Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 331

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

4.13

Abgrund der Oberfläche – Amerikanisches Kino der Achtziger

...

Larry Cohen – Meister des B-Films

...

Die Ritter des Unabhängigen Films – Basel, ENTHUSIASMUS und Le Bon Film

...

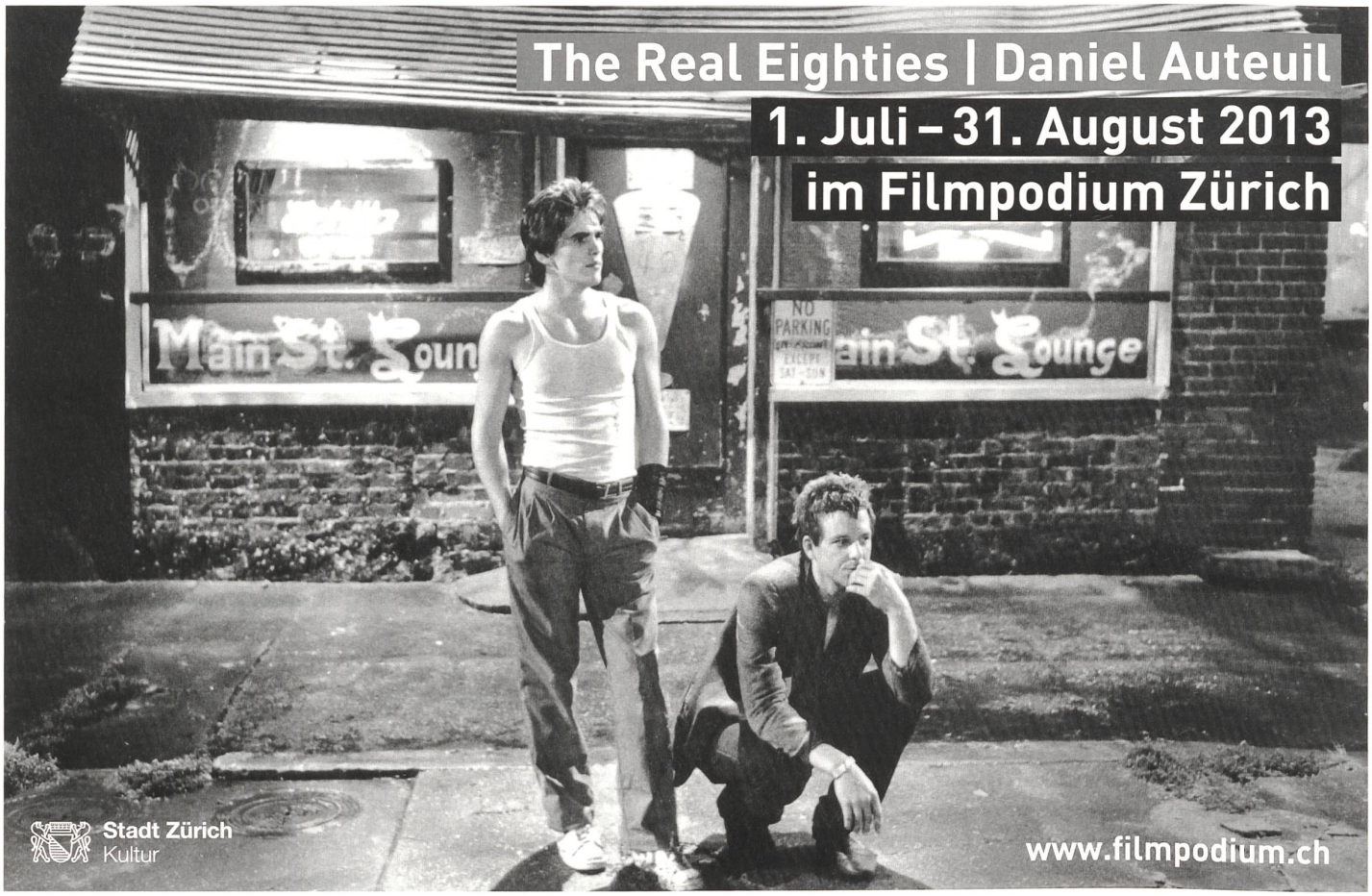
CHILD'S POSE Netzer
BEFORE MIDNIGHT Linklater
THE PLACE BEYOND THE PINES Cianfrance
ROSIE Gisler

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 04



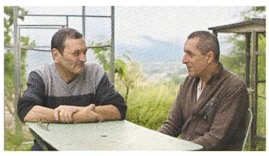
Ericka Beckman Works 1978–2012

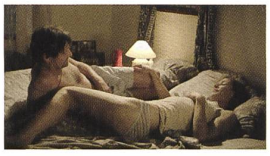
Kunsthalle Bern 7. Juni – 4. August

Tension Building		2012
Switch Center		2003
Blind Country	In Collaboration With Mike Kelley	1989
Cinderella		1986
You The Better		1983
Out Of Hand		1980
The Broken Rule		1979
We Imitate: We Break Up		1978

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
4.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 331
Juni 2013

Titelblatt:
Julie Delpy als Céline und
Ethan Hawke als Jesse
in BEFORE MIDNIGHT
von Richard Linklater





KURZ BELICHTET
4 *The Weimar Touch*
5 *Cannes 2013, Rückblick*
6 *Bücher*
9 *DVD*

FILMFORUM
10 **Erstickende Mutterliebe**
CHILD'S POSE *von Calin Peter Netzer*

KINO DER SIMULATION
12 **Abgrund der Oberfläche**
The Real Eighties – Amerikanisches Kino 1980 bis 1989

TRIBUTE
22 **Meister des B-Films**
Larry Cohen, Drehbuchautor und Regisseur
23 **«Ich schreibe seit fünfzig Jahren»**
Gespräch mit Larry Cohen

FILMFORUM
26 **Das Leben nach Sunrise und Sunset**
BEFORE MIDNIGHT *von Richard Linklater*
28 **Abwesende Väter**
THE PLACE BEYOND THE PINES *von Derek Cianfrance*

NEU IM KINO
30 **MONSTERS UNIVERSITY** *von Dan Scanlon*
30 **LES INVISIBLES** *von Sébastien Lifshitz*
31 **SCHLAFKRANKHEIT** *von Ulrich Köhler*

WEITERHIN IM KINO
32 **ROSIE** *von Marcel Gisler*

RÜCKBLENDE
33 **Die Ritter des Unabhängigen Films**
Basel, ENTHUSIASMUS *von Dziga Vertov*
und die Gründung von Le Bon Film

UNPASSENDE GEDANKEN
40 **Und was, wenn sich einer verschluckt?**
Von Vea Kaiser

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
Michael Ranze, Doris Senn, Frank Arnold, Gerhard Midding, Johannes Binotto, Martin Walder, Michael Lang, Stefan Volk, Irene Genhart, Thomas Tode

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Archiv Le Bon Film, Ciné-worx, Basel; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; NIFFF, Neuchâtel; Arthouse Commercio Movie, Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Look Now! Filmdistribution, Rialto Film, Walt Disney Company, Zürich; Filmmuseum Stiftung Deutsche Kinemathek, Studiocanal, Berlin; Ad vitam, Paris; ein besonderer Dank gilt Johannes Binotto und Thomas Tode

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

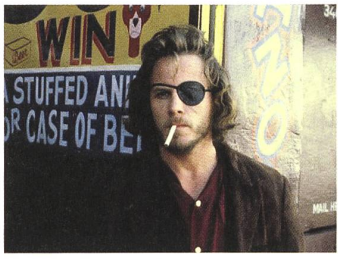
Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

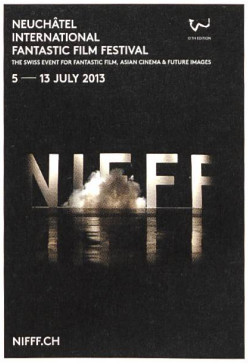
Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– oder mehr unterstützt.

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

Kurz belichtet



CUTTER'S WAY
Regie: Ivan Passer



The Real Eighties

Als «lange überfällige Wiederbelebung eines einmaligen filmgeschichtlichen Erfahrungsraums zwischen Verlust, Exzess und Alltäglichkeit» bezeichnen die Kuratoren die Reihe «The Real Eighties. Amerikanisches Kino 1980–89», die noch bis zum 23. Juni im *Österreichischen Filmmuseum* in Wien läuft. Mit insgesamt 46 Filmen ist das Programm äusserst reichhaltig bestückt.

Das Zürcher *Filmpodium* übernimmt beziehungsweise variiert die Reihe für sein bis Ende August verlängertes Juli-August-Programm und wird 23 Filme aus dieser Periode zeigen, aus einer Zeit, die des Öftern als eine des Verfalls bezeichnet beziehungsweise die der Oberflächlichkeit geziehen wurde. «Doch da gab es doch nicht nur Spielberg & Lucas & Co., sondern auch jede Menge feine kleine Filme grosser und grosse Filme kleiner Autoren, ganz zu schweigen von den schrägeren Exponenten des blühenden Genrekinos!», meint *Andreas Furler* im mit «Bekenntnisse eines Achtzigers» überschriebenen Editorial des Programmhefts des Filmpodiums. Das Spektrum ist weit, und man freue sich etwa auf AIRPLANE! und THE NAKED GUN des *Zucker-Abrahams-Zucker*-Trios, auf PRINCE OF THE CITY von *Sidney Lumet*, THIEF von *Michael Mann* und RUMBLE FISH von *Francis Ford Coppola*, auf THE BIG EASY von *Jim McBride*, SOMETHING WILD von *Jonathan Demme*, CHRISTINE und STARMAN von *John Carpenter* und MODERN ROMANCE von *Albert Brooks*.

Unter dem Titel «Der Tod des guten alten New Hollywood» unterhält sich am Montag, 8. Juli, Andreas Furler mit *Lukas Foerster* und *Nikolaus Perneczky*, zweien der Kuratoren der Reihe des Österreichischen Filmmuseums, über «Brüche und Kontinuitäten, Kanon und Antikanon im amerikanischen Kino seit den siebziger Jahren». Das Gespräch findet im Anschluss an die Vorstellung von CUTTER'S WAY von *Ivan Passer* statt.

www.filmpodium.ch

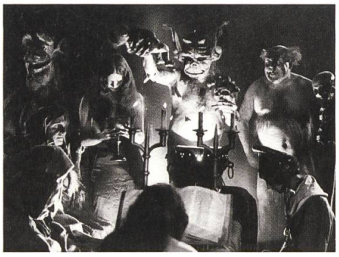
NIFFF

Vom 5. bis 13. Juli findet in Neuenburg die dreizehnte Ausgabe des *Neuchâtel International Fantastic Film Festival* statt. Das Festival hat für seine rund 110 Filme zählende Selektion neben dem Théâtre du Passage und dem Temple du Bas mit dem grossen Saal des Kinos Arcade und dem Cinéma Bio zusätzlich zwei Abspielorte für sein Programm hinzugewonnen.

Dem amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor *Larry Cohen*, «Meister des B-Films», wird eine Hommage ausgerichtet. Cohen stellt persönlich sein Werk vor, aus dem neben der IT'S ALIVE-Trilogie und Folgen aus der Fernsehserie THE INVADERS sein Erstling BONE von 1972, HELL UP IN HARLEM und BLACK CAESAR, Vorläufer des Blaxploitation-Kinos, SPECIAL EFFECTS, ein Pamphlet über die Filmindustrie, ORIGINAL GANGSTAS mit *Fred Williamson*, *Jim Brown* und *Pam Grier* und die Horror-Filme GOD TOLD ME TO, A RETURN TO SALEM'S LOT, THE STUFF und Q – THE WINGED SERPENT zu sehen sein werden.

Am 6. Juli findet die «NIFFF Invasion 2013» statt. In Zusammenarbeit mit dem Centre d'Art Neuchâtel und der Stadt organisiert das Festival im Stadtzentrum diverse Anlässe rund um das Verhältnis von Bild und Ton: von Aktivitäten für die Jüngsten über ein Spezialprogramm zu Videoclip und Genrefilm und eine Life-Performance der Künstler *Guy Meldem* und *Philippe Daerendinger* bis zur Live-Vertonung von NOSFERATU von *Friedrich*

TAGEDIEBE
Regie: Marcel Gisler



HÄXAN
Regie: Benjamin Christensen

TABU
Regie: Miguel Gomes

Entwurf von Takashi Watabe für EVANGELION: 2.0 YOU CAN (NOT) ADVANCE
Regie: Masayuki, Kazuya Tsurumaki

Wilhelm Murnau durch die für ihre elektronische Musik bekannte Pariser Formation *Turzi*.

Eine weitere Festivalschiene leistet anhand von sechs Dokumentarfilmen einen Beitrag zur Geschichte des Genres des fantastischen Films, während in der Sektion «Films of the Third Kind» mit SIMON KILLER von *Antonio Campos* und DARK SKIES von *Scott Stewart* Vorpremieren der Saison zu sehen sein werden.

www.nifff.ch

Marcel Gisler

Begleitetend zur Premiere von ROSIE sind im St. Galler *Kinok*, Cinema in der Lokremise, im Juni erfreulicherweise alle bisherigen Filme von *Marcel Gisler* zu sehen. Sein Erstling TAGEDIEBE hat 1985 in Locarno gleich den Silbernen Leoparden gewonnen und wurde als «europäische Antwort auf Jim Jarmusch» bezeichnet. SCHLAFLOSE NÄCHTE von 1988 ist wie der Erstling in der avantgardistischen jungen (Pseudo-)Künstlerwelt Berlins angesiedelt und erhielt in Locarno den Bronze-Leoparden für seine aussergewöhnliche Erzähltechnik. DIE BLAUE STUNDE von 1992 zeichnet das Leben eines Berliner Callboys zwischen Freiern und der einsamen Marie nach. Mit F. EST UN SALAUD setzte Gisler kongenial «ter fögi isch e souhung» um, den Roman von Martin Frank über die obsessive Liebe zwischen einem Jungen und dem zehn Jahre älteren zynischen Rockmusiker im düsteren Drogen- und Strichermilieu.

www.kinok.ch

Stummfilm-Openair

Die vom *Institute of Incoherent Cinematograpy* IOIC organisierte Reihe mit live begleiteten Stummfilmen in der *Villa Sträuli* in Winterthur findet ihren Abschluss in zwei Open-Air-Veranstaltungen. Am Donnerstag, 4. Juli, wird THE TEMPTRESS von *Fred Niblo* (USA 1926) von der Sängerin *Evelynn Trouble*, dem Bassisten *Flo Götte* und dem Schlagzeuger *Tobi Schramm* begleitet. In ihrem zweiten Film in den USA spielt *Greta Garbo* in einem Leidenschaftsdrama in Südamerika eine Frau zwischen mehreren Männern – deutscher Verleihtitel: DÄMON WEIB.

Am Freitag, 5. Juli, ist HÄXAN von *Benjamin Christensen* (Dänemark 1922) zu sehen, eine faszinierende Mischung aus Spiel- und Dokumentarfilm über Herkunft, Formen und Folgen des frühneuzeitlichen Hexenwahns. Heute fesselt der als Lehrfilm gedachte HÄXAN vor allem durch die expressionistische Inszenierung und das Geschick im Ausmalen düsterer Visionen. Das Quartett *Lila – Christoph Erb*, Saxophon und Bassklarinette, *Julian Sartorius*, Schlagzeug, *Flo Stoffner*, Gitarre, und *Hans-Peter Pfammatter* an der Elektronik – vertont diesen Kultfilm der Surrealisten.

Mit Bar und Verpflegungsmöglichkeit ab 19 Uhr, Film ab 22 Uhr, bei schlechter Witterung findet die Veranstaltung im Kultursalon statt.

www.villa-straeuli.ch, www.ioic.ch

Black & White

Es gibt aktuell beinah so etwas wie eine Renaissance des Schwarzweissfilms. Das *Filmpodium Biel* zeigt bis Anfang Juli einige hervorragende Beispiele dieses "Genres". Der im Rotoskopieverfahren hergestellte tschechische Animationsfilm ALOIS NEBEL von *Tomás Lunák* (14., 15. 6.) erzählt vom Bahnwärter Alois Nebel, der in seinem kleinen Dorf plötzlich von Träumen und Halluzinationen von der dunklen europäischen Vergangenheit der NS-Zeit der deutschen Besatzung und von einer geheimnisvollen stummen Person heimgesucht wird. Ein sattes Schwarzweiss dominiert den Dokumentarfilm KAMPF DER KÖNIGINNEN von *Nicolas Steiner* (17. 6.) über den traditionellen *Combat des reines* der Walliser Kühe. Elegant und beschwingt beschwört THE ARTIST von *Michel Hazanavicius* (21.–23. 6.) die Zeit des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm – und die Magie des Kinos. In THE TURIN HORSE von *Béla Tarr* (23., 24. 6.) «steht der Himmel grau in grau und schwarz in schwarz» (Martin Walder in Filmbulletin 2.12). Der Charme von *Jan Ole Gersters* OH BOY! (28., 29. 6.) – ein junger Mann lässt sich einen Tag und eine Nacht lang durch Berlin treiben – verdankt sich nicht zuletzt der Fotografie und dem Jazz-Score. TABU von *Miguel Gomes* (30. 6., 1. 7.) ist ein «Film über Zeit und Erinnerung» (Gerhard Midding in Filmbulletin 7.12), ein reizvolles Spiel mit portugiesischer Kolonialgeschichte, unerfüllten Glückssehnsüchten und Motiven der Filmgeschichte. Den Schlusspunkt der Reihe setzt BLANCANIEVES von *Pablo Berger* (5.–8. 7.), eine aberwitzige Umsetzung des Schneewittchen-Stoffs in das archaische Spanien der zwanziger Jahre.

www.filmpodiumbiel.ch

Proto Anime Cut

Die neuste Ausstellung des Basler *Cartoon-Museums* heisst «Proto Anime Cut. Zukunftsvisionen im japanischen Animationsfilm» und ist dort bis zum 13. Oktober zu sehen. Sie präsentiert Originalzeichnungen wichtiger Illustratoren japanischer Animationsfilme wie *Hideaki Anno*, *Haruhiko Higami*, *Hiromasa Ogura*, *Mamoru Oshii* und *Takashi Watabe*, konzentriert sich auf Zeichnungen aus der Konzeptentwicklung und auf Hintergrundbilder einflussreicher Science-Fiction-Anime wie PATLABOR, NEON GENESIS EVANGELION und GHOST IN THE SHELL. Die meist noch von Hand erstellten Zeichnungen werden ergänzt mit Filmausschnitten. Vorträge und Workshops ergänzen die Ausstellung.

www.cartoonmuseum.ch

The Big Sleep

Jacqueline Veuve
29. 1. 1930–18. 4. 2013

«Jacqueline Veuve hatte einen ausgeprägten Sinn für Einstellungen, für all das, was man zeigen oder weglassen muss, damit die ZuschauerInnen verstehen. Beispielhaft dafür ist die Filmserie zu den Holzberufen, den Métiers du bois, wie die Filme CLAUDE LEBET, LUTHIER (1988), ARMAND ROUILLER, FABRICANT DE LUGES (1987) oder MARCELLIN BABEY, TOURNEUR SUR BOIS (1989), oder die CHRONIQUE VIGNERONNE (1999) über Weinbau und die CHRONIQUE PAYSANNE EN GRUYÈRE (1990), die BäuerInnenchronik. Bei Jacqueline Veuve wird das komplexe Alpkäsen zu einer völlig durchsichtigen Sache. Und besser noch: zu einer fesselnden Geschichte.»

Frédéric Maire in der WoZ vom 25. 4. 2013

Ray Harryhausen
29. 6. 1920–7. 5. 2013

«Das komplette Blockbuster-Kino der Gegenwart, von AVATAR bis WORLD WAR Z – all das wäre ohne Ray Harryhausen ganz undenkbar. (...) In den Kreaturen des Meisters aber steckt durchgehend mehr – ein Gefühl, eine Zärtlichkeit, die von Harryhausens Fingerspitzen direkt ins Herz des Betrachters springt, ein Staunen über die Welt und ihre Schönheit.»

Tobias Kniebe in «Süddeutsche Zeitung» vom 10. 5. 2013

The Weimar Touch
Retrospektive der Berlinale

CAR OF DREAMS
Regie: Graham Cutts, Austin Melford

MOLLENARD
Robert Siodmak

FIRST A GIRL
Regie: Victor Saville

THE SMALL BACK ROOM
Regie: Michael Powell, Emeric Pressburger

Wie sehr das Kino der Weimarer Republik, die dunklen Schattenspiele des deutschen Expressionismus vor allem, andere filmische Wellen und Bewegungen beeinflusste, ist besonders anhand des Film noir, der ab 1941, ab THE MALTESE FALCON, das amerikanische Kino verunsicherte, ausführlich diskutiert worden. In den zwanziger Jahren hatte das deutsche Kino Weltrang, es konnte sich gegenüber Hollywood nicht nur kommerziell behaupten, sondern inspirierte auch amerikanische Regisseure und Produzenten. Mit der Machtergreifung Hitlers war diese Phase des Experimentierens und des höchsten künstlerischen Ausdrucks mit einem Schlag vorbei. Mehr als zweitausend deutsche Filmschaffende, vom Regisseur bis zum Schauspieler, waren gezwungen, ihre Heimat zu verlassen und sich nach Umwegen in Hollywood eine neue Existenz aufzubauen. Der Einfluss auf den Film noir ist zeitlich versetzt. Sehr viel unmittelbarer und früher lässt sich der Hauch von Weimar aber auch schon in den Kinematographien anderer Länder, Frankreich oder Grossbritannien zum Beispiel, festmachen. «The Weimar Touch. The International Influence of Weimar Cinema after 1933» war darum die Retrospektive der diesjährigen Berlinale überschrieben.

Eingeteilt in fünf Kapitel – «Rhythm and Laughter», «Unheimlich – The Dark Side», «Light and Shadow», «Variations» und «Know Your Enemy» spürten 31 Filme den Wechselwirkungen und Kontinuitäten deutscher Emigranten bis in die späten fünfziger Jahre nach. «Variations», also Remakes und Abwandlungen grosser Vorbilder, unter dieser Überschrift war ein so schöner Film wie *Graham Cutts'* und *Austin Melfords* CAR OF DREAMS (GB 1935) zu sehen (nach *Gerhard Lamprechts* EINMAL EINE GROSSE DAME SEIN von 1934). Eine junge Frau, Vera, lässt sich in Luxusläden Kleider und Möbel vorführen. Aber für den käuflichen Erwerb fehlt ihr das Geld. Ganz besonders hat es ihr ein Rolls Royce im Schaufenster eines Autosalons angetan – den sie prompt vom Verkäufer (der in Wahrheit der Juniorchef einer Musikinstrumentenfabrik ist) geschenkt bekommt. Eine witzige, schwungvolle Tonfilmoperette, mit der Musik von *Mischa Spoliansky*, die mit zahlreichen Running Gags – *Robert Hare* als kurioser, störender Angestellter der Instrumentenwerkstatt und *Norah Howard* als schlagfertige Sekretärin – und einem ungewöhnlichen Schluss im Eislaufstadion aufwartete. Die Bauten stammen von *Alfred Junge*, die Berlinerin *Grete Mosheim*, 1934 nach England emigriert, bezaubert als Vera mit ihrem deutschen Akzent.

Paul Wegeners «Golem-Trilogie» (am bekanntesten: DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM von 1920) mag als Wegbereiter des künstlichen Menschen, eines der grössten Mythen des Horror- und Science-Fiction-Films, gelten. In Berlin war *Julien Duviviers* LE GOLEM (1935) zu sehen, eine Art Sequel, wenn man so will. Duvivier nimmt sich zunächst sehr viel Zeit, die desolaten Bedingungen, unter denen die Juden im Prag Kaiser Rudolfs II. leben müssen, zu schildern. Über eine Stunde vergeht, bis der bislang in einer Synagoge versteckte Golem erweckt wird und dann, befreit von seinen Ketten, die man ihm sicherheitshalber angelegt hatte, sein Zerstörungswerk beginnt.

Robert Siodmak, vor allem bekannt durch seine Film noirs PHANTOM LADY (1944) und natürlich THE KILLERS (1946), hatte Deutschland 1933 verlassen müssen und ging zunächst nach Paris, wo er bis zur Besetzung Frankreichs regelmässig arbeiten konnte. Einer seiner schönsten Filme aus dieser Zeit ist MOLLENARD (1938). Die Titelfigur, von *Harry Baur* (der schon der Golem war) mit grosser körperlicher Präsenz als egomanischer Abenteurer gespielt, ist Kapitän eines Frachters, der zwischen Dünkirchen und Schanghai pendelt und nebenbei Waffen schmuggelt. Von seiner Frau hat er sich längst entfremdet, Unterstützung findet er nur bei seiner loyalen Mannschaft. Doch als der Frachter durch einen ausgebooteten Waffenhändler in Brand gesteckt wird und Mollenard, nach Dünkirchen zurückgekehrt, einen Schlaganfall erleidet, ist er hilflos seiner hasserfüllten Frau ausgeliefert. Mollenard – das ist ein anarchistischer Querkopf, und wie hier die Neue Sachlichkeit – Siodmak hatte bei MENSCHEN AM SONNTAG (1930) Co-Regie geführt – auf den Poetischen Realismus trifft, führt zu einer ungewöhnlichen Melange. «In keinem anderen Film Siodmaks ist der antibürgerliche Furor unverblümter, die Identifikation mit dem Heimatlosen, dem Ausgestossenen deutlicher.» (Karl Prümm)

Ein Film wie VIKTOR UND VIKTORIA, 1933 von *Reinhold Schünzel* inszeniert, machte noch einmal nachdrücklich deutlich, welch frechen, witzigen, ironischen, sogar ambivalenten, in jedem Fall ungemein unterhaltsamen Komödien in Deutschland entstanden – bevor ein Film wie Hipplers DER EWIGE JUDE (1940) Männer in Frauenkleidern «als jüdische Perversion von deutscher Reinheit denunzierte» (Karsten Witte). Eine Frau, die einen Mann spielt, der eine Frau spielt – dieses subversive, anzügliche Spiel mit den Geschlechterrollen sowie die direkte Problematisierung der Arbeitslosigkeit (übrigens auch Thema im ebenfalls gezeigten PETER von *Hermann Kosterlitz*, später bekannt als Henry Koster) interessierte auch die Engländer, und so kam nur zwei Jahre später mit FIRST A GIRL von *Victor Saville* ein britisches Remake in die Kinos. Interessant: Die Frau ist eigentlich stets als solche kenntlich. Saville war das Spiel mit der Illusion und die Verwirrung der Geschlechter gar nicht so wichtig. Stattdessen gibt es hier prächtige Schauplätze am Mittelmeer, aufwendige Bühnenbilder und ausgefallene Kostüme.

In der Sektion «Know Your Enemy» waren solche "Gassenhauer" wie CASABLANCA und TO BE OR NOT TO BE zu sehen, aber auch seltene Filme wie *Anatole Litvaks* CONFESSIONS OF A NAZI SPY (1939) oder *Douglas Sirks* HITLER'S MADMEN (1943), der kurz nach dem Attentat auf Heydrich und dem Massaker von Lidice entstand. Einer der sehenswertesten Filme der Retrospektive war zweifellos THE SMALL BACK ROOM (1949) von *Michael Powell* und *Emeric Pressburger*. Sie erzählen die Geschichte eines dickköpfigen, gehbehinderten und alkoholabhängigen Sprengstoffexperten, der in dem kleinen Hinterzimmer des Filmtitels nach einer Methode sucht, Zeitzünderbomben, die die Nazis über England abwerfen, zu entschärfen. Höhepunkt des Films, neben der caligaresken, von *Hein Heckroth* ausgestatteten Alkoholrauschsequenz, ist die über zwanzigminütige Entschärfungsszene, die fast ohne Dialog auskommt. «Film noir in seiner höchsten Intensität», schrieb Raymond Durgnat über die düstere Atmosphäre, das Spiel mit Licht und Schatten, die Zeichnung eines ambivalenten, unentschlossenen Helden. So schlug die Retrospektive einen aufregenden filmhistorischen Bogen, der ästhetische, motivische und stilistische Einflüsse sichtbar machte, dabei Ländergrenzen überschritt und Querverstrebungen sichtbar machte. Für Schubladendenken war da kein Platz.

Michael Ranze

66. Filmfestival von Cannes
Ein Rückblick

INSIDE LLEWYN DAVIS
Regie: Ethan und Joel Coen

LE PASSÉ
Regie: Asghar Farhadi

NEBRASKA
Regie: Alexander Payne

UN CHÂTEAU EN ITALIE
Regie: Valeria Bruni Tedeschi

Das Wetter an der Côte d'Azur präsentierte sich mit viel Regen und wenig Sonnenschein ebenso durchzogen wie das Hauptprogramm in Cannes, der Offizielle Wettbewerb. Dort zeichneten sich insbesondere Gewaltexzesse als prägendes Ingrediens ab: so etwa in HELI vom mexikanisch-amerikanischen *Amat Escalante*, der von einer ruralen Familie erzählt, die in die Fänge der Drogenmafia gerät. Trotz einer unbestritten grossartigen Kamera, die die karge landschaftliche Weite eindrücklich auf die Leinwand bannt, und den jungen bis sehr jungen Darsteller/innen, die ihre Rollen brillant zurückhaltend spielen, scheitert der Film letztlich an den extensiv gezeigten grausamen Folterszenen. Nichtsdestotrotz zeichnete die Jury unter dem Vorsitz von Steven Spielberg den Nachwuchsregisseur für die beste Regie aus.

Rache und Gewalt standen auch im Zentrum von *Jia Zhangkes* A TOUCH OF SIN – einem disparaten Episodenfilm aus China, in dem ein Arbeiter gegen den korrupten Dorfchef einen Amoklauf unternimmt, die Sauna-Angestellte einen rabiaten Gast umbringt, ein Raubmörder seine Opfer auf offener Strasse tötet und ein junger Arbeiter sich aus Verzweiflung das Leben nimmt. Mutmasslich dem "Underground" zugerechnet, geniesst Jia im Gegensatz zu seinem Heimatland in Europa viel Aufmerksamkeit und Bekanntheit – und erhielt nun auch in Cannes (nach Berlin und Venedig, wo er bereits prämiert wurde) eine Anerkennung (für das beste Drehbuch).

