Objekttyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 335

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

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

http://www.e-periodica.ch

Kino in Augenhöhe

Filmbulletin

8.13

Jacqueline Bisset

...

Das Filmende – kleine Phänomenologie

...

INSIDE LLEWYN DAVIS Coen
LIKE FATHER, LIKE SON Kore-eda
LA VIE D'ADÈLE Kechiche
LE PASSÉ Farhadi
KARMA SHADUB Giger
ALL IS LOST Chandor

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 08

WEB-ONLY-CONTEST 2013 GÜSEL. DIE MÜLLDEDEKTIVE WWW.SRF.CH BREAK-UPS WWW.RTS.CH BROUILLON DE CULTURE WWW.RTS.CH NEZ ROUGE–NUIT NOIRE WWW.RSI.CH FAKEBOOK WWW.RSI.CH BREAK-UPS WWW.SRF.CH TELEFON–INVISTA WWW.RTR.CH GÜSEL. DIE MÜLLDEDEKTIVE WWW.SRF.CH BROUILLON DE CULTURE WWW.RTS.CH NEZ ROUGE–NUIT NOIRE WWW.RSI.CH FAKEBOOK WWW.RSI.CH BREAK-UPS WWW.SRF.CH TELEFON–INVISTA WWW.RTR.CH GÜSEL. DIE MÜLLDEDEKTIVE FAKEBOOK WWW.RSI.CH WWW.SRF.CH BROUILLON DE CULTURE WWW.RTS.CH TELEFON–INVISTA WWW.RTR.CH FAKEBOOK WWW.RSI.CH

SRG SSR

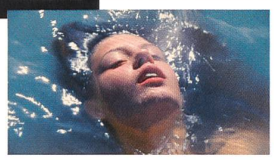
COMING SOON !

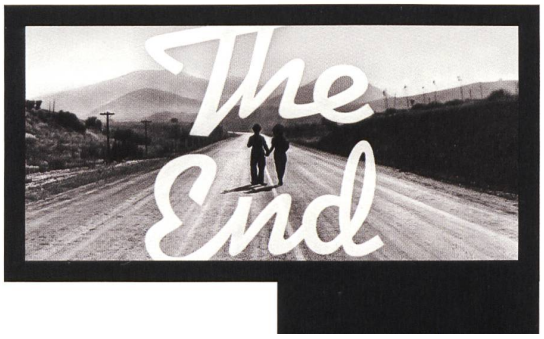
7 SERIES WEB QUI FONT DU BUZZ

RSI RTR RTS SRF SWI

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
8.2013
55. Jahrgang
Heft Nummer 335
Dezember 2013

Titelblatt:
Tahar Rahim als Samir und Bérénice Bejo als Marie in LE PASSÉ
Regie: Asghar Farhadi





KURZ BELICHTET
3 *Viennale, Rückschau*
5 *Seijun Suzuki*
7 *Bücher*
9 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
10 **Zärtlich beobachtete Augenblicke**
LIKE FATHER, LIKE SON *von Hirokazu Kore-eda*

KINO IN OHRENHÖHE
12 **In einer unterganggeweihten Zwischenwelt**
INSIDE LLEWYN DAVIS *von Joel und Ethan Coen*

HOMMAGE
14 **«Der Körper spricht genauso wie das Gesicht»**
Gespräch mit Jacqueline Bisset

FILMFORUM
26 **Apotheose der körperlichen Begierde**
LA VIE D'ADÈLE *von Abdellatif Kechiche*
28 **Visuelle Sensibilität**
LE PASSÉ *von Asghar Farhadi*
29 **«Die Kameraarbeit wird bei mir immer von der Geschichte diktiert»**
Gespräch mit Asghar Farhadi

NEU IM KINO
32 **KARMA SHADUB** *von Ramòn Giger*
33 **ALL IS LOST** *von J. C. Chandor*
34 **DAS MERKWÜRDIGE KÄTZCHEN** *von Ramon Zürcher*
34 **THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY** *von Ben Stiller*

PANORAMA
35 **Das Einverständnis mit dem Leben**
Eine kleine Phänomenologie des Filmendes

KOLUMNE
40 **Weihnachten wie im Film**
Von Marie-Therese Mäder

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
Frank Arnold, Gerhard Midding, Erwin Schaar, Johannes Binotto, Michael Ranze, Oswald Iten, Sascha Lara Bleuler, Sarah Sartorius, Fritz Göttler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Festival del film, Locarno; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Ascot Elite Entertainment, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Filmpodium, Frenetic Films, Look Now!, 20th Century Fox, United International Pictures, Zürich; Alamode Film, München; Camino Filmverleih, Stuttgart; Viennale, Wien

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2014 achtmal. Jahresabonnement Schweiz: CHF 69.– (inkl. MWST); Euro-Länder: € 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

Liebe Leserinnen
Liebe Leser

Wenn Sie dieses Heft in Händen halten, ist auch der 55. Jahrgang dieser Zeitschrift abgeschlossen und die «Stiftung Filmbulletin» – die ab der nächsten Ausgabe als Herausgeber firmieren wird – wird gegründet sein.

