Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 55 (2013)
Heft: 333

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

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

6.13

333

THE STORY OF FILM:
eine Entdeckungsreise

...

Auf der Geisterbahn des Filmschauspiels

...

TOP OF THE LAKE Campion
L'ÉCUME DES JOURS Gondry
GLORIA Lelio
L'EXPÉRIENCE BLOCHER Bron
VATERS GARTEN Liechti
BEHIND THE CANDELABRA Soderbergh
LA RELIGIEUSE Nicloux

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 06

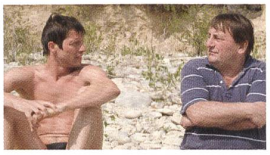
N.k.i.K.

k.

Nur **k**urz **i**m **K**ino.
17. Internationale Kurzfilmtage Winterthur,
5.–10. November 2013, www.kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin
Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
Tages-Anzeiger
SRG SSR



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
6.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 333
September 2013

Titelblatt:
Romain Duris als Colin
in L'ÉCUME DES JOURS
Regie: Michel Gondry

KURZ 5 *Soundtrack*
BELICHTET 6 *Filmrestaurierung*
8 *Bücher*
12 *DVD*

HER STORY 13 **Böse Männer, verletzte Frauen**
TOP OF THE LAKE *von Jane Campion*

HISTORY 16 **Filmgeschichtliche Entdeckungsreise**
THE STORY OF FILM: AN ODYSSEY *von Mark Cousins*
18 **«Ich habe Menschen ausgewählt, die eine Ära zum Leben erwecken konnten»**
Gespräch mit Mark Cousins

FILMFORUM 22 **Sinn für das Unmassgebliche**
L'ÉCUME DES JOURS *von Michel Gondry*
24 **Forderungen an das Leben**
GLORIA *von Sebastián Lelio*
25 **«Handys verändern die Art, wie Filme geschrieben werden»**
Gespräch mit Sebastián Lelio
27 **Citizen B. schiebt die Wacht am Rhein**
L'EXPÉRIENCE BLOCHER *von Jean-Stéphane Bron*

NEU IM KINO 29 LA RELIGIEUSE *von Guillaume Nicloux*
31 VATERS GARTEN *von Peter Liechti*
32 AN EPISODE IN THE LIFE OF AN IRONPICKER *von Danis Tanovic*
32 BEHIND THE CANDELABRA *von Steven Soderbergh*
34 L'INCONNU DU LAC *von Alain Guiraudie*

ESSAY 35 **Unikate, Duplikate, Imitate, Falsifikate, Multiplikate**
Auf der Geisterbahn des Filmschauspiels

KOLUMNE 40 **Im Film entwerfen wir Stadt**
Von Angelus Eisinger

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian, Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

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

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

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

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Oswald Iten, Martin Girod, Frank Arnold, Michael Pfister, Johannes Binotto, Veronika Rall, Gerhard Midding, Pierre Lachat, Irene Genhart, Doris Senn

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Bildrausch, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Lausanne; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, DCM Filmdistribution, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now! Filmverleih, Xenix Filmdistribution, Zürich; Studiocanal, Berlin; Alamode Film, München; Camino Filmverleih, Stuttgart; Il cinema ritrovato, Bologna; BBC Worldwide, London

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*

In eigener Sache

Seit einiger Zeit habe ich darauf verzichtet, ein «In eigener Sache» zu schreiben – eine Rubrik, die ich 1968 erfunden und seither gepflegt habe. Eine Notwendigkeit dazu bestand nicht und die Lust dazu fehlte.

Heute ist das anders. Heute haben wir zwei Todesfälle zu beklagen. Zwei unserer *langjährigen* Mitarbeiter sind seit der letzten Ausgabe von Filmbulletin, also innerhalb von kurzer Zeit, eher überraschend verstorben.

Georges Schneider
29. 9. 1947 – 22. 6. 2013

Georges war seit 1983 unser treuer, zuverlässiger Revisor. In dieser Funktion trat er filmbulletin-öffentlich natürlich nie in Erscheinung, war aber von eminenter Bedeutung für uns. Als professioneller Buchhalter und Revisor stellte er sich stets unprätentiös und diskret in unsere Dienste. Er kannte unsere Zahlen und war – in seiner stets grosszügigen Art – bereit, auch sein Honorar entsprechend nach unten anzupassen.

Leo Rinderer
11. 9. 1949 – 26. 7. 2013

Leo war 1968 Teilnehmer an einem von uns organisierten «Filmweekend». Ab Heft 3.69 setzte er zunächst Titel und Hervorhebungen. 1970 übernahm Leo dann die ganze Verantwortung für die Gestaltung von Filmbulletin.

Das war eine Zeit, in der der PC noch nicht erfunden war, unsere Hefte auf Wachsmatrizen gefertigt und im Umdruckverfahren hergestellt wurden. Da auch die Reproduktion von Bildern damals noch ein Problem war, behalfen wir uns mit Leos Zeichnungen, welche den Heften ihr eigenes Gepräge gaben.

Ab 1992 überliess Leo das Layout dem Grafiker Rolf Zöllig, engagierte sich aber weiterhin für das Marketing und die Inserateakquisition, bis er sich 2003 ganz von Filmbulletin zurückzog.

Leo war all die Jahre – durch dick und dünn – eine Schlüsselperson bei Filmbulletin, die ihren Optimismus nie verloren hat. Ohne Leo würden Sie sehr wahrscheinlich dieses Heft heute nicht in Händen halten.

Stiftung Filmbulletin

Langsam aber sicher will ich eine *ruhigere Kugel schieben*. Damit die Zukunft von Filmbulletin dennoch gesichert bleibt, habe ich mir so meine Gedanken gemacht und nach Lösungen gesucht. Aus vielen Gesprächen mit unterschiedlichen Leuten hat sich im Laufe der Zeit herauskristallisiert, dass es zunächst darum geht, die organisch *ge*wachsenen, deshalb teilweise auch chaotisch *ver*wachsen und stark auf mich zugeschnittenen Strukturen zu bereinigen beziehungsweise durch neue zu ersetzen. Als neue Trägerschaft von Filmbulletin kommt eigentlich nur eine Stiftung in Betracht.

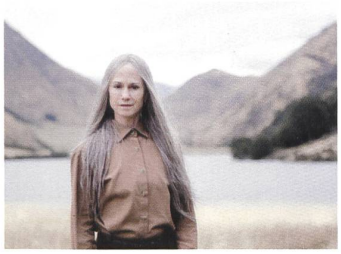
Im Verlaufe des Jahres 2012 formierte sich dann nach und nach eine Arbeitsgruppe aus Leuten, die bereit waren, am Aufbau dieser Stiftung mitzuwirken und sich für die Beschaffung des notwendigen Stiftungskapital einzusetzen. Inzwischen ist ein wesentlicher Teil dieser Arbeit geleistet. Die Stiftung sollte ab 2014 funktionsfähig sein.

Die Arbeitsgruppe beschäftigte sich aber auch mit der zukünftigen Organisation der praktischen Arbeit bei Filmbulletin im operativen Bereich. Resultat der Diskussionen und Abklärungen ist nun ein Stelleninserat für die Redaktions- und Verlagsleitung, das auch in dieser Ausgabe erscheint.

Walt R. Vian

Kurz belichtet

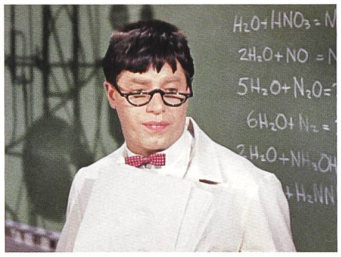
TOP OF THE LAKE
Regie: Jane Campion



MY FAIR LADY
Regie: George Cukor

MALDONE
Regie: Jean Grémillon

THE NUTTY PROFESSOR
Regie: Jerry Lewis



top of the lake

«Bildrausch», das Filmfest Basel, strahlt aus: Nachdem dieses Frühjahr im Rahmen des Festivals die französische Fernsehserie LES REVENANTS gezeigt wurde, kann Nicole Reinhard und ihre Crew nun TOP OF THE LAKE, die Mini-Serie von *Jane Campion*, präsentieren. Am Samstag, den 12. Oktober, ist die sechsteilige Mystery-Serie in eigens deutsch untertitelter Fassung ab 15 Uhr im *Stadtkino Basel* am Stück zu sehen (von 18 bis 18.45 Uhr Pause mit Suppe).

Am darauffolgenden Sonntag, dem 13. Oktober, ist die Serie dank der Zusammenarbeit von «Bildrausch» und der Arthouse-Kinogruppe auch in Zürich ab 13 Uhr im *Kino Arthouse Uto* zu sehen. Dem Vernehmen nach soll sie in synchronisierter Fassung im November von *Arte* ausgestrahlt werden.

www.stadtkinobasel.ch, www.arthouse.ch

metropolis in Bern

Das Berner *Kino in der Reitschule* zeigt in Zusammenarbeit mit der Trägerschaft Grosse Halle zum Abschluss seiner «Film & Musik»-Reihe in der Grossen Halle am 28. Oktober, 19.30 Uhr, METROPOLIS von *Fritz Lang* in der 2010 restaurierten Urfassung. Die Originalpartitur von *Gottfried Huppertz* wird von der *Basel Sinfonietta* unter der Leitung von *Frank Strobel* interpretiert.

www.reitschule.ch/reitschule/kino/

George Cukor

«Rollenspiele und Demaskierungen» nannte Martin Girod seinen Essay zur integralen Retrospektive des diesjährigen Filmfestivals von Locarno, die dem grossen Hollywoodregisseur *George Cukor* galt (in Filmbulletin 5.13). Und in der Programmzeitschrift des *Zürcher Filmpodiums* betitelt Gerhard Midding seinen Text mit «Der grosszügige Blick». Denn im Kino an der Nüschelerstrasse ist ab 7. Oktober bis Mitte November eine erfreulich umfangreiche Auswahl aus dem Gesamtwerk von rund fünfzig Filmen von Cukor zu sehen – «fünfundzwanzig moralinfreie Lektionen über den Kampf der Geschlechter», wie es Andreas Furler formuliert: von THE VIRTUOUS SIN von 1931 bis zu LOVE AMONG THE RUINS von 1975.

Am 7. November führt Andreas Furler in THE CHAPMAN REPORT ein, und am 8. November wird Martin Girod über Verstümmelung und Rekonstruktion von A STAR IS BORN sprechen. (Die letztere Veranstaltung unter Vorbehalt, denn wenn es dabei bleibt, dass Warner Bros. den Film für rund zwei Jahre weltweit sperrt, da Clint Eastwood an einer Neuverfilmung arbeitet, müsste die Veranstaltung und damit leider auch der Film ausfallen.)

www.filmpodium.ch

Festival «Tous Écrans»

Das Genfer Festival «Tous Écrans» findet vom 31. Oktober bis 7. November statt. Als Gastland ist dieses Jahr Grossbritannien eingeladen. Die Retrospektive ist ganz cinephil angelegt: Über drei Jahre hinweg wird die cineastische Fernsehreihe «Cinéastes de notre temps» vollständig zu sehen sein. Die insgesamt 105 Beiträge umfassende Reihe mit Porträts von Filmschaffenden, aber auch thematisch ausgerichteten Sendungen wurde von *André S. Labarthe* und *Janine Bazin* 1964 initiiert und produziert – und vom französischen Fernsehen ORTF bis 1972 ausgestrahlt. Unter dem Titel «Cinéma, de notre temps» wurde 1990 das Projekt von Arte wieder aufgenommen. Die Reihe wurde von den langen Interviews in den «Cahiers du cinéma» inspiriert und gab jungen Regisseuren in aller Freiheit die Chance, eigentliche Filme über lebende oder tote Persönlichkeiten des Autorenkinos zu realisieren. So entstanden sowohl was Länge wie formale Gestaltung betrifft ganz unterschiedliche Beiträge, die sich aber immer am Werk der porträtierten Person orientieren: etwa von Jacques Rivette zu Jean Renoir, von Jacques Rozier über Jean Vigo, von Eric Rohmer über Carl Theodor Dreyer oder von Rithy Pan über Souleymane Cissé ... André S. Labarthe wird anwesend sein und zwei noch nicht ausgestrahlte Beiträge vorstellen: ein Porträt von Michel Gondry und eine Sendung über Chris Marker und die Gruppe Medvedkine.

www.tous-ecrans.com

Vorlesung Fred van der Kooij

Die diesjährige Herbstvorlesung von *Fred van der Kooij* im *Filmpodium Zürich* gilt dem französischen Film der zwanziger (und dreissiger) Jahre. In diesem «ersten goldenen Zeitalter» loteten Filmemacher wie *Germaine Dulac*, *Jean Epstein*, *Julien Duvivier*, *Abel Gance*, *Jean Grémillon*, *Man Ray* und *Marcel L'Herbier* voller Enthusiasmus die Möglichkeiten des jungen Mediums aus, in Kurz- und Langfilmen wie LA SOURIANTE MADAME BEUDET, LA CHUTE DE LA MAISON USHER, AU BONHEUR DES DAMES, UN GRAND AMOUR DE BEETHOVEN, MALDONE, LE RETOUR À LA RAISON und L'ARGENT.

Die fünfteilige Vorlesungsreihe beginnt am Mittwoch, 9. Oktober, um 18.30 Uhr; auf den neunzigminütigen Vortrag folgt jeweils nach einer Verpflegungspause mit Suppe ein Filmprogramm mit besonderem Bezug zum Vorgetragenen. Es erwarten einen nicht nur CINQ MINUTES DE CINÉMA PUR, wie einer der Kurzfilme aus dem Programm heisst, sondern fünf Mal neunzig Minuten anregendste Unterhaltung über ein Kino voll visuellem Reichtum.

www.filmpodium.ch

Dramaturgie der Spannung

Vom 11. bis 13. Oktober beschäftigt sich das 28. *Mannheimer Filmsymposium* mit der Erzeugung von Spannung und ihrer Wirkung auf den Zuschauer insbesondere in den Genres Thriller, Horror und Psychodrama. Mit Vorträgen, etwa von *Andreas Hamburger* über «Funktionen des Erzählens und Wirkungsmechanismen», von *Marcus Stiglegger* zu «Suspense, Schock, Thrill: Mechanismen filmischer Spannungserzeugung» und von *Ernst Schreckenberg* mit «Überlegungen zum filmischen Subtext», und Werkstattberichten mit den Regisseuren *Lars-Gunnar Lotz* und *Philipp Kadelbach* und dem Medienwissenschafter und Dramaturgen *Norbert Maass* vertiefen das Thema. Und selbstverständlich sind Filme zu sehen: etwa SCHULD SIND IMMER DIE ANDEREN von Lars-Gunnar Lotz, THE DAY OF THE JACKAL von Fred Zinnemann, GESTÄNDNISSE (KOKUHAKU) von Tetsuya Nakashima und zum Abschluss THE WOMAN IN BLACK von James Watkins.

www.cinema-quadrat.de

Viennale 2013

Die einundfünfzigste Ausgabe der *Viennale* findet vom 24. Oktober bis 6. November statt. Die gemeinsam mit dem österreichischen Filmmuseum organisierte Retrospektive (18. 10.–24. 11.) gilt dem amerikanischen Filmkomiker *Jerry Lewis*. Sie ist mit über dreissig Filmen, ausgewählten Fernseharbeiten, einer umfangreichen Dokumentation und natürlich einem Katalog reich bestückt.

Ebenso reichhaltig ist die Viennale mit Special Programs versehen: Im

TIH-MINH
Regie: Louis Feuillade

SUSPIRIA
Regie: Dario Argento

mitternächtlichen Programmblock «Asian Delight» wird neueres asiatisches Genrekino in 3D zu sehen sein; das Programm «Wilde Ethnographie» stellt filmische Arbeiten vor, die am «Harvard Sensory Ethnography Lab» entstanden sind, darunter etwa LEVIATHAN von *Véréna Paravel* und *Lucien Castaing-Taylor* und der kürzlich in Locarno prämierte MANAKMANA von *Stephanie Spray* und *Pacho Velez*, beides auch formal höchst innovative Dokumentarfilme. Eine Sonderreihe gilt *Gonzalo García Pelayo*, einem «Geheimnisvollen des spanischen Kinos», der zwischen 1976 und 1982 mit nur fünf Filmen, einer «hybriden Mischung aus folkloristischen Aspekten, erotischen Obsessionen und wilden Stilbrüchen» in seiner Heimat für Aufsehen sorgte. Nach über dreissig Jahren Kinoabstinenz wird er in Wien ALEGRIAS DE CADIZ als Weltpremiere vorstellen.

Und in einem höchst spannenden Programmblock werden zwei grosse Serials der Kinogeschichte einander gegenübergestellt: *Louis Feuillades* rund siebenstündige zwölfteilige Serie TIH-MINH von 1918 "begegnet" *Jacques Rivettes* zwölfstündigem *film fleuve* OUT 1: NOLI ME TANGERE.

www.viennale.at

Böse Häuser, unheimliche Räume

Am Donnerstag, 24. Oktober, um 18.30 Uhr, stellt *Johannes Binotto* im *Filmpodium Zürich* sein kürzlich erschienenes Buch «TAT/ORT» vor, das sich mit dem Unheimlichen und seinem Raum in der Kultur beschäftigt. Ausgehend von den Überlegungen von Freud und Lacan zum Unheimlichen untersucht Binotto anhand der Kupferstiche von Giovanni Battista Piranesi, den Erzählungen von Edgar Allan Poe, Charlotte Perkins Gilman und Howard Phillips Lovecraft und den «obskuren Kinokammern» von Fritz Lang und Dario Argento das spezifisch Räumliche des Unheimlichen. Johannes Binotto lädt zu einem üppig bebilderten Filmvortrag durch labyrinthische Architekturen und verwirrende eigenmächtige Kammern des Schreckens ein (Eintritt frei mit anschliessendem Apéro).

www.filmpodium.ch

Stadtfilme

Begleitend zu «Nenn mich nicht Stadt!», einer Ausstellung des St. Galler Kunstmuseums in der Lokremise mit künstlerischen Positionen zur Urbanität heute, hat das *Kinok, Cinema in der Lokremise* für den Oktober eine Filmreihe zum Thema Stadt organisiert. Neben einem einschlägigen Kurzfilmprogramm (25. 10.) sind etwa die Spielfilme MANHATTAN, *Woody Allens* Liebeserklärung an New York (5., 15. 10.), METROPOLIS von *Fritz Lang* (11., 29. 10., restaurierte Fassung) und der wunderbar skurrile TRUE STORIES von *David Byrne* über eine texanische Kleinstadt (13., 22. 10.) zu sehen. URBANIZED von *Gary Hustwit* (8., 27. 10.) ist ein Dokumentarfilm über das Design von Städten: Architekten, Städteplaner, Politiker und Intellektuelle präsentieren ihre Ideen über Gestaltung und Zukunft von Städten. *Peter von Bagh* versammelt in HELSINKI, FOREVER (17., 30. 10.) Bilder der finnischen Hauptstadt, wie sie sich in der (finnischen) Filmproduktion spiegelt, und AUF- UND ABBRUCH IN ST. GÜLLEN von Jan Buchholz (23. 10.) ist eine Abbruchchronik der Gallus-Stadt, anhand der städtebauliche Entwicklungen diskutiert werden können.

www.kinok.ch

Ennio Morricone
Soundtrack

Wie die Publikumsreaktionen an *Ennio Morricones* jüngsten Konzerten beweisen, wird der Fünfundachtzigjährige noch immer hauptsächlich als Hauskomponist von Sergio Leone gefeiert. Einzig «Gabriel's Oboe» aus THE MISSION (1986) kann einem Stück wie «The Ecstasy of Gold» aus THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY (1966) an Beliebtheit das Wasser reichen. Diesen unverwüstlichen Hits setzt der wortkarge Maestro im Konzertsaal jedoch vorzugsweise Themen aus politischen Filmen wie INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO (1970) entgegen.

Wer sich also vor Morricones erstem Schweizer Auftritt im Februar 2014 mit verschiedenen Facetten seines Schaffens vertraut machen möchte, findet auf den vier CDs des quadratischen «earBOOK» aus dem Hause Edel eine interessante Auswahl an Originalaufnahmen von Filmmusikthemen. Visuell bietet der ansprechend gestaltete Bildband neben unzähligen Filmplakaten eine Handvoll selten gesehener Fotostreifen. Die vom Komponisten überwachte Musikauswahl von *Gianni* und *Paolo Dell'Orso* macht deutlich, wie vielseitig Morricone die Stimme von Giannis Schwägerin *Edda Dell'Orso* einzusetzen wusste. Warum allerdings ausgerechnet ihr Paradestück aus ONCE UPON A TIME IN THE WEST in einer Coverversion von 1977 zu hören ist, wird aus den dürftigen diskografischen Angaben nicht klar.

Zwar fehlen die Aufnahmen mit der Fado-Sängerin *Dulce Pontes*, dafür gibt es erfreulicherweise auch kaum Überschneidungen mit den Soundtrack-CDs zu Tarantinos letzten fünf Filmen, die Morricones Stigmatisierung als Westernkomponisten noch festigten. Im Nebeneinander von Themen aus allen Epochen und Genres zeigt sich vielmehr, dass Charakteristika der Western-Soundtracks in unterschiedlicher Ausprägung in verschiedensten Schaffensphasen auftauchen. So changiert das Titelstück aus GIÙ LA TESTA zwischen epischem Pathos und luftigen Poprhythmen, wie sie auch die lieblichen Lullabyes für Dario Argentos *gialli* bestimmen. Der Oboe kommt dabei schon lange vor THE MISSION eine zentrale Rolle zu. Stücke zu Genrefilmen wie METTI, UNA SERA A CENA (1969) überschreiten mit einer lasziv trällernden Edda und lockeren Bossa Nova Ostinati eindeutig die Grenze zum Easy Listening. Oft doppelt Morricone das Legatospiel der Melodiestimme mit anschlagsbetonteren Instrumenten wie Cembalo, Harfe oder Glockenspiel, etwa in THE UNTOUCHABLES (1987) oder der Urfassung von «Chi mai». Von diesen Klangexperimenten ist es nur ein kleiner Schritt zu den synthetisch erzeugten Instrumenten von DIMENTICARE PALERMO (1990).

Die vierte CD enthält sieben Stücke, die von ihrer Konzeption her dem Avantgarde-Werk des Komponisten zuzurechnen sind, jedoch in Filmen Verwendung fanden. Die Grenzen zwischen absoluter und angewandter Musik sind bei Morricone von jeher fliessend. Johann Sebastian Bach beispielsweise geistert durch so unterschiedliche Partituren wie UCCELLACCI E UCCELLINI (1966) oder L'UMANOIDE (1979). Leider sucht man einige jener Beispiele, die der Filmmusikprofessor *Sergio Miceli* in seinem mehr schlecht als recht übersetzten Aufsatz hervorhebt, vergeblich. Nichtsdestotrotz lädt die vorliegende Kompilation zu einer Entdeckungsreise ins italienische Genre- und Politkino der letzten fünf Jahrzehnte ein.

Oswald Iten

Ennio Morricone. EarBooks, Hamburg, Edel, 2013, deutsch, englisch, italienisch, 4 CD

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

‹Filmbulletin – Kino in Augenhöhe› ist die einzige filmkritische Zeitschrift der deutschen Schweiz und erscheint seit 1959. Als Nachfolger/in für den derzeitigen Redaktor und Verlagsleiter suchen wir eine/n

Redaktions- und Verlagsleiter/in 80%

Aufgaben
In dieser Funktion führen Sie ein kleines, motiviertes Team. Sie sind verantwortlich für die inhaltliche Planung, Redaktion, Produktion und Promotion der achtmal jährlich erscheinenden Printausgabe sowie für die Neukonzeption und den Ausbau der Website des ‹Filmbulletins›. Als Redaktions- und Verlagsleiter/in arbeiten Sie eng mit dem Stiftungsrat der ‹Stiftung Filmbulletin› (in Gründung) zusammen. Die Stiftung wird ab 2014 die neue Herausgeberin des Magazins sein.

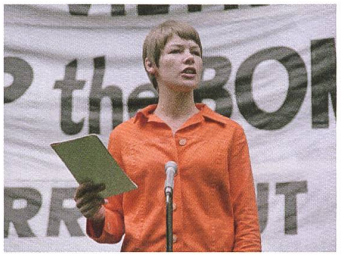
Wir erwarten
Für diese anspruchsvolle und vielseitige Tätigkeit bringen Sie solide Kenntnisse des aktuellen Filmschaffens und der Filmgeschichte sowie Vertrautheit mit dem Schweizer Film und dem Film in der Schweiz mit. Sie haben Erfahrung sowohl im journalistisch/redaktionellen als auch im verlegerisch/geschäftlichen Bereich und verfügen über Führungskompetenz und Teamfähigkeit. Sie denken unternehmerisch, lösungsorientiert und sind konzeptions- und umsetzungsstark – immer mit dem Ziel, ein informatives, kritisch differenzierendes Filmmagazin zu produzieren. Sie sind vertraut mit zeitgemässen Kommunikations- und Marketinginstrumenten, zeichnen sich durch Engagement für das Magazin, Flexibilität und hohe Einsatzbereitschaft aus und sind eine integrierende Persönlichkeit.

Wir bieten
Wir bieten Ihnen die Möglichkeit, sehr selbständig mit einem eingespielten Team und verschiedenen freien Mitarbeitenden diese filmkulturelle Zeitschrift zu gestalten und zu prägen. Sie erhalten einen branchenüblichen Arbeitsvertrag; der Arbeitsort ist Winterthur.

Wir freuen uns auf Ihre Bewerbung, die Sie bis 28. Oktober 2013 digital an m.girod@bluewin.ch senden.
Für Auskünfte wenden Sie sich an Martin Girod, Präsident des ‹Gründervereins Filmbulletin-Stiftung›, Telefon 044 380 18 77

Besser als das Original?

Filmrestaurierungen am Festival «Il cinema ritrovato» in Bologna



TELL ME LIES, 1968
Regie: Peter Brook

CAMPANADAS A MEDIANOCHE / CHIMES AT MIDNIGHT, 1965
Regie: Orson Welles

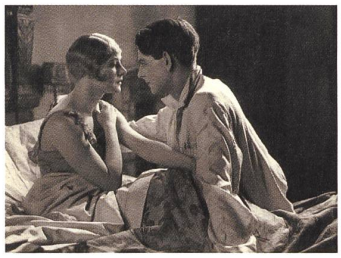
Eigentlich müsste man dem Publikum bei jeder Vorführung eines Filmklassikers und mit jeder DVD-Edition zurufen: Vorsicht, ihr seht hier nicht das «Werk», sondern eine Kopie – mal näher beim Original, mal weit davon entfernt! Selbst bei Filmjournalistinnen und Historikern ist das Bewusstsein für diese Unterscheidung eher schwach entwickelt. Umgekehrt hat man bei Diskussionen zwischen Restauratoren und Archivarinnen manchmal den Eindruck, es zähle nur die Begeisterung über eine gut erhalten wiederaufgefundene oder optimal restaurierte Kopie, nicht die Qualität des ursprünglichen Werks. Vergessen und wiederentdeckungsbedürftig sind nun mal mehrheitlich Filme von untergeordneter historischer Bedeutung – dass zur unsichtbaren Legende gewordene Titel wieder zugänglich gemacht werden können, wie etwa Peter Brooks Achtundsechziger-Film gegen den Vietnamkrieg TELL ME LIES (1968), gehört zu den glücklichen Ausnahmen.

Seit einigen Jahren lässt sich in der Restaurierungsdiskussion eine gewisse Euphorie erleben: Die Digitalisierung der Bilder und Töne, der Einsatz leistungsfähiger Rechner und elektronischer Bearbeitungstools eröffnen der Rettung alter, nur in ramponierter Form erhaltener Filme neue Möglichkeiten. Den auf fotochemischem Weg nicht mehr korrigierbaren Opfern von Farbausbleichungsprozessen kann man wieder leuchtende Blautöne verleihen, und hoffnungslos verkratzte Archivstücke lassen sich problemlos retouchieren. Es herrscht eine begreifliche Begeisterung darüber, dass Filme, die man irreversibel beschädigt glaubte, so in alt-neuem Glanz der Nachwelt erschlossen werden. An einem Festival, das wie «Il cinema ritrovato» in Bologna der Aufarbeitung der Filmgeschichte gewidmet ist, übertrumpft man sich gerne mit neuen digitalen Wundern und fachsimpelt, ob die alten analogen Originale nun mit einer Auflösung von 2K oder lieber mit 4K zu digitalisieren seien.

Doch dieses Jahr trat ein Archivmitarbeiter betont bescheiden vor die riesige Freiluftleinwand auf der Piazza maggiore. *Luciano Berriatúa* von der Filmoteca española meinte vor der Vorführung von Orson Welles' Falstaff-Film, sie hätten nicht restauriert, sondern lediglich neu kopiert, damit man dieses grosse Werk so sehen könne, wie es einst war – und nicht etwa besser! Von CAMPANADAS A MEDIANOCHE (alias: CHIMES AT MIDNIGHT, 1965) blieb glücklicherweise das Negativ sowohl der spanischen als auch der englischen Version erhalten. Doch fehlten die Daten zur Lichtbestimmung, und das bei einem Film, der nicht unter Studiobedingungen mit einigermassen gleichmässigem Licht gedreht worden war, sondern – wie viele späte Welles-Filme – unter prekären Verhältnissen, fast improvisierend mal da eine Szene vom Anfang, mal dort eine vom Ende. Nur einem Montage-Genie wie Welles hatte es gelingen können, dieses Puzzle zu einem kohärent wirkenden Ganzen zusammenzufügen. Anhand von Notizen Welles', die die Cinémathèque française archiviert hatte, und ausgehend von alten Kopien, hat man nun eine neue Lichtbestimmung erarbeitet, die den Film wieder täuschend wie aus einem Guss aussehen lässt. Keine «Restaurierung», mag sein, aber die fast mirakulöse Auferstehung eines beinahe verschollenen Meisterwerks.

Der demonstrative Beifall, den Berriatúa für seine Äusserung aus der Ecke des Fachpublikums erhielt, war deutliches Zeichen einer neuen Skepsis gegenüber den digitalen Zauberkünsten. Auch war es wohl implizit eine Abgrenzung von der «Restaurierung»

THE PLEASURE GARDEN, *1925*
Regie: Alfred Hitchcock



EASY VIRTUE, *1928*
Regie: Alfred Hitchcock

WENN DER KATER KOMMT (A PRIJDE KOCOUR), *1963*
Regie: Vojtech Jasný

ROMA, CITTÀ APERTA, *1945*
Regie: Roberto Rossellini

eines anderen Welles'schen Shakespeare-Films: Vor zwanzig Jahren hat ein amerikanisches Unternehmen den Ton von OTHELLO bearbeitet, die Musik neu eingespielt, neue Geräuschaufnahmen gemacht und vor allem die von Welles recht unbekümmert nachsynchronisierten Dialoge elektronisch auf Lippensynchronität zurechtgerückt, um den alten Film mit einer Stereoversion marktgerecht zu machen.