Skurril-gewaltvoll präsentierte sich BORGMAN von *Alex van Warmerdam* (LITTLE TONY), der darin selbst mitspielt. Borgman ist ein Rebell, der im Walduntergrund haust, um – daraus verscheucht – eine bürgerliche Bilderbuchfamilie samt edel designtem Eigenheim aus den Angeln zu heben und alles, was ihm und seinen Komplizen zu Unzeiten über den Weg läuft, dem Tode zuzuführen. Die holländische Version von FUNNY GAMES beginnt zwar bildstark und pointiert, verliert dann aber zunehmend das Ziel aus den Augen und lässt einen ratlos zurück. Da beschert *Takeshi Miikes* SHIELD OF STRAW, dessen Blutszenen einer schrillen Manga-Ästhetik huldigen, immerhin süffige Krimi-Kost. Die Gewalt dominierte auch in ONLY GOD FORGIVES des dänischen "Kultregisseurs" *Nicolas Winding Refn* (DRIVE): Sein artifiziös gestaltetes, brutales Ödipusdrama mit *Ryan Gosling* in der Hauptrolle scheitert aber kläglich.

Auch JEUNE & JOLIE, das gespannt erwartete neue Werk von *François Ozon*, enttäuschte: Sein vierzehnter Film zeichnet die Story von Isabelle (Supermodel *Marine Vacth*) nach, die sich als minderjähriges Callgirl verdingt, und ein unterkühltes Abbild aus einer Mischung aus «Lolita» und «Belle de Jour». Mit Sex in seiner exzessiven Darstellung wiederum provozierte der überraschende Preisträgerfilm der Goldenen Palme: LA VIE D'ADÈLE des tunesisch-französischen Regisseurs *Abdellatif Kechiche*. Der auf dem Comic «Le bleu est une couleur chaude» von Julie Maroh basierende Film erzählt von zwei jungen Frauen, deren Beziehung als Liebe auf den ersten Blick beginnt und sich zur Amour fou entwickelt. Der Film illustriert dies mit einer minutenlangen, sehr rohen und sehr physischen Liebesszene. Kechiche trieb dabei seine Hauptdarstellerinnen *Léa Seydoux* (SISTER) und insbesondere das Nachwuchstalent *Adèle Exarchopoulos* bis an ihre Grenzen. Kein Wunder, wurde die Goldene Palme bei LA VIE D'ADÈLE – zum ersten Mal! – an den Regisseur und die Darstellerinnen gemeinsam verliehen! Allerdings erhält die mutmasslich über Jahre sich hinziehende Beziehung nie wirklich Tiefe oder Profil, und die sprunghaften Dialogszenen mit pseudodokumentarischem Touch vermögen die Geschichte nicht aus ihrer Schablonenhaftigkeit zu lösen. Nicht ganz unerwartet kommt daher, dass der Regisseur sich davon distanziert, eine lesbische Beziehung inszeniert zu haben – und so bleibt der Verdacht, dass der Film nicht zuletzt einen diffusen Voyeurismus bedient.

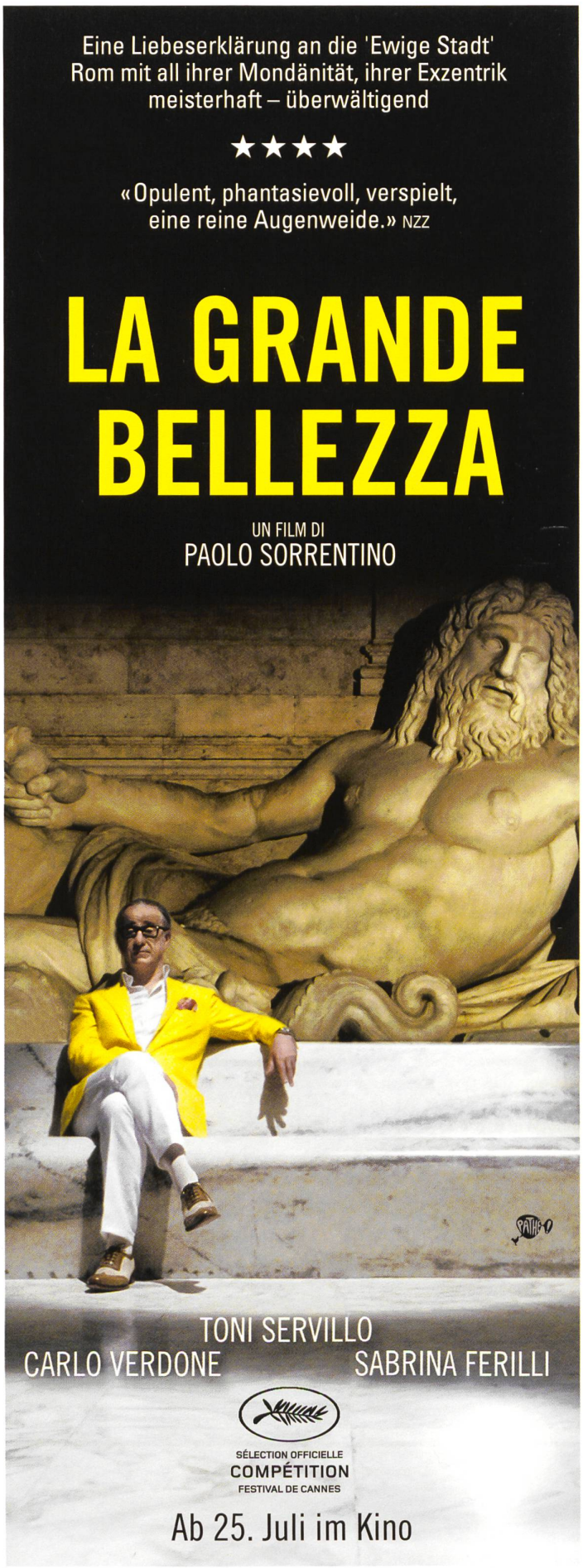
Doch nun zu den schönen Überraschungen in Cannes: Das war zum einen der atmosphärische INSIDE LLEWYN DAVIS von *Ethan* und *Joel Coen* (für viele der heimliche Favorit, dann aber "nur" mit dem Grossen Preis der Jury bedacht): das Porträt eines glücklosen Folksängers aus dem New York der sechziger Jahre, der mal hier bei Freunden unterkommt, mal da – und bei dem sich der obligate American Dream partout nicht einstellen will. Die Coens geben insbesondere der Musik einen gebührenden Platz und lassen die Songs (die der brillante *Oscar Isaac* selbst performt) zur Gänze hören – was mit zum runden Filmerlebnis beiträgt.

Der Iraner *Asghar Farhadi* – viel gefeiert und mit dem Oscar ausgezeichnet für A SEPARATION – zeichnete mit LE PASSÉ ein neues ähnlich kunstvoll, wenn auch nicht ganz so überragend konstruiertes Beziehungs- und Familiendrama. Darin trifft Ahmad, der nach vier Jahren aus dem Iran nach Paris zurückkehrt, um sich von seiner Frau scheiden zu lassen, unverhofft auf eine brisante Patchworkfamilie. Der spannende Plot nimmt immer wieder neue überraschende Wendungen – wie das schon bei der mäandrierenden Erzählung von A SEPARATION der Fall war.

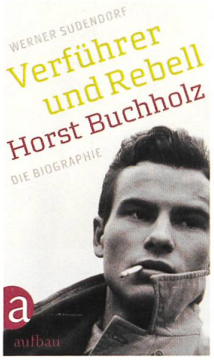
Alexander Payne realisierte das wunderbare Vater-Sohn-Roadmovie NEBRASKA vor dem Hintergrund einer weiten Kornfelderlandschaft – und das in Schwarzweiss und mit viel lakonischem Humor im Umgang mit den gelinde gesagt eigenwilligen Provinzlern. Darin besteht der leicht demente Vater auf dem realen Gewinn eines Werbemillionenloses, weshalb der Sohn (als Antiheld: *Will Forte*) sich mit ihm auf den Weg macht zum Werbebüro im Norden Nebraskas – und in die Vergangenheit seines Vaters. Beide Filme, die bei der Kritik hoch im Schwange waren, belohnte die Cannes-Jury einzig mit Darstellerpreisen: *Bérénice Bejo* (L'ARTISTE) als Hauptdarstellerin von LE PASSÉ und *Bruce Dern* als starrköpfiger Vater in NEBRASKA.

Unprämiert blieben *Steven Soderbergh* und BEHIND THE CANDELABRA, sein mutmasslich letztes Werk für die Kinoleinwand. In dem eher konventionellen Porträt des flamboyanten Las-Vegas-Stars Liberace und seines jüngeren Lovers brillierten insbesondere *Michael Douglas* und *Matt Damon*. *Valeria Bruni Tedeschi* – die einzige Frau in der einmal mehr männerdominierten Auslese – inszenierte mit UN CHÂTEAU EN ITALIE eine ebenso amüsante wie unverhüllte "Autofiktion" – über eine bourgeoise Familie mit Geld- und anderen Problemen (es spielen sowohl Valeria selbst als auch ihre Mutter sowie ihr damaliger Partner im richtigen Leben, *Louis Garrel*, mit). *Jim Jarmusch* mit einer subtilen Parodie eines Vampirmovies, ONLY LOVERS LEFT ALIVE, und *Roman Polanski* mit dem Bühnenstück VENUS IN FUR (mit seiner Frau *Emmanuelle Seigner* in der Hauptrolle) gingen ebenfalls ohne Preis aus dem Rennen – sorgten aber für ein glorioses altmeisterliches Finale der diesjährigen Cannes-Auswahl.

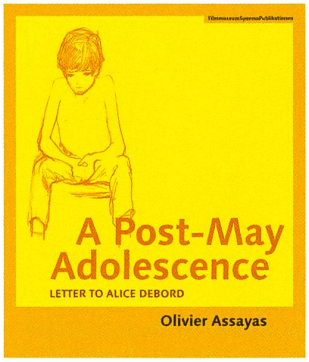
Doris Senn

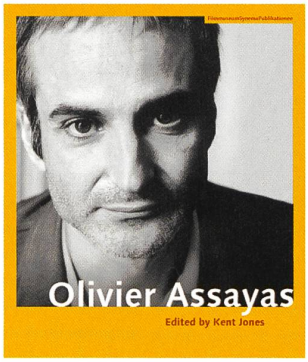


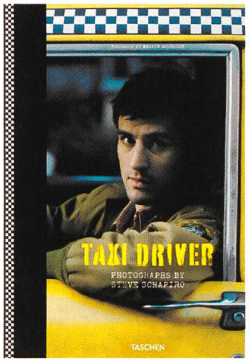
Rebellen
Zum Lesen

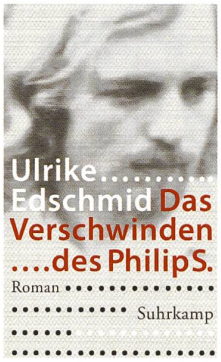


Horst Buchholz war zweiundzwanzig Jahre alt, als er 1955 in DIE HALBSTARKEN als Freddy Borchert in schwarzem Lederoutfit und mit selbstbewusstem Auftreten den Anführer einer Halbstarken-Gang verkörperte. Er hatte schon in drei Filmen grössere Rollen gespielt und in zwanzig Theaterstücken auf der Bühne gestanden, aber diese Rolle machte ihn zu einer Ikone, ihren Charakter griff er in den ganz anderen Kontexten späterer Rollen wieder auf, verständlicherweise hatten diejenigen jugendlichen Kinogänger, für die er damit zum Idol wurde und die Rolle und Darsteller in gewisser Weise gleichsetzten, Probleme damit, dass er anschliessend gepudert und mit Perücke in dem Historienfilm HERRSCHER OHNE KRONE zu sehen war. «Für ihn war Freddy nur eine Rolle gewesen», heisst es in *Werner Sudendorfs* «Verführer und Rebell», während Buchholz selber dazu rückblickend in einem Interview erklärte: «Bei mir kam das einfach vom Theater her: immer der Spass an einer anderen Rolle.» Die Materiallage für eine Biografie des 2003 verstorbenen Stars ist gut, Werner Sudendorf, leitender Mitarbeiter der Deutschen Kinemathek, konnte dafür vor allem auf den Nachlass des Schauspielers zurückgreifen, den die Kinemathek besitzt und zu dem auch Audiokassetten mit Gesprächen zwischen Buchholz und seinem Sohn Christopher gehören, offenbar entstanden in Vorbereitung zu dessen Porträtfilm HORST BUCHHOLZ ... MEIN PAPA (2005), daneben ein Gespräch mit seiner Witwe Myriam Bru, sowie «Kindheitserinnerungen» und «unveröffentlichte Notizen» von Buchholz selber (leider ohne Angabe, wie umfangreich diese sind). Auch der in der Kinemathek vorhandene Nachlass von Paul Kohner (der Buchholz' amerikanischer Agent war) gibt einiges an Fundstücken her; dazu kommen zeitgenössische Presseberichte sowie Gespräche mit Weggefährten. «Uneingeschränkten Einblick in den Nachlass» habe die Familie gewährt, davon können andere Biografen nur träumen. In nüchternem Tonfall erzählt Sudendorf die Geschichte eines zunächst bei Pflegeeltern aufgewachsenen Jungen, der früh lernen musste, sich selber durchzuschlagen. Das Theater gab dem Leben des damals vierzehnjährigen «eine Wende», er sagte später zweimal Nein zu Visconti, beide Rollen (in ROCCO E SUOI FRATELLI beziehungsweise IL GATTOPARDO übernahm dann Alain Delon), er begann – nach anfänglichem Zögern – mit THE MAGNIFICENT SEVEN eine US-Karriere und arbeitete seit 1968 in Frankreich mehrfach mit jungen Regisseuren, musste später aber auch viele Projekte wegen des Geldes annehmen. Immerhin hatte er mit Christian Rischerts WENN ICH MICH FÜRCHTE (1983) und Roberto Benigninis LA VITA È BELLA (1997) noch zwei schöne Altersrollen. Dass es ihn auch hinter die Kamera zog, ist nicht unbedingt bekannt. Auch wenn einige der Projekte (von denen keines realisiert wurde) hier nicht gut wegkommen: dass er einen Film über das Sozialistische Patientenkollektiv Heidelberg nach eigenem Drehbuch plante, nötigt doch Respekt ab. In den nüchternen Tonfall des Buches fügen sich auch die Erwähnungen von frühkindlichem Missbrauch (in einem Rotkreuzlager), dass der Filmproduzent Wenzel Lüdecke «Vaterersatz, Freund, grösserer Bruder und Liebhaber in einer Person» war, sowie von zwei gleichgeschlechtlichen Partnern in seinen späteren Lebensjahren ein. Das in einen Zusammenhang mit seinen Rollen und seinem Spiel zu bringen, bleibt anderen Publikationen vorbehalten.









Olivier Assayas war dreizehn, als der Mai 68 nicht nur Paris veränderte. Auch in der französischen Provinz, wo er damals lebte, blieb das Ereignis nicht ohne Folgen. Als er im Sommer 1968 zwei Wochen als Austauschstudent in London verbrachte, eröffnete sich ihm eine weitere Welt: die der Gegenkultur. Sechsunddreissig Jahre danach hat er diese Zeit in seinem Text «A Post-May Adolescence» wiederauferstehen lassen (und im vergangenen Jahr in APRÈS-MAI, der jetzt als DIE WILDE ZEIT in die deutschen Kinos kommt). Geschrieben hat er den Text in Goa, fernab vom Geschehen und ohne die entsprechenden Dokumente, wie er im Vorwort sagt, dennoch sind sie eine sehr lebendige Vergegenwärtigung dieser Zeit. Man erfährt von seinem langen Weg zum Kino (obwohl sein Vater zeitweilig in der Branche tätig war), von seinen Versuchen als Comiczeichner und Maler, von der Bedeutung der Musik und der Auseinandersetzung mit den zunehmend dogmatischer werdenden linken Gruppen in den Siebzigern – die ihn schliesslich zum Situationismus führte.

Dieser Band ist gewissermassen ein Begleitband zu dem gleichzeitig erschienenen Buch *über* Assayas, dem ersten englischsprachigen Buch über den Regisseur, für das der Herausgeber *Kent Jones* fünfzehn englischsprachige Autoren versammelt hat, die eine kommentierte Filmografie beisteuern, an die sich Interviews mit vier langjährigen Assayas-Mitarbeitern und Kommentare von Assayas zu zehn Lieblingsfilmen anschliessen. Filmografie und zumal Bibliografie, die auch deutschsprachige Veröffentlichungen miteinbezieht, sind umfassend, die Abbildungen, darunter auch Gemälde und Zeichnungen von Assayas, aussagekräftig. Der einleitende fünfzigseitige Essay von Jones setzt Assayas auch in Beziehung zu anderen Filmemachern und ignoriert auch seine langjährige Arbeit als Filmkritiker nicht. Das Buch ist so lesbar wie spannend ausgefallen, auch in der amerikanischen Sicht auf das europäische Kino, wobei *Alexander Horwath* vom Österreichischen Filmmuseum in seiner Vorbemerkung festhält, dass Assayas' Kino «immer einen Fuss in beiden Lagern gehabt hätte, dem Filmgeschäft und dem Kunstkino». Auch wenn das Buch, wie schon andere Bände der Reihe, die das Österreichische Filmmuseum in Zusammenarbeit mit Synema herausgibt, nur in englischer Sprache publiziert wurde, wünscht man ihm im deutschen Sprachraum viele Leser (und parallel dazu auch die eine oder andere Retrospektive – etwa wie vor Kurzem im Zürcher Xenix), denn Assayas, dessen sechs abendfüllende Kinofilme zwischen IRMA VEP (1996) und CARLOS (2010) in Deutschland keinen Verleih fanden, ist hierzulande noch zu entdecken.

Robert De Niro war zweiunddreissig, als er 1975 in Martin Scorseses TAXI DRIVER vor der Kamera stand. Er hat noch in anderen grossen Filmen andere, nicht weniger bemerkenswerte darstellerische Leistungen erbracht, aber mit Travis Bickle, «God's loneliest man», eine Ikone geschaffen. Selbst wenn man als Fan den Film als DVD oder Blu-ray zu Hause hat, kann man sich für den grossformatigen Bildband aus dem Hause Taschen begeistern, der jetzt in einer erschwinglichen Ausgabe vorliegt. Die Fotos, sowohl schwarzweiss als auch in Farbe, überwiegend Szenen-, aber auch einige Werkfotos, sind nicht chronologisch angeordnet. Viele Momente beschwören jedoch automatisch die Tonspur herauf; man kann zur Lektüre aber auch gut gleich Bernard Herrmanns Score laufen lassen. Neben den vielen Momenten, die sich fest im Gedächtnis des Zuschauers eingegraben haben (wobei das finale Massaker hier vielleicht etwas zu üppig dargestellt ist – immerhin aber sieht man auf einem der Bilder ein lachendes "Opfer"), gibt es auch Überraschungsmomente, so die beiden Doppelporträts von Jodie Foster und ihrer älteren Schwester Connie, die für die damals erst Zwölfjährige bei Szenen mit «adult dialogue» und «sexual acts» als Double einsprang. Bedauerlich finde ich es allerdings, dass die mittlerweile verstorbenen Darsteller Peter Boyle, Joe Spinell, Victor Argo und Gene Palmer, die Martin Scorsese in seinem knappen Vorwort würdigt, auf keinem einzigen der Bilder zu sehen sind. Mehrere Texte am Ende des Bandes sind Interviews mit beziehungsweise Porträts von Beteiligten (überwiegend zur Premiere des Films erschienen), aber auch ein langes «Playboy»-Interview mit De Niro, in dem dieser allerdings meist wortkarg bleibt. An anderer Stelle ist zu erfahren, dass sein berühmtes «You looking at me?» nicht in Paul Schraders Drehbuch stand, sondern von De Niro improvisiert wurde.

Philip W. Sauber war siebenundzwanzig, als er im Mai 1975 nach einem Schusswechsel mit der Polizei auf einem Kölner Parkplatz starb – unter immer noch nicht ganz geklärten Umständen. Als "Terrorist" ist er in die Zeitgeschichte eingegangen. Er war einst aber auch (ebenso wie Holger Meins) Student an der Berliner Filmschule, der dffb, wo er 1968 mit DER EINSAME WANDERER eine «Hommage an Carl Theodor Dreyer» drehte, einen halbstündigen Film, der auch heute noch höchst erratisch aus den anderen Produktionen der Zeit herausragt. Fast vierzig Jahre nach seinem Tod hat ihm *Ulrike Edschmid*, seine Lebensgefährtin jener Jahre in Berlin, ein Buch der Erinnerung gewidmet. Trotz der Einstufung als Roman ist es eher ein nüchterner Bericht, der einen Menschen jenseits einfacher Zuschreibungen zeigt, hilfsbereit, liebenswert im Umgang mit Kindern, aber auch zunehmend mit dem Willen zur Aktion, was aus den Zeitumständen, die hier sehr präzise beschrieben werden, verständlich wird. Es ist übrigens eine Geschichte, die in der Schweiz beginnt, wo Sauber, «der Sohn, der nicht in die Familie passte», in einem puritanischen Elternhaus als Kind von Geschäftsleuten in einer Villa am Zürichsee aufwuchs – sein älterer Bruder Peter ist den Eidgenossen als Autorennfahrer und Formel-1-Rennstallbesitzer noch heute wohlbekannnt. Aus dieser Enge floh Philip Sauber damals nach Berlin, wo der 2. Juni 1967 nicht nur für ihn zu einem einschneidenden Datum in seiner Biografie wurde.

Frank Arnold

Werner Sudendorf: Verführer und Rebell. Horst Buchholz. Die Biographie. Berlin, Aufbau Verlag, 2013. 318 S., Fr. 34.90, € 22,99

Kent Jones (Hg.): Olivier Assayas. Wien, Österreichisches Film Museum/Synema, 2012. 253 S., Fr. 38.40, € 28 (in englischer Sprache)

Olivier Assayas: A Post-May Adolescence. Letter to Alice Debord. Wien, Österreichisches Film Museum/SYNEMA, 2012. 104 S., (in englischer Sprache)

Paul Duncan (Hg.): Taxi Driver. Photographs by Steve Schapiro. Köln, Taschen Verlag, 2013. (dreisprachige Ausgabe: deutsch/englisch/französisch), 400 S., Fr. 66.90, € 49,95

Ulrike Edschmid: Das Verschwinden des Philip S. Roman. Berlin, Suhrkamp Verlag, 2013. 157 S., Fr. 22.90, € 15,95

HELVETAS CLIP AWARD

KLIMAGINE

DENKE WEITER! Drehe einen max. 60-sekündigen Clip zum Thema «Klimawandel» und gewinne attraktive Preise im Wert von über 10'000 Franken!

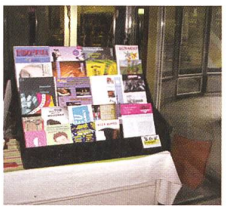
TRAILER & INFOS:
www.clipaward.ch

HELVETAS
Handeln für eine bessere Welt

FILMPROMOTION.CH

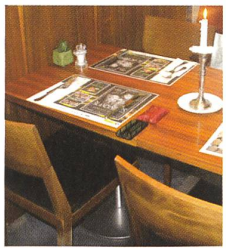
Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

00

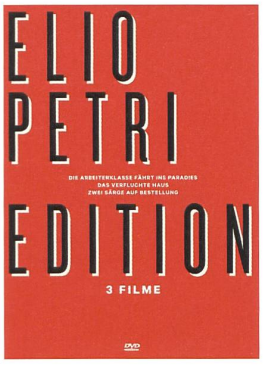
Cartoonmuseum Basel
präsentiert—presents

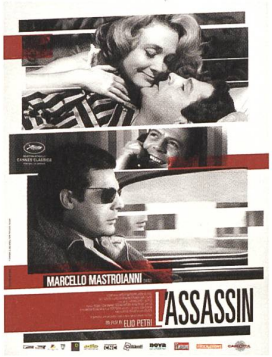
Proto Anime Cut
プロトアニメカット
8.6.—13.10.2013

Zukunftsvisionen im japanischen Animationsfilm
日本のアニメーションにおける未来像

Cartoonmuseum Basel
St. Alban-Vorstadt 28
CH-4052 Basel
www.cartoonmuseum.ch

Politische Erregbarkeit
Elio Petri auf DVD





Es gibt kaum etwas, das im schnelllebigen Filmgeschäft so rasch veraltet wie die Entscheidungen der Zensur. Im historischen Rückblick wird die Frage, was die Zensoren bei einem Film beargwöhnten, oft zu einem Rätselspiel. Ihre Urteile sind unberechenbar, Kürzungen und Verbote bürokratischer Willkür und persönlichem Geschmack unterworfen; sie wandeln sich mit den Verwerfungen des sittlichen Empfindens und dem Wechsel politischer Regimes.

Einer der kuriosesten Einwände, die wohl je ein Zensor erhob, betrifft einen kurzen Dialog, der sich in *Elio Petris* Regiedebüt L'ASSASSINO (1961) zwischen zwei Polizisten und einer verdriesslichen Hausmeistersfrau entspinnt. Der braven Concierge ist aufgefallen, wie schmutzig die Schuhe der Beamten sind. Auf keinen Fall wird sie es dulden, dass sie den Strassendreck in ihr Treppenhaus tragen. Hier wurde der Zensor hellhörig: Diese Szene müsse unbedingt geschnitten werden, befand er, denn italienische Polizisten beschmutzen keine Treppenhäuser!

Vergnügt erzählt *Goffredo Lombardo*, der Patron der Produktionsfirma Titanus, in dem Dokumentarfilm ELIO PETRI – APPUNTI SU UN AUTORE, wie er damals die Zensur überlistete. Er führte ihr eine Fassung mit den gewünschten Schnitten vor, versicherte seinem Regisseur jedoch, er würde die ungekürzte Version herausbringen. Denn welcher Zensor schaut sich schon einen Film im Kino an, nachdem er seine Arbeit erledigt hat? Das muss nicht unbedingt der Wahrheit entsprechen: Anekdoten entschärfen gern die Realität. Im Gespräch mit dem Filmhistoriker *Jean A. Gili*, das der französischen DVD-Edition des Films als Bonus beigefügt ist, spricht Petris Witwe Paola von fast neunzig Änderungen, auf denen die Zensur nach Lektüre des Drehbuchs bestand. Der Kritiker Lorenzo Codelli schreibt in der Zeitschrift «Positif» von immerhin fünfzig Kürzungen, die er im Vergleich zwischen Drehbuch und Verleihkopie entdeckt hat. Sie betreffen vornehmlich das Bild der Polizei, das Petri in seinem Film zeichnen wollte. Gleichviel, welche Zahl nun stimmt, Petri hat sich in seiner weiteren Karriere gehörig revanchiert. Immer wieder kritisiert er die Übertretungen einer autoritären Staatsmacht. Diese Tendenz kulminiert in INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO (1970), wo *Gian Maria Volonté* den Chef der Mordkommission spielt, der seine Geliebte ermordet und lauter Indizien hinterlässt, die ihn als Täter eigentlich überführen müssten, wäre er nicht in einer Position der institutionellen Unangreifbarkeit. Als Petri den Film einigen Kollegen vorführte – auch dies eine schöne Anekdote aus der vorzüglichen Dokumentation –, rief einer der Zuschauer aus: «Ihr kommt alle in den Knast!»

Petris Filme führen zurück in eine Epoche, als das italienische Kino noch unaufhörlich Zeugnis ablegte von seiner politischen Erregbarkeit. Ungestüm und grell sind sie. Furcht und Tabus sind ihnen fremd. Stolz bleiben sie gefangen in den Stilexzessen ihrer Entstehungszeit, den sechziger und siebziger Jahren. Man schaue sich nur einmal LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO an, jenes räudige Polit-Traktat, das Elio Petri 1972 in Cannes die Goldene Palme eintrug (ex aequo mit Francesco Rosis IL CASO MATTEI). Manisch treibt er den Fliessbandarbeiter Volonté zum Akkord an, der ihm zuerst einen Finger und dann seine Potenz raubt. Ein Streik wird hier als richtiger Krieg ausgetragen. Wenn man sich durch die Kapitel der DVD-Edition von Koch Media klickt, stellt man fest, dass jedes zweite mit aus einem Megafon gebrüllten Parolen anfängt. *Ennio Morricones* Musik klingt, als habe er sie für ein Maschinengewehr komponiert.

Es braucht schon einen kräftigen Windstoss, um Petris Filme in unsere Gegenwart zu wehen. Seit gut einem Jahrzehnt wird weltweit an seiner Wiederentdeckung gearbeitet. 2003 gab es eine grosse Retrospektive im LA County Museum, L'ASSASSINO und sein zweiter Film I GIORNI CONTATI machten, von der Cineteca di Bologna und dem Filmmuseum in Turin restauriert, seither in Italien und Frankreich Furore. Das Österreichische Filmmuseum widmete Petri und seinem Mentor *Giuseppe de Santis* im Januar 2011 eine Doppelretrospektive.

Petri war einer der wenigen italienischen Filmemacher, die tatsächlich aus dem Proletariat stammen. Das darf man sich getrost als Bildungsvorsprung vorstellen. Seine Lehrjahre verbrachte er als Regieassistent und Drehbuchautor in den Ausläufern des Neorealismus. Seine Freundschaft mit de Santis zeigt, wie gut der Generationenvertrag einst im italienischen Kino funktionierte. Beide waren Unbequeme, die regelmässig auch bei ihren linken Gesinnungsgenossen in Ungnade fielen. Auf je eigene Weise waren sie Meister der topografischen Verwurzelung ihrer Geschichten; Petri besitzt einen scharfen Blick für die Erzählkraft der Architektur. Ähnlich wie de Santis drehte er ein volkstümliches, zupackendes Kino der Ideen und Attraktion. Es übt einen Terror der Anschaulichkeit aus, dessen Wucht man sich schwer entziehen mag. An Oberflächenreiz bleibt es dem Publikum nichts schuldig. Der Büstenhalter, mit dem *Ursula Andress* in der grimmigen Science-Fiction-Satire LA DECIMA VITTIMA (1965) tödliche Schüsse abfeuert, ist ein ikonisches Bild geworden, das noch bei Austin Powers als Querschläger zitiert wird; *Piero Piccionis* Musik ist mittlerweile ein Lounge-Klassiker.