Gerne bedanken wir uns an dieser Stelle noch einmal für all die Unterstützung, die wir bislang von allen Seiten – insbesondere von unseren Abonnentinnen und Abonnenten, aber auch von den Subventionsgebern – erhalten haben, erhalten und die neue Herausgeberin hoffentlich auch weiterhin erhalten wird. Ohne diese breite und grosszügige Unterstützung müsste das Abenteuer, diese Zeitschrift zu machen, scheitern – und ein Abenteuer wird es wohl auch mit neuen, klaren Strukturen weiterhin bleiben.

Wir wünschen Ihnen frohe Festtage und ein gutes, cinephiles, neues Jahr – sowie uns und Ihnen einen prächtigen, zeitlos aktuellen 56. Jahrgang von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe».

Walt R. Vian

Adressänderungen
Leider leitet die Post den Verlagen die neuen Adressen von Abonnentinnen und Abonnenten nicht mehr weiter. Deshalb bitten wir Sie wieder einmal, uns alle Adressänderungen direkt mitzuteilen. Besten Dank.

Kurz belichtet

MEIN NACHBAR TOTORO
(TONARI NO TOTORO)
Regie: Hayao Miyazaki

Happy End
Noch bis Ende Dezember ist im *Stadtkino Basel* die von *Johannes Binotto* kuratierte Reihe «Zur Verteidigung des Happy Ends!» zu sehen. *Rainer Werner Fassbinders* MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL ist der Film par excellence für die Reihe, denn Fassbinder hat für die Auswertung in den USA ein zweites, ein *happy* Ende gedreht, und selbstverständlich werden in Basel beide Fassungen gezeigt. CITY LIGHTS von *Charles Chaplin*, THE APARTMENT von *Billy Wilder*, GLORIA von *John Cassavetes*, MAGNOLIA von *Paul Thomas Andersen* und STRANGER THAN FICTION von *Marc Forster* regen zum Nachdenken nicht nur über die glücklichen Enden nach. Der ultimative Weihnachtsfilm IT'S A WONDERFUL LIFE von *Frank Capra* und der ebenso wunderbare Animationsfilm MEIN NACHBAR TOTORO vom japanischen Meister *Hayao Miyazaki* garantieren glückliche Festtage.

www.stadtkinobasel.ch

Tag des Kurzfilms
Der kürzeste Tag des Jahres, der 21. Dezember, ist 2011 aufgrund einer französischen Initiative zum *Tag des Kurzfilms* deklariert worden. Dieses Jahr feiern zum ersten Mal auch in der Schweiz diverse Organisationen und Festivals, die sich für die Förderung des Kurzfilms einsetzen, mit einem reichhaltigen Programm das kurze Format. Die *Winterthurer Kurzfilmtage* und das *Berner Kurzfilmfestival shnit* haben gemeinsam zwei Programmblöcke mit Filmen aus den diesjährigen beziehungsweise aus früheren Festivaljahren zusammengestellt, die in fünfzehn Schweizer Städten gezeigt werden; *Swiss Films* zeigt unter dem Titel «This Is not a Funny Programme» zehn europäische Kurzfilme zum Thema

DER KLEINE VOGEL UND DAS BLATT
Regie: Lena von Döhren
© SRF

Humor; in den *Pathé Kinos* der ganzen Schweiz wird im Vorprogramm der Animationskurzfilm MOONSTRUCK von *Christoph Gabathuler* zu sehen sein. Und das *Schweizer Radio und Fernsehen SRF* ermöglicht mit seiner «Langen Nacht der kurzen Filme», ab 21.50 Uhr auf SRF2, mit zahlreichen Schweizer Produktionen in drei Filmprogrammen eine intensive Begegnung mit der Gattung.

Stummfilmfestival

Im *Filmpodium* Zürich hebt das neue Jahr mit dem bereits zum elften Mal durchgeführten Stummfilmfestival an. Mit dem Monumentalfilm CABIRIA von *Giovanna Pastrone* von 1914 und so unterschiedlichen Werken wie DER LETZTE MANN von *Friedrich Wilhelm Murnau*, DIE SELTSAMEN ABENTEUER DES MR. WEST IM LANDE DER BOLSCHEWIKI von *Lew Kuleschow*, THE GOLD RUSH von *Charles Chaplin* und GÖSTA BERLINGS SAGA von *Mauritz Stiller*, alle aus dem Jahr 1924, bildet ein Teil des Stummfilmprogramms gleich den Auftakt zur permanenten Filmgeschichtsreihe «Das erste Jahrhundert des Films». Wie immer sorgt die musikalische Livebegleitung für optimalen Genuss. Zu hören sein werden die hochkarätigen Hauspianisten *André Desponds*, *Martin Christ*, *Günter A. Buchwald*, *Joachim Bärenz* und *Stephen Horne*, am 4. Januar aber auch *Maud Nelissen* mit einem Cello-Oktett zur Gogol-Verfilmung DER MANTEL von *Grigori Kosinzew* und *Leonid Trauberg* (1926) und am 30. Januar *Dominik Blum* (Piano, Orgel), *Marino Pliakas* (Gitarre, Bass) und *Michael Wertmüller* (Schlagzeug) zu ORLACS HÄNDE von *Robert Wiene* (eine Veranstaltung im Rahmen der IOIC-Soirées zum Thema «Die Künste im Stummfilm»).

