand, dass diese stets befristet ist, noch nichts über das Ausmass seines erzählerischen Engagements aus. Einige seiner Projekte, darunter THE GOOD GERMAN, CHE und THE INFORMANT!, hat er lange Zeit gehegt und beharrlich verfolgt.

Der Regisseur von SEX, LIES, AND VIDEOTAPE sollte sich gleichwohl im Verlauf seiner weiteren Karriere als ein pragmatischer Erzähler erweisen, für den das Studium menschlicher Beziehungen nur ein Register unter vielen ist, die er zieht. Schon in seinem Langfilmdebüt zeigte er sich nicht als Romantiker. Vielmehr herrscht eine kühle, abgeklärte Sicht auf die Geschlechterverhältnisse. Die Liebe ist ein System, das es zu erforschen gilt. In MAGIC MIKE kehrt dieser unsentimentale Blick wieder. Erotik ist in der Welt männlicher Stripper vor allem Simulation. Die Titelfigur ist ein bemerkenswert uneigentlicher Charakter, der in seinen Dialogen fast opportunistisch die Übereinkunft sucht, sich in Gemeinplätze und Ironie flüchtet. Erst spät lernt er, für sich selbst einzustehen, indem er zu der Geliebten sagt: «I'm not my lifestyle.» Von dieser kühl flimmernden Sicht auf Charaktere und Verhältnisse profitiert auch SIDE EFFECTS, wo jede Figur zur Disposition steht, sich als ein anderer entpuppen kann. Keine von ihnen ist moralisch unbefleckt, keine verdient unser unbedingtes Vertrauen. Die Depression der Heldin wird nicht über Gebühr ausgebreitet; das könnte die Zuschauer ja abschrecken.

Die Leidenschaft des Filmemachers entzündete sich nicht an seinen Figuren. Vielmehr scheint seine Lust unbändig, sich stets neuen technischen und erzählerischen Herausforderungen zu stellen und dabei weitere Facetten der Virtuosität offenbaren zu wollen. Das tat er, nicht ohne mit dem Hastigen, Vorläufigen seiner Methode zu kokettieren. Im Audiokommentar zu ERIN BROCKOVICH bekennt er, immer weniger an Perfektion interessiert zu sein. Die Verweigerung des Definitiven ist ein Wesenszug seines Werks. Den Vorwurf des Ausschnitthaften, den CHE nach seiner Premiere in Cannes häufig auf sich zog – nicht einmal als Zweiteiler mit einer Länge von über vier Stunden erfüllt er den Wunsch nach einem biografischen Gesamtbild –, wird er ruhig ausgehalten haben. Seither sind seine Filme übrigens rigoros schlanker geworden. Kaum einer dauert länger als hundert Minuten; nicht einmal der aufwendige Pandemie-Thriller CONTAGION, dessen vielfältige, komplexe Handlungsstränge ein anderer Regisseur nicht unter zweieinhalb Stunden verknüpft hätte. Vielleicht wollte Soderbergh einfach schnell mit ihm fertig werden.

Bolivien ist nicht das Ende

Der zweite Teil von CHE, GUERILLA, erzählt davon, wie es nach einer Demission weitergehen kann. Er setzt ein, nachdem Guevara als kubanischer Minister abgedankt hat und auf Ruhm und Annehmlichkeiten verzichtete, um seine Arbeit fortzusetzen, die Revolution über die Grenzen der Insel hinaus weiter nach Lateinamerika zu tragen. Mit falschen Papieren und verändertem Aussehen, das selbst seine Kinder täuscht, reist er nach Bolivien, um dort im Geheimen eine Rebellenarmee zu trainieren. Benicio del Toro atmet schwerer im zweiten Teil, aber müder ist er nicht geworden. Ches Truppe ist isoliert, die kommunistische Partei Boliviens und auch die Bauern versagen ihm ihre Unterstützung. Die Euphorie des ersten Teils REVOLUCIÓN ist vergangen, diesmal wirkt der Zauber nicht mehr. Del Toros Che ist jedoch emphatisch präsent im zweiten Teil, wo er kein Darsteller auf der Bühne der Weltpolitik mehr sein muss. Ans Aufhören denkt er nicht. Wer weiss, ob sein Regisseur, in dessen Karriere die Vorläufigkeit eine so grosse Rolle spielte, nicht doch eines Tages seinem Beispiel wieder folgt?

Gerhard Midding

3

1

2

4

5

6

1 Steven Soderbergh; 2 Andie MacDowall in SEX, LIES, AND VIDEOTAPE *(1989); 3 Matt Damon in* THE INFORMANT! *(2009); 4 Catherine Zeta-Jones und Jude Law in* SIDE EFFECTS *(2013); 5 Rooney Mara in* SIDE EFFECTS; *6* CONTAGION *(2011)*

‹I NEED TO REBOOT›

Gespräch mit Steven Soderbergh

FILMBULLETIN Mr. Soderbergh, mich hat der verhaltene Stil von SIDE EFFECTS sehr beeindruckt. Sieht man von der knappen Anfangsszene ab, die auf ein Verbrechen hindeutet, hat der Film stellenweise dokumentarische Züge. Stand das von Anfang an fest?

STEVEN SODERBERGH Das ist einer der Gründe, warum ich die neuen Kameras so sehr schätze: Man kann an einen Ort gehen, dort drehen, ohne ihn zu berühren – im wahrsten Sinne des Wortes. In SIDE EFFECTS gibt es nur ungefähr sechs Einstellungen, wo wir zusätzliches Licht verwendet haben. Ich denke, das trägt dazu bei, dass der Film einem das Gefühl vermittelt, in der wirklichen Welt angesiedelt zu sein. Auch wenn der Zuschauer es vielleicht nicht so artikulieren kann, hat er doch ein Gespür dafür, ob etwas für einen Film ausgeleuchtet wird oder nicht. Ich habe den ganzen Film nur mit drei Objektiven gedreht, mein Handwerkszeug war also bewusst sehr eingeschränkt, ebenso wie die Regeln, die ich mir selbst auferlegt habe, Regeln darüber, wann ich die Kamera bewegen würde und wann nicht und wie das Covermaterial auszusehen hat. Das andere, was mir diese Kameras ermöglichten, war, zur gleichen Zeit mit zwei Kameras zu drehen – das habe ich zwar während meiner ganzen Karriere gemacht, aber mit diesen Digitalkameras kann man ohne zusätzliches Licht in eine Situation hineingehen und braucht sich keine Sorgen darüber zu machen, dass die eine Seite besser aussieht als die andere.

Für jemanden wie mich, der es nicht mag, eine Umgebung völlig zu kontrollieren oder sich ihr aufzuzwängen, sondern der vielmehr etwas aus ihr herausziehen möchte, ist das toll. Nicht jeder will das, ich schon, ich wünschte, das hätte ich schon vor zwanzig Jahren gekonnt.

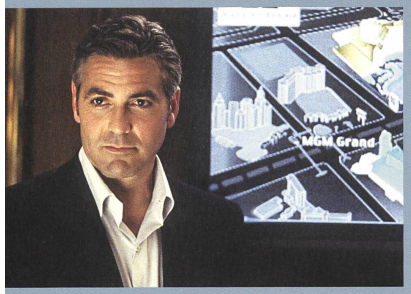
FILMBULLETIN Die Arbeit mit der digitalen Kamera erlaubt Ihnen auch, während der Dreharbeiten problemloser Änderungen vorzunehmen. Machen Sie davon Gebrauch, oder könnte Scott Burns sagen, der Film sei genau so, wie er ihn geschrieben hat?

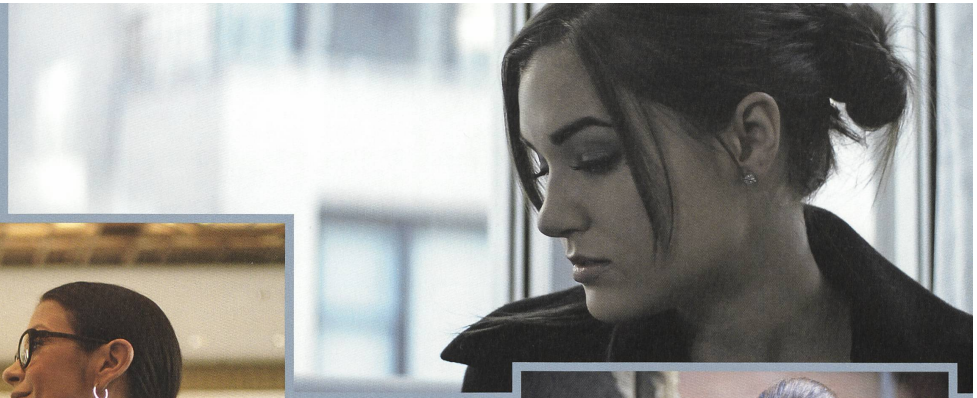
STEVEN SODERBERGH Nein, das könnte er nicht. Scott ist sehr offen. Er hat fortwährend Ideen, die aus ihm heraussprudeln. Bei allen drei Filmen, die wir zusammen gemacht haben (die ersten beiden waren THE INFORMANT und CONTAGION), habe ich darauf bestanden, dass er jeden Tag am Set war und jede Schnittfassung gesehen hat. Er versteht, dass man während der Arbeit etwas optimiert und dass sich durch diese neue Technologie die Dinge ändern. Zwei Stunden nach Drehschluss habe ich das Material und schneide es. Dann kann ich in derselben Nacht ihn anrufen und sagen, «das müssen wir noch mal machen» oder «damit bin ich nicht wirklich glücklich». Das erlaubt uns, noch während des Drehs Nachaufnahmen zu machen, das ist ein unglaublicher Vorteil. Ein Beispiel dafür war der erste Auftritt von *Jude Law*. Die erste Aufnahme hatte den falschen Tonfall, er kam ein bisschen als Klugscheisser herüber, als aalglatt. Ich habe Scott die Szene gezeigt und gesagt, wir sollten das am nächsten Tag noch einmal drehen. Er hat dann eine neue Version geschrieben, mit der wir ein besseres Gefühl dafür bekommen, wie die Arbeit von Jude aussieht. Dass ich bei meinen ersten drei Filmen, die ich selber schnitt, nicht mit dem Schnitt beginnen konnte, bevor die Dreharbeiten abgeschlossen waren, ist heute für mich undenkbar.

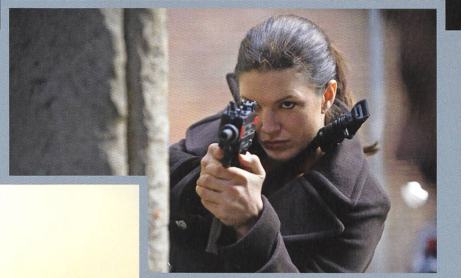
Das Schneiden auf Film fand ich immer umständlich, deshalb habe ich sogar schon meine frühen Filme auf Video geschnitten, im Fall von SEX, LIES, AND VIDEOTAPE auf dem neuesten billigsten 3/4-Zoll. Die Time Codes schrieb ich alle von Hand auf, das schien mir immer noch besser, als auf Filmmaterial zu schneiden. Der elektronische Schnitt am Avid erlaubte mir, sehr schnell eine Schnittfassung zu erstellen und diese dann erst einmal eine Zeit lang nicht anzuschauen. Diese Extrazeit nutze ich heute ebenfalls – eine Woche später hole ich mir einige Freunde hinzu und führe ihnen die Schnittfassung vor. Bei SIDE EFFECTS wollte ich Thomas Newman für die Musik. Er sagte, «prima», aber er müsse erst den Bond-Film beenden, vor Oktober hätte er deshalb keine Zeit. So schnitten wir den Film, liessen ihn liegen und drehten den Liberace-Film. Danach wandten wir uns wieder SIDE EFFECTS zu. In der Zwischenzeit hatten Scott und ich zwei weitere Szenen identifiziert, die wir nochmals drehen wollten. Das konnten wir gut machen, während wir auf Tommy warten mussten.

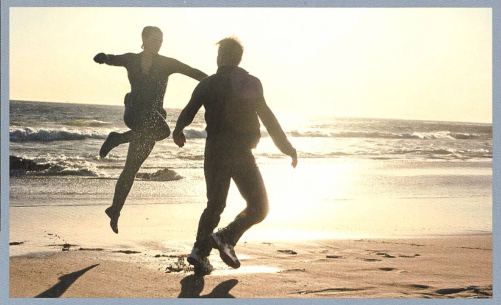
FILMBULLETIN Führt das digitale Drehen nicht dazu, dass Sie mehr Material belichten?

STEVEN SODERBERGH Stimmt, wenn man diese Technologie in die falschen Hände legt, kann das zu einem Tsunami an Unentschlossenheit führen. Das ist schon passiert. Manche Leute gehen mit diesem Werkzeug nicht so gut um wie andere. Ich verdrehe nicht mehr Material als früher. Ich treffe Entscheidungen am Set, zu denen ich stehe. Ich glaube, Don Siegel und ich stehen da in Konkurrenz, wer bei einem Spielfilm am wenigsten Material belichtet hat. Ich war nie jemand, der viel Material verdreht. Manche brauchen das, aber ich langweile mich schnell dabei.









1 Jude Law in SIDE EFFECTS *(2013); 2 George Clooney in* OCEAN'S ELEVEN *(2001); 3 Laurence Fishburne und Kate Winslet in* CONTAGION *(2011); 4 Jude Law und Catherine Zeta-Jones in* SIDE EFFECTS; *5 Sasha Grey in* THE GIRLFRIEND EXPERIENCE *(2009); 6 Gina Carano in* HAYWIRE *(2011); 7 Gina Carano und Ewan McGregor in* HAYWIRE

FILMBULLETIN Sie zeigen in SIDE EFFECTS ein New York jenseits der Sehenswürdigkeiten.

STEVEN SODERBERGH Was mir an Scotts Drehbuch auch gefiel, war, dass es mich an so viele Filme erinnerte, die in New York spielen, Filme von Alan J. Pakula oder Sidney Lumet. Wir verbrachten viel Zeit damit, in den alten Gebäuden die Geräusche aufzunehmen, die für mich so typisch für den Klang dieser Stadt sind, das erweckt diese Ära wieder zum Leben. Wir hatten auch Glück mit dem Wetter, der Film wurde im April/Mai gedreht, es war frühlingshaft, das Licht war wirklich gut. In New York zu drehen ist angesichts all der tollen New-York-Filme nicht einfach, so beschloss ich: keine Montagen, *establishing shots* nur ganz kurz, damit man weiss, wo sich die Figur gerade befindet, es sollte kein filmischer Reisebericht werden.

FILMBULLETIN Für wie viele dieser New-York-Aufnahmen brauchten Sie eine Drehgenehmigung? Konnten Sie auch etwas im Guerilla-Style drehen?

STEVEN SODERBERGH Das geht in New York nicht mehr. Bei einer Szene ging es, da waren wir nur eine kleine Crew, die aus einem Lieferwagen sprang.

Von allen Städten, in denen ich je gedreht habe, ist Paris diejenige Stadt, in der es am schwierigsten war zu drehen – ausgerechnet die Geburtsstadt des Kinos. Sie haben uns fast in den Wahnsinn getrieben, als wir dort OCEAN'S TWELVE drehten, deshalb haben wir letzten Endes die dortigen Aufnahmen radikal auf nur anderthalb Tage zusammengestrichen. Sie wollten nämlich genau wissen, von wo nach wo die Kamera schwenkt – so kann ich nicht arbeiten.

FILMBULLETIN Sie hatten schon die Wichtigkeit des realistischen Elements betont und auch die des Berufs Ihrer Protagonisten. Bei MAGIC MIKE konnten Sie auf diesbezügliche Erfahrungen von *Channing Taum* zurückgreifen, bei HAYWIRE und THE GIRLFRIEND EXPERIENCE besetzten Sie die Hauptrollen mit Frauen, die zuvor keine Filmerfahrung hatten, aber mit dem dargestellten Beruf vertraut waren oder zumindest mit den dabei geforderten Fähigkeiten.