Kaum ein Dutzend Filme hat Petri bis zu seinem Krebstod im Alter von dreiundfünfzig Jahren gedreht, die sich allesamt enorm voneinander unterscheiden. Dieser Freischärler des Kinos war ein sprunghaftes Regietemperament. A CIASCUNO IL SUO (1967), einer der besten Mafia-Thriller, hat auf den erste Blick wenig gemeinsam mit dem zirzensischen Furor von LA DECIMA VITTIMA oder mit UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1968), seinem bizarrsten Werk, das halb Action-Painting, halb Geisterfilm ist. Dennoch weist das Werk des zornigen, barocken Anthropologen eine grosse thematische Kohärenz aus. Es handelt stets vom Ausscheren des Individuums (im Gegensatz zu de Santis' Hymnen auf Zugehörigkeit und Gemeinschaftssinn) und seinem kafkaesken Verhältnis zur Macht. Der Regisseur stellt die sarkastische Diagnose einer schizophrenen Gesellschaft.

Das Bonusmaterial der Edition von Koch Media ist eine exzellente Einführung in Elio Petris filmisches Universum und das italienische Nachkriegskino insgesamt. Die eingangs erwähnte achtzigminütige Dokumentation ist höchst erkenntnisreich; klug werden Aussagen von Weggefährten wie *Franco Nero* und *Bernardo Bertolucci* mit Szenenbeispielen montiert. Sogar dem einstündigen Gespräch mit Petris Maskenbildner hört man vergnügt zu.

Gerhard Midding

Die Elio-Petri-Edition ist bei Koch Media erschienen, DAS ZEHNTE OPFER *in zwei Versionen (darunter eine Special Edition mit Soundtrack-CD) bei Alive,* L'ASSASSINO *wurde in Frankreich von Carlotta herausgebracht.*

Erstickende Mutterliebe

CHILD'S POSE von Calin Peter Netzer

Schon die erste Szene macht das ganze Dilemma des Films exemplarisch deutlich. Da beklagt sich eine Frau kurz vor ihrem sechzigsten Geburtstag voll Bitterkeit über ihren Sohn. Nie würde er sich melden, erst kürzlich habe man sich nach über zwei Monaten endlich mal wieder getroffen, doch sofort sei es zum Streit gekommen, er habe ihr sogar ein ruppiges Schimpfwort an den Kopf geworfen. Wahrscheinlich werde er nicht einmal zur Geburtstagsfeier kommen.

Der rumänische Regisseur Calin Peter Netzer, bekannt geworden mit MARIA (2003) und MEDAL OF HONOR (MEDALIA DE ONOARE, 2009), beleuchtet in seinem neuen Film vor dem Hintergrund der brisanten politischen und sozialen Verhältnisse in Rumänien eine fast neurotische Mutter-Sohn-Beziehung, in der eine Frau ihr einziges Kind mit ihrer Liebe erstickt und es wie eine Glucke zu beschützen sucht. «Helikopter-Mütter» heissen diese Frauen heute, weil sie ihren Nachwuchs wie ein Hubschrauber umkreisen und jeden Schritt planen und organisieren. Dass sie dabei ihre Kinder zur Lebensuntüchtigkeit erziehen, ist ihnen nicht bewusst. «Aus Furcht, der Tod könnte uns das Kind entreissen, entziehen wir es dem Leben. Um seinen Tod zu verhindern, lassen wir es nicht richtig leben», hat der polnische Pädagoge Janusz Korczak einmal gesagt. Dass Netzer sich in den Produktionsnotizen auf seine eigene Mutter beruft, macht CHILD'S POSE zu einem sehr persönlichen Film.

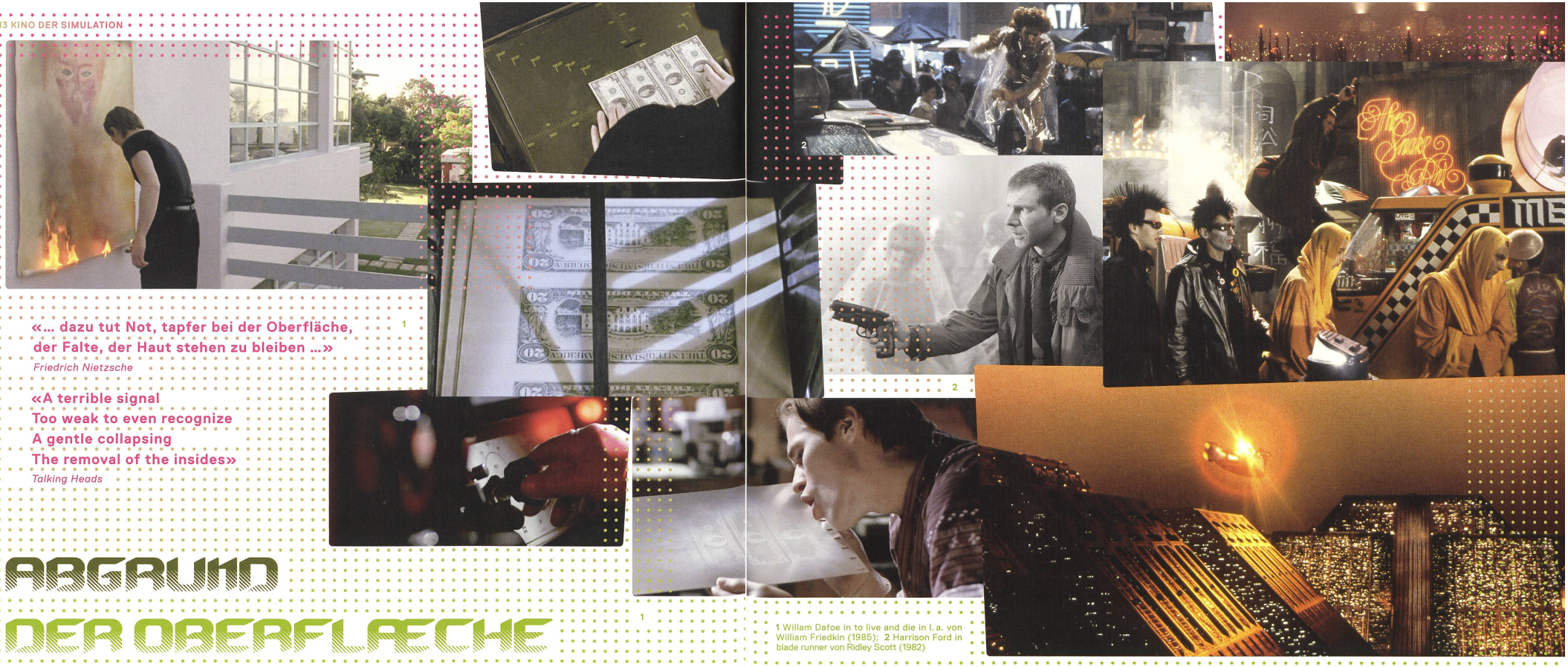
Cornelia, jene Frau, von der zu Beginn die Rede war, arbeitet als Architektin. Sie gehört zur Oberschicht Bukarests und gibt gern damit an: teurer Pelzmantel, glitzernder Schmuck, elegante Schuhe. Von ihrem Mann, einem angesehenen Chirurgen, hat sie sich längst entfremdet, und so konzentrieren sich ihre ganze Liebe und Aufmerksamkeit, quasi als Ersatz, auf ihren einzigen Sohn Barbu. Der ist allerdings schon fünfunddreissig Jahre alt und wehrt sich gegen die Ansprüche seiner Mutter mit Distanz und Unfreundlichkeit. Kein Zweifel: Dieser fragilen und problematischen Beziehung haftet etwas Pathologisches an, etwas Anormales, das schon bald eskalieren könnte. Eine spürbare Spannung legt sich so über den Film. Und dann passierts: Barbu hat

bei einem riskanten Überholmanöver mit dem Auto einen Jungen überfahren und getötet. Cornelia macht sich, begleitet von ihrer Freundin, sofort auf zur Polizeistation, schon im Auto die ersten Telefonate, bei denen sie ihre Beziehungen zu Ärzten und Anwälten sowie Vorgesetzten bei Polizei und Justiz spielen lässt. Dass ihr Sohn einen fatalen Fehler gemacht haben könnte, für den er nun zur Rechenschaft gezogen wird, kommt ihr nie in den Sinn. Cornelia will Barbu mit allen Mitteln vor dem Unheil schützen, das auf ihn zukommt. Sie ist bei der Vernehmung ihres Sohnes dabei, gibt ihm Antworten vor, begleitet ihn zur ärztlichen Untersuchung, entwendet Beweismaterial aus dem Unfallauto und will alles über den Gutachter wissen. Die Kamera verfolgt sie dabei in langen, freischwebenden Einstellungen mit agilen, fast schon unkontrollierten Bewegungen – so als habe sie Mühe, diese entschlossene Frau einzufangen, so als würde Cornelias innere Unruhe auch die Bilder anstecken. Als ein Polizist ihren Beruf erfährt und um Hilfe bei Problemen mit einer Baugenehmigung bittet, nickt sie zustimmend. Sie trifft sich sogar mit dem Fahrer des überholten Wagens, dem einzigen Augenzeugen, um ihn zur Änderung seiner Aussage zu überreden. *Luminita Gheorghiu*, die mit Netzer schon bei MARIA zusammenarbeitete, spielt diese Frau eindrucksvoll und vielschichtig als Über-Mutter: selbstbewusst, fordernd, drohend, überheblich, aber auch immer unzufrieden und schnell bereit, Gründe für Entrüstung und Beleidigtsein zu finden. Nie sieht man sie lachen, stets hat ihr Gesichtsausdruck etwas Verhärmtes. Denn Cornelia hat einen grossen Gegner: Barbu selbst. Er fühlt sich im Schlepptau seiner überfürsorglichen Mutter sichtlich unwohl und verweigert sich ihrem Aktionismus mit gleichgültigem Phlegma.

In CHILD'S POSE, auf der diesjährigen Berlinale mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet, tun sich gleich mehrere Kluften auf: zwischen den Geschlechtern, zwischen den Generationen, zwischen den Klassen. Die Frauen sind zweifelsohne die Stärkeren in diesem Film, sie reissen die Männer aus ihrer Lethargie und Unentschiedenheit, bestimmen über ihren Kopf hinweg, sind mitunter von einer lieblosen Lebenstüchtigkeit. Ihr Helfersyndrom kaschiert allerdings nur mühsam ihre Versagungserlebnisse, ihre Macht hat etwas Pragmatisches, und nicht immer setzen sie sie weise ein. Das macht auch das Verhältnis zum Geld deutlich, das als Lösung für alle Probleme fast schon mythisch überhöht wird. Netzer schildert Rumänien, über zwanzig Jahre nach Ceausescu, als ein Land, in dem immer noch die Eliten herrschen, Geldumschläge heimlich den Besitzer wechseln, der Gegensatz zwischen Arm und Reich immer grösser wird und Institutionen wie Polizei und Justiz nicht zu trauen ist, weil sie für einen Gefallen ihre eigentliche Funktion vernachlässigen. Die Armut der Opferfamilie deutet er nur vage an, und doch ist sie evident. Geld soll auch hier die Schuld abtragen, Cornelia hat bereits die Beerdigung des Jungen bezahlt, quasi als Ablass, der die Sühne ersetzen soll. Das verleiht dem Film auch eine moralische Dimension, der – ausgehend vom privaten Einzelfall – auch gesellschaftliche Bedeutung zukommt. Wie Netzer seine Konflikte löst, die Emanzipation Barbus und eine Versöhnung mit den Eltern des getöteten Jungen andeutet, ist von grosser, emotionaler Kraft. Ein Handschlag, nur zu sehen im kleinen Rückspiegel eines Autos – mehr bedarf es nicht.

Michael Ranze

Regie: Peter Calin Netzer; Buch: Razvan Radulescu, Peter Calin Netzer; Kamera: Andrei Butica; Schnitt: Dana Bunescu; Ausstattung: Malina Ionescu; Kostüme: Irina Marinescu. Darsteller (Rolle): Luminita Gheorghiu (Cornelia, die Mutter), Bogdan Dumitrache (Barbu, der Sohn), Ilinca Goia (Carmen), Natasa Raab (Olga Cerchez), Florin Zamfirescu (Aurelian Fagarasanu), Vlad Ivanov (Dinu Laurentiu). Produktion: Parada Film, Hai-Hui Entertainment; Produzenten: Peter Calin Netzer, Ada Solomon, Oana Giurgiu. Rumänien 2013. Dauer: 112 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X Verleih, Berlin



«... dazu tut Not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben ...»
Friedrich Nietzsche

«A terrible signal
Too weak to even recognize
A gentle collapsing
The removal of the insides»
Talking Heads

1 Willam Dafoe in to live and die in l. a. von William Friedkin (1985); 2 Harrison Ford in blade runner von Ridley Scott (1982)

ABGRUND DER OBERFLÆCHE

The Real Eighties – Amerikanisches Kino 1980–89

«If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.» Mit diesen berühmten Worten brachte der amerikanische Künstler Andy Warhol schon in den sechziger Jahren sein künstlerisches Selbstverständnis auf den Punkt. Unbeabsichtigt und prophetisch formulierte er damit auch das Credo jenes Jahrzehnts, in dem Warhol endgültig zum Kunstunternehmer und seine Bilder zum ubiquitären Innendekorationsstück werden sollten. Die von Andy Warhol zeitlebens zelebrierte Obsession für das Oberflächliche, für den äusserlichen Look und die Erscheinung, für den Stil ohne Tiefe – das ist es auch, weswegen die achtziger Jahre und deren Lifestyle bis heute unter Verdacht stehen.

Tatsächlich aber verbirgt sich in Warhols Diktum eine subtile Pointe, die sich zeigt, je nachdem, wie man den Satz «There's nothing behind it» betont. Denn die Behauptung, dass hinter den Oberflächen weiter nichts stecke, lässt sich auch so lesen, dass hier nicht nichts, sondern vielmehr das Nichts an sich, die pure Negativität stecke. Es ist diese Zurschaustellung des Mangels, die «Präsenz der Absenz» – so hat die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Barbara Straumann in ihren Arbeiten zu Warhol überzeugend dargelegt –, um die es dem Künstler in Wahrheit geht. In Warhols Ästhetik der Distanzierung und Verflüchtigung komme zum Vorschein, was sich eigentlich jeglicher Darstellung verweigert. In der mangelnden Tiefe der Kunstwerke zeigt sich der absolute Mangel, der Tod selbst, der unüberschreitbare und letztlich unvorstellbare Horizont aller Dinge.

Deck-Arten

Dementsprechend wäre auch für die Kultur und insbesondere das US-Kino der achtziger Jahre eine ähnliche Verteidigung angebracht. Was wäre, wenn sich auch hier gerade im obsessiven Zelebrieren von Oberflächen eigentlich ein schauriger Abgrund öffnet, wie bei Warhol? Dazu passt jene furiose Szene, mit der *William Friedkin* in seinem Thriller TO LIVE AND DIE IN L. A. seinen Antagonisten, den Falschmünzer Eric Masters, vorstellt. Wie Warhol mit seinen Serienbildern, dekonstruiert auch Masters den Kult des Originals: Die gemalten Bilder zündet er an und betrachtet ihre Zerstörung, seine wahren Kunstwerke hingegen sind die akribischen Siebdrucke von Dollarnoten, deren virtuose Herstellung die Kamera fasziniert dokumentiert. Warhol hatte auf seinem Gemälde «200 One Dollar Bills» das Geld noch als offensichtliche Reproduktionen ausgewiesen. Masters aber geht einen entscheidenden Schritt weiter: Seine Blüten sind perfekt. Das falsche Geld ist vom echten nicht mehr zu unterscheiden. Hier, wie überall im Film, existiert Echtheit nur noch als nostalgische Vorstellung. Auch der Mythos vom aufrechten Polizisten, wird man erkennen müssen, ist eine Blüte – die wahren Bullen erweisen sich allesamt als falsche Hunde. Keine Ehre mehr im Leib – *There's nothing behind it.*

Der Titel «The Real Eighties», unter dem das Österreichische Filmmuseum dieser Tage eine gross angelegte Filmreihe zu den Achtzigern präsentiert, die auch im Zürcher Filmpodium gezeigt werden wird, müsste man wohl komplett gegen den Strich lesen und das Reale im Titel gerade als jenen bodenlosen Bereich verstehen, der sich jenseits aller Vorstellungen und Symbolisierungen auftut. Im scheinbar so gefälligen Zelebrieren von Oberflächen, wie man es dem Kino der achtziger Jahre vorwirft, zeigte sich demnach ein schonungsloser Wille, in jene schwindelerregende Leere des Realen zu starren, die hinter den Erscheinungen lauert.

Das ist denn auch die erschütternde Lektion, welche die neonglitzernden Nachtlandschaften in *Ridley Scotts* BLADE RUNNER für den Privatdetektiv Deckard bereithalten. Deckard hat den Auftrag, entlaufene Roboter, sogenannte Replikanten, die exakt den menschlichen Vorbildern nachgebildet sind, aufzuspüren und zu vernichten. Doch so wie den gejagten Replikanten ihre Künstlichkeit nicht anzusehen ist, droht umgekehrt der Jäger sich als blosser Maschinenmensch zu entpuppen. Dabei ist es von besonderem Hintersinn, dass der Name des Detektivs an jenen des Philosophen René Descartes erinnert. Deckard ist jedoch gleichsam die Inversion des grossen Denkers. Descartes hatte auf dem Zweifel an der Welt die ultimative Sicherheit des Subjekts gegründet. Wo man zweifeln kann, muss es doch immerhin noch den Zweifler geben. Für Deckard indes ist das Subjekt selbst zum zweifelhaften Ding geworden. Die Menschen sind von ihren mechanischen Wiedergängern nicht mehr zu trennen, sie sind eingegangen in ein Universum der blossen Täuschungen. So wie die Origami-Figuren, die einer von Deckards Kollegen bastelt, nicht Körper, sondern eigentlich nur gefaltete Flächen sind, so verschwindet letztlich auch Deckard restlos in den ihn umgebenden Oberflächen. Der Detektiv dringt mit seinen Investigationen nicht mehr in die Tiefe vor, sondern deckt nichts anderes auf als seine eigene Künstlichkeit, seine Oberflächlichkeit. Er ist selber nur ein Deck-Phänomen, eine *Deck-Art*.

Selbst das Happy End, das Ridley Scott auf Druck der Studios für die ursprüngliche Kinoversion drehen musste, konnte daran nichts ändern, sondern verstärkt in Wahrheit noch die unbequemen Einsichten des Films. Denn in seiner penetranten Kitschigkeit erweist sich das Happy End erst recht als das, was es ist: eine blosse Deck-Phantasie, eine weitere gefälschte Oberfläche, hinter der nichts ist.

1 Collage aus thief von Michael Mann (1981); 2 James Caan, Tuesday Weld in thief; 3 Julie Hagerty, Lloyd Bridges, Robert Hays in airplane! von David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker (1980); 4 Leslie Nielsen in the naked gun: from the files of the police squad von David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker (1988)

Collage als Weltsicht und Prinzip

Dieser abgründigen Faszination für Oberflächen entsprechen denn auch Techniken und Verfahren, wie man sie in den Filmen der achtziger Jahre antrifft und die nicht nur die Machart der Filme bestimmen, sondern mitunter auch in diesen selbst verhandelt werden. In *Michael Manns* THIEF führt der titelgebende Einbrecher alles, wofür es sich zu leben lohnt, als Collage auf einem Blatt Papier bei sich. Die Collage ist sein Lebensentwurf, den er beim gemeinsamen Essen jener Frau vorzeigt, die er heiraten möchte. Aus Fotos und Zeitschriftenschnipseln hat sich der entwurzelte Berufsverbrecher seinen Traum von einer besseren Zukunft zusammengeklebt: eine Frau, noch ohne Gesicht, der Knastkumpel, grosse und kleine Kinder, ein Haus, ein Auto. Das Bild ist rührend in seiner Naivität – unbeholfen und fragil. So wie auf der Collage die verschiedenen Schnipsel auf einer Fläche zusammenstossen, sich zu einer platten Darstellung arrangieren, ahnt der Zuschauer schon, dass die hier vorgestellten Wünsche niemals plastisch werden können. So ist denn ausgerechnet in jenem Moment, in dem sich die Collage zu verwirklichen scheint und in dem aus der zweidimensionalen Vorstellung dreidimensionale Präsenz werden sollte, jener Augenblick gekommen, in dem sich alles auflöst. Die Collage kann nicht Wirklichkeit werden, sie muss Oberfläche bleiben. *There's nothing behind it.* Der Dieb ist zwar unbestrittener Meister darin, einzubrechen, einzudringen in Gebäude ebenso wie Tresore, mit Bohrern, deren Bewegung die Kamera aufnimmt, oder mit funkenspeiendem Feuer, von dem das Filmbild sich berieseln lässt. Doch alle diese scheinbaren Bewegungen ins Innere bleiben vergeblich. Jener letzte Coup, der es dem Dieb erlauben würde, sich endgültig vom Geschäft zurückzuziehen und die Collage seiner Wünsche zu verwirklichen, wird ihm verweigert. Mögen die Werkzeuge des Diebes auch in den Tresor eindringen, er selber bleibt dabei doch immer aussen vor. Für den Dieb gibt es kein Innerhalb, keine Intimität jenseits der Oberflächen. Und wenn er am Ende doch noch jene Gangsterbosse besiegt, die ihn hintergangen haben, gelingt ihm das nur, wenn er eben jenen Traum aufgibt, für den zu kämpfen es sich überhaupt erst lohnt. Erst wenn der Dieb sein Auto und sein Haus anzündet, alle Freunde verloren hat und die Frau mit dem adoptierten Kind für immer fortschickt, wird er gewinnen können. Erst wenn er die Collage zerreisst und damit endgültig anerkennt, dass nichts dahinter war, erst dann hat der Dieb wieder eine Chance, eine Chance freilich, die nichts bringt: Errungen hat er nichts als das Nichts selbst, eine entleerte Existenz.

In einer Welt, die nur aus Imitationen besteht, führen Ausbrüche buchstäblich nirgends hin. Das sollte sich denn auch als die tragische Logik in der von Michael Mann produzierten Polizistenserie «Miami Vice» erweisen, dem grossen TV-Ereignis der Achtziger. Folge für Folge, Season für Season endet mit einem Pyrrhussieg, der die Figuren nur immer rettungsloser ins Netz aus Tricks, Täuschungen und gefälschten Identitäten verstrickt. «I start to fall for the players», sagt der Undercover-Polizist Sonny Crocket in einer der Folgen. Er, der von Berufs wegen allen etwas vorspielt, geht selber den Täuschungen der Taschenspieler auf den Leim. Dabei erweist sich der Begriff «Undercover» als ironischer Kommentar: Unter dem Cover ist gar nichts, hier gähnt die Leere. Zu Recht hat diese Serie so viel Aufhebens von Äusserlichkeiten gemacht, von den richtigen Schuhen und passenden Anzügen – als blosse Collagen-Subjekte sind die Personen von ihren Verkleidungen nicht zu trennen. Der verdeckte Ermittler ist mit der Verdeckung selbst identisch, in der Larve steckt seine ganze Persönlichkeit.

... und als Witz

Während bei Michael Mann die Collage zum tragischen Sinnbild für die Vergeblichkeit allen Tuns in einer platten Welt gewendet wird, nutzen andere Regisseure exakt dasselbe Collage-Prinzip für ihren anarchischen Witz. Wie der amerikanische Traum bei Michael Mann sind auch die Parodien des Filmemacher-Trios *David Zucker, Jim Abrahams, Jerry Zucker* nichts als bizarre Collagen, in denen die Versatzstücke, die Gesten und Formeln einzelner Kinogenres auseinandergeschnippelt und dann krude neu zusammengeklebt werden. Da wird das Szenenrepertoire des Katastrophenfilms zum irrwitzigen Brüller AIRPLANE! umarrangiert, und ähnlich ergeht es dem Genre des Agentenfilms in TOP SECRET oder in NAKED GUN dem Polizistenthriller. In der Collage-Technik selbst steckt bereits der ganze Witz dieser Filme: Sie setzen die vertrauten Einzelteile neu und falsch zusammen. Der Slapstick geht hier nicht von einer bestimmten Aktion der Figuren aus, sondern vielmehr von der Konstruktion des Films an sich. Oder anders gesagt: Bei Zucker, Abrahams, Zucker rutschen nicht die Figuren auf Bananenschalen aus, es ist der Film selbst, der konstant ins Rutschen gerät, indem er urplötzlich die Register, den Ton, das Genre wechselt. Wenn in AIRPLANE! der Pilot mit seiner Geliebten am Strand von der Brandung überschwemmt wird und danach in Algen und zähem Schmutzschaum liegt, ist das erst wirklich komisch, wenn man darin die Verballhornung jener ikonischen Strandszene aus Fred Zinnemanns FROM HERE TO ETERNITY erkennt. Und wenn während der Autofahrt von Offizier Rex Kramer die Landschaft im Hintergrund sich nicht nur als offensichtliche Rückprojektion zu erkennen gibt, sondern dort plötzlich eine Indianerhorde auftaucht, liegt der unwiderstehliche Reiz dieser Sequenz einzig darin, wie hier Techniken und Formeln des Kinos durcheinandergewirbelt werden. Wiederum ist auch hier die Pointe, dass sich hinter der

1 John Travolta und Nancy Allen in blow out von Brian De Palma (1981); 2 Craig Wasson, Gregg Henry, Melanie Griffith, Deborah Shelton in body double von Brian De Palma (1984); 3 Roddy Piper in they live von John Carpenter (1988)

artifiziellen Oberfläche des Films nichts verbirgt. Die Figuren bleiben blosse Puppen, so wie der aufblasbare Autopilot im Cockpit, statt dass sie Witze reissen, ist es der Film selbst, der an ihrer Stelle Faxen macht.

Selbstreflexion, Simulation

Offenkundig funktionieren damit die Filme von Zucker, Abrahams, Zucker auch als verspielte Metakommentare über das Kino und dessen Regeln. Dasselbe liesse sich vielleicht generell für die Filme der achtziger Jahre sagen. Insofern diese Filme bewusst an der Oberfläche verbleiben, sind sie gleichsam zur Selbstreflexivität verdammt. Nicht umsonst bedeutet das Wort «Film» ja laut Wörterbuch Häutchen, Membran, Oberfläche. In den glänzenden Oberflächen, so könnte man sagen, spiegelt und erkennt sich das Medium unweigerlich als das, was es ist, eben nur Film, nur Schicht.

Niemand hat diese Selbstreflexivität des Kinos der achtziger Jahre so radikal durchdacht wie der Regisseur *Brian De Palma*. Sein Verschwörungsthriller BLOW OUT um einen Tontechniker, der glaubt, versehentlich ein Attentat belauscht zu haben, ist vor allem eine Lektion in Kinotechnik. Wenn der Protagonist aus Zeitungsfotos von einem Autounfall eine Sequenz zusammenstückelt, die zu seinen Tonaufnahmen passt, praktiziert er damit nur das tägliche Handwerk eines jeden Synchrontechnikers. Umso paradoxer ist es, wenn er so den Beweis erbringen will, dass der Unfall in Wahrheit ein Mordanschlag war. Denn wie sollte etwas, das erst nachträglich fabriziert wurde, Beweiskraft haben? Und wenn es tatsächlich möglich ist, mit Fingiertem die Wahrheit zu zeigen, wer kann dann noch garantieren, dass sich nicht umgekehrt die Wahrheit nur wieder als Fiktion erweist? Der Philosoph Jean Baudrillard hat dieses Dilemma unter den Begriff der «Simulation» gebracht: Simulation ist nicht zu verwechseln mit Imitation, denn diese behält noch den Unterschied zwischen Original und Imitat bei. «Dagegen stellt die Simulation die Differenz zwischen "Wahrem" und "Falschem" (...) immer wieder in Frage. Ist ein Simulant, also jemand, der "wahre" Symptome produziert, krank oder nicht?» Wenn ein Simulant so weit geht, dass er tatsächlich Schweissausbrüche, Fieber, Schüttelfrost produziert, wie ist er dann noch von den sogenannt "echten" Kranken zu unterscheiden? Simulationen werden zu Originalen.

Bei Brian De Palma erweist sich so der Film als exemplarisches Medium der Simulation. Da den zweidimensionalen Kinobildern buchstäblich die Tiefe fehlt, wird es unmöglich, hier noch ein Davor von dem Dahinter zu unterscheiden. Die oberflächliche Camouflage ist vom dahinter Camouflierten nicht zu trennen. Im Zelluloid des Films finden wir – wie es bei Baudrillard heisst –, dass «die Realität selbst (...) mit ihrem eigenen Bild verschmolzen ist.» Im Film ist alles Simulation und damit alles zugleich wahr und falsch – mit extremen Konsequenzen: In BLOW OUT haben die fingierten Bilder echte Leichen zur Folge, während ein echter Todesschrei in einem fadenscheinigen Horrorstreifen als Soundeffekt verwendet wird.