www.filmpodium.ch, www.ioic.ch

L'ÉCUME DES JOURS
Regie: Michel Gondry

Michel Gondry

«Der Charme von Gondrys Werk macht ja nicht zuletzt dessen erhabener Sinn für das Unmassgebliche aus.» (Gerhard Midding zu L'ÉCUME DES JOURS in Filmbulletin 6.13) Unter dem Titel «Michel Gondry – La science de l'imagination» sind ab 19. Dezember im Zürcher Kino *Xenix* alle Langfilme des begnadeten Bastlers und «Urenkel von Georges Méliès» (Florian Keller) zu sehen, von HUMAN NATURE über ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, LA SCIENCE DES RÊVES, BE KIND REWIND bis L'ÉCUME DES JOURS. Inklusive TOKYO!, ein Episodenfilm mit Leos Carax und Bong Joon-ho, und als schweizerische Premieren THE WE AND THE I, eine Art Studie über den Herdentrieb von Jugendlichen, und L'ÉPINE DANS LE CŒUR, ein Dokumentarfilm über Gondrys gut achtzigjährige Tante Suzette. Was auch nicht fehlt, ist ein Block mit einer Auswahl aus Gondrys Kurz- und Werbefilmen.

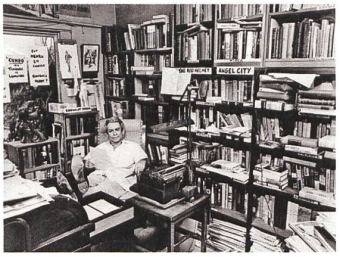
www.xenix.ch

Wolfram Schütte

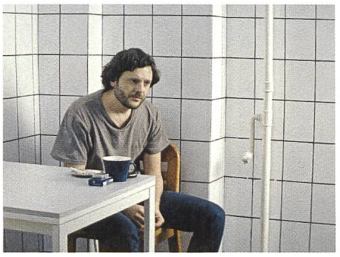
Der (Film-)Kritiker und Essayist *Wolfram Schütte*, langjähriger Mitarbeiter der «Frankfurter Rundschau», ist von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung mit dem diesjährigen *Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay* ausgezeichnet worden. Als «enthusiastischer Journalist» habe er «das geistige Leben der Bundesrepublik Deutschland mitgeprägt» und nicht zuletzt «die Aufmerksamkeit des Feuilletons für Kunstformen wie den Film geöffnet und geschärft». Laudatio von Thomas Assheuer und Dankesrede von Wolfram Schütte sind auf der Website der Deutschen Akademie abrufbar.

www.deutscheakademie.de

Auf der Leinwand und davor
Viennale 2013, Rückschau



A FULLER LIFE
Regie: Samantha Fuller



WHEN EVENING FALLS ON BUCHAREST OR METABOLISM
Regie: Corneliu Porumboiu

Gibt es das auch bei anderen Filmfestivals? Man trifft einen Filmemacher (dessen Foto man aus dem Katalog kennt) und spricht mit ihm nicht über seine experimentellen Filme (die dieses Jahr zu einem eigenen Programm zusammengefasst sind), sondern über seine Tätigkeit beim Festival, die darin besteht, die Kopien, heute überwiegend digitale Abspielformate, zu überprüfen. Oder man sieht auf der Leinwand die Hauptdarstellerin eines Films und hat das Gefühl, sie zu kennen, nicht aus einem anderen Film, sondern aus der Wirklichkeit. Tatsächlich, die da in *Sasha Pirkers* zweiminütiger Slapstick-Variante LIVEPAN die stoische Büglerin verkörpert, steht sonst während der Festivaltage vor der Leinwand, verantwortlich für die Saalregie in einem der Kinos. Kino und Leben liegen nah beieinander bei der Viennale, wie man in diesem Jahr bei *Johann Lurf* und *Birgit Baldasti* sehen konnte – und im vergangenen bei *Bobby Sommer*, dem Hauptdarsteller von *Jem Cohens* MUSEUM HOURS, der die Gäste ansonsten als einer der Fahrer ins Kino kutschierte.

Das Vexierspiel, das das Kino mit der Wirklichkeit erlaubt, wurde in diesem Jahr auch in mehreren Filmen thematisiert: im rumänischen Spielfilm WHEN EVENING FALLS ON BUCHAREST OR METABOLISM von *Corneliu Porumboiu* verdichtet zu einer Reihe von Tableaus (in den wenigsten davon bewegt sich die Kamera), die einen Filmregisseur und seine Darstellerin/Geliebte beim Proben, beim Essen oder bei Autofahrten zeigen, wobei Abhängigkeitsverhältnisse sichtbar werden. Im Dialog zwischen den Filmemachern zweier Generationen, *James Benning* und *Richard Linklater*, in *Gabe Klingers* DOUBLE PLAY. Im Blick auf das Gesicht und die Gestik des Schauspielers *Boris Karloff*, von dem *Norbert Pfaffenbichler* in A MASQUE OF MADNESS (NOTES ON FILM 06-B, MONOLOGUE 02) Ausschnitte aus fast hundertsiebzig Filmen montiert. In der Chronologie des Lebens von *Samuel Fuller* und dessen verschiedenen Tätigkeiten als Zeitungsreporter, Kriegsteilnehmer und schliesslich Filmemacher, zum Leben erweckt von seiner Tochter *Samantha Fuller*, die zwei Dutzend Personen Abschnitte aus seiner Autobiografie lesen lässt und das teilweise mit erst jetzt aufgefundenen Filmaufnahmen Fullers unterlegt (A FULLER LIFE), während sich im argentinischen RICARDO BÄR von *Gerardo Naumann* und *Nele Wohlatz* das problematische Verhältnis der Filmemacher zu ihrem Protagonisten (dem sie im Austausch gegen die Möglichkeit, seinen Tagesablauf filmen zu dürfen, ein Stipendium vermittelt haben) erst durch die eingeschobenen Off-Kommentare erschliesst.