STEVEN SODERBERGH Was mir an der Martial-Arts-Meisterin *Gina Carano* gefiel, als ich sie in einem Interview im Fernsehen sah, war, dass sie einen ziemlich normalen Eindruck machte – also gar nicht so *freakish* wirkte, wie man es sonst von dieser Welt des Kampfsportes erwartet. Gina ist keine Person, die persönliche Probleme über ihre Kämpfe ausagiert, sie wurde mit einer bestimmten athletischen Fähigkeit geboren und nutzte die beruflich aus. So kam ich auf die Idee, einen Film um sie herum zu bauen. Auch *Sasha Grey* lernte ich nicht durch ihre Arbeit kennen, sondern durch einen Artikel über sie im «Los Angeles Magazine». Ich war überrascht, wie sie über die Porno-Industrie sprach und über ihre bewusste Entscheidung, damit ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ebenso wenig wie Gina hatte sie die typischen Merkmale von jungen Frauen, die in solchen Berufen arbeiten: Sie kam nicht aus einem kaputten Elternhaus und wurde auch nicht als Kind sexuell belästigt. Sie hatte weder ein Alkohol- noch ein Drogenproblem, sie sprach von ihrer Arbeit eher wie von einem Fünfjahresplan, dem sie folgte. Sie hat seit anderthalb Jahren keinen Porno mehr gedreht, sondern eine Reihe anderer Tätigkeiten ausgeübt, nachdem sie in THE GIRLFRIEND EXPERIENCE mitgewirkt hatte.

FILMBULLETIN HAYWIRE haben Sie schon vor CONTAGION gedreht, der bereits ein halbes Jahr vor Ersterem in die Kinos kam. In Anbetracht des Tempos, in dem Sie Filme machen, könnte man annehmen, HAYWIRE wäre so etwa wie eine Blaupause für den aufwendigeren CONTAGION gewesen – etwa, was den raschen Wechsel der Schauplätze anbelangt.

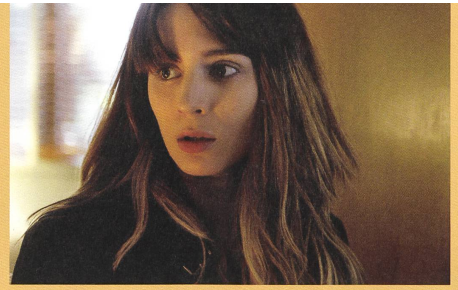
STEVEN SODERBERGH Nein, HAYWIRE kam zustande, weil ich bei einem anderen Projekt gefeuert wurde und nach einer Arbeit suchte. Nichts von dem, was ich in Planung hatte, hätte sofort gemacht werden können. «Liberace» war noch nicht finanziert, bei CONTAGION war das Drehbuch noch nicht fertig. Das war in der dritten Juniwoche 2009. So suchte ich zunächst nach einem Drehbuch, fand aber nichts, was mich begeisterte. Das war zur selben Zeit, als Gina ihren letzten Kampf hatte, den sie verlor. Ich sah sie in der letzten Juniwoche, sie meinte, sie wäre interessiert. Ich rief Lem Dobbs an, er war ebenfalls interessiert. Wir trafen uns mit zwei Finanziers, von denen Relativity Media Interesse bekundete. Das Drehbuch war im Oktober fertig, am 1. Februar begannen die Dreharbeiten. Ich wollte einfach schnell loslegen. Dann allerdings erwarb Relativity Media einen eigenen Verleih und wollte die US-Verleihrechte für HAYWIRE von Lionsgate zurückkaufen. Das waren ziemlich lange Verhandlungen, so lag der fertige Film ein Jahr lang auf Eis.

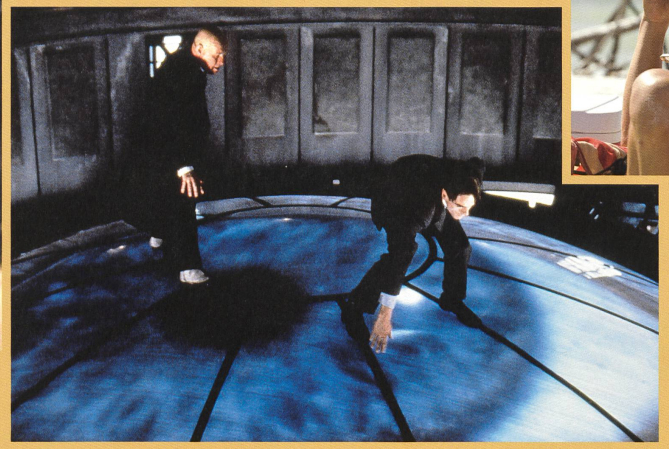
FILMBULLETIN Der Film, von dem Sie gefeuert wurden, war MONEYBALL mit Brad Pitt. Können Sie sagen, wie Ihre Version ausgesehen hätte, im Unterschied zu der, die dann schliesslich gedreht wurde, inszeniert von Bennett Miller?

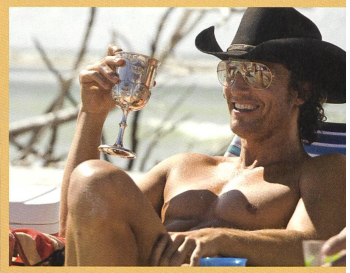
STEVEN SODERBERGH Mein Ansatz war auf eine aggressive Weise unorthodox, um es einmal so auszudrücken. Es war sehr durchstrukturiert, aber die Idee, dass die besten und interessantesten Aspekte der Geschichte nicht schriftlich fixiert werden konnten, machte alle zu nervös, um sich vorwärtszubewegen. Aber das war Absicht: Ich hatte siebenundzwanzig Leute besetzt, die diese Geschichte erlebt hatten – das war ambitioniert, ein in der Tat unorthodoxer Ansatz, mit dem niemand glücklich war ausser mir.

FILMBULLETIN BEHIND THE CANDELABRA, das schon erwähnte «Liberace»-Projekt, wird aber kein traditionelles *biopic*?

STEVEN SODERBERGH Lassen Sie sich überraschen! Ich bin fasziniert davon, wie Beziehungen funktionieren oder auch nicht. Und welche Rolle Projektionen dabei spielen. Die Welt, in der diese Beziehung sich zuträgt, ist so verrückt, diese Welt ist wie ein Irrenhaus – das Ende des Films hat mich selber überrascht, mein Produzent beschrieb es als «LA CAGE AUX FOLLES auf Steroiden».







1 Erika Christensen und Topher Grace in TRAFFIC *(2000); 2 Robin Weigert und George Clooney in* THE GOOD GERMAN *(2006); 3 Rooney Mara und Channing Tatum in* SIDE EFFECTS *(2013); 4 Rooney Mara in* SIDE EFFECTS*; 5* KAFKA *(1991); 6 Matthew McConaughey in* MAGIC MIKE *(2012)*

FILMBULLETIN Wie kam es, dass dieser Film nun wesentlich vom Fernsehen finanziert wird?

STEVEN SODERBERGH Wir hatten einen Film, dessen Budget auf 23 Millionen Dollar veranschlagt war. 18 davon haben wir durch Vorverkäufe ans Ausland zusammenbekommen. Wir brauchten also nur noch 5 Millionen von einem US-Verleih, um loszulegen – aber keiner wollte es machen! Trotz Michael Douglas und Matt Damon in den Hauptrollen und einem Drehbuch von Oscar-Preisträger Richard LaGravenese. Das hat uns überrascht. Zur Begründung hiess es, der Film hätte ausserhalb der schwulen Community kein Publikum – er sei zu schwul. Dazu kamen die Vermarktungskosten, da ist unter 20 Millionen Dollar nichts zu machen. Also war ihre Rechnung, wir investieren 25 Millionen Dollar, dann brauchen wir ein Einspielergebnis von 60 Millionen, um unsere Investitionen wieder hereinzuholen. Man kann BROKEBACK MOUNTAIN erwähnen oder andere erfolgreiche Filme, aber die Studios können sich einen solchen Erfolg des Films nicht vorstellen. Es ist nicht einmal schwulenfeindlich – nur wirtschaftliches Denken.

FILMBULLETIN Mit dem «Liberace»-Film nehmen Sie Abschied vom Kinofilm, das haben Sie seit einem Jahr immer wieder betont.

STEVEN SODERBERGH *I need to reboot, I need to rebuild. I hit a wall.* Ich weiss mir nicht anders zu helfen, als eine Pause einzulegen und zu schauen, ob ich dann erneut starten kann. Ob mir das gelingt, ist offen. Ich weiss auch nicht, ob man bewusst zu einem Zustand des Ursprünglichen zurückkehren kann. Ich kann das aber keinesfalls machen, während ich arbeite. Ich muss alles erst einmal vollständig aus meinem System herausspülen. Dabei bin ich in der glücklichen Lage, dass ich mir genug Zeit erkauft habe, um genau das zu machen.

FILMBULLETIN Was genau steht denn auf Ihrem Plan?

STEVEN SODERBERGH Scott hat ein Bühnenstück geschrieben, das ich im Herbst inszenieren werde, es gibt die Fotografie, die Malerei, zumindest ein Buch und eine grosse Fernsehsache: Ich habe die Rechte an einem Buch erworben, daraus soll eine zwölfstündige Fernsehserie werden.

FILMBULLETIN Worum handelt es sich?

STEVEN SODERBERGH Es ist «The Sot-Weed Factor», ein Roman von John Barth (deutscher Titel: «Der Tabakhändler»). Nachdem ich Jahre damit verbracht hatte, daraus einen Zweistundenfilm zu machen, habe ich einen Autor engagiert, der ihn zu zwölf einstündigen TV-Episoden umgearbeitet hat.

FILMBULLETIN Oha! Das ist ja ein voluminöses Werk, das sich in seinen selbstreflexiven Elementen mit Laurence Sternes «Tristram Shandy» vergleichen lässt.

STEVEN SODERBERGH Diese zwölf Stunden könnten mir Spass machen. Ich habe einen Gimmick gefunden, wie man den Roman umsetzen kann. Das Problem ist das der Grösse, er spielt im siebzehnten Jahrhundert und ist im wesentlichen eine Komödie. Der Betrag, den man bräuchte, um diese Welt für zwölf Stunden Sendezeit neu zu erschaffen, wäre derart enorm, dass ich beschlossen habe, das ist zu blöd. Ich will es anders versuchen, im Stil von Fernsehproduktionen aus den siebziger Jahren, wo man mit drei Videokameras die Innenaufnahmen drehte und immer dann mit (eher bescheidenem) Filmmaterial arbeitete, wenn es nach draussen ging. Es soll wie eine dieser schlechten britischen Serien aus den Siebzigern aussehen. Wie gesagt, es ist eine Komödie, deshalb bin ich überzeugt, dass dieser Stil funktionieren könnte.

FILMBULLETIN Ist sie schon ans Fernsehen verkauft?

STEVEN SODERBERGH Nein, ich habe noch nichts angeboten.

FILMBULLETIN Welche neuen Perspektiven hat Ihnen das Schreiben beziehungsweise Inszenieren von Theaterstücken vermittelt?

STEVEN SODERBERGH Ich habe zwei Stücke gemacht. In den neunziger Jahren in Louisiana und dann vor einigen Jahren ein Stück in Australien. Was ich gelernt habe und was aufregend daran ist, ist die Erfahrung, dass ich eigentlich kein normales Bühnenstück machen kann, es muss schon etwas sein, bei dessen Kreation ich bereits involviert bin. (Ich hoffe, auch das «Cleopatra»-Musical, das ich als Film machen wollte, für die Bühne inszenieren zu können.) Es wäre unsinnig für mich, ein Stück von Noël Coward oder Shakespeare zu inszenieren, dafür fehlt mir der handwerkliche Hintergrund – aber ich weiss, wie ein Einzelbild aussieht und wie ich Elemente bewegen kann. Das Theatralische kann ich zu meinem Vorteil verwenden. Ich mag es, dass es eben nicht real ist, sondern Theater, ich will es stilisiert, mit interessanten Bildern und nicht realistisch. Warum soll jemand in ein Theater gehen und das Innere einer Wohnung perfekt reproduziert vorfinden? Ich möchte es eher wie in einem Ken-Russell-Film.

FILMBULLETIN Wenn Sie aufhören, als Regisseur Filme zu machen, können Sie trotzdem Ihren Namen noch nutzen, um Filme anderer Leute zu produzieren? Wie zuletzt etwa Lynne Ramsays WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN.

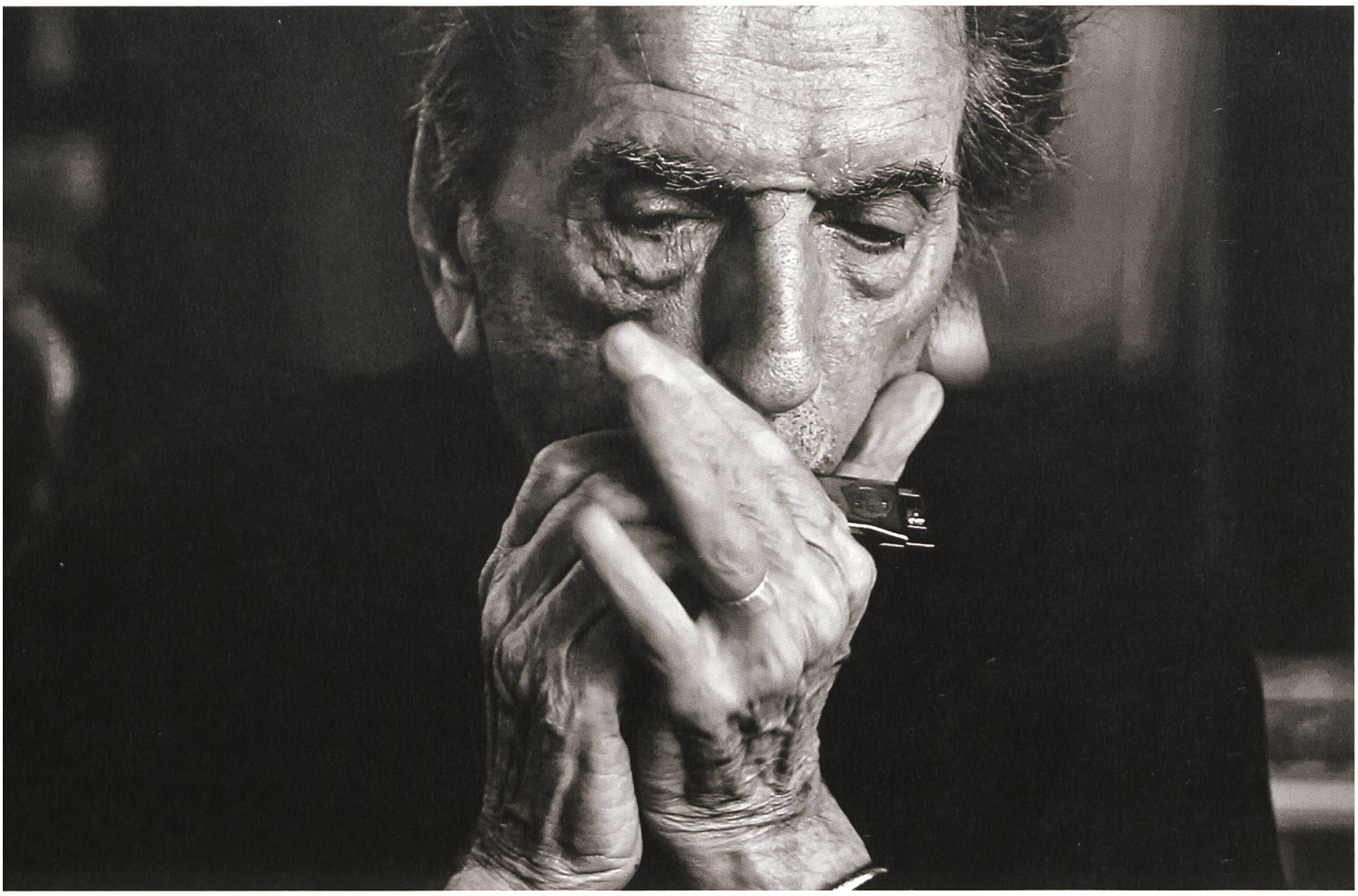
STEVEN SODERBERGH Nein, aus zwei Gründen: Ich hasse Produzieren; zum anderen hat mein Name als Produzent kein Gewicht. Das Einzige, für das er steht, ist, dass der Film eine bestimmte Qualität hat. Und dass ich die Filmemacher bei der Verwirklichung ihrer Vision beschützen kann. Aber bezüglich Geld bedeutet er gar nichts. Ich habe zu viele Filme produziert, die kein Geld eingespielt haben, als dass jemand den Eindruck gewinnen könnte, mein Name sei hilfreich.