Anpassungen an heutige Sehgewohnheiten sind bei DVD-Editionen leider weit verbreitet. Oftmals sind ja nicht Archivspezialisten am Werk, sondern Mitarbeiter von Produktions- und Rechtevermarktungsfirmen, deren Chefs primär an der kommerziellen Verwertbarkeit interessiert sind. Der Devise «wie der Film war» halten sie gerne entgegen, dass die Filmschaffenden ihre Filme bestimmt «besser» gemacht hätten, wäre dies mit den seinerzeitigen technischen Mitteln möglich gewesen. Geht es etwa bei Filmen aus der Frühzeit der Kinematografie darum, einen unstabilen Bildstand zu korrigieren, der garantiert nicht Teil eines Gestaltungskalküls war, dürften tatsächlich nur ausgesprochene Puristen etwas gegen die technische Bearbeitung einzuwenden haben.

Gefährlicher wird die Korrektur eines vermeintlich unterentwickelten Technikstands in anderen Bereichen. So mag zwar mancher Regisseur und Kameramann das vom Technicolor-Verfahren hervorgebrachte Farbenspektrum als Beschränkung empfunden haben, doch sie haben ihre Filme damit gestaltet. Die «unnatürlichen» Farben gehören klar zum Original, doch viele Restaurierungen und DVD-Editionen verändern sie nach heutigem Gusto. Als Beleg mag die vor zwei Jahren im Rahmen der Minnelli-Retrospektive in Locarno gezeigte Kopie von MEET ME IN ST. LOUIS (1944) dienen: Ein perfektes 35-mm-Bild, doch hatten die Farben nichts mehr von ihrer einstigen Künstlichkeit. Bei Minnelli, der die unnaturalistischen Farben zu einem Teil seines Gestaltungskonzepts gemacht hatte, ist das so gravierend, wie wenn man bei einem Märchen den altmodischen, Distanz schaffenden Anfangssatz «Es war einmal ...» weglassen würde.

Da kann man nur einstimmen in die Warnung, die *Céline Ruivo* von der Cinémathèque française in der August-Ausgabe von «Sight & Sound» formuliert: «A dangerous tendency is emerging in the restoration world. Images and sounds are becoming homogenised according to a standard set by the distribution industry (...) to meet market sensibilities.»

Zu den gängigen «Sünden» digitaler Editionspraxis gehört, dass viele DVDs und Blu-rays die im Filmmaterial immer sicht- und spürbare Körnigkeit verschwinden lassen. Allein schon die hochauflösende digitale Abtastung eines originalen Kameranegativs aus den vierziger oder fünfziger Jahren entspricht nicht jener Bildqualität, die das zeitgenössische Publikum sah. Bis zur Positivkopie lagen in der Regel drei Kopiervorgänge dazwischen. Die Filmemacher haben oft kleine Imperfektionen (wie etwa einen leichten Mikrofonschatten) unbekümmert durchgehen lassen, im Wissen darum, dass man solche Details in der Kinoprojektion nicht mehr erkennen konnte. Deshalb ist eine DCP-Projektion, deren Bild jenem des Kameranegativs entspricht, in gewissem Sinn bereits «perfekter» als das Original – und unter Umständen heisst das: schlechter.

Selbstverständlich lässt sich die Frage nach dem anzunehmenden «Original» nicht immer eindeutig beantworten; zumeist wird es die Premierenfassung sein. Allerdings waren viele Filme schon zu ihrer Zeit in verschiedenen, mehr oder minder autorisierten Versionen zu sehen. Doch dass die Fragen nach einer optimalen Annäherung an das Original (oder eines der Originale) die unproduktiven Grabenkämpfe zwischen Zelluloidpuristen und Digitalfans abgelöst haben, ist ein grosser Fortschritt. So selten man heute bei der Restaurierung auf die digitalen Möglichkeiten verzichten mag, so oft wird – nicht nur zu Archivierungszwecken – das Resultat gerne wieder auf Filmmaterial ausbelichtet. So präsentierte etwa das British Film Institute seine Restaurierungen aller neun Hitchcock-Stummfilme in Bologna dezidiert als 35-mm-Filmkopien.

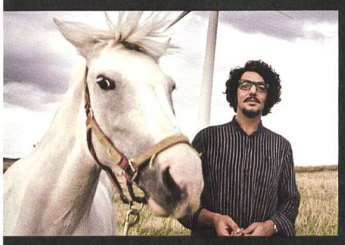
Noch vor wenigen Jahren wäre dies wohl als typisch britisch-konservativ oder sogar als nostalgisch abgetan worden. Doch in neuster Zeit lässt sich ein Umdenken beobachten: Aufgeschreckt von der Einstellung der Rohfilmproduktion durch namhafte Firmen, darunter Fuji, haben Kunst- und Filmschaffende wie der Chefoperateur *Guillermo Navarro* und die Künstlerin *Tacita Dean* einen Appell an die Unesco lanciert, das chemisch-analoge Filmmaterial als Weltkulturerbe anzuerkennen. Solche Initiativen tragen dazu bei, das Bewusstsein dafür zu verbreiten, wie untrennbar das filmische Werk mit seiner ursprünglichen Materialität verbunden und von ihr geprägt ist.

Dass auch Filmmaterial nicht gleich Filmmaterial ist, verdeutlichte «Il cinema ritrovato» mit einer neuen Programmsektion «L'emulsione conta / Emulsion matters». Ihre erste Ausgabe war der Verwendung des ORWO-Filmmaterials aus der DDR in den tschechischen Filmen der sechziger Jahre gewidmet. Dieses Material hatte wesentlichen Anteil am überraschenden Seherlebnis, zu dem so phantasievolle Farbfilme wie Vojtech Jasnýs WENN DER KATER KOMMT (AŽ PRIJDE KOCOUR, 1963) – zumindest für westliche Augen – wurden.

Filmhistorische Festivals wie jenes in Bologna, an denen man den alten Filmen wieder auf die Leinwand projiziert begegnen kann, haben das grosse Verdienst, dass Archivaren und Historikerinnen die Problematik allzu weitgehender Restaurierungen nach und nach bewusst geworden ist. Doch auch die Patina unserer Erinnerungsbilder muss sich der Überprüfung stellen. So wurde selbst eine ausgewiesene Kennerin wie Lotte Eisner in den siebziger Jahren belächelt, als sie sagte, Robert Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI sei einst farbig gewesen. Erst seit Kopien mit den originalen Einfärbungen aufgetaucht sind, wissen wir, dass das kontrastreiche Schwarzweiss des zuvor gängigen Expressionismusbildes ahistorisch war. Eine ähnliche Korrektur unseres Geschichtsbildes könnte für die Filme des italienischen Neorealismo nötig werden. Die Vorführung von Roberto Rossellinis ROMA, CITTÀ APERTA (1945) in Bologna wartete mit ungewohnt differenziert und scharf wirkenden Bildern auf. Handelte es sich bei der auf den Originalnegativen basierenden DCP-Version nun um eine Überrestaurierung? Oder ist unsere gewohnte Wahrnehmung der neorealistischen Klassiker in grobkörnigen, eher schwach ausgeleuchteten Bildern eine verfälschende Überlieferung, deren Revision überfällig war?

Martin Girod

CINEMA ITALIANO



BASILICATA
Von Küste zu Küste
von Rocco Papaleo

TUTTI I SANTI GIORNI
Tagein tagaus
von Paolo Virzì

SCIALLA!
Bleib locker!
von Francesco Bruni

L'INDUSTRIALE
Der Unternehmer
von Giuliano Montaldo

IL MIO DOMANI
Die Zukunft liegt vor mir
von Marina Spada

www.cinelibre.ch

www.cinema-italiano.ch

5 italienische Kinofilme in Schweizer Premiere in folgenden Städten:

BASEL: neues kino
www.neueskinobasel.ch
2. bis 31. Januar 2014

BERN: Kino Cinématte
www.cinematte.ch
30. Sept. bis 31. Okt. 2013

BIEL: Filmpodium
www.filmpodiumbiel.ch
4. bis 20. Oktober 2013

CHUR: Kino Apollo
www.kinochur.ch
3., 10., 24. Nov., 8., 15. Dez.

FRAUENFELD: Cinema Luna
www.cinemaluna.ch
18. Nov. bis 18. Dez.

ILANZ: Cinema Sil Plaz
www.cinemasilplaz.ch
18., 25. Okt, 1., 8., 16. Nov.

LUZERN: stattkino
www.stattkino.ch
29. Sept., 20. Okt, 24. Nov., 1., 15. Dez.

ST. GALLEN: Kinok Cinema
www.kinok.ch
6. bis 30. November 2013

SOLOTHURN: Kino Uferbau
www.kino-uferbau.ch
17., 24. Nov., 1., 8., 15. Dez.

USTER: qtopia kino+bar
www.qtopia.ch
5., 12., 19., 26. Nov.

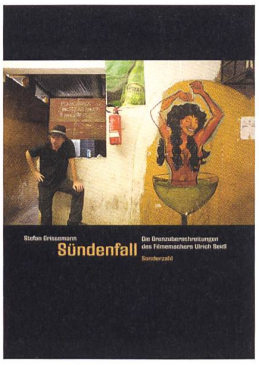
WINTERTHUR: Filmfoyer
www.filmfoyer.ch
1., 8., 15., 22., 29. Okt.

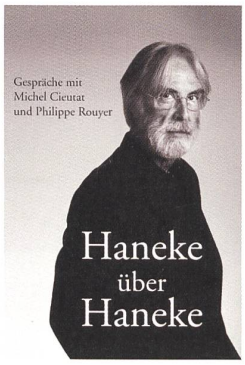
ZÜRICH: Filmpodium
www.filmpodium.ch
27. Nov. bis 26. Dez.

Organisiert von
Cinélibre und Made in Italy

Tu, felix Austria!

Verstörer, Aussenseiter, Vergessene



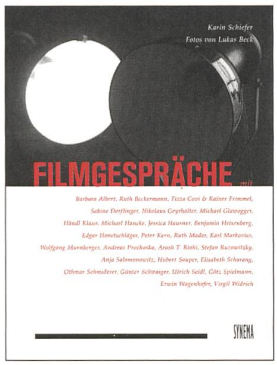


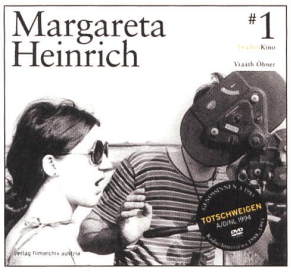
Österreich, du hast es besser! Das muss man angesichts der Buchpublikationen zur Geschichte des einheimischen Films feststellen, nicht nur, was die Erforschung und Neubewertung der nationalen Filmgeschichte anbelangt, sondern gerade auch wenn es um Filmemacher geht, die dem Vergessen entrissen werden. Mit dem *Filmarchiv Austria* und dem *Österreichischen Filmmuseum* verfügt das Land über zwei Institutionen, die das kontinuierlich betreiben und in ihren Wiener Kinos (sowie auf Festivals) regelmässig Funde präsentieren und dazu Bücher veröffentlichen (was bei vergleichbaren deutschen Institutionen stark nachgelassen hat, so gab es zu den letzten Ausstellungen der Berliner Kinemathek ebenso wenig eine Publikation wie zur diesjährigen Berlinale-Retrospektive – zur letzteren nur eine kleine Broschüre).

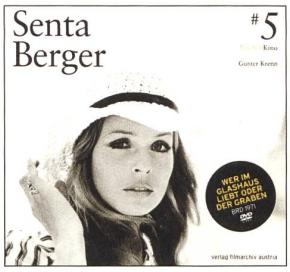
Michael Haneke, der für AMOUR/LIEBE zum zweiten Mal in Folge für einen Film die Goldene Palme in Cannes erhielt (und zudem einen Oscar), und Ulrich Seidl, der die Filme seiner PARADIES-Trilogie im Wettbewerb der Festivals von Cannes, Venedig und Berlin präsentierte, sind die derzeit international bekanntesten österreichischen Filmemacher. Zu beiden liegen jetzt angemessene Publikationen vor, deren parallele Lektüre eine Reihe von Gemeinsamkeiten eröffnet, aber auch Unterschiede. Wenn die Verfasser von «Haneke über Haneke» konstatieren, Hanekes Kino «untersucht das Leben da, wo es wehtut», könnte das auch als Charakterisierung von Seidls Schaffen gelten, dessen "Arbeitsfeld" die «produktive Verstörung» ist und der sagt: «Ich will im Kino nicht Illusionen geliefert kriegen, sondern auf mich selbst zurückgeworfen werden. Ich versuche, mit meinen Filmen einen ungeschönten Blick auf das Leben zu werfen, auf eine gesellschaftliche Realität zu schauen oder in private Bereiche vorzudringen. Von denen wir alle wissen, dass sie so sind, wie sie sind. Die wir aber gern verdrängen, weil es unangenehm ist hinzuschauen.»

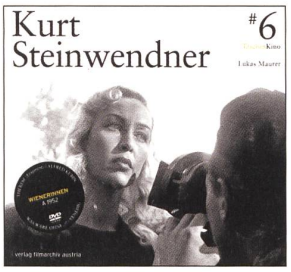
Mit *Stefan Grissemann*, Kulturredakteur des Wochenmagazins «Profil» und Verfasser einer grossartigen Biografie über Edgar G. Ulmer, hat Seidl einen kenntnisreichen Autor gefunden. Die erweiterte Neuausgabe der erstmals 2007 erschienenen Monografie «Sündenfall» umfasst neben der PARADIES-Trilogie auch den noch in Arbeit befindlichen Dokumentarfilm IM KELLER sowie Seidls zweite Theaterarbeit «Böse Buben / Fiese Männer» (2012). Nach einleitenden Kapiteln, die Seidls Gratwanderung zwischen Dokumentarismus und Fiktion in einen grösseren Kontext stellen, arbeitet Grissemann sich chronologisch durch Seidls Werk vor, verbindet dabei Filmanalyse mit Informationen zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte (wobei Zitate von Mitarbeitern in den Text eingeflochten sind, während die längeren Seidl-Zitate abgesetzt und durch Kursivschrift hervorgehoben werden). Die Fotos im umfangreichen Bildteil sind thematisch geordnet, die Filmografie detailliert und ein Personen- und Titelregister erfreulich.

Dass Michael Haneke auch in einem ausführlichen Werkstattgespräch nicht verrät, was die beiden Söhne am Ende von CACHÉ sich zu sagen haben, war zu erwarten. Die beiden französischen Filmwissenschaftler *Michel Cieutat* und *Philippe Rouyer* weisen in ihrem Vorwort darauf hin, probieren aber trotzdem an entsprechender Stelle ihres fünfzigstündigen Gespräches,









das sich über einen Zeitraum von zwei Jahren erstreckte, Haneke eine Antwort zu entlocken . Nach mehreren Büchern mit Analysen der Filme Hanekes ist dieser Gesprächsband eine höchst willkommene Ergänzung, gibt Haneke doch sehr präzise Auskünfte über seine Arbeitsweise wie über das, was er, gerade in frühen Arbeiten, rückblickend als nicht so gelungen einschätzt. Angefangen von der «Offenbarung», die es für den Zehnjährigen bedeutete, als er im Radio Händels «Messias» hörte, über seine Anfänge beim Südwestfunk, wo er vom Praktikanten zum «jüngsten Dramaturgen des deutschen Fernsehens» befördert wurde, von frühen Theater- und Fernsehinszenierungen bis zum späten Kinodebüt 1989 und den nachfolgenden Filmen, arbeitet man sich chronologisch durch sein Werk vor. Zu privaten Fragen gibt sich Haneke anfangs zurückhaltend, später aber gibt er mehr von sich preis. So spricht er zu Beginn von der Tante, bei der er die ersten Jahre seines Lebens verbrachte; im letzten Kapitel erfährt man dann, dass ihr Selbstmord Ausgangspunkt für AMOUR / LIEBE war.

Anders als für seine Filme und die beiden Operninszenierungen gibt es kein Verzeichnis der Theaterinszenierungen. So erfährt der Leser auch nicht, wer der «bekannte Filmkritiker aus München» war, der das Buch für einen der beiden «Bühnen-Western» von Haneke schrieb.

Haneke und Seidl gehören selbstverständlich auch zu den Filmemachern, die in *Karin Schiefers* «Filmgespräche zum österreichischen Kino» vorkommen. Die siebenundzwanzig Gespräche erfassen sechzehn Spiel- und zehn Dokumentarfilme sowie mit Virgil Widrichs FAST FILM einen experimentellen Kurzfilm. Die Gespräche, zwischen drei und neun Seiten lang, kreisen schwerpunktmässig um einen Film, kommen von da aber auch immer wieder auf Grundsätzliches (wie das Verhältnis von Dokumentarischem und Fiktivem). Dazu gibt es eine Filmografie (leider mehrfach nicht auf dem Stand von 2012) sowie ein (häufig stilisiertes) Porträtfoto. Am Ende stehen Gespräche mit dem Fotografen Lukas Beck sowie der Autorin. Die Interviews selber sind offenbar für die Publikation der Austrian Film Commission geführt worden, die für die Promotion der Filme auf ausländischen Festivals zuständig ist und für die die Autorin seit 1999 tätig ist. Die Filme selber entstanden zwischen 2001 (Ruth Beckermanns HOMEMAD(E), Nikolaus Geyrhalters ELSEWHERE, Sabine Derflingers VOLLGAS) und 2011 (Karl Markovics' ATMEN) und demonstrieren die Vitalität der gegenwärtigen österreichischen Filmszene.

Werkstattgespräche bilden auch einen zentralen Bestandteil der Reihe «Taschenkino» des Filmarchiv Austria, meist eigens für die Publikationen geführt, gelegentlich aber auch auf älteres Material zurückgreifend, zumal bei den beiden bereits verstorbenen Filmemachern, bei denen zudem Mitarbeiter, Freunde und Kollegen zu Wort kommen. Die handlichen, fast quadratischen Bände sind nicht viel grösser als die ihnen beigegebene DVD, die es dem Leser ermöglicht, das Gelesene anhand eigener Anschauung zu überprüfen, und die neben einem abendfüllenden Film oft Kurzfilme, Porträts oder als CD-Rom-Teil auch Drehbücher und Storyboards enthält.

Die Reihe fügt sich zu einem Panorama vergessener und marginalisierter österreichischer Filmschaffender. Darunter etwa Kurt Steinwendner, der 1952 mit WIENERINNEN italienischen Neorealismus ins österreichische Nachkriegskino brachte (und zwar in der ans Exploitationkino angelehnten Form, die Giuseppe de Santis in RISO AMARO mit seinem Augenmerk auf den weiblichen Reizen der Protagonistinnen und ihren melodramatisch-tragischen Verwicklungen vorexerziert hatte).

Oder die 1994 mit zweiundvierzig Jahren durch Freitod aus dem Leben geschiedene Margareta Heinrich, die den Erfolg ihres nachgelassenen Dokumentarfilms TOTSCHWEIGEN nicht mehr erleben durfte.

Der «kompromisslose Autorenfilmer» Mansur Madavi (mir vorher gänzlich unbekannt) galt in den siebziger Jahren als ein Aushängeschild des österreichischen Films. Seine Filme liefen auf internationalen Festivals, 1987 wurde er aber auch morgens um sieben Uhr aus dem Bett geholt und verhaftet, weil man ihm Veruntreuung von Fördergeldern vorwarf.

In der Reihe vertreten sind mit dem seit Jahren immens produktiven Peter Kern und mit Hans-Christof Stenzel auch zwei wortgewandte Provokateure. Stenzel ist nur kurzzeitig, zwischen 1976 und 1981, mit vier Spielfilmen (unter anderen C'EST LA VIE RROSE und OBSZÖN – DER FALL PETER HERZL) einem grösseren Publikum bekannt geworden. Allerdings hat er schon 1955 seinen ersten kurzen Experimentalfilm vorgelegt, mit DER PARASIT 1963 dem neu gegründeten ZDF einen Publikumserfolg beschert und zahlreiche Filme über befreundete Literaten und bildende Künstler verfertigt.

Und mit Senta Berger ist sogar ein Weltstar in die Reihe aufgenommen worden, leider vermisst man in diesem Band eine detailliertere Auseinandersetzung mit ihren Filmen und ihrem Spiel.

Kurzum, die Reihe vermag in ihrer Mischung aus Werkstattgesprächen, Selbstzeugnissen und Filmanalysen (und der DVD) grosse Lust auf das Kino, speziell dessen Ränder, zu wecken. Alle sechs Bände sind bereits 2011 erschienen, sodass man befürchten musste, die Reihe sei bereits wieder eingestellt. Ein Anruf beim Filmarchiv erbrachte allerdings die Auskunft, dass dies nicht der Fall sei. Da kann man auch hoffen, dass das 2000 von Synema begonnene Loseblattlexikon «Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute», das vorwiegend exemplarische Filme in ihrem zeitlichen Kontext (auf bis zu siebenundvierzig Seiten) analysierte, bald weitergeführt wird.

Frank Arnold

Stefan Grissemann: Sündenfall. Die Grenzüberschreitungen des Filmemachers Ulrich Seidl. Wien, Sonderzahl Verlag, 2013. 344 S., Fr. 37.90, € 25,–

Michel Cieutat und Philippe Rouyer: Haneke über Haneke. Berlin, Köln, Alexander Verlag, 2013. 409 S., Fr. 49.90, € 38,–

Karin Schiefer: Filmgespräche zum österreichischen Kino. Fotos von Lukas Beck. Wien, Synema, 2012. 221 S., € 28,–

Taschenkino 1–6:
Vrääth Öhner: Margareta Heinrich. 161 S.
Gebhard Hölzl: Hans-Christof Stenzel. 145 S.
Christian Dewald, Olaf Möller, Dieter Schrage: Mansur Madavi. 177 S.
Christoph Huber, Olaf Möller: Peter Kern. 209 S.
Günter Krenn: Senta Berger. 145 S.
Lukas Maurer: Kurt Steinwendner. 161 S.

alle: Filmarchiv Austria, Wien 2011, € 14,90, www.filmarchiv.at

WINTERBOTTOM'S
WONDERLAND
KINO xenix
OKTOBER 2013
Bus 32 & Tram 8 bis Helvetiaplatz, Tram 2 & 3 bis Bezirksgebäude
Telefonische Reservation: 044 242 04 11
Reservation per SMS und Internet siehe www.xenix.ch

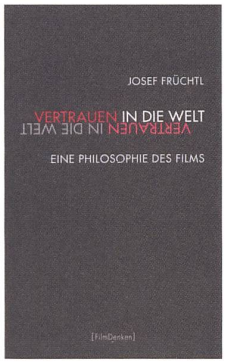
Alexandra Navratil
This Formless Thing
24.8.–8.12.2013
Di 10–20
Mi bis So 10–17
Mo geschlossen
www.kmw.ch
Kunstmuseum Winterthur

GEWINNER BASLER FILMPREIS
EIN FILM VON FRANK MATTER
SOLOTHURNER FILMTAGE NOMINIERUNG PRIX DE SOLEURE
AB DEM 3. OKTOBER IM KINO!
VON HEUTE AUF MORGEN
WWW.VONHEUTEAUFMORGEN.CH
«VERZWEIFELT. LISTIG. REBELLISCH. URKOMISCH.»
BERNER ZEITUNG

Johannes Binotto
TAT/ORT
Das Unheimliche
und sein Raum
in der Kultur
304 Seiten, Broschur
zahlr. Abb., CHF 40,00
diaphanes Zürich-Berlin
www.diaphanes.net

Vertrauen ist gut, Konkretion wäre noch besser

Der Philosoph Josef Früchtl über Film und Moderne



«Existiere ich überhaupt?» – «Ist die Welt erkennbar?» Dass sich Philosophie von Platons Höhle über Descartes' methodischen Zweifel bis zum Solipsismus Max Stirners mit so fundamentalen Fragen herumschlägt und die Qualen radikaler Skepsis ertragen muss, versteht sich von selbst. Überraschender schon, dass *Josef Früchtl* vorschlägt, das «Vertrauen in die Welt» ausgerechnet bei den tanzenden Schatten auf der Kinoleinwand zu suchen. Leider enthält sein Buch nur wenige Beispiele aus Filmen, dafür umso mehr Paraphrasen ästhetischer Theorien von Kant bis Foucault und vor allem die Thesen der Kronzeugen Gilles Deleuze, Stanley Cavell und Jean-Luc Nancy. Immerhin beginnt es mit einer schönen Szene aus Antonionis BLOW UP, die bereits deutlich macht, dass Vertrauen nicht anders gewonnen werden kann als dadurch, dass wir uns auf ein Spiel des Als-ob einlassen.

Gerade bei den Helden des Actionfilms und des Western, denen Früchtl 2004 die anregende Studie «Das unverschämte Ich» gewidmet hat, findet sich die paradoxe Gleichzeitigkeit von scheinhafter Inszeniertheit und erdrückender Evidenz. Film ist sinnliche Welterzeugung und hintergründiges Spiegelkabinett. Aus der Erkenntnis, dass Authentizität unmöglich garantiert werden kann, erwächst Vertrauen als Bereitschaft, sich auf «das Spiel von Wahrheit und Täuschung» einzulassen. «Schön ist diese Illusion», schreibt Früchtl, «wenn sie zugleich lustvoll ist (...) ohne mich aber darüber zu täuschen, dass ich mich täusche.» Gerne würde man sich diese Lust an der Illusion konkreter schildern lassen, nicht in Form von zusammengefassten Filmplots, sondern vielleicht als reflektierende Berichte über die Erfahrungen, die sich beim Sehen bestimmter Filme machen lassen.

Mit Verweis auf William James' Rede «The Will to Believe» (1896) umreisst Früchtl das Kino als Kunst des «make believe», und man denkt an das Finale der Serie THE SOPRANOS, wo Tony Soprano auf der Jukebox den Song «Don't stop believing» von Journey wählt, oder an das Ende von Leones ONCE UPON A TIME IN THE WEST, wo Jason Robards Claudia Cardinale einen Klaps auf den Hintern gibt und sie aufmuntert: «Make believe it's nothing.» Vertrauen in die Welt entsteht nachgerade dadurch, dass man sich über die Wirklichkeit hinwegtäuscht ...

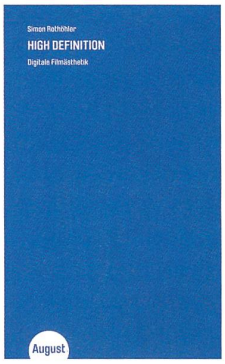
Früchtls Buch ist aus einzelnen Vorträgen und Aufsätzen zusammengefügt und liefert noch keine «Philosophie des Films», aber doch viele Ansätze zu einer solchen. Eine Schwäche besteht darin, dass es, wie der Autor selber einräumt, «eine Leistung der ästhetischen, nicht allein der cineastischen Erfahrung» beschreibt. Triftig ist aber die Fokussierung auf die Moderne, deren Kennzeichen in der selbstbezüglichen Subjektivität festgemacht wird: der «reinen Bewegung» des Ich werde das Medium Film am besten gerecht. Mit einigem Recht beruft sich Früchtl auf Gilles Deleuze, wenn es darum geht, wie der moderne Film nach der Erschütterung des Zweiten Weltkriegs die Macht entwickelte, uns «den Glauben an die Welt zurückzugeben». Das klingt fast restaurativ, und es gerät aus dem Blick, dass Deleuze das Kino der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts auch als Schockmedium der Verunsicherung und politischen Agitation «gegen Hitler, aber auch gegen Hollywood, gegen die dargestellte Gewalt, gegen die Pornographie, gegen den Kommerz» versteht.

Michael Pfister

Josef Früchtl: Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films. München, Wilhelm Fink, 2013, 238 Seiten. Fr. 46.90, € 34,90

Andere Bilder, Bilder des Anderen

Simon Rothöhlers Überlegungen zur digitalen Filmästhetik



Die digitale Revolution des Films ist in jeder Stube angekommen. Die TV-Stationen senden in HD, Kinos locken gar mit Ultra-High-Definition von 4K, auch wer einen neuen Fernseher oder Beamer kauft, will möglichst viel Auflösung für sein Geld. «Schärfer ist besser» lautet die Logik, die niemand hinterfragen mag. Die Konsumenten von heute sind zwar technisch auf dem neusten Stand, doch Gedanken darüber, was die neuen digitalen Formate denn eigentlich bringen, welche Möglichkeiten der Wahrnehmung sie eröffnen, aber auch verunmöglichen, scheinen sie sich kaum zu machen.

Diesem Missverhältnis von technischer Aufrüstung auf der einen und unterentwickelter Reflexion auf der anderen Seite tritt der Berliner Filmwissenschaftler und Filmpublizist *Simon Rothöhler* mit seinem Essay «High Definition. Digitale Filmästhetik» entgegen. Wie die Bildformate, die es untersucht, ist auch Rothöhlers kleines Büchlein hochgradig verdichtet und liefert auf knapp hundert Seiten gleichsam Überlegungen in High Definition. Anhand sechs exemplarischer Digitalfilme (wobei noch weitere Filme Erwähnung finden) untersucht Rothöhler, welche visuellen Strategien in HD verfolgt werden, und damit auch, was für neue Geschichten erzählt werden können.

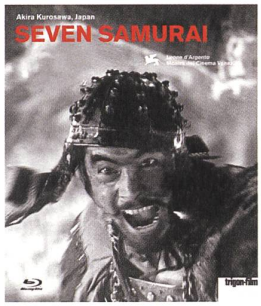
Da ist das Kino des Spektakels von Peter Jackson, dessen THE HOBBIT mit seinen computergenerierten Effekten nicht real wirkt, sondern vielmehr «zu real» und so an die Bereitschaft des Publikums appelliert, sich auf ein Erlebnis einzulassen, das sich gar nicht als Wirklichkeit, sondern gerade als das ausgibt, was es ist: offensichtliche Täuschung. Während sich hier die Modifizierbarkeit und somit auch Beherrschbarkeit jedes Bilddetails feiert, verfolgt das Dokumentarfilmexperiment LEVIATHAN eine genau gegenteilige Strategie. In diesem Porträt der industriellen Hochseefischerei lassen Lucien Castaing-Taylor und Verena Paravel ihre kleinen Go-Pro-Kameras mit den Fischen über das Deck rollen oder mit den Netzen ins Wasser stürzen. Was so eingefangen werden soll, ist gerade nicht das Absehbare, sondern vielmehr das Kontingente. Radikaler noch, als sich dies Dziga Vertov in seinen Überlegungen zum entfesselten Kino-Auge hatte träumen können, erleben wir hier den Kamerablick als von jedem Körper komplett losgelöstes Phänomen.