In seinem verkannten Meisterwerk BODY DOUBLE ist die Simulation noch totaler, Echtes und Gefälschtes noch perfekter zusammengeschmolzen: Die Figuren des Films sind allesamt Schauspieler, die zwar fortwährend aus der Rolle fallen, von denen man aber nicht wissen kann, ob sie nicht gerade dann nur wieder eine weitere Show abziehen. In einer Szene spielt der erfolglose Hollywood-Darsteller Jake Scully in einem Musikvideo zum Song «Relax» der Band Frankie Goes to Hollywood. Als er danach hinter die Kulissen geht, hat er dort Sex mit seiner Partnerin, und während die beiden – wie einst James Stewart und Kim Novak in Hitchcocks VERTIGO, auf den De Palma explizit anspielt – ganz in ihrem Kuss und ihrer Lust versunken scheinen, zeigt sich plötzlich im Spiegel an der Tür das Drehteam eines Pornofilms. Jenseits des Sets, muss der Zuschauer erkennen, geht das Schauspiel nur weiter. Hinter den Kulissen ist vor den Kulissen. Die Simulation macht keinen Unterschied zwischen On- und Off-Stage. So wie gespielter Film-Sex und "echter" Porno-Koitus nicht mehr unterschieden werden können, so ist hier alles Künstliche auch echt und alles Echte immer nur *fake*. In diesem Zusammenhang ist denn auch der Filmtitel hochsignifikant: Mit dem Begriff «Body Double» verweist er auf jene gängige Filmpraxis, für Grossaufnahmen bestimmter Körperteile nicht den tatsächlichen Star, sondern einen Ersatz, ein Körperdouble zu verwenden. Tatsächlich aber geht es in De Palmas Film gerade darum, zu zeigen, dass die Körperdoubles längst schon alles andere eliminiert haben. So etwas wie echte Körper gibt es nicht. Alle sind sie Body Doubles, Körpersimulationen, so wie die grausigen Aliens in Menschengestalt aus John Carpenters THEY LIVE.

Violence Is Only Skin Deep

Es ist wohl gerade diese grausige Erkenntnis, dass selbst Personen mit ihren Körpern nur blosse Body Doubles sind, Simulationen mit nichts dahinter, das einen dazu treibt, eben diese Körper zu öffnen, die Haut zu durchbohren, sei es in der Hoffnung, dabei doch noch zu so etwas wie Substanz vorzudringen, oder um sich endgültig zu vergewissern, dass die Hülle tatsächlich leer ist. In THEY LIVE genügt eine Röntgenbrille, um die blutige Fratze der Ausserirdischen hinter der glatten Menschenhaut zu sehen. Der Attentäter aus BLOW OUT stranguliert seine Opfer mit einem Draht,

1 Richard Gere und Lauren Hutton in american gigolo von Paul Schrader (1980); 2 Buchcover «American Psycho» von Bret Easton Ellis; 3 white dog von Samuel Fuller (1982); 4 Martin Landau und Jerry Orbach in crimes and misdemeanors von Woody Allen (1989)

der sich in den Hals einschneidet. Der Killer in BODY DOUBLE muss noch weiter gehen: Er mordet mit dem Betonbohrer, dringt durch den Körper seines Opfers und noch durch den Fussboden hindurch, auf dem es liegt – je hermetischer die Oberfläche, umso extremer muss die Gewalt sein, um sie zu durchbrechen.

Es ist denn auch kein Zufall, dass sich die Romanfigur Patrick Bateman aus *Bret Easton Ellis'* berüchtigtem «American Psycho» obsessiv immer wieder BODY DOUBLE aus der Videothek ausleiht. Der 1991 geschriebene Roman ist nichts weniger als *das* grosse und groteske Epos über die achtziger Jahre in New York. Der Ich-Erzähler Bateman ist ein erfolgreicher Yuppie, dessen Existenz sich nur um die Frage dreht, was man anzieht und wohin man ausgeht. Seiner kompletten Oberflächlichkeit ist er sich dabei nur zu klar bewusst: «There is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me», sagt er über sich selbst. Und als gelte es, diese Leere an persönlicher Substanz mit aller Gewalt zu füllen, macht sich der geschleckte Emporkömmling auf und bringt Menschen auf immer sadistischere Weise um. Seitenweise Auflistungen von Kleidermarken und schicken Clubs, pathetische Meditationen über Popmusik und leere Dialoge, in denen die Teilnehmer sich andauernd verwechseln, gehen unversehens über in die unerträglichsten Beschreibungen, wie Leiber erstochen, aufgebrochen, gehäutet, zerhackt und gar verspeist werden. Wenn beim Business-Lunch von Fusionen und Geschäftsübernahmen, von «mergers and acquisitions» gesprochen wird, missversteht Bateman das als «murder and excecutions». Von den brutalen Geschäftspraktiken ist es nur noch ein Schritt zu echtem Mord und Totschlag. Doch die verstörendste Pointe, die der Roman bereithält, ist die, dass all diese Morde vielleicht gar nie stattgefunden haben. Sie sind möglicherweise nur die verzweifelten Phantasien Batemans, seine vergeblichen Versuche, der absoluten Leere in und um ihn herum doch noch mit Gewalt etwas entgegenzusetzen: ein Pfund Fleisch, widerständiger Knochen. Doch da ist nichts. «THIS IS NOT AN EXIT», heisst es in Kapitälchen am Ende des Romans: Auch hier ist nichts dahinter, und das ist möglicherweise noch schrecklicher als sämtliche Greuel, die sich der Psychopath Bateman ausdenken kann. Aus einer leeren Insektenlarve kann nichts schlüpfen. Wo nur Haut ist, werden sämtliche Häutungen nichts zutagefördern können.

Wahrscheinlich mussten die achtziger Jahre erst zu Ende gehen, um einen derart radikalen Blick auf die Oberflächenbesessenheit des vergangenen Jahrzehnts zu ermöglichen. Doch mit dem Roman von Ellis im Kopf sieht man nachträglich, dass man auch schon in der Zeit deren Zeichen hätte lesen können: Wer etwa bemerkt, dass sich «American Psycho» offensichtlich an den Titel von *Paul Schraders* AMERICAN GIGOLO anlehnt, wird in der Rückschau diesen Film, der das Kino der Achtziger gleichsam eröffnete, anders sehen müssen. Auch wenn dessen Hauptfigur, der von Richard Gere gespielte Edel-Callboy Julian Kay, vor jener Gewalt zurückschreckt, in der Bateman sich exzessiv suhlt – die beiden sind doch eigentlich ein und derselbe: gegenseitige Simulakren.

In den gleitenden Bewegungen von Schraders Kamera über Geres nackten Körper, über die Auslegeordnung von Anzügen und passenden Hemden wie auch durch die sterilen Einrichtungen der Luxusappartments findet man denselben Prozess wie in den detaillierten Beschreibungen bei Bret Easton Ellis. Die Gewalt in AMERICAN GIGOLO mag latent bleiben, aber gerade das macht sie extrem. Von der Latenz selbst, der blossen Absenz, geht eine extremere Gewalt aus als von Patrick Bateman mit seinem Hackebeil. Die Gewalt der Latenz, die Gewalt der Leere mag nicht Personen töten, sondern will das Subjekt restlos auslöschen. In den merkwürdigen Kameraeinstellungen von AMERICAN GIGOLO sehen wir immer wieder: nichts. Sie zeigen uns eine Leere, die der Berliner Filmwissenschaftler Sulgi Lie als «Subjektivität ohne Subjekt» identifiziert hat. Was uns Schraders Bilder zeigen, ist der «körperlose Blick eines Nobody», verstörende Ansichten einer reinen Aussenseite ohne Inhalt. Simulationen ohne die Spur des Originals.

Einer, der mit dieser Zurückgeworfenheit auf das Äusserliche bis zum Schluss gehadert hat und sich ihr schliesslich doch nicht verweigern konnte, war *Sam Fuller*. Mit WHITE DOG drehte er einen Film, der von der Verzweiflung darüber handelt, dass die Personen nur noch aus Haut bestehen. Der titelgebende weisse Hund, findet die junge Frau heraus, der er zuläuft, wurde von seinem früheren Besitzer darauf abgerichtet, alle Menschen mit schwarzer Haut sofort anzufallen. Der Hundetrainer Keys, selber ein Schwarzer, soll die Bestie umerziehen. Doch als ihm dies gelingt, geht der Hund nun auf die Weissen los. Das Tier bleibt rettungslos in die äusseren Erscheinungen verbissen – zähnefletschendes Sinnbild einer ganzen Zeit.

Hoffnungslos nostalgisch

Was aber tun jene, die Fullers Kraft nicht haben, «tapfer bei der Oberfläche stehen zu bleiben», wie es bei Nietzsche heisst? Sie flüchten sich in nostalgische Vorstellungen, dass es hinter dem Schein doch noch etwas anderes geben möge. Der Arzt Judah Rosenthal aus Woody Allens sagenhaftem CRIMES AND MISDEMEANORS etwa, der seine Geliebte umbringen lässt, nur um sein Ansehen zu wahren, zerbricht am Ende genau daran, dass ihm sein Unterfangen so gut geglückt ist. Verzweifelt und alleingelassen mit seiner geheimen Schuld, von der in dieser Welt des perfekten Scheins niemand etwas wissen will, sehnt sich Rosenthal zurück nach einem Gott, der hinter den Dingen steht. Dabei geht es ihm

1 Matthew Broderick, Alan Ruck, Mia Sara in ferris bueller's day off von John Hughes (1986); 2 Judge Reinhold, Jennifer Jason Leigh, Phoebe Cates in fast times at ridgemont high von Amy Heckerling (1982); 3 Vincent Spano, Rosanna Arquette in baby it's you von John Sayles (1983); 4 Jeff Daniels, Melanie Griffith, Ray Liotta in something wild von Jonathan Demme (1986)

gar nicht mal darum, dass ihm verziehen werde, sondern nur darum, dass dieser Gott seine Schuld zumindest anerkennen möge. Weil Rosenthal die absolute Immanenz der perfekten Oberfläche nicht aushält, flüchtet er sich in die Transzendenz der Religion. Ein zürnender Gott, der einen schuldig spricht, ist immer noch besser auszuhalten als die erschütternde Einsicht, dass es Gott gar nicht gibt und mithin auch keine Moral, keine Schuld, keine Sühne, keinen Sinn.

Und wer sich nicht in einen neuen Glauben retten mag, der flieht zurück in den alten; der flieht in die Vergangenheit, als hinter den äusseren Erscheinungen noch etwas zumindest vermutet werden konnte. Ob das – neben der immer grösseren kommerziellen Bedeutung von Teenagern als zahlungskräftigem Zielpublikum – nicht mit ein Grund war, warum der Highschool- und Collegefilm zum derart zentralen Genre der Achtziger werden sollte? Wehmütig erinnert sich der Zuschauer hier jener Zeit an der Schwelle zum Erwachsenenleben, als man noch den Traum hatte, da draussen in der Welt warte etwas Echtes und nicht nur Simulationen über Simulationen. Sei es, dass man wie Walter in THE SURE THING von *Rob Reiner* vom ersten Mal phantasiert, sei es, dass man nur vom perfekten Streich träumt wie die Titelfigur in FERRIS BUELLER'S DAY OFF von *John Hughes* – alle Protagonisten glauben noch an das grosse Ding.

Doch werden nicht wenige und mit die besten Vertreter des Genres auch diese Nostalgie als blosse Schutzphantasie demontieren. Selbst der so heitere FAST TIMES AT RIDGEMONT HIGH von *Amy Heckerling* ist bei allem Witz auch erstaunlich nüchtern darin, wie er eine Generation porträtiert, für die es ausser Träumen und Deckphantasien nichts zu gewinnen gibt. Die Karriere des *senior student* Brad Hamilton führt ihn vom Burgerschuppen über den Piratenimbiss gerade mal zum Tankstellenshop, wo er sein Dasein als Verkäufer fristen wird. Und auch all die Mädchen und Jungs, die im Einkaufszentrum jobben, werden wohl auf immer dort bleiben. Auch für den ewig bekifften Jeff Spicoli wird sich in Zukunft nichts ändern, ausser dass der Stoff, an dem er sich berauscht, härter wird. Noch tragischer aber ist das Schicksal des italoamerikanischen Jungen Sheik aus *John Sayles'* BABY IT'S YOU, der überzeugt ist, der neue Frank Sinatra zu werden. Doch der Grössenwahn, der im College die anderen Schüler noch zu beeindrucken vermag, hält der Realität nicht stand: als Sheik aus der Schule fliegt, wäscht er Teller in einem Nachtclub in Florida, an den Wochenenden darf er Sinatra mimen – indem er zu dessen Platten stumm die Lippen bewegt. Wenn auch der Film in den sechziger Jahren spielt, ist Sheik doch ganz eine Figur der Achtziger: Auch er ist ein Double, das es nie schaffen wird, ein Original zu werden, ist ein trauriger Simulant. Wenn er am Ende auf einer Klassenzusammenkunft mit seinem ehemaligen Schulschatz noch einmal zu «Strangers in the Night» tanzt, ist dies ein letzter nostalgischer Versuch, vom vollen Leben zu träumen und die bodenlose Leere, die die beiden da draussen erwartet, wenigstens einen Song lang aufzuschieben.

Auch Charles und Lulu, die zufällig aufeinanderstossenden Hauptfiguren aus *Jonathan Demmes* grandiosem SOMETHING WILD, werden im Rahmen einer Highschool-Zusammenkunft versuchen, sich über die Sinnlosigkeit ihres jeweiligen Lebens hinwegzutäuschen. Er, der dröge Banker, kann an ihrer Seite so tun, als führe er jenes abenteuerliche Leben, vor dem er immer Angst hatte. Sie, die Entwurzelte, spielt an ihm jenen Traum vom heimeligen Liebesglück durch, den ihr der brutale Gatte verweigert hat. Dass der kriminelle Ehemann schliesslich ebenfalls auf der Klassenzusammenkunft aufkreuzt, scheint eine Bedrohung dieser Romanze, in Wahrheit aber hält der Schurke sie am Leben. Als traumatische Figur der Vergangenheit ist auch er eigentlich ein willkommener Agent der Nostalgie. Denn nur so lange, wie er sich zwischen Lulu und Charles stellt, können diese sich noch Illusionen über eine gemeinsame Zukunft machen. Wenn sich aber am Ende die beiden, nun gänzlich befreit von allen Altlasten, auf der Strasse gegenüberstehen, fragt man sich, ob es nicht gerade die Hindernisse waren, die die bittere Einsicht verhindert haben, dass sie beide gar nicht echt, sondern nur je des anderen Phantasie waren, oder genauer: deren Simulakren. Er hat den Wall-Street-Job an den Nagel gehängt und läuft nun im flippigen Outfit herum, sie hat umgekehrt ihren eigenwilligen Fummel gegen ein teures Deux-piece mit Hut getauscht. Die Rollen haben sich vertauscht, aber aus Hüllen bestehen die beiden nach wie vor. Das Dilemma der Simulation hält sie gefangen und mit ihnen das ganze US-Kino der Achtziger. *This is not an exit!*

Johannes Binotto

Verwendete Literatur

Jean Baudrillard: *Agonie des Realen. Berlin 1978*

Jean Baudrillar: *Der symbolische Tausch und der Tod. München 1991*

Bret Easton Ellis: *American Psycho. New York 1991*

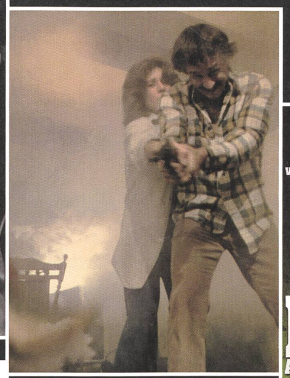
Sulgi Lie: *Die Aussenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik. Zürich 2012*

Friedrich Nietzsche: *Idyllen aus Messina / Die fröhliche Wissenschaft / Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 – Sommer 1882. Berlin 1973*

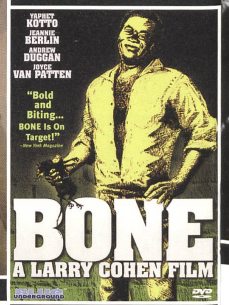
Barbara Straumann: *«Andy Wahrhol – Die selbstreflexive Diva» in: Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann: Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung. München 2002*

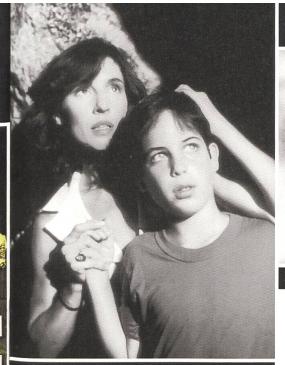
Barbara Straumann: *«exactly the same over and over again – Serialität und Wiederholung bei Andy Warhol» in: figurationen 2 (2003)*

1

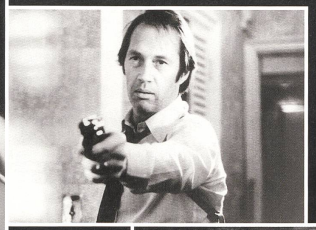


2

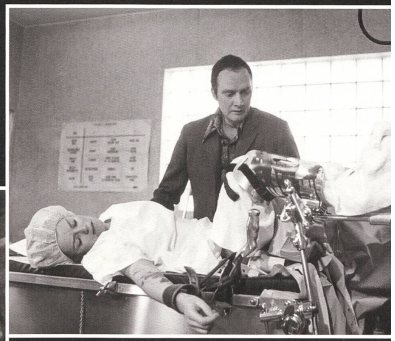




3



4 5



6

MEISTER DES B-FILMS

Larry Cohen, Drehbuchautor und Regisseur

In François Truffauts LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI kommen Catherine Deneuve und Jean-Paul Belmondo aus dem Kino, wo sie gerade Nicholas Rays JOHNNY GUITAR gesehen haben. Das sei ja gar kein Western gewesen, meint Deneuve, sondern mehr als *gunplay and horses*. So ähnlich ging es mir im Herbst 1975, als ich in einem Schweizer Kino IT'S ALIVE sah, einen Horrorfilm über eine Frau, die ein mutiertes Baby zur Welt bringt, das sich als höchst mörderische Kreatur erweist. Und doch fühlt der Zuschauer mit den Eltern, die hin- und hergerissen sind, die Welt vor ihrem Nachwuchs und andererseits ihren Nachwuchs vor dieser Welt zu schützen. Mehr als ein Horrorfilm, mehr als *cheap thrills*. «Written, produced and directed by Larry Cohen», den Namen habe ich mir seitdem gemerkt. Im Kino bekam man ihn nicht so oft zu lesen, dort gab es in den nachfolgenden Jahren gerade mal AMERICAN MONSTER, die Mickey-Spillane-Adaption I, THE JURY (bei der er als Regisseur gefeuert wurde) und AMBULANCE.

Dagegen wurde man beim Gang in die Videothek fündig, wo als Videopremieren nicht nur die beiden Fortsetzungen von IT'S ALIVE vorhanden waren, sondern auch A RETURN TO SALEM'S LOT (mit *Samuel Fuller* in einer Hauptrolle), THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER und THE STUFF.

Für seine beiden im deutschen Sprachraum nie herausgebrachten Meisterwerke BONE (1972, sein Regiedebüt) und GOD TOLD ME TO (1976) musste man einstweilen auf die Fernsehmitschnitte ausländischer, ebenfalls sammelnder Kollegen zurückgreifen, bevor man sie, nachdem die Videokassette von der DVD abgelöst wurde, als vorzüglich ausgestattete US-DVD erwerben konnte.

Hätte schon ein Bruchteil dieser Filme genügt, mein Interesse an diesem Filmemacher wachzuhalten, so wurde das noch vertieft durch das, was man in englischsprachigen Filmzeitschriften und Publikationen zum Horrorfilm über ihn lesen konnte: So langsam gewann man einen Einblick in die Produktivität dieses Mannes, der – anders, als man hätte vermuten können – keiner aus der New-Hollywood-Generation war, sondern Jahrgang 1941, und dessen erste Credits, die Drehbücher für zwei Folgen der Fernsehserie KRAFT MYSTERY THEATER, aus dem Jahr 1958 stammten, als er gerade mal siebzehn Jahre alt war.

Wer ist Larry Cohen? Zunächst einmal ein Filmemacher, dessen ungeheure Produktivität seit fünfzig Jahren anhält. Als Drehbuchautor für das Fernsehen schrieb er für viele Serien einzelne Episoden, darunter eine für THE FUGITIVE (1964), sieben für COLUMBO (in den Siebzigern), bis hin zu einer für NYPD BLUE (1995). Für die Science-Fiction-Serie THE INVADERS (INVASION VON DER WEGA, 1967) entwickelte er das Konzept. Mit RETURN OF THE SEVEN, der ersten Fortsetzung zum Erfolgswestern THE MAGNIFICENT SEVEN, hatte er 1966 seine erste Namensnennung als Drehbuchautor im Kino, mit BONE gab er 1972 sein Regiedebüt.

Als Regisseur waren die Jahre 1972 bis 1990 Cohens produktivste Phase, seine Filme wurden von etablierten B-Firmen wie American International Pictures (wo in den fünfziger Jahren Roger Corman begonnen hatte) oder New World (während und nach Cormans Zeit dort) in die Kinos gebracht oder aber direkt für den damals lukrativen Videomarkt gedreht, darunter IT LIVES AGAIN und IT'S ALIVE III: ISLAND OF THE ALIVE, die Warner Bros. Jahre nach dem Kinoerfolg von IT'S ALIVE bei Cohen in Auftrag gab. Cohens bislang letzte Regiearbeit datiert aus dem Jahr 2006: PICK ME UP war ein Beitrag zur TV-Anthologie «Masters of Horror», die ihn in Gesellschaft von Genreveteranen wie *John Landis*, *Joe Dante*, *Tobe Hooper*, *Dario Argento* und *Mick Garris* (der sie auch konzipierte) sah. Als Drehbuchautor tauchte Cohens Name im Kino regelmässig, wenn auch in grösseren Abständen auf, so bei *John Flynns* BEST SELLER (1987), *Sidney Lumets* GUILTY AS SIN (1993) und zuletzt bei *David R. Ellis'* CELLULAR (2005) – allesamt Filme, die sich durch originelle Ausgangskonstellationen auszeichnen, deren Potential aber nicht immer so realisiert wurde, wie es Cohen intendiert hatte. Er erscheint als einer, der in einem so hohen Ausmass Ideen produziert, dass er sie selber als Regisseur gar nicht alle umsetzen kann (und der auch lieber eine neue Idee entwickelt als dass er bei einer Serie bleibt und fortlaufend Variationen schreibt). Dass seine Stoffe fast ausschliesslich Genrematerial sind, dabei zu einem grossen Teil dem Horrorgenre zuzurechnen sind, hängt nicht zuletzt mit der Nichtbeachtung zusammen, die sein Regiedebüt BONE fand, wie Cohen im Gespräch mit Tony Williams bekannte. Der – mehrfach mit unterschiedlichen Titeln und Werbekampagnen herausgebrachte – Film knüpft ähnlich wie andere Arbeiten von New Yorker Filmemachern aus jener Zeit, darunter *Jim McBride* (mit DAVID HOLZMAN'S DIARY) oder auch *Brian De Palma* (mit GREETINGS und HI, MOM) stilistisch an das europäische Kino an und ist ein klassisches Kammerspiel, das ein gutbürgerliches weisses Ehepaar in ihrem Beverly-Hills-Luxusanwesen mit einem schwarzen Eindringling konfrontiert. Ist er wirklich gekommen, um die tote Ratte im Swimmingpool zu beseitigen, oder hat er ganz andere, finstere Pläne? Hakenschlagend zwischen Thriller, Komödie und Erotikdrama wirft der Film einen sarkastischen Blick hinter die Fassaden. Der konsumkritisch-satirische Zugriff auf die Wirklichkeit wird zugespitzt in THE STUFF (treffender deutscher Titelzusatz: EIN TÖDLICHER LECKERBISSSEN), wo ein neues, im Fernsehen massiv beworbenes Genussmittel (eine Art Eiskrem) die Konsumenten süchtig macht.

Immer wieder benutzt Cohen das klassische Horrormotiv des Doppelgängers. GOD TOLD ME TO etwa beginnt geradezu dokumentarisch nüchtern mit Amok laufenden New Yorkern, die auf die Frage nach dem Warum? mit «God told me to» antworten. Am Ende wird der ermittelnde Detektiv mit einem höchst eigenwilligen Monster konfrontiert und in seinem katholischen Glauben schwer erschüttert. In Q – THE WINGED SERPENT steht das Q nicht nur für das Monster Quetzalcoatl, eine Art Riesenechse, die sich in der Spitze des New Yorker Chrysler Building eingenistet hat und von dort aus auf Beutezug unter der Bevölkerung Manhattans geht, sondern eben auch für Jimmy Quinn, einen Kleinkriminellen mit grossen Aspirationen, der das Versteck des Monsters entdeckt und beschliesst, daraus Profit zu ziehen. Als sich selbst überschätzender und ewig quasselnder Juwelendieb brilliert *Michael Moriarty* (kontrastierend mit dem nominellen Helden des Films, dem von *David Carradine* lakonisch gespielten Detective), der unter Cohens Regie gleich fünfmal zu Hochform auflaufen durfte.

Denn auch das ist ein Merkmal von Cohens Arbeiten, dass er aus seinen Darstellern mehr herausholt, als man gemeinhin von (neueren) B-Filmen erwarten darf. Andere *character actors*, die bei Cohen tragende Rollen verkörpern durften, sind *John P. Ryan* (IT'S ALIVE) und *Andrew Duggan* (unter anderem in BONE). Auch Altstars wie *Sylvia Sidney* (GOD TOLD ME TO) oder *Broderick Crawford* in der Titelrolle des berüchtigten FBI-Chefs in THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER zeigten sich noch ganz auf der Höhe ihrer Schauspielkunst, der letztere Film ist geradezu ein Veteranentreffen.

Cohen ist schlichtweg ein Meister des B-Films, wobei B-Film dabei nicht für mindere Qualität steht, sondern für die bewusste Entscheidung, kleine Budgets zu akzeptieren, weil diese ihm die Freiheit sichern, seine Filme so zu machen, wie er es will – ohne dass ihm jemand dreinredet. Darin kann man ihn als eine moderne Variante von *Edgar G. Ulmer* sehen, der es ebenfalls vorzog, zeit seines Lebens mit wenig Geld zu arbeiten, dafür aber sein eigener Herr war.

Manche cineastische Zuneigung hat man ganz für sich allein. Denkt man. Während im englischsprachigen Raum bereits 1979 Robin Wood in seinem «The American Nightmare» Cohen ein eigenes Kapitel gewidmet hatte, sich in den britischen Filmzeitschriften «Sight and Sound», «Monthly Film Bulletin» und «Movie» etwas fand und mit «Larry Cohen. The Radical Allegories of an Independent Filmmaker» von Tony Williams schliesslich 1997 sogar eine – immerhin 453 Seiten starke – Monografie erschien, dauerte es dreizehn Jahre, bis ich die erste deutschsprachige Würdigung Larry Cohens las: Dreizehn Seiten lang war Corinne Schelberts «Eine Liebeserklärung» untertitelter Text «He's Alive», der in «Der Rabe» Nr. 20, 1988, dem Almanach des Zürcher Haffmans Verlags, erschien, zwischen lauter Texten zu ungleich bekannteren Filmgrössen. Und es dauerte weitere zwölf Jahre, bis ein Festival im deutschsprachigen Raum eine Cohen-Hommage ankündigte und neben einigen Raritäten in Gestalt seiner frühen Fernseharbeiten auch die Anwesenheit des Maestro selber verhiess. Dank der Viennale 2010.

Mit der Hommage an Larry Cohen, die das Neuchâtel International Fantastic Film Festival in diesem Jahr ausrichtet, und der Möglichkeit, aus diesem Anlass das Cohen-Interview zu veröffentlichen, schliesst sich damit auch ein Kreis: Larry Cohen, die Schweiz und ich.

Frank Arnold

"Ich schreibe seit fünfzig Jahren"

Gespräch mit Larry Cohen

FILMBULLETIN Mr. Cohen, mit Ihren Filmen als Regisseur sind Sie stets dem Low-Budget-Film treu geblieben. Sind Sie nie gefragt worden, ob Sie einen teuren Hollywood-Film inszenieren wollen?

LARRY COHEN Ich wurde nie gefragt, ich habe nie darum nachgesucht, ich habe es nie gemacht. Meine Arbeitsweise ist einfach anders als die der Studios: Da gibt es all diese Leute, die einen *credit* haben, aber mir bei meiner Arbeit nur im Weg stehen. Ich mache meine Filme am liebsten so, dass ich jeden Aspekt selber kontrollieren kann. Ich versuche vor allem, all die Assistenten los zu werden – die fragen mich immer nur, was ich mache. In der Zeit, in der ich ihnen das erklären würde, beende ich die Arbeit daran lieber selbst und beginne mit etwas Neuem. Natürlich geht es beim Filmemachen um Zusammenarbeit, aber ich konzentriere mich dabei lieber auf die Schauspieler. Bei einem Studiofilm muss jede Änderung von jemandem abgesegnet werden – und das dauert.

FILMBULLETIN Dabei haben Sie ja einige langfristige Arbeitsbeziehungen aufgebaut. In Ihrer letzten Regiearbeit PICK ME UP (2006) gibt es ein Wiedersehen mit *Laurene Landon* und *Michael Moriarty*. Ist das übrigens der einzige Film, bei dem Sie Regie führten, aber nicht das Drehbuch schrieben?

LARRY COHEN Er war Teil der Fernsehserie «Masters of Horror». Sie schickten mir ein Drehbuch, und da es mir gefiel, machte ich es. Wichtig war mir, dass mein Freund Michael Moriarty die Hauptrolle verkörpern konnte.

FILMBULLETIN Durften Sie denn Änderungen am Buch vornehmen?

LARRY COHEN Ja, ich habe eine ganze Reihe von Änderungen vorgenommen, aber es waren wiederum nicht so viele, dass ich dafür eine Nennung im Vorspann bekam. Der Autor hatte nichts dagegen, ich lud ihn zu den Dreharbeiten ein.

FILMBULLETIN Sie haben sicher auch die Szenen hinzugefügt, wo Michael Moriarty am Klavier ein Stück zum Besten gibt?

LARRY COHEN Selbstverständlich, ich wusste, dass er so etwas gerne macht.