Das Gespräch mit Steven Soderbergh führte Frank Arnold

Regie: Steven Soderbergh; Buch: Scott Z. Burns; Kamera: Steven Soderbergh (als Peter Andrews); Schnitt: Steven Soderbergh (als Mary Ann Bernard); Ausstattung: Howard Cummings; Kostüme: Susan Lyall; Musik: Thomas Newman. Darsteller (Rolle): Rooney Mara (Emily Taylor), Channing Tatum (Martin Taylor), Jude Law (Dr. Jonathan Banks), Catherine Zeta-Jones (Dr. Victoria Siebert), Vinessa Shaw (Deirdre Banks). Produktion: Di Bonaventura Pictures, Endgame Entertainment; Produzenten: Lorenzo di Bonaventura, Scott Z. Burns, Gregory Jacobs. USA 2013. Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Senator Film Verleih, Berlin

Kreisen um eine Leerstelle

HARRY DEAN STANTON: PARTLY FICTION von Sophie Huber



Wie würdest du dich beschreiben?
Als nichts. Es gibt kein Selbst.
Wie soll man sich an dich erinnern?
Spielt keine Rolle.
Was für Träume hattest du als Kind?
Albträume.

Dramolett. Lebensphilosophie. Pose. Wahrheit. Dialog zwischen einer Filmemacherin und einem alten Mann.

Unbeirrbarkeit zählt zu den vielen Tugenden der Schweizer Regisseurin Sophie Huber. Sie pickelte, hofierte und liess nicht locker, bis sich der 1926 in Kentucky geborene Schauspieler Harry Dean Stanton, mit dem sie seit zwanzig Jahren befreundet ist, auf das filmische Porträt einliess, das jetzt vorliegt: ein seltenes Kleinod von schlichter Schönheit, eine witzige, berührende Verführung zu einer Gedankenfahrt durch jene karge Landschaft, in der sich Kunst und Leben Gute Nacht sagen.

Nach einer dreissigjährigen Karriere als Nebendarsteller engagierte Wim Wenders Harry Dean Stanton als Hauptdarsteller in PARIS, TEXAS (1984), diesem von Sam Shepard geschriebenen Abgesang auf den Western, durchweht von einem existentialistischen Sisyphos-Wind. Mit Wucherbart und rotem Baseball-Cap lässt Wenders seinen Travis in eine Wüste stolpern, die an John Fords Monument Valley erinnert – mit beschwingtem, leicht überdrehtem Gang, die seltsam starren, dunklen Augen auf ein imaginäres Objekt des Begehrens irgendwo am Horizont gerichtet.

Stantons Lebensrolle ist ein grosser Schweiger und Verweigerer, ein amerikanischer Odysseus, der vier Jahre lang herumirrt, bis er zusammenbricht und seinem Bruder in Obhut gegeben wird. Dort trifft er auf seinen kleinen Sohn, dem er sich schrittchenweise annähert. Die Szene, in der Harry Dean Stanton der in einer Peepshow arbeitenden Nastassja Kinski via Zimmertelefon und Einwegfenster die gemeinsame Liebestragödie in der dritten Person erzählt, ist Filmgeschichte. Gibt es ein schöneres Bild für den Abgrund absoluter Nicht-Kommunikation, in dem die tiefste Liebe gipfelt?

Sophie Hubers Dokumentarfilm wirkt wie die Fortsetzung von PARIS, TEXAS. In den kurzen Statements, in denen sich Harry Dean Stanton als «loner» und «womanizer» beschreibt, der sich nie binden mochte. Vor allem aber in seiner geschmeidigen, warmen Stimme, in der noch immer dieses Zittern schwingt, dieses unbestechliche Bleib-nicht-Liegen. Zur Ruhe kommt die Zauberstimme paradoxerweise in dem Dutzend Lieder, die das Herzstück des Filmes bilden. Stanton singt dieselben Country- und Folksongs, die er seit Jahrzehnten bei Live-Auftritten in den Bars von Los Angeles vorträgt, jedoch nie für ein Album aufzeichnen wollte: von klassischen Schnulzen wie «Blue Bayou» und «Tennessee Whiskey» bis zum "Heroin-Song"

«Everybody's talkin'», den wir aus MIDNIGHT COWBOY kennen. Oder – ganz ohne den typischen Gringo-Akzent! – die mexikanische «Canción Mixteca», das Heimwehlied par excellence, das er schon für Ry Cooders Soundtrack zu PARIS, TEXAS gesungen hat.

Der renommierte Kameramann *Seamus McGarvey* (ATONEMENT, ANNA KARENINA) geht ganz nah heran, füllt die Leinwand mit diesem in hartem Schwarzweiss gefilmten Geschichtengesicht. Mit halb geschlossenen Augen und der tiefen Falte über der Nasenwurzel gibt sich Harry Dean seinen Songs hin, die Stimme zart und zerbrechlich; ab und an greift er zur Mundharmonika, begleitet einzig vom zurückhaltenden Gitarristen *Jamie James* – so dicht und konzentriert wie die «American Recordings» von Johnny Cash, aber noch reduzierter, viel leichter noch.

Unmittelbar nach den Liedern gelingt es Sophie Huber jeweils am ehesten, die Maske der Sphinx etwas zu lüften und Stanton ein Wort über seine Mutter zu entlocken, die ihm irische Lieder vorsang, über seine schauspielerischen Vorbilder (Montgomery Clift und Marlon Brando, mit dem er eng befreundet war) oder über eine grosse Liebe wie Rebecca de Mornay, die ihm von Tom Cruise (!) ausgespannt wurde.

Um diese musikalische Seelensäule ihres Films herum baut Huber Ausschnitte aus den rund 250 Filmen, in denen Stanton auftrat: REPO MAN (1984), CISCO PIKE (1972), THE MISSOURI BREAKS (1976) oder ALIEN (1979), wo er als Ingenieur Brett die im Raumschiff verschwundene Katze Jonesy sucht und den *avant-goût* des Horrors zelebriert. Sie habe keinen «Talking Heads»-Film machen wollen, sagt Huber, die sich viel Zeit nimmt, um ihren Helden in seine Stammbar zu begleiten. Zum Glück hat sie trotzdem eine Handvoll Freunde und Weggefährten über Harry Dean befragt: *Wim Wenders* und *Sam Shepard* natürlich, *Deborah Harry* (Blondie), die einst «I wanna dance with Harry Dean» sang. Eine umwerfende Idee, als Interviewer *David Lynch* zu verdingen, der Stanton für sechs Filme castete und ihn ursprünglich auch für den monströsen Frank Booth in BLUE VELVET vorgesehen hatte, den schliesslich Dennis Hopper spielte. Lynch und Stanton hocken auf dem Sofa, zwischen ihnen feixt ein Plüschhund. «Warst du mal verheiratet?» – «Nein.» – «Wie hast du deine Frau kennengelernt?» – Grinsen.

Ein weiterer alter Kumpel ist der schauspielernde Singer/Songwriter *Kris Kristofferson*, dessen Lied «Pilgrim, Chapter 33» dem Film den Titel gibt: «He's a walking contradiction, partly truth and partly fiction, taking every wrong direction on his lonely way back home.» Damit hat Kristofferson sich selbst und einer ganzen Generation von kreativen Querköpfen ein Denkmal gesetzt, die immer entweder «wasted» (betrunken) oder «stoned» (bekifft) waren: Johnny Cash, Waylon Jennings, Dennis Hopper, Harry Dean Stanton.

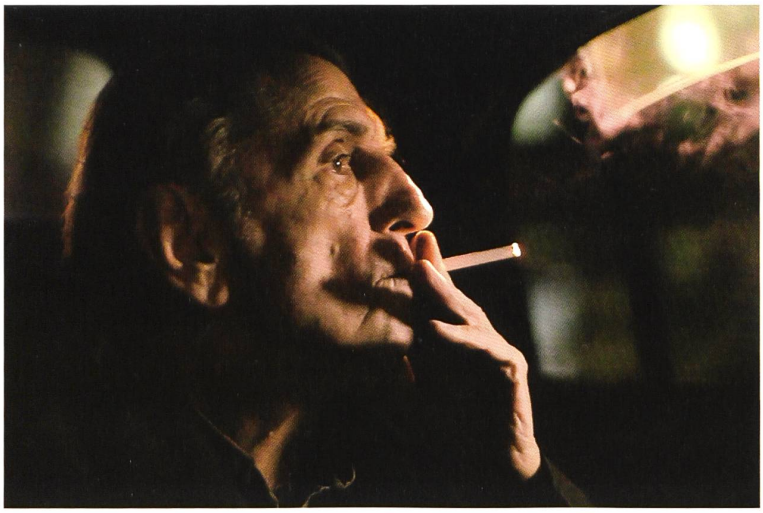
HARRY DEAN STANTON: PARTLY FICTION hat eine erfolgreiche Festivalkarriere um die Welt gestartet: von der Mostra von Venedig über die Solothurner Filmtage ans SXSW in Austin, Texas. Für den «Austin Chronicle» fasste Sophie Huber ihre Erfahrungen mit Stanton so zusammen: «Wenn er in einem Film spielt, spielt er nicht. Wenn er singt, spielt er nicht. Aber im Gespräch spielt er sehr oft. Ich war auf jene Momente aus, wo er keine Rolle spielt. Vor allem wenn er schweigt oder nur einen ganz kurzen Satz sagt.» Das Authentische herauszuarbeiten, ist keine einfache Aufgabe, wenn Melancholie und Humor, Wahrheit und Fiktion verschmelzen. Stanton ist stets auf der Suche nach dem, was übrig bleibt, wenn wir nicht mehr an eine absolute Wahrheit glauben. Der schöne Schein ist es jedenfalls nicht. Schon Nietzsche wusste: «Mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft.» Doch was ist es dann, dieses geheime Zentrum, um das Stantons Schauspielkunst ebenso kreist wie Hubers Porträt? Eine Leerstelle vielleicht, ein Weder-noch; ein unablässiges Horchen; eine Passivität vor jedem Gegensatz zwischen aktiv und passiv; das Dunkel, aus dem erst etwas entsteht.

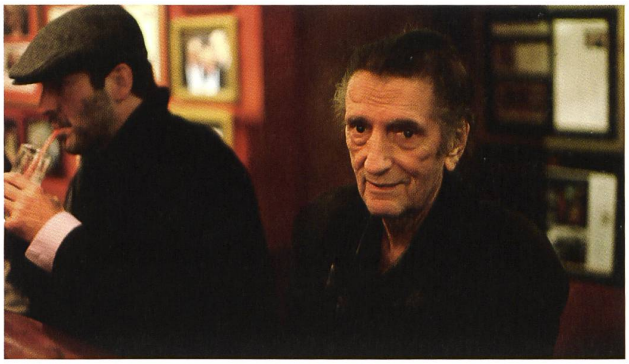
«Alles ist vergänglich», philosophiert der Schauspieler, der seine Worte wählt und zufrieden lächelt, wenn er etwas auf den Punkt gebracht hat, «alles ist auf der Flucht. Alles geht vorbei. Das ist keine negative Sicht der Dinge. Es ist, was es ist. Eine Befreiung.» Er sagt es mit der heiteren Lässigkeit des Cowboys, der in den Sonnenuntergang reitet.

Doch plötzlich, auf einer der Autofahrten, die Sophie Hubers Film zu einem «road movie» ohne konkrete Stationen machen, ist da wieder dieser Unwille, diese Irritation, als hätte ihn etwas gestochen ... als wäre ihm etwas äusserst Beunruhigendes eingefallen. «Die Erde rast mit 17 000 Meilen pro Stunde um die Sonne», sagt Harry Dean Stanton nervös, «und das Schlimmste ist: Ich kann nichts dagegen tun.»

Michael Pfister

R: Sophie Huber; K: Seamus McGarvey; S: Angelo Corrao, Russell Greene, Jason Brandenberg; M: Harry Dean Stanton, Jamie James. Mit Harry Dean Stanton, David Lynch, Wim Wenders, Sam Shepard, Kris Kristofferson, Deborah Harry. P: Hugofilm Productions, Isotope Films; Christian Davi, Christof Neracher, Thomas Thümena, Chiemi Karasawa. Schweiz, USA 2012. Schwarzweiss und Farbe; 77 Min. CH-V: Frenetic Films





WADJDA
Haifaa Al-Mansour

Wadjda, ein zehnjähriges Mädchen aus einem Vorort der saudiarabischen Hauptstadt Riad, ist ein kleiner Dickkopf, und man sieht es sofort: Ständig erlaubt sie es, dass ihr Kopftuch in unangemessener Weise verrutscht. Sie spricht zu laut, sodass Männer sie hören können. Sie lacht im Unterricht, anstatt aufzupassen. Sie hört heimlich Popmusik, obwohl sie in Saudiarabien verboten ist. Dabei ist Wadjda gar nicht mal bösartig, aufsässig oder hinterlistig. Gelegentlich trägt sie ein T-Shirt mit dem stolzen Aufdruck: «I am a Great Catch», und das ist sie ganz sicher. Wadjda ist ein lebensfreudiges, natürliches Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenwerden. Und doch versteht sie nicht, warum sie nicht das tun darf, was die Jungen dürfen. Wadjda will nicht mehr unsichtbar sein, und so gerät ihr Wunsch nach einem Fahrrad nicht nur zu einem Symbol für Mobilität, sondern auch für Freiheit.

In Saudiarabien gibt es, so unglaublich das klingen mag, keine Kinos, von einer Filmindustrie ganz zu schweigen. Öffentliche Zurschaustellung von Kunst ist verboten. Das macht auch das Drehen in dem Land äusserst schwierig und ist ohne einflussreiche Helfer gar nicht denkbar. So bedankt sich die Regiedebütantin Haifaa Al-Mansour im Abspann bei Prinz Al-Waleed Bin Tal, einem reichen Geschäftsmann, als Koproduzenten sind die deutsche Razor Film sowie die regionalen Fernsehsender NDR und BR genannt, nicht zu vergessen die Initiatoren des Projekts wie zum Beispiel das Sundance Institute oder der Hubert Bals Fund. Dass eine saudiarabische Frau, die im Ausland – Kairo und Sydney – das Handwerk erlernen musste, in ihrer Heimat einen Film dreht, den ersten saudiarabischen Film überhaupt, ist darum ein kleines Wunder, zumal sie als Frau ein männliches Team geleitet hat (und zwar aus der Ferne oder aus einem Lkw heraus, weil Mann und Frau in Saudiarabien nicht zusammen arbeiten dürfen). Dass es dann auch noch um die Stellung der Frau in dieser Gesellschaft geht, um Ausgrenzung, Ächtung und Unterdrückung, macht diesen Film so besonders.

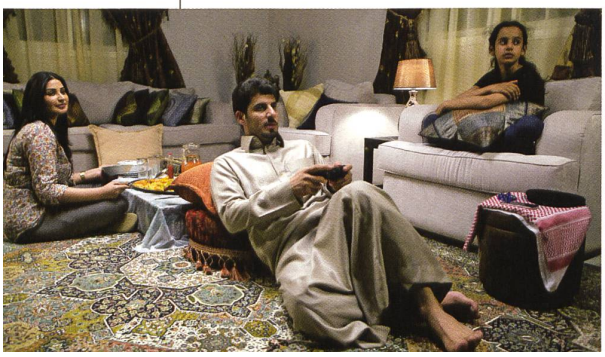
Wadjda lebt zusammen mit ihrer Mutter in einem kleinen Appartement, während der eigentlich fürsorgliche und liebevolle Vater in der Nachbarschaft bei seinen Eltern wohnt und nur gelegentlich vorbeischaut. Darum fürchtet die Mutter auch, dass er bald eine Zweitfrau heiraten könnte, die ihm den lange ersehnten Sohn schenken soll. Für das Wohl ihres Mann ist sie bereit, alles zu tun. Sie hat, quasi als Gegenpol zu ihrer Tochter, die Restriktionen der islamischen Gesellschaft verinnerlicht und orientiert sich bedingungslos an den Bedürfnissen des Mannes. Wadjda hat hingegen ganz andere Sorgen. Sie träumt von einem eigenen Fahrrad, um mit ihrem Freund Abdullah um die Wette rasen zu können. Da gibt es nur ein Problem: Fahrrad zu fahren ist Frauen in Saudiarabien verboten, die Mutter wird Wadjdas Wunsch nie unterstützen, weder ideell noch finanziell. Gerade als das junge Mädchen die Hoffnung schon aufgeben will, hört es von einem Koran-Rezitationswettbewerb, bei dem ein Geldpreis ausgeschrieben ist. Obwohl Wadjda im Unterricht bislang nicht durch Fleiss und Aufmerksamkeit aufgefallen ist, im Gegenteil sogar, widmet sie sich fortan, zur Verwunderung ihrer Lehrerin, die ihre eigene Frustrationen mit rigider Strenge kompensiert, intensiv dem Koranstudium, sie büffelt und paukt, bis jedes Wort sitzt. Denn: Die Konkurrenz ist gross, und der Wunsch nach dem Fahrrad ist ihr zur alles beherrschenden Obsession geworden.