Persönlich wird es in MILLE SOLEILS, in dem *Mati Diop* den Hauptdarsteller aus TOUKI-BOUKI aufsucht (einem Klassiker des schwarzafrikanischen Kinos, 1972 gedreht von ihrem Onkel *Djibril Diop Mambéty*) und dessen Wirklichkeit zwischen schlecht bezahlten Jobs, Erinnerungen an die kurze Filmkarriere und daraus resultierenden Traumbildern inszeniert. Noch stärker war das persönliche Element in JERRY & ME, in dem *Mehrnaz Saeedvafa* ihrer Faszination für Jerry Lewis als Kind im Iran der späten fünfziger Jahre nachgeht – eine hübsche Ergänzung der diesjährigen Viennale-Retrospektive, die *Jerry Lewis* gewidmet war. Das war ähnlich gewinnbringend, wie die Filme von *Will Ferrell* (ANCHORMAN) im Licht dieses Komikers zu sehen – die Viennale widmete ihm eine Hommage, die erste weltweit.

Frank Arnold

DAS KULTURMAGAZIN

ensuite: Mehr als Sie denken!

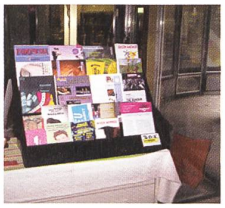
Lesen · Entdecken · Teilen

WWW.ENSUITE.CH

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

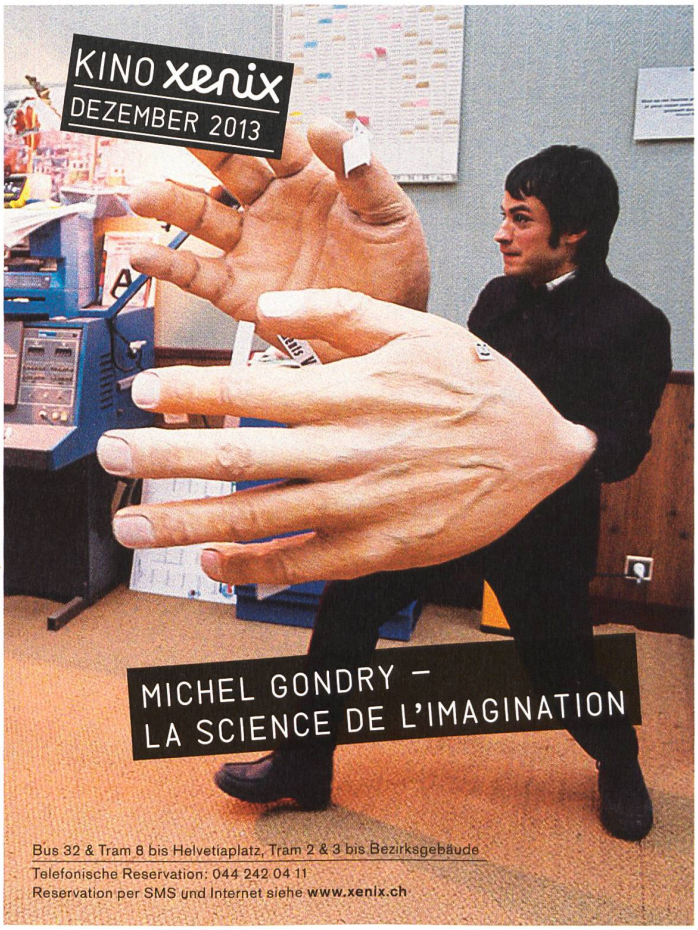
Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreff-punkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.



propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

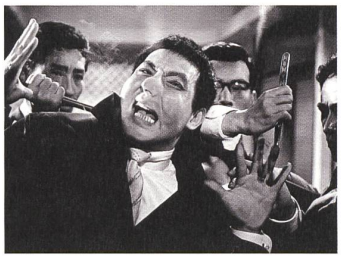
www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28



Der elegante Schmuggler

Seijun Suzuki im Filmpodium Zürich

YOUTH OF THE BEAST / YAJU NO SEI-SHUN (1963)



ZIGEUNERWEISEN / TSIGOINER UWAIZEN (1980)
© Presendet by Little More Co. Ltd.

FIGHTING ELEGY / KENKA EREJI (1966)

TOKYO DRIFTER / TOKYO NAGAREMONO (1966)

Diese Information ist nicht ganz so irrelevant, wie sie zunächst erscheinen mag: Vor einigen Jahren wurde *Seijun Suzuki* zu einem der bestgekleideten Männer Japans gewählt. Für einen Regisseur ist das eine ungewohnte, aber keinesfalls ehrenrührige Auszeichnung. So schwer es auch fallen mag, sich diesen wilden Bilderstürmer als soignierten älteren Herrn vorzustellen – ein Bewusstsein für Stil und Eleganz zeichnet seine Filme sehr wohl aus. Erstaunlich ist diese Ehre freilich auch, weil Suzuki lange Zeit ein Verfemter war. Als ihn 1967 die Nikkatsu feuerte, schien seine Karriere beendet: Zu unverständlich seien Suzukis Filme, schimpfte der Chef des Studios.