FILMBULLETIN Sie haben in einem Interview einmal geäussert, dass viele Filme besser gewesen wären, wenn man sie mit Stars besetzt hätte, etwa der von Ihnen geschriebene DADDY'S GONE A-HUNTING.

LARRY COHEN Der Auffassung bin ich auch heute noch. Nehmen wir nur Hitchcocks FRENZY. Wie viel besser wäre der gewesen, hätte man die Hauptrolle mit Michael Caine statt mit Jon Finch besetzt? Finch war adäquat, aber mehr nicht. Bei Caine hätten sich die Zuschauer viel stärker mit dem Protagonisten identifiziert.

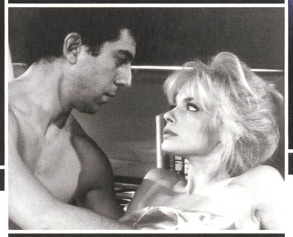
FILMBULLETIN Ihre Drehbücher sollen ziemlich detailliert sein, was Beschreibungen anbelangt. Hat sich je ein Regisseur darüber beschwert, weil er sich dadurch in seiner inszenatorischen Freiheit eingeschränkt fühlte?

LARRY COHEN Hitchcock meinte, ich hätte ihm nichts mehr zu tun übrig gelassen.

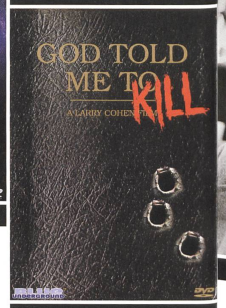
FILMBULLETIN Dabei ging es um DADDY'S GONE A-HUNTING (1969)?

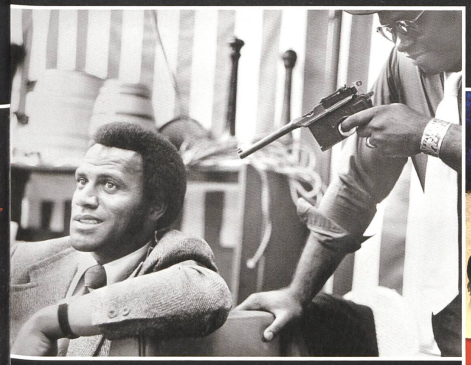
LARRY COHEN Ja. Ich hatte Hitch die Geschichte vorgetragen, er mochte sie. Aber Universal hatte Vorbehalte, weil es darin auch um eine Abtreibung ging. Sie redeten Hitch das Projekt aus, was mir das Herz brach, denn die drei Stunden, die ich mit ihm verbracht hatte, waren wirklich inspirierend. Mein Freund *Lorenzo Semple* schlug mir daraufhin vor, zusammen das Drehbuch zu schreiben, um es Hitchcock noch einmal vorzulegen. Das machten wir, und dann sagte Hitch, ich hätte für ihn nichts mehr zu tun übrig gelassen. Wenig später bekam ich aber einen Anruf von *Joan Harrison*, die seine Fernseharbeiten produziert hatte. Sie wollte diesen Film gerne produzieren, konnte aber letztlich die Finanzierung nicht auf die Beine stellen. Schliesslich bekundete *Mark Robson* sein Interesse. Er hatte in der Vergangenheit einige ziemlich gute Filme gemacht, wie HOME OF THE BRAVE oder CHAMPION. Angefangen hatte er bei dem Produzenten *Val Lewton* und dessen für wenig Geld gedrehten Horrorfilmen Mitte der vier-

7

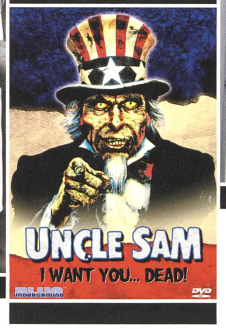


7





8



9

1 Larry Cohen wirbt für BLACK CAESAR; *2* IT LIVES AGAIN; *3 Andrea Marcovicci und Scott Bloom in* THE STUFF; *4 David Carradine in* Q – THE WINGED SERPENT; *5 Larry Cohen und Monsters; 6 John P. Ryan in* IT'S ALIVE; *7 Eric Bogosian, Zoë Lund in* SPECIAL EFFECTS; *8 Fred Williamson in* BLACK CAESAR; *9 Colin Farrell in* PHONE BOOTH, *Regie: Joel Schumacher*

ziger Jahre, das war mir sympathisch. Grosse Kassenerfolge hatte er aber erst mit aufwendigen Filmen wie PEYTON PLACE und VALLEY OF THE DOLLS. Ich liess ihn das Drehbuch kaufen und bekam viel Geld dafür, sie boten mir den Job eines Associate Producers an, aber nach dem Casting stieg ich aus.

FILMBULLETIN Als Sie *Bernard Herrmann* für die Musik zu IT'S ALIVE (1974) ansprachen, mussten Sie da die Tatsache verbergen, dass Sie Hitchcock kannten? Immerhin hatte Hitchcock ja dem Drängen des Studios nachgegeben und Herrmanns Musik für TORN CURTAIN durch eine andere ersetzen lassen. Danach sollen die beiden kein Wort mehr miteinander gesprochen haben.

LARRY COHEN Nein, das musste ich nicht. Aber er hat das Thema von sich aus auch nicht angesprochen. Als John Williams von Hitchcock gebeten wurde, die Musik für FAMILY PLOT zu schreiben, meinte der: «Warum engagieren Sie nicht Bernard Herrmann?» – «Das ist alles vorbei», antwortete Hitchcock. Er wollte sich damit nicht mehr auseinandersetzen.

FILMBULLETIN Für Leute wie Herrmann oder auch *Miklos Rozsa*, der eine sehr kraftvolle Komposition für THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER beigesteuert hat, muss es bitter gewesen sein, keine Musiken mehr für die grossen Hollywood-Filme schreiben zu dürfen.

LARRY COHEN Was immer sie an Honorar forderten, ich habe es ihnen gegeben, da habe ich nie zu verhandeln versucht. Ich war einfach froh, sie dabei zu haben, auch wenn ihr Honorar im Hinblick auf das Gesamtbudget des Films unvernünftig war. Beide bestanden darauf, die Aufnahmen mit dem London Philharmonic Orchestra zu machen. Das war für mich die Erfüllung eines Traums, ich hätte die beiden Filme auch einzig aus dem Grund gemacht, ihre Musik darin zu haben. Ich bin beiden wirklich nahegekommen. Herrmann wurde praktisch zu einem Teil meiner Familie. Wir übersiedelten nach England und trafen uns zweimal die Woche zum Essen. Dann kam er zurück nach New York, wo er die Musik für TAXI DRIVER komponierte. Am Abend, als er das abgeschlossen hatte, waren wir wieder zusammen essen. In derselben Nacht starb er in seinem Hotelzimmer. Am Morgen holten wir seine Frau in unser Haus und organisierten das Begräbnis von dort aus, auch die Totenwache fand bei uns statt. Alle kamen, darunter John Williams und Brian De Palma, und blieben für eine Woche da.

FILMBULLETIN Wäre es heute noch möglich, einen Film auf den Strassen von New York *guerilla style* zu drehen, wie Sie es 1973 bei BLACK CAESAR gemacht haben?

LARRY COHEN Nicht genau so. Zumindest könnte man nicht so mit Waffen hantieren wie damals. Heute gibt es überall Videoüberwachung und Polizeipräsenz, dadurch liefe man Gefahr, erschossen zu werden.

FILMBULLETIN Haben Sie damals je um Genehmigungen nachgesucht?

LARRY COHEN Nein, weil ich wusste, wir würden die Erlaubnis nicht bekommen, um etwa die 5th Avenue abzusperren, um zu zeigen, wie jemand vor Tiffany's erschossen wird. Das ist eine der belebtesten Ecken der Stadt, da hätten sie an einem Werktag nie den Verkehr für uns umgeleitet. Wir haben dann Sonntag früh gedreht und mussten dafür einhundert Komparsen mitbringen, damit es so belebt aussah wie an einem Wochentag. Heute könnte man das natürlich mit handlichen digitalen Kameras aufnehmen und dann gleich die fünfzehn Polizeiautos filmen, die angerast kommen. Hm, lieber nicht, die wären bestimmt sauer, wenn sie erführen, dass wir da einen Film drehen. Das waren wundervolle Zeiten, aber sie sind nun einmal vorbei. Seit den Terroranschlägen geht so etwas nicht mehr – der Terrorismus hat das Filmemachen im *guerilla style* unmöglich gemacht.

FILMBULLETIN Als ich jetzt THE PRIVATE FILES OF J. EDGAR HOOVER (1977) wieder sah, hatte ich den Eindruck, dass der Film sehr viel teurer war als etwa BLACK CAESAR: die vielen unterschiedlichern *locations*, die vielen, teils namhaften Schauspieler.

LARRY COHEN Er war nicht teurer. Als wir anfingen, hatten wir gerade einmal hunderttausend Dollar, den Rest trieben wir im Lauf der Dreharbeiten auf. In Amerika spielte der Film nicht viel ein, aber nachdem er beim London Film Festival das Odeon Leicester Square bis auf den letzten Platz gefüllt hatte, lief er erfolgreich sieben Wochen lang im Screen on the Hill. Später strahlte ihn die BBC zweimal aus. Schliesslich lief er auch in New York, aber AIP, die den Film verliehen, war eher an anderen Filmen interessiert, Horrorfilme, Filme für ein junges Publikum. Wir mussten den Film aber an AIP geben, denn all die anderen Verleihe wollten ihn nicht haben, weil sie Angst davor hatten, Ärger mit dem FBI zu bekommen.

FILMBULLETIN Bei AIP hat auch Roger Corman begonnen. Seine Firma New World hat 1976 Ihren Film GOD TOLD ME TO in die Kinos gebracht.

LARRY COHEN Das war das einzige Mal, dass ich mit ihm zu tun hatte. Ihnen behagte der Titel nicht, so änderten sie ihn in DEMON. Ich schlug stattdessen den Titel «Alien» vor, aber da meinten sie, dann würde das Publikum denken, es sei ein Film über Mexikaner, die illegal in die USA kämen. Ein paar Jahre später, als Ridley Scotts Film in die Kinos kam, wusste jeder, was ein *alien* ist.

FILMBULLETIN IN HELL UP IN HARLEM (1973) gibt es eine Verfolgungsjagd in New York, dann nehmen die Kontrahenten ein Flugzeug und setzen die Jagd nach der Landung fort. Das erinnerte mich an die alten Warner Cartoons, die «Looney Tunes», in der Jäger und Gejagter manchmal das Bildfenster verlassen, das bemerken und schnell wieder ins Bild zurückkehren.

LARRY COHEN Daran habe ich in der Tat gedacht. So eine Verfolgungsjagd machte einfach Spass. Ob Sie es glauben oder nicht, auch den Faustkampf auf dem Transportband haben wir ohne Genehmigung gedreht. Heute käme ich dafür zwanzig Jahre ins Gefängnis.

FILMBULLETIN War Ihre eigene Firma *Larco Productions* immer eine kleine Produktionsfirma?

LARRY COHEN Eine ganz kleine – nur ich selber. Ich hatte nicht einmal eine Sekretärin. Wenn ich einen Film unter Budget herstellen konnte, war der Profit für mich grösser. Um das zu erzielen, brauche ich Kontrolle, also so wenig Leute wie möglich, die mir dreinreden.

FILMBULLETIN Sind Sie selber überrascht, wie sich eine Geschichte beim Schreiben manchmal entwickelt?

LARRY COHEN Ja, ich schreibe normalerweise keine *outlines*, nur wenn ich für ein Studio einen Auftrag habe, weil die immer so etwas brauchen. Wenn ich *on spec* schreibe, will ich mich überraschen lassen. Bei PHONE BOOTH etwa bringe ich den Protagonisten in die Situation, dass er die Telefonzelle nicht verlassen kann, und muss mir überlegen, wie bekomme ich ihn da wieder heraus?

FILMBULLETIN Bei PHONE BOOTH (2002) fanden Sie die Stimme des ursprünglichen Sprechers für den Erpresser nicht kräftig genug und machten den Vorschlag, dafür *Kiefer Sutherland* zu engagieren. Wie schwierig ist es für Sie loszulassen, wenn es um Filme geht, die Sie geschrieben haben, die aber jemand anderer inszeniert?

LARRY COHEN Glücklicherweise hatte *Joel Schumacher*, der bei dem Film Regie führte, dafür Verständnis. Ich ging direkt zu ihm, und er engagierte Kiefer. Wenn man sich dagegen mit Produzenten oder Studios anlegt, hat man selten Erfolg. Schumacher hatte mich zum Dreh eingeladen, so war dieser Fehler noch zu beheben – sieht man erst den fertigen Film, ist es meist zu spät. Es waren weniger Änderungen am Drehbuch als die Besetzung und die Inszenierung, die viele Filme – wie DADDY'S GONE A-HUNTING – ruiniert haben, sodass ich beschloss, selber Regie zu führen. Ich habe den Film in meinem Kopf gemacht, wenn ich das Drehbuch schreibe. Dann verkaufe ich es, und jemand macht etwas anderes daraus. Wenn das für einen selber nicht funktioniert, sollte man dem nicht ewig nachtrauern, sondern etwas Neues beginnen.

FILMBULLETIN Haben Sie je versucht, längerfristige Beziehungen zu Regisseuren aufzubauen? Ich denke an *William Lustig*, der vier Ihrer Drehbücher inszeniert hat?

LARRY COHEN Lustig ist ein netter Mensch, aber ein schrecklicher Regisseur. Ich traf ihn bei einem Filmfestival in Los Angeles, und er erzählte mir, dass er seit ein paar Jahren vergeblich versuche, ein Projekt auf die Beine zu stellen. Wir verabredeten uns zum Essen: Ich unterbreitete ihm meine Idee für einen Film mit dem Titel MANIAC COP. Als Werbezeile hatte ich mir «Sie haben das Recht zu schweigen – für immer» ausgedacht. Der Cop steht also nicht für Gerechtigkeit, sondern für Selbstjustiz. Das gefiel ihm. Zwei Wochen später rief er mich an und sagte, er habe Geld aufgetrieben. Dann schrieb ich das Drehbuch. Später rief er erneut an und meinte, er hätte gerade das Geld für eine Fortsetzung aufgetrieben. Also schrieb ich die auch, dafür brauchte ich nur eine Woche. Und dann gab es noch einen dritten Teil. Und später auch noch UNCLE SAM – I WANT YOU ... DEAD. Lustig hatte die einzigartige Fähigkeit, Geldgeber zu finden. Ich konnte die Filme schreiben, ich hätte auch Regie führen können, aber mit den Finanziers habe ich mich immer schwergetan. Ich verdanke ihm also einiges, auch hat er ziemlich gute DVD-Fassungen von einigen meiner Filme auf seinem DVD-Label «Blue Underground» herausgebracht. Er ist ein guter Geschäftsmann, aber ich kann nicht lügen und sagen, dass er ein guter Regisseur ist. Ich denke, das liegt daran, dass er Schauspieler nicht liebt. Er sieht sie als seine Gegner an. Ich dagegen habe grossen Respekt für meine Schauspieler, für mich macht die Arbeit mit ihnen das Vergnügen am Filmemachen aus.

FILMBULLETIN Hatte deshalb auch *Eric Bogosian* einen Mini-Auftritt in THE STUFF (1985), nachdem er im Jahr zuvor die Hauptrolle in SPECIAL EFFECTS gespielt hatte?

LARRY COHEN Wir drehten in einem New Yorker Supermarkt, und der Produktionsleiter hatte als Überraschung für mich viele Schauspieler engagiert, mit denen ich schon einmal gearbeitet hatte. Das war überhaupt eine lustige Crew, sie machten sich einen Spass daraus, in jeder Szene ein Gummihuhn unterzubringen, auch um mich zu testen, ob ich es bemerken würde. So war die Stimmung am Set, da konnte das Wetter noch so schlecht sein, der Dreh hat uns allen Vergnügen bereitet.

FILMBULLETIN Bei vielen Filmen, die nach Ihren Drehbüchern entstanden, verging nicht wenige Zeit zwischen dem Schreiben und dem Dreh.

LARRY COHEN Ich schreibe seit fünfzig Jahren. Wenn es langsamer geht und ich Geld brauche, drehe ich den Film selber; wenn das Geld dafür noch nicht da ist, fange ich mit Second-Unit-Aufnahmen an – und meist taucht das Geld dann auf wundersame Weise auf. Die Zeiten sind weniger abenteuerlich geworden, jeder macht heute einen Film. Es gibt so viele Filme, dass die Verleiher aussuchen und mit einem Hinweis auf die Konkurrenz die Preise drücken können. Ich will aber nicht zornig herumlaufen und die Leute verfluchen, die aus meinem guten Drehbuch einen schlechten Film gemacht haben, ich schaue lieber nach vorn. Ich habe immer noch meine Kreativität, die mich schreiben lässt. Vor nicht allzu langer Zeit habe ich das Drehbuch für einen Western verkauft, das siebenunddreissig Jahre alt war. The Hallmark Channel hat es für mehr Geld gekauft, als sie je für ein Drehbuch ausgegeben haben. THE GAMBLER, THE GIRL AND THE GUNSLINGER heisst der Fernsehfilm, er hätte nicht schlimmer werden können. Das ist schade, denn vor siebenunddreissig Jahren hatte *Clint Eastwood* es optioniert – und das gleich zweimal. Er wollte John Wayne als seinen Partner haben, aber Wayne wollte nicht. Dabei drehte er zu der Zeit nur Filme, die heute längst vergessen sind. Das Drehbuch ging dann, nachdem Eastwood es aufgegeben hatte, durch verschiedene Hände, und schliesslich bekam ich den Anruf eines Produzenten: «Erinnern Sie sich noch an das Drehbuch, das Sie mir vor neun Jahren gegeben haben? Jetzt will es plötzlich jemand haben!»

Siebenunddreissig Jahre, das dürfte ein Rekord sein! Die Besetzung ist mittelmässig, die Inszenierung ebenfalls – aber: Sie haben den Film gemacht und gutes Geld dafür bezahlt.

FILMBULLETIN Sie haben 1958 als Drehbuchautor für Fernsehserien angefangen. Haben Sie je erwogen, noch einmal zu diesem Medium zurückzukehren – gerade in Anbetracht dessen, was Sender wie HBO heute für innovative Serien produzieren, die ja auch oft genug Regisseure von Kinofilmen anlocken?

LARRY COHEN Das Problem ist, dass die Sender jemand haben wollen, der die Serie von Anfang bis Ende verantwortlich betreut, das, was man heute Showrunner nennt. Das bedeutet vor allem, die Arbeit anderer Leute umzuschreiben. Das mache ich nicht – ich will nicht andere umschreiben, ich will meine eigenen Sachen schreiben. Ausserdem sind die meisten Serien natürlich Variationen ihrer Grundidee, das langweilt mich schnell. Ich will ganz unterschiedliche Sachen schreiben, ich habe so viele Ideen.

Das Vergnügen, das ich habe, ist die Erschaffung einer Story. Ein Maler hat ja auch keine Kontrolle darüber, wer sein Bild kauft und wo und wie derjenige es aufhängt.

Das Gespräch mit Larry Cohen führte Frank Arnold im Oktober 2010 in Wien im Rahmen der Viennale, die Larry Cohen ein «Tribute» ausrichtete.

Dank an Fredi Themel.

Das Leben nach Sunrise und Sunset

BEFORE MIDNIGHT von Richard Linklater

Bleibt er? Bleibt er nicht? Man erinnert sich – es war vor nunmehr neun Jahren: Naturnotwendig sind wir in Paris, der Stadt der Liebe, wo Céline lebt. Die engagierte Ökologin und Jesse, amerikanischer Bestsellerautor auf Lesereise, treffen sich nach Jahren zufällig wieder. Zufällig? Lassen wir die existenzielle Frage mal beiseite. Die damals gut Dreissigjährigen sind auf der Seine spazieren gefahren, es ist noch etwas Zeit bis zu Jesses Abflug abends zurück in die Staaten. In Célines Wohnung werden sie von der Katze begrüsst, die sich an sie schmiegt. Céline singt Jesse auf der Gitarre ein Lied. Er ist verheiratet. Das Flugzeug wartet. Jesse hält es schier nicht aus. Wir auch nicht. Die Zeit rückt unerbittlich vor.

Vor Sonnenuntergang war BEFORE SUNSET (2004) zu Ende. Und ihre Romanze? Ist Jesse damals geblieben? Ist er nicht geblieben? Nun wissen wir es: Er ist! Die beiden sind ein Paar geworden. In jener Nacht in Paris sind Ella und Nina entstanden, inzwischen zwei süsse Blondschöpfe. Jesse hat sich von seiner Frau in den USA scheiden lassen und ein permanent schlechtes Gewissen seinem halbwüchsigen Sohn Hank gegenüber, von dem er sich nach gemeinsamen Ferien in Griechenland eben verabschiedet. Céline und die Girls warten im Auto vor dem Terminal. Alles gut? Nein. Denn genau so kommen in die Jahre gekommene Beziehungskisten daher: beunruhigend leise. Und so fängt BEFORE MIDNIGHT (2013) an. Der Film ist wiederum ein seltenes Bijou an federleichter Ernsthaftigkeit dem gegenüber, was unser einziges Leben ist.

Richard Linklater und seine Schauspieler *Ethan Hawke* und *Julie Delpy* waren uns diesen Film schuldig. Zum dritten Mal nun im Abstand von jeweils neun Jahren haben sie die ursprünglich von Linklater und *Kim Krizan* erdachte Liebesgeschichte von Céline und Jesse gemeinsam weitergesponnen, zu fiktiven *longtime companions* auch von uns gemacht.

BEFORE SUNSET war der zweite Teil. Angefangen hatte alles in BEFORE SUNRISE (1995), im Intercity-Zug vor Wien. Céline hat wegen eines keifenden Ehepaars den Sitzplatz gewechselt. Dort sitzt Jesse und liest. Sie will eigentlich weiter nach Paris, er anderntags von Wien aus zurück in die USA. Die Zeit läuft gegen die zwei, die längst Feuer gefangen haben. Man steigt dann doch zusammen aus und lässt sich einen Abend und eine Nacht lang durch die Postkartenkulisse treiben. Das unbeschreibliche Flair des reinen Moments, wenn man Mitte zwanzig und verliebt ist. Alles ist möglich. Auf dem Riesenrad im Prater küssen sie sich zum ersten Mal. «The Danube over there», da drüben ist die Donau, doziert sie. «That's a river, right?», sagt er, der Amerikaner. Ob das etwas würde werden können?

Es konnte. Der herzzerreissende Abschied anderntags am Perron durfte kein endgültiger sein. Zu sehr sind die Figuren Linkla-

ter, Hawke und Delpy glücklicherweise ans Herz gewachsen. Der Anfang war nichts als redseliger keuscher Charme in dem Moment, da die Zeit stehen zu bleiben scheint, wenn der Sekundenzeiger der Bahnhofsuhr vor der vollen Minute einen Moment lang zitternd innehält. Wenn die illusionslos lockere Lebenshaltung der damaligen Slacker-Generation, für die Linklater steht, durch den Coup de foudre wunderbar Lügen gestraft wird. Mit den Figuren ist das Trio seiner Erfinder seither achtzehn Jahre älter geworden, Regisseur und Schauspieler haben selber Kinder. Manches spielt da aus den real mitgewachsenen Biografien in die langen, sprühenden Filmdialoge zwischen Céline und Jesse hinein.

Richard Linklater experimentiert gerne mit visuell verfremdenden Erzählweisen. Im Jahre 2001 tauchten Céline und Jesse unverkennbar ein paar Minuten lang in seinem WAKING LIFE auf, der philosophischen Reise eines schlafenden Mannes durch Traum und Realität: Im Apartment eines amerikanischen Wohnblocks lagen sie Seite an Seite und redeten, als wären sie nach der Romanze in Wien doch ein Paar geworden. Die Gedanken, die sie umtrieben, waren dieselben, die sie sich damals an der Donau zugespielt hatten: Ist unser waches Leben wirklich oder existieren wir nur als Vorstellung des andern? Träumen wir uns bloss, kurz vor dem Tode? Im Rahmen der BEFORE...-Trilogie erscheint die in digitaler Animation übermalte Szene mit den realen Schauspielern rückblickend als Phantasmagorie, eben als Traum: Céline und Jesse sollten ja erst 2004 in BEFORE SUNSET "wirklich" zusammen in einem Bett liegen...

Ethan Hawke ist Film- und Bühnenschauspieler, Regisseur und, wie in BEFORE SUNSET, Buchautor. Die fliessend mehrsprachige Julie Delpy, Star etwa bei Schlöndorff (HOMO FABER), Godard, Kieslowski oder Jarmusch, hat neben ihren Filmrollen als Sängerin eine CD veröffentlicht, aus der in BEFORE SUNSET zu hören ist. Inzwischen hat sie auch souverän ins Regiefach gewechselt: 2 DAYS IN PARIS (2007) und das Sequel 2 DAYS IN NEW YORK (2012) sind in ihrer spritzig burlesken Geschliffenheit deutlich vom Unternehmen der BEFORE...-Filme inspiriert.

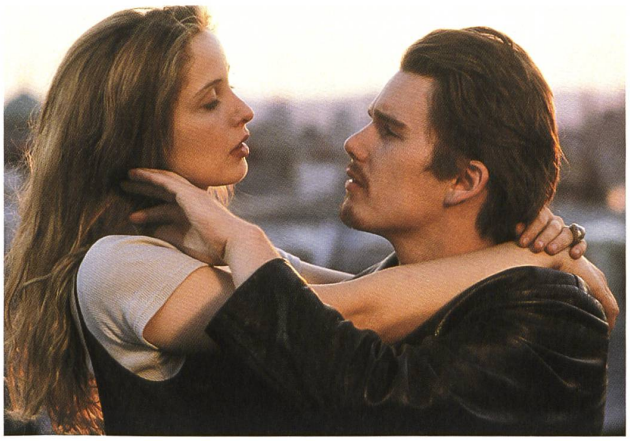
Und nun also BEFORE MIDNIGHT. Jesse / Hawke und Céline / Delpy sind um die vierzig. In den besten Jahren. Sehen immer noch blendend und sexy aus, auch wenn Céline ständig über ihren fetten Pariser Hintern lästert. Sache sind nun Familienferien in Griechenland. Das Herzklopfen an der Donau vor achtzehn Jahren ist ferne Vergangenheit, die zweite, genutzte Chance des Aufbruchs in Paris vor neun Jahren auch. Am Anfang war die erregende Unschuld der Romanze, dann kam die schöne Fortsetzung der Romanze, die Romanze also minus die Unschuld. Jetzt aber geben Céline und Jesse für unsere Sehnsucht nach dem Zauber des Anfangs definitiv nichts mehr her. Keine einfache Ausgangslage für BEFORE MIDNIGHT.

Immerhin sind sie kein dumpf unter der griechischen Sonne schweigendes Urlaubspaar geworden. Sie reden noch miteinander wie eh und je, nur etwas grantiger, duellieren sich in Wortschwällen. Das ist witzig, grausam witzig, dann nur noch grausam. Auf dieser brillanten verbalen Achterbahnfahrt durch die moderne familiäre Patchworkexistenz können wir gar nicht aussen vor stehen, sondern sind mit an Bord. Die Dialoge in ihrer Banalität wie ihrer verzweifelten Lebendigkeit sind gespickt mit Referenzen, mit Déja-vus an früher. In ihren bösen, tristen, komischen Twists werden sie hinreissend genau serviert. Delpy ist an Temperament nicht zu bremsen, Hawke hat seine grossen Momente eher im Stillen (etwa in der allerersten Szene mit seinem Sohn am Flughafen). Ein älteres Paar, die griechischen Gastgeber, und ein blutjunges voller lieblicher Gemeinplätze, geben die Folie ab für das, was Céline und Jesse durchmachen. Wird die bevorstehende kinderfreie Nacht im feinen Hotel, die ihnen das ältere Paar zum Ferienschluss offeriert hat, die Hoffnung in der Krise sein? In der letzten Einstellung sehen wir sie stumm am mediterranen Hafen sitzen, die Sonne ist über der Bergkuppe untergegangen, die Kamera weicht sehr ratlos zurück in die Totale.

Ob sie noch zusammenbleiben werden? In weiteren neun Jahren wären Céline und Jesse und ihre Schauspieler Anfang fünfzig. Das kritische Alter für Mann und Frau. Was werden Linklater, Hawke und Delpy uns dann erzählen? Werden sie überhaupt? Sie müssen! Schon jetzt hat die BEFORE...-Trilogie, zumal als Fiktion, ihren unverrückbaren Platz in der Geschichte der stets so aufregenden Langzeit-Unternehmungen im Kino – nach Truffauts halbfiktiven Antoine-Doinel-Filmen mit Jean-Pierre Léaud (1958–1978) sowie legendären Langzeit-Doks wie Michael Apteds UP-SERIES seit 1964 oder Volker Koepps Wittstock-Filme (1974-1991) und dem Rekordhalter über 46 Jahre: Winfried Junges DIE KINDER VON GOLZOW (1961–2007).

Martin Walder

R: Richard Linklater; B: Richard Linklater, Julie Delpy, Ethan Hawke; K: Christos Voudouris; S: Sandra Adair; Ko: Vasileia Rozana; M: Graham Reynolds. D (R): Ethan Hawke (Jesse), Julie Delpy (Céline), Walter Lassally (Patrick, Autor), Xenia Kalogeropoulou (Natalia, Patricks Freundin). P: Faliro House, Detour. USA 2013. 108 Min. CH-V: Rialto Film, Zürich



Abwesende Väter

THE PLACE BEYOND THE PINES von Derek Cianfrance

Schwarzfilm, ein Keuchen aus dem Off (das das physische Element des Films betont), dann der tätowierte muskulöse Oberkörper eines Mannes. Er zieht ein Hemd an und verlässt den Raum, bewegt sich vorwärts durch die Menschenmassen auf einem Rummelplatz, betritt ein Zelt, setzt einen Helm auf, steigt auf ein Motorrad und fährt damit in eine Kugel, deren metallenes Gittergeflecht den Zuschauern einen guten Einblick gewährt. Gemeinsam mit zwei weiteren Motorradfahrern führt er in der Kugel Kunststücke vor. Das alles wird in einer einzigen ungeschnittenen Einstellung gezeigt, bei der die Kamera stets nahe am Mann dranbleibt, dem sie in leichter Aufsicht folgt.