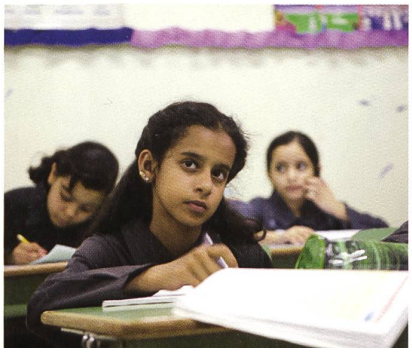
Dass das intensive Studium des Korans zur Erfüllung eines doch sehr weltlichen Wunsches werden kann, ist eine kleine ironische Spitze, die Haifaa Al-Mansour eher beiläufig und nebenbei setzt. Der Regisseurin geht es eher darum, die Isolation der saudischen Frauen, egal ob jung oder alt, zu thematisieren. Sie leben, wenn man so will, zwei Leben. Eines, nur mit anderen Frauen, zu Hause, das andere, bis zur Unkenntlichkeit verhüllt, auf der Strasse. In beiden Fällen sind sie unsichtbar, den Blicken der Männer entzogen, aber nicht ihrer Kontrolle. Die Innenräume, in denen der Film spielt, werden so zu Gefängnissen, dunkel ausgeleuchtet und fast schon klaustrophobisch eng geschnitten. Aber auch öffentliche Orte wie zum Beispiel Schulen, Moscheen oder Höfe bieten keinen Fluchtpunkt. Sie sind von hohen Mauern umgeben, es gibt kein Entrinnen. Alles muss heimlich stattfinden – eine schnell gerauchte Zigarette auf dem Balkon, der vermittelte Austausch von Briefen, die sich zwei Verliebte geschrieben haben. Die Szenen, in denen Wadjda auf offener Strasse im gleissenden Sonnenlicht mit Abdullah spielt und auch mal sein Fahrrad benutzen darf, gehören darum zu den unbeschwertesten des Films. Wadjda testet die Grenzen aus, die die arabische Gesellschaft Frauen setzt. Sie leistet Widerstand im Kleinen. Dabei vermeidet es Al-Mansour, die Männer an den Pranger zu stellen. Sie sind genauso in ihren gesellschaftlichen Rollen mit Forderungen und Erwartungen gefangen wie die Frauen – auch wenn sie sonst alle Möglichkeiten haben. WADJDA verletzt keine Gefühle der Saudis, die Regisseurin ist nicht auf Konfrontation aus.

Haifaa Al-Mansour hat – trotz ihres dringenden Anliegens – einen einnehmenden, charmanten, handwerklich makellosen Film inszeniert. Doch alle Bemühungen wären nichts ohne die charismatische Hauptdarstellerin *Waad Mohammed*. Wie sie zwischen Trotz und Gehorsam changiert, zwischen Kummer und Lebensfreude, zwischen Naivität und Realitätssinn – das ist bewundernswert. In Saudiarabien darf der Film nicht gezeigt werden.

Michael Ranze

R, B: Haifaa Al-Mansour; K: Lutz Reitemeier; S: Andreas Wodraschke; A: Thomas Molt; Ko: Peter Pohl; M: Max Richter; SD: Sebastian Schmidt. D (R): Waad Mohammed (Wadjda), Reem Abdullah (Mutter), Abdullrahman Al Gohani (Abdullah), Ahd (Ms Hussa), Sultan Al Assaf (Vater). P: Razor Film Produktion; Roman Paul, Gerhard Meixner. Saudiarabien, Deutschland 2012. 97 Min. CH-V: Praesens-Film





LOS AMANTES PASAJEROS
Pedro Almodóvar

Nach dem unterkühlt-eleganten, trashig-sperrigen Transgender-Thriller LA PIEL QUE HABITO und famosen Melodramen wie LOS ABRAZOS ROTOS, VOLVER oder HABLA CON ELLA kapriziert sich Spaniens Filmikone Pedro Almodóvar mit einer zwar flott servierten, aber an seinem Standard gemessen doch sehr leichtgewichtigen Komödie. Angelegt ist sie als Huis-Clos-Drama über den Wolken – eine Idee, die nach der Hollywood-Comedy AIRPLANE! (1980) von Jim Abrahams und David Zucker längst nicht mehr neu ist, aber noch immer etwas Bestechendes hat.

Die Story beginnt in Madrid, ein Jet der fiktiven Gesellschaft «Peninsula» wird startklar gemacht – von zwei langjährigen Almodóvar-Mitstreitern: den Hollywoodstars *Antonio Banderas* und *Penelope Cruz*. Sie spulen ihren superkurzen, aber werbewirksamen Cameo-Auftritt ab und verschwinden. Weiter geht es im Flugzeug selbst, das auf dem Weg nach Mexiko wegen gravierender technischer Probleme noch über spanischem Territorium umkehren muss. Leider ist kein Landeplatz frei, so kreist Kurs 2549 über der Gegend von La Mancha.

An Bord ist nun alles zu tun, um eine Panik zu verhindern. Darum wird den Gästen in der prallvollen Economy-Class (und den Stewardessen ebenso!) ein Schlafmittel in die Getränke gegeben. Bald sind alle ruhiggestellt, der Vorhang zur Business-Class wird zugezogen. Dort sind ein halbes Dutzend Passagiere mit der männlichen Restbesatzung nun allein. Sie besteht aus drei tuntigen Stewards (brillant: *Javier Cámara*, *Raúl Arévalo*, *Carlos Areces*) und aus zwei Piloten, die sich aus Statusgründen anfangs heteroorientiert geben, aber aus ihrer Bisexualität bald kein Hehl mehr machen.

Das kokette Jonglieren mit sexuellen Präferenzen gehört zum Stilprinzip des bekennenden Homosexuellen Almodóvar und dient ihm oft als Transmissionselement für provokante, skurrile, sozialkritische Seitenhiebe. In LOS AMANTES PASAJEROS wird Sex zum dominierenden Stimulans gegen Todesgefahr. Besonders, nachdem sich Personal und Fluggäste mit Tequila und anderen geistigen Getränken zugedröhnt haben. Dann wird, salopp gesagt, verbal und handfest kopuliert, in der Kabine und sogar im Allerheiligsten eines jeden Fluggefährts: im Cockpit – nomen est omen!

Zugange sind ein ewiges Mädchen mit hellseherischen Fähigkeiten, das seine Jungfräulichkeit verlieren will; eine reife Berufsdomina mit delikaten Verbindungen ins Königshaus; ein Mime mit mehreren Geliebten; ein fieser Geschäftsmann sowie ein sexbesessenes Flitterwöchner-Paar. Der Bräutigam, ein Drogendealer, verteilt zwecks ultimativer Steigerung des Lustempfindens generös Meskalin aus Kapseln, die er im Allerwertesten an Bord geschmuggelt hat. Unappetitlich? Nein, denn man diskutiert verzückt die Vorzüge von Hinterteilen an sich und im Speziellen. Klar, dass man bei so viel eindeutiger Zweideutigkeit beinahe den mitfliegenden Auftragskiller vergisst, der wie die anderen Business-Class-Passagiere gute Gründe hat, nach Mexiko abzuhauen.

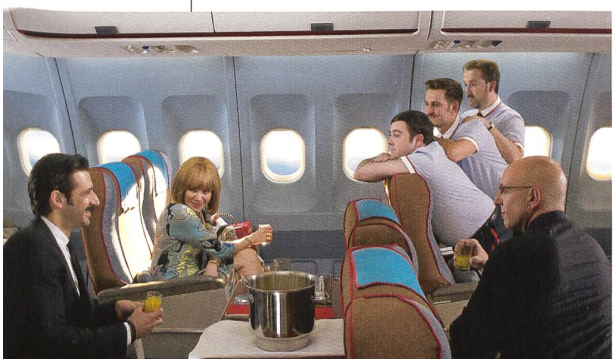
Das leichthändig inszenierte Lust-Spiel aalt sich gar derb im phallischen Humor und weist eine gewisse Pointen-Redundanz auf. Allerdings ist die Potenz (um im Jargon zu bleiben) des Ensembles jederzeit beeindruckend. Das gilt auch für die formale Gestaltung. LOS AMANTES PASAJEROS ist Pedro Almodóvars erster Film, der ganz digital gedreht wurde. Jedoch von einem seiner analogerfahrenen Stamm-Kameramänner *José Luis Alcaine*, der für eine gewohnt stilsichere Farbgebung und eine reizvolle Werbespot- und Tele-Novela-Anmutung sorgt. Doch – anders als in den schrill bunten, anarchistischen Kinodelikatessen der achtziger und neunziger Jahre – mangelt es an der explosiven Almodóvar-Mischung aus Versatzstücken des surrealistisch-absurden Theaters und dem originären narrativen Esprit, der Tabuthemen satirisch, punktgenau zuspitzte. Davon ist höchstens in den Szenen etwas spürbar, wo die Fluggäste über ein Bordtelefon Kontakt zur Aussenwelt aufnehmen, das aufgrund einer Fehlschaltung mit den Kabinenlautsprechern gekoppelt ist, sodass jeder alles mithören kann. Hübsch auch eine Passage, wo gezeigt wird, was einer der Anrufer unten auf der Erde in der Gefühlsstruktur seiner beiden stutenbissigen Geliebten auslöst. Zu erwähnen bleibt zudem die umwerfend choreografierte Discoeinlage des Trio-Infernale im Steward-Outfit zum Ohrwurm «I'm So Excited» von The Pointer Sisters.

Almodóvar hat betont, dass LOS AMANTES PASAJEROS als Metapher auf den desolaten wirtschaftlichen Zustand Spaniens zu sehen sei. Was, bei allem Respekt gesagt, etwas weit hergeholt ist. Denn der tiefere Sinn der wenigen diesbezüglichen Andeutungen erschliesst sich einem nicht wirklich. Ausser vielleicht am Schluss: Das Flugzeug landet, trotz einem Fahrwerk weniger, sicher, und die glücklichen Passagiere schwärmen auf dem Gelände aus. Dem menschenleeren Ort haftet aber etwas Friedhofähnliches an. Kein Wunder, denn es handelt sich um den 2008 eröffneten, 2012 wieder geschlossenen, ersten privat betriebenen Airport Spaniens in Ciudad Real. Er ist Paradebeispiel für die kolossale Bau-Misswirtschaft, die das Land mit an den Abgrund des ökonomischen Ruins gerissen hat.

Augenzwinkernd gut gewählt, dieser Schauplatz: In der Gegend ist nicht nur das spanische Nationalepos «Don Quijote» verortet, sondern auch der Geburtsort des filmischen Vordenkers der legendären Movida Madrileña, die nach dem Tod des Diktators Francisco Franco 1975 die alternative spanische Kulturlandschaft befruchtend revolutionierte: Pedro Almodóvar.

Michael Lang

R, B: Pedro Almodóvar; K: José Luis Alcaine; S: José Salcedo; A: Antxon Gómez; Ko: David Delfín; M: Alberto Iglesias. D (R): Javier Cámara (Joserra), Raúl Arévalo (Ulloa), Carlos Areces (Fajas), Cecilia Roth (Norma Boss), Lola Duñas (Bruna), Carmen Machi (Portera), Antonio Banderas (León), Penélope Cruz (Jessica), Paz Vega (Alba), Blanca Suárez (Ruth). P: El Deseo; Agustín Almodóvar, Esther Garcia. Spanien 2013. 90 Min. CH-V: Pathé Films, Zürich



PARADIES: LIEBE
Ulrich Seidl

Inspiriert von Ödön von Horvaths «Glaube, Liebe, Hoffnung» ist der erste Teil von Ulrich Seidls sogenannter «Paradies-Trilogie» vollmundig mit PARADIES: LIEBE betitelt. Mit Horvaths Stück indes hat Seidls Film nichts zu tun. Es sei denn, man suche nach einer Analogie in der schnöden Schilderung der gemeinen Tristesse, die der Schriftsteller in seinem Drama um eine Arbeiterin, der Regisseur in Filmen um drei Frauen aus einer Familie betreibt. PARADIES: LIEBE weckt Assoziationen, auf dass wir im Geiste Amors Pfeile schwirren und Engel jubilieren hören und Frau und Mann in *locum amoenum* glückselig vereint wähnen. Doch Seidl – erinnert sei nur an Filme wie TIERISCHE LIEBE (1995), JESUS, DU WEISST (2003), HUNDSTAGE (2000), IMPORT EXPORT (2007) – dreht keine niedlichen Filme. Vielmehr richtet er seine Kamera unverbrämt auf der Menschen privates Tun und intimes Treiben. Auf ihre Wünsche und Träume; ihre Illusionen, Selbstinszenierungen und Lebenslügen. Und immer wieder auf ihre Triebe. Er tut dies einem radikalen Realismus verpflichtet, "schön" sind Seidls Filme nicht. Das gilt besonders auch für diesen Film, der die Liebe verspricht, sich dann aber als krude Sextourismus-Story entpuppt.

Doch beginnen wir von vorn. Da ist, gut mollig, Teresa, Behindertenbetreuerin und alleinerziehende Mutter. Ihre Tochter ist ein Teenager comme il faut: muffelig, dröge, renitent. Sie neigt wie Mama zu Rundungen und wird von dieser mitsamt Katze bei der Tante deponiert. Ferien stehen an und ihr fünfzigstes Wiegenfest, und da will sich Teresa etwas leisten. Nach Kenia führt die Reise, ins schicke Hotel am Strand. Es locken Sonne, Meer, süsses Nichtstun und der Reiz der Exotik; letzterer weniger im lokales Brauchtum spiegelnden Unterhaltungsprogramm des Hotels als in der Allgegenwart einheimischer "Beachboys". Doch derweil ihre Bekannte sich nach der Ankunft unverzagt einen Lover angelt, ist Teresa mit ihrer "Sugermama-Rolle" überfordert. Sie kennt sich nicht aus in diesem Spiel, das zwar "Liebe" genannt wird, aber nichts anderes als ein rüdes Geschäft ist, bei dem Touristinnen ihre Lüste stillen und Einheimische den Unterhalt ihrer Familien sichern. Teresa sieht sich denn von Beachboy Gabriel ebenso bedrängt wie von ihrem Beschützer Munga betrogen. Und der Auftritt des Strippers, welchen ihre Freundinnen ihr zum Geburtstag aufs Zimmer beordern, bereitet ihr so wenig Vergnügen wie alle anderen sexuellen Ferienaktivitäten auch.

Das klingt niedergeschrieben so schlimm gar nicht. Tatsächlich aber ist PARADIES: LIEBE hoch bedrückend. Denn Seidl zeigt unverblümt: Teresa – eine so grossartig unerschrockene wie empfindsame *Margarete Tiesel* – halbnackt im Hotelzimmer, Teresa & Co im Aqua-Fit, im Bikini an der Bar, beim Sonnenbad. Es wird getratscht und zwar über bloss ein Thema: Sex. Innerhalb der Hotelanlage ist das harmlos. Ausserhalb nicht: Vor dem Eingang lauert tagein, tagaus eine Horde Kerle auf Kundinnen, und am Strand fallen Händler wie Schmeissfliegen über die Touristinnen her. Teresa, nicht auf den Mund gefallen, wehrt sich. Schliesslich aber lässt sie sich doch auf einen Beachboy ein, wird von diesem in ein schäbiges Hotel geführt und da so heftig bedrängt, dass sie irgendwann wütend «das ist keine Liebe nicht» schreit. Ja, es ist keine Lovestory, was Seidl da vorführt, sondern die mit viel Respekt vor seinen Figuren dargebotene Schilderung eines auf dem Hintergrund des Postkolonialismus florierenden tristen Geschäfts um menschliche Hoffnungen und Triebe. Und so ist PARADIES: LIEBE schliesslich einer dieser verflixten Filme, die heftig nachhallend zum Nachdenken anregen.

Irene Genhart

R: Ulrich Seidl; B: U. Seidl, Veronika Franz; K: Wolfgang Thaler, Ed Lachman; S: Christof Schertenleib; A: Renate Martin, Andreas Donhauser; Ko: Tanja Hausner; T: Ekkehart Baumung. D (R): Margarete Tiesel (Teresa), Inge Maux (Inge), Peter Kazungu (Munga), Carlos Mkutano (Salama), Gabriel Mwarua (Gabriel). P: Ulrich Seidl Film Produktion, Tat Film, Parisienne de Production. A, D, F 2012. 121 Min. CH-V: Praesens-Film; D-V: Neue Visionen

PARADIES: GLAUBE
Ulrich Seidl

Wer ist diese Frau, die unangemeldet meist bei unterprivilegierten Immigranten anklopft, Einlass begehrt, um sie mit ihrer Wandermadonna, einer der konventionellen religiösen Ästhetik geschuldeten Marienstatue, zu beglücken und mit bestimmendem Tonfall zum Lobpreis von Jesus und Maria zu drängen? Meist stösst sie auf Unverständnis und handfeste Ablehnung, aber auch auf naives Nachgeben.