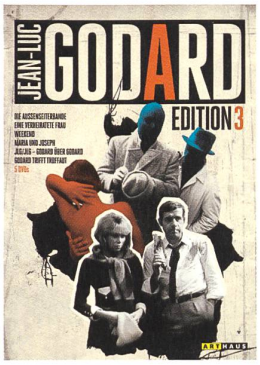
Indes, ob im «Effektbild» eines Peter Jackson oder im «Dokumentarkunstbild» von LEVIATHAN, in den «Lichtskulpturen» von Michael Manns Nachtfilm COLLATERAL oder in Leos Carax' «Digitaldystopie» HOLY MOTORS – das HD-Bild, so Rothöhlers fundamentale These, zeichnet immer «anders und Anderes» auf. Seine (gerade auch von Cinephilen oft beklagte) Abweichung von der vertrauten Filmästhetik ist nicht Manko, sondern seine eigentliche Qualität. Rothöhlers Wette ist, «dass HD sowohl filmästhetisch als auch in Bezug auf die Reflexion einer hypermediatisierten Gegenwart gerade dann am interessantesten, avanciertesten ist, wenn sich das Digitalbild in ein bewusstes Distanz- und Spannungsverhältnis zum tradierten Koordinatensystem "filmischer Qualität" setzt.» Für diese Begegnung mit den ungewohnten, anderen Bildern hat Simon Rothöhler das unverzichtbare Brevier geschrieben. Es hilft uns, Bilder endlich als Problem zu begreifen, die wir scheinbar ganz unproblematisch tagtäglich konsumieren.

Johannes Binotto

Simon Rothöhler: High Definition. Digitale Filmästhetik. Berlin, August Verlag 2013. 102 Seiten, Fr. 14.90, € 9,80

DVD





Kino lernen mit Kurosawa

Was für ein grandioser Western, und dann ist es nicht mal einer. Aus den Revolvermännern sind Samurais geworden. Die Geschichte ist bekannt: Banditen, die ein kleines Dorf überfallen und die Ernte klauen. Da heuern die Bauern zur Verteidigung sieben Schwertkämpfer an. Geeint ist man indes nur, wenn der Feind angreift. In den Phasen dazwischen aber wird die Kluft zwischen den Klassen, zwischen Samurais und Bauern umso schärfer spürbar: Liebesgeschichten über die Standesgrenzen hinweg können sich nur momenthaft und in einer verzauberten Natur entfalten. Und wenn der ehemalige Bauernsohn und heutige Samurai Kikuchiyo (gespielt von *Toshiro Mifune*) über die Hinterhältigkeit der Bauern herzieht, wird er selbst zur Verkörperung dieser schmerzhaften Zerrissenheit. So ist Akira Kurosawas SIEBEN SAMURAI eigentlich eine philosophische Meditation über die (Un-)Möglichkeiten des Zusammenlebens, gehüllt ins Gewand eines Abenteuerdramas, das auch nach sechzig Jahren noch überwältigt.

Trigon-Film legt den Klassiker nun auf Blu-Ray vor, in der ursprünglichen japanischen Langfassung von epischen 201 Minuten. Der Film bewahrt sanft restauriert auch im hochauflösenden Digitalformat seine Patina. Unnatürliche Schärfe und das rigorose Herausfiltern des Bildkorns, das andere Klassiker auf Blu-Ray mitunter wie plastifiziert aussehen lassen, kommen hier glücklicherweise nicht vor. So muss es gewesen sein, den Film bei seiner Premiere auf einer frischen 35mm-Kopie zu sehen.

Mit auf der Scheibe findet sich zudem ein von *Walter Ruggle* erarbeiteter vierzigminütiger Filmessay, der es in sich hat. Was sich zu Anfang noch wie eine blosse Einführung in die Filmfiguren ausnimmt, wandelt sich rasch zum ausgewachsenen Seminar in Filmästhetik. Anhand klug zusammengestellter Filmsequenzen lässt sich die faszinierende Kameraarbeit des Films studieren. Dabei erweist sich Kurosawa als Virtuose des filmischen Raums, der unentwegt mit der Differenz von Vorder- und Hintergrund, von innen und aussen spielt. Der Geschichte entsprechend, die sich um soziale Spannungen dreht, setzt das Filmbild diese Spannungen optisch um. Immer wieder wird durch Buschwerk hindurchgefilmt, durch Türöffnungen, Luken und Fenster. So wie Toshiro Mifune im schmerzhaftesten Moment seines traurig-wütenden Monologs sich abwendet und der Kamera den Rücken zudreht, so zeigen auch die halbverdeckten Einsichten in die Handlungsräume, dass Intimes sich nie ganz nach Aussen tragen lässt. Und wenn dies dann doch passiert, ist es umso schockierender, etwa wenn die Tochter vor ihrem Vater aus der Hütte flüchtet. Auch dass Kino früher nicht umsonst Lichtspiel hiess, lässt sich wohl nicht schöner zeigen als mit jener Szene, in der durch die Ritzen der Strohwände einer Hütte der flackernde Schein eines Feuers auf die Körper zweier Liebender fällt. Es ist ein Bild von maximaler Intensität und Sinnlichkeit, ohne dass die Schauspieler wirklich viel tun würden. Es ist das Spiel des Lichts, das die Körper – buchstäblich – entflammt hat.

DIE SIEBEN SAMURAI (SHICHININ NO SAMURAI) *Japan 1954. Format: 1:1.37, Sprache: Japanisch, Untertitel: deutsch; Extra:* Filmessay ALLE WOLLEN REIS *von Walter Ruggle. Vertrieb: trigon-film*

Kino verlernen mit Godard

«Erst glaubt man, die Bilder würden delirieren, aber nach und nach kommt man drauf: Sie dokumentieren eine blutrünstige Realität, der die normalen dokumentarischen Bilder längst nicht mehr gerecht werden», hat Frieda Grafe einst über Jean-Luc Godards WEEKEND geschrieben. Mit der dritten DVD-Box der Godard-Edition bei Arthaus lassen sich ihre Worte nun überprüfen. Nicht nur WEEKEND ist dabei, die grausige Allegorie um ein Ehepaar, das auf seiner Autoreise von einem Unfall zum nächsten taumelt und dabei auf Kannibalen und andere Wahnsinnige trifft, sondern auch drei weitere, nicht minder delirierende Werke.

Sie zeigen Godard etwa als furiosen Agnostiker wie in JE VOUS SALUE, MARIE, seiner theologisch zugleich unverfrorenen und doch absolut ernsthaften Transponierung der biblischen Geschichte von Marias Empfängnis in die Jetztzeit (auf der DVD ist auch der Kurzfilm LE LIVRE DE MARIE von Godards Gefährtin *Anne-Marie Miéville* zu finden).

Mit UNE FEMME MARIÉE gibt Godard den wilden Ikonoklasten der Filmsprache, indem er Bild und Ton zu einem Trümmerfeld der Zeichen zerhackt. Es ist, als wolle der Filmemacher seinen Zuschauern die Filmsprache aberziehen, sie sie verlernen lassen.

Regelbruch ist auch das Motto von BANDE À PART, wo Godard auf Gangster macht und sich durch den amerikanischen Schund zitiert, durch die *hardboiled crime novels* und die rasanten B-Movies aus dem alten Hollywood. Die hochnäsigen Kultursnobs, die ob den parodistischen Zügen des Films glauben, Godard sei es nur darum gegangen, sich über die angebliche Unkultur Amerikas lustig zu machen, sollten jedoch besser nochmals genau hinschauen: Godard ist es bei allem Witz sehr ernst mit seiner Verehrung des US-Pulp. Der Film ist das Denkmal eines cineastischen Allesfressers, der auf den guten Geschmack pfeift und stattdessen das Kino in all seinen Facetten liebt.

In dieser grenzenlosen «Lust am Sehen» wusste sich Godard eins mit seinem einstigen Freund und Weggefährten François Truffaut. So ist es denn auch nicht unpassend, dass in dieser Godard-Box auch der nostalgische Dokumentarfilm DEUX DE LA VAGUE enthalten ist, den *Emmanuel Laurent* zusammen mit *Antoine de Baecque*, dem ehemaligen Chefredakteur der «Cahiers du cinéma», gedreht hat. Mit Archivmaterial und Filmausschnitten wird die enge Verbundenheit zweier eingefangen, die beide das Kino als ihre «Schule des Lebens» betrachtet haben. Doch während Godard im Zuge von Achtundsechzig dem Kino zu misstrauen beginnt und es verdächtigt, die Leute vom Denken abzuhalten, hält es Truffaut mit dem Maler Matisse, der obwohl Zeuge mehrerer Kriege die Tagespolitik nie in seine Bilder hat eintreten lassen, sondern sich an absoluten Werten orientierte, am Guten und Schönen. Godard wirft Truffaut Naivität vor, Truffaut nennt Godard einen prätentiösen Grosskotz. Danach werden die beiden nie mehr miteinander reden. «Ende der Geschichte, Ende des Kinos» hatte Godard schon an den Schluss von WEEKEND geschrieben. Und er hat trotzdem weiter Kino gemacht. Eines, das vielleicht auch dem einstigen Freund gefallen hätte. Gerne wüsste man, was Truffaut wohl zu JE VOUS SALUE, MARIE gesagt hätte.

Godard Edition 3: WEEKEND, JE VOUS SALUE, MARIE, UNE FEMME MARIÉ, BANDE À PART, JLG/JLG, DEUX DE LA VAGUE. *Sprache: D, F (Dolby Mono), Untertitel: D. Diverse Extras. Vertrieb: Arthaus*

Johannes Binotto

Böse Männer, verletzte Frauen

Das Mini-Serial TOP OF THE LAKE von Jane Campion

Filmzeitschriften räumen dem Fernsehen nur zögerlich Raum ein – sie sind eher auf das seriöse Genre, also Filme, die das Licht der Leinwand erblicken, festgelegt. Dass sich die Grenzen zwischen TV und Kino immer mehr vermischen, ist eine Tatsache, die eher beiläufig, dann aber durchaus kritisch vermerkt wird. Das hat auch mit der Richtung der filmkritischen Aufmerksamkeit zu tun: Sie gilt zumeist Filmen, die vom Fernsehen mitfinanziert werden und denen zumeist hämisch eine «Fernsehästhetik» vorgeworfen wird.

Ausgeblendet wird dabei, dass der Kreativitätstransfer durchaus umgekehrt läuft und beispielsweise eine ganze Reihe hochklassiger, teils subversiver TV-Serien oder Mini-Serials gedreht werden. Begonnen hat diese andere Fernsehgeschichte, als David Lynch das Format in TWIN PEAKS (1990, USA) ironisch aufnahm; als Paradebeispiele gelten aktuell MAD MEN (seit 2007, USA) oder BORGEN (seit 2010, Dänemark). Gemeinsam ist diesen Serien zudem, dass ihre Qualität von etablierten deutschen Sendeanstalten übersehen wurden: So lief TWIN PEAKS 1991 auf RTLplus (immerhin: im ORF zeitgleich und im Schweizer Fernsehen kurz darauf Anfang 1992), MAD MEN feierte seine deutschsprachige Premiere 2009 auf dem Pay-TV-Kanal Fox und BORGEN auf Arte (auf SF1 rund ein halbes Jahr später). Diese Marginalisierung stand und steht noch immer dem Erfolg dieser Serien diametral entgegen, der sich sowohl in Einschaltquoten wie auch in ihrer Präsenz in anderen schriftlichen Medien – spezialisierten Websites, Blogs oder Fanzines – niederschlägt.

In diese intermediale Geschichte schreibt sich auch TOP OF THE LAKE ein, und die Marketingverantwortlichen fuhren eine kluge Strategie, als sie dem Mini-Serial zunächst am Sundance Film Festival in den USA sowie auf der Berlinale eine Präsenz auf der Leinwand und bei den Kritikerinnen und Kritikern verschafften. Hier gilt der Name der Autorenfilmerin Jane Campion viel; die Chance, übersehen zu werden, war deshalb gering. Trotzdem bleibt die Frage, ob ihr mit TOP OF THE LAKE tatsächlich ein Wurf gelungen ist, der sich in einer der beiden Sparten, Fernsehen oder Leinwand, wird behaupten können.

Vordergründig ist das Serial ein «Whodunit», also ein klassischer Krimi mit einem (möglichen) Verbrechen und einer Reihe von Polizisten, die sich (offenbar) um die Aufklärung bemühen. In einer Seelandschaft auf der Südinsel Neuseelands angesiedelt, erzählt die Geschichte von der zwölfjährigen Tui Mitcham, die offenbar versuchte, sich das Leben zu nehmen; eine schulärztliche Untersuchung deckt auf, dass sie im fünften Monat schwanger ist. Die örtliche Polizei unter der Leitung von Al Parker schaltet die auf Kindsmissbrauch spezialisierte Detektivin Robin Griffin ein, die zufällig in ihrer Heimatstadt zu Besuch ist. Doch bevor geklärt werden kann, was Tui widerfahren ist, verschwindet das Mädchen; ob sie noch am Leben ist, bleibt bis kurz vor Aufklärung des Falls offen.

Um diesen Kern gruppiert Jane Campion zusammen mit ihrem Koautor *Gerard Lee* ein Sozialpanorama der fiktiven Kleinstadt Laketop (tatsächlich wurde in Queenstown am Lake Wakatipu gedreht), das das heile Mittelerde-Bild von Neuseeland massiv unterläuft. Laketop ist eine von rauen Männern dominierte einsame Gesellschaft, deren Kitt die Jagd, die Fischerei und das alkoholgeschwängerte Miteinander im Pub bilden. Ihr unbestrittener Herrscher ist Matt Mitcham, Tuis Vater, ein Mann, dem die Bereitschaft zur Gewalt aus jeder Muskelfaser zu springen scheint. Unterstützt von zweien seiner drei Söhne handelt er mit Drogen und übt Selbstjustiz, seine Lieblingsgefährten allerdings sind Hunde.

Jenseits von Detective Griffins Familie kommen einheimische Frauen in der Geschichte kaum vor: Tuis Mutter etwa spielt nur eine minimale Rolle, das Polizeicorps ist (fast) durchgehend männlich besetzt, andere weibliche Parts sind offenkundig Lückenfüller. Augenzwinkernd (und ein wenig surreal anmutend) zaubert TOP OF THE LAKE deshalb eine Frauenkommune in ein Containerdorf an den See. Unter der Führung des weiblichen Guru GJ dürfen acht Frauen diesseits der Menopause ihre vernarbten Seelen pflegen, ihre vorläufige Wohnstatt nennen sie «Paradise».

Violent men treffen also auf *hurt women*, und hier ist Konfliktmaterial zuhauf angesiedelt. Während die Männer die so schöne wie raue Landschaft eher dominieren (sie fahren Pick-up-Trucks, tragen Gewehre und besitzen Boote und Angeln), scheinen die Frauen die Natur romantisch zu verklären: Öko-Freaks und Meditationsjunkies eben, die die Sonnenuntergänge bestaunen und nackt baden. Das Szenario erinnert vage an T. C. Boyles Roman «Drop City», nur dass die Aussteiger-Normalo-Grenze sich am Geschlecht und nicht an der politischen Einstellung bricht. Ein feministisches Setting also, die Frauen als ökologischere, sanftere Spezies?

Dazu passt auch, dass die beiden weiblichen Hauptfiguren Tui Mitcham und Robin Griffin als Grenzgängerinnen angelegt sind, die sowohl die weibliche als auch die männliche Welt durchstreifen. Das vorpubertäre Mädchen Tui scheint enorm zart, verletzlich und schüchtern, gleichwohl verbirgt sich hinter ihrer Stirn ein harter Wille und eine enorme Widerstandskraft. Ähnlich und doch anders spielt *Elisabeth Moss* ihren Detective: Einerseits erscheint sie in den eigenen vier Wänden als Girlie (das gerne in Unterwäsche auf dem Bett lungert und am Handy klebt), andererseits geht sie fast jeden Abend ins Pub, spielt Dart und trinkt Bier. Sie weiss sich auf dem Polizeirevier zwischen den kräftigen Männerkörpern zu behaupten und weicht auch einem Kampf nicht aus. Detective Griffin sei, hat Jane Campion bekannt, ein wenig nach der Vorlage von Jodie Fosters Rolle in THE SILENCE OF THE LAMBS angelegt worden; bald wird klar, dass auch Griffin in ihrer Heimatstadt ein Opfer sexueller Gewalt wurde, dass ihre Parteinahme für misshandelte Kinder und Jugendliche eher auf Biografie denn auf Politik beruht.

Das ist alles mit einem empathischen Blick für die Frauen inszeniert, trotzdem wird man mit den Figuren nicht richtig warm, und das liegt nicht nur an den kalten Grün-, Blau- und Grautönen der wunderbaren Bilder, die Jane Campion, ihr Koregisseur *Garth Davis* und ihr Kameramann *Adam Arkapaw* gebannt haben. Die Geschichte und ihre Figuren erscheinen stets ein wenig zu schematisch, zu gewollt, zu konstruiert, als dass sich das Individuelle der Personen erschlösse. «Campions Heldinnen», hat Christiane Peitz vor einiger Zeit geschrieben, «sind eigenartig. Die Regisseurin folgt ihnen bei dem Versuch, diese Eigenheit zu wahren. [...] Campion entwickelt einen Mythos vom Ich, vielleicht den ersten Kinomythos von einem weiblichen Ich.»* Im Gegensatz zu den weiblichen Rollen in AN ANGEL AT MY TABLE (Neuseeland 1990), THE PIANO (Australien 1992) oder IN THE CUT (USA, Australien 2003) bleibt die Polizistin Griffin zu schablonenartig, das Setting, in dem sie sich behaupten muss, zu dominant, als dass sich wirklich dagegen eigenartig anspielen liesse. Das trifft aber genauso auf ihre männlichen Gegenspieler wie *Peter Mullan* in der Rolle des Matt Mitcham zu, der schlicht seinen Part in Paddy Considines TYRANNOSAUR noch einmal aufwärmen muss (die Haare sind länger, zugegeben).

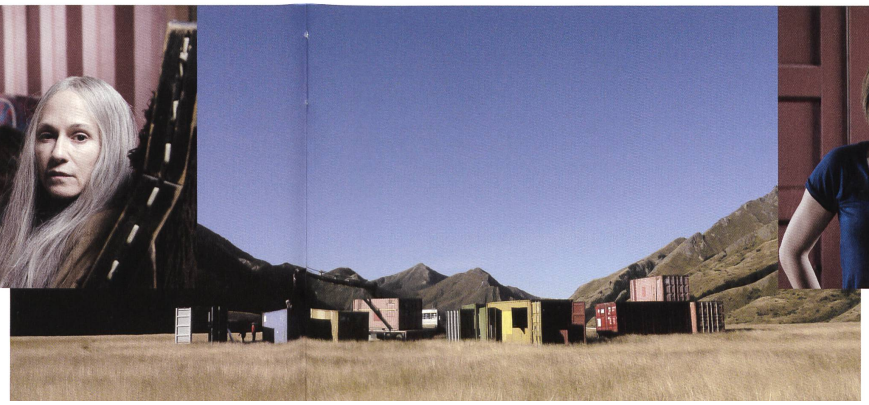
Ist das dem Genre des Mini-Serials geschuldet? Opfert hier Campion die Differenziertheit der Personen dem Format? Muss für das grosse Publikum alles verständlicher, einfacher, schablonenartiger werden? Diese Fragen sind auch deshalb legitim, weil Campion sich gegenüber der britischen Zeitung «The Daily Telegraph» mehr als polemisch positioniert hat: «Television is the new frontier. Film is conservative. I'm sick of it.» Ästhetisch ist TOP OF THE LAKE da weit weniger eindeutig: Einerseits sind seine strengen Bildkompositionen – wie viele Kritiker sofort notierten – weit mehr für die Leinwand geschaffen als für den Bildschirm, seine Hell-Dunkel-Kontraste teilweise so gering, dass sich das Serial nur in einem abgedunkelten Zimmer anschauen lässt. Andererseits fehlen auch einige Charakteristika der Serie, wie etwa fiese Cliffhanger, eine nervenaufreibende Dramaturgie oder eine konsequente Parallelmontage der Storys.

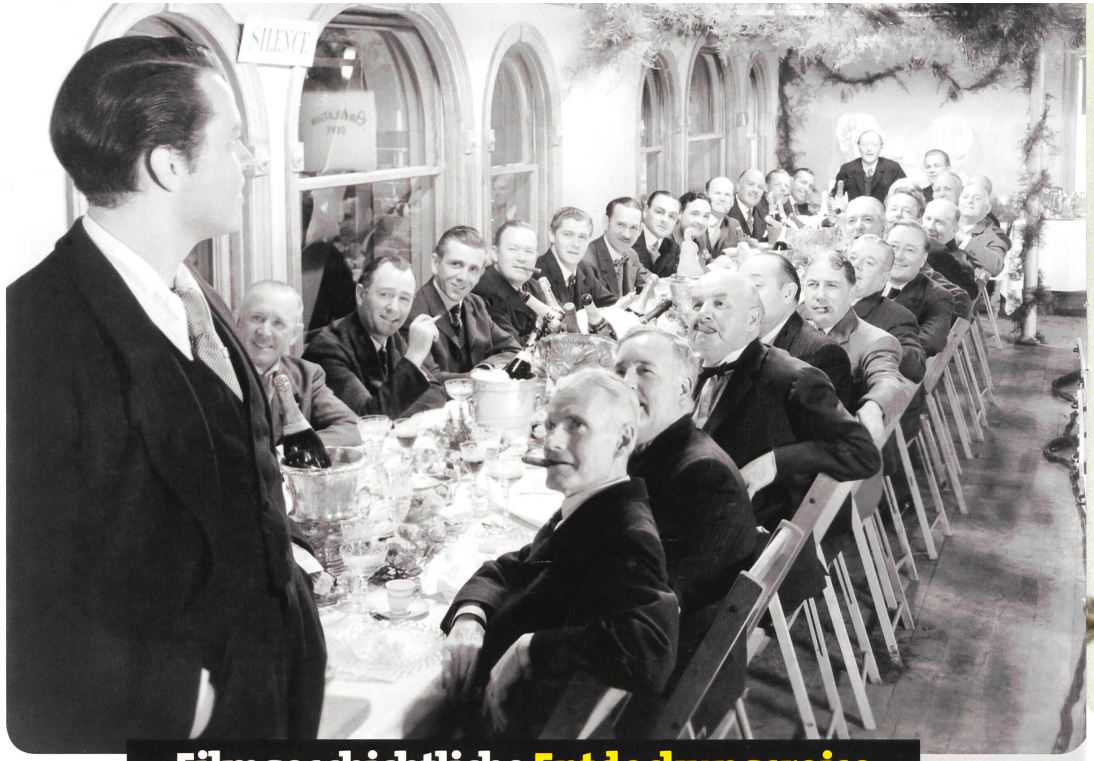
Gerne hätte man das erste radikal feministische Mini-Serial gesehen – insgesamt aber bleibt eher ein etwas schaler Geschmack zurück. Weder sind die geschlechtsspezifischen Positionen wirklich durchdacht, noch ist das Serial mit Vehemenz ein Serial. Und wenn frau am Ende – so viel sei verraten – nahezu jeder Figur einen Vaterschaftstest anraten möchte, spielt schlicht zu viel Biologie in die Gesellschaftskritik. Wirklich mögen kann man an TOP OF THE LAKE deshalb nur den Humor, der immer wieder aufblitzt und phasenweise die Thrillerebene ironisch unterläuft. So etwa wenn Bunny (eine der verletzten Frauen) eine Hundertdollarnote auf den Bartresen legt, für den Erstbesten, der für siebenminütigen Sex (Dusche inbegriffen) zur Verfügung steht. Oder wenn Tui (schliesslich stammt sie aus einer «Hundefamilie») ein kleiner Chihuahua beigesellt wird, der unweigerlich an Paris Hilton denken lässt. Oder wenn GJ (hervorragend kratzig gespielt von *Holly Hunter*) sowohl sich selbst wie auch ihre Gefährtinnen auf die Schippe nimmt: «Just get me away from these crazy bitches.» Sich selbst, so viel ist klar, wird sie immer mitnehmen, egal zu welchem Projekt sie aufbricht. Wie auch Jane Campion mit TOP OF THE LAKE das Kino nicht wirklich hinter sich lässt.

Veronika Rall

Christiane Peitz, Marilyns starke Schwestern: Frauenbilder im Gegenwartskino. Hamburg 1995

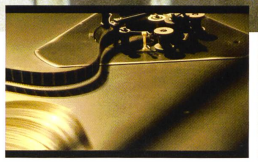
R: Jane Campion, Garth Davis; B: Jane Campion, Gerard Lee; K: Adam Arkapaw; S: Alexandre De Franceschi, Scott Gray; A: Fiona Crombie; Ko: Emily Seresin; M: Mark Bradshaw. D (R): Elisabeth Moss (Robin Griffin), David Wenham (Al Parker), Peter Mullan (Matt Mitcham), Jacqueline Joe (Tui), Thomas M. Wright (Johnno), Holly Hunter (GJ), Jay Ryan (Mark Mitcham), Kip Chapman (Luke Mitcham), Robyn Malcolm (Anita), Genevieve Lemon (Bunny), Georgi Kay (Melissa), Skye Wansey (Grishina), Alison Bruce (Anne-Marie), Sarah Valentine (Prue), Robyn Nevin (Jude), Calin Tuteao (Turangi). P: See-Saw Films, Escapade Pictures, Phillippa Campbell. Australien, Neuseeland, Grossbritannien 2013. 350 Min.

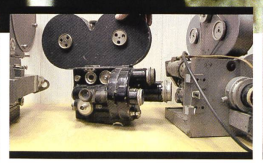




Filmgeschichtliche Entdeckungsreise

THE STORY OF FILM: AN ODYSSEY von Mark Cousins





Der 1965 in Nordirland geborene und in Edinburgh ansässige Mark Cousins ist Filmhistoriker und Dokumentarfilmer. Zudem organisiert er, gemeinsam mit Tilda Swinton, seit Jahren das kleine mobile Pilgrimage-Filmfestival in Schottland. In der britischen Filmzeitschrift «Sight and Sound» nutzt er seine Kolumne «Dispatches», um dem Leser die weissen Flecken auf der Weltkarte der Kinematografie zu erschliessen oder auf Festivals entdeckte Filme vorzustellen, die dazu beitragen, die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums weiterzuentwickeln.

Auch in seinem fünfzehnstündigen Dokumentarfilm THE STORY OF FILM: AN ODYSSEY geht es Cousins darum, «die Innovationen zu finden, die Leute, die diese grossartige und unbeschreibliche Kunstform Kino zum Leben erwecken» und darum, «die Filmgeschichte, wie wir sie in unseren Köpfen haben, neu zu skizzieren. Sie ist sachlich ungenau und in ihren Auslassungen rassistisch», wie er es in der Einleitung formuliert.

Der Film basiert auf Cousins' Buch «The Story of Film», (2004 erschienen und in zahlreiche Sprachen übersetzt – allerdings nicht ins Deutsche) und erzählt eine Geschichte des Films von den Anfängen bis heute, chronologisch geordnet nach Epochen und Ländern. Aber Cousins gelingt es immer wieder, aufschlussreiche Verbindungslinien herzustellen, indem er oft zu zeitlich kühnen Sprüngen vor und zurück ansetzt. Etwa wenn er *Buster Keatons deadpan*-Inszenierung mit der von *Elia Suleiman* in INTERVENTION DIVINE in Bezug setzt oder von *Yasujiro Ozus* niedrigem Kamerastandpunkt zu dem in *Chantal Akermans* JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE 1080 BRUXELLES von 1975 springt.

Klassische Meilensteine der Filmgeschichte kommen ebenso vor wie vergessene Werke und Pioniere, zumal aus nationalen Kinematografien, die weit von Hollywood entfernt sind. Cousins hat keinen Anti-Hollywood-Film gemacht, er rückt nur einiges zurecht. Etwa wenn er auf eine erstaunliche Verwendung der Tiefenschärfe in OSAKA ELEGY von *Kenji Mizoguchi* aus dem Jahr 1936 hinweist, die fünf Jahre vor *Orson Welles'* CITIZEN KANE entstanden ist, aber eben nicht dieselben Folgen zeitigte. Oder wenn er mit *Ruan Lingyu* eine chinesische Schauspielerin vorstellt, die in den dreissiger Jahren ein grosser Star war, an den sich heute noch einige ältere Frauen in China erinnern, aber 1938 im Alter von fünfundzwanzig Jahren Selbstmord beging (ihr Begräbnis war ähnlich spektakulär wie das von Rudolph Valentino). Überhaupt wird die Rolle von weiblichen Filmschaffenden immer wieder, bestimmt, aber unaufdringlich, ins Licht gerückt, von der produktiven Hollywood-Autorin *Frances Marion* über die früh verstorbene Iranerin *Farough Farrokhzad* bis zu der Afrikanerin *Safi Faye* und den Russinnen *Larissa Schepitko* und *Kira Muratowa*.

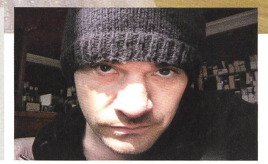
Zwischen den Filmausschnitten kommen höchst beredte Zeitzeugen zu Wort: der Produzent, Regisseur und Schauspieler *Norman Lloyd* etwa, der mit Alfred Hitchcock, Orson Welles und Jean Renoir arbeitete; *Paul Schrader*, der in verschiedenen seiner Drehbücher und Regiearbeiten Hommagen an die Meister des Kinos einbaute, über die er zuvor mit «Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson and Dreyer» eine philosophietheoretische Arbeit verfasst hatte; der ägyptische Altmeister *Youssef Chahine*, dessen vor fünf Jahren aufgezeichnete Statements wie eine prophetische Vorwegnahme der arabischen Revolution von 2011 wirken. Cousins filmte die Interviewpartner in langen Einstellungen, die Totalen vermitteln auch einen schönen Eindruck der Wohnräume der Befragten. Das grösste Verdienst der Arbeit ist aber, dass die rund tausend Filmausschnitte nie nur illustrierend eingesetzt werden. Cousins hat sie vielmehr höchst sorgfältig ausgewählt und erläutert an ihnen die jeweilige Inszenierung und wie diese die Entwicklung der Filmsprache vorangetrieben hat. Denn das ist die zentrale Fragestellung des Films: Wo entwickelt sich Kino weiter? Wo werden Innovationen sichtbar? Mark Cousins mit seinem Enthusiasmus und seiner Entdeckerfreude ist genau der richtige Reiseleiter für dieses «globale Roadmovie».