Was für ein Anfang, kraftvoll und selbstbewusst. Hier lässt ein Filmemacher seine Muskeln spielen. THE PLACE BEYOND THE PINES ist der Nachfolgefilm von BLUE VALENTINE, mit dem Derek Cianfrance 2010 auf sich aufmerksam machte.

Als «Lonesome Luke & the Heartthrobs» wird der Mann angekündigt; das könnte auch der Name einer Band sein. Luke (ein erblondeter *Ryan Gosling*) ist unstet, ruhe- und heimatlos. Mit der Show zieht er von Stadt zu Stadt. So einen "coolen Hund" stellt man sich als Herzensbrecher, aber gewiss nicht als Familienvater vor. Aber genau an diesem Scheideweg steht er jetzt. Das Wiedersehen mit Romina, die er bei seinem letzten Gastspiel vor einem Jahr in dieser Stadt getroffen hat, wirft seine (Nicht-)Lebensplanung über den Haufen. Denn Luke erfährt, dass er damals einen Sohn gezeugt hat. Vaterschaft, Verantwortung, ein bürgerliches Familienleben: So recht kann sich das keiner vorstellen, der Zuschauer nicht, Romina nicht und Luke wohl auch nicht. Aber immerhin: Er kündigt seinen Job, beschliesst, sich in dieser Stadt niederzulassen und für seinen Sohn da zu sein. Was nicht ganz einfach ist: Denn Romina hat nicht nur ihre Skepsis, sondern mittlerweile auch einen anderen Mann, Kofi, einen sanftmütigen Farbigen, der in allem als das Gegenteil von Luke erscheint.

Als Luke einmal unangekündigt bei Romina und Kofi auftaucht und ein Babybett mitbringt, das er unter den skeptischen Blicken von Rominas Mutter im Kinderzimmer zusammenschraubt, bleibt eine Auseinandersetzung nicht aus. Die Aufforderung, das Haus zu verlassen, ignoriert Luke einfach und schlägt Kofi mit seinem Werkzeug direkt ins Gesicht. Danach steht er wie versteinert da und begreift endlich, dass er damit jede Hoffnung auf eine normale Beziehung zu seinem Sohn und zu Romina zerstört hat.

Luke muss in den Knast, wo ihn sein Kumpel Robin herausholt. Der Besitzer einer kleinen Motorwerkstatt ist aber auch Komplize: Er hat Luke nicht nur einen Job gegeben, sondern raubt mit ihm Banken aus. Blitzschnell rein und raus, auf dem Motorrad weg und in einem Lkw verschwinden, mit

dem Robin wartet. Die Methode hat ein paarmal funktioniert. Nach dem kurzen Knastaufenhalt weiss Luke aber, dass es für ihn an diesem Ort so nicht weitergehen kann – und das macht ihn tollkühn: Zwei Überfälle an einem Tag ist sein Plan.

Für Luke ist die Beute eine Möglichkeit, seinem Sohn ein besseres Leben zu garantieren, den Behälter mit dem Geld muss er Romina allerdings regelrecht aufdrängen. Für Luke sind die Banküberfälle wohl eher ein Ventil für seine Energie. Ryan Gosling spielt Luke als die verwegenere Variante seines «Driver» – mit ähnlich professioneller Kaltblütigkeit, aber zugleich mit deutlich weniger Kontrolle über seine Gefühle. Die Chance, sich von einer anderen Seite zu zeigen, gewährt ihm THE PLACE BEYOND THE PINES (anders als DRIVE von Nicolas Winding Refn) nicht wirklich.

Nach dem nächsten Überfall ist ihm die Polizei hart auf den Fersen, er flüchtet zu Fuss in ein Haus, wo er von einem Streifenpolizisten gestellt wird, ein Schusswechsel, Luke stirbt. An diesem Punkt wechselt die Perspektive, der Zuschauer wird mit einer neuen Identifikationsfigur konfrontiert. Die Geschichte des Streifenpolizisten Avery Cross beginnt. Seine Einführung war eher beiläufig. Wir sahen ihn am Steuer eines Wagens, als er über Funk von der Verfolgung des Bankräubers erfährt. Ein beredter Gegensatz zur Einführung von Luke, mit der der Film begann und die diese Figur vom ersten Augenblick an als überlebensgross charakterisierte.

Avery ist eine durchaus zwiespältige Figur. Als Sohn eines Richters hat er einen Juraabschluss, weshalb es ihn wurmt, dass er sich bei der Polizei von unten hocharbeiten muss. Nachdem er so plötzlich zum Helden geworden ist, erwartet er, dass das sein Vorankommen auf der Karriereleiter beschleunigen wird. Doch sein Vorgesetzter bremst ihn aus: trotz der Vorschläge, die Avery zur Umstrukturierung der Polizei vorgelegt habe, könne er ihn nicht einfach zum Sonderermittler ernennen.

Eines Abends tauchen bei Avery drei Kollegen unangemeldet zu Hause auf und wollen ihn gebührend feiern. Das bedeutet für sie, im Haus von Romina und Kofi nach der Beute aus den Banküberfällen zu suchen. Den Hinweis auf den fehlenden Hausdurchsuchungsbefehl weist ihr Anführer Deluca mit der Bemerkung zurück, Romina solle das ignorieren, dann würde er ignorieren, dass ihre Mutter vermutlich keine Aufenthaltsgenehmigung habe. Diesen Deluca spielt *Ray Liotta* einmal mehr als eine wahrhaft furchteinflössende Figur – als er breitbeinig am Küchentisch von Romina und Kofi Platz nimmt, genügt schon ein Blick, um seinem Gegenüber und dem Zuschauer Angst einzujagen.

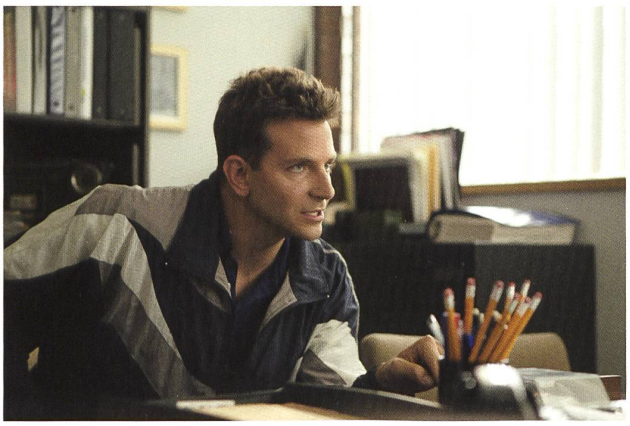
Die Hälfte der gefundenen 14 000 Dollar überreicht man Avery, der das Blutgeld mit schlechtem Gewissen versteckt. Uneigennützig war diese Aktion seiner Kollegen nicht: Seinen neuen Posten in der Asservatenkammer soll Avery nutzen, um ihnen Drogen zu besorgen – ein gefährliches Spiel, das Avery mit einem Schritt nach vorn beendet. Mit dem Staatsanwalt macht er einen Deal: Er liefert seine korrupten Kollegen ans Messer, dafür macht ihn der Staatsanwalt zu seinem Stellvertreter. «Ich mache Sie zu meinem Stellvertreter, aber Ihre Hand schüttle ich nicht!» Damit kann Avery leben, er hat seine Lektion schnell gelernt. Er ist ehrgeizig, aber ob seine Moral sich wirklich nur daran ausrichtet, ist ungewiss. Der jungenhafte Charme von *Bradley Cooper* lässt viele Interpretationen zu.

Fünfzehn Jahre später ist Avery erfolgreicher Politiker, der gerade für den Posten des Staatsanwalts von New York kandidiert. Dass ihm seine getrennt von ihm lebende Ehefrau gerade jetzt den gemeinsamen Sohn AJ aufhalst, ist überhaupt nicht willkommen. Luke hatte die Chance, seinem Sohn Jason Vater zu sein, verspielt, Avery hat sie für seine Karriere geopfert. Bei Luke haben wir nicht erfahren, ob er es geschafft hätte, ein guter Vater zu sein, bei Avery erfahren wir nicht, ob er es überhaupt versucht hat. Das sind Lücken des Films, die die Imagination des Zuschauers beflügeln. AJ ist jedenfalls ohne väterliches Leitbild aufgewachsen, nimmt Drogen. Dass er, als Neuankömmling an der Schule ein Aussenseiter, für die Beschaffung der Drogen einen anderen Aussenseiter, nämlich Jason, auswählt, ist nicht unlogisch, aber auch Teil der dramaturgischen Konstruktion. Als Jason in AJs Haus ein Foto von Avery in Polizeiuniform sieht, von seinem Stiefvater den Namen seines richtigen Vaters erfährt und mithilfe des Internets den Rest herausbekommt, entführt er Avery in den Wald, zwingt ihn, auf dem Boden niederzuknien und richtet eine Pistole auf ihn.

Ist die Tragödie unvermeidlich? In Averys Brieftasche findet Jason jenes Familienfoto, das zuvor schon verschiedentlich auftauchte. Reicht das aus, um Avery das Leben zu retten? Sicher ist, dass Jason seinen Frieden gefunden hat und dass es in THE PLACE BEYOND THE PINES nicht um Rache geht.

Frank Arnold

R: Derek Cianfrance; B: D. Cianfrance, Ben Coccio, Darius Marder; K: Sean Bobbitt; S: Jim Helton, Ron Patane. D (R): Ryan Gosling (Luke), Bradley Cooper (Avery), Eva Mendes (Romina), Ray Liotta (Deluca), Mahershala Ali (Kofi), Dane DeHaan (Jason), Emory Cohen (AJ). P: Focus Features, Sidney Kimme. USA 2012. 140 Min. CH-V: Elite-Film; D-V: Studiocanal



MONSTERS UNIVERSITY
Dan Scanlon

Als MONSTER INC. vor mehr als elf Jahren in die Kinos kam, war man zunächst ein wenig irritiert. Ein Animationsfilm, in dem es um Angst geht, um das Erschrecken von Kindern? Um Monster, die in einer Parallelwelt leben und den Schreckensschrei der Kleinen als Energiequelle nutzen? Doch nach den ersten Bedenken erlag man rasch dem eigentlichen Clou: Diese Monster waren mit ihren Eigenheiten und Fehlern nicht nur sehr menschlich, auch die Idee, die klassischen Mythen des Horrorkinos ins Gegenteil zu verkehren und die reale Welt der Menschen im Jenseits zu verorten, durch das man nur durch eine Tür Eintritt erhält, war bestechend. Natürlich könnte man solch ein Erfolgsrezept noch einmal neu auflegen und fortsetzen. Doch die Macher bei Pixar haben sich etwas anderes einfallen lassen und erzählen einfach die Vorgeschichte – nach dem Motto «Bange machen will gelernt sein». Und so gibt es ein Wiedersehen mit dem einäugigen Mike, der aussieht wie ein grünes Ei auf zwei Beinen, und dem bunten Bären Sulley. Wie schon vor elf Jahren werden sie im Original wieder von *Billy Chrystal* und *John Goodman* gesprochen. Witzig-vorlaut der eine und warmherzig-gemütlich der andere – zu den Stärken der Pixar-Filme zählt, dass die Macher schon im Vorfeld die Sprecher für den Charakter im Hinterkopf haben und ihn dann auf sie zuschneiden. Als Mike und Sulley sich auf der Monsters University kennenlernen, können sie sich zunächst gar nicht leiden. Zu unterschiedlich sind sie, nicht nur äusserlich: Mike, der fleissige, wortgewandte, begeisterte Bücherwurm, der die Geschichte des Schreckens und seine theoretischen Grundlagen auch im Schlaf runterrattern könnte. Und Sulley, der Faulpelz, der sich lieber auf seine riesige Gestalt und sein furchterregendes Gebrüll verlässt und sich ansonsten der geselligen Seite des Studentenlebens widmet. Zahlreiche Teeniekomödien, aber auch Horrorfilme haben sich dem realen Schrecken des Campus gewidmet: Verlassen des Elternhauses, neue Umgebung, Anpassungs- und Leistungsdruck, Gruppenbildung und Aussenseitertum. Regisseur Dan Scanlon und seine Koautoren *Robert L. Baird* und *Daniel Gerson* beziehen sich zunächst auf Bekanntes und Gesehenes, um dann ihre beiden Charaktere in eine Serie fast schon hysterisch-fantastischer Situationen zu werfen. Die Handlung kommt in Gang, als bei den Schreckspielen das beste Monsterteam der Uni gekürt werden soll. Zu dumm nur, dass die Dekanin Hardscrabble, gesprochen von *Helen Mirren*, Mike von vornherein keine Erfolgsaussichten einräumen will. Er und Sulley müssen sich, verstärkt durch andere Aussenseiter, zusammenraufen und auf ihre Stärken besinnen, wollen sie überhaupt eine Chance haben.

Im Folgenden geht es also um Werte wie Zusammenhalt, Selbstvertrauen, Intelligenz und Erfindungsreichtum. Wie schon in anderen Pixar-Filmen, von TOY STORY bis CARS, verleihen die Autoren ihren Figuren menschliche Werte, mit denen allein sie sich behaupten können. So laden sie wie selbstverständlich zur Identifikation ein. MONSTERS UNIVERSITY folgt der Philosophie von Pixar-Gründer John Lasseter: Die Geschichte geht immer vor, nicht das technisch Machbare. So präsentiert Dan Scanlon überlebensgrosse Charaktere, über die und mit denen man herzlich lachen kann. Der besondere Clou: Der Campus ermöglicht, neben dem Wiedersehen mit alten Bekannten, eine Vielzahl neuer, phantasievoll erdachter und liebevoll animierter Figuren, die vom Ideenreichtum der Autoren zeugen. Von Hardscrabble über Art (der aussieht wie ein Viadukt mit zwei Händen) bis zu den arroganten Mitgliedern der Roh Omega Roh – sie alle sind von einer Detailfreudigkeit und optischen Brillanz, die durch die wahnwitzigen und dynamischen Wettbewerbe, in denen sie gewinnen wollen, noch verstärkt werden.

Michael Ranze

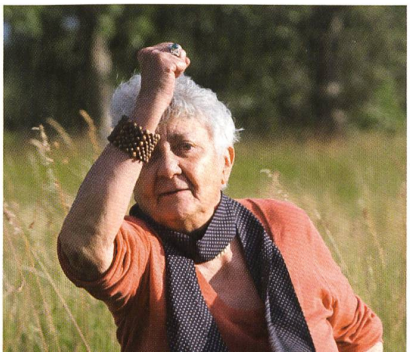
R: Dan Scanlon; B: Robert L. Baird, Daniel Gerson, D. Scanlon; M: Randy Newman. St (R): Billy Crystal (Mike), John Goodman (Sulley), Helen Mirren (Hardscrabble), Charley Day (Art). P: Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures. USA 2013. 103 Min. CH-V: Walt Disney Company

LES INVISIBLES
Sébastien Lifshitz

Die unvergleichliche und lebenskluge Juliette Gréco singt in LES INVISIBLES das Chanson «Le monsieur et le jeune homme» von Guy Béart. Man lauscht Worten wie «Un monsieur aimait un jeune homme. Surtout, ne nous affolons pas: Regardons autour de nous comme chaque amour va son propre pas.» Das passt zum Grundtenor des Werks. Wobei ergänzend anzufügen bleibt, dass im bewegenden und intelligenten Film von Sébastien Lifshitz neben gewissen Männern selbstverständlich auch gewisse Frauen gemeint sind. Alle sind sie einiges über siebzig, wurden also in der Zeitspanne zwischen den Weltkriegen des zwanzigsten Jahrhunderts geboren, stammen aus unterschiedlichen sozialen Schichten in urbanen oder ländlichen Regionen Frankreichs. Und alle waren sie jung, als das Thema der gleichgeschlechtlichen Liebe absolut tabuisiert und die Scham und Angst vor gesellschaftlicher oder klerikaler Ächtung gross war. Das zu wagen, was wir als Coming-out benennen, war dannzumal absolut undenkbar.

Homosexuelle und Lesben waren allzu lange dazu verbannt, ihre Neigungen im Verborgenen, unter sich auszuleben. Und somit quasi "unsichtbar" zu bleiben. Was das an Demütigungen, Missverständnissen, Selbstzweifeln bedeutete, erzählen spannende Persönlichkeiten. Sie reden von ihrer Jugend und Pubertät, ganz offen, direkt, oft mit gewitzter Selbstironie. Dass das jederzeit unaufgeregt, fast heiter und von aller aufgesetzten Peinlichkeit befreit wirkt, ist das grosse Verdienst des 1968 geborenen Lifshitz, der mit LES INVISIBLES erstmals seit über zehn Jahren wieder einen Dokumentarfilm realisierte. Er weiss, wie man lebenserfahrene Gesprächspartner befragt, abholt, zum Reden animiert. Mit dem Resultat, dass nie der Eindruck von ideologisch bemühtem Thesenjournalismus und schon gar nicht von effekthascherischem Voyeurismus aufkommt.

Die höchst unterschiedlichen Statements spiegeln persönliche, gar intime Erfahrungen, die dennoch viel über den radikalen Wandel der soziokulturellen und po-



litischen Verhältnisse ab dem beginnenden zwanzigsten Jahrhundert aussagen. Ausgehend von der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg, über die Ära der westeuropäischen Aufbaustimmung im Kalten Krieg und diejenige der linksintellektuell geprägten 68er-Bewegung – die, auch dank einer erstarkten Frauenbewegung, eine sexuelle Revolution befeuerte – wird der Bogen gespannt. Bis hin zur polarisierenden Aids-Problematik der achtziger Jahre und ins Heute.

So berichten etwa ein sich neckendes Herrenduo auf einer Bootsfahrt im Hafen in Marseille oder zwei couragierte Frauen, die vor Jahrzehnten Paris verliessen, um in der Provinz eine Farm zu führen. Und man darf schmunzeln über einen betagten Hedonisten, der aus seiner Lust an der Lust in all ihren Facetten noch immer kein Hehl macht. Eingebettet in stimmungsvolle, ruhige Bildsequenzen gelingt Lifshitz ein Plädoyer für Toleranz, Akzeptanz, Respekt. Weil dieser Filmemacher begriffen hat, dass man der Befindlichkeit einer Gesellschaft durch die emotionale Beobachtung ihrer Minderheiten oft näher kommt als mit rein analytischen Methoden.

Da schaut man, ob homo- oder heteroerotisch orientiert, interessiert zu. Und stört sich nicht an der etwas unentschlossenen, zeitlich zerdehnten Schlusssequenz. Mehr noch: Man darf das dahingehend interpretieren, dass der Autor das heikle Thema nicht als abgeschlossen, sondern im Fluss befindlich wertet. Womit er genau richtig liegen würde: Im April 2013 hat das französische Parlament die Rechtmässigkeit gleichgeschlechtlicher Ehen garantiert, doch seitdem sind die militanten Proteste erzkonservativer Kräfte dagegen erstarkt. Gut, wenn in einer Phase, wo viele dem Jugendlichkeitswahn huldigen, salopp gesagt die alte (und endlich sichtbare) Garde in eine delikate Debatte mit Verve eingreift.

Michael Lang

R: Sébastien Lifshitz; K: Antoine Parouty; S: Tina Baz, Pauline Gaillard. P: Zadig Films; Bruno Nahon; Frankreich 2012. 115 Min. CH-V: Arthouse Commercio Movie, Zürich

SCHLAFKRANKHEIT
Ulrich Köhler

Wenn das Kino Europäer nach Afrika schickt, dann selten ohne Kolonialnostalgie und Savannenromantik. Pittoresk und episch wird die breite Leinwand vollgepfropft mit Kulisse und Sonne, Kitsch und Magie. Ein Gegenmodell hält allenfalls der engagierte Film parat; mit postkolonial korrupten Konzernen, willfährigen Handlangern, Massakern und Kindersoldaten. Schwarzweiss regiert hier wie da. Gegen eine solche Bildtradition anzudrehen, erfordert Mut, Gespür und Hintergrundwissen. Ulrich Köhler hat sich das angeeignet. Durch gezielte Recherche und eigene Erfahrungen. Als Kind von Entwicklungshelfern lebte er jahrelang in Zaïre, der heutigen Demokratischen Republik Kongo. Seine Eltern kehrten dann nach Deutschland und später wieder nach Afrika zurück. Nähe und Distanz spiegeln sich auch in Köhlers Film wider; als kulturelle Reibefläche und in einer nicht nur wegen der Handkamera mitunter dokumentarisch anmutenden Perspektive, die ohne vorschnelle Urteile auskommt.

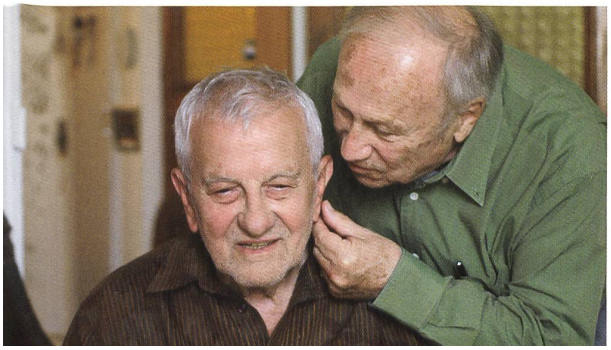
Vieles liegt im Dunkeln in SCHLAFKRANKHEIT; von den ersten Einstellungen, in denen der Arzt und Entwicklungshelfer Ebbo Velten mit seiner Frau und Tochter Helen durch die kamerunische Nacht fährt, bis zum Ende des Films, an dem er mit einer Taschenlampe den Dschungel durchstreift. Scheinwerfer von Lastwagen blitzen zu Beginn auf; gefolgt von Lichtern eines Polizeipostens. Das Gemisch aus Ressentiments, negativen Erfahrungen, Frustration und Veteranenhochmut, das sich in Ebbo im Laufe seiner Afrikajahre zusammengebraut hat, erweist sich schon jetzt als hochexplosiv. Helen, die seit zwei Jahren im Internat in Deutschland lebt, findet ihren Pass nicht. Aber anstatt ihn zu suchen, lässt sich Ebbo auf ein Machtspiel mit den Polizisten ein. Wie ein Kinski-Epigone, unrasiert, mit zotteligem Haar und brodelnder Arroganz, fuchtelt er plötzlich mit der Pistole des Polizisten herum, hält sie sich provozierend an die Schläfe – und kommt damit durch.

Es folgen noch andere solch unsympathische, aber stark gespielte egomanische Auftritte im ersten und schwächeren Teil des Filmes, der davon erzählt, wie Ebbo seine Rückkehr nach Deutschland plant. Die schwärenden Befindlichkeiten im kleinfamiliären Dreieck exportieren mit ihren schablonenhaft abfotografierten und plump nachsynchronisierten Bildungsbürgerdialogen die sterile Geometrie nach Afrika, an der die «Berliner Schule» bisweilen krankte, der Köhlers frühere Arbeiten (BUNGALOW, MONTAG KOMMEN DIE FENSTER) zugerechnet werden. In SCHLAFKRANKHEIT lässt sich die formale Selbstgefälligkeit aber auch als Diagnose lesen, als erstes Symbolstadium jener Afrikanischen Trypanosomiasis, die dem Film seinen Titel gab.

Das zweite Stadium beginnt drei Jahre später. Der Pariser Arzt Alex Nzila – jung, idealistisch und von *Jean-Christophe Folly* feinfühlig verkörpert – reist nach Kamerun, um das von Ebbo geleitete Projekt zur Bekämpfung der Schlafkrankheit zu evaluieren. Nur weil er schwarz ist und sein Vater aus dem Kongo stammt, ist der Kulturschock nicht geringer. Alex war noch nie zuvor in Afrika und steckt nun hilflos in der Zwickmühle aus schlechtem Gewissen und dem ständigen Argwohn, übers Ohr gehauen zu werden. Aus diesem undurchsichtigen kulturellen, moralischen und seelischen Gestrüpp jenseits rassistischer Stereotype zieht der Film in diesem lebendigeren und poetischeren zweiten Teil seine Kraft. Ebbo ist allein in Kamerun zurückgeblieben. Mittlerweile lebt er mit einer Afrikanerin zusammen, heimisch geworden aber ist er nicht. Die Klinik ist verwahrlost, die Schlafkrankheit besiegt. Was ihn noch hält? Am Ende, so scheint es, nur die fehlende Antwort auf die Frage: Wo soll er sonst hin?

Stefan Volk

R, B: Ulrich Köhler; K: Patrick Orth; S: Katharina Wartena, Eva Könnemann. D (R): Pierre Bokma (Ebbo Velten), Jean-Christophe Folly (Alex Nzila), Jenny Schily (Vera Velten), Maria Elise Miller (Helen). P: Komplizen Film, Ö-Film, Why Not Productions. D, F, NL 2011. 91 Min. CH-V: Cineworx



ROSIE
Marcel Gisler

Rosie. Wackere Rosie, selbständige Rosie, resolute Rosie. Und gütige Rosie, die der leicht zurückgebliebenen Chantal die Tür zu ihrer Wohnung ebenso freimütig und grosszügig öffnet wie dem jungen, schwulen Mario. Das, obwohl sie mitten im bieder-brav kleinbürgerlichen Altstätten, SG, lebt und die Allerjüngste nicht mehr ist. Und, ach ja: Ein bisschen launisch ist sie auch, die Titelheldin des neuen Films von Marcel Gisler. Vierzehn Jahre sind seit Gislers letztem Kinofilm F. EST UN SALAUD vergangen, einer herben, feinfühligen Verfilmung des gleichnamigen Kultromans von Martin Frank. Nun also ROSIE, realisiert nach einem Drehbuch, das Gisler zusammen mit *Rudolf Nadler* schrieb. Es ist eine Geschichte ums Älter- und Altwerden, um das Leben im Alter. Eine Geschichte um unverhofft auftauchende Gebresten, die Rosie, die bisher stets mit beiden Beinen kräftig im Leben stand, das Fidelsein zunehmend vermiesen. Verheiratet war sie, zwei Kinder hat sie aufgezogen, nebenbei im Supermarkt Regale aufgefüllt. Das zu einer Zeit, als in der Schweiz noch lange nicht gang und gäbe war, dass eine Ehefrau und Mutter zuverdiente. Ein Hinweis auf die finanzielle Situation der Familie. ROSIE ist aber auch eine Geschichte um Mutter und Sohn. Lorenz Meran, der erfolgreiche Schriftsteller, den es jung aus seiner Heimat vertrieb, lebt seit Jahren in Berlin, ist schwul und ein ferner Seelenverwandter des Fögi.

Lorenz wird gespielt von *Fabian Krüger*. Krüger, bis zu DER SANDMANN (Peter Luisi, 2011) fast ausschliesslich auf der Bühne zu Hause, war eben erst in Werner Swiss Schweizers VERLIEBTE FEINDE in der Rolle des Schweizer Politikers, Juristen und Journalisten Peter von Roten anzutreffen. Er ist ein intensiver, charmanter, sensibler, kluger Schauspieler und spielt Lorenz mit Verve, aber auch mit Zerbrechlichkeit. Er habe in diesem Film zum ersten Mal «einen Mann gevögelt», hat Krüger im Interview gesagt, und dass *Sibylle Brunner*, welche die Rosie spielt, ganz grossartig – nein «zauberhaft», Krüger sagt immer «zauberhaft» – gewesen sei. Vor allem in der einen Szene, in der Lorenz von Berlin kommend in die Küche tritt, wo Rosie am Tisch sitzt und auf ihn wartet, da hätten ihm Sibylle Brunners Augen voll von mütterlicher Zuneigung entgegengestrahlt, zauberhaft sei das gewesen. Sibylle Brunner, Jahrgang 1939, kommt wie Fabian Krüger vom Theater. Sie war letztes Jahr in «Die Präsidentinnen» von Werner Schwab in Bern, davor in «Alterweiberfrühling», der Theaterversion von DIE HERBSTZEITLOSEN, in Bern und Zürich zu sehen. Lang ist die Liste ihrer Theaterauftritte, kurz ihre Filmografie: KINDER DER LANDSTRASSE (Urs Egger, 1994) steht da etwa und 4 GESCHICHTEN ÜBER TOTE (Lars Büchel, 1998). Und nun spielt sie die Rosie: grossartig, sensibel, burschikos und wurde dafür prompt – und sehr verdient – mit dem Schweizer Filmpreis als beste Darstellerin ausgezeichnet.

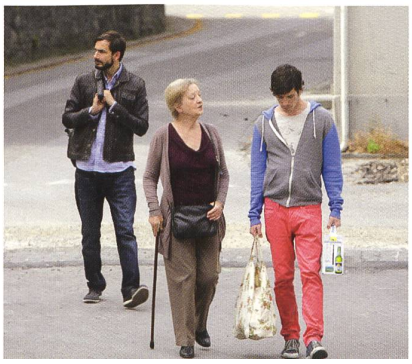
Rosie ist Witwe und lebt allein in der Wohnung, in der sie «schon immer» hauste. Zum Auftakt von Gislers Film aber, just als im Fernsehen der neue Roman ihres Sohnes besprochen wird, erleidet sie einen Schlaganfall. Der Briefträger, erzählt sie später dem aus Berlin angereisten Lorenz und dessen in Sankt Gallen lebender Schwester Sophie, habe sie gefunden und ins Spital gebracht. Da liegt sie nun, blass und erschrocken. Sie kommt zwar alsbald wieder auf die Beine, doch das Leben ist nicht mehr, wie es vorher war. Etwas tatterig ist Rosie und sollte auf Anraten der Ärzte auf Zigaretten und Alkohol verzichten. Lorenz und Sophie sorgen sich. Doch Rosie will ihre Katze, ihre Wohnung, ihre Selbständigkeit, ihren Frieden, ihre Freiheit behalten. Da lässt sich wenig ausrichten, wenn man Kind und es gewohnt ist, dass Mutter das Sagen hat.