Zu Beginn des Films sehen wir sie als Assistentin in einem Tomografiezentrum arbeiten, die Patienten mit stereotypen Anweisungen an die Geräte anschliessen. Dann verabschiedet sie sich in den Urlaub vom Arzt, der vor den Computerschirmen seine unpersönlichen Diagnosen diktiert. Anna Maria heisst die Frau über fünfzig, die ihr kleinbürgerliches Haus in der Vorstadt penibel wie in einem Ritual reinigt. Die konventionelle Möblierung ist geradezu geschmückt mit einer Unzahl von religiösen Bildern und Kreuzen aller Art. Anna Marias Urlaub ist ausgefüllt mit den Bekehrungsversuchen. Sie selbst möchte das Unheil dieser Welt mit der Geisselung ihres nackten Körpers büssen. Diese Tortur erledigt sie vor einem Kreuz, das schon mal für eine sexuelle Stimulation gebraucht werden kann.

Einstellung folgt auf Einstellung wie die Reihung von Fotos in einem Album. Das Geschehen zerfällt in Stationen, stagniert in den immer gleichen Handlungen: Reinigung des Hauses, Aufbruch zu den religiösen Bedrängungen, Geisselung, Singen religiöser Lieder zur eigenen Keyboard-Begleitung, auf den Knien rutschendes Beten, Versammlung der Legio Herz Jesu, die für ein katholisches Österreich bittet.

Bis der Antipode in Gestalt ihres Ehemanns auftaucht, eines ägyptischen Muslims, der durch einen Unfall gelähmt sein Leben im Rollstuhl verbringen muss. Er ist plötzlich zurück von seiner Familie. Anna Marias Fürsorge für den Ehemann Nabil hat ihre Grenzen dort, wo eine den anderen achtende Haltung beginnen könnte. Und Nabil wird sich rächen für die emotionale und

körperliche Geringachtung. Sein religiöses Leben ist eher diskret – schon aus dramaturgischen Gründen, denn er wird die Bilder und Kreuze von den Wänden stossen und die Mitglieder der Legio als das titulieren, was sie auch in unseren Zuschauerköpfen sind: Idioten.

Ist das ein Film über Gebet, Glaube, Religion? Oder ist es eine psychologische Studie über eine Frau, deren Leben durch widrige Umstände eine Wandlung erfahren hat, weil sie Liebe und Geborgenheit suchte, was sie in diese absurden Handlungen führte? Eigentlich ist es eine Nummernrevue abstrusen Glaubens, und man wird richtig dankbar für Szenen, die Witz und Humor aufscheinen lassen: Dieser am Dokumentarischen geübte Zugriff ist eine Stärke von Ulrich Seidl, wenn er die sicher phänomenale *Maria Hofstätter* mit einem allein wohnenden Wiener Messie konfrontiert, dem sie die Wandermadonna (Tausende sollen in der Realität existieren) aufdrängt und beide nach einem Stellplatz in dem Chaos suchen, wobei der halbnackte *Rene Rupnik* eindrucksvoll agiert, mit einer raunzigen Stimme wie sie Alfred Hrdlicka eigen war, einer Figur wie Otto Mühl und einem Sammelwahn eines Hermes Phettberg. Hier werden Wurzeln der Glaubenskomödie in Spuren sichtbar. Ohne Wiener Volkstheater, Wiener Aktionismus und der oft absurden Komik des Wiener Kabaretts ist ein Ulrich Seidl nicht denkbar, der zudem begabt ist mit einem dokumentarischen Blick.

Einen zersetzenden Film über Religion und Gesellschaft kann ich kaum erkennen. Ein Achternbusch zum Beispiel hat da obszöner und stimmiger zugegriffen.

Erwin Schaar

R: Ulrich Seidl; B: U. Seidl, Veronika Franz; K: Wolfgang Thaler, Ed Lachman; S: Christof Schertenleib; A: Renate Martin, Andreas Donhauser; Ko: Tanja Hausner; T: Ekkehart Baumung. D (R): Maria Hofstätter (Anna Maria), Nabil Saleh (Nabil), Natalija Baranova, Rene Rupnik, Dieter Masur, Trude Masur. P: Ulrich Seidl Film Produktion, Tat Film, Parisienne de Production. A, D, F 2012. 113 Min. CH-V: Praesens Film, D-V: Neue Visionen

PARADIES: HOFFNUNG
Ulrich Seidl

Ihre Tante Anna Maria segnet sie zum Abschied noch einmal kurz. Von da an ist Melanie auf sich allein gestellt. Dreizehn Jahre alt ist das Mädchen, und während die Mutter in Kenia auch telefonisch unerreichbar bleibt, soll «Melli» in einem Diätcamp ihr Übergewicht in den Griff bekommen. Solche Bootcamps für Beleibte sind in Zeiten von THE BIGGEST LOSER und ähnlichen Fernsehshows längst keine Sensation mehr. Ulrich Seidl nutzt das Abnehmlager denn auch vor allem als symbolische Kulisse für seine Coming-of-Age-Geschichte über die Suche nach der eigenen Identität und dem sprichwörtlichen Paradies.

Seidl skizziert die Rituale und den militärischen Drill im Camp mit einer tüchtigen Portion Humor. Ein sadistischer Sporttrainer quält die Mädchen und Jungs in der Turnhalle und schwingt die imaginäre Peitsche. Wie Zirkustiere werden die Kinder hier dressiert, um einem fragwürdigen Schönheitsideal zu genügen. Wenn sie nachts heimlich Schokoriegel aus der Grossküche klauen, müssen sie zu Zusatzübungen im Flur antreten. Tagsüber klatschen sie unter der Anleitung einer athletischen Trainerin in enger Jogginghose ihre Problemzonen ab: «If you're happy and you know it, clap your fat!» Bei Seidl wirkt das beinah lustig. Erschreckend bleiben diese parodistischen Szenen, weil man ahnt, dass sie gar nicht so weit an der Wirklichkeit vorbei inszeniert sind.

Vor diesem bitterkomischen Hintergrund erzählt PARADIES: HOFFNUNG von einer Schwärmerei, bei der man auch nie so recht weiss, ob man nun weinen oder lachen soll. Melanie verguckt sich in den Diätarzt, einen Mann Mitte fünfzig mit Jeans und Sakko, dem das volle graue Haar verwegen in die Stirn fällt. Sie erfindet stets einen neuen Vorwand, um sich von ihm untersuchen zu lassen. Immer offener flirtet sie mit ihm, immer ungenierter geht der Doktor darauf ein. Er erwidert ihre Blicke, lässt sich spielerisch von ihr untersuchen. Und bei einem Badeausflug folgt er ihr tief in den Wald hinein. Anders als man bei Seidl hätte erwarten können, schlägt die ungute Romanze aber nicht in ungehemmte Gewalt um.

Im Drehbuch, verrät Seidl im Presseheft, habe Melanie noch «Lolita» geheissen. Und vielleicht mag sie aus der Sicht des Mannes eine sein. Anders aber als Nabokov interessiert sich Seidl nicht für dessen Perspektive. Wenn er den Doktor wie einen Hund an dem schlafenden Mädchen schnuppern lässt, offenbart er zwar den Abgrund zwischen dem Mann, den Melanie sich erträumt, und dem, der er ist. Was in ihm vorgeht, lässt sich jedoch allenfalls vermuten. Im Leben von Melanie wird der väterlich-verführerische Doktor nur eine Episode sein. Und letztlich bleibt er das auch in Seidls Film. Seine stärksten Momente hat PARADIES: HOFFNUNG ohne ihn. Wenn Melli sich mit ihrer neuen Freundin Verena über die Liebe, Jungs und Sex unterhält, kommt das mitten aus dem Leben. Es wirkt, als hätten die jungen Laiendarstellerinnen die Kameras völlig vergessen. Die artifiziellen, statisch und symmetrisch arrangierten Tableaus, in denen Seidl ihre Unterhaltungen auf die Leinwand bringt, bilden einen reizvollen Kontrast zu ihren improvisierten Dialogen.

Nicht nur visuell hebt sich PARADIES: HOFFNUNG von anderen Filmen ab, die im dokumentarischen Handkamerastil ungeschönte Einblicke in das Teenagerleben versprechen. Zwar wird auch bei Seidl heimlich getrunken, gefeiert und geknutscht. Im Vergleich zu THIRTEEN oder KIDS bleibt letztlich aber alles harmlos. Um ein Haar zwar hätte es für Melli so geendet wie für Larry Clarks «Jenny» oder Nabokovs «Lolita». Aber eben nur um ein Haar. Ein wenig Hoffnung auf ein Stück vom Paradies bleibt am Ende der Trilogie. Die Sehnsucht danach sowieso.

Stefan Volk

R: Ulrich Seidl; B: U. Seidl, Veronika Franz; K: Wolfgang Thaler, Ed Lachman; S: Christof Schertenleib. D (R): Melanie Lenz (Melli), Joseph Lorenz (Doktor), Verena Lehbauer (Verena), Michael Thomas (Sporttrainer), Vivian Bartsch (Ernährungsberaterin). P: Ulrich Seidl Film Produktion. A, D, F 2012. 91 Min. CH-V: Praesens Film; D-V: Neue Visionen

PAUL BOWLES: THE CAGE DOOR IS ALWAYS OPEN
Daniel Young

Der amerikanische Komponist und Literat Paul Bowles (1910–1999) zählt zum innersten Zirkel der anarchischen, avantgardistischen Intelligenzia seit Ende der zwanziger Jahre. Über sein künstlerisches Schaffen hinaus wurde er auch als Privatperson zur mystischen Stilikone. Und zum Inspirator, Motivator, Animator von Künstlerzeitgenossen wie Tennessee Williams, Gore Vidal, Truman Capote und den Wegbereitern der Beatgeneration Jack Kerouac, Allan Ginsberg, William Burroughs. Dies vor allem ab den vierziger Jahren, als Bowles – notabene ein Protegé der Bohémienne Gertrude Stein – in die nordafrikanische Kultur eintauchte, von der libertären Stadt Tanger aus. Dort, wo 1949 sein Opus magnum, der Roman «The Sheltering Sky», entstand.

Die Entstehungsgeschichte von PAUL BOWLES: THE CAGE DOOR ALWAYS IS OPEN begann 1998, als der schweizerisch-amerikanische Filmschaffende Daniel Young Gelegenheit fand, den Autor zu interviewen. Umlagert von Medikamenten, Pflegeutensilien, Lesestoff sieht man den schwerkranken Bonvivant, dem das Hören wie das Sprechen schwerfällt. Young zeigt im Film nur wenige Momente aus diesem Gespräch, aber es erschliesst sich, dass das Treffen die Initialzündung für seinen ambitionierten Plan gewesen sein muss: den Versuch, einem bis in den Exzess freigeistigen Solitär der Kulturszene, der sich zeitlebens jeden Vereinnahmungen und Zuordnungen zu entziehen wusste, Reverenz zu erweisen. Das Projekt nahm aber erst richtig Fahrt auf, als Young 2006 mit dem extravaganten US-Schriftsteller Gore Vidal (1925–2012) einen intimen und kritischen Wegbegleiter von Bowles traf.

Ein zentrales Thema in PAUL BOWLES: THE CAGE DOOR IS ALWAYS OPEN bildet die 1937 anhebende, in allem extreme Liebes- und Lebensbeziehung zwischen dem bisexuellen Bowles und der lesbischen Jane Auer (1917–1973), einer jüdischen New Yorker Autorin. Young folgt den Spuren des Paars, setzt markante Stationen als Bojen in eine Chronique scandaleuse, die über das Nachbeten biografischer Fakten und Episoden hinausreicht. Zwar darf gesagt sein, dass nicht alle Statements von Bowles-Experten zwingend sind. Doch porentief berührend sind, wegen ihrer emotionalen Parteilichkeit, die Einlassungen von Bowles-Gefährten marokkanischer Provenienz. Oder von westlichen Zeitgenossen – neben Vidal wären der blitzgescheite, schalkhafte US-Filmer John Waters, die analytische New Yorker Autorin Ruth Fainlight zu nennen. Und der italienische Regiemaestro Bernardo Bertolucci, der 1990 mit Bowles «The Sheltering Sky» verfilmte, der Magie der literarischen Vorlage aber auch in den Augen von Bowles nicht gerecht wurde.

Youngs Film ist das Ergebnis eines über zehnjährigen Schaffensprozesses und eine komplexe, dramaturgisch elegant angelegte Choreografie aus Landschaftsszenen, historischem Archivmaterial, symbolstarken Animationscollagen und Textzitaten. Zudem setzt Bowles'sche Musik atmosphärisch dichte Akzente. Und so ist diese bis anhin essenziellste Annäherung an den Autor gelungen – poetisch, informativ und intelligent unterhaltend.

Eine kleine Szene mag das beispielhaft verdeutlichen: Daniel Young fragt den moribunden Patienten Bowles nach der Bedeutung des Universums. Der lässt sich die Frage wiederholen, repliziert: «Was ist das für eine törichte Frage!» Zum Ende aber erkennen wir, dass die grosse Frage so wenig töricht war wie Bowles' Antwort, die Young so stehen lässt – aus distanziertem Respekt und weil der Kotau seine Sache nicht ist. Und also erfahren wir durch das Gezeigte und das Ausgelassene endlich mehr über einen unbekannten Bekannten. Über einen reisenden Suchenden, sein Werk und den Mythos, der zeitlos ins Hier und Jetzt ausstrahlt.

Michael Lang

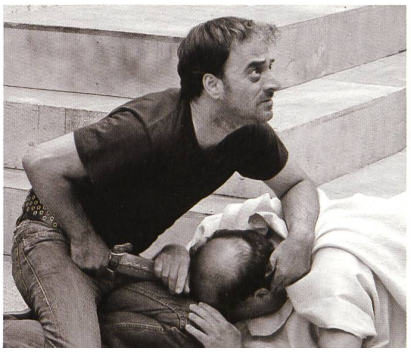
R, B: Daniel Young; K: Imre Juhász; S: Kaya Inan; M, SD: Osaba Kalotás; Animationen: Robin Bushell, William Crook. P: HesseGreutert Film Produktion. Schweiz 2012. 87 Min. CH-V: Look Now! Filmdistribution, Zürich

CESARE DEVE MORIRE
Paolo und Vittorio Taviani

Es beginnt mit dem Ende einer Theateraufführung von Shakespeares «Julius Cäsar». Eine schlichte Bühne, zeitgenössische Kostüme, Scheinwerferlicht. Die Verschwörer stechen mit Dolchen zu, der letzte Stoss ist der von Brutus. Während Marc Anton, ein Anhänger Cäsars, dem getöteten Tyrannen noch einmal huldigt, nimmt sich Brutus, der Grausamkeit seiner Tat wegen, das Leben. Das Stück ist zu Ende, die Zuschauer klatschen begeistert, die Schauspieler strahlen über beide Backen und dann die grosse Irritation: Während die Kamera zurückfährt, kommen ein Wachturm und Männer in Uniform ins Bild. Wir befinden uns in einem Gefängnis, die Schauspieler sind Häftlinge. Nach der Aufführung werden sie von Beamten wieder in ihre Zellen geführt.

In den letzten Jahren war es ein wenig still geworden um Paolo und Vittorio Taviani, die legendären italienischen Regiebrüder, schliesslich sind sie mit 81 und 83 Jahren auch nicht mehr die Jüngsten, doch nun melden sie sich vehement zurück. Auslöser für das Projekt war ein Besuch im Gefängnis Rebibbia am Stadtrand von Rom, wo Häftlinge mehrere Höllengesänge aus Dantes «Göttlicher Komödie» vortrugen und so ihre eigene Hölle, den Hochsicherheitstrakt, reflektierten. Man sollte sich keine Illusionen machen: Die schweren Jungs haben mit Drogen gedealt und Menschen ermordet, manche sitzen darum lebenslänglich ein. Über den Theaterregisseur *Fabio Cavalli* kam der Kontakt zustande, die Idee zu CESARE DEVE MORIRE war geboren.