Frank Arnold

THE STORY OF FILM – DIE GESCHICHTE DES KINOS; *Regie und Buch: Mark Cousins; Schnitt: Timo Langer. Produktion: Hopscotch Films, John Archer. Grossbritannien 2011. 915 Min. D/E, opt. dt. UT; 5 DVDs; CH-Vertrieb: Praesens; D-, A-Vertrieb: Studiocanal*

THE STORY OF FILM: AN ODYSSEY wurde 2011 vom britischen Channel 4 ausgestrahlt, in voller Länge an Festivals wie Toronto und der Berlinale 2012 und im Museum of Modern Art gezeigt und ist inzwischen als DVD-Edition erschienen, für den deutschsprachigen Raum leider ohne das – in der englischen Ausgabe enthaltene - einunddreissigseitige Booklet, in dem Cousins die Arbeit am Film beschreibt und in dem die Inhalte der einzelnen Folgen knapp umrissen sind. Die Dokumentation liegt in der Originalfassung vor, bei der Cousins den Kommentar selber spricht, mit optionalen deutschen Untertiteln sowie mit deutschem Kommentar, bei dem glücklicherweise die Interviewpartner nicht mit voice-over zugedeckt, sondern untertitelt sind. Cousins' etwas gepresste Sprechweise mit dem irischen Akzent mag gewöhnungsbedürftig sein, sie hat aber etwas höchst Persönliches und ist der deutschen Fassung in jedem Fall vorzuziehen. In der wird gleich in der dritten Minute CASABLANCA als «Schmachtfetzen» tituliert, und wenn man sich fragt, was Cousins da im Original gesagt hat, muss man feststellen: gar nichts. Später bezeichnet Cousins THE EMPIRE STRIKES BACK im Hinblick auf die verwendete Schuss-Gegenschuss-Technik als «old style movie», woraus in der deutschen Fassung die Zuschreibung «Meisterwerk» wird. Zudem klingt der deutsche Kommentar, gesprochen von dem Berliner Filmkritiker Knut Elstermann, seltsam steif, als frage sich der Sprecher die ganze Zeit, was er da wohl sage. Der Verzicht auf übertriebene Emphase ist zu begrüssen, aber das genaue Gegenteil ist keine wirkliche Alternative.

CITIZEN KANE, *Regie: Orson Welles;* DER APFEL (SIB), *Regie: Samira Makhmalbaf;* RUSSIAN ARK, *Regie: Alexander Sokurow;* DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA (KOHAYAGAWA KE NO AKI), *Regie: Yasujiro Ozu;* TATORT HAUPTBAHNHOF KAIRO (BAB AL-HADID), *Regie: Youssef Chahine;* BREAKING THE WAVES, *Regie: Lars von Trier*



‹Ich habe Menschen ausgewählt, die eine bestimmte Ära wieder zum Leben erwecken konnten›

Gespräch mit Mark Cousins

FILMBULLETIN In Grossbritannien ist THE STORY OF FILM 2011 im Fernsehen gelaufen. Zu einer guten Sendezeit?

MARK COUSINS Ja, samstags um zwanzig beziehungsweise einundzwanzig Uhr bei Channel 4, jeweils eine Folge von einer Stunde. Und danach zeigten sie jeweils einen Film, der in der Folge vorkam: Dreyers GERTRUD, Eisensteins OKTOBER, Chahines CAIRO STATION, Lars von Triers DOGVILLE, einen Film von Douglas Sirk ...

FILMBULLETIN Es gibt im Film immer wieder Alltagsszenen, die durch ihren Kontrast zu den Filmausschnitten die Magie des Kinos unterstreichen ...

MARK COUSINS Ja, dabei gibt es keine Kamerabewegungen, keine Weitwinkel und keine Grossaufnahmen. Es sind überwiegend Totalen, denn sie sollten nicht mit den Filmbildern konkurrieren. Sie sollten ganz einfach sein, ein bisschen wie Aufnahmen einer Zauberlaterne wirken, und für den Zuschauer einen Raum schaffen, um Atem zu holen.

FILMBULLETIN Das unterscheidet THE STORY OF FILM von vielen anderen filmkundlichen Dokumentationen. Bei Ihnen sieht man, wie ein Regisseur Raum behandelt oder andere Regieentscheidungen gefällt hat.

MARK COUSINS Es gibt ungefähr tausend Clips im Film, und in jedem der Ausschnitte geht es um eine technische oder stilistische Neuerung. Die beliebige Anhäufung von Ausschnitten nennt man im Englischen *wallpaper clip*. So etwas wollte ich vermeiden. Jeder Clip sollte für eine kleine Erforschung im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Filmsprache stehen.

FILMBULLETIN Wie haben Sie die Verbindungen zwischen verschiedenen Filmen hergestellt? Es gibt offensichtliche, wie die von Bressons PICKPOCKET zu Paul Schrader. Hatten Sie ein Notizbuch? Hatten Sie alles im Kopf – wie arbeiten Sie?

MARK COUSINS Ich bin ein wenig legasthenisch veranlagt und kann mich mit Worten nicht so gut ausdrücken, habe aber ein gutes visuelles Gedächtnis, sodass ich mich an vieles einfach erinnere. Bei der Korridorszene in Christopher Nolans INCEPTION etwa musste ich sofort an Cocteaus LE SANG D'UN POÈTE denken und las später, dass Nolan tatsächlich davon beeinflusst war. Für das Jahr 1939 konzentrierte ich mich auf NINOTCHKA, THE WIZARD OF OZ und GONE WITH THE WIND. Ich sah, was die drei Protagonistinnen gemeinsam hatten, daraus ergab sich dann weiteres ... Das ist ebenso aufregend wie poetisch.

FILMBULLETIN Wie haben Sie die Leute ausgewählt, die Sie interviewt haben?

MARK COUSINS Ich habe Menschen ausgewählt, die eine bestimmte Ära wieder zum Leben erwecken konnten. *Judy Balaban* hat nie einen Film gemacht, aber sie war dabei und konnte sehr genau über das Hollywood jener Jahre Auskunft geben. *Abika Batchan* war der zornige junge Mann des indischen Kinos der siebziger Jahre. Das ergab einen schönen Kontrast zu dem alten Mann, der als Interviewpartner heute über diese Zeit erzählt.

FILMBULLETIN Kannten Sie Ihre Gesprächspartner schon vorher?

MARK COUSINS Nur Paul Schrader. Befreundete Filmemacher wie Tilda Swinton oder Kevin Macdonald habe ich absichtlich nicht befragt, denn es sollte objektiver sein.

FILMBULLETIN Sie haben die Gesprächspartner in Totalen gefilmt, oft mit Weitwinkel ...

MARK COUSINS Sehr weit, gelegentlich (lacht). Ich bin mein eigener Kameramann und mag es gerne einfach. Wäre ich näher rangegangen, hätte man den Eindruck gehabt, ich springe von einem Detail zum nächsten.

FILMBULLETIN Irritierenderweise sieht man Paul Schrader in einer Nahaufnahme ...

MARK COUSINS Das liegt daran, dass ich ihn nicht in seiner Wohnung, sondern in der eines Freundes gefilmt habe. Seine eigene wurde zu der Zeit renoviert, und dort, wo ich das Interview führte, gab es nichts Persönliches von ihm. Ich war bestrebt, die Leute immer in ihrer persönlichen Umgebung zu filmen. Auf Schrader aber wollte ich auf keinen Fall verzichten, einfach weil er sehr gut artikulieren kann, besonders was das Konzept des existentialistischen Helden anbelangt.

FILMBULLETIN Er springt mühelos vom Film noir zu Carl Theodor Dreyer ...

MARK COUSINS Ja. Gerade für jüngere Zuschauer ist es wichtig zu erfahren, dass das amerikanische Kino der siebziger Jahre nicht aus dem Nichts kam, sondern stark vom europäischen Kino beeinflusst war – diese Brücke konnte er sehr gut schlagen.

FILMBULLETIN *John Ford* sieht und hört man gleich zweimal, der erste Ausschnitt stammt aus Peter Bogdanovichs DIRECTED BY JOHN FORD ...

MARK COUSINS ... der zweite aus einem alten BBC-Interview. Ford war schon immer sehr reserviert, aber hier wird doch seine Hochachtung für die einfachen Menschen deutlich. Bei Bogdanovichs Film muss ich immer lachen, seine wohlgesetzten Fragen, die Ford ebenso unwillig wie knapp beantwortet (oder auch nicht). Solche Interviewerfahrungen haben wir aber alle schon einmal gemacht, nicht wahr?

FILMBULLETIN Bogdanovich hätte aus seiner genauen Beschäftigung mit Ford wissen können, dass dieser, was die Interpretation der eigenen Filme betrifft, alles andere als eine Plaudertasche ist, und dass er bessere Resultate erzielt hätte, wenn er ihn zur technischen Seite befragt hätte.

Gab es denn Filmemacher, die Sie gerne dabeigehabt hätten, die aber nicht wollten?

MARK COUSINS *David Lynch* hatte ich zweimal zuvor interviewt, das war sehr aufschlussreich (beide Gespräche stehen übrigens auf Youtube), aber diesmal war er nicht gut drauf, so ist er nur kurz zu hören.

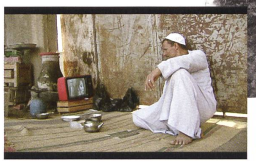
FILMBULLETIN Aber Sie haben niemanden herausgeschnitten?

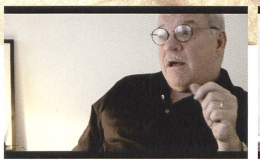
MARK COUSINS Nein. Ich kenne Filmemacher, die vierzig Interviews führen und nur zehn davon verwenden – jedes ist eine Stunde lang, im fertigen Film sind dann gerade einmal zwei Minuten davon zu sehen. Ich bin da sehr skrupulös und professionell. Ich sage den Gesprächspartnern: «Ich spreche eine halbe Stunde mit Ihnen und kann vier Minuten davon verwenden» – das wissen sie zu schätzen, gerade diejenigen, die schon so oft interviewt wurden wie etwa *Stanley Donen*.

FILMBULLETIN Der sieht sehr zerbrechlich aus ...

MARK COUSINS Er war beim Interview immerhin achtundachtzig Jahre alt. Ich hatte ihn vorher nie getroffen, ich schrieb ihm einen langen Brief und begründete, warum ich ihn unbedingt dabeihaben wollte – wie ich seine Karriere sah und dass in DEEP IN MY HEART meine Lieblingstanzszene der ganzen Filmgeschichte vorkommt. Er ist ziemlich *grumpy*, aber wir hatten vierzig wunderbare Minuten. Ich fand auch die dunkle Seite in seinen Filmen, die seine Persönlichkeit widerspiegelt, immer sehr bemerkenswert.

FILMBULLETIN Eher nebenbei wird oft erwähnt, dass für viele Filmemacher Alkohol wichtig gewesen sei.





MARK COUSINS Vor fünf Jahren machte ich eine Dokumentation für die BBC, SCENE BY SCENE (zu der es auch ein Buch gibt). Ich befragte dafür eher ältere Filmschaffende, Jack Lemmon, Jane Russell, Lauren Bacall, Rod Steiger, Roman Polanski. Bei allen gab es eine Verbindung zum Alkohol, gerade auch bei Schauspielern, die erfahren mussten, dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr so gefragt waren. Die Verknüpfung von Alkohol und Kreativität ist in der westlichen Gesellschaft weit verbreitet. Tilda Swinton hat das in JULIA ziemlich gut dargestellt. Dass das in Hollywood weit verbreitet war, ist bekannt, aber auch Ozu starb als Alkoholiker – wenn Sie sein Grab besuchen, sehen Sie da viele Alkoholgefässe. Ich fand es wichtig, das nicht auszublenden, aber auch nicht darauf herumzureiten. Dasselbe gilt etwa für Howard Hawks' Antisemitismus, von dem Lauren Bacall erzählt.

FILMBULLETIN Auch die Rolle der Frauen wird ähnlich beiläufig ins rechte Licht gerückt. Sie stellen einige interessante Verbindungen her, *Ida Lupino*, *Kira Muratowa*, *Frances Marion*. Verdankt sich das auch Ihrer engen Freundschaft mit Tilda Swinton?

MARK COUSINS Nein, aber ich wurde von feministischen Filmhistorikerinnen wie Annette Kuhn beeinflusst. Frauen wie Muratowa und *Larissa Schepitko* werden zwar in russischen Filmgeschichten oft, aber nicht sehr detailliert erwähnt. Oder die iranische Regisseurin *Farough Farrokhzad*. In Frankreich kennt man ihren Namen, aber wenn man in eine Buchhandlung im Iran kommt, fallen einem sofort ihre Gedichtbände ins Auge. Sie hatte einen grossen Einfluss auf die jüngeren iranischen Regisseure, nicht nur auf Samira Makhmalbaf, auch weil sie von Sexualität sprach. Ihre Filme – sie hat ja nur zwei gemacht – werden regelmässig im iranischen Fernsehen gezeigt. Auch afrikanische Filmemacherinnen wie *Safi Faye* waren mir wichtig.

FILMBULLETIN Sie haben mit dem deutschen Cutter *Timo Langer* gearbeitet.

MARK COUSINS Bereits zum zweiten Mal, unsere erste Zusammenarbeit war THE FIRST MOVIE. Ich habe ihn kennengelernt, als er am Edinburgh College of Art studierte, wo ich damals unterrichtete. Gerade habe ich einen Film auf meiner kleinen Flip-Kamera abgedreht, ganz alleine, in drei Tagen, aber der ist achtzig Minuten lang. Ich weiss, welche Arbeit da auf den Cutter zukommt.

FILMBULLETIN Hatten Sie beim Drehen von THE STORY OF FILM schon eine relativ klare Vorstellung, wie der Film aussehen sollte?

MARK COUSINS Viele haben gemeint, ich hätte sicherlich Tonnen von Material gedreht, was nicht stimmt – das Drehverhältnis war 3:1. An keiner Sequenz haben wir mehr als zweimal im Schneideraum gearbeitet. Der Teil zum iranischen Kino war ursprünglich 140 Minuten lang, wir mussten ihn auf 22 Minuten reduzieren, das war die Hauptarbeit.

FILMBULLETIN In einem der Gespräche nach der Vorführung meinte der Produzent, er hätte Sie ermutigt, aus Ihrem Buch einen Film zu machen. Wenn man das Buch liest, kann man den Film eigentlich schon vor sich sehen ...

MARK COUSINS Deswegen fand ich das Schreiben des Buches oft auch so frustrierend. Ich habe den Verlag angebettelt, eine DVD mit ausgewählten Sequenzen beizulegen, aber es hiess, das sei finanziell nicht machbar. Die Idee eines Films hatte ich immer im Hinterkopf, habe sie aber nie laut geäussert. Ich hatte auch immer Angst vor einem Komitee, das all meine Entscheidungen hinterfragen würde – etwa wenn ich den Film für das British Film Institute realisiert hätte. So aber konnte ich mir die Freiheit herausnehmen, Lubitsch in einem kurzen Clip als Schauspieler in einem Stummfilm zu zeigen und dann erst mit NINOTSCHKA wieder auf ihn zurückzukommen.

FILMBULLETIN Haben Sie in der Zeit, während der Sie an diesem Film arbeiteten, noch Zeit für anderes gefunden, etwa fürs Filmkritikenschreiben?

MARK COUSINS Ich habe meinen Irak-Film THE FIRST MOVIE gemacht und das Festival, das ich zusammen mit Tilda Swinton organisiere. Für THE STORY OF FILM hatten wir nur wenig Geld zur Verfügung, 40 000 Euro. Der Dreh dauerte ein Jahr, der Schnitt zwei Jahre. Aber ich bin fasziniert von der Idee der Ablenkung, wie sie sowohl Walter Benjamin als auch James Joyce geäussert haben: Man solle, damit das eine gelinge, noch etwas Zweites nebenbei machen. Das half mir dann auch, einige Probleme bei THE STORY OF FILM zu lösen.

Ich habe aber auch einen Essay geschrieben, eine Art «Making of», in dem ich Schlüsselmomente hervorgehoben habe, wie den Dreh mit Youssef Chahine in Ägypten, den mit Jane Campion in Neuseeland oder einen Tag im Schneideraum – am Ende hatte ich fast so etwas wie ein Tagebuch der Produktion, der Plätze, die ich gesehen, der Menschen, die ich getroffen habe.

FILMBULLETIN Sie haben erwähnt, dass Sie Ihre Freunde aus dem Film heraushalten wollten. Fiel es Ihnen deshalb auch leichter, das Kino Ihres Heimatlandes Irland wegzulassen?

MARK COUSINS Das nicht, aber auch Finnland kommt nicht vor, kein Kaurismäki. Leicht fiel mir das nicht, aber Vollständigkeit war nicht das Kriterium. Einige Stationen waren mir schon wichtig bei dieser Reise um die Welt: Westafrika, der Iran.

FILMBULLETIN Haben Sie manche Filme und Filmemacher erst im Lauf der Arbeit an diesem Film entdeckt?

MARK COUSINS Neue Filmemacher habe ich während des Drehs eigentlich nicht entdeckt, die Entdeckungen lagen nicht im faktischen Bereich, sondern im emotionalen. Die Begegnung etwa mit alten Filmemachern, deren Gedächtnis schon nachliess, war sehr bewegend: wenn sie von ihrer Arbeit erzählten und mit welcher Körpersprache sie das taten. Da hat der Film dem Buch einiges voraus. Oder wenn man Paul Schrader trifft und feststellt, dass er in erster Linie ein Intellektueller und erst in zweiter ein Filmemacher ist, der seine Ideen in populären Formen versteckt.

Das Faszinierende an der Geschichte des Kinos ist, dass sie verglichen mit der anderer Künste so kurz ist – wir haben also die Möglichkeit, noch viele Personen zu treffen, die an seiner Weiterentwicklung beteiligt waren.

FILMBULLETIN Planen Sie eine erweiterte Neuausgabe des Buches?

MARK COUSINS Der Verleger schlug mir das vor – aber er wollte mir für die jüngsten acht Jahre Filmgeschichte nur circa fünfhundert Worte einräumen. Die Weiterentwicklung betreibe ich jetzt auf meiner Website storyoffilm.com, da finden Sie sich im Jahr 2046 wieder, wo Kino verboten ist.

Das Gespräch mit Mark Cousins führte Frank Arnold bei der Berlinale im Februar 2012

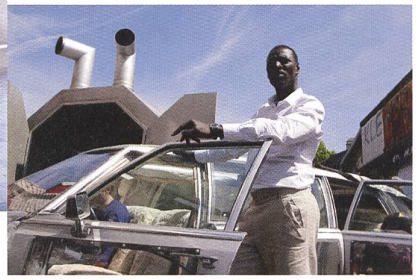
Mit Sinn für das Unmassgebliche

L'ÉCUME DES JOURS von Michel Gondry

Es ist nicht bekannt, ob Boris Vian die Stummfilmburlesken von Charley Bowers kannte. Zu Vians Zeit war der Komiker längst in Vergessenheit geraten, obgleich er in dem Surrealisten André Breton einen glühenden Verehrer gefunden hatte. Wahrscheinlich hätte auch der Autor von «L'écume des jours» Gefallen an Bowers' Kurzfilmen gefunden. Sie bemächtigen sich der Wirklichkeit auf subversive Weise, teilen satirische Seitenhiebe auf die fordianische Rationalisierung von Arbeitsprozessen aus (wer würde da nicht sofort an den am Fliessband geschriebenen Roman denken?) und stecken voller verrückter Bilderfindungen: Eine dreiste Maus verscheucht eine Katze mit einem Miniatur-Revolver; unter einer Motorhaube werden kleine Automobile ausgebrütet. Bowers griff auf ein ganzes Arsenal tückischer Objekte zurück, erfand lauter verrückte Maschinen, die Alltagsprobleme auf höchst komplizierte Weise lösen sollten und deren Dynamik am Ende unausweichlich die bürgerliche Ordnung pulverisierte.

Zwar gebrach es Bowers an der melancholischen Anmut der grossen Stummfilmkomiker, gleichwohl gelang es ihm, einen eigenen, spezifischen Leinwandcharakter zu begründen. «Bricolo», der Bastler, hiess seine Kinofigur in Frankreich. Die Chancen stehen nicht schlecht, dass Michel Gondry mit dem Werk des in den siebziger Jahren wiederentdeckten Verschollenen vertraut ist. Auf jeden Fall besteht eine Seelenverwandtschaft zwischen ihnen. Auch für diesen stolzen Erben von Georges Méliès ist das Kino noch Tüftelei, die man am besten in Handarbeit bewerkstelligt. Sein Verfahren steht in der Tradition des damals revolutionären *Bowers Process*, der Mischung aus Realfilm und Animation. Auch Gondry setzt noch altmodische Stop-Tricks ein und hat ein Faible dafür, den Objekten eine Seele zu geben.

Wenn Sie nach diesem ausschweifenden filmhistorischen Exkurs den Eindruck gewonnen haben sollten, es bringe mich in gehörige Verlegenheit, Gondrys Adaption des Vian-Romans zu rezensieren, muss ich Ihnen gestehen: Ihr Verdacht ist berechtigt. Ich bin nicht sicher, ob ich Gondrys Film tatsächlich gesehen habe. Bei seinem Kinostart in Frankreich war er noch 125 Minuten lang. Die internationale Kinofassung, die nun der Presse vorgeführt wird, ist 31 Minuten kürzer. Die Kürzungen sind zweifellos ein Versuch der Schadensbegrenzung, nachdem sich L'ÉCUME DES JOURS an den französischen Kinokassen als kapitaler Misserfolg erwiesen hat. Dem Vernehmen nach wurde er auf Geheiss von Harvey Weinstein, der die US-Rechte an dem hochkarätig besetzten Film für teures Geld einkaufte, neu geschnitten. Inwieweit er nach der Amputation eines Viertels seiner Laufzeit noch den Intentionen seines Regisseurs entspricht,



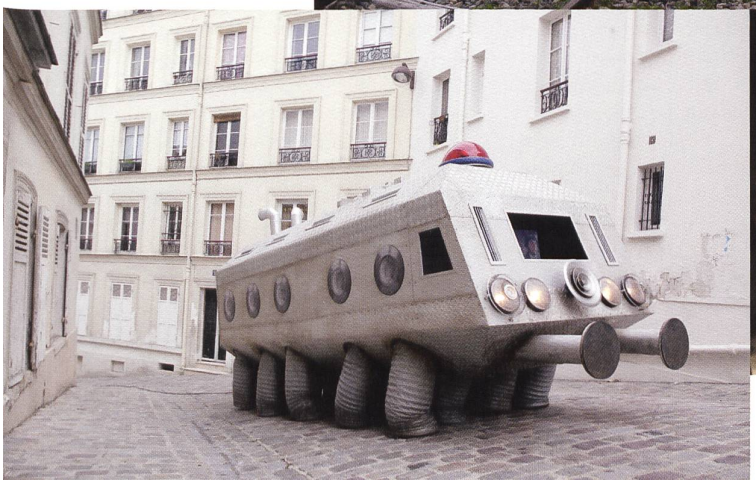
ist schwer zu beantworten. Der Blick auf diverse Szenenfotos legt nahe, dass vor allem ein wichtiger Nebenstrang – die obsessive Verehrung von Chick für den Philosophen Jean-Sol Partre, die im Original offenbar zahlreiche slapstickhafte Weiterungen erfährt – der Schere zum Opfer gefallen ist.

Den Charme von Gondrys Werk macht ja nicht zuletzt dessen erhabener Sinn für das Unmassgebliche aus. Seiner Lust an phantasievoller Ausschweifung allzu enge Grenzen zu setzen, wäre eine verheerende Vergeudung dieses eigenwilligen Erzähltalents. Allerdings ist es nicht so, als sei die neue Fassung nur auf die wesentlichen Handlungselemente reduziert. Natürlich steht die Liebesgeschichte zwischen dem Müssiggänger Colin und Chloé im Mittelpunkt, die eine tragische Wendung nimmt, als in ihrer Lunge eine Seerose bedrohlich heranwächst. Aber sie dient als Trampolin für die magische Vorstellungskraft Gondrys. Er umfängt sie mit einem schwelgerisch erdachten Ambiente, in dem sich rechteckige Räume runden und die Grössenverhältnisse stets zur Disposition stehen. Das Liebespaar reist auf einer mechanischen Wolke, Cocktails werden mit den Tasten eines Pianos gemixt und Metrostationen nehmen eine bizarr florale Gestalt an. Technische Geräte aus unterschiedlichen Epochen (auch solchen, die es nie gab) kommen zum Einsatz. Colins Faktotum Nicolas entwickelt eine listige Souveränität in der Handhabung animierter Objekte.

Die Fusion Gondry-Vian ist natürlich eine, der man mit höchsten Erwartungen entgegenblicken darf (obwohl zeitweilig auch Tim Burton, Jean-Pierre Jeunet und kurioserweise Patrice Leconte im Gespräch waren): Gondry traut man zu, dass er auch unverfilmbare Szenen aus dem gewitzt über die Stränge schlagenden Roman auf die Leinwand bringen könnte. Für beide Künstler ist das Dasein eine Werkstatt, in der sich die Realität poetisch umdeuten lässt. Wer weiss, ob die Idee der haptisch ausradierten Erinnerung in Gondrys ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND nicht geradewegs auf Vians Roman «L'Herbe rouge» zurückgeht, in dem ein Wissenschaftler eine Maschine zur Auslöschung des Gedächtnisses erfindet? Gleichviel, auch zwischen ihnen kann man getrost eine enge Seelenverwandtschaft konstatieren: die Freude an der Metamorphose und den Argwohn, ob die Dinge vielleicht nicht doch lebendiger sein könnten als die Menschen. Aber gerade aus der Nähe ihrer Sensibilitäten erwachsen der Verfilmung erhebliche Probleme. Zumindest in der gekürzten Fassung scheint es, als habe die Konstruktion eines vollständig märchenhaften Universums schon den Grossteil von Gondrys Phantasie gebannt. Die Figuren (die im Roman fast sämtlich ein, zwei Jahrzehnte jünger sind als ihre Darsteller) geraten darüber ins Hintertreffen. Sie bewegen sich nur mehr als Flaneure durch diese Welt. Was ihnen zustösst, wird an die Dekors verwiesen. Chloés Krankheit ergreift von ihnen Besitz, Farbgebung und Lichtsetzung düstern sich zusehends ein, bis der Film ganz in Schwarzweiss getaucht ist. Erst im zweiten Teil gewinnen die Gesichter stärkere Präsenz. Das war in dem Film, den Gondry eigentlich gedreht und montiert hat, vielleicht schon von Anfang an der Fall.

Gerhard Midding

R: Michel Gondry; B: M. Gondry, Luc Bossi nach dem Roman von Boris Vian; K: Christophe Beaucarne; S: Marie-Charlotte Moreau; A: Stéphane Rozenbaum; Ko: Florence Fontaine; M: Etienne Charry. D (R): Romain Duris (Colin), Audrey Tautou (Chloé), Gad Elmaleh (Chick), Omar Sy (Nicolas), Aïssa Maïga (Alise), Charlotte Le Bon (Isis), Sacha Bourdo (die Maus), Philippe Torreton (Jean-Sol Partre), Vincent Rottiers (der Religöse). P: Brio Films, Studiocanal, France 2 Cinéma, Hérodiade, Scope; Luc Bossi. Frankreich 2013. 94 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Studiocanal Filmverleih



Forderungen an das Leben

GLORIA von Sebastián Lelio

Wie gut ein Filmtitel ist, wissen Produzenten und Verleiher immer erst hinterher: nachdem sich erwiesen hat, ob er Anziehungskraft auf das Publikum ausübt oder nicht. Dieser hier hat den Vorzug, sich im Kino bereits bewährt zu haben (obwohl er Umberto Tozzis *canzone* wohl mehr zu verdanken hat als John Cassavetes wuchtigem Gangsterfilm; von Sidney Lumets unseligem Remake mal ganz zu schweigen) und keine nennenswerten Abnutzungserscheinungen aufzuweisen.

Filmemacher freilich müssen in der Regel mehr bedenken als das kommerzielle Potential eines Titels: Er soll den Film als eine bündige Formel vertreten, soll offenbaren, worum es in ihm geht, und Spuren auslegen, die der Zuschauer verfolgen möchte. Das glückt nicht in jedem Fall. Oft ist die Entscheidung das Resultat einer langen, kniffligen Suche. An Arbeitstiteln lässt sich das sehr gut erkennen, denn ihre Vorläufigkeit ist meist ein Indiz dafür, welche Wege ein Stoff nehmen kann, bis ein Filmemacher ihn endgültig in den Griff bekommt. Ursprünglich sollte der vierte Langfilm des Chilenen Sebastián Lelio einmal «Realismo maternal» heissen und den internationalen Titel «I'm Sorry, Mom» tragen. Zu diesem Zeitpunkt wäre es noch ein anderer Film geworden. Er hätte von einem Sohn gehandelt, der zur Wiederverheiratung seines Vaters in seine Heimatstadt zurückkehrt und einige Tage bei seiner Mutter wohnt. Auch in ihm wäre es zweifellos um das Auseinanderbrechen einer Familie gegangen, mit dem man sich einrichten muss. Der Mutter wäre wahrscheinlich eine undankbarere Rolle zugefallen als im fertigen Film. Der Arbeitstitel legt nahe, dass sie eher niedergeschlagen aus der Scheidung hervorgegangen wäre. Damals hiess sie noch Luisa, was zwar auch ein schöner Name ist, aber eben nicht ganz so hymnisch und erhebend klingt wie Gloria: Wäre die Attacke mit einem Paintball-Gewehr ebenso triumphal ausgefallen, wenn sie eine Luisa ausgeführt hätte, um sich am Schluss an einem wankelmütigen Liebhaber zu rächen?