Das nächste Jahrzehnt musste er sich erst einmal mit Werbung über Wasser halten. Mittlerweile ist er längst rehabilitiert: als Inbegriff des eigensinnigen Genre-Regisseurs, dessen bizarrlyrische Gangsterfilme in Quentin Tarantino, Takeshi Kitano und Wong Karwai prominente Bewunderer gefunden haben und dessen Einfluss auf das Hongkong-Kino eines John Woo unverkennbar ist. Jim Jarmusch hat ihn in GHOST DOG aufmerksam plagiiert, und der in Sachen Cinephilie sonst eher unbedarfte Baz Luhrman pries ihn als einen Filmemacher, der «die Zukunft kannte, bevor sie sich ereignete.» Eine Retrospektive auf dem Festival von Rotterdam leistete 1991 entscheidende Schrittmacherdienste auf dem Weg zu seiner Wiederentdeckung. Zehn Jahre später erhielt er in Venedig dann einen Löwen für sein Lebenswerk.

Dabei kokettierte er immer gern damit, dass seine Meisterwerke eher versehentlich entstanden sind. Er verstand sich als Auftragsregisseur im Studiosystem, der es sich nicht erlauben konnte, schlechte Drehbücher abzulehnen. Welch eine Steilvorlage für die Autorentheorie: Der *auteur* ist der Verantwortung für sein Sujet enthoben, seine Inszenierung ein Triumph über die Konvention, sein Stil eine kühne Unterminierung des Geläufigen! Das ist natürlich nur die halbe Wahrheit. Zum einen schrieb sein gefeierter Regiekollege *Kaneto Shindô* einige wuchtige Szenarien für ihn. Und die Intrigen seiner Gangsterfilme sind in ihrem Zusammenspiel von Betrug und Gegenbetrug ziemlich ausgeklügelt. Der vorgewarnte Gegner ist doppelt gefährlich, lernt etwa der Zuschauer in YOUTH OF THE BEAST / YAJU NO SEISHUN (1963).

«Ich hasse konstruktive Filme», sagt er selbst, «Bilder, die in Erinnerung bleiben, sind solche der Zerstörung.» Es ist mithin kein gewagter biografischer Rückschluss zu behaupten, diese Lust an der Zerstörung sei ihm in die Wiege gelegt. Er wurde 1923 geboren, im Jahr des grossen Erdbebens von Kanto, mit dem ein Aufbrechen der erstarrten gesellschaftlichen Verhältnisse einherging, eine demokratische Öffnung. Der Taisho-Ära, in der er aufwuchs, widmete er später einen Filmzyklus, der 1980 mit ZIGEUNERWEISEN / TSIGOINER UWAIZEN beginnt. Zum Kino kam er der Legende nach zufällig, als er nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst 1946 auf eine Anzeige des Studios Shochiku antwortete, das ihn überraschenderweise als Regieassistenten verpflichtete. Einige Jahre später wechselte er zur 1912 gegründeten Nikkatsu, die 1954 nach einer Zwangspause den Produktionsbetrieb wieder aufnahm und grosses Geschick darin bewies, Tendenzwenden im Publikumsgeschmack aufzugreifen: zunächst die Begeisterung des jungen Publikums für unverstandene Rebellen à la James Dean und Marlon Brando, sodann für Gangsterfilme und schliesslich für heute eher keusch wirkende romantische Pornofilme, die sogenannten *pink eiga*. Dem ersten Zyklus setzte der 1956 zum Regisseur beförderte Suzuki Glanzlichter auf wie 1960 mit GO TO HELL, HOODLUMS / KUTABARE GURENTAI (über eine Bande jugendlicher Unruhestifter mit reinem Herzen – einer von ihnen lässt sich gar zum buddhistischen Mönch ausbilden), im zweiten entwickelte er unvergleichliche Meisterschaft, den dritten nahm er 1964 mit dem rüden Melodram GATE OF FLESH / NIKUTAI NO MON vorweg.

Bei der Nikkatsu gehörte Suzuki zur zweiten Garde. Wenn ein A-Regisseur wie Shohei Imamura das Budget überzog, musste das bei B-Pictures eingespart werden. Meist erhielt er das Drehbuch erst zehn Tage vor Drehbeginn, hatte eine Woche Zeit für Schauplatzsuche und Absprachen mit den Technikern – er rühmte sich, von den Kameraleuten stets das Unmögliche zu verlangen –, drehte in der Regel nur einen Take und scherte sich wenig um die richtigen Anschlüsse. Auf die Besetzung hatte er keinen Einfluss (fand jedoch in dem pausbäckigen *Jo Shishido* einen prächtigen Hauptdarsteller), was ihn nicht weiter störte, da die Farben ohnehin die Hauptrolle bei ihm spielen. In diesem System war Wildwuchs möglich. In GO TO HELL, HOODLUMS löst Suzuki Generationenkonflikte noch versöhnlich auf und zerstreut nebenbei manchen Argwohn gegenüber der Verwestlichung der Sitten. Fortan allerdings mischt er mit bewundernswertem Unernst die Genres, lässt melodramatische Elemente mit slapstickhaftem Körperspiel und der munteren Grimmigkeit des Gangsterfilms kollidieren. In FLOWERS AND RAGE / HANA TO DOTO (1964) beweist er noch grössere stilistische Unbefangenheit, vermählt noch kunstfertiger disparate Erzählelemente. Wie viel in diesem Film allein schon Tätowierungen und Frisuren über Thema und Charaktere aussagen, ist staunenswert. Der Einsatz der Musik, zumal von Balladen, ist nicht nur in TOKYO DRIFTER / TOKYO NAGAREMONO (1966) ein weiteres konstituierendes Element seiner Filme. Beinahe könnte man ihn für den Erfinder des Musikvideos halten.