Nach dem farbigen Prolog wechselt der Film zu Schwarzweiss, «Sechs Monate früher» verkündet ein Zwischentitel. Alles auf Anfang also, und nun geht es – in den amüsantesten Szenen des Films – mit dem Casting los. Jeder Häftling stellt sich kurz vor, mit Namen und Herkunft, aber auch mit dem Vergehen und der Dauer der Strafe. Dabei sollen sie einmal traurig, einmal wütend sein – eine wundervolle, minutenlange Parade von Charakterköpfen, die mal schluchzen, mal schreien. Ob sie ihren Dialekt be-

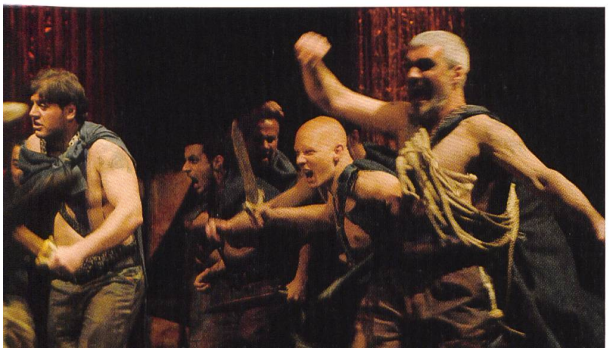


halten dürften? Ob sie eigene Ideen einbringen dürften? Und dann fällt es einem wie Schuppen von den Augen: Hier sind abgebrühte Knackis mit Leidenschaft, Interesse und Neugier bei der Sache. Sie fühlen sich im Laufe der Proben in ihre Rollen ein, identifizieren sich, kommen Shakespeare immer näher, entdecken, was er und Julius Cäsar vielleicht mit ihnen zu tun haben könnten. Und allmählich werden sie zu verdammt guten Schauspielern mit Präsenz und Charisma.

Das Faszinierende an CESARE DEVE MORIRE: Die Proben sind bereits Teil der Inszenierung, sie lassen sich von der eigentlichen Bühnenaufführung nicht trennen. Hatte man eben noch den Eindruck, einen Dokumentarfilm über die Entstehung eines Theaterstücks an ungewöhnlichem Ort zu verfolgen, ist man mittendrin in einem packenden Drama über Ehre und Freiheit, über Macht und Gewalt, über Freundschaft und Verrat – Themen, die durch den Handlungsort raffiniert gespiegelt werden. Die Verschwörer schmieden ihre Pläne in Gefängnisfluren, rotten sich im Hof zusammen oder lernen – jeder für sich – den Text in ihrer Zelle. Doch durch geschickte Montage entsteht der Eindruck, als würden sie direkt miteinander streiten. Und manchmal blicken Gefangene vom Geländer auf das Geschehen im Innenhof – als seien sie das römische Volk. Die schwarzweissen, sorgfältig austarierten Bilder verweisen noch einmal auf die Inszeniertheit des Films. Die Schauspieler des Theaterstücks bleiben, auch wenn sie aus ihren Rollen herausgetreten sind, Schauspieler des Films. Eine faszinierende, anspielungsreiche Brechung der Realität, die Theater, Film und Leben miteinander verzahnt und somit Shakespeare neue, ungewohnte Seiten abgewinnt.

Michael Ranze

R, B: Paolo Taviani, Vittorio Taviani; K: Simone Zampagni; S: Roberto Perpignani; M: Giuliano Taviani, Carmelo Travia. D (R): Cosimo Rega (Cassio), Giovanni Arcuri (Cesare), Salvatore Striano (Brutus), Antonio Frasca (Marcantonio), Fabio Cavalli (Theaterregisseur). P: Kaos Cinematografica. Italien 2012. 77 Min. CH-V: Cinémathèque suisse, Lausanne



BEYOND THE HILLS (DUPA DEALURI)
Cristian Mungiu

Für BEYOND THE HILLS liess sich Cristian Mungiu von einem Fait divers inspirieren: 2005 sorgte der Fall einer jungen Frau, die ihre Freundin in einem abgelegenen Kloster in Moldawien besuchte und wenig später an den Folgen eines Exorzismusrituals starb, weltweit für Aufregung. Mungiu griff das Vorkommnis auf – basierend auf den Recherche-Romanen von *Tatiana Niculescu Bran* – und kreierte ein Epos über ein Rumänien zwischen Archaik und Moderne.

BEYOND THE HILLS erzählt die Geschichte von Alina, die nach Rumänien zurückkehrt und Voichitsa besucht, ihre Freundin und Geliebte, mit der sie zusammen im Waisenhaus aufwuchs. Diese fand in einem Kloster Zuflucht. Alina nun möchte Voichitsa dazu bewegen, mit ihr wegzugehen. Doch Voichitsa ist unsicher, zu fest eingebunden in die klösterliche Gemeinschaft, wo sie sich geborgen fühlt. Alina ihrerseits ist unentschlossen, rebelliert, um dann wieder abzuwarten. Doch als sie merkt, dass Voichitsa sich ihr entzieht, droht sie zu verzweifeln. Der Priester und die Oberin deuten dies als «Zeichen des Bösen» und versuchen, Gegenmassnahmen zu treffen – mit fatalen Folgen.

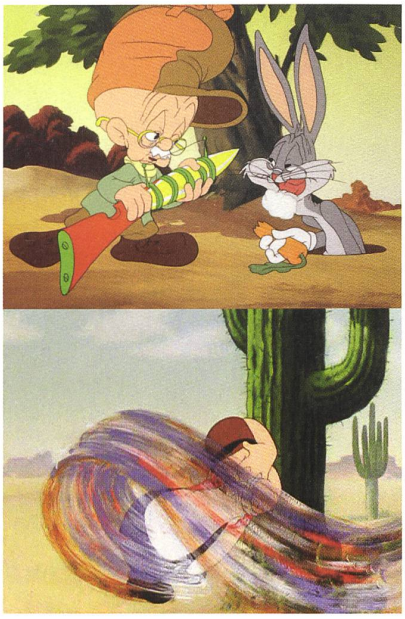
Cristian Mungiu – einer der bedeutendsten Vertreter des zeitgenössischen rumänischen Kinos – machte 2007 mit seinem in der Zeit Ceausescus angesiedelten Abtreibungsdrama 4 MONTHS, 3 WEEKS, 2 DAYS Furore. Nun präsentiert Mungiu wieder ein Epos, das Schlaglichter auf die heutige Gesellschaft Rumäniens wirft. Dazu vertraut er – wie schon zuvor – in erster Linie auf eine visuelle Umsetzung: Bilder im Cinemascope-Format, das der Regisseur – als wohl einer der Letzten seiner Zunft – auf 35 Millimeter drehte, mit vielen Totalen und langsamen Kamerafahrten. Mungiu liebt es, seine Szenen nicht nur in die Breite, sondern auch in die Tiefe zu konstruieren (in bester Tradition nach Orson Welles' CITIZEN KANE). So etwa im Polizeibüro, wo Voichitsa einen neuen Pass beantragt: Vom Geschehen im Vordergrund verlagern sich – bei unveränderter Kameraeinstellung – die Handlung und unser Blick unmerklich in die dahinterliegenden Büros, wo sich Nebenschauplätze befinden. Gemälden gleich verweilt die Kamera von *Oleg Mutu* – dem ständigen Begleiter bei Mungius Filmprojekten – gefühlte Ewigkeiten lang immer wieder auf demselben Ausschnitt, zeigt Fragmente von Körpern und Gesichtern, die vom Dunkel fast verschluckt werden. Die Geräuschkulisse ist minimal und beschränkt sich auf wenige Dialoge und Umgebungsgeräusche.

Was den Film nebst dem Formalen so herausragend macht, ist, dass Mungiu darauf verzichtet zu dämonisieren – weder den Priester noch die Oberin oder die Schwestern. Und dies, ohne sie von ihrer Verantwortung freizusprechen. Vielmehr zeichnet er die Welt des Klosters in ihrem weltfremden, menschenfeindlichen Anachronismus. Als schöne Mise en Abîme für diesen Fokus: die Schlussszene im Polizeiauto. Die beiden Beamten haben die Hauptschuldigen aus dem Kloster in ihren kleinen Lieferwagen gepackt und fahren nun zur Staatsanwaltschaft: über vom Schnee verstellte Strassen, auf denen die Baustellen Legion sind und der aufspritzende Schneematsch die Scheiben verschmiert ... Während die beiden Polizisten im vorderen Teil des Wagens auf Anordnungen von oben warten und der eine die Abwesenheit des anderen nutzt, um sich eine Zigarette anzustecken, fährt die Kamera im Innern des Vans langsam nach vorne, entlässt Priester und Klosterschwestern und das erzählte Drama aus dem Blick, um nur mehr das aktuelle Rumänien – mit seinen kleinen grossen Problemen – zu fokussieren. Eine meisterlich gelungene Inszenierung, welche die Zerrissenheit des heutigen Rumänien zwischen gestern und heute nicht besser ins Bild fassen könnte.

Doris Senn

R: Cristian Mungiu; B: C. Mungiu; nach nichtfiktionalen Romanen von Tatiana Niculescu Bran; K: Oleg Mutu; S: Mircea Olteanu; A: Calin Papura, Mihaela Poenaru. D (R): Cristina Flutur (Alina), Cosmina Stratan (Voichitsa), Valeriu Andriuta (Priester), Dana Tapalaga (Oberin). P: Mobra Films. Rumänien 2012. 150 Min. CH-V: Frenetic Films

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



ÜBER-BORDENDE ENERGIE

Bob Clampetts ‹Looney Tunes›

Von Berufskollegen zwar verehrt, dem Publikum aber kaum bekannt, ist der 1913 geborene *Robert Clampett* über die Jahrzehnte zu einer Art *animator's animator* geworden. Noch in den fünfziger und sechziger Jahren war sein Name dank der populären Fernsehserie BEANY AND CECIL jedem amerikanischen Kind geläufig. Doch schon da verdrängten die anhaltenden Erfolge von *Chuck Jones* und *Friz Freleng* Clampetts animatorisch einzigartigen Warner Bros. Cartoons.

Während Jones und Freleng in späteren Jahren ihren Autorenstatus mit eigenen Büchern und Kurzfilmprogrammen zementierten, tourte Clampett zusammen mit seiner Frau durch amerikanische Schulen und Universitäten, wo er Vorträge über die Geschichte der Animation hielt. Seine allesamt vor 1946 entstandenen Kurzfilme wurden damals jedoch kaum mehr gezeigt. Besonders Chuck Jones sprach den vor 1948 produzierten «Looney Tunes» jegliche Qualität ab, wobei elf dieser Cartoons, darunter Clampetts Meisterwerk COAL BLACK AND DE SEBBEN DWARFS, 1968 nach Protesten von Bürgerrechtlern wegen rassistischer Darstellungen vom damaligen Rechteinhaber United Artists aus dem Verkehr gezogen wurden.

Als Chuck Jones und *Tex Avery* Clampett 1970 öffentlich der Lüge beschuldigten, weil er in einem Interview seine Rolle bei der Erfindung von Bugs Bunny über Gebühr hochgespielt hatte, nährten sie damit Gerüchte über Clampetts schlechten Charakter, die seinem Ruf so nachhaltig schadeten, dass sich bis heute kein Verlag an seiner Biografie die Finger verbrennen wollte. Dabei gebärdeten sich auch Clampetts Konkurrenten in der Öffentlichkeit gerne als Väter des berühmten Hasen.

Dieser Streit sagt letztlich weniger über Clampetts angebliche Selbstüberschätzung aus als über die Situation einer ganzen Branche, die zwar die Populärkultur massgeblich geprägt hatte, deren Macher aber nie die Berühmtheit "realer" Hollywoodgrössen erlangen konnten, weil sie im Idealfall hinter den gezeichneten Stars verschwanden. Noch in den siebziger und achtziger Jahren wurde deshalb selbst ein Mann, der dem Zeichentrickfilm insgesamt neue Impulse gab, einzig an der Berühmtheit der von ihm erfundenen Cartoonfiguren gemessen.

Anything for a laugh

Im Unterschied zu *Walt Disney* liess der Geschäftsmann *Leon Schlesinger*, dessen Studio ab 1933 für Warner Bros. «Looney Tunes» und «Merrie Melodies» produzierte, seinen Regisseuren bei der inhaltlichen und formalen Gestaltung der Filme freie Hand – vorausgesetzt, sie hielten sich an Zeit- und Budgetvorgaben, die ungleich enger definiert waren als bei Disney oder MGM. Mit mehr oder weniger fix zugeteilten Mitarbeitern verfolgten diese Regisseure über die Jahre immer unterschiedlichere Erzähl- und Animationsstile.

Den Anstoss zu dieser Entwicklung gab Tex Avery, der 1935 von *Walter Lantz* zu Schlesinger wechselte und zusammen mit den beiden jungen Animatoren Chuck Jones und Bob Clampett jenes baufällige Gebäude bezog, das als «Termite Terrace» zum Synonym für das ganze Studio werden sollte.

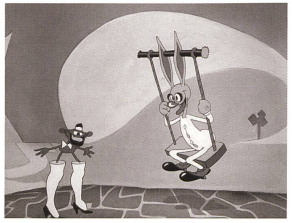
Da die finanziellen und zeichnerischen Möglichkeiten des Schlesinger Studios ein Gleichziehen mit Disney kaum erlaubten, setzte Avery auf jene "unmöglichen" Gags, die dessen zunehmend starrem Glaubwürdigkeitsgebot zuwiderliefen. Während Disney mit seinem emotional berührenden Langfilm SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS die Anerkennung des Zeichentricks als Kunstform anstrebte, liess man bei Warner Bros. keine Gelegenheit aus, das Publikum mit absurden Einfällen zum Lachen zu bringen. Die Illusion der innerfilmischen Welt wurde mit Referenzen an die Popkultur bewusst gebrochen, fehlende animatorische Virtuosität mit subversivem Humor kompensiert, Sentimentalität durch Tempo ersetzt.

Nachdem Clampett bereits als Animator die Verantwortung für zwei Filme übernommen hatte, erhielt er 1937 ein eigenes Produktionsteam, sodass er seinen wilden Ideen – zuerst noch mit Chuck Jones als Chefzeichner – endlich freien Lauf lassen konnte. Doch Clampett schien sich weniger für den Gag selbst als für seine visuelle Umsetzung zu interessieren.

Dies zeigt sich besonders schön im direkten Vergleich seines Debüts PORKY'S BADTIME STORY mit *Frank Tashlins* gleichzeitig entstandenem PORKY'S RAILROAD. Beide Regisseure zeichneten sich durch ihre Begeisterung für Geschwindigkeit aus. Doch während Tashlin eher an der filmischen Sprache des Realfilms interessiert war als an spezifisch animatorischer Innovation, suchte Clampett immer neue Möglichkeiten, die Auswirkungen dieser Geschwindigkeit sichtbar zu machen.

Wenn bei Tashlin der Luftzug eines Schnellzugs das Innere eines Tunnels nach aussen kehrt, verschiebt sich in nachvollziehbarer Weise lediglich der Überzug eines unverformbaren Objekts. Bei Clampett hingegen ist kein Objekt gegen Krafteinwirkung gefeit. Folglich wird die gesamte Garage von der Wucht des losfahrenden Autos unerwartet zusammengedrückt und umgekrempelt.

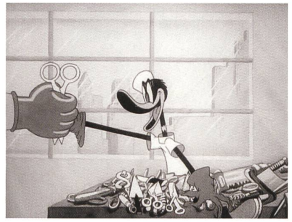
Im Vergleich mit den Filmen von Tashlin und Avery zeigt sich auch Clampetts Desinteresse an einer kohärenten Dramaturgie zugunsten einer maximalen Dichte origineller Einzeleinfälle. Mit seinem ersten Film ohne Chuck Jones löste sich Clampett schliesslich ganz vom inhaltlichen Realismus und liess das stotternde Schweinchen im von Salvador Dalí inspirierten PORKY IN WACKYLAND den letzten Dodo suchen. In diesem traumartigen Setting störte die völlige Beliebigkeit der Handlung kaum, zumal Clampett eine visuelle Freakshow entfesselte, deren Wirkung mit Worten kaum beizukommen ist.



Eine Ente schlägt Purzelbäume

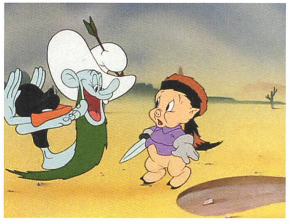
Gemäss seinen Mitarbeitern entsprach der manische Überschwang seiner Figuren durchaus Clampetts eigener Persönlichkeit. Schon als Animator brillierte er vor allem mit wilden Ausbrüchen wie jener Szene aus PORKY'S DUCK HUNT, in welcher der durchgeknallte Daffy Duck zum ersten Mal purzelbaumschlagend am Horizont verschwand.