Zu unserem Glück (und dem seiner Titelheldin) hat Lelio einen radikalen Perspektivenwechsel vorgenommen. Nun ist der Sohn eine Nebenfigur, die nur in ein, zwei Szenen auftritt. Und der mit einer jüngeren Frau verheiratete Exmann macht einen reichlich kläglichen Eindruck. Aus Gloria hingegen ist eine Figur mit ungeheurer Strahlkraft geworden. *Paulina García* spielt sie als eine Frau von Ende fünfzig, die mitten im Leben steht und dem Älterwerden und der Einsamkeit mit Optimismus und Neugierde begegnet. Sie ist eine wackere Träumerin und tüchtige Alltagsheldin, die ihre Scheidung vergleichsweise unbeschwert hinter sich gelassen hat. Natürlich enttäuscht es sie, dass Sohn und Tochter nicht mehr viel Zeit für sie haben. Aber sie hat es nicht aufgegeben, selbstbewusst Forderungen an das Leben zu stellen. Sie hält sich mit Yoga-

kursen und Schwimmen fit, lacht gern und viel. Ihre Träume haben sich noch nicht verschlissen, der Hunger auf die Freuden des Lebens ist offensiv. Ihre Freizeit ist mit rastloser Aktivität gefüllt. Abends geht sie gern in Discotheken und auf Singlepartys, wo sie zum Vorschein kommen kann als das, was sie ist: eine attraktive, reife Frau. Ihre Heiterkeit stellt ein freibleibendes, erotisches wie romantisches Angebot dar. Einer kurzen Affäre ist sie selten abgeneigt.

Mit Rodolfo könnte es jedoch ernster werden. Auch er ist geschieden, wenn auch noch nicht so lange wie sie. Etwas ungeübt und nicht nur deshalb sehr charmant macht er ihr den Hof. Obwohl der Altersunterschied zwischen ihnen gar nicht so gross ist, scheint er doch einer anderen Generation anzugehören. Es braucht seine Zeit, bis sich seine Gefühle aus der Deckung wagen. Lelio unterschlägt ihre Sexualität nicht, der Anblick ihrer nackten Körper geniert ihn nicht. Er zeigt, welche Spuren das Leben in ihnen hinterlassen hat. Die Bettszenen setzen eine grosse Sinnlichkeit frei, verstricken die Liebenden in einen behutsam forschenden Dialog. Die agil reagierende Handkamera *Benjamín Echazarettas* ist den beiden eine zärtliche Begleiterin. Bei aller Nähe sind allerdings die Figuren nicht das Mass aller Dinge für Lelios Inszenierung. Ab und an geht er auf Abstand zu ihnen, justiert ihr Verhältnis und seinen Blick neu.

Rodolfo fordert viel Aufmerksamkeit von Gloria, kann sie bisweilen auch selbst schenken. Auch für ihn bedeutet die Begegnung die Chance zu einem Neuanfang. Er ist herausgefordert. Für das neue Kapitel, das er in seinem Leben aufschlagen müsste, scheint er schlecht gerüstet. Er schleppt viel Unerledigtes mit sich herum: Seine Töchter durchkreuzen die Versuche einer Abnabelung; auch seine geschiedene Frau will sich nicht ganz von ihm lösen. Das Korsett, das er nach einer Magenoperation anlegen muss, trägt er als Zeichen der Veränderung, die er seinem Leben verordnen will. Aber taugt es nicht eher als Symbol für sein eingehegtes Gefühlsleben?

Lelio scheut vor derlei Metaphorik nicht zurück. Aber sein Film trägt leicht daran. Er bleibt stets persönliches Drama, bevor er sich als allegorischer Fingerzeig zu erkennen gäbe. Dezent bettet er die Liebesbegegnung der zukunftsdurstigen Frau mit dem rückwärtsgewandten Mann in die aktuellen Studentenproteste in Chile ein, in denen es um das existenzielle Unbehagen in einer neoliberalen Gesellschaftsordnung und die Forderung nach Respekt geht. Wie schon in seinen vorangegangenen Filmen, darunter der in Locarno ausgezeichnete LA SAGRADA FAMILIA, bemüht sich Lelio auch diesmal um eine kammerspielhafte Konzentration, um die atmosphärische Erkundung eines zeitlich und räumlich eng begrenzten Erzählterrains. Wollte man dies auf die Gesellschaft extrapolieren, vermittelt GLORIA eine optimistische Botschaft: Was seiner Heldin passiert, muss nicht ihre letzte Chance bleiben.

Gerhard Midding

Regie: Sebastián Lelio; Buch: Sebastián Lelio, Gonzalo Maza; Kamera: Benjamín Echazarreta; Schnitt: Sebastián Lelio, Soledad Salfate; Ausstattung: Marcela Urivi; Kostüme: Eduardo Castro. Darsteller (Rolle): Paulina García (Gloria), Sergio Hernández (Rodolfo), Diego Fontecilla (Pedro), Fabiola Zamora (Ana), Coca Guazzini (Luz), Hugo Moraga (Hugo), Galejandro Goic (Gabriel), Liliana García (Flavia). Produktion: Fabula, Nephilim Producciones; Produzenten: Juan de Dios Larraín, Pablo Larraín, Luis Collar. Chile, Spanien 2012. Farbe; Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München

‹Handys verändern die Art, wie Filme geschrieben werden›

Gespräch mit Sebastián Lelio

FILMBULLETIN Wer hat eigentlich die Brille für Gloria gefunden: Sie, Ihre Hauptdarstellerin oder Ihr Requisiteur?

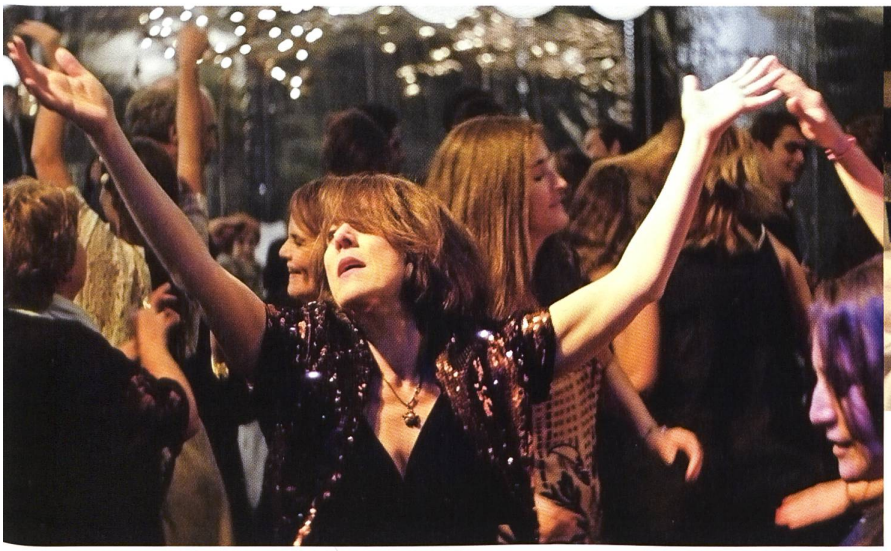
SEBASTIÁN LELIO Unsere Szenenbildnerin hatte eine Präsentation von fünfzig unterschiedlichen Modellen vorbereitet, die Paulina García einen Nachmittag lang anprobierte. Wir haben uns sehr schnell für dieses Modell entschieden, weil es mich an die Brille erinnerte, die Dustin Hoffman in TOOTSIE trägt. Ich finde, sie gibt Gloria eine ähnliche Energie. Wenn ich den Film vor Publikum vorstelle, setze ich sie manchmal selbst auf, was immer begeistertes Gelächter hervorruft. Sie ist zu einem Emblem der Figur geworden, zu einer Ikone. Ich habe gehört, dass die zwei berühmtesten Brillen in Chile nun die von Salvador Allende und von Gloria sind!

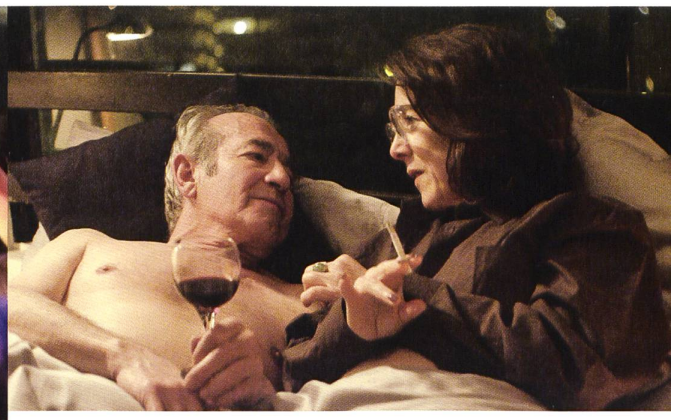
FILMBULLETIN Sie scheint gleichermassen für Glorias Neugierde auf das Leben zu stehen wie für Schutz, Maskierung. War Ihnen von Anfang an klar, dass Ihre Hauptfigur eine tragen musste?

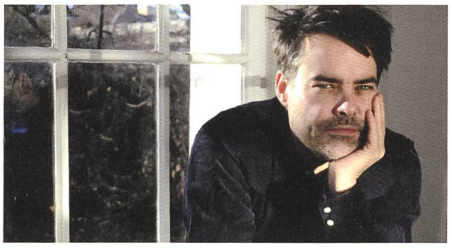
SEBASTIÁN LELIO Ja. Wie Gloria die Welt und sich selbst wahrnimmt, ist ein zentrales Thema des Films. Es ist kein Zufall, dass sie zum Augenarzt muss, weil ihre Sehkraft nachlässt. Diese Brille gefiel mir auch deshalb so gut, weil Glorias Augen dadurch viel grösser wirken. Das erinnert mich ein wenig an die Figuren in japanischen Zeichentrickfilmen, deren grosse, zärtliche Augen aussehen, als wollten sie das Leben verschlingen. Ich glaube, der Zuschauer entwickelt ein ganz besonderes, emotionales Verhältnis zu ihnen.

FILMBULLETIN Stand beim Schreiben des Drehbuchs schon fest, dass Gloria in jeder Szene auftreten würde?

SEBASTIÁN LELIO Anfangs nicht. Erst kurz vor Drehbeginn begriff ich, dass sie in jeder







einzelnen Einstellung präsent sein muss, denn ich wollte den Zuschauer einladen, die Welt mit ihren Augen zu betrachten. Selbst in Schuss-Gegenschuss-Folgen sieht man im Anschnitt einen Körperteil von ihr, einen Arm oder ihr Haar. Eine solch ununterbrochene Präsenz kann natürlich nur mit einer wirklich guten Darstellerin funktionieren. Paulina García ist im Theater sehr bekannt als Schauspielerin und Regisseurin. Ich wundere mich, dass man ihr im Kino bisher nur kleine Rollen angeboten hat; nichts, in dem sie glänzen konnte. Für mich war sie von Anfang an Gloria, noch bevor wir das Drehbuch überhaupt begonnen hatten.

FILMBULLETIN Ihre beiden Hauptfiguren befinden sich in einer Situation des Übergangs, des Aufbruchs. Aber Gloria ist eher als Rodolfo bereit, sich zu verändern.

SEBASTIÁN LELIO Ich muss meine Figuren mögen, andernfalls würde ich mich beim Schreiben als Zyniker fühlen. Ich bewundere Rodolfo für seinen guten Willen. Er erzählt anfangs ja von seiner Magenoperation, bei der er Gewicht verloren hat, er sagt, dass er sich erst einmal äusserlich ändern wollte, um es dann auch innerlich zu können. Bei den Recherchen über solche gastritischen Eingriffe haben wir herausgefunden, dass viele Patienten danach ein Stützkorsett tragen müssen. Es war natürlich verführerisch, daraus in den erotischen Szenen komisches Potential zu schlagen. Aber Rodolfo geht ganz gelassen damit um, entwickelt eine Coolness, die ich interessant fand: Er akzeptiert sich.

FILMBULLETIN Die Liebesszenen sind schillernd. Die wirken zugleich explizit und diskret. Was erzählen sie über die Figuren?

SEBASTIÁN LELIO Mir war wichtig zu zeigen, dass das körperliche Begehren nicht aufhört, nur weil man älter wird. Meine Figuren haben ein Anrecht auf Leidenschaft und Sexualität, und sie machen von ihm Gebrauch. Es geht in den Szenen also um eine Art von Ermächtigung und Befreiung, was ihren Körpern eine eigene, grosse Schönheit verleiht. Natürlich sollen sie auch ein gesellschaftliches Dogma überwinden. Die obsessive Fixierung auf die Jugend ist ein weltweites Phänomen, das mir sehr ungesund erscheint. Ist es nicht ein klinisches Anzeichen für Wahnsinn, nur einen Aspekt der Realität wahrzunehmen? Warum ist die Gesellschaft derart blind? Wovor hat sie Angst? Vor dem Tod natürlich, den alle Welt verdrängt. Deshalb bewundere ich Filme wie AMOUR und WOLKE 9: Ich finde es gut, dass das Kino langsam seinen Radar erweitert.

FILMBULLETIN Das bringt mich auf die Szene im Einkaufszentrum, in der sie einen Puppenspieler mit einem tanzenden Skelett sieht. Es gab ein Zerwürfnis zwischen ihnen, bis dahin hat sie keinen seiner Anrufe angenommen, aber nun ist sie bereit dazu.

SEBASTIÁN LELIO Der Tod, die Hinfälligkeit der Körper ist tatsächlich ein weiterer thematischer Unterstrom des Films. Manchmal ist er versteckt, aber in Szenen wie dieser tritt er deutlich zu Tage. Auch die haarlose Katze ihres Nachbarn sieht ja wie ein Leichnam aus.

FILMBULLETIN Ich finde es interessant, wie Sie die Bedrohungen der Beziehung ins Spiel bringen: Regelmässig wird die Intimität eines Augenblicks durch Anrufe von Rodolfos Töchtern gestört. Ich denke beispielsweise an den Moment, wo er ihr ein Gedicht rezitiert und sie Tränen in den Augen hat, die er aber nicht bemerkt. In gewisser Weise handelt ihr Film auch von einem Terror der Zerstreuung, der erst mit dem Mobiltelefon möglich wurde.

SEBASTIÁN LELIO Stimmt, in GLORIA ist das Handy praktisch immer ein Störfaktor. Handys verändern die Art, wie Filme geschrieben werden; man kann sie nicht ignorieren. Früher war es zum Beispiel viel einfacher, einen Thriller zu schreiben. Als die Figuren nicht ständig kommunizieren konnten, war es leichter, Spannung zu schaffen. Nicht nur Thriller, alle Arten von Geschichten verwandeln sich durch unsere Vernetzung. Die Erzählungen müssen sich verändern, weil sich die Erzählung, in der wir leben, verändert hat. Da muss das Kino mithalten.

FILMBULLETIN Ich finde, Rodolfos Rolle ist sehr schön geschrieben, seine Dialoge sind fast besser als ihre.

SEBASTIÁN LELIO Tatsächlich? Weshalb?

FILMBULLETIN Mir gefällt die Art, wie er die Gefühle beschreibt, die Gloria in ihm auslöst: sehr konkret, wenn er die körperliche Wirkung beschreibt, die ihr Anblick auf ihn ausübt, und zugleich voller alltäglicher Poesie. Er bewundert sie für ihr Talent zum Glücklichsein.

SEBASTIÁN LELIO Genau, bei der ersten Begegnung fragt er sie: «Haben Sie immer so gute Laune?» Gleich sein erster Satz definiert sie sehr genau. Er spürt, dass sie ein Mensch ist, der auch nach Rückschlägen sein Lächeln wiederfindet.

FILMBULLETIN In seiner Bereitschaft, sich zu seinen Gefühlen zu bekennen, finde ich ihn eigentlich eine sehr moderne männliche Kinofigur.

SEBASTIÁN LELIO Ich wollte bei jeder Figur ihre Widersprüchlichkeit ausloten. Sie sind auf dem Weg von einem spirituellen Ort zu einem anderen. Also ist in den Dialogen oft von ihren Träumen und Sehnsüchten die Rede, aber man spürt, sie sind in einer Spannung gefangen zwischen dem, was sie abschütteln, und dem, was sie erreichen wollen. Rodolfo fehlt es an Mut, den Schritt ins Ungewisse zu wagen. Der innere Kampf, den er auszutragen hat, ist aber vielleicht auch schwieriger. Ich finde, er verdient es, ihn zu gewinnen.

FILMBULLETIN Haben Sie beim Schreiben die zwei immer nur als Paar betrachtet? Von einem gewissen Punkt an erschien er mir nicht mehr als Glorias Partner, sondern als ihr Gegenspieler.

SEBASTIÁN LELIO Interessant, der Gedanke ist mir nie gekommen. Natürlich ist Rodolfo eine antagonistische Kraft. Aber darin spiegelt er eigentlich nur Glorias eigene Ängste, die sie zurückhalten. Vielleicht will sie am Ende nur ein Hindernis überwinden, das in ihr selbst liegt. Sie kann niemandem Vorwürfe machen, weder der Gesellschaft noch Rodolfo. Möglicherweise führt sie ja den ganzen Film über eine Art spirituellen Monolog. Deshalb zeige ich in der letzten Szene ja auch, wie sie inmitten vieler Menschen ist, aber allein tanzt. In Gesprächen mit Journalisten und dem Publikum wurde ich mit einer Interpretation der Beziehung konfrontiert, die eine Verbindung herstellt zur gegenwärtigen chilenischen Gesellschaft: Rodolfo verkörpert die Lasten der Vergangenheit, während Glorias Energie stärker auf die Zukunft ausgerichtet ist. Das scheint mir schlüssig, denn er wird im Film ja oft mit dem Militär, mit Waffen assoziiert. Er steht für die konservativen Kräfte in der Gesellschaft.

FILMBULLETIN In den persönlichen Beziehungen, etwa Familienstrukturen, bilden Sie schon in Ihren früheren Filmen die chilenische Gesellschaft ab. Wie wichtig ist Ihnen dieser Spiegeleffekt?

SEBASTIÁN LELIO Es ist schon eine bewusste Erzählstrategie, Mikrosysteme zu erforschen. Oder genauer gesagt: Bei jedem Film war es eine intuitive Herangehensweise, die mir erst im Nachhinein als sehr konsequent erscheint. Sicher liegt das auch an den begrenzten Budgets, die ich bislang hatte: Da muss ich kleine Geschichten erzählen, kann keine Epen über mein Land drehen. Aber ich bin überzeugt, dass ein Bruchteil der Gesellschaft sehr viel über deren Gesamtheit aussagen kann. Und je präziser die Beobachtung im Detail ist, desto deutlicher werden übergeordnete Haltungen. Das ist wie mit der DNS: Wenn man die analysiert, kann man sich auch ein Bild des ganzen Menschen machen.

Das Gespräch mit Sebastián Lelio führte Gerhard Midding

Citizen B. schiebt die Wacht am Rhein

L'EXPÉRIENCE BLOCHER von Jean-Stéphane Bron

Politik ist die Weiterführung des Geschäfts mit andern Mitteln. Versprechen lassen sich schnell vom Hals schaffen, indem sie abgegeben werden. Wählerstimmen legt sich ein Anwärter zu, um seinen Umsätzen auf die Sprünge zu helfen. Wer den Rassismus der andern nur bewirtschaftet, ist kaum höher zu achten als jene selbst, die sogenannt Artfremde ausdrücklich verachten und für unerwünscht erklären. Entlang solcher Linien bewegen sich die Gedanken, ungezügelt wie immer, beim Anschauen von L'EXPÉRIENCE BLOCHER.

Indessen spricht der Titel Erfahrung und Versuch, sogar das Experiment an und zielt weder auf Behauptungen noch auf Ursachen, Erkenntnisse oder Vorschläge. Die bemerkenswerte Erscheinung des Citizen B., heisst das, lässt sich keinem abschliessenden Befund unterordnen; schon eher ist an die Eröffnung eines Verfahrens gedacht, das auch einen Freispruch oder eine Einstellung erlaubt und zumal die Anwaltschaften aller Seiten in Atem hält. Ganz im Geiste der Epoche, die den Aufstieg seines Helden gesehen hat, setzt der Film weniger auf Erwiesenes und mehr auf das Etwaige, Erwartete, Erratene und Projektierte, auf Risiko, Nachricht und Gerücht: zwischen Sein und Schein, zwischen Bauernschläue und Luftspiegelung.

Er habe zu viele Geheimnisse, gesteht der Unternehmer, Industrielle, Magnat, Kunstsammler, Politiker und Polemiker ungefragt gleich selbst, weshalb es schwierig sei, mit ihm und über ihn einen Film zu machen. Citizen B. wird den Milliardären zugeschlagen und hat, lebhaft angefochten und über eine beschränkte Weile hin, in der Regierung seines schmalen Landes gesessen. Er kauft sich in allerhand Medien ein, um sie auf Kurs zu bringen. Auch lautet offenbar eine seiner wiederkehrenden Devisen, für jedes Ding gebe es eine Zeit zu reden und eine Zeit zu schweigen. Er beherrscht das eine wie das andere, in gelenkigem Wechselspiel: gelegentlich mitten im Satz.

Alles schon durchgemacht

Die Methode einer unvoreingenommenen Annäherung ohne beigefügte Ausrufezeichen, wie Jean-Stéphane Bron sie befolgt, weist in der Filmgeschichte bis auf den epochalen CITIZEN KANE von 1941 zurück; darin spielte Orson Welles, weiter heranrutschen war unmöglich, gleich selber den ebenso verehrten wie geschmähten Protagonisten. Dem seinen jetzt versucht Bron, physisch so satt auf die Pelle zu rücken, wie es recht und schlecht komfortabel sein mag; er macht sich aber keine Illusionen über die verbleibende innere Distanz und Reserve.

Kein Zweifel, Bron ist ein Dokumentarist, greift aber auch gern zu Mitteln der Inszenierung: Etwa wenn er beharrlich, wieder und wieder und professionell terminiert, mit in

die fahrergesteuerte Limousine des Citizen B. hineinklettert. Aus der Kabine kann der volatile Kerl kaum so rasch entflattern, sein Schatten allerdings ebenso wenig. Die Gefängnisse der Mobilität sind bekanntlich eng und überbesetzt.

Doch was dem Film das Gepräge gibt und seinen Sinn verleiht, ist die Art und Weise, wie die herumkutschierte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, begleitet und beschützt von der wortkargen Gattin, die Anwesenheit eines Rechercheurs, samt seiner Kamera, über sich ergehen lässt: ohne zu murren. Er tut es im offenkundigen Wissen von den vermutlich schwankenden Absichten seines ungewohnten Fahrgastes, mehr aber noch resigniert, ja hilflos, sogar ausgeliefert. Es ist, als käme es Citizen B. kaum noch darauf an, was für Themen auf dem jeweiligen Ausflug wieder zu erörtern oder zu beschweigen seien. Da hat einer alles schon durchgemacht, was es an offenen und versteckten, scheinbaren und echten Anfeindungen geben kann, anderseits aber auch an entsprechenden Respektbezeugungen, Wertschätzungen, Würdigungen, Danksagungen und vermessenen Lobhudeleien.

Bäumlein wechsle dich

Mit gutem Grund, jedoch spürbar überrascht, meinen jetzt viele, der Alte könne einem schon ein wenig leidtun, und zwar ganz abgesehen davon, welches seine wirtschaftlichen und politischen Partnerschaften seien, zu schweigen von der bestimmten einen Formation, die er vorab vertritt. An den Urnen heimst jene Gruppierung bisweilen die meisten Stimmen ein. Alles Heillose wird von ihr in die Fremde abdelegiert, und dem Inland bleibt alles unversehrt Gebliebene gutgeschrieben. Gegen alle wird zur Wachsamkeit angehalten, denen es noch einmal in den Sinn kommen könnte, wer weiss wann, sich als Usurpatoren oder Burgvögte breitmachen zu wollen, wie es einst die inzwischen davongejagten Habsburger taten.

Auf den Veranstaltungen der vereinigten Populisten singt der beliebte Animator zwar nie vor, aber umso lieber mit, von Frohmut ereilt und von den Anhängern demonstrativ beklatscht. Seine Eloquenz stösst im Übrigen an enge Grenzen. Denn es kann kein Mensch volkstümlich und beredt zugleich sein. Wo Einmütigkeit walten soll, klingt einzig das schlichte Wort richtig in den Ohren.

So ist denn Citizen B. weniger im Vollbesitz seiner Kräfte und Aussichten zu sehen und stattdessen aus einer Art von melancholischem Nachhinein heraus, wie es so gern mit der finalen Vergebung sämtlicher Sünden verbunden wird: auch solcher, die nur in Gedanken begangen wurden oder die immer sich noch in Planung befinden. Nur etwas Geduld, gleich wird er alles beichten und bereuen, was bis dahin verschwiegen worden ist, so wähnt das Publikum in atemloser Erwartung. Freilich, das alte Bäumlein wechsle dich, zwischen Reden und Schweigen, ist dann doch stärker bei ihm: noch, vielleicht letztmals.

Sichtbare Elemente einer Biografie

Die besinnlichsten Bilder zeigen ihn umkreist von den gesammelten Gemälden des Albert Anker und dennoch wie verlassen. Allzu lange, und völlig unnötig, wurden sie als folkloristischer Kitsch abgetan; die Kollektion in der Villa ihres Eigentümers, mit dem Panorama von oben auf einen langgezogenen See, scheint den Werken einiges an künstlerischem Rang zurückzugeben.

Dass gerade sie von jemandem wie Citizen B. konserviert und verliehen werden, ausgerechnet, hat eine ganz eigene Konsequenz und wohl auch seine Richtigkeit. Just in einer Angelegenheit von der heikleren Art kann er kaum fehlgehen und benötigt keinen besonderen Beifall. Die matten Farben, der liebevolle Pinselstrich und die ausgewogenen Kompositionen spiegeln eine Welt, die noch ganz in sich zu ruhen glaubte, verschont von kriegerischem Getöse. Und wer hätte für die eine oder andere Form des Idyllischen keine verschämte Schwäche, wenigstens in der Malerei?

Er werde dereinst als verdienter Visionär und Wohltäter anerkannt sein, und auf dem Platz vor dem Parlament hätte ihm die Nachwelt ihre Dankesstatuen zu errichten. So schwärmt jemand, der zu seinen Adlaten, ja Zöglingen gezählt wird. Erst aber müsse der Verehrte sterben, dann sei die Zeit reif für Huldigungen anstelle von übeln Nachreden. Citizen B. kann seinerseits wohl kaum verkennen, welches da der Vater des Gedankens wäre; es ist ein Wunsch, der wohl manche Kritiker und Gegner umtreibt; desgleichen aber sucht er mehr als einen ambitionierten Zudiener heim, wenn früher oder später mit der Erbfolge zu rechnen ist. Wo unverändert nur einer das Sagen wird haben dürfen, schmeissen sie sich gleich scharenweise heran, von langer Hand eingewiesen.

Das umfassende Rätsel

So vermögen also weder Abrechnung noch Denunziation oder gar Verurteilung zu greifen, und sie sollen es auch ruhig unterlassen; was überwiegt, ist ein Abwarten und Zeuge davon werden, wie Citizen B. sich, letztlich naiv, in ein paar sichtbare Elemente seiner Biografie auseinanderfaltet und zerlegt. Die Herkunft aus ländlich-ekklesiastischem Milieu an den Ufern des Rheins bleibt stets präsent, samt Blick ins benachbarte Ausland; und wäre es nur, weil seine frühen Ahnen, damals womöglich selbst Unerwünschte, aus jenen lichtlosen Gefilden im Norden ins gelobte Land eingewandert waren.

Der Bauernsohn aus vielköpfiger religiöser Familie ist sich selbst geblieben und schiebt einsam die Wacht an jenem väterlichen Gewässer; vom gegenüberliegenden Ufer des Rheins aus, so lässt er landauf landab verbreiten, drohte und droht der Heimat jegliche Bedrängnis und hat ewig zu drohen. Ohne ersichtliche und gegenwärtige Gefahren könnte nichts um sich greifen als Schutzlosigkeit.

Dass er keine einzige seiner zweckgerichteten Behauptungen je bezweifelt, still für sich, wäre noch zu beweisen. Das umfassende Rätsel des Citizen B. aber besteht darin: Was hält er nun persönlich, wenn überhaupt etwas, von Taten, Worten und Gesten, von Siegen und Niederlagen, von Triumph und Schmach, von Auf- und Abstieg, vom Lauf und Irrlauf der Welt, national und international, und von den Mäandern der Geschichte: ob die Bewegungen ihn betreffen oder andere, seine seligen Insulaner oder die tückischen Auswärtigen? Der Eindruck ist schwer beiseitezuwischen, alles im irdischen Jammertal habe er von Anfang an bloss erdauert und möge es länger nicht tragen mehr. Und schon ist er Geschichte, Schlaufe rückwärts vorbehalten.

Pierre Lachat

Regie: Jean-Stéphane Bron; Bild: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Karine Sudan; Musik: Christian Garcia; Ton: Raphael Sohier; Tonmischung: Stéphane Thiébaut. Produktion: Bande à Part Films, Lionel Baier, Jean-Stéphane Bron, Ursula Meier, Frédéric Mermoud; ausführender Produzent: Adrian Blaser; Koproduktion: Les Films Pelléas, Philippe Martin; Radio Télévsion Suisse Romande, Irène Challand. Schweiz, Frankreich 2013. Farbe; Format: DCP, 1:1.85; Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich

LA RELIGIEUSE
Guillaume Nicloux

Mit Blick auf den bevorstehenden dreihundertsten Geburtstag Denis Diderots begab sich der Literaturkritiker Tilman Krause unlängst auf eine Reise zu dessen Lebens- und Wirkungsstätten. Er suchte seinen Geburtsort auf, Langres in der Haute-Marne, und überprüfte sodann, welche Spuren der Leitstern der französischen Aufklärung in Paris hinterliess. An beiden Orten stellte er fest, dass sich Diderots Leben jeweils in eng begrenzten Universen zutrug. In der Provinz beschränkte sich der Radius seiner Aktivitäten wesentlich auf sein Geburtshaus, in der Hauptstadt entfernte er sich kaum je aus Saint Germain. Das war auch nicht nötig, schliesslich wusste sich Diderot hier im Brennpunkt seiner Epoche.