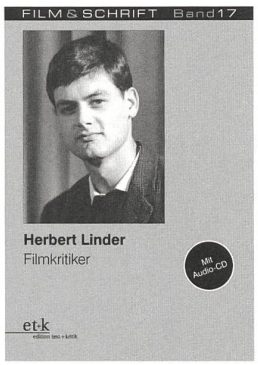
1963 beginnt die rasanteste Periode in seinem Werk. Dessen erzählerischer Horizont ist nicht besonders weit gefasst. Zumeist kreisen seine Filme um Loyalität, Verrat und Vergeltung in der Unterwelt; Yakuza und Prostituierte sind seine bevorzugten Protagonisten. Verbrechen werden mit amüsierter Gleichgültigkeit begangen. Dabei wirft er jedoch auch regelmässig Schlaglichter auf die japanische Zeitgeschichte. In FIGHTING ELEGY / KENKA EREJI (1966) sagt er Wesentliches aus über das Entstehen faschistischer Tendenzen in den dreissiger Jahren. Kühn reisst er in der Konterbande des Genrekinos die Pforten der Zensur auf.

Suzukis Kunst erfüllt sich in der Variation und Dekonstruktion. Sie offenbart sich in der Rigidität seiner Bildkompositionen – er kadriert mit der Präzision eines Besessenen –, der nonchalanten Sorglosigkeit im Bezug auf erzählerische Logik und der Lust an einem elliptischen, rissigen Erzähltempo. Er entfesselt die Farben (in GATE OF FLESH ist jeder der vier Heldinnen ein eigener, aggressiver Ton – Gelb, Grün, Rot und Violett – zugeordnet) und zielt zugleich auf eine immer grössere Abstraktion: Beim Finale von TOKYO DRIFTER rechnet der in einen weissen Anzug gekleidete Titelheld in einem weiss gestrichenen Nachtclub mit seinem Gegner ab – das bringt das Rot des Blutes umso stärker zur Geltung. Die Idee des Gags ist bei Suzuki nicht allein eine Kategorie der Komik, sondern Indiz einer grenzgängerischen Geistesgegenwart.

Gerhard Midding

BERNER
kulturagenda
Jeden Mittwoch im Anzeiger Region Bern
www.kulturagenda.be

Herbert Linder und die «ästhetische Linke»



Wer in geschichtliche Epochen eintaucht, der wird immer wieder erstaunt sein ob der Differenziertheit und Faktenfülle, die im eher grosszügigen Abspulen der Vergangenheit wie versteckte Gegenstände bisher gar nicht ins Gesichtsfeld gelangten. Eine nachlässig memorierte spezielle Historie wie die (deutschsprachige) Geschichte der Filmkritik gleicht eher einem unbestellten Feld. Wie ein zufälliger Fund erscheint mir der neue Band der Reihe «Film & Schrift», der einem Kritiker gewidmet ist, dessen Präsenz einmal widersprüchlich beurteilt wurde und der dann wie eine Sternschnuppe verglühte. *Rolf Aurich* (Jahrgang 1960) und *Stefan Flach* (Jahrgang 1972) haben literarische Schürfarbeit geleistet, um einen Kritiker wieder in die Diskussion zu bringen, der 1941 in Heilbronn geboren wurde und 2000 in New York starb, wo er seit 1973 lebte und in den letzten vierundzwanzig Jahren seines Daseins nichts veröffentlichte oder verlegte.

Über Herbert Linder ein historisch gültiges Heft zu kompilieren, heisst auch, sich mit dem Organ zu beschäftigen, in dem er reüssierte: die heute wirklich schon legendäre Zeitschrift «Filmkritik». In der Zeit um die sechziger Jahre wurde Filmgeschichte noch sehr übersichtlich vorgestellt, das Angebot in den Kinos, vor allem was den Sektor des sogenannten Kunstkinos anbetraf, war eher bescheiden. So hatte die Crew um den Filmhistoriker Enno Patalas die intellektuelle Führerschaft im Kritikergewerbe inne – bis dort auch die der Politik analogen Richtungskämpfe der späten Sechziger ausbrachen. Linder galt als einer der Aufmüpfigen, zwar sensibel, aber trotz dieser Eigenschaft auch rigoros anderen gegenüber (Peter Handke hat ihn «jemand Schwierig-Schönen» genannt). Plakativ gesagt: Man müsste die Auseinandersetzungen zwischen der ästhetischen und der politischen Linken in der Filmkritik rekapitulieren, um dem Phänomen des vorliegenden Buches seine Bedeutung zuzuschreiben, Linder als den Exponenten eines Metiers zu würdigen, das den an diesem interessierten Nachgeborenen die Leitlinien des Verständnisses vorgibt, um nicht gar manche Rätsel zu perpetuieren. Da ist Rolf Aurichs Zeitgemälde, das er um die Auseinandersetzung um Leni Riefenstahl und die sympathisierende Haltung Linders zu ihr im Beitrag «1972. Film.Geschichte.Leben» entwirft, zwar informationsgesättigt und sicher eine eminente Fleissarbeit, aber doch für den filminteressierten Newcomer schwer nachvollziehbar. Da wäre eine redigierte Fassung des Gesprächs aus dem Frühjahr 1969 zwischen dem Journalisten *Raimund Koplin* und Linder für ein Hörfunkfeature über die «Ästhetische Linke» sicher aufschlussreicher gewesen. Dieser Dialog auf der beiliegenden Audio-CD ist leider manchmal schwer verständlich.