Visuell verkörpert diese *daffy duck* (wörtlich: schwachsinnige Ente) alles, was die Warner Cartoons von denjenigen des Vorreiters Disney unterscheidet: Gegenüber den harmonisch runden Formen des Matrosen Donald wirkt Daffy wie ein dürrer Mensch, der in einem Entenanzug feststeckt. Alles an ihm ist betont spitz, um rein äusserlich jede Art von Niedlichkeit zu vermeiden. Während Donalds Stimmung hauptsächlich an seinen wohlproportionierten ovalen Augen abzulesen war, nutzten die Zeichner Daffys langen Schnabel als zentrales Ausdrucksmittel.



Seine überbordende Energie verdankte Daffy jedoch zu einem grossen Teil jener verrückten Stimme, die klingen sollte, als müsste er die Laute tatsächlich mit seinem Schnabel formen. *Mel Blancs* übersteigerte Dialoginterpretationen führten schliesslich zu jenem entfesselten Animationsstil, der ab 1937 für alle Filme des Studios charakteristisch wurde. Durch die Abkehr von Disneys Ideal der harmonischen Zeichnung waren selbst technisch weniger versierte Animatoren in der Lage, Empfindungen und Stimmungsschwankungen auf originellere Art und Weise zu vermitteln, als dies mit den mittlerweile standardisierten Gesichtsausdrücken von Mickey Mouse oder Donald Duck möglich gewesen wäre.

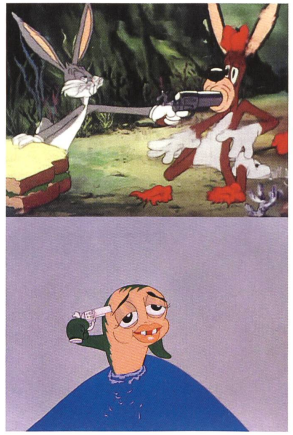
Doch innerhalb von Clampetts Universum war Daffy nur die Extremform einer ganzen Reihe von albernen Figuren, die überschwänglich gut gelaunt durch seine Filme wirbelten. Am andern Ende des Spektrums stand der debile Hinterwäldler, der übertrieben linkisch umhertorkelte und dessen Begriffsstutzigkeit sich in einer umständlich primitiven Sprechweise bemerkbar machte. Egal, ob es sich dabei um den naiven Cowboy aus BUCKAROO BUGS oder den scheuen Bussard Beaky aus BASHFUL BUZZARD handelte, Bob Clampett war um keinen Gag verlegen, der dem Gegenspieler Bugs Bunny Anlass zu neuen Streichen gab.



Schon von Beginn weg entwickelte jeder Warner-Regisseur seine eigene Interpretation dieses nach *Ben "Bugs" Hardaway* benannten Hasen. Selbst äusserlich unterschieden sich die verschiedenen Versionen je nach Produktionsteam dermassen, dass der Ausnahmezeichner *Bob McKimson* offiziell damit beauftragt wurde, die visuelle Kohärenz solch wiederkehrender Figuren zu überwachen. Schliesslich hatte er einst Bugs Bunnys klassisches Aussehen definiert.

Während Chuck Jones' selbstgefälliger Bugs nur auf Provokationen reagierte, besetzte Clampett den Sprücheklopfer als schlitzohrigen Jugendlichen, der seine Gegenspieler mit offensichtlicher Schadenfreude quälte und in HARE RIBBIN nicht davor zurückschreckte, seinem Gegner lächelnd in den Kopf zu schiessen.

Obwohl der *production code* bezüglich Gewalt im Animationsfilm viel lascher gehandhabt wurde als gegenüber sexuellen Anspielungen, musste der Schluss dieses Films so abgeändert werden, dass sich der Jagdhund selbst erschiesst. Solche Selbstmordszenen waren nämlich speziell in Clampetts Cartoons sehr beliebt, etwa wenn sich eine Figur ob einem besonders absurden Gag mit den Worten «now I've seen eeeeev'rything» den Revolver an die Schläfe setzte wie jener Fisch mit Peter Lorres Gesichtszügen in HORTON HATCHES THE EGG.

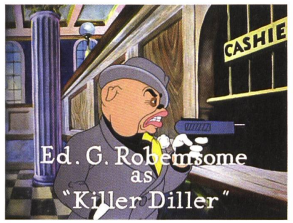


Dem Zeitgeist verhaftet

Spätestens jetzt sollte klar sein, dass diese Filme nicht für Kinder gemacht wurden, sondern für jene jungen Männer, die sich – wie die Macher selbst – die neusten Warner-Bros.-Gangsterfilme anschauten. So fanden Filmtitel wie ANGELS WITH DIRTY FACES als THUGS WITH DIRTY MUGS oder Anspielungen auf bekannte Szenen aus THE PUBLIC ENEMY Eingang in die Cartoons. Karikaturen von Stars wie Edward G. Robinson tauchten viel unvermittelter auf als bei Disney, wo sie nur innerhalb von klar abgesteckten Parodien wie MOTHER GOOSE GOES HOLLYWOOD Platz hatten. Genauso gehörten visualisierte Wortspiele und selbstreferentielle Blicke hinter die Kulissen und in die Kamera zur Grundausstattung der «Looney Tunes».

Das Warner Bros. Studio war jedoch nicht nur die Heimat des Gangsterfilms, sondern besass auch die Rechte an einer unüberschaubaren Menge populärer Musik. Ursprünglich waren die «Merrie Melodies» deshalb eine Art gezeichneter Werbespots für aktuelle Warner Songs. Als die Figuren aber zunehmend populärer wurden als die Musikstücke, griff der Komponist *Carl W. Stalling* für seine frenetischen Cartoonpartituren neben *public domain*-Stücken meist auf den umfangreichen Warner-Musikkatalog zurück. Schon früh verlegte er sich darauf, den Inhalt von Filmszenen mit Songzitaten zu kommentieren. Diese Zitate bezogen sich jedoch meist auf den ungenannten Titel oder Text des Stücks, dessen Kenntnis Stalling beim damaligen Publikum allerdings voraussetzen konnte.

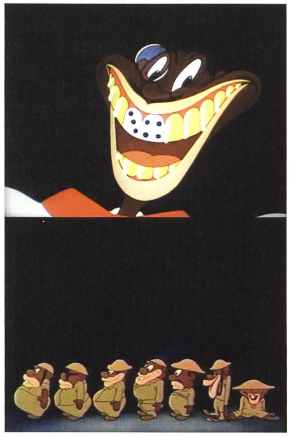
In PORKY'S DUCK HUNT beispielsweise begleitet der Song «A-hunting We Will Go» aus der Beggar's Opera den Auftritt des Jägers, gefolgt von einigen Takten des Bürgerkriegsschlagers «Listen to the Mockingbird», als Porky von Daffys Quaken aufgeschreckt wird.



1

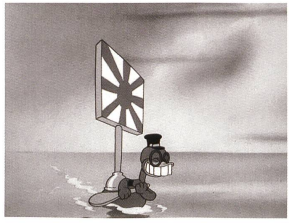
Bob Clampett fand das musikalische Material für seine ausgelassenen Figuren jedoch eher in Jazzclubs als am Broadway. 1943 brachte er deshalb zwei Filme ins Kino, die hauptsächlich von der afroamerikanischen Subkultur inspiriert waren. In seinem umstrittenen Meisterwerk COAL BLACK AND DE SEBBEN DWARFS erzählte Clampett wohl zum ersten und einzigen Mal in seiner Warner-Bros.-Karriere eine dramaturgisch kohärente Geschichte. Gespickt mit visuellen Anspielungen auf Disneys Version des Märchens spielt COAL BLACK in der Lebenswelt der Afroamerikaner zwischen Glücksspiel und Kriegsdienst.

Doch obwohl angeblich zum ersten Mal Afroamerikaner an einem Hollywoodcartoon beteiligt waren und Clampett sogar darauf bestand, gewisse Instrumentalpartien von schwarzen Musikern statt des vertraglich verpflichteten Studio-Orchesters einspielen zu lassen, wurde die Veröffentlichung von berechtigten Protesten der NAACP begleitet. Schliesslich wurden inhaltlich und zeichnerisch die Stereotypen der rassistisch motivierten Schwarzendarstellung (dicke Lippen, Faulheit, Spiel- und Sexsucht) stärker betont als die individuellen Merkmale der Figuren. Wenngleich der Film aus heutiger Sicht weniger anstössig ist als etwa Chuck Jones' ANGEL PUSS oder Tex Averys ALL THIS AND RABBIT'S STEW, war Clampett wohl zu sehr im Denken seiner Zeit gefangen, um die offensichtlich rassistische Färbung seiner positiv gemeinten Hommage an die Jazzkultur zu erkennen.



Auch wenn man amerikanischen Kindern solche Filme verständlicherweise nicht unkommentiert vorsetzen möchte, befremdet es, dass COAL BLACK trotz Bemühungen von Historikern und Clampetts Familie noch immer von der Selbstzensur von Warner Bros. zurückgehalten wird und seit Jahren nur in minderwertiger Qualität zirkuliert, obwohl gute Filmkopien vorhanden wären, die man entsprechend aufgearbeitet einem Fach- und Fanpublikum zugänglich machen könnte.

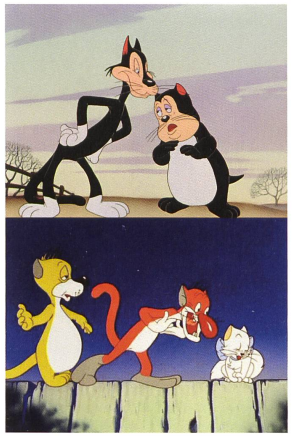
Über der andauernden Rassismusdiskussion geht gerne vergessen, dass COAL BLACK auch ein Propagandafilm ist, wie sie die Studios während des Zweiten Weltkriegs im Auftrag der Regierung zuhauf produzierten. Vergegenwärtigt man sich, dass Clampetts wichtigste Zeit als Regisseur in jene Kriegsjahre fiel, erstaunt es nicht, dass neben seinen Truppenunterhaltungsfilmen auch seine Hauptwerke patriotisch gefärbt sind.



2

Der amerikanische Zorn richtete sich naheliegenderweise vor allem gegen die Japaner – sogar gegen jene im eigenen Land. Wenn in COAL BLACK also die von der Stiefmutter angeheuerte Firma «Murder Inc.» mit der kostenlosen Ermordung von Japanern Werbung machte, war das ein Seitenhieb, der auf eine bewusst geschürte Stimmung im Land traf.

Nur so ist zu erklären, dass selbst im albtraumhaften Musikdelirium eines schwarzen Lebemanns in TIN PAN ALLEY CATS plötzlich eine heute schwer nachvollziehbare, stereotype Japanerfratze mit Pferdegebiss auftaucht. Dabei zeigen gerade Clampetts zahlreiche Katzenfiguren, dass sein Team durchaus fähig war, bei extremen Cartoonfiguren sehr individuelle Merkmale zu karikieren. So erinnert das dauerstreitende Katzenduo Babbit und Catstello unmissverständlich an Abbot und Costello, während die arrogante Grossstadtkatze aus A GRUESOME TWOSOME mit ihrer riesigen Nase Jimmy Durante alle Ehre macht.

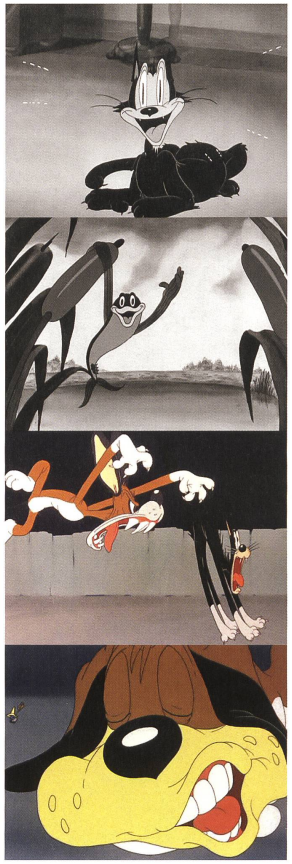


Neu entdeckte Flexibilität

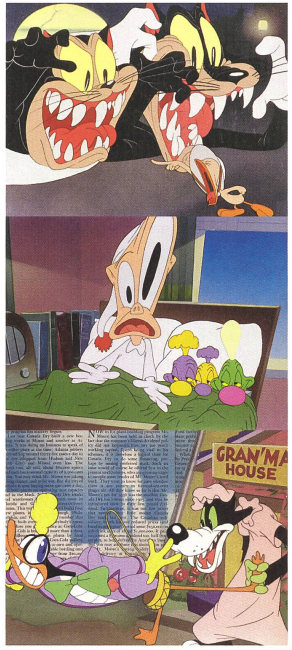
An diesen beiden Filmen lässt sich auch die Entwicklung von Clampetts eigenständigem *character design* ablesen: Obwohl Clampetts Frühwerk noch deutlich von Chuck Jones' rundem Animationsstil geprägt war, zeigte sich doch von Anfang an seine Vorliebe für extreme Proportionen und überschäumende Lebensfreude, die in der Zeichnung von Hunden, Katzen und Fischen mit hochgezogenen Augen und breitem Lachen zum Ausdruck kam.

Die anfänglich kompakte Mund- und Backenpartie entwickelte sich mit den Jahren zu elastischen Hängebacken, mit denen der Kontrast zum breiten Lachen noch stärker betont werden konnte, wie der erste Auftritt des noch nackten Tweety beweist.

1 THUGS WITH DIRTY MUGS von Tex Avery; 2 THE DUCKTATORS von Norm McCabe

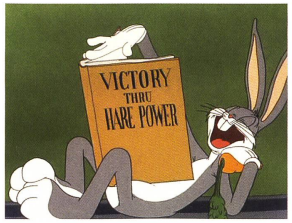


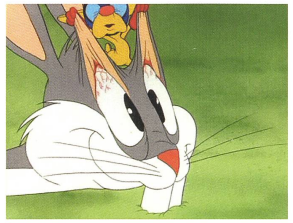
Als Clampett 1941 nach Tex Averys Wechsel zu MGM die besten Animatoren des Studios erbte, gelang es ihm nach und nach, mit Hilfe des Zeichners *Rod Scribner* die Flexibilität seiner Figurenkonzeption zu einem ganz eigenen Animationsstil auszubauen, der nicht weniger komplex war als Disneys Realismus, aber die Anforderungen wilder Cartoons besser erfüllte. Zwar legte Clampett noch immer mehr Wert auf figurenbasierte Gags als auf narrative Strukturen, doch zahlte es sich jetzt aus, dass er seinen Animatoren grosse Freiheiten liess. Um standardisierte Gesichtsausdrücke zu vermeiden, durften die Zeichner weiter vom festgelegten Aussehen der Figuren abweichen als bei jedem anderen Regisseur der damaligen Zeit. Zudem verteilte Clampett die Szenen oft so, dass jeder seine Stärke ausspielen konnte.



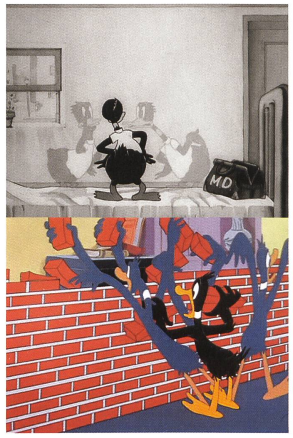
In FALLING HARE beispielsweise animierte der am wohlproportionierten Realismus geschulte Bob McKimson Bugs Bunny in den Dialogszenen, solange sein ganzer Körper im Bild war. Die Nahaufnahmen mit stärker karikierten Gesichtszügen übernahm jedoch Scribner, der sich auch die wilden Ausbrüche mit *Virgil Ross* teilte.

Trotz schwankenden Grössenverhältnissen und sichtbaren Unterschieden im Zeichnungsstil führte der Kontrast von McKimsons perfekt konstruierten Posen und Scribners expressiven Verformungen, bei denen die Körper der Figuren in ständigem Fluss waren, selten zu Brüchen in der Persönlichkeit einer Figur. Clampett konnte seinen Animatoren offensichtlich sehr genau vermitteln, welche Gedanken und Gefühle sie umsetzen sollten. Er legte grossen Wert darauf, selbst in surrealen Szenen nie den dreidimensionalen Eindruck des Raums und der Figuren zu unterlaufen, wie dies Avery mit Verweis auf die zweidimensionale Natur der Zeichnung gerne tat.