Eingeengt wird er sich nicht gefühlt haben. Diese Mikrokosmen waren welthaltig. Im Kloster von Troyes, in das sein Vater den Dreissigjährigen für einige Monate steckte, und während der Festungshaft, zu der er einige Jahre später verurteilt wurde, wird das gewiss anders gewesen sein. Dieses lebensgeschichtliche Schillern Diderots zwischen geistiger und räumlicher Freizügigkeit findet einen spannungsvollen Niederschlag in der jüngsten Verfilmung seines Romans «La Religieuse». Die Handlung spielt fast ausschliesslich in Enklaven. Die Klöster, in die Suzanne Simonin von ihrer Familie aus ökonomischen Gründen verbannt wird, muten indes geräumig an. In ihnen kann die Luft trotz allem zirkulieren. Selten nur blickt die Kamera über sie hinaus. Gegenwärtig ist die Aussenwelt freilich ohne Unterlass: als moralischer, sehnsuchtsvoller Appell. Der Platz, der der Heldin mit allem Recht der Welt zustünde, wird ihr nachdrücklich verwehrt.

Guillaume Nicloux und sein Koautor *Jérôme Beaujour* haben Diderots Briefroman in klassischer Manier als Rückblende adaptiert. Das Martyrium, das Suzanne in verschiedenen Klöstern, unter drei Äbtissinnen und auf je unterschiedliche Weise, erleidet, ist zu Beginn des Films eine Vorgeschichte, die chronologisch aufgerollt wird. Diese Perspektive der geglückten Überwindung muss man nicht als Beschwichtigung verstehen. Die Infamie der übergriffigen Inbesitznahme, deren Objekt Suzanne wird, schmälert das nicht. Etliche Dialoge sind getreu aus der Vorlage übernommen; ihr dramatischer Rhythmus lässt sich offenbar mühelos im Kino heimisch machen. Lässliche Freiheiten haben sich Nicloux und Beaujour gleichwohl genommen. Die grossartige Sequenz, in der Suzanne das Gelübde verweigert, lassen sie später als im Roman auf den Plan treten. Dieser längere Vorlauf beteiligt den Zuschauer stärker an ihrem Dilemma. Unvermutet schürt der Film hier Hoffnung. Die Unausweichlichkeit scheint für einen Moment ausser Kraft gesetzt. Und dennoch sieht man dem Nachfolgenden bang und mit aufgeklärter Paranoia entgegen.

Nicloux wurde 1966 geboren, in jenem Jahr, in dem Jacques Rivettes erste Verfilmung den Vorwurf der Blasphemie auf sich zog und zum Gegenstand einer Zensuraffäre wurde. Seither hat die katholische Kirche an Einfluss verloren und konnte die Frauenbewegung Fortschritte verbuchen. Für seinen Film bedeuten diese Verwerfungen allenfalls eine unsichtbare Grundierung; er will nicht um jeden Preis zeitgenössisch sein. Ein anti-klerikales Pamphlet hat er ebenso wenig wie sein Vorgänger gedreht. Nicloux' Filmografie changiert eklektisch zwischen den Genres, oft kreisen seine Filme jedoch um die Idee der Prüfung, die ihren Protagonisten auferlegt wird. LA RELIGIEUSE gibt sich den Anschein eines gediegenen Kostümfilms. Diesem Erzählgestus ist allerdings ein doppelter Boden eingezogen. Einerseits stellt *Yves Capes* Kamera eine Resonanz her zwischen Suzannes Kreuzweg und der katholischen Ikonografie: Konsequent wird sie in Beziehung gesetzt zu Christusdarstellungen, deren Erhabenheit und Sinnlichkeit variieren. Indes folgt Nicloux einer laizistischen Lesart, in dem er sich auf Suzannes Kampf um die ersehnte Freiheit konzentriert. Die Dekors sind für ihn in letzter Konsequenz Gefängnisse, die als Klöster drapiert sind. Noch eine weitere Deutung lässt der Film zu. Das Verhalten der drei Äbtissinnen repräsentiert auch unterschiedliche Spielarten weiblicher Sexualität: die mütterliche, die sadistische sowie die lesbische Liebe. Suzannes Wohltäter sind im Gegenzug ausnahmslos Männer.

Mithin filmt er seine heroische Novizin nicht wie eine Heilige. Er gibt seiner erstaunlichen Hauptdarstellerin *Pauline Etiennne* den Raum, in sich den inneren Aufruhr Suzannes zu entdecken und nicht erlöschen zu lassen. Die Kraft, die sie unantastbar macht, ist ihre Wahrhaftigkeit. Sie kann weder Gott noch sich selbst belügen. Anfechtungen und Qualen entspringen nicht einem moralischen Konflikt, der sie zerreissen würde. Sie bleibt unbeirrt. Leider sind nicht alle ihrer Gegenspielerinnen ebenbürtig besetzt. *Françoise Lebrun* ist sehr bewegend als alternde Oberin Madame de Moni, die daran verzweifelt, dass sie ihre Schutzbefohlene nicht zur Berufung als Nonne führen kann. Die ehemalige Wetterfee *Louise Bourgoin*, die sich mittlerweile zur versierten Charakterkomikerin gemausert hat, verblüfft als böswillige Oberin Christine. Aber ausgerechnet *Isabelle Huppert* hat sich in ihrer Interpretation der dritten Äbtissin gehörig verschätzt. Sie ist eine der ganz wenigen Figuren in ihrer Karriere, die diese Schauspielerin nicht verteidigen mag. Das ist keine Frage der Rechtfertigung, sondern der emphatischen Parteinahme. Sehnsucht und Empfindsamkeit lässt sie umschlagen in Hysterie, die wilden Blicke und jähen Gesten, von denen Diderot spricht, geraten ihr zur Karikatur. Bei Jacques Rivette und Liselotte Pulver ging es heiterer zu.

Gerhard Midding

R: Guillaume Nicloux; B: G. Nicloux, Jérôme Beaujour nach Denis Diderot; K: Yves Cape; S: Guy Lecorne; A: Olivier Radot; Ko: Anaïs Romand; M: Max Richter. D (R): Pauline Etienne (Suzanne Simonin), Isabelle Huppert (Oberin des Klosters St. Eutrope), Louise Bourgoin (Oberin des Klosters Sainte Marie), Françoise Lebrun (Madame de Moni, Oberin des Klosters Sainte Marie), Martina Gedeck (Suzannes Mutter), Alice de Lencquesaing (Schwester Ursule). P: Les Films du Worso, belle epoque films, Versus Production. F, D, B 2013. 112 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Camino Filmverleih

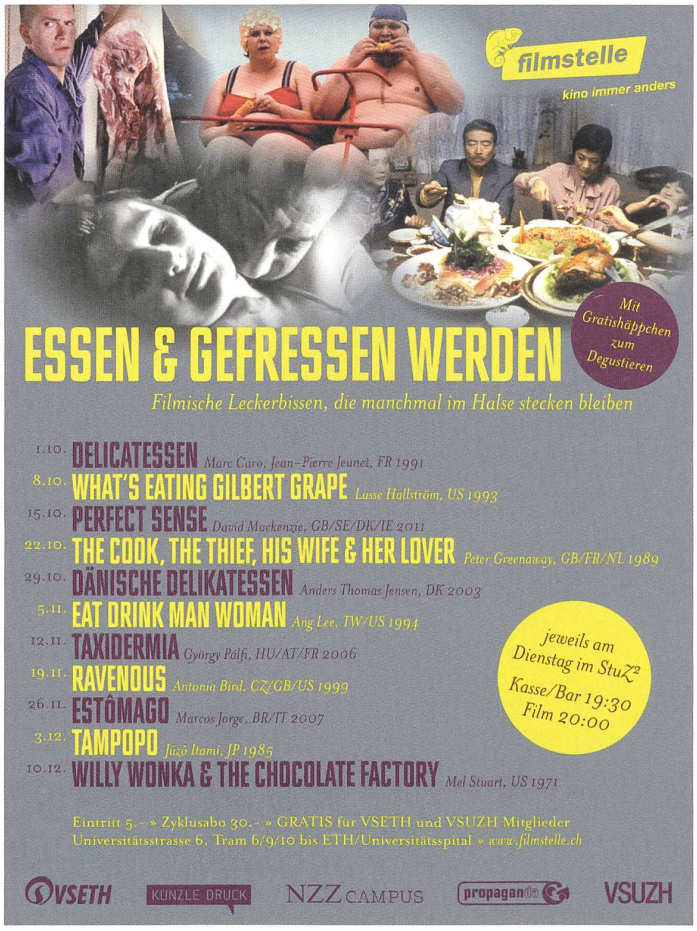
Film in der edition text + kritik

Die Gründung und Etablierung einer Hochschule für Fernsehen und Film in München erzählt eine Erfolgsgeschichte. Die Buchreihe »Die Filme der HFF München« lädt dazu ein, die Produktionen der Hochschule zu entdecken. Nach dem Eröffnungsband, der sich den Gründungsjahren widmete, umfasst nun der zweite Band der Reihe die 1980er Jahre und damit eine Zeit, in der die Hochschule als Institution bereits fest verankert war, sich jedoch zugleich grundlegende Veränderungen ergaben.

Insgesamt zeugen die HFF-Filme der 1980er Jahre – darunter die ersten Filme von Caroline Link oder Hans-Christian Schmid – davon, wie die »Kinder des Autorenfilms« erwachsen wurden und auf diese seltsame Zeit zwischen dem Gestern, wie es von der »wilden« 1968er Generation geprägt wurde und dem Heute, wie wir es kennen, äußerst unterschiedliche Antworten fanden.

Judith Früh / Catalina Torres (Hg.)
BILDER AUS DER ZEIT DAZWISCHEN
Die Filme der HFF München
Band II (1980–1989)
etwa 420 Seiten
zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
ca. € 40,–
ISBN 978-3-86916-263-8

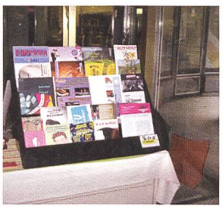
et+k
edition text+kritik
Levelingstraße 6a
81673 München
info@etk-muenchen.de
www.etk-muenchen.de



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

VATERS GARTEN – DIE LIEBE MEINER ELTERN

Peter Liechti

Ach, heiliger Zorn, verzwickte Zärtlichkeit! Soll niemand sagen, dass es einfach sei, sich seinen Eltern zu stellen. Der Familie. Sich – als längst erwachsener Mensch – mit der Geschichte der unmittelbar vorangehenden Generation auseinanderzusetzen. Derjenigen, von der man sich in der Jugend abgrenzen muss, um sich selbst zu werden. Das heisst im Fall von VATERS GARTEN konkret: sich als Filmemacher Peter Liechti der Geschichte von Max und Hedy Liechti zu stellen. Der des Ehepaars Liechti, muss man präzisieren, denn auch wenn der Regisseur seine Mutter, seinen Vater öfter einzeln vor die Kamera holt, die beiden gibt es nur zusammen. Als Herr und Frau Liechti; nie wird der Familienname – der Mädchenname, wie man sagt – der Mutter erwähnt.

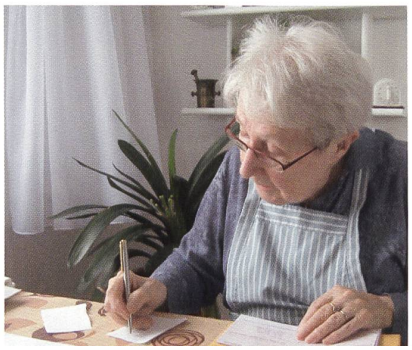
Obwohl VATERS GARTEN kein sentimentales Zurückschauen, sondern ein Innehalten und Reflektieren in der Gegenwart ist, streift der Film durchaus auch die Vorgeschichte. Die Zeit vor der Geburt des Sohnes, von dem die Mutter, direkt darauf angesprochen, sagt, dass, liesse sich die Zeit zurückdrehen und dieser Sohn noch einmal zeugen, sie sich vielleicht doch einen «etwas einfacher Denkenden» wünschen täte. Hedy stammt aus einer Metzgersfamilie, geboren ist sie wie Max in den dreissiger Jahren. Metzger waren damals angesehene Leute. Bei ihnen kam immer etwas auf den Tisch, war immer Geld vorhanden. Wohingegen in Max' Familie, dessen Vater Stickereientwerfer war, der Gürtel ab und zu enger geschnallt werden musste. Er sei ein einfacher Mensch, sagt Max Liechti heute, er sei es immer gewesen. Er ist in St. Gallen geboren, aufgewachsen, geblieben. Weil es keinen Grund gibt, wegzugehen und anderswo neu anzufangen, wenn es einem an einem Ort gefällt und es einem da gut geht. Hedy aber, sagt er, die war verwöhnt, die war das Reisen und Autofahren von der Familie her gewohnt. Eigentlich hätte Hedy – doch nein, er sagt nicht Hedy, Max Liechti sagt meist «die Frau», wenn er von seiner Lebenspartnerin spricht –, eigentlich hätte die Frau auch nach der Hochzeit weiterreisen und die Welt entdecken wollen. Doch das war irgendwie nicht möglich. «Weisst du, Peter», sagt die Mutter einmal, «mein Leben als Frau ist ein ganz anderes als deines. Da hat man früher früh gelernt, sich zu arrangieren.» So zog sie sich in die Welt der Bücher zurück, derweil Max – gewisse Widersprüchlichkeiten muss ein Leben ertragen – nach schönsten Erinnerungen befragt, von Viertagesausflügen mit Kollegen berichtet und bisweilen heute noch vom Fliegen träumt: der Busleitung entlang vom Zentrum der Stadt bis zur Station, wo es auszusteigen gilt, wenn man zu Hause ankommen will.

«Living together in worlds apart» nennt man solche Zusammenleb-Arrangements von Menschen, die nicht richtig zueinander passen. Meist bezeichnet man damit die Kluft zwischen Generationen. In VATERS GARTEN ist es in erster Linie diejenige zwischen Frau und Mann; in zweiter diejenige zwischen Eltern und Sohn. Es sei immer ein Dreieck gewesen, meint Hedy: Vater – Mutter – Sohn. Und dann sei die Jugendrevolte gekommen, und damit habe die Welt sich zu verändern begonnen. Jeans trug der Sohn nun und rebellierte zu Hause. «Max», sagt Hedy, doch sie nennt ihren Lebenspartner auch schon mal «Papi», «konnte damit weniger gut umgehen als ich.»

Er ist kein rebellischer Revoluzzer mehr, der 1951 geborene Filmemacher Peter Liechti. Er widerspricht den Eltern auch nicht, wie er sie über zwölf Monate im Alltag begleitet. Frühling, Sommer, Herbst, Winter und Frühling wird es in seinem Film. Die Mutter geht einkaufen, haushaltet, der Vater vertreibt sich seine Zeit im Schrebergarten, werkelt zu Hause herum. Sie kümmern sich umeinander. Pragmatisch. Wobei Pragmatismus durchaus auch eine Form von Liebe ist. Peter stellt Fragen, schaut zu, hört zu, kommentarlos. Manchmal hakt er nach. Mehr nicht. Was noch lange nicht heisst, dass er nicht Position bezieht. Er hat Fragen und Antworten in der Montage verdichtet. Und er hat intimste Szenen als Puppenspiel nachinszeniert. Die Eltern treten als Herr und Frau Hase auf und sprechen plötzlich hochdeutsch. Alles im Film Gesprochene, heisst es, sei so gesagt worden. Im Theater ist der Sohn, anders als sonst, auch im Bild anwesend. Als sensibel-nervöser Puppenkasperli, der zapplig die Hände verwirft, wenn ihn ob dem Gesagten das Unbehagen packt. Auch die Musik bezieht Position; stürmisch schrammt es da manchmal los. Der Soundtrack ist assoziativ und sehr präzis, eine Wonne für sich, einer eigenen Lektüre wert. Zwischen Kasperlitheater, Alltagsbeobachtungen und Interviews finden sich auch Landschafts- und Naturaufnahmen: ein aufziehender Gewittersturm, ein tulpenförmiger gen Himmel strebender Baum und immer wieder Blumen in Nahaufnahme. Sie geben dem Film Ruhe, eine Bedächtigkeit, die er neben der Heftigkeit, die – ach Zärtlichkeit! ach Zorn! – immer wieder aufbricht, dringend braucht. Etwa wenn Sätze fallen wie: Die Frau darf ihre Meinung ausdrücken, aber das Sagen im Haus hat der Mann. Oder wenn sich die vor Jahren nach Griechenland entschwundene Schwester plötzlich in den Film drängt, obwohl abgemacht war, dass just dies nicht passieren dürfe. VATERS GARTEN ist ein mutiger, radikaler, schonungsloser, ehrlicher, sehr berührender Film. Ein im Privaten verortetes *family picture* im eigentlichen Sinn des Wortes, zugleich aber auch ein filmisches Adieu an die Generation der heute über Achtzigjährigen, die sich «still aus einer Welt verabschiedet, die längst nicht mehr die ihre ist», wie der Regisseur es formuliert.

Irene Genhart

Regie, Buch: Peter Liechti; Kamera: Peter Liechti, Peter Guyer; Schnitt: Tania Stöcklin; Ton, -mischung: Florian Eidenbenz; Puppenspiel: Kathrin Bosshard, Frauke Jacobi; Puppenstimmen: Nikola Weisse, Horst Warning, Stefan Kurt; Musik, Interpreten: Dominik Blum / Steamboat Switzerland, Tamriko Korzaia, Irina Vardeli, Ensemble Recherche; Musikberatung: Jolanda Gsponer. Produktion: Liechti Filmproduktion, Koproduktion: Schweizer Radio und Fernsehen SRF, Urs Augstburger. Schweiz 2013. Format: 16:9, DCP. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmverleih, Zürich



AN EPISODE IN THE LIFE OF AN IRONPICKER
Danis Tanovic

Die Geschichte spielt im verschneiten Roma-Dorf Poljice im Norden von Bosnien. Nazif und Senada leben mit ihren zwei kleinen Töchtern Sandra und Semsa in einem karg eingerichteten Haus. Es ist eng. Es ist bitterkalt, das Holz ist alle – also geht Nazif in den Wald, fällt einen jungen Baum und heizt mit dem Holz die winzige Stube für ein paar Stunden. Nazif bringt seine Familie mit dem Verkauf von Schrotteisen über die Runden. Der Nachbar bittet um Hilfe beim Zerlegen eines Autos, also packt Nazif mit der Axt mit an, rackert sich ab für ein paar Marka, wobei ein Teil davon schon wieder weggeht für den anschliessenden Schnaps in der Kneipe. Es ist ein Leben von der Hand in den Mund – ein Seiltanz ohne Netz.

Das kann nur so lange gut gehen, wie nichts Unvorhersehbares passiert. Als die schwangere Senada aber ärztliche Hilfe braucht und das Spital in der nächstgelegenen Stadt eine Notoperation verweigert, weil die Familie nicht krankenversichert ist und die Operation bar bezahlen muss, herrscht Notstand. Man weist sie ab, einmal, zweimal – und erst beim dritten Mal und mithilfe einer List wird Senada behandelt und ihr Leben endlich gerettet.

Der bosnische Regisseur – der für seinen Erstling NO MAN'S LAND (2001) vielfach preisgekrönte Danis Tanovic – stiess bei der Zeitungslektüre auf das Fait divers und beschloss, einen Film daraus zu machen. Dazu spürte er die Roma-Familie auf, um die Geschehnisse in einem Reenactment mit den authentischen Protagonisten nachzudrehen – mit Ausnahme der Vertreter/innen der Institutionen, die – nachvollziehbarerweise – ihre Reaktionen nicht vor der Kamera wiederholen wollten. Tanovic lebte in der Folge ein paar Tage mit Senada und Nazif, machte sie mit sich und der Kamera vertraut, um dann in nur zehn Tagen, vorwiegend an den Originalschauplätzen und möglichst ohne Wiederholung, um jegliches "Schauspielern" zu vermeiden, die Geschichte abzudrehen.

Aus Tanovics Low-Budget-Projekt (der Film soll nur 17 000 Franken gekostet haben) ist so eine filmische Nachinszenierung mit dokumentarischem Charakter entstanden. Wir nehmen am täglichen Überlebenskampf ebenso teil wie am zermürbenden Werweissen, als es darum geht, die Mittel für die Operation aufzutreiben. Und wir raufen uns im Geist auch ein bisschen die Haare, scheinen doch auf der einen Seite Logik und eine auch nur minimalst vorausschauende Handlungsweise ebenso ausser Kraft gesetzt wie Menschlichkeit und medizinisches Berufsethos auf der anderen.

Bei aller Empörung ob des Vorkommnisses und der Abweisung durch die Ärzte stellen sich aber doch auch einige Fragen: Soll die Diskriminierung von Roma angeklagt werden, gibt der Film letztlich zu wenig Hintergrundwissen, um Anteil am Schicksal der Familie zu nehmen. Senadas Schwägerin besitzt eine Krankenversicherungskarte – wieso nicht auch Senada? Und wenn es anscheinend Ämter gibt, die sich für Senada engagieren und Nazif diese in Anspruch zu nehmen weiss, weshalb dann nicht auch für ihn selbst, der – wie er erzählt – vier Jahre im Krieg gedient und dort seinen Bruder verloren hat, aber keine Rente erhält? Dass die medizinische Dienstleistung letztlich mittels eines kleinen Betrugs erhalten wird, ist zwar mehr als verständlich, aber was für ein Licht wirft es auf die Roma? Und etwas ratlos nimmt man auch zur Kenntnis, dass nach dem Notstand alles wieder ins alte Fahrwasser zurückgleitet – in dasselbe Von-der-Hand-in-den-Mund-Leben. Und so drängt sich nach dem Ende des Films die Frage auf: Zementiert Tanovic mit seinem Film nicht viel eher herrschende Vorurteile, als dass er aufrüttelt und Dinge aufzeigt, die es auf gesellschaftlicher und politischer Ebene zu verändern gälte?

Doris Senn

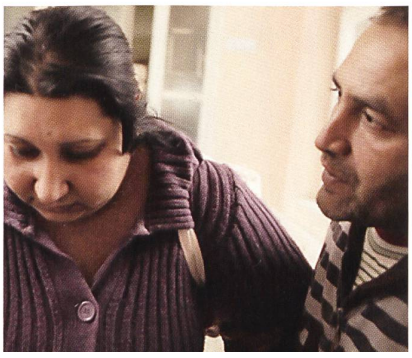
R, B: Danis Tanovic; K: Erol Zubcevic; S: Timur Makarevic; T: Samir Foco. D (R): Senada Alimanovic (Senada), Nazif Mujic (Nazif), Sandra Mujic (Sandra), Semsa Mujic (Semsa). P: SCCA/pro.ba, ASAP Films. Bosnien-Herzegowina 2013. 74 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden

BEHIND THE CANDELABRA
Steven Soderbergh

Glamour & Glitter: Der Mann, der auf der Bühne an einem Flügel sitzt, trägt einen Glitzeranzug und voluminöse Ringe an den Fingern, auf dem Flügel prunkt ein goldener Kerzenhalter. Seine Zuhörer, überwiegend Damen gesetzten Alters, unterhält er zwischen den einzelnen Stücken mit kleinen Geschichten. Bei einem späteren Auftritt darf sein Publikum die fünf Meter lange Schleppe seines Hermelinmantels bewundern und staunen, wenn er auf der Bühne einem Rolls Royce entsteigt. Kein Zweifel, dieser Mann mag es exzentrisch. Liberace war kein unbegabter Pianist, vor allem aber war er ein begnadeter Entertainer, der sich seinen Beinamen «Mr. Showmanship» wirklich verdient hatte. Das Exzentrische beschränkte sich nicht nur auf seine Bühnenauftritte, er besass ein Dutzend Luxusautos, und die Innenräume seiner überaus geräumigen Villa waren ähnlich überladen ausgestattet wie sein Outfit. Er hatte seine eigene Fernsehshow, Gastauftritte in populären Serien wie «Batman», «Kojak», «The Monkees», der «Muppet Show» und verkörperte in Tony Richardsons Hollywoodsatire THE LOVED ONE 1964 den Inhaber eines Bestattungsunternehmens.

Das öffentliche Leben voller Glamour hatte auch eine verborgene Seite: Zeit seines Lebens trat Liberace Gerüchten über seine angebliche Homosexualität vehement entgegen, entsprechende Gerichtsurteile fielen stets zu seinen Gunsten aus. Selbst sein Tod am 4. Februar 1987 wurde von seinem Leibarzt noch als "Herzversagen" etikettiert, bis eine staatlich angeordnete Autopsie die wahre Todesursache enthüllte: die Immunschwäche Aids.

BEHIND THE CANDELABRA ist kein *bio-pic* im traditionellen Sinne mit Aufstieg und Fall; vielmehr konzentriert sich der Film auf einen einzigen Lebensabschnitt, die Jahre 1977 bis 1984, gesehen aus der Perspektive von Liberaces damaligem Liebhaber Scott Thorson (auf dessen 1988 veröffentlichtem autobiografischem Buch das Drehbuch basiert). Eine Liebesgeschichte also mit ihren Höhen und Tiefen, von sehnsuchtsvollen



Blicken am Anfang, der Verführung, der sexuellen Ekstase bis hin zur häuslichen Routine der gemeinsamen Abende vor dem Fernseher, der Langeweile, der Eifersucht und schliesslich der unschönen Trennung.

Wenn der Film beginnt, schreibt man das Jahr 1977, der Zuschauer kommt sich aber wie in die prüden fünfziger Jahre versetzt vor, jedenfalls in die Zeit vor 1968 und vor der sexuellen Revolution. So wird etwa Scott von seinen Pflegeeltern gefragt, ob er wieder zu «seinen San-Francisco-Freunden» gehe und meinen damit seine sexuelle Orientierung; und einer dieser «San-Francisco-Freunde» meint, die älteren Damen, die in Las Vegas gebannt dem Auftritt von Liberace lauschen, wüssten gar nicht, dass er schwul sei, genauer gesagt, sie wollten es nicht wissen: «Man sieht nur, was man sehen will.» Dieser Satz kommt zwar an anderer Stelle des Films vor, er könnte aber Motto für das Ganze sein.

In den USA wurde BEHIND THE CANDELABRA Ende Mai, fünf Tage nach seiner Weltpremiere beim Filmfestival von Cannes, vom Bezahlfernsehsender HBO ausgestrahlt, der als Geldgeber eingesprungen war, nachdem die Studios dem Projekt keine Kinochancen einräumten. Soderbergh meinte im Gespräch, das seien rein kommerzielle Erwägungen gewesen, aber wenn man den Film sieht, kann man sich durchaus fragen, ob dafür nicht eher die Verdrängung einer unangenehmen Wahrheit ausschlaggebend war.

In Anbetracht von Liberaces Auftreten wäre ein *camp*-geprägter Film naheliegend gewesen, etwas Schrilles, wie MYRA BRECKENRIDGE, das die Figuren dem Spott preisgibt. Zu Beginn scheint der Film tatsächlich dahin zu tendieren, etwa wenn Liberaces Hausboy bei Scotts erstem Besuch mit seinem Hinterteil herumwedelt und bewusst gespreizt redet. Da darf das Publikum lachen, aber der Film führt es damit eher aufs Glatteis, denn er zeigt seine Protagonisten im Verlauf der zwei Stunden durchaus ambivalent.

Scott wirkt zu Beginn wie ein Landei, seine Arbeit als *animal wrangler* beim Film dürfte ihm gleichwohl ein Wissen um die Machbarkeit von Illusionen verschafft haben. Aber: Liebe macht blind. Wenn ihm der Hausboy erklärt, dass es vor ihm schon viele junge Liebhaber gegeben habe (und nach ihm sicherlich noch viele andere), dann ist das offenbar etwas, was Scott lieber verdrängt. Der Hausboy ist im Unrecht, wenn er hinzufügt, er selbst würde noch da sein, wenn Scott schon lange weg wäre – gleich darauf zahlt ihn Liberaces Manager Seymour aus. Aber mit seinem ersten Satz wird er gleichwohl recht behalten. Der Film zeigt Liberaces Noch-Liebhaber Billy schmollend im Bild, kurz bevor er zugunsten von Scott abserviert wird, und zeigt gegen sein Ende in genau derselben Einstellung Scott – nicht schmollend, sondern wütend – und Liberace, der dem jungen Cary schöne Augen macht.

Liberace erweist sich als durchaus ironiefähig, wenn er etwa zu Scotts Schilderung seiner Kindheit mit wiederholtem Aufenthalt der Mutter in der Psychiatrie und seinem eigenen im Waisenhaus meint: «Fehlt nur noch das Feuer im Waisenhaus!» – ikonografisches Bild des viktorianischen Melodrams und zahlreicher früher Filme.

Das von Randy Newman so treffend besungene Gefühl des Künstlers, «lonely at the top» zu sein, verknappt der Film zu einem Monolog Liberaces, in dem er darüber klagt, dass alle an seinem Erfolg partizipieren wollten. Sein Talent habe er von Gott, verkündet er, gibt aber auch zu, dass die Idee mit dem Kerzenleuchter, der bei seinen Bühnenauftritten als Markenzeichen auf dem Flügel thront (und der dem Film seinen Originaltitel gab), aus einem Film stammt – wohl nicht zufälligerweise aus A SONG TO REMEMBER von Charles Vidor, der Hollywoodbiografie seines Lieblingskomponisten Chopin.

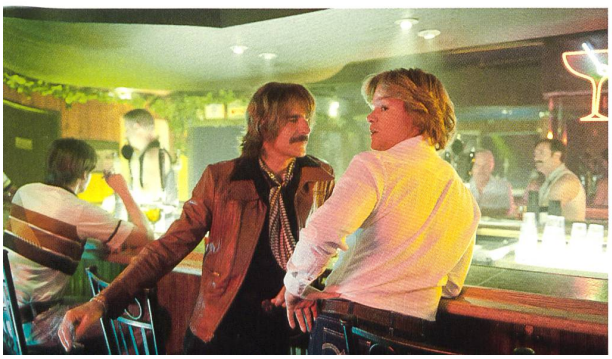
Es ist wohl auch kein Zufall, dass der Anfang vom Ende der Beziehung sich mit dem Bild verknüpft, das sich Liberace von sich und Scott macht: Die Schönheitsoperation, der Liberace sich unterzieht, verordnet er gleich auch seinem Liebhaber. Der solle so aussehen wie der junge Mann auf dem Gemälde – Liberace selbst. Verbunden mit dem Vorschlag einer Adoption wirkt das in der Tat höchst seltsam: Sex mit dem eigenen Sohn, oder gar mit sich selber? Scott führt das in die Abhängigkeit von Drogen, die ihm der smarte Schönheitschirurg (ein toller Auftritt von *Rob Lowe*) verschreibt. Soderbergh genügen zwei mit einer mobilen Handkamera gefilmte Szenen, um Scotts Bewusstseinszustand, das Abdriften in die Paranoia, zu zeigen, beredter Kontrast zur klassischen Inszenierung, mit der der Film sonst arbeitet.