Gelungen scheint mir Stefan Flachs Versuch, in einem fiktiven Dialog zwischen zwei Nichtzeitzeugen eine vergangene Zeit wiederzubeleben: «Was war die "Ästhetische Linke"?» – «Zunächst einmal nur eine kleine Gruppe von Autoren, die Mitte der sechziger Jahre für die "Filmkritik" schrieben. Dazu gehörten Enno Patalas, seine Frau Frieda Grafe, Helmut Färber, Herbert Linder ... Alle sassen in München. Interessant ist, dass der Name "Ästhetische Linke" zuerst Richard Roud einfiel, einem englischen Kritiker von "Sight & Sound" ... Prompt wurde er bei uns aufgegriffen und später vornehmlich von Leuten gebraucht, die der Gruppe nicht angehörten ... Und wenn man davon ausgeht, dass gerade Nicht-Mitglieder die Gruppe so bezeichneten, kann man schon ahnen, dass sie das Wort "ästhetisch" ein wenig naserümpfend oder sogar abwertend gebrauchten, nämlich als eine Art Gegenpol zu der "politisch linken" also ideologiekritischen und soziologisch orientierten Filmkritik, die in der Zeitschrift bis dahin gepflegt wurde.»

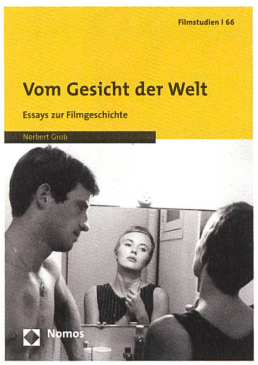
Sicher war für die Sensibilisten der Film eine Art Lebensgefühl, nicht für die politische Aufklärung zu gebrauchen, die doch nur wieder unser Dasein autoritär zur Einseitigkeit zu verkürzen schien. Dass Linder mit seiner eher unversöhnlichen Haltung den «Filmkritik»-Begründer Patalas indirekt zum Aufgeben bringen sollte, zeigt den so sympathisch und ruhig Erscheinenden als eine autoritäre Figur, dessen Qualitäten als Kritiker aber gefragt waren. Er veröffentlichte auch in der «Süddeutschen Zeitung», im «Tages-Anzeiger», in der «Frankfurter Rundschau» und in der «Zeit».

Was das Buch so empfehlenswert macht, sind die zahlreichen Kritiken und Buchbesprechungen, die ob des Stils und oft auch wegen der Angriffigkeit fachkundige und stilistisch herausragende Stellungnahmen sind. Wer über Ophüls, Rivette, Eisenstein, Godard, Pasolini, die Marx Brothers, Karl Valentin, John Ford et cetera Erhellendes und Herausforderndes lesen will und die Zeitschrift «Filmkritik» nicht vorliegen hat, wird – wie man so schön sagt – mit prächtigen Lesefrüchten belohnt. Auch wenn Linders Voraussicht, geschrieben zu Godards UNE FEMME MARIÉE, nicht eintraf: «Mit (den Filmen) aber, die er macht, hat er teil an einer Bewegung, die im Begriff ist, in ein philosophierendes Zeitalter des Kinos überzuleiten.»

Erwin Schaar

Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen (Hg.): Herbert Linder. Filmkritiker. München, Edition text + kritik, Film & Schrift Band 17, 2013, 198 S. mit Audio-CD, Fr. 36.50, € 26,–

Essays zur Filmgeschichte
von Norbert Grob



Wer «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» liest, kennt *Norbert Grob*. Zwei der 25 Essays, die im Band 66 der Schriftenreihe «Filmstudien» versammelt sind, wurden zuerst in dieser Zeitschrift publiziert («Spüren, was Leben ist – Yasujiro Ozu» Heft 8.08 und «Das Äussere übertreiben, das Innere entdecken – Luchino Visconti» Heft 6.11).

Wer diese Beiträge mit Interesse gelesen hat, wird auch weitere Essays, die in «Vom Gesicht der Welt» versammelt sind, mit Gewinn lesen. Schon Goethe stellte fest: Man sieht nur, was man weiss. Wer etwa die ersten Abschnitte von «Lovers on the run – Vom Abenteuer der Gangsterpärchen» gelesen hat, weiss mehr und sieht deshalb mehr, wenn er oder sie sich THEY LIVE BY NIGHT von Nicholas Ray anschaut.

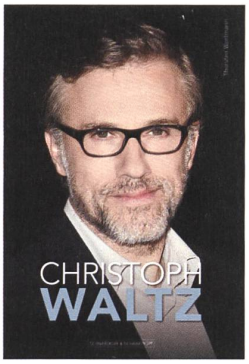
Der Band ist in die Kapitel Klassisches, Modernes, Solitäres, Exkurs zum NS-Film und Neuer Deutscher Film gegliedert. Die Einleitung bildet eine aufschlussreiche Auseinandersetzung mit dem «Point of view im Film – Was ist es, was die Kamera selber schafft?», und der Essay «Kommandeure in der Schlacht – Regie im Kino» bietet eine Einführung in das Verständnis von Regie und das Selbstverständnis einiger bedeutender Regisseure und arbeitet auch Unterschiede und Gemeinsamkeiten regional und im Laufe der Zeiten heraus.