Entlang der in Abständen von Wochen und Monaten erfolgenden Besuche von Lorenz in der Schweiz lässt Gisler die Story sich entwickeln und zeigt zwischen den einzelnen Episoden jedes Mal ein Stück des Wegs, den Lorenz zwischen Berlin und Altstätten zurücklegt. Damit schreibt sich in ROSIE die Reise eines "verlorenen" Sohnes zurück in die Heimat ein. Sie spiegelt nicht nur Lorenzens späte (Wieder-)Annäherung an seine Mutter und Schwester, sondern auch an den verstorbenen Vater, der in seinen letzten Jahren seinen Kindern offensichtlich fremd gewordenen war. Sie spiegelt auch die Biografie von Marcel Gisler, der, in Altstätten aufgewachsen, in den achtziger Jahren zu Studienzwecken nach Berlin zog und da – auch wenn er öfters in der Schweiz anzutreffen ist – noch heute lebt. Sie hätten, hat der derzeit in Wien engagierte Krüger gesagt, als sie in Altstätten zusammen diesen Film drehten, alle in der gleichen Situation gesteckt: er, Gisler und Lorenz Meran. Lorenz nun also entdeckt bei jedem Besuch, jeder Auseinandersetzung, die er mit Rosie führt, eine neue kleine Wahrheit. Über sich, seine Familie, die Eltern – aber auch über Mario, der sein Freund sein möchte und mit dem er schläft, danach aber nicht mehr weiterweiss.

Es ist keine reisserische Story, die Gisler in ROSIE auftischt, sondern die sorgfältige Schilderung der steten Veränderung, die Leben bedeutet. Er zeigt die grossartige Fähigkeit der Menschen zur Adaption, die selbst Rosie, die sich mit Händen und Füssen gegen ihren Einzug ins Seniorenheim wehrt, sich mit ihrer Situation arrangieren lässt. So schreibt sich denn ROSIE ein in eine humanistische Filmtradition, die sich weniger im derzeitigen Deutschschweizer Filmschaffen zeigt, als vielmehr im Werk eines Rainer Werner Fassbinder oder aber in Filmen des vor gut vierzig Jahren noch Neuen Schweizer Films.

Irene Genhart

R: Marcel Gisler; B: Rudolf Nadler, Marcel Gisler; K: Sophie Maintigneux; S: Bettina Böhler; A: Karin Giezendanner; Ko: Karl Goelkel; T: Reto Stamm; SD: Reto Stamm, Felix Bussmann. D (R): Sibylle Brunner (Rosie), Fabian Krüger (Lorenz), Sebastian Ledesma (Mario), Judith Hofmann (Sophie), Hans Rudolf Twerenbold (Markus), Anna-Katharina Müller (Chantal), Margot Gödrös (Waltraud), Eric Hättenschwiler (Alex), Catriona Guggenbühl (Ärztin). P: Cobra Film, SRF Schweizer Radio und Fernsehen; Susann Rüdlinger. Schweiz 2013. 106 Min. CH-V: Look Now! Filmdistribution, Zürich



DIE RITTER DES UNABHÄNGIGEN FILMS

BASEL, «ENTHUSIASMUS» VON DZIGA VERTOV UND DIE GRÜNDUNG VON «LE BON FILM»

Der Initiator und geistige Vater des ältesten noch aktiven Filmclubs der Schweiz heisst *Georg Schmidt*, späterer Direktor des Basler Kunstmuseums. In einer Matinee am 18. Oktober 1931 zeigt er Dziga Vertovs sowjetrussischen Avantgardefilm ENTHUSIASMUS – DIE SINFONIE DES DONBASS (ENTUZIAZM – SIMFONIJA DONBASSA, SU 1930) in Anwesenheit des Regisseurs und gründet damit zugleich den Kino-Ausschuss der Basler Studentenschaft. Dieser entwickelt sich zum Filmclub «Le Bon Film», der sich wiederum zum heutigen «Stadtkino» mausert. Die folgende Rekonstruktion der historischen ersten Filmclubvorführung von ENTHUSIASMUS zeigt vor allem das weitverzweigte Netz kultureller Organisationen, interessanter Persönlichkeiten und internationaler Kontakte, in das Basel eingebunden ist, den Nährboden für eine sich entfaltende Filmkultur.

DER GEIST VON LA SARRAZ

Georg Schmidt wird 1927 als Assistent an das Basler Gewerbemuseum berufen und organisiert dort unter anderem 1929 eine der ersten Bauhaus-Ausstellungen. Bereits 1910 kam er mit dem Maler und späteren Schöpfer abstrakter Filme Viking Eggeling in Kontakt, als dieser ihn am Lyzeum in Zuoz als Zeichen- und Schlittschuhlehrer unterrichtet. Im Sommer 1929 nimmt Schmidt «als Vertreter des schweizerischen Werkbundes»[1] (SWB) an dem Treffen der internationalen Filmavantgarde auf Schloss La Sarraz teil, dem 1. Kongress des Unabhängigen Films. Dort, nahe Lausanne, lernt er auf einen Schlag die gesamte Filmavantgarde kennen: die russischen Filmemacher Sergej Eisenstein, Grigori Alexandrow und Edmund Tissé, die deutschen Künstler des absoluten Films Hans Richter und Walter Ruttmann und auch den französischen Spielfilmregisseur Alberto Cavalcanti, um nur einige zu nennen.[2] In den Debatten von La Sarraz wird die Idee zu einer offensiv zu betreibenden Ausbreitung von Filmclubs geboren, um den unabhängigen Film vor dem kommerziell orientierten Film zu schützen. Der Begriff «film indépendant» wird hier erstmals systematisch gegen den «film industriel» in Stellung gebracht.[3]

Diese Opposition inspiriert die Teilnehmer auch zu Dreharbeiten unter Eisensteins und Richters Leitung, ausgestattet durch Georg Schmidt mit den Ritterrüstungen des Schlosses. Die stämmigen Kongressteilnehmer bilden die Armee der unterjochenden Filmindustrie, während die mageren als Vertreter der Avantgarde das Schloss bestürmen. Der Filmmogul Cecil B. de Mille (Jack Isaacs) hält die Jungfrau des Unabhängigen Films (Janine de Bouissounouse) in den Ketten der Merkantilität auf dem Schlossturm

Zwei Freunde fürs Leben: Georg Schmidt und Hans Richter in La Sarraz, 1929 (Photothèque Cinémathèque suisse)

gefangen. Den Angriff führt Eisenstein als Don Quijote auf einem Filmprojektor reitend an, unterstützt vom Ritter des Unabhängigen Films Hans Richter und Léon Moussinac als D'Artagnan. Der Journalist Jean Georges Auriol feuert permanent Maschinengewehrsalven aus seiner Schreibmaschine ab; Wassereimer werden gegen das Objektiv der Kamera gekippt. Schliesslich befreien die vereinigten Ritter den Geist des Unabhängigen Films, sodass der japanische Delegierte Moichiro Tsu-chiya als Vertreter des Kommerzkinos Harakiri verüben muss.[4]

Dieser bald nach Japan gebrachte und dort verschollene Film ist wohl nicht viel mehr als ein satirischer Filmspass an einem sitzungsfreien Vormittag gewesen. Und doch steckt in ihm auch die Quintessenz des dortigen Treffens: die erstmals klar formulierte Opposition von unabhängigem und kommerziellem Kino. Als der Kongress die Lage des unabhängigen Films in der Schweiz diskutiert, gibt es einen ernüchternden Bericht: «M. Schmidt, délégué de la Suisse allemande, déclare que quelques essais de films indépendant ont été faits dans la Suisse allemande, notamment à Bâle et à Zurich. Mais il n'y a eu dans chaque cas qu'une seule représentation qui n'a pas obtenu beaucoup de succès. La presse en effet à dénoncé ces essais comme une vague propagande communiste et les choses en

sont restées là.»[5] Die erwähnten Filme sind bis heute nicht identifiziert, müssen noch gesucht werden.

Es hat in La Sarraz auch Konflikte gegeben, ästhetische zwischen Richter und Béla Balázs, politische zwischen Eisenstein und den Delegierten Spaniens und Italiens und nicht zuletzt Differenzen um den Begriff «unabhängiger Film», wobei Georg Schmidt zur radikalen Minderheit hält. Er schreibt dazu in seiner Rezension der Tagung in der Zeitschrift «Das Neue Frankfurt»: «Was ist unter dem "unabhängigen Film" zu verstehen? Klare Scheidung in Mehrheit und Minderheit. Antwort der Mehrheit (der Initianten des Kongresses): unabhängig heisst unabhängig vom Publikumsgeschmack und von der dem Publikumsgeschmack zu dienen vorgebenden Filmindustrie. Antwort der Minderheit (Léon Moussinac-Paris, Hans Richter-Berlin, Sergej Eisenstein-Moskau, Georg Schmidt-Basel): die Unabhängigkeit ist eine Illusion, einzig real ist die Frage: abhängig von den Gesinnungen der Filmindustrie oder von den Gesinnungen einer kommenden Gesellschaft. Dementsprechend forderte die Minderheit auch künstlerisch positive Entscheidungen: eine Erklärung gegen Star-, Schauspieler- und Spielfilm, während die Mehrheit auch für "künstlerische Freiheit und Neutralität" sprach.»[6]

Unabhängig von der Filmindustrie zu sein, wird auf dem Filmkongress von La Sarraz als Kriterium etabliert – und dieser Begriff erweitert die früheren Bezeichnungen Avantgarde, absoluter Film, cinéma pur, und kehrt sogar nach dem Krieg im amerikanischen «independent cinema» wieder. Der Begriff zieht erstmals die Produktionsbedingungen, unter denen Filme entstehen, mit ins Kalkül. Denn in den zwanziger Jahren hat sich in der Filmbranche ein radikaler Kapitalkonzentrationsprozess vollzogen, der sich mit der Einführung des Tonfilms um 1929 noch weiter verschärft: «Die Belastung eines Films allein durch die Lizenzen für den Ton belaufen sich auf mindestens 50 000 Mark. [...] Der Film ist, nachdem seine Herstellung scheint's solche Kapitalien erforderlich macht, in die Hände der Industrie geraten und, seit der Erfindung des Tonfilms, letzten Endes in die der Elektrizitätsindustrie. Die Tobis in Deutschland, in Amerika Western Electric und R.C.A. haben ihr Monopol mit einer Reihe von Patenten

Hans Richter als Ritter des Unabhängigen Films,
Foto von den Dreharbeiten in La Sarraz
(Photothèque Cinémathèque suisse)

Janine de Bouissounouse als Jungfrau
des Unabhängigen Films
Foto von den Dreharbeiten in La Sarraz
(Photothèque Cinémathèque suisse)

Maschinengewehrsalven für das anspruchsvolle Kino:
der Filmkritiker Jean Georges Auriol
Foto von den Dreharbeiten in La Sarraz
(Photothèque Cinémathèque suisse)

gesichert und fünf Sechstel der Welt (also Russland ausgenommen) untereinander aufgeteilt.»[7]

Man konstatiert nüchtern die Bildung von Grosskonzernen und die Verheiratung von Film- und Elektroindustrie. Gegen sie hatten die Filmenthusiasten des unabhängigen Films keine Chance, ja sie verfügten noch nicht einmal über eigene Aufführungsorte. Daher beschliesst der Kongress von La Sarraz als wichtigste Massnahme die Gründung einer internationalen Filmliga, die Filmclubs quer durch Europa in einem Netz zusammenschliesst und so den Filmaustausch vereinfacht. Man beschliesst ausserdem die Gründung einer Produktionskooperative, die Finanzierungen für Filme mit künstlerischen Ansprüchen einwerben soll.[8] Während die Einrichtung der Filmliga durchaus für einige Jahre gelingt, scheitert die Idee der Filmförderung auf lange Zeit. Beides sind aber wichtige kulturpolitische Initiativen, die von La Sarraz ausgehen. Schmidt schreibt 1959 dazu an Hans Richter: «Nur kurze Zeit noch war Dir in Deutschland gegeben, die in La Sarraz beschlossenen Filmbesucherorganisationen aufzubauen. Mir in der Schweiz gelang nach 1930 unter für heutige Begriffe paradiesischen Umständen, für damalige Begriffe jedoch sehr mühselig gerade nur die Gründung des "bon film" in Basel.»[9]

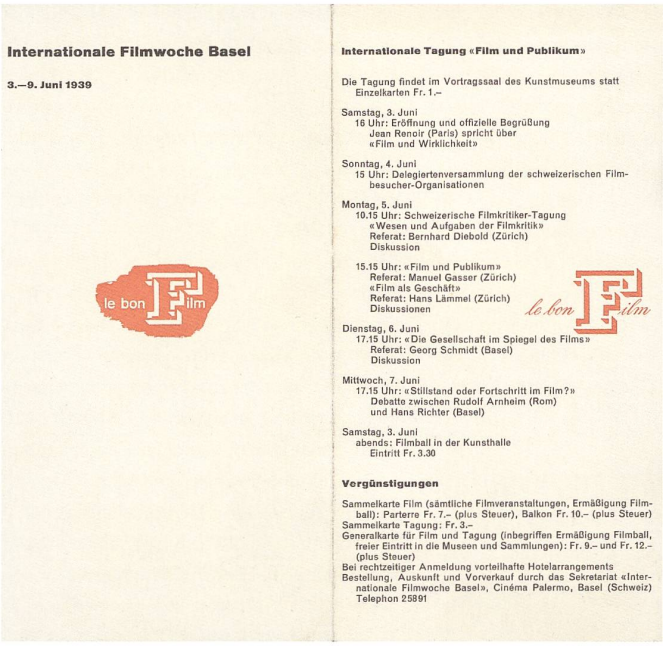
Tatsächlich hat Georg Schmidt bereits im Jahr 1930 mit Leuten aus der Basler Sektion des Schweizerischen Werkbundes erste Filmaktivitäten unternommen, wie sich ein Mitstreiter erinnert.[10] Damit ist vermutlich unter anderem ein Filmvortrag Hans Richters gemeint, der als Auftakt einer vom SWB organisierten Vortragstournee am 19. März 1930 in Basel stattfindet. Richter zeigt dort Ausschnitte aus seinen eigenen Avantgardefilmen und aus denen von Eggeling, Eisenstein, Henri Chomette / Etienne de Beaumont, Germaine Dulac, Guido Seeber und Alexander Dowschenko.[11] Unmittelbar im Anschluss dreht Richter im Auftrag des SWB den reformorientierten Architekturfilm DIE NEUE WOHNUNG, nach einem Exposee des Architekten Hans Schmidt, dem Bruder von Georg, uraufgeführt am 18. August auf der Schweizerischen Wohnungsbauausstellung (WOBA) in Basel.[12]

Richter ist vermutlich auch der Urheber des Slogans «Der gute Film / Le bon film». Er hatte im Frühjahr 1929 für die Stuttgarter Werkbundausstellung «Film und Foto» ein Rahmenprogramm mit Filmen zusammengestellt. Als die Ausstellung im Oktober 1929 nach Berlin kommt, laufen die begleitenden Filmvorführungen unter dem Motto «Der gute Film» ebenso wie die Ausstellung selber.[13] Bald darauf besucht Schmidt seinen Freund Hans Richter in Berlin, und gemeinsam feilen sie an ihren Vorträgen, die sie im Bauhaus in Dessau halten sollen.[14] Unter dem Titel «Der gute Film» gestaltet Richter dort im Juni 1930 drei Vortrags- und Filmveranstaltungen.[15] 1930 gründet Dr. Johannes Eckardt in Berlin die «Gesellschaft für den guten Film», die Berlins erstes Programmkino, die «Kamera Unter den Linden», betreibt.

Auf der Suche nach Partnern für die dauerhafte Einrichtung eines Filmclubs in Basel wird Georg Schmidt bei der Studentenschaft fündig. Am Sonntag, dem 18. Oktober 1931, organisieren sie mit dem ersten sowjetischen Dokumentartonfilm ENTHUSIASMUS eine Matinee im Cinema Palace (Kleinbasel, Untere Rebgasse) und erklären: «Damit versucht der eben gegründete Kino-Ausschuss der Basler Studentenschaft sich einen Kreis von Filmfreunden zu bilden, die an künstlerisch wirklich wertvollen Filmen Inter-

1er Congrès international du cinéma indépendent (CICI), La Sarraz 1929, Versammlung im Garten (Photothèque Cinémathèque suisse)

Hans Richter engagierte sich unermüdlich für den Film undatierte Einladung (Archiv Le Bon Film)



Internationale Filmwoche Basel

3.–9. Juni 1939

le bon Film

Internationale Tagung «Film und Publikum»

Die Tagung findet im Vortragssaal des Kunstmuseums statt
Einzelkarten Fr. 1.–

Samstag, 3. Juni
16 Uhr: Eröffnung und offizielle Begrüßung
Jean Renoir (Paris) spricht über
«Film und Wirklichkeit»

Sonntag, 4. Juni
15 Uhr: Delegiertenversammlung der schweizerischen Filmbesucher-Organisationen

Montag, 5. Juni
10.15 Uhr: Schweizerische Filmkritiker-Tagung
«Wesen und Aufgaben der Filmkritik»
Referat: Bernhard Diebold (Zürich)
Diskussion

15.15 Uhr: «Film und Publikum»
Referat: Manuel Gasser (Zürich)
«Film als Geschäft»
Referat: Hans Lämmel (Zürich)
Diskussionen

le bon Film

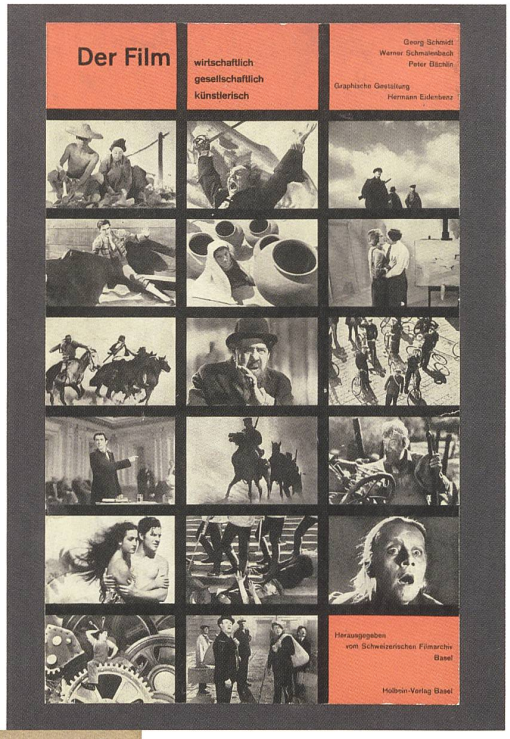
Dienstag, 6. Juni
17.15 Uhr: «Die Gesellschaft im Spiegel des Films»
Referat: Georg Schmidt (Basel)
Diskussion

Mittwoch, 7. Juni
17.15 Uhr: «Stillstand oder Fortschritt im Film?»
Debatte zwischen Rudolf Arnheim (Rom)
und Hans Richter (Basel)

Samstag, 3. Juni
abends: Filmball in der Kunsthalle
Eintritt Fr. 3.30

Vergünstigungen

Sammelkarte Film (sämtliche Filmveranstaltungen, Ermäßigung Filmball): Parterre Fr. 7.– (plus Steuer), Balkon Fr. 10.– (plus Steuer)
Sammelkarte Tagung: Fr. 3.–
Generalkarte für Film und Tagung (inbegriffen Ermäßigung Filmball, freier Eintritt in die Museen und Sammlungen): Fr. 9.– und Fr. 12.– (plus Steuer)
Bei rechtzeitiger Anmeldung vorteilhafte Hotelarrangements
Bestellung, Auskunft und Vorverkauf durch das Sekretariat «Internationale Filmwoche Basel», Cinéma Palermo, Basel (Schweiz)
Telephon 25891



esse haben. Wir kämpfen gegen Heidelberg-, Wiener-, Gartenlaubenromantik. [...] Sollte dieser erste Versuch Anklang finden, so gedenken wir im Laufe des Winters weiter Avantgarde-Filme zu bringen.»[16] Tatsächlich ermutigt das rege Zuschauer- und Presseecho der Eröffnungsmatinee den Kino-Ausschuss, weitere Veranstaltungen anzusetzen. Bereits im November folgt ein Programm mit deutschen und französischen Avantgardefilmen, das Schmidt «vom Bund "Das Neue Frankfurt" übernommen hatte».[17] Man zeigt AUTOUR DE L'ARGENT (F 1928) von Jean Dréville, LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN (F 1928) von Germaine Dulac, LA P'TITE LILIE (F 1927) von Alberto Cavalcanti und Hans Richters HÜTE FLIEGEN (= VORMITTAGSSPUK, D 1928) und ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH! (D 1929).

Diese Programmübernahme aus Frankfurt geschieht mit Hilfe des Schweizer Kunsthistorikers *Joseph Gantner*, dem späteren Professor für Kunstgeschichte und Rektor der Basler Universität. Er war in den zwanziger Jahren als Schriftleiter der Zeitschrift des SWB «Das Werk» tätig, hatte aber 1927 eine Berufung an die neu gegründete Kunstschule in Frankfurt a.M. erhalten. Dort gibt er nicht nur die Zeitschrift «Das Neue Frankfurt» heraus, sondern organisiert die kulturellen Veranstaltungen der gleichnamigen Künstler- und Architektenvereinigung.

Diese gründet 1931 um Gantner und *Ella-Bergmann-Michel* auch eine AG-Film.[18] In Frankfurt spielt man ENTHUSIASMUS am 4. Oktober 1931, nur wenige Tage vor der Basler Aufführung, ebenfalls eingeleitet durch Dziga Vertov. Mit einer solch engen Zusammenarbeit funktioniert das in La Sarraz angedachte Netz der Filmclubs bereits sehr gut.

Werfen wir einen Blick voraus auf die weitere Entwicklung. 1938 wird der Basler Filmclub in «Le Bon Film» umbenannt und der einundzwanzigjährige Filmenthusiast *Peter Bächlin* sein Vorsitzender. Georg Schmidt, 1939 zum Direktor des Basler Kunstmuseums berufen, arbeitet weiterhin in der Filmgruppe mit. Im Juni 1939 organisieren sie eine Internationale Woche des Films, zu der unter anderen Jean Renoir als Gastredner kommt. 1943 veranstalten Bächlin, Schmidt und *Werner Schmalenbach* im Gewerbemuseum Basel die Ausstellung «Der Film – wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch». Das gleichnamige, epochemachende Buch erscheint wenig später. Im September 1945 findet eine weitere Internationale Filmwoche und sogar ein Filmkongress statt, zu denen Filmemacher, Archivare und Kritiker von Rang aus ganz Europa kommen: Das erste Mal nach der Beendigung des Krieges.[19] Bächlin betreibt zudem seit 1939 eine Initiative zur Schaffung eines nationalen Filmarchivs und gründet 1943 in Basel das Schweizer Filmarchiv. Als kurzsichtige Kommunalpolitiker 1948 die finanzielle Unterstützung für Le Bon Film (wegen linker Positionen ihrer Macher) streichen, zieht das Filmarchiv nach Lausanne um und wird dort als Cinémathèque suisse wiedergeboren. Weitreichende nationale und internationale Impulse gingen von Basel aus, kamen aus dem Nukleus einer einst recht bescheidenen Gründungsveranstaltung.

Werbeprospekt für die erste Internationale Filmwoche in Basel, 1939 (Archiv Le Bon Film)

Titelblatt von «Das Werk». Die Ausgabe 9, September 1929, enthält neben mehreren Beiträgen zur modernen Fotografie auch den Text «Film von morgen» von Hans Richter» und den erwähnten von Dziga Vertov

Titelblatt von «Der Film – wirtschaftlich, gesellschaftlich, künstlerisch», herausgegeben vom Schweizerischen Filmarchiv Basel im Holbein Verlag, Resultat der gleichnamigen Ausstellung von 1943 im Basler Gewerbemuseum

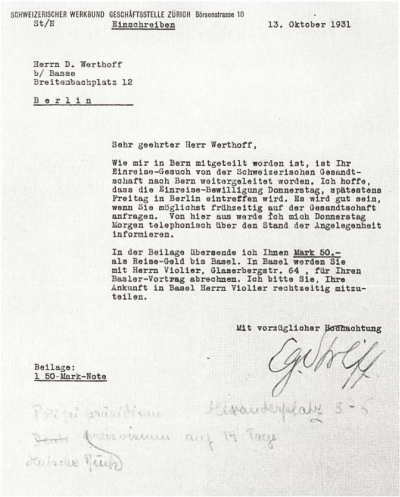
«ENTHUSIASMUS» IN BASEL

Am 18. Oktober 1931 präsentiert der sowjetische Filmpionier Dziga Vertov seinen Tonfilm ENTHUSIAMUS in Basel. Die Vorgeschichte seiner Einladung reicht in das Jahr 1929 zurück. El Lissitzky und seine deutsche Frau Sophie Küppers, enge Freunde Vertovs, organisieren dessen erste Europatournee mit DER MANN MIT DER KAMERA (CELOVEK S KINOAPPARATOM, SU 1929). Sie schicken im Juni 1929 eine Empfehlung an Siegfried Giedion, den leitenden Sekretär des Schweizerischen Werkbundes, um Vertov einen Auftritt in der Schweiz zu ermöglichen.[20] In diesem Kontext wird Vertov auch als sowjetischer Delegierter zum Filmkongress nach La Sarraz eingeladen, und zeitlich passend erscheint einer seiner Artikel in «Das Werk»[21], dem Organ des SWB. Aber Vertov reist aus Deutschland unversehens nach Moskau zurück, unter anderem wegen der Schwangerschaft seiner Frau und einem neuen Filmprojekt: ENTHUSIASMUS. Sergej Eisenstein und seine Mitstreiter fahren stattdessen nach La Sarraz.[22] Der SWB nimmt aber im November 1929 mit Hilfe des Deutschen Werkbundes erneut Kontakt zu Vertov auf.[23]

Erste Hinweise auf den Tonfilm ENTHUSIASMUS erhält Georg Schmidt sicher von seinem Bruder Hans. Dieser ist 1930 Teil der internationalen Architektengruppe um den ehemaligen Frankfurter Stadtbaurat Ernst May, die in der Sowjetunion Massenquartiere plant und baut. Gemeinsam schreiben Schmidt, May, Grete Schütte-Lihotzky, Mart Stam und zwanzig weitere Architekten am 10. Dezember 1930 einen Brief an Vertov, der die tiefe Verbindung zwischen moderner Architektur und moderner Filmkunst andeutet: «Unsere Gruppe von deutschen, russischen, holländischen, österreichischen und schweizerischen Architekten, die auf dem Planbüro der Zekombank in Moskau arbeiten und sich lebhaft für die Fragen des modernen Films interessieren, bittet Sie, ihr die Möglichkeit zu verschaffen, Ihre neue Arbeit bei einer Vorführung in Moskau kennen zu lernen. Sie würde es ferner begrüssen, wenn es ihr dank ihrer Beziehungen zu modernen Filmorganisationen Deutschlands, Hollands und der Schweiz gelingen würde, Ihrem Film auch im Ausland zur Aufführung zu verhelfen, wo man neuen Fortschritten des russischen Films mit grösstem Interesse entgegensieht.»[24] Zu dieser Zeit ist Vertovs ENTHUSIAMUS gerade in Kiew am 1. November 1930 uraufgeführt worden.

Im Rahmen von Vertovs zweiter Europatournee mit ENTHUSIAMUS konkretisiert der Schweizerische Werkbund im August und September 1931 seine Einladung zu zwei Filmvorträgen in Basel und Zürich, die sie mit insgesamt 400 Mark honorieren, 50 Mark schicken sie als Reisespesen, abzurechnen mit dem Basler Kassenwart Violier.[25] Aus diesen Briefen geht hervor, dass die gesamte Basler Filmveranstaltung vom SWB finanziert wird. Aufgrund von Visa-Schwierigkeiten werden beide Vorträge kurzfristig nochmals um eine Woche verschoben.[26] Das ist möglich, da die Veranstaltungen offenbar ausschliesslich in der Tagespresse angekündigt werden.

Georg Schmidt schreibt von 1921 bis 1938 regelmässig Kunstkritiken für die linksliberale Basler «Nationalzeitung». Dort konnte er auf eine ausführliche Berichterstattung zählen. Ein langer Vorwegartikel erscheint am 15. Oktober, am 18. eine Anzeige und eine Kurzerklärung der Basler Studentenschaft, am 20. eine ausführliche Nachbesprechung. In der heisst es durchaus kritisch abwägend über den Film: «eine Apotheose der Arbeit und des Arbeiters, eine Bild- und



SCHWEIZERISCHER WERKBUND GESCHÄFTSSTELLE ZÜRICH Börsenstrasse 10
St/H Einschreiben 13. Oktober 1931

Herrn D. Werthoff
b/ Basse
Breitenbachplatz 12
Berlin

Sehr geehrter Herr Werthoff,

Wie mir in Bern mitgeteilt worden ist, ist Ihr Einreise-Gesuch von der Schweizerischen Gesandtschaft nach Bern weitergeleitet worden. Ich hoffe, dass die Einreise-Bewilligung Donnerstag, spätestens Freitag in Berlin eintreffen wird. Es wird gut sein, wenn Sie möglichst frühzeitig auf der Gesandtschaft anfragen. Von hier aus werde ich mich Donnerstag Morgen telephonisch über den Stand der Angelegenheit informieren.