Als alles schon längst vorüber ist, Scott ist mit seiner Abfindungsklage gescheitert und muss sein Geld mit niederer Arbeit verdienen, wirft er in einer Buchhandlung einen Blick in den Band «The Wonderful Private World of Liberace» und liest «ich verlor meine Unschuld mit sechzehn an eine Bluessängerin» und «die grosse Liebe meines Lebens war Sonja Henie» – alles Lüge, wie er weiss. Der Film kontrastiert das mit der Zeitungsschlagzeile, die den Aids-Tod von Rock Hudson (am 2. Oktober 1985) vermeldet.

Dabei war es schon der überraschende Anblick von Liberace ohne Perücke, der Scott (und den Zuschauer) ziemlich zu Beginn des Films gleichermassen erstaunte wie erschreckte: «the face behind the mask». Doch wenn am Ende Scott bei Liberaces Beerdigung sich dessen Aufstieg in den Himmel – umgeben von Tänzer*innen* – imaginiert, dann darf man an John Fords «Print the Legend!» denken: Der Mythos hat sich längst verselbständigt und wird auch die Wahrheit überleben.

Frank Arnold

R: Steven Soderbergh; B: Richard LaGravenese; nach «Behind the Candelabra – My Life with Liberace» von Scott Thorson und Alex Thorleifson; K: Peter Andrews (= S. Soderbergh); S: Mary Ann Bernard (= S. Soderbergh); A: Howard Cummings; Ko: Ellen Mirojnick; M: Marvin Hamlisch. D (R): Michael Douglas (Liberace), Matt Damon (Scott), Scott Bakula (Bob Black), Rob Lowe (Dr. Jack Startz), Dan Aykroyd (Seymour Heller), Debbie Reynolds (Frances Liberace), Cheyenne Jackson (Billy Leatherwood). P: HBO Films; Jerry Weintraub. USA 2013. 118 Min. V: DCM Filmdistribution



L'INCONNU DU LAC
Alain Guiraudie

Es ist Hochsommer. Der See liegt glitzernd im weissen Licht. Die Baumwipfel wiegen sich im Wind – und die Grillen erfüllen die Luft mit ihrem Zirpen. An diesem idyllischen Ort irgendwo im Süden Frankreichs treffen sich Männer für ein Bad im türkisen Wasser oder für Sex mit Gleichgesinnten im dahinter liegenden Wäldchen. So auch der sympathische und attraktive Franck – ein exzellenter Schwimmer und ein Habitué am kleinen Strand. Franck hat ein Auge geworfen auf Michel – einen athletischen Freddie-Mercury-Typ, der aber schon vergeben ist. Und er schliesst Freundschaft mit Henri, einem aus der Form geratenen Mittvierziger, der etwas abseits und ausser Konkurrenz fast täglich den Blick auf den See geniesst und seinen Liebeskummer zu vergessen sucht, hat ihn doch seine Freundin verlassen ...

Was sich zuerst wie eine jener leichtfüssigen französischen Sommerkomödien anlässt, wandelt sich in L'INCONNU DU LAC aber unmerklich zur Amour fou mit Thriller-Anklängen. Eines Abends – der Strand liegt verlassen – wird Franck heimlich Zeuge, wie Michel seinen jungen Lover ertränkt. War er seiner überdrüssig? Hatte jener ihn betrogen? War er zu anhänglich geworden? Die Gründe für die Tat bleiben im Dunkeln. Doch tut dies Francks Interesse an Michel keinen Abbruch, im Gegenteil. Sein Objekt der Begierde ist nun "frei" – und die beiden beginnen eine lustvolle Affäre, ohne dass Michel von Francks Mitwisserschaft wüsste. Dieser wiederum macht sich zu dessen Komplizen, verschweigt er doch gegenüber der Polizei, was er an jenem Abend gesehen hat. Doch das düstere Geheimnis überschattet zunehmend ihre Beziehung ...

Der fünfzigjährige Regisseur Alain Guiraudie legt mit L'INCONNU DU LAC seinen vierten Langfilm vor, für den er auch das Drehbuch geschrieben hat. Nach der Inspiration dafür befragt, meint Guiraudie, dass immer mehrere Geschichten und viel eigene Erfahrung in den Plots seiner Filme zusammenflössen: «Am Ursprung von L'INCONNU DU LAC stand die Idee, einen Liebesfilm zu drehen – mit der Vorstellung, dass man in einer Beziehung auch Risiken eingeht, um neue Tiefen auszuloten. Dies, verbunden mit einem Verbrechen, das den Helden der Geschichte in eine Art Dilemma zwischen seinem Begehren und Fragen der Moral versetzt. Im Zentrum standen dabei der "Badeunfall" und der homosexuelle Cruising-Spot – ein eigenwilliger Mikrokosmos, den ich auf die grosse Leinwand bringen wollte. Zwar war mein Film zu Beginn keinesfalls als Thriller gedacht, und doch sollte er Beklemmung hervorrufen: nicht nur durch das Verbrechen, sondern auch durch die Begrenztheit auf ein und denselben Schauplatz, die daraus entstehende Stimmung und dieses wiederkehrend unheimliche Licht beim Eindunkeln ...»

Guiraudie stellte schon in seinen früheren Werken sein Flair für den Genremix unter Beweis: So etwa im mittellangen CE VIEUX RÊVE QUI BOUGE, der Schelmenroman und Klassenkampf verbindet und den Jean-Luc Godard als besten Film der Cannes-Auswahl 2001 bezeichnete. Oder auch in PAS DE REPOS POUR LES BRAVES (2003) – einer Mischung aus Märchen und Western – rund um den traumwandlerischen Protagonisten Basile, der nicht einschlafen darf, weil ihn sonst der Tod ereilt. In L'INCONNU DU LAC nun werden Komödie, Liebesgeschichte und Thriller bis hin zum Krimi miteinander verknüpft. Inhaltlich stand für Guiraudie dabei insbesondere eine Auseinandersetzung mit der Idee der sexuellen Befreiung im Zentrum – wie auch deren Scheitern. So äussert er im Gespräch subtil Kritik an einer Entwicklung, die mit einer Art utopischer Libertinage begann, im Lauf der Zeit dann aber den ursprünglich angestrebten Hedonismus zunehmend zum Konsumismus werden liess. Im Gegensatz zu seinen vorangehenden Filmen, wo die Komödie in der Regel Oberhand über das Drama gewann – sollte hier denn auch das Gegenteil stattfinden: Was als Idylle beginnt, wird im Lauf des Films zunehmend zum Inferno.

Am Ursprung von L'INCONNU DU LAC stand für Guiraudie aber nicht zuletzt auch dieses eine und einzigartige Dekor, das der See und seine unmittelbare Umgebung bieten. Und in der Tat spielt fast die ganze Handlung in diesem reizvollen Huis clos mitten in der Natur. Der Kamera (*Claire Mathon*, die auch schon mit Sébastien Lifshitz und Catherine Corsini zusammenarbeitete) gelingt es dabei bildstark, die flirrende Sommerhitze einzufangen, den See, das Lustwäldchen (das seinem Namen alle Ehre tut) – und das in immer wieder den gleichen Einstellungen – ebenso wie die unaufgeregte Selbstverständlichkeit, mit der dieses kleine Universum präsentiert wird. Das gilt auch für die Sexszenen, die zwar durchaus explizit, aber nicht pornografisch aufdringlich erscheinen. Homosexualität stehe denn auch nicht unbedingt im Zentrum seines Films, sondern vielmehr Liebe und Begehren, Freundschaft und Beziehung in einem Sinn, der allgemeingültiger sei und alle betreffe – obwohl seine Erfahrung klar homosexuell sei, meint Guiraudie.

So dreht sich denn L'INCONNU DU LAC auf unkonventionelle Weise um ein altes Thema und mauserte sich im Rahmen von «Un certain regard» des diesjährigen Festivals von Cannes zu einem kleinen Überraschungserfolg: Mit unprätentiösen Mitteln und einem kleinen Budget (eine Million Franken) erzählt er einen ebenso atmosphärischen wie originellen Plot, der nicht zuletzt auch dank seiner Schauspieler – insbesondere *Pierre Deladonchamps* als Franck und *Patrick d'Assumçao* als Henri, die ihre erste grosse Rolle in einem Kinofilm spielen – überzeugt.

Doris Senn

L'INCONNU DU LAC (DER FREMDE AM SEE)
Regie, Buch: Alain Guiraudie; Kamera: Claire Mathon; Schnitt: Jean-Christophe Hym; Production Design: Roy Genty, François Labarthe, Laurent Lunetta. Darsteller (Rolle): Pierre Deladonchamps (Franck), Christophe Paou (Michel), Patrick d'Assumçao (Henri), Jérôme Chappatte (Kommissar). Produktion: Les Films du Worso; Produzentin: Sylvie Pialat. Frankreich 2013. Format: Scope; Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München

Unikate, Duplikate, Imitate, Falsifikate, Multiplikate

Auf der Geisterbahn des Filmschauspiels

Jeder für sich und einer gegen alle. Was sie ausnahmslos miteinander verbindet, auf den ersten Blick und noch auf manchen folgenden, ist die Individualität; es mag widersinnig klingen, doch handelt es sich um das, was die Filmschauspieler just unterscheidet, sogar voneinander trennt, einen jeden als jeweils Einzigen in seiner Art: grosse kleine, alte junge, dicke dünne, dumme gscheite, schöne hässliche. Routinemässig, fast wie bei einer Aushebung, werden sie nach ihrem darstellerischen Vermögen und nach den Besonderheiten ihres Daherkommens und ihres Habitus gemustert, etikettiert, aufgelistet, abgenotet und, anschliessend an die gefürchteten Probeaufnahmen, mit heiklen oder banalen Missionen beauftragt.

Für den Befund massgebend sind, mindestens: Geschlecht, Jahrgang, Nationalität, Gedächtnis, Muskulatur, Gebiss, Kostüm, Schmelz, Schminke, Maske, Haltung, Spreche, Akzent; Grösse in Zentimeter, Weite von Schritt und Sprung; Umfang von Leib, Brust, Atem, Stimme und Bizeps; Art und Rhythmus der Bewegungen, auch im Gesicht; Farbe von Augen, Haut und Haar; Spiel der Finger, Blicke und Pupillen. Kurzsichtige sind im Vorteil, dank der flackernden Justierung hinter den Brillengläsern. Mit zu berücksichtigen sind Zuschreibungen aus den unscharfen Wertskalen von Werbung und Mode; nebst Männ-, Weib-, Kind- oder Persönlichkeit zählen Ausstrahlung, Temperament, Charisma, Haltung, Taktgefühl, promptes Lächeln, vornehmlich lasziv.

Beim dokumentarischen Interview oder Statement kommen die schillernden Eigentümlichkeiten der Selbstdarstellung hinzu. Einmal wird dort Wahres geredet, bald wieder offensichtlich geflunkert; dann ist der Zweifel dran, jetzt naht die Verzweiflung, und zuletzt kommt, mit dem abgeschlossenen Bogen, das Aufatmen. Gewollt oder ungewollt wird erkennbar, ob jemand informiert ist, also: «im Bild», heisst das, oder ohne einen blassen Schimmer, also: «von der Rolle»: stolz oder beleidigt, zuständig oder beschränkt, ehrlich oder durchtrieben, fahrig oder beschaulich, gespannt oder belanglost, überzeugend oder verwirrt. Was es für einen Part zu interpretieren gilt, wird weniger definiert und gesetzt, stattdessen grob umrissen und vereinbart; die Vorbereitung läuft ohne viel Federlesens, sogar auf gut Glück ab. Die Aussagewilligen wähnen, ihre eigene Regie zu führen.

«I'm english, we like it cold and wet»

Doch ist nun, durch das improvisierte oder inszenierte Schauspiel hindurch, das heisst: auf dem Hinterhof der Bilder, noch ein unverstelltes Ich zu erkennen; oder ist es in den Schatten getreten, auf der Rückseite der Kamera? Zu den eher beiläufigen Chargen zählen jene Mimen, die einen selten zu Fragen von so taktloser Art veranlassen werden. Denn zwischen Darstellung und Darsteller tut sich ein Widerspruch auf, der irritierend wirken mag, aber oft auch produktiv sein wird: für den Akteur, seine Aufgabe und für den Betrachter. Die scheinbar auf den Leib geschriebenen und die verkehrt zugeordneten Rollen werden gern verwechselt. Eine treffliche Besetzung kann mit dem falschen Auftrag kollidieren. Die Elemente sollen und dürfen harmonieren, ansonsten es mitunter kein unverstelltes Ich mehr gibt vor lauter kunstvoller Verkörperung; vielmehr eskamotiert es sich, häufig, auch bleibend, bei allzu streng wechselnden Parts; seltener tritt der Fall bei einem einzelnen Engagement ein und währt dann nur bis zu einem nächsten.

Bei näherem Hinsehen kommt gemeinhin ein Niemand zum Vorschein, auch schon eisig in seiner Pose erstarrt: Dressman, Model, Moderator, TV-Reporter, Quizmaster oder ähnlich; auf Film wirkt er kaum anders als fotografiert und ist auswechselbar wie ein Fussballer. Beim Ratespiel «Wer bin ich wirklich?» ist Robert De Niro mit seinem scheinheiligen Lächeln unschlagbar, gefolgt von Michel Bouquet, dessen Minimalismus in RENOIR wieder zu bewundern ist. Paroli bietet ihnen Isabelle Huppert als die Frau, die mit jeder Regung hinterm Berg hält und keinen Hauch von Gefühl nach aussen dringen lässt. «Pomme», so wurde sie schon früh genannt, wegen ihres apfelrunden Voll- oder doch eher Leermondgesichts.

Weniger radikal hat sich ihre Kollegin Charlotte Rampling entwickelt. Im Ansatz gefährdet scheint Colin Firth, der in THE KING'S SPEECH einen Stotterer spielt, dabei hätte er ein Redner zu werden. Mehr noch hat ihn aber eine nasskalte Zeile aus A SINGLE MAN gekennzeichnet: «I'm English, we like it cold and wet» erinnert daran, dass es die Engländer sind, die seit achtzig Jahren weltweit die besten, weil kühlsten Filmdarsteller hervorbringen. Statt eines Mannes oder einer Frau spielt Melvil Poupaud, in der Titelrolle von LAURENCE ANYWAYS, einen Kerl, der sich als Evastochter empfindet und darstellt; er tut es mit einer unspektakulären Beiläufigkeit, die zum Beispiel dem mehr theatralisch veranlagten Dustin Hoffman in einer ähnlichen Lage, 1982 als «Tootsie», abging. Regisseur Xavier Dolan narrt die Erwartungen, indem der Vorgang, der den Wechsel des Bäumleins herbeiführt, keineswegs absonderlich gerät, sondern fast schon begleitet von einem achselzuckenden: Je nu, was soll's? Laurence kriegt's hin: «anyways».

Neo-aristokratische Dynastien

Schauspieler sollten von extravertierter Gemütsart sein und sich ins Ensemble einfügen, so lautet eine hergebrachte Forderung; namentlich frivole Komödianten, spritzige Tänzer und scharfzüngige Diseusen gelten als gefragt. Allerdings hat dann die Leinwand ein für alle Mal bewiesen, dass die introvertierte, sinnierende, kontaktscheue Zurückhaltung ebenso gut zuträglich, für das Filmschauspiel sogar eine Notwendigkeit ist. In sich Gekehrte tragen auf der Bühne weniger weit.

An diesem Punkt lässt sich das Allerweltswort «image» schlecht umgehen, ungeachtet seiner kurzbeinigen Bedeutung. Denn die ramponierte Vokabel kann eine Reihe von Merkmalen bezeichnen, die jemandem zupasskommen und diskret zu Gesicht stehen. Oder es kann das aufdiktierte Muster von Besonderheiten auch fehl an der Person sein und sie zu einer riskanten Wandlung von innen heraus bewegen oder nötigen: um vollends eins zu werden mit der übergezogenen oder unverlangt drübergekleisterten Bildhaftigkeit, bis ihr Träger platterdings dahinter verschwindet. Besonders ein Springinsfeld lässt sich auf solche Weise abstempeln und vor der Zeit vergraulen, sei's aus Unachtsamkeit oder mit eifersüchtiger Tücke. Kurzum, kein Mensch kann dann noch wissen, wo die Individualität ihren Anfang und wo sie ihr tristes Ende genommen hat.

Zwecks Verdeutlichung oder Verdunkelung werden die eben erst klassifizierten Kennzeichen auf bereits geläufige zurückgeführt. Als Modelle kommen zuvorderst die neo-aristokratischen Dynastien des Filmschauspiels zum Zug; wie im Feudalismus des achtzehnten Jahrhunderts projizieren sie elterliche Anforderungen auf die Nachgeborenen oder auch rückwärts auf die Vorfahren, um ein Herkommen und einen Fortgang über Generationen herbeizusimulieren; so geschehen bei den Fairbanks, Kazans, Hustons, Fondas oder Douglas' von Hollywood.

Schüsse in den Bauch

Seinerseits starb James Dean zu jung, doch dürften Hunderte bloss darauf gewartet haben. Jetzt oder nie, nur Mut und nichts wie reingehüpft in die Lücke! Erst der Verlust des Originals wertet, wie bei den Akten einer Verwaltung, die Faksimiles maximal auf. Der Kampf um Standesnachfolge und Verjüngung der Bestände hält im Übrigen unvermindert an. Nachgerade zu den höchsten Summen gehandelt werden veritable Wiedergeburten und Duplikate.

Denn da tritt jedes Mal wieder jemand in Erscheinung, der versucht ist, einem ausgewählten Vorbild nachzueifern, um sich Schulter voran in

«In diesem Sinne sind Stars solche, die bereits angefangen haben, es selten länger bleiben zu dürfen als über eine gemessene Kurzweil. Von Fixsternen jedenfalls kann keine Rede sein.»

den bereits akzeptierten Stereotyp hineinzudrängeln: liebende Gattin, aufopfernde Mutter, seelenvolles Mädchen, sensible Floristin, flotte Kameradin, sangesfrohe Schlampe, verkrampfte Karrieristin, ekstatische Hopse; jugendlicher Rebell, Tough Guy, verständnisvoller Softie, treusorgender Familienvater, Latin Lover, feinfühliger Gestalter, beschränkter Spiesser, zwielichtiger Finanzjongleur, ballerfreudiger Tunichtgut, geborener Knasti, hoffnungsloser Säufer.

Mit geniesserischem Zungenschlag pflegte Humphrey Bogart zu erzählen und zu demonstrieren, wie oft er sich in den Bauch schiessen lassen musste, während der frühen Jahre auf dem Drehplatz, um sich dann stöhnend auf dem Boden zu winden und zu wälzen. Gerade aus dem vielzitierten Beispiel ist zu ersehen, was für extreme Formen der Nachahmung es gibt; sie bestehen auch in der zuweilen unumgänglichen Imitation des eigenen Selbst, dabei hat es einen sowieso schon charakterisiert. Das Plagiat setzt ein, sobald sich jemand auf eine etwas gar häufig wiederkehrende Rolle kapriziert oder festschrauben lässt; an ihr wird er weitergemessen, selbst wenn er fremdgeht, um sich in unvertraute Kostümierungen zu stürzen. Ist das wirklich noch derjenige? Der sah doch schon ganz anders aus.

«The public is never wrong»

Verzweifeln vor schierer Monotonie können die Darsteller in dauerhaften TV-Serien, allen voran der beneidenswert unverwüstliche private Frankfurter Fahnder und Tausendsasa Josef Matula, bürgerlich Claus Theo Gärtner. Er bildet einen Fall für sich, bei dem der Gleichmut sich mit einem haarscharf hinlänglichen Talent und einem Quentchen schmunzeligen Humors verbindet. Dank der problemlos konservierbaren Besetzung ist EIN FALL FÜR ZWEI im Lauf von Jahrzehnten sozusagen zu einem immergleichen Fall für dreihundert Fälle geworden, und zwar ohne einen einzigen Ein- oder Ausfall. «Sidekicks», so heissen die dienstfertigen Adlaten im Anglo-Jargon. Immer häufiger fragte sich, wieso es eigentlich im Titel noch die «zwei» brauche für die wiederkehrenden Auftritte eines Solisten, wo doch die beigestellten Hilfswilligen kurzerhand ausgewechselt und nie lange vermisst wurden.

Die Individualität, heisst das, schleicht sich auf mehr als einem Umweg, aber immer durch die Hintertür, hinüber in die bereits abgesteckten Individualitäten, sofern eine grammatikalische Mehrzahl des Begriffs sinnvoll sein kann. Ein genauerer Ausdruck dafür wäre wohl: Klassen oder Gruppierungen, darin sich die Einmaligkeit eines Einzelstücks, ob angeboren oder usurpiert, unweigerlich wieder aufreiben wird. Mühelos gerät das vormalige Unikat in die Mühlen der endlosen Vervielfachung und bleibt damit, klarer denn je, defensiv behauptet und offensiv gekünstelt; was häufig daraus erwächst, ist ein Falsifikat oder, doch wohl eher: viel eitles Gefunkel. Der wirkt nicht mehr echt, heisst es dann.

«More stars than there are in heaven» und, noch etwas schmieriger und obendrein bei Shakespeare geklaut: «Every man and every woman is a star»; mit derlei Versprechungen schmiss sich einst Hollywood an seine wehrlose Kundschaft heran, um ihr schwarzes Gewimmel in Geiselhaft zu nehmen; es ist eine Übung, die mit nichts als Zahlen argumentiert und an der sich höchstens bei der bedächtigeren Wahl der Schlagworte etwas geändert hat. «The public is never wrong» kleckerte letztgültig noch eins oben drauf. Ohne nach ihrer Meinung gefragt zu sein, sahen sich die Kinogänger für unfehlbar erklärt, heisst das, und damit für Misserfolge erst richtig verantwortlich. Konnten wir hilflose Produzenten etwas anderes tun, ausser uns auf die beispielhafte Akkuratesse eurer hochgeschätzten Präferenzen zu verlassen? Was geheuchelter Respekt zu verdecken sucht, ist oft genug Verachtung.

Schweben im Chiaroscuro

Wenn anderseits jedem Mann und jeder Frau ein Glorienschein und eine Leuchtkraft über astronomische Distanzen zugesprochen wird, dann bleibt von der kostbaren Sonnenenergie für niemanden mehr etwas übrig. Im günstigsten Fall strahlen und blenden die wetteifernden Himmelskörper einander aus; doch eher noch verdunkelt und verschlingt der Staubsauger des Weltalls die Unzahl der Irrlichter, restlos und ohne den mindesten Unterschied. In diesem Sinne sind Stars solche, die bereits angefangen haben, es selten länger bleiben zu dürfen als über eine gemessene Kurzweil. Von Fixsternen jedenfalls kann keine Rede sein.

Konsequenterweise degeneriert während des späteren zwanzigsten Jahrhunderts das Publikum, samt seinen Lieblingen, Lieferanten und Einflüsterern, geschlossen zum Marktsegment. Der Etikettenschwindel hat zur Folge, dass vollends kein Kinogänger mehr wissen kann, wer oder was nun vorzuschreiben hat, weshalb welche Vorlieben vorzuziehen seien, in erzwungener Abgleichung mit Nachfrage, Umsatz und Bilanzen. Und doch soll es zuletzt immer nur um alle vereint gehen, wie tröstlich: mitgefangen, eingewickelt, weiterverscherbelt; demnach ist es auch wieder um jeden für sich allein zu tun, und allen zum Trotz, sodass sich die Allgemeinheit nur noch drum foutieren kann. Was bleibt, ist eine verblasste Vorstellung aus dem Athen oder Alexandrien der Antike; die vielen andern, die sich stets so voller Vertrauen hinter die Stände führen lassen: Sie bilden dann, bitte sehr, das Marktsegment!

Weniger verbreitet oder naheliegend ist nun eine vom Kopf auf die Füsse gestellte Methode, die global versprengte Menge der Imitate, Duplikate, Falsifikate und endlich der Multiplikate zu überblicken und zu verstehen: nämlich von der Kollektivität her und damit in ihrem oft hypothetischen Charakter; sprich auch, etwas genauer: gemessen am Dichtegrad ihres virtuellen oder fiktionalen Vorhandenseins. Pardon, selbst an so steifen Latinismen führt hier kein Weg vorbei. Wie von Zauberhand aus einer evidenten Abwesenheit herausgelöst und ins Hier und Jetzt katapultiert, kommt dann die Gesamtheit der Darstellenden und Reproduzierten in ein Chiaroscuro zu schweben.

Nie wieder ab in die Unterwelt

Es handelt sich um eine Art von «cloud» oder kybernetischem Hyperraum aus Phantombildern, zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Glaube und Zweifel, zwischen dem Eingeschränkten und dem Ausufernden. Im selben Zug mit den schemenhaften Gestalten können auch die darzustellenden Themen leicht da draussen im Weltraum hängen bleiben, entlang denselben Grenzzäunen. Dass die Leinwand in der Tat zappelt vor Verzweiflung, weil in den eigenen Stricken verheddert und von daher ausserstande, sich nach vorne oder rückwärts zu biegen, wird ihr schon seit bald hundert Jahren nachgesagt: mindestens mit dem bildhaft träfen deutschen Verb.

Ohne hohe Hoffnungen auf sein Glück zu setzen, möchte so mancher Enthusiast diejenigen gern befingern, die ihre Zunftgenossen und -genossinnen samt und sonders immerhin repräsentieren: «More stars than there are in heaven». Über einen Zwischenträger vermittelt, wähnt der sternengläubige Fan, irgendwann doch die halbstarken bis halbgöttlichen Himmelsheerscharen noch an der Hand nehmen zu können, um etwas sanfte Wärme abzuziehen und Wohlgerüche einzuschnaufen.

Wenigstens in einer Science-Fiction-Perspektive hätte die Geschichte des Films ihr oft beschworenes Endziel an dem einen Punkt zu erreichen, da die Figuren von der Leinwand heruntersteigen, um den Saal durch die Notausgänge zu verlassen, winkend und die hingerissene Besucherschar auf den Fersen. Einfach toll, seid ihr endlich bei uns angekommen, erhalten sie auf die Schulter geklopft. Keine Angst, wir tun euch nichts. Bleibt jetzt schön hier, haut nie wieder ab in die Unterwelt. Von eurer Sorte gibt's sowieso noch mehr als genug in den Abgründen des Limbo. Oder rutschen die jetzt alle nach?

«Troll dich, bleib, wo du herkommst und hingehörst, garstiger Replikant oder Rezyklant!»

Imitation of Life

Unterdessen erreichen die weltweiten Vervielfältigungen summierte Auflagen von Abermilliarden und grassieren täglich weiter. Ob fest, chemisch oder wellenförmig, ob analog, elektronisch oder digital, nie ruhen die Kopierwerke, Vertriebsmechanismen und Vorführautomaten; die Museen, Sammlungen, Archive und Speicher; die molochartigen Maschinerien des Films unter Einschluss seiner Abklatsch-, Parallel-, Pseudo-, Synchron-, Neben-, Nachfolge-, Unter-, Rest-, Verschleiss-, Abfall-, Vermüllungs- und Wiederaufbereitungsformen. Handkehrum ist das Parkett plötzlich dankbar für jeden physischen Kontakt, der künftig ausbleiben muss. Troll dich, bleib, wo du herkommst und hingehörst, garstiger Replikant oder Rezyklant! Bereits fragt sich, inwieweit dann der einzelne Vervielfältigte überhaupt noch zu existieren vermag mitten in der Unzahl der Zitate und Simulationen, der Erbschaften und Reprisen; oder geht er jämmerlich darin unter?

Daran wäre spätestens zu denken, wenn sich Marilyn Monroe, erhabenstes Heiligenbild und Rekordmultiplikandin eines ganzen Jahrhunderts, mehr denn je einsam, verschlafen und ihrer selbst unsicher, mitten drin findet in der Flut der Nachbildungen, Fälschungen und taufrisch reanimierten Gegenstücke. Zumal auf jener dicht überstreuten See die Untoten keinesfalls ableben dürfen; aber auch eine Auferstehung ist ihnen versagt, weil sie nie wirklich unter den Irdischen geweilt haben: Es wäre denn auf den Abbildern, in denen freilich kein materielles Dasein zugelassen ist, bloss dessen schöner, auch dreidimensionaler Schein, wie ihn nur ätherische, entkörperte Gebilde geniessen dürfen oder zu erdulden verurteilt sind. IMITATION OF LIFE titelte Douglas Sirk 1959 eines seiner spätromantischen Melodramen und verlieh damit dem Kino einen seiner treffenden Übernamen.

Dass gerade die verfemte Kolonne der Untoten, ihren schauerromantischen Grüften entstiegen, reiche Jagdgründe auf der Leinwand vorfinden sollte, ist wohl kein Zufall. Denn bei den Verstossenen und Verdammten spielen das Medium zum einen und die Galerie der medial Ausgelaugten zum andern, einander perfekt in die langnägeligen Finger. Was die Blutsauger und Körpergrapscher samt An- und Artverwandten so entsetzlich beliebt macht, ist jedermanns besänftigende Gewissheit, dass sie aller Welt schon lange entwischt sind und für alle Zeiten gefälligst vom Leibe bleiben werden.

Have and never have beens

Sogar in jedermanns Albträume findet der Spuk nur selten den begehrten oder befürchteten Zugang. Wie viel an Beklemmung die Wiedergänger auch hochkommen lassen, es löst sich ausgangs der Säle in Gelächter auf, wenn von all den Graus- und Scheusslichkeiten kein Tröpfchen Blut, Schweiss oder Tränen mehr auszuwischen bleibt. Husch zurück mit euch in die Gruft! Sämtliche Irrläufer sind nun wieder abgeführt in die schattigen Schluchten und Schlünde, die sich auf der verdeckten Seite einer Szenerie auftun.

Die gigantischen Bestände der Kollektivität umfassen Originale, Kopien und Parodien, Vor-, Ab-, Zerr- und Spottbilder; ihnen folgen Gemästete und Gemagerte, Sternen- und Schielaugen; Schmieranten, Knallchargen und Rampensäue; An- und Unansehnliche, Frohmutsschleudern, Schluchzschwestern und traurige Tomaten; Lemuren und Gazellen, Akrobaten und Sofahocker; Rezitierautomaten, Zirkusnummern, Piepskehlchen, Scherzkekse und Witzfiguren. Auf einem Haufen landen so alle «have and never have beens»: jeder Letzte, der einmal jemand gewesen ist oder immer niemand geblieben.