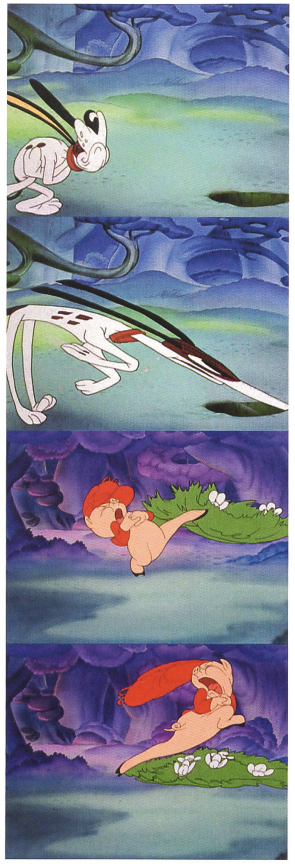




Musste die Verformung von Gliedmassen in den frühen Schwarzweissfilmen noch durch äussere Gewalteinwirkung motiviert sein, konnten sich die Figuren nun als Ausdruck ihrer inneren Verfassung in alle Richtungen verformen. In THE DAFFY DOC brauchte Daffy noch einen Schlag auf den Kopf, um sich mit seinen halluzinierten Doppelgängern beraten zu können. Sechs Jahre später führte allein die Angst vor dem Rekrutierungsbeamten dazu, dass er in DRAFTEE DAFFY durch Multiplikation seiner selbst über sich hinauswuchs. So entlud sich Daffys unbändige Energie auch nicht mehr primär in unkontrolliertem Herumhüpfen, sondern in wilden Verformungen seines Körpers.

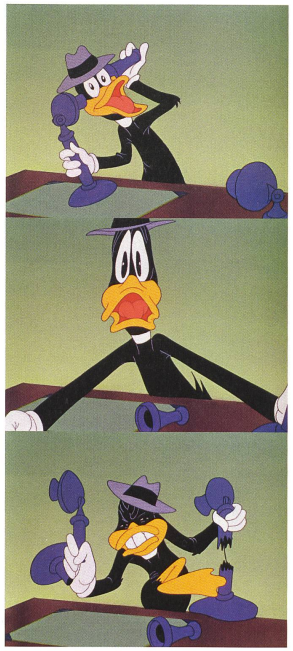


Die Besonderheit von Rod Scribners Animationsstil zeigt sich vielleicht am besten in der Art, wie sich die Figuren von einer Pose zur nächsten bewegen: Während sich Chuck Jones seit seinen Experimenten in THE DOVER BOYS AT PIMENTO UNIVERSITY von Disneys Einfluss löste, indem er die einzelnen Posen immer stärker gewichtete, kitzelten Clampett und Scribner aus der Art, wie sich eine Figur von der einen zur andern Pose bewegte, den maximalen Unterhaltungswert heraus. Auf diese Weise kam die Persönlichkeit einer Figur in ihren spezifischen Bewegungen zum Ausdruck, wie das ausserhalb von Disneys Realismus bis dahin nur selten gelungen war.

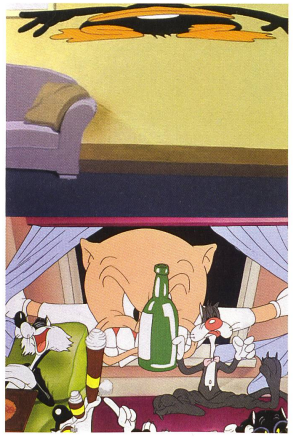


Nachdem McKimson Frank Tashlins Produktionsteam übernommen hatte, orientierten sich Clampetts Animatoren nur noch an Scribner. Dass dieser nun homogenere Animationsstil das Cartoonschauspiel neu definieren konnte, bewies Clampett unter anderem in seinem letzten Meisterwerk THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY. In seiner Phantasie erhält Daffy als Privatdetektiv «Duck Twacy» ständig Anrufe von aufgebrachten Klienten, deren Sparschwein gestohlen wurde.

Betrachtet man die Einzelbilder dieser Monologszene, erstaunt es immer wieder, wie sich daraus überhaupt der Eindruck einer fliessenden Bewegung ergeben konnte. So viele verschiedene Gesichtsausdrücke, so viele Verformungen von Daffys Kopf und praktisch keine einzige "schöne" Zeichnung! Und doch erfassen die Animatoren jede von Daffys blitzschnell wechselnden Gefühlsregungen jenseits beschreibbarer Kategorien wie «fröhlich» oder «traurig».



Immer öfter wirkte das Bildfenster allerdings zu eng, etwa wenn Daffys Sprung in die Luft vom oberen Bildrand brutal gebremst wurde. Auch Clampetts Vorliebe, ohne Angst vor Misserfolgen möglichst viele Einfälle und Überraschungen in jeden Film zu packen, führte bisweilen zu überfordernden Momenten: In KITTY KORNERED beispielsweise buhlen in einer Einstellung fünf Figuren gleichzeitig um die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Und der Zusammenprall einer Katze mit einer Tür konnte ob so viel Betriebsamkeit nur noch akzentuiert werden, indem Clampett im Moment des Aufpralls das perspektivisch ohnehin fragwürdige Bild der Tür durch eine noch schrägere Zeichnung ersetzte.



That's All Folks

Wer jedoch sehen will, wie weit sich Clampett in den acht Jahren als Regisseur für Warner Bros. von den etablierten Konventionen entfernt hat, muss nur die surrealistischen Momente, die sich gegen Ende von THE GREAT PIGGY BANK ROBBERY auftürmen, mit denjenigen im Frühwerk PORKY IN WACKYLAND vergleichen: Wo Porky einst mit dem Zuschauer fassungslos auf die abstrusen Einfälle starrt, sind die wildesten Ideen am Ende von Clampetts Karriere Ausdruck von Daffys Persönlichkeit. Nach seinem Weggang 1945 fand sich jedoch niemand im Studio, der diesen Animationsstil weiterführen wollte oder konnte, sodass Rod Scribner nie mehr die Gelegenheit bekam, sein Potential voll auszuschöpfen.

Weil sich die Qualitäten von Clampetts Kurzfilmen allerdings kaum mit den Kategorien des narrativen Kinos erfassen lassen und sich zahlreiche Gags auf heute vergessene Aspekte der Populärkultur beziehen, ist der Zugang zu seinen über achtzig Cartoons mit den Jahren immer schwieriger geworden. Man muss indes nicht die übertriebene Heldenverehrung des REN AND STIMPY-Erfinders *John Kricfalusi* teilen, um sich trotz zahlreicher abgedroschener Gags für die Stärken der wohl expressivsten Hollywoodcartoons zu begeistern, die ganze Generationen von Animatoren inspiriert haben.

Oswald Iten

Michael Sasanoff, Bob Clampett, Tom McKimson, Hubie Karp

Literatur: *Michael Barrier: Hollywood Cartoons. American Animation In Its Golden Age (1999). New York, Oxford University Press*

Michael Barrier, Milt Gray: Diverse Interviews. In: Funnyworld, No. 12 (1970), No. 13 (1971) und unter: www.michaelbarrier.com

Leonard Maltin: Of Mice And Magic. A History Of American Animated Cartoons. Revised And Updated Edition (1987). New York, Plume

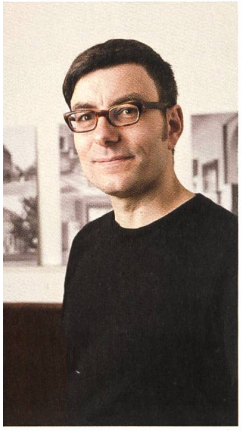
Veranstaltung: *Am Donnerstag, 30. Mai, um 18.15 Uhr präsentiert Oswald Iten im Filmpodium Zürich eine Auswahl von Bob Clampetts besten Warner Brothers Cartoons, darunter eine rare 16-mm-Kopie von* COAL BLACK AND DE SEBBEN DWARFS *(aus der Sammlung von Theo Zwicky).*

Der kuratorische Imperativ

Film im Museum

I.

Im Herbst 2011 zeigte Tacita Dean in der Turbine-Hall der Tate Modern ihre Installation FILM. Die imposante Halle beherbergte nichts weiter als eine dreizehn Meter hohe Projektionswand im hochkant gekippten Cinemascope-Format und den Projektor. Das meist geometrisch in Einzelfelder geteilte Bild, eingefasst von zwei überlebensgrossen Bahnen von Perforationslöchern, war mal bunt und rechteckig wie ein pulsierend-dynamisierter Mondrian, dann griff es Elemente der Industriearchitektur der Halle auf, zeigte Wasserfälle, Schornsteine oder andere vertikale Motive. Der Titel FILM war Programm: Kein Arbeitsschritt im aufwendigen Produktionsprozess des elfminütigen Loops war digital erfolgt, alle Tricks und Manipulationen hatte Dean in der 35mm-Kamera direkt am Filmmaterial vorgenommen, durch Zurückspulen des Magazins, millimetergenaue Maskierungen des Objektivs und Farbfilter. Der Zeitpunkt von Deans Intervention fiel zusammen mit dem Verschwinden analoger Techniken aus dem Kinoalltag; ein Prozess, der heute, weniger als zwei Jahre später, als so gut wie vollzogen gelten kann. Rollfilmhersteller stellen die Produktion ein, Kopierwerke und Labors schliessen, analoge Projektoren werden zugunsten von digitalen ausgemustert. Deans Monolith konnte daher an einen Grabstein oder ein Mahnmal erinnern. Ausgestellt fand sich nicht nur ein 35mm-Loop, sondern zugleich das Wissen um die Handgriffe und Fertigkeiten der Kino-Avantgarden und die Handgriffe analoger Filmproduktion.



II.

Der Pendelverkehr zwischen zeitgenössischer Kunst und Kino – teils eher Einbahnstrasse in Richtung Museum – hat in den letzten zwanzig Jahren massiv zugenommen. Bildende Künstler (von Douglas Gordon bis Christian Marclay) recyclen ikonische Momente der Filmgeschichte; Filmemacher (von Harun Farocki bis Agnès Varda) verlassen das Kino und loten die installativen Möglichkeiten der Mehrfachprojektion aus; Installationskünstler wie Steve McQueen – derzeit im Schaulager Basel mit einer grossen Einzelausstellung zu sehen – drehen Kinofilme; Künstlerinnen wie Filipa César (bis Ende Juni im Kunstmuseum St. Gallen) nutzen den Ausstellungsraum, um Stationen einer filmarchivarischen Recherche in Guinea Bissau zu dokumentieren. In den letzten Jahren ist zudem wahrnehmbar, wie nach den Bildarsenalen und Praktiken des Spiel- und Dokumentarfilms auch die Experimentalfilmgeschichte von massgeblichen Institutionen der zeitgenössischen Kunst appropriiert wird: George Landow / Owen Land in den Berliner Kunst-Werken, Andy Warhols SCREEN TESTS im New Yorker MOMA, Jonas Mekas im Kölner Museum Ludwig und zurzeit in Wien. An der Sorglosigkeit, mit der Filmgeschichte im Kunstmuseum oft präsentiert wird, ist jedoch ablesbar, dass die Standards der Bewegtbild-Präsentation weiterhin ungeklärt sind. Warhols 16mm-SCREEN TESTS begegnete der Besucher als digitalen Loops, so als könnte der hochaufgelöste Scan eines Gemäldes problemlos das Gemälde ersetzen.

III.

Museen sind Orte des Nebeneinanders. Ihr Display ist räumlich und synchron. Zeitökonomisch gewendet: Der Besucher bestimmt die Geschwindigkeit und Dauer seines Besuchs. Er entscheidet, wie viel Zeit und Aufmerksamkeit dem einzelnen Exponat zu widmen ist – sei es eine Skulptur, ein Gemälde, eine Fotografie oder eine zweistündige Videoarbeit. So gleichberechtigt ein Kurator die Werke einer Ausstellung auch arrangieren mag, jeder Museumsbesuch bleibt eine räumliche Variante des Zappings. Wie von benachbarten TV-Kanälen geht von allen Werken einer Ausstellung, die ich gerade nicht betrachte, ein sanfter Sog aus, eine Fliehkraft, die es schwierig macht, die Konzentration auf ein einzelnes Werk für längere Zeit zu binden. Je grösser die Ausstellung, desto drastischer der Konflikt, desto zahlreicher die Konjunktive, was noch zu sehen wäre. Im Kino dagegen ist die Zeit des Zuschauers der des Films nachgeordnet. Mit dem Ticket erwerbe ich die Freiheit, neunzig Minuten lang keine Entscheidung darüber treffen zu müssen, was ich sonst noch tun könnte. Ich kaufe nicht den Film, sondern das Versprechen auf geteilte Zeit mit seinen Tönen und Bildern, einen spezifischen Wahrnehmungsmodus und eine eigentümliche Form der öffentlichen Intimität. Wo der Alltag bis in die feinsten Fasern von Flexibilität, Wahlmöglichkeiten und Alternativangeboten bestimmt ist, wird das Kino in dieser Rigidität zur utopischen Ausnahme.

IV.

Mit den unterschiedlichen Zeitmodi von Museum und Kino ist eine der Differenzen benannt, die neben der Frage des Tons und der des materialen Trägers von Kuratoren und Museen selten ernst genommen werden. Die Sorgfalt, mit der in der Chicagoer Steve-McQueen-Ausstellung (ebenso wie, nehme ich an, in Basel) die Soundarbeiten GIRLS, TRICKY und WESTERN DEEP ausstellungsarchitektonisch von den stummen Loops getrennt sind, ist eine gelungene Ausnahme. Dabei müsste der kuratorische Imperativ, ein Werk in seinen zeitlichen, räumlichen und medialen Anforderungen so angemessen wie möglich zu präsentieren, erst recht jetzt gelten, wo ein Grossteil der Bilder des Kinos im Internet und auf zahllosen mobilen Geräten zirkuliert. In manchen Fällen – so in der ambitionierten Ausstellung «Zelluloid» vor einiger Zeit in der Frankfurter Schirn, die den kreativen Umgang der Filmavantgarden mit dem Filmmaterial feierte und zugleich kein Problem damit hatte, überwiegend DVD-Loops zu projizieren – hiesse das auch, dem Magnetismus des Museums zu widerstehen und die Filme an ihrem angestammten Ort zu zeigen: im Kino.

Volker Pantenburg

Volker Pantenburg lehrt und forscht an der Bauhaus-Universität Weimar

SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

Rosie kämpft um ihre Würde,
Sophie um die Anerkennung der Mutter,
Mario um die Liebe von Lorenz.
Und **Lorenz**?
Dem ist das alles zu viel ...

BESTE SCHAUSPIELERIN
SIBYLLE BRUNNER
SCHWEIZER FILMPREIS

NOMINIERT FÜR:
BESTER FILM
BESTE SCHAUSPIELERIN
SIBYLLE BRUNNER
BESTER SCHAUSPIELER
FABIAN KRÜGER
BESTE NEBENDARSTELLERIN
JUDITH HOFMANN
BESTER NEBENDARSTELLER
SEBASTIAN LEDESMA
BESTES DREHBUCH
PRIX DU CINEMA SUISSE
PREMIO DEL CINEMA SVIZZERO
SWISS FILM AWARD

OFFICIAL SELECTION
SAN FRANCISCO
INT'L FILM FESTIVAL

COBRA FILM PRÄSENTIERT

ROSIE

EIN FILM VON
MARCEL GISLER

SIBYLLE **BRUNNER** FABIAN **KRÜGER** JUDITH **HOFMANN** SEBASTIAN **LEDESMA**

COBRA FILM und **LOOK NOW!** präsentieren **ROSIE** mit **SIBYLLE BRUNNER, FABIAN KRÜGER, JUDITH HOFMANN, SEBASTIAN LEDESMA** Drehbuch **MARCEL GISLER & RUDOLF NADLER**
Bildgestaltung **SOPHIE MAINTIGNEUX** Montage **BETTINA BÖHLER** Szenenbild **KARIN GIEZENDANNER** Ton **RETO STAMM** Kostüm **KARL GÖLKEL** Maske **JEAN COTTER**
Sound Design und Mischung **FELIX BUSSMANN** Casting **CORINNA GLAUS** Verleih **BEA CUTTAT LOOK NOW!** Regie **MARCEL GISLER** Produzentin **SUSANN RÜDLINGER**

IN KOPRODUKTION MIT SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN / SRG SSR UND MIT UNTERSTÜTZUNG VOM EIDGENÖSSISCHEM DEPARTEMENT DES INNERN BUNDESAMT FÜR KULTUR BAK, ZÜRCHER FILMSTIFTUNG, KANTON ST. GALLEN KULTURFÖRDERUNG und SWISSLOS, KULTURFONDS SUISSIMAGE, MEDIA PROGRAMM OF THE EUROPEAN UNION, STAGE POOL FOCAL und ERNST GÖHNER STIFTUNG, PASSAGE ANTENNE

AB 30. MAI IM KINO

cobrafilm · SRF · ZÜRCHER FILMSTIFTUNG · zuissimage · Kanton St.Gallen Kulturförderung · SWISSLOS · MEDIA · FOCAL · ERNST GÖHNER STIFTUNG · LOOK NOW!