In der Beilage übersende ich Ihnen Mark 50.- als Reise-Geld bis Basel. In Basel werden Sie mit Herrn Violier, Glaserbergstr. 64, für Ihren Basler-Vortrag abrechnen. Ich bitte Sie, Ihre Ankunft in Basel Herrn Violier rechtzeitig mitzuteilen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Beilage:
1 50-Mark-Note

Betrunkener, Motiv aus der Anfangssequenz von ENTHUSIASMUS – DIE SINFONIE DES DON BASS, Regie Dziga Vertov, 1930 (Photothèque der Cinémathèque suisse)

Brief des Schweizer Werkbundes an Dziga Vertov vom 13.10.1931 bezüglich Reisespesen (Archiv Thomas Tode)

Dziga Vertov mit Tonkamera und Mikrofon, 1930 (Archiv Thomas Tode)

Tonsymphonie aus dem industriegewaltigen Donez-Kohlebecken. [...] Wir verkennen die Mängel des Wertow-Films keinesfalls. Ideologisch: er überschätzt die Bedeutung der Maschine und der Technik, er vergisst den Menschen mit seiner Seele. Gewiss: es handelt sich darum, die Stossbrigaden freiwilliger Kohlenförderer zu verherrlichen, den "sozialistischen Wettbewerb" anzustacheln, die Arbeit zu glorifizieren [...]; das ganze Werk ist ein Meisterstück durchaus idealistischer Volkspädagogik, man verzeihe mir das in Russland missverständliche verpönte Wort "Idealismus". Gewiss, es geht um die Durchsetzung des Fünfjahrplanes, um einen agitatorischen Effekt, und der Film wollte und sollte ein Hohelied des Aufbaus werden, die Säumigen und Lässigen beschämen, die Opferwilligen und Fleissigen ermuntern. Aber sprach nicht Lenin selbst davon, dass das Endziel der Revolution "die Befreiung des Menschen von der Wirtschaft, die Entökonomisierung der Persönlichkeit" sei, damit jedermann "Zeit und Gelegenheit zur Pflege geistiger Werte" fände? Von diesem Endziel hätte im Film, neben der Schilderung der ungeheuren industriellen Kraftanspannung, auch die Rede sein sollen (Wir sprechen vom Standpunkt der allein sinnvollen "immanenten Kritik" aus, d. h. wir beurteilen den Film nach seiner eigenen weltanschaulichen Einstellung.»[27]

Genau darin unterscheidet sich die «Nationalzeitung» von der konservativen «Neuen Basler Zeitung» (19.10.1931), die den Film ihrer politischen Anschauung gemäss als pure Propaganda abtut: «Man ahnte überall den Zwang und die Knechtschaft des Sowjetparadieses mit seiner armseligen Proletenkultur. Ein unerträgliches freudloses Hetzen und Schuften der Sowjetarbeiter zur Befriedigung der primitivsten menschlichen Bedürfnisse hat dieser mit sowjetrussischer Stimmungsmache aufgepulverte Film drastisch dem entrollt, der sehen will!»

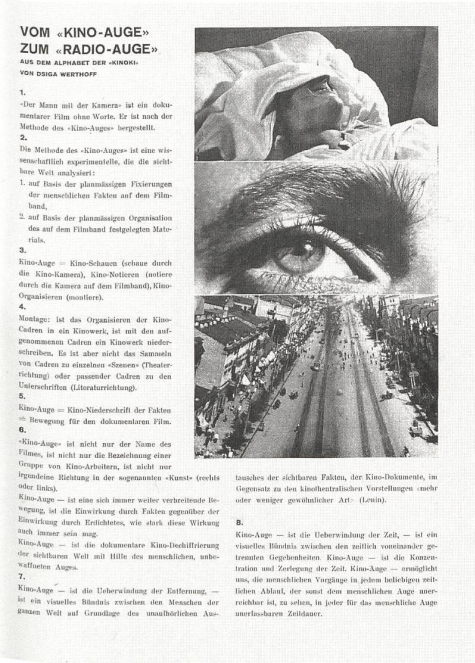
Der Basler «Vorwärts», die kommunistische Tageszeitung, widmet dem Film ebenfalls eine ausführliche Besprechung am 19. Oktober und am 24. Oktober eine Nachbereitung, die unter der Überschrift «Verbissene Wut» die Reaktionen der Lokalpresse analysiert. So hatten die bürgerlich-konservativen «Basler Nachrichten» (22.10.1931) im Anschluss an eine durchaus lobende Rezension in einer redaktionellen Nachbemerkung bemängelt, dass dieser «bolschewistische Werbefilm, unmittelbar acht Tage vor den Nationalratswahlen» gezeigt werde und hatten der Studentenschaft «politische Ahnungslosigkeit» und Missbrauch durch «Moskauer Drahtzieher» bescheinigt. Tatsächlich hatten kommunistische Studenten die Filmveranstaltung zur politischen Demonstration genutzt, waren mit roten Fahnen ins Kino gekommen und hatten am Ende Flugblätter zur Nationalratswahl verteilt.

Vertovs Film erscheint in einer Zeit sich weltweit zuspitzender Auseinandersetzungen zwischen Linken und Rechten. Die antireligiösen Szenen am Anfang des Films waren durch die deutsche Zensur bereits entfernt worden – sehr zum Ärger einiger Schweizer Rezensenten. Obwohl bereits beschnitten, war der Film dann in Deutschland nach wenigen Aufführungen durch den Innenminister Dr. Joseph Wirth endgültig verboten worden. ENTHUSIASMUS ist das erste Opfer der die Verfassung ausser Kraft setzenden «Notverordnungen», mit denen das Ende der Weimarer Republik eingeläutet wurde. Proteste von Künstlern und Intellektuellen halfen da wenig. Immerhin konnte er in der liberaleren Schweiz noch gezeigt werden. Sogar zwei Mal, denn für den 19. Oktober hatte der SWB eine weitere Vorführung in Zürich, im Kino Piccadilly, organisiert.[28]

Vertov selber zieht in Briefen eine sehr positive Bilanz seiner beiden Schweizer Vorführungen.[29] Festhalten können wir das lebhafte Interesse der Architekten an Vertovs Filmen, getreu dem Bonmot von Giedion: «Man müsste den Wandel des Blickes begleiten:

Hochofenarbeiter, Motiv aus ENTHUSIASMUS – DIE SINFONIE DES DONBASS, Regie: Dziga Vertov, 1930 (Photothèque Cinémathèque suisse)

Heiligenverehrung, Motiv aus ENTHUSIASMUS (Archiv Thomas Tode)



VOM «KINO-AUGE»
ZUM «RADIO-AUGE»
AUS DEM ALPHABET DER «KINOKI»
VON DSIGA WERTHOFF

1.
«Der Mann mit der Kamera» ist ein dokumentarer Film ohne Worte. Er ist nach der Methode des «Kino-Auges» hergestellt.
2.
Die Methode des «Kino-Auges» ist eine wissenschaftlich experimentelle, die die sichtbare Welt analysiert:
1. auf Basis der planmässigen Fixierungen der menschlichen Fakten auf dem Filmband,
2. auf Basis der planmässigen Organisation des auf dem Filmband festgelegten Materials.
3.
Kino-Auge = Kino-Schauen (schaue durch die Kino-Kamera), Kino-Notieren (notiere durch die Kamera auf dem Filmband), Kino-Organisieren (montiere).
4.
Montage: ist das Organisieren der Kino-Cadren in ein Kinowerk, ist mit den aufgenommenen Cadren ein Kinowerk niederschreiben. Es ist aber nicht das Sammeln von Cadren zu einzelnen «Szenen» (Theaterrichtung) oder passender Cadren zu den Unterschriften (Literaturrichtung).
5.
Kino-Auge = Kino-Niederschrift der Fakten = Bewegung für den dokumentaren Film.
6.
«Kino-Auge» ist nicht nur der Name des Filmes, ist nicht nur die Bezeichnung einer Gruppe von Kino-Arbeitern, ist nicht nur irgendeine Richtung in der sogenannten «Kunst» (rechts oder links).
Kino-Auge — ist eine sich immer weiter verbreitende Bewegung, ist die Einwirkung durch Fakten gegenüber der Einwirkung durch Erdichtetes, wie stark diese Wirkung auch immer sein mag.
Kino-Auge — ist die dokumentare Kino-Dechiffrierung der sichtbaren Welt mit Hilfe des menschlichen, unbewaffneten Auges.
7.
Kino-Auge — ist die Ueberwindung der Entfernung, — ist ein visuelles Bündnis zwischen den Menschen der ganzen Welt auf Grundlage des unaufhörlichen Austausches der sichtbaren Fakten, der Kino-Dokumente, im Gegensatz zu den kinozentralischen Vorstellungen «mehr oder weniger gewöhnlicher Art» (Lenin).
8.
Kino-Auge — ist die Ueberwindung der Zeit, — ist ein visuelles Bündnis zwischen den zeitlich voneinander getrennten Gegebenheiten. Kino-Auge — ist die Konzentration und Zerlegung der Zeit. Kino-Auge — ermöglicht uns, die menschlichen Vorgänge in jedem beliebigen zeitlichen Ablauf, der sonst dem menschlichen Auge unerreichbar ist, zu sehen, in jeder für das menschliche Auge unerfassbaren Zeitdauer.

Nur der Film kann neue Architektur fassbar machen!»[30] Vertov wird in einem Netz von modernen Künstlern und Architekten weiterempfohlen und seine Filme in einflussreichen Zeitschriften der internationalen Moderne besprochen: unter anderen in «Das Neue Frankfurt», «Das Werk», «Das Kunstblatt» und «Die Form».

Nicht zuletzt aber markierten die Ideen von La Sarraz auch ein Krisentreffen der Filmavantgarde am Ende der Stummfilmzeit: Die Tonfilmtechnik hatte die Produktion so übermässig verteuert, dass die Avantgardebewegung in allen Ländern zum Erliegen kommen sollte.[31] László Moholy-Nagy zieht im Sommer 1932 eine ernüchternde Bilanz: «Der grösste Teil der alten Avantgarde ist verschwunden, aufgesogen von der Industrie oder aus Entmutigung verstummt: René Clair, Picabia, Léger, Cavalcanti, Feyder, Renoir, Man Ray. Ausser mir sind Albrecht Victor Blum und Hans Richter die einzigen, die übrig blieben.»[32] Immerhin kann man die früheren Avantgardefilme noch heute in den Filmclubs abspielen. Doch Filmkultur lässt sich nicht spalten in Produktion und Abspiel. Die einen können ohne die anderen nicht existieren – und umgekehrt. Das Stadtkino, als der älteste noch aktive Filmclub der Schweiz, ist der lebendige Beweis dafür, dass die Ritter des Unabhängigen Films noch heute existieren.

Thomas Tode

Erste Seite des Texts «Vom "Kino-Auge" zum "Radio-Auge". Aus dem Alphabet der Kinoki» von Dsiga Vertov in «Das Werk», September 1929

ANMERKUNGEN

1 Georg Schmidt: «Lieber Hans Richter», in: Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film, Zürich, Kunstgewerbemuseum 1959, o. S.

2 Roland Cosandey / Thomas Tode: Le 1er Congrès international du cinéma indépendant La Sarraz, Septembre 1929, in: Archives 84 (April 2000, Perpignan), Themenheft, auch online: www.cinematheque.ch/fileadmin/user_upload/Expo/CICI/archives_84/archives_no_84.pdf

3 Erst seit kurzem liegen Protokolle und Berichte zu den Diskussionen in La Sarraz gebündelt vor: Antoine Baudin: Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz. Lausanne, Payot, 1998, S. 70–81 und S. 278–282 (Kongressberichte); Cosandey / Tode 2000, S. 11–20 (quatre séances plénières); Cahiers du CICI 1919–1999 1–7 (Januar–Februar 1999). Lausanne, Association pour la promotion de l'œuvre d'Hélène de Mandrot et de la Maison des Artistes de La Sarraz 1999 (= fotokopiertes Handout anlässlich der La-Sarraz-Filmretrospektive in Lausanne / Zürich im Januar / Februar 1999).

4 Fotos der Dreharbeiten in: Travelling 55 (été 1979) und 56/57 (printemps 1980) und in Cosandey / Tode 2000

5 Cosandey / Tode 2000, S. 16. Eisenstein spricht von Basel als «Centre du Film culturel»; undatierter Brief (August 1929?) an Léon Moussinac, in: Archives Moussinac, Bibliothèque du Film, Paris.

6 Georg Schmidt: «Der Internationale Kongress für den Unabhängigen Film in La Sarraz 3. bis 6. September 1929», in: Das Neue Frankfurt 10 (1929)

7 Paul Seligmann: «Filmsituation 1933», in: die neue stadt, Nr. 10 (1932/33)

8 Thomas Tode: «"Das Gegenteil von revolutionär". Ein Brief von Hans Richter über den Internationalen Kongress des Unabhängigen Films in La Sarraz, 1929», in: Filmblatt 11 (Herbst 1999, Berlin), S. 28–33

9 Schmidt 1959, o.S.

10 Kaspar Birkhäuser: «Fünfzig Jahre im Dienste der Filmbesucher und des guten Films: Le Bon Film, Basel 1931–1981», in: 50 Jahre Le Bon Film. Basel, Le Bon Film, 1981, S. 39, Anm. 7

11 Das Werk 3 (1930), S. 27, und Das Werk 4 (1930), S. 21. Weitere Stationen: Luzern, Zürich (21.3.), Winterthur, Glarus, Bern, Genf (2.4.), vgl. auch Andres Janser: «Es kommt der gute Film – Zu den Anfängen der Filmclubs in Zürich», in: Vinzenz Hediger u.a. (Hg.): Home Stories. Neue Studien zu Film und Kino in der Schweiz. Marburg, Schüren, 2001, S. 49–63, hier S. 57

Sergej Eisenstein auf dem Filmprojektor eine Attacke reitend
Foto von den Dreharbeiten in La Sarraz 1929
(Photothèque der Cinémathèque suisse)

12 Vgl. Andres Janser, Arthur Rüegg, Hans Richter: Die Neue
Wohnung. Baden, Lars Müller Publishers, 2001, S. 26

13 «Berliner Sondervorführungen guter Filme», in: Film-Kurier (10.10.1929); «Der gute Film», in: Lichtbildbühne (16.10.1929). Auch schon 1927 nennt sich eine Münchner Besucherorganisation «Gemeinschaft der Freunde des guten Films» – freundlicher Hinweis von Jeanpaul Goergen.

14 Schmidt 1959. Schmidts Vortrag findet am 28.4.1930 statt, Richters erst im Juni 1930

15 Folke Dietzsch: Die Studierenden am Bauhaus, Band 2 (Dokumente, Anlagen). Weimar, Doktorarbeit der Hochschule für Architektur und Bauwesen, 1990, S. 332. Richters Vorträge und Filme beeindrucken nachhaltig den jungen Bauhausstudenten Kurt Kranz, vgl. Christian Weller / Wolfgang Voigt: «Verwandeln und erfinden – Form als Prozess. Ein Gespräch mit Kurt Kranz», in: Kurt Kranz. Das unendliche Bild, hgg. Werner Hofmann. Hamburg, Hamburger Kunsthalle/Berlin: Bauhaus-Archiv/Bottrop: Josef-Albers-Museum 1990, S. 186–191, hier S. 189–191.

16 Nationalzeitung (18.10.1931, Basel)

17 Birkhäuser 1981, S. 7

18 Thomas Tode: «Ella Bergmann-Michel», in: Cinegraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film. München, edition text + kritik, 1998 (30. Lieferung)

19 Die Vorträge von Leopold Lindtberg und Slatan Dudow veröffentlicht in Über die Grenzen 11 (September 1945) und Über die Grenzen 12 (Oktober 1945). Wiederabdruck in: Prisma 12, Berlin, Henschel, 1991, S. 213–228

20 Der Brief ist abgedruckt in: Sophie Lissitzky-Küppers: «Skwos dal minuwschich let [Durch lang vergangene Jahre]», in: Jelisaweta Wertowa-Swilowa, Anna Winogradowa (Hg.): Dsiga Wertow w wospominanijach sowremennikow. Moskau 1976, S. 183–194, hier S. 187.

21 Das Werk 9 (1929), Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe, S. 285–287. Auch in: Karsten Witte (Hg.): Theorie des Kinos: Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972, S. 88–92

22 Ausführlich dazu Thomas Tode: «Trois Russes peuvent en cacher un autre: Dziga Vertov et le Congrès de La Sarraz, 1929», in: Archives 84 (April 2000, Perpignan)

23 Brief des Deutschen Werkbundes vom 6.11.1929 an Vertov mit beiliegendem Schreiben des Schweizerischen Werkbundes, Vertov-Sammlung des Österreichischen Filmmuseums (ÖFM)

24 Brief vom 10.12.1930, Vertov Archiv, opis 2, Dossier 412, RGALI, Moskau; auch im ÖFM. Namensliste der in der Sowjetunion arbeitenden Architektengruppe in Das Neue Frankfurt 9 (1930)

25 Briefe vom 4.8.1931 und vom 24.9.1931, Vertov Archiv, opis 2, Dossier 412, RGALI, Moskau. Zu den Reisespesen Brief vom 13.10.1931 im ÖFM.

26 Briefe vom 8.10. und 9.10.1931, Vertov Archiv, opis 2, Dossier 412, RGALI, Moskau

27 Zur Ästhetik von ENTHUSIASMUS: Thomas Tode: «Töne stürmen gegen das Bild: Musikalische Strukturen im Werk von Dziga Vertov», in: Cinema 49 (2004), S. 21–35

28 «Ein Avantgarde-Film», in: Neue Zürcher Zeitung (22.10.1931)

29 Brief vom 29.10.1931 (an Jean Lods oder Robert Aron), Vertov Archiv, opis 2, Dossier 412, RGALI, Moskau, und Brief vom 30.10.1931 an seine Frau Swilowa, Vertov Archiv, opis 1, Mappe 71, RGALI, Moskau

30 Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1928, S. 92, zitiert nach Janser, Rüegg 2001, S. 22

31 Ein Meter Rohfilm inkl. Entwickeln und Kopieren kostete zuvor 0.92 Mark, ein Meter Tonfilm 1.40 + 4.37 Tonlizenzgebühren, laut Paul Seligmann, «Filmsituation 1933», in: die neue stadt, Nr. 10, 1932/33.

32 Zitiert in Sibyl Moholy-Nagy: Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Mainz / Berlin, Kupferberg, 1972, S. 76

Und was, wenn sich einer verschluckt?

Ich gehe ja nicht allzu oft ins Kino, doch unlängst waren mein Freund und ich mal wieder dort. Das Wetter war grauslich, die Bekannten wenig unternehmungslustig, also entschlossen wir, befallen von einer Mischung aus Dauermüdigkeit und Pollenallergieschwächung, den Freitagabend in einem netten, beheizten Kinosaal zu verbringen. Beim Abendessen diskutierten wir das Programm (wir gingen ja nicht wegen eines Films, sondern um des Kinos willen ins Kino) und entschieden uns schliesslich für den letzten Teil der Ulrich-Seidl-Trilogie, PARADIES HOFFNUNG. Wir fanden sofort einen Parkplatz vor dem kleinen Programmkino, für das wir uns aufgrund seiner weichen Polstersessel entschieden hatten, kauften zu den Karten Club Mate und Mineralwasser und bezogen unsere Plätze hinten mittig, um Teenagern in einem Diät-Camp beim Abnehmen zuzuschauen. Mein Freund und ich essen für unser Leben gern, aber nachdem wir entschlossen hatten, einen Film voller übergewichtiger Kids zu schauen, hatten selbst wir freiwillig auf die Nachspeise verzichtet und nicht einmal daran gedacht, irgendeine Knabberei mitzunehmen – im Gegensatz zum Rest des Saales.

Kaum war das Licht ausgegangen, setzte ringsum ein Knabbern, Rascheln, Rülpsen ein, das Knistern von Händen in Popcorntüten ertönte, das Schlürfen von kohlensäurehaltigen Getränken durch Strohhalme erschallte, das Schmatzen offener Münder, deren Lippen sich aufgrund der faustgrossen Massen Popcorn nicht mehr schliessen liessen, war unüberhörbar, die Streitereien, wer mehr Sportgummi gegessen hatte, nahmen zu, je länger der Film dauerte. Und selbst als eine Reihe adipöser Halbwüchsiger in hautengen weissen Sporthosen auf ihre Oberschenkel, Bäuche und Popos klopfte und dabei «If you're happy and you know it, clap your fat» sang, hörten die Kieferbewegungen im Kinosaal nicht auf.

«Du, glaubst du, dass das alle Sadisten waren?», fragte ich meinen Freund, kaum dass wir das Kino verlassen hatten. «Nö», antwortete er sofort, «das sind halt ganz normale Kinogeher.»

Wie immer hatte mein Freund recht. Ich kann mich an keinen einzigen Kinobesuch erinnern, der nicht von den Gerüchen diverser fettiger und/oder zuckerhaltiger Naschereien begleitet gewesen wäre. Das Essen im Kino scheint fast wie das elfte Gebot: Du sollst nicht mit unbewegtem Kiefer Filme schauen! Oder wie ein Naturgesetz: Filme und Popcorn bedingen einander aus evolutionsbiologischen Gründen, vergleichbar mit dem symbiotischen Verhältnis von Pilzen und Bäumen. Oder dieses Verhalten ist ein Relikt aus der Steinzeit; im dumpfen Feuerlicht seiner Grotte war der Höhlenmensch sicher vor Futterdieben – wahrscheinlich löst allein der Gedanke an einen gemütlichen dunklen Raum mit schwacher Lichtquelle automatisch einen Hungerreiz aus, versichert dem Magen, ungestört mampfen zu können, ohne sich vor Beuteräubern in Acht nehmen zu müssen.

Wahrscheinlich liegt es an der schummrigen Beleuchtung, dass es am Kinokiosk im Prinzip nur ungesundes Junk-Food zu kaufen gibt, denn endlich kann man sich unbeobachtet reinstopfen, was man sich niemals in der Öffentlichkeit zu konsumieren trauen würde. Im Schutz der Dunkelheit sieht der athletische, schöne Bursche nicht, wie die zarte Brünette eine Jumbo-Packung M&Ms in zehn Minuten vertilgt. Oder die fesche Blonde mit dem Pferdeschwanz bemerkt nicht, wie sich der brillentragende Lockenkopf beim Schmatzen einer Dose Chips von oben bis unten bebröselt, das Salz im Bart kleben hat und die fettigen Finger schliesslich an der Hose abwischt (und vorher noch einen Fettfingerabdruck mitten auf den Brillengläsern zurücklässt, als er sich eine Wimper aus dem Auge wischen will).

Beeindruckender als die Essgewohnheiten beim Filmschauen finde ich die Müllentsorgungsgewohnheiten: Kinosäle schauen nach einer Vorführung in der Regel aus wie das Schlachtfeld der Junk-Food-Apokalypse, als hätten Nachos, Popcorn und Schoggi einen Vernichtungskrieg gegeneinander geführt, bei dem keiner gewann, sondern nur Verpackungsleichen überblieben.

Ihr merkt schon, ich wäre dafür, dass wir alle unsere Kino-Essgewohnheiten verändern: Salzkapern statt Popcorn, Erdbeeren statt Maltesers, Karottensticks in Joghurt tauchen statt Nachos in geschmolzenem Käse (von welchem ich im Übrigen sicher bin, dass er noch nie eine Kuh gesehen hat).

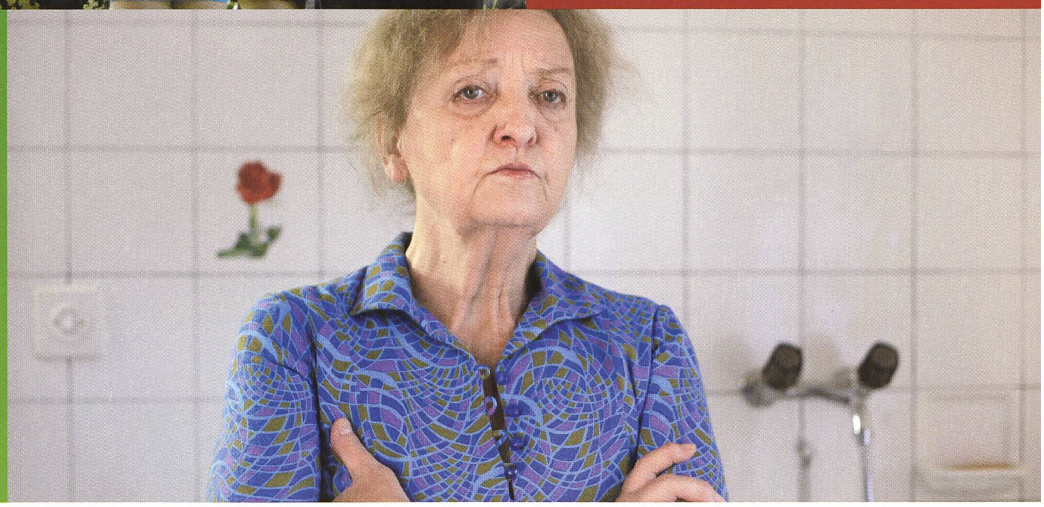
Und abseits der Sache mit der Geruchs-, Kaugeräusch-, Müll- und Kalorienbelästigung von Kino-Naschereien: Was, wenn sich einer verschluckt? Stellt euch mal vor, ihr sitzt im Kino, der Film steuert gerade auf seinen Höhepunkt zu, und plötzlich rutscht dem Typen vor euch ein Popcorn, Nachoschnipsel, M&M, Sportgummi, Chipskrümmel et cetera in die Luftröhre. Er beginnt zu röcheln, ringt so laut nach Luft, dass man sich nicht mehr auf den Film konzentrieren kann. Im übelsten Fall kippt er um. Kinos mit der engen Bestuhlung sind wirklich nicht geeignet für Erste Hilfe, ausserdem sehr dunkel, und bis ein Arzt oder erfahrener Rettungshelfer über die vollbesetzten Reihen zum Ort des Unglücks gekommen ist, ist der arme Kerl sicher schon an seinem Popcorn erstickt. Und wenn nicht, wenn alles gut geht, dann schreckt einen eine solche Situation in der Regel dennoch so sehr, dass ihr, wenn der Film weitergeht, sicher schon lange vergessen habt, was passiert ist. Und selbst wenn ihr's noch wisst – jetzt könnt ihr euch sicher nicht mehr konzentrieren. Auch nicht so schlimm, denkt ihr. Aber überlegt mal: Was, wenn du derjenige bist, der sich verschluckt?

Vea Kaiser
Schriftstellerin

→
Après la nuit
de Basil da Cunha

←
Win Win
de Claudio Tonetti

→
Rosie
von Marcel Gisler



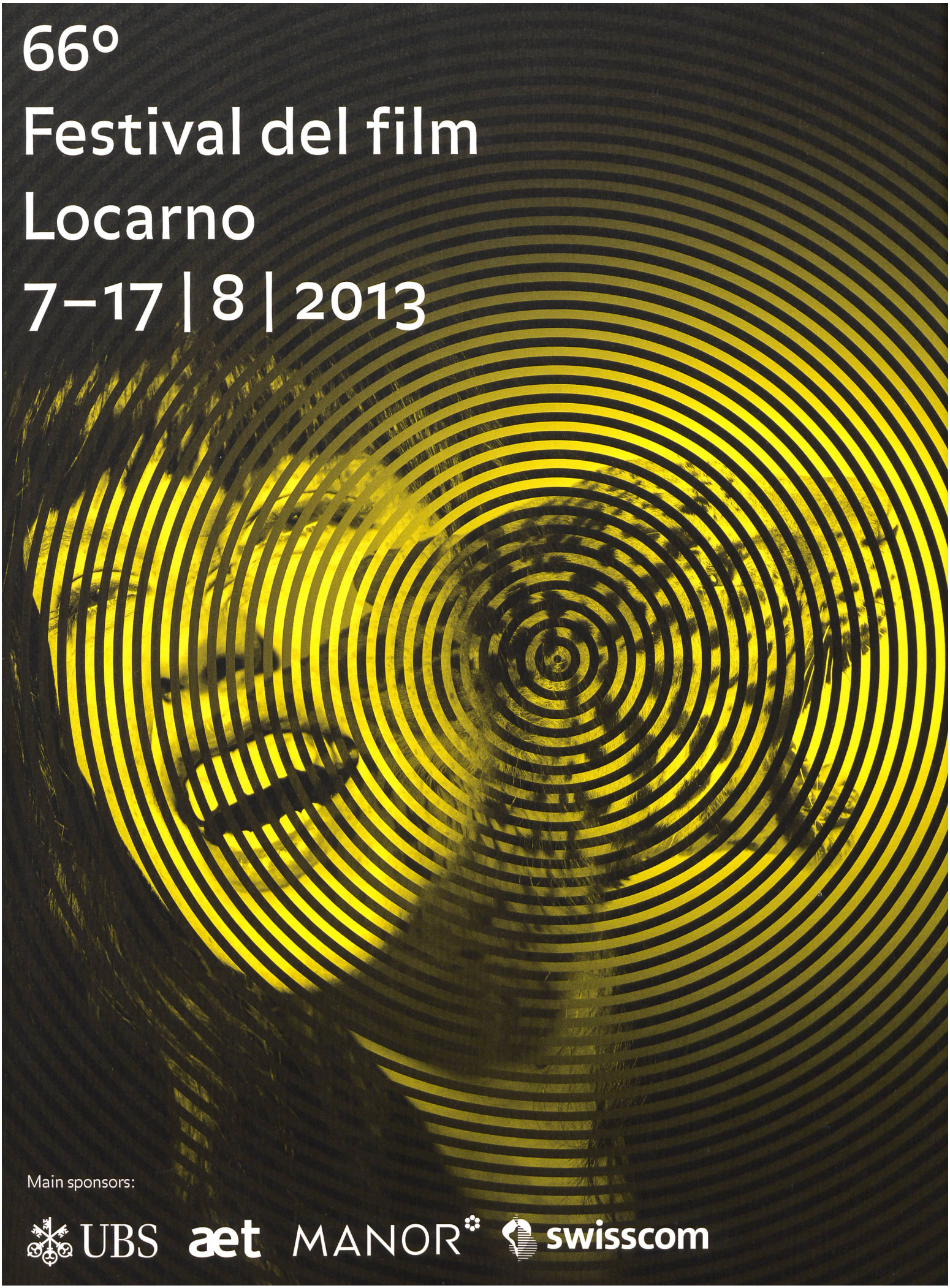
SRG SSR

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

66°
Festival del film Locarno
7–17 | 8 | 2013



Main sponsors:

UBS aet MANOR swisscom