Aus der wüsten Schar windet sich eine lange Reihe von Fabelwesen und narrativen Welthandelsmarken hervor: Wilhelm Tell, Don Quixote, Hamlet, Faust, Sherlock Holmes, Dracula, Hercule Poirot, Jules Maigret, Wachtmeister Studer, Tom Ripley, Josef Matula oder James Bond. Über tausend weist der nützliche «Dictionnaire des personnages» aus. Hinzuzurechnen wären Himmelsboten, Religionsstifter, Staatsgründer, Eroberer, Machthaber, Forscher, Entdecker, Dichter, Denker, Sänger, Erfinder und Magnaten aller Art; sie sollen gelebt haben, fürwahr, jedoch ohne der Deportation in Ruhm und Ehre oder in Schimpf und Schande zu entfliehen.

Wie andere dem Osterhasen

Seit ihrer Erfindung und dem Übertritt ins Kino wird just die Doppelnull vergebens für nichtig erklärt, wiewohl sie für alle Fälle gleich zweifach dematerialisiert ist. In den mysteriösen beiden Vorziffern schwingt automatisch der nie restlos ausgeräumte Verdacht mit, einem Maulwurf ähnlich diene die 007, halbwegs zwischen Freund und Feind, am Ende doch mehr als nur der einen Agentur, der hauseigenen, gleichzeitig. Dennoch, oder eben deswegen, kann James Bond als realer denn je und wahrer als wahr gelten, selbst nach fünfzig Jahren einer spurlos verifizierbaren Inexistenz.

Vor der entzückten Wahrnehmung seitens der Verehrer jedenfalls stellt sich der Pistolero über jeden Zweifel erhaben hin, mehr noch konkret greifbar, und tut es mit gelassener Selbstverständlichkeit. So ganz und gar leibhaftig wird er den Ergebenen erscheinen, wie es keiner von den Einzelnen zuwege bringt, die ihre Haut für das Phantom von der Firma MI5 oder MI6 zu Bilde tragen. Dabei tun sie es mit einem Aplomb, der sich auf die Direktive einer höheren Macht berufen will.

An ihrer Spitze steht ironischerweise ein schottischer Nationalist, Sean Connery, dem es nie behagt hat, ausgerechnet für die Engländer zu arbeiten und nur für sie. Mit den Jungs von der CIA hat das Rumballern rund um den Erdball mehr Spass gemacht. Dass je nach Marktes volatiler Lust und Laune die Besetzung der Figur ausgewechselt wird, fortgesetzt und ohne Erbarmen, hat den metarealen Charakter der 007 nie geschmälert, sondern im Gegenteil gesteigert: bei dem Mordskerl selbst wie bei allen, die seine unsterbliche Hülle reihum überziehen und wieder abstreifen wollen oder müssen.

Statt abzunehmen, wächst die Anzahl jener, denen die blosse Hingabe an den Agenten und alle seine Werke noch etwas zu wenig infantil ist. Weshalb sie einen nächsten Schritt zurück machen, beherzt bis in die Vorschule: mittels der Versicherung, ihrem Idol schon auf Du und Du begegnet zu sein wie andere dem Osterhasen. Doch nur gemach, zu den fantastischen Sichtungen ist es gekommen, ohne dass eine Patrone dabei abgefeuert oder ein musealer Rennflitzer, trotz schusssicherer Panzerung, zu Schrott gefahren worden wäre. Noch ist etwa der Himmel über der Erde eingestürzt, wie es der Titel SKYFALL verheisst oder androht: inspiriert von den gewöhnlicheren apokalyptischen Visionen. Denn auch noch den Weltuntergang wird Bond ausgestanden haben wollen, sollte er es einmal unterlassen, ihn abzuwenden.

Jaymetta Blonde 008

Die Jubiläumsfolge der Endlos-Serie ergreift die Gelegenheit, um zurückzublenden auf die alles und nichts erklärende Stiefkindheit der 007; wie gut freudianisch zu vermuten war, soll sie im Schatten pädophiler Übergriffe und lebenslanger sexueller Doppeldeutigkeiten gestanden haben. Und gewiss wähnen die Praktizierenden des einundzwanzigsten Jahrhunderts, geträumt zu haben wie die Kleinen, wenn von ausgewachsenen Erscheinungen geschwärmt wird; doch bis in die Gefilde des Tiefschlafs streckt der Knarrenschubser eines zersplitterten Imperiums wohlweislich nie die Mündung vor. Wer sowieso schon wach und munter schwebt und zappelt als wie in Träumen, dem brauchen keine weiteren Visionen mehr nachzuhelfen.

Im Übrigen dürfte auf die Ernennung einer Pistolera namens Jaymetta Blonde kaum besonders lange zu warten sein; die ersehnte 008 müsste gleichberechtigt mithalten und dürfte keines-

«Untote aus den Lebenden zu formen, und Scheinlebendige aus den Untoten, gehört offenbar mit zu den etwas kommuneren Vorlieben der siebten Kunst.»

wegs in den Rang einer *sidekick* herabgewürdigt sein. Bleibt einzuüben, welche oder welcher von dem doppelgeschlechtlichen Duo jeweils welcher andern Doppelnull Flankenschutz leihen soll, sodass er oder sie elegant zu seinem oder ihrem lizenzierten Abschuss kommt. Denn erst aus den aufgelaufenen letalen Volltreffern erwächst die begehrteste von allen verschwiegenen Auszeichnungen für offiziell nie begangene Exekutionen. Sich selbst ausgenommen haben ja Spione keine Fliege vor Schaden zu bewahren, sehr im Gegenteil.

Indem das barbarische Handwerk des Ablebenlassens so lustvoll glorifiziert wird und so plastisch vorgeführt, soll daran gemahnt sein, was für ein Überschuss an liederlichem Gesindel die Landschaft der «Imitation of Life» bevölkert. Weshalb in dem parallelen Universum ein ordentliches Beiseiteräumen und ausmerzendes Reinemachen zu den ehernen Notwendigkeiten gehören. Im Andromedanebel der Gehirne greifen Kriminalität, Verfolgung, Verdächtigungszwang, Herumschnüffeln, Geheimniskrämerei und, besonders beliebt, Verschwörungstheorien ungehindert um sich und durcheinander; mit hinein schwingt sich hie und da auch der eiserne Besen eines Krieges der Sterne. Die aggressiven Neigungen werden neuerdings angefeuert von einer "Docu-Fiction" wie ZERO DARK THIRTY, die aus dem Handgelenk einer unersättlichen Paranoia geschüttelt scheint; doch wird jeder Rekord an Hass predigender Unbedarftheit von OLYMPUS HAS FALLEN gebrochen, einem Stück politischer Propaganda von grotesker Ultramilitanz: einer regelrechten «License to kill».

Leben und ableben lassen

Doch ganz verständlich wird die herrschende Betäubung der Geister erst vom Umstand her, dass die verschiedenen Formen der staatlich geweihten und fiktional promovierten Kriminalität auf der Maxime des «reduce to the max» beruhen. Von allem, was sich von oben nach unten schrauben lässt, heisst das, muss ein Maximum von unten zurück nach oben auf den Tisch kommen. Jeder ist dann ersetzbar mit Ausnahme des erwählten Ein und Einzigen, der die Überzähligen waidgerecht um die Ecke zu bringen hat.

Mit andern Worten, wer immer ausserstande ist, sich ohne gebührenpflichtige Protektion und Nachhilfe durchzuwieseln, der muss sich seine Daseinsberechtigung erst von null auf attestieren lassen. Ist der nun wirklich noch erforderlich oder jene andere; könnte er uns noch einmal nützlich werden, oder vielleicht eher sie da? Sobald die Unbrauchbarkeit offensichtlich wird, muss es heissen: über den Haufen mit allem, was sich querstellt. Leben habe demnach so viel zu bedeuten wie andere ableben lassen. LIVE AND LET DIE, so hiess, schon 1973, eines der historischen und prophetischen Kapitel des Ammenmärchens von der Doppelnull mit aller wünschbaren Unverfrorenheit. Der eingängige Titel will mehr sein als eine Devise, sondern letztlich den Haupt- und Staatsimperativ jedweder unbegrenzten Machtfülle umreissen.

Arthur Conan Doyle war weit- oder kurzsichtig genug, seinen überbordenden Sherlock Holmes über Bord die Reichenbachfälle hinunterzuspedieren, ohne Auffangnetz. Zwecks eigenen Davonkommens liess der Schöpfer seine Kreatur untergehen. Eingebracht hat die schmachvolle Liquidierung allerdings wenig; es war schon zu spät, um den Eingang des spurensicheren Detektivs und arroganten Elementarlogikers in die Zeit- und Zwecklosigkeit eines Diesseits im Jenseits zu stoppen: noch ehe er auf jene verlockende Leinwand vorstiess, heisst das, die von den verstorbenen Unsterblichen oder toten Untoten seines Schlags nie genug bekommen kann. Einer umgestülpten Folgerichtigkeit gehorchend, verdreht sich so ein Ableben wieder zurück ins Überleben. Die Geisterbahn des Filmschauspiels, aller Ewigkeit verpflichtet, macht es jedenfalls möglich.

Imitation of Death

Inzwischen wälzen sich die erpichten Kandidaten gleich rudelweise heran, während der Raum zusehends knapp wird. Leichendarsteller wie damals der junge Humphrey Bogart sind aus praktischen Gründen willkommen; doch häufiger noch haben es Weibsbilder von einiger Attraktivität zu sein. Den vorlauten Schlitzaugen oder kecken Blondschöpfen soll es auf einen Blick anzusehen sein: Noch wähnst du fröhlich unter den Lebenden zu weilen, stehst aber oben auf der schwarzen Liste, und virtuell ist dir der Garaus schon gemacht; was für eine Vorfreude, noch dreizehn Mal umblättern, und es geht dir, unten auf der Seite 73, endgültig an den Kragen.

Von den gegebenen Umständen her gesehen liegt es nahe, unter den Hinterländern, die das Kino durchstreift, mindestens eine Anzahl provinzieller Rückzugsgebiete mit einem ausgedehnten Friedhof zu vergleichen. Für immer ist der Gottesacker von den Segnungen der ewigen Ruhe verschont, und durch eine desolate «Imitation of Death» haucht Lebensunlust und Todessehnsucht, seufzend und klagend. Geister und Fledermäuse flattern über ein schummrig beleuchtetes Gelände; mit bluttriefenden Gebissen scharren und wühlen schaufelschwingende Totengräber, hungrige Ratten und andere ausgemergelte Vierbeiner im vergifteten Boden.

Zwischen vertrockneten Baumstrünken, abgenagten Skeletten, zugeschütteten Bombenkratern und fauligen Tümpeln stolpern die Verfluchten und Umgetriebenen mit dem linken Zeh schon halbwegs selber in die offenen Stätten; aus den Löchern werden sie wieder und wieder hervorkriechen müssen, von hier bis in alle Ewigkeit. Sterbendürfen ist das Vorrecht der andern. Der Rest ist Legende, sie kann aber niemals zur Tatsache werden. «When the legend becomes a fact print the legend.» Gedruckt werde sowieso wie gelogen, ausnahmslos; wohl erst in diesem Sinn will der Volksmund richtig verstanden sein. Untote aus den Lebenden zu formen, und Scheinlebendige aus den Untoten, gehört offenbar mit zu den etwas kommuneren Vorlieben der siebten Kunst.

Druck auf Lachmuskeln und Tränendrüsen

Statt etwa auf Schritt und Tritt, mag das Leben die Kunst im Einzelfall, und nur nach Lust und Laune, gewiss nachahmen, um fürs Übrige seiner eigenen Wege zu gehen, fast immer unbegleitet. In einem beschränkten Umfang, heisst das, kommt so etwas wie eine «Imitation of Films» tatsächlich zustande. Wenn so mancher Betrachter etwas von dem an- und zu sich nimmt, was die Darsteller in einem Film zum Besten geben, um es weiterzureichen und zurückzuerstatten, dann sind es überwiegend Bruchstücke und Einzelheiten: ein Wortwechsel oder Zitat, eine Situation oder Passage; allerhand Komprimiertes, Sonderbares und Ausgefallenes, auch das Denkwürdige, Typische oder Aufgesetzte.

Ausgeprägter noch als auf der Bühne, sind es zuvorderst die Akteure selbst, ein jeder vor seiner Aufgabe, die bis zum Kinogänger hinunter blenden; deutlich seltener zur Geltung kommt hingegen das Gespielte oder die Übereinstimmung zwischen Rollen und Besetzung. Frühestens beim Terminator und ähnlichen Muskelprotzen versagt die Frage nach Ursache oder Wirkung jämmerlich; die paar bescheidenen Zwecke, die über die satten Einspielergebnisse hinaus noch zu erreichen anstünden, löscht einer wie Arnold Schwarzenegger im mühelosen Alleingang von der Liste der Fälligkeiten. «Bebbi, a'll bi behk.» Die Heimkehr ist alles, Odysseus bleibt zu Hause.

Namentlich Gesichtsausdrücke, Grimassen, Blicke, Haltungen, Gebärden, Stimmen und Intonationen übertragen sich physisch, geradewegs auf die Sinne der Angesprochenen, um stracks einzufahren in Mimik und Gestik: So, wie es die ersten Takte einer Musik auf dem Tanzboden tun. Gerade der Druck auf Lachmuskeln und Tränendrüsen zeigt, wie sehr das Filmschauspiel, als Ritual, ins Leben eingreift und die Art und Weise

«Namentlich Gesichtsausdrücke, Grimassen, Blicke, Haltungen, Gebärden, Stimmen und Intonationen übertragen sich physisch, geradewegs auf die Sinne der Angesprochenen, um stracks einzufahren in Mimik und Gestik.»

beeinflusst, wie der Zuschauer das Seinige empfindet und deutet. Hingegen ist das Gefüge eines Stoffes fast immer zu sperrig, um von Laien nachgespielt zu werden: Wie hochgeschraubt, sogar legitim der Anspruch auch immer sein mag, die Handlung sei aus dem Leben gegriffen und müsse nur schon von daher auch wieder zurückwirken, bis hinein in jedermanns Dasein.

«Vivir para contarla»

Doch bei all dem wäre es nun vermessen, die mögliche Reichweite der Stoffe etwa zu unterschätzen. Denn in zustimmender oder ablehnender Form kehrt von allem, was den Besucher beschäftigt oder belanglost, auf jeden Fall etwas zu den Urhebern zurück. Einen separaten Zugang zum Publikum weiss sich alles Drumherum zu verschaffen; der Weg muss allerdings weiter ausholen als über Muskeln und Nerven, nämlich über Seele, Gefühl, Gedächtnis und Verstand; an Fotografie ist hier zu denken, an Montage, Dekor; an Epochen, Fahrten, Landschaften und Atmosphäre; an Musik, Verläufe, Ideen, Themen, Motive und ja, auch an die Moral von der Geschicht'; es geht, mit einem Wort, immerhin um das eigentlich Erzählerische und ja, auch um das Mahnende und Ermunternde, das die Auftritte der Darsteller lenkt und untereinander verknüpft.

Die Inhalte oder Aussagen, wie sie von loser Zunge gern genannt werden, schlüpfen entlang einem Korridor zwischen der Darstellung und dem Dargestellten hindurch; üblicherweise sind sie dem Drehbuchautor, dem Regisseur und andern meist unsichtbaren Spezialisten anzulasten oder gutzuschreiben. Alles in allem ist es jedoch unmöglich zu wissen, in welchen Fällen das Kino etwas rundum Geniessbares ausgibt und einschenkt und wann das Parkett berufen ist, die emotionale Zeche selber zu spendieren.

Mehr aber noch vermag der Kinogänger die markantesten Details des Gebotenen seinerseits wieder in Fiktion umzuwandeln. Indes, wer spontan eine gewundene Handlung in Worten zusammenfassen oder beschreiben will, der verhaspelt sich nur zu oft; er ist schlecht zu verstehen und langweilt sein Gegenüber unmerklich. «Vivir para contarla» heisst es bei Gabriel García Márquez; was erzählt sein will, muss erst erlebt sein. Wenn Kino überhaupt ein Miterleben gestattet, dann bestenfalls mit Scheinlebendigen, aber aus der eigenen Empathie des Zuschauers heraus kommt keine solche Teilnahme zustand.

«This is not a dream, this is really happening»

«Mais c'est du cinéma», sagen die Frankophonen geläufig, wenn sie auf der Strasse eine Szene zu erkennen glauben, und wer weiss gleich von woher wieder, die sich vor ihren Augen zuträgt. Die Deutschsprachigen ziehen unverändert eine Wendung wie «Was für ein Theater» vor; sozusagen zwecks Ausgleich ist jedoch der Ausdruck «Ich bin im falschen Film» zu einer neueren Redensart geworden. Kein Szenarist hätte sich getraut, so etwas zu schreiben, lautet ein beliebter Ausruf, der das Unwahrscheinliche hervorheben will, wenn es sich überraschend bewahrheitet: aktuell und noch in der Rückblende, sodass bald die Opti-, bald die Pessimisten widerlegt werden. Klassisch ist es der Fall beim Untergang der Titanic oder der Costa Concordia, beim Überfall auf Pearl Harbor oder, wieder in neuerer Zeit, bei der memorablen Pleite von Lehman Brothers.

Zu einer häufigen Reaktion gesteigert haben sich geflügelte Worte wie: Jetzt ist ihnen wieder einmal ein frisches Thema zugeflattert, und noch heute klemmen sich die Szenaristen dahinter; und bis in ein paar Monaten flimmert dann die fixfertige Story bereits über die Flächen, als taufrische Historie der Gegenwart, notfallmässig adaptiert. Austausch, so lautet letztlich das Schlüsselwort: das Hin und Zurück, die unscharfen Grenzen zwischen, einerseits, dem Abgeschauten, Eingebildeten, auch dem gespenstisch Vorgespielten oder arglistig Vorgetäuschten und, auf der andern Seite, jenem legendären Schreckensmoment aus ROSEMARY'S BABY von Roman Polanski, wo es heisst: «This is not a dream, this is really happening».

Es gibt eine kleinere Reihe von Autoren oder Kinostücken, die veranschaulichen, was für eine perverse, sadistische Macht von Thema und Regie ausgehen kann, um gezielt die hilflosen Rollenträger zu erniedrigen, zu beherrschen, zu verzehren und sozusagen annulliert auf die Geisterbahn zu schicken: etwa Mia Farrow in ihrem unruhigen Schlaf, schmählich geschwängert vom Herrn der Hölle in eigener Person. Statt einer Mimin oder einem Mimen vertrauensvoll zugeteilt, werden ihm oder ihr dann die Parts um die Ohren gepfeffert und auch einmal unter die Gürtellinie gekleistert.

Ich ist ein anderer

Der nie besonders rücksichtsvolle Alfred Hitchcock verglich hie und da die Schauspieler mit Vieh: also «cattle», das sich nach Belieben antreiben, aber eben auch abschlachten lässt. Als sein eigener Nebendarsteller schnitt Polanski, in einer frühen Szene von CHINATOWN, Jack Nicholson mit geschliffener Klinge einen Nasenflügel auf, zwecks Warnung, und hetzte ihn markiert von einer Szene zur nächsten: über die blutende Narbe geklebt ein weisses Pflaster. Da hat die Regie ihr Kennzeichen dem Helden eigenhändig ins Gesicht geklebt, und zwar bleibend. Vergiss' nicht, wer deinesgleichen zurichten darf, und steck' niemals den Riecher in Dinge, die keinen etwas angehen! Auch die Spielleiter können wähnen, ihre eigene Regie zu führen.

Bei einem kommenden Durchgang wird Quentin Tarantino, grässlicher als je zuvor, mit Entsetzen Spass treiben, indem er diesmal resolut sein Personal gleich geschlossen in die Luft jagt und, mit demselben Donnerschlag, wer wagt es zu wünschen, auch sich selber. Als spätpubertärer Knallfrosch, Sprengmeister und «bounty hunter» oder Kopfgeldjäger von Hollywood metzelt er reihenweise Personal nieder und verquantet die Leichen ans Publikum gegen Bares. Auf dem Pfad zu den läuternden Herrlichkeiten des universellen Blutbads ist er dank seines DJANGO UNCHAINED wieder ein Stück vorangekommen. Nichts wie runter von der Leinwand mit dem widerwärtigen Menschengewürm, egal welcher Hautfarbe: egal, ob Schurke oder Tugendbold! Halthalt, war nur ein Witz; haha, war nur ein Witz. Dynamit ist kein Dynamit, Blut ist kein Blut, tot ist nicht tot. Alles ist nichts. Niemand ist jemand. Das glücklichste von allen Enden ist das Ende von allem.

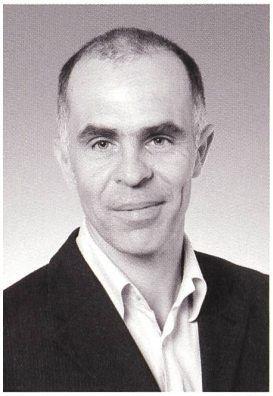
Und die Frage «Who are you?» beantwortet der Hauptdarsteller von FLIGHT, mit dem allerletzten komischen Dialogsatz des Skripts, in fünf knappen Worten: «That is a good question». Durchweg ist er ein Rätsel geblieben, auch sich selbst: die ideale Voraussetzung, um ein Held zu werden und ein geborener Knasti dazu. Es kann halt auch einer wie Denzel Washington nie sicher wissen, wie lange die Unikate, zu denen er einstweilen zählt, Individuen werden bleiben können, bevor sie zu Duplikaten werden und zu Imitaten, Falsifikaten, Multiplikaten.

Mit einem noch etwas härteren, geradezu abrundenden: «Me, I'm nothing» reagiert der Titelheld des dokumentarischen HARRY DEAN STANTON: PARTLY FICTION auf die spitze Erkundigung «What are you?» Die Schauspieler seines Schlags, die besten, sind imstand, gleichsam Wahres zu reden, das sie selber nur intuieren, und zwar selbst dann, wenn ein Film, über ihre Köpfe hinweg, offensichtlich flunkert. Sie wissen, und manchmal sagen sie es auch: Da oben auf den vermaledeiten bewegten Bildern kann Ich nur ein anderer sein.

Pierre Lachat

Im Film entwerfen wir Stadt

Während Stadt immer mehr zum vordringlichen Beobachtungs- und Bestimmungsraum unseres Seins und seiner Bedingungen wird, entzieht sie sich zusehends unseren Erwartungen und kulturellen Selbstverständnissen. Die damit verbundene Frage, wie sich Stadt künstlerisch und kulturell dennoch fassen lässt, stellt sich bereits seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und führt uns nach Paris. Dort wandelte sich die Stadt im Zuge der baulichen Umwälzungen unter Baron Haussmann nach 1850 zu einem intellektuellen und künstlerischen Laboratorium, in dem für die Moderne gleichsam archetypische Deutungsfiguren entstanden, die bis heute die künstlerische Annäherung an Stadt anleiten. Diente das turbulente und neuartige Strassenleben anfänglich hauptsächlich der künstlerischen Selbstfindung des baudelaireschen Flaneurs, loteten die Impressionisten in den sechziger und siebziger Jahren in ihren Kompositionen von Einsamkeit, Isolation und Verlust städtischer Gemeinschaft die psychologischen Abgründe der neuen prototypischen urbanen Konstellationen aus.



Diese fundamentale Erschütterung des Verhältnisses von Stadt und Individuum prägt im neunzehnten Jahrhundert weite Teile des westlichen Stadtdiskurses. Gegen Ende des Jahrhunderts erfindet dann die Grossstadt gewissermassen ihre eigenen Orte der Selbstreflexion. Reportage, Feuilleton und deren Agent, der Journalist, dringen in das *terrain inconnu* der Stadt vor und breiten anschliessend ihre Entdeckungen vor der Leserschaft aus. Aber es ist erst das Medium Film, das mit dem atemberaubenden Tempo der urbanen «éternelle du transitoire» (Baudelaire) mithält. Regisseure wie Tati, Fellini, Godard, Antonioni oder auch Robert Altman setzten ihren – imaginierten oder porträtierten – Städten nicht nur Denkmäler, sondern sie schufen Resonanzräume über das Urbane, die von anhaltender kultureller Irritation gegenüber der Stadt zeugten.

In einer rhapsodischen Geschichte der filmischen Annäherungen an New York lassen sich die Rhythmen und Verstärkungen dieser Irritationen sehr schön nachzeichnen. Steigen wir dazu in einem Moment ein, in dem es dem Kino möglich wird, die Totale über die Stadt zu etablieren, die der Kunst und der Literatur im Zuge der Entstehung der modernen Grossstadt abhanden gekommen ist: In der sich über mehrere Minuten hinziehenden fulminanten Eröffnungssequenz von Jules Dassins Film noir THE NAKED CITY von 1948 unterwirft sich die Kamera mit ihren aus dem Flugzeug gedrehten Bildern förmlich Manhattan. In einem unablässigen Wechsel mit Ausschnitten aus dem New Yorker Alltag binden die Kamerafahrten von oben diese Stadtfragmente ein. So ordnet der Film Bezüge und setzt an die Stelle des gegen den Menschen gerichteten Chaos, das zum Beispiel den *basso continuo* von Dos Passos' «Manhattan Transfer» darstellte, die Vorstellung eines riesigen, aber planvoll agierenden Räderwerks, in dem die Gerechtigkeit am Ende siegen kann.

Allein: Die Totale als ordnender Vermessungspunkt New Yorks blieb eine Episode aus der Boomzeit der Stadt, was das filmische Schaffen in der tiefen Krise der siebziger Jahre rasch spiegelte. Nun dominierte im urbanen Narrativ das Motiv des Fragments: In der Eingangssequenz von MANHATTAN, Woody Allens wohl vollendetster Liebeserklärung an New York, vernehmen wir aus dem Off eine männliche Stimme, welche die in opulentes Licht getauchten und in berückenden Schwarzweisskontrasten gehaltenen Aufnahmen von Strassenszenerien begleitet. Die Stimme gehört dem Schriftsteller Isaac Davis, der in rascher Folge Anfänge für einen Roman entwirft und sie ebenso rasch wieder verwirft. Nähert sich ein Einstieg New York in romantischer Überhöhung, fokussiert ein zweiter die virulente Gewalt, während ein dritter Davis' Zuneigung in die Sprache eines überschäumenden pubertären sexuellen Begehrens fasst. Anfang um Anfang reihen sich aneinander, um schliesslich in die eigentliche Geschichte zu münden. Dabei entsteht eine perspektivische Auffächerung, die sich festen Zuschreibungen enthält.

Martin Scorsese dagegen entwirft in seinem praktisch zeitgleich entstandenen TAXI DRIVER die Stadt nur mehr über düstere Deutungsfiguren von Apokalypse und Gewalt, Drogensucht und Isolation, die keine Relativierung mehr erfahren. Auch hier lässt sich die Eröffnungssequenz als Manifest lesen: Durch die regennassen Windschutzscheiben seines Taxis erscheint Travis Bickle, der Hauptfigur, das nächtliche Manhattan als verworfenes Schauspiel. In dieser Eintrübung der Beziehung zwischen Beobachter und Metropole kündigt sich die fundamentale Zerrüttung zwischen Individuum und Stadt an, die der von Paul Schrader geschriebene Plot dann ausbreitet.

Mitten in einer existenziellen Krise der Stadt gedreht, vermitteln beide Filme nicht mehr länger zwischen den Bruchstücken und dem Ganzen. Die grosse Erzählung der Stadt verstummt, an ihre Stelle treten mythische Verkürzungen. In LOST BOOK FOUND richtete der New Yorker Dokumentarfilmemacher Jem Cohen 1996 seine Kamera genau auf das Ephemere, um das Ganze unter die Lupe zu nehmen. Den Finger an der Record-Taste durchstreift er mit seiner Kamera Stadträume in benjaminscher Manier. So notiert die Kamera das Beiläufige und macht es zum Mikroskop, das die Banalität und Vergänglichkeit der alles durchdringenden Warenwelt freilegt. Filmische Bewegung erhält hier ihre Ursprünglichkeit zurück: Sie knüpft Beziehungen über Distanz. Darin liegt durchaus Programmatisches für die weitere Rolle des Films in unseren Beziehungen zur Stadt: Auch wenn Stadt alles ist, was uns geblieben ist, wird sie nie wieder mehr sein als ein Korpus voller lückenhafter Erzählungen, eigensinniger Bildsequenzen und subjektiver Impressionen. Durch diese Bedeutungslandschaften navigieren uns Filme. Ihren Spuren folgend, öffnet sich uns Stadt.

Angelus Eisinger
Direktor der Regionalplanung Zürich und Umgebung (RZU)

SRG SSR

Portraits de 20 grands cinéastes suisses
Porträts von 20 grossen Schweizer Filmschaffenden
Ritratti di 20 grandi cineasti svizzeri
Purtrets da 20 gronds cineasts svizzers
Portraits of 20 major Swiss film-makers

www.srgssr.ch

À découvrir dans CINEMAsuisse, la série tv complète de la SSR en coffret DVD.
Prix : 49 francs
Commandes : cinemasuisse@srgssr.ch

Entdecken Sie CINEMAsuisse, die gesamte Fernsehreihe der SRG als DVD-Kollektion.
Preis: 49 Franken
Bestellungen: cinemasuisse@srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF

LASS NICHT LOS

SANDRA
BULLOCK

GEORGE
CLOONEY

VON REGISSEUR ALFONSO CUARÓN

GRAVITY

WARNER BROS. PICTURES PRESENTS
AN ESPERANTO FILMOJ/HEYDAY FILMS PRODUCTION AN ALFONSO CUARÓN FILM SANDRA BULLOCK GEORGE CLOONEY "GRAVITY"
MUSIC BY STEVEN PRICE COSTUME DESIGNER JANY TEMIME VISUAL EFFECTS SUPERVISOR TIM WEBBER EDITORS ALFONSO CUARÓN MARK SANGER PRODUCTION DESIGNER ANDY NICHOLSON DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY EMMANUEL LUBEZKI A.S.C., A.M.C.
EXECUTIVE PRODUCERS CHRIS DEFARIA NIKKI PENNY STEPHEN JONES WRITTEN BY ALFONSO CUARÓN & JONÁS CUARÓN PRODUCED BY ALFONSO CUARÓN DAVID HEYMAN DIRECTED BY ALFONSO CUARÓN

WARNER BROS. PICTURES
© 2013 Warner Bros. Ent. All Rights Reserved

AB 3. OKTOBER IM KINO

ERLEBE ES AUCH IN **3D**

gravitymovie.ch · warnerbros.ch