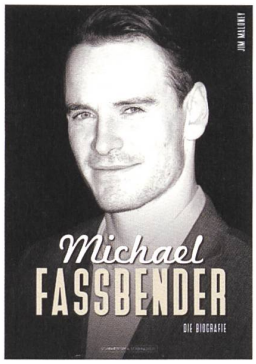
«Das Kino ist, selbst knapp 110 Jahre nach seinen Anfängen, noch immer eine Kunst, die wirkt wie ein unbekannter Kontinent», schreibt Norbert Grob in seinem Vorwort, «und es würde mir gefallen, wenn die vorgelegten Aufsätze akzeptiert würden als Forschungsreisen durch diesen unbekannten Kontinent.»

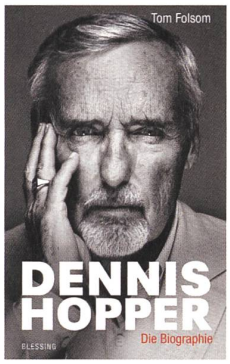
Walt R. Vian

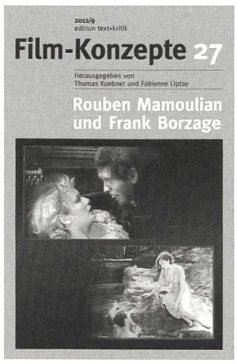
Norbert Grob: Vom Gesicht der Welt. Essays zur Filmgeschichte. Baden-Baden, Nomos, Filmstudien 66, 2013. 392 S., Fr. 98.90, € 74,–

Spätzünder oder das Leben. Die Filme









Alle drei hatten bereits während ihrer Schulzeit zum ersten Mal auf der Bühne gestanden, dennoch sollte bis zu ihrem Durchbruch geraume Zeit vergehen. Der eine bekam zwar mit zwölf Jahren ein Engagement in der Fernsehsendung «Micky Mouse Club» (war aber später vor allem an Independent-Filmen interessiert), der zweite war gerade mal achtzehn, als er mit einer von ihm selbst inszenierten und produzierten Bühnenversion von Quentin Tarantinos RESERVOIR DOGS in Pubs seiner irischen Heimat Zuspruch fand, der dritte allerdings musste 32 Jahre lang vor der Kamera stehen, bevor sein Name weltweit bekannt und seine Leistung mit einem Oscar honoriert wurde – in einem Film von Quentin Tarantino, in dem auch die Nummer zwei jener Schauspieler, von denen hier die Rede ist, mitwirkte. Christoph Waltz, Michael Fassbender und Ryan Gosling gehören sicherlich zu den derzeit interessantesten Schauspielern. Alle drei sind in diesem Jahr mit einer Biografie aus demselben Verlag gewürdigt worden, zwei davon verfasst vom selben Autor, der bei der dritten als Übersetzer tätig war.

Nun kann man nicht erwarten, dass alle Filmbücher aus demselben persönlichen Enthusiasmus entstehen (und diesen auch widerspiegeln) wie die hier in der vergangenen Ausgabe vorgestellte Monografie über den Kameramann Robert Krasker, aber diese drei Biografien sollte man tunlichst nicht hintereinander oder gar parallel lesen, denn dann fallen einem weniger die Parallelen in den Karrieren der drei auf als vielmehr deren in flotter Routine erstarrte Beschreibung. Darüber gibt schon ein Blick auf das Quellenverzeichnis Auskunft. Bei Christoph Waltz führt Autor *Thorsten Wortmann* auf vier Zeilen Zeitungen (von der Stuttgarter Zeitung bis zu Bild am Sonntag) auf, auf siebzehn Zeilen dagegen Internetseiten, beim Ryan Gosling-Band sind die Quellen nicht mehr differenziert, sie stammen fast ausschliesslich aus dem Internet. *Jim Maloney*, Verfasser der Michael-Fassbender-Biografie, verzichtet gleich ganz auf eine Auflistung der verwendeten Quellen, so wie er auch bei den zahlreichen Zitaten von und über Fassbender auf Quellenangaben verzichtet. Wortmann nennt sie manchmal, aber nur mit Namen der Quelle, weder Datum noch Autor sind ihm eine Erwähnung wert.

Nun gut, man erfährt in jedem der Bücher einiges über die Dreharbeiten der Filme und eine Reihe durchaus brauchbarer (soweit sie das denn sind ohne Quellenangabe) Statements der Porträtierten. Was man vermisst, ist allerdings eine Würdigung ihres Spiels, das auf der Sichtung der Filme basiert – die Zitate aus Kritiken sind durchweg summarisch und wenig aussagekräftig. Für eine erste Orientierung kann man die Bände relativ schnell durchlesen, aber hinterher bleibt ein Gefühl der Leere zurück.

Das trifft leider auch auf *Tom Folsoms* Biografie von Dennis Hopper zu. Dessen Leben und Arbeit bietet reichlich Stoff, angesichts früherer Bücher über Hopper kann man es verstehen, dass sich eine neue Biografie auf einen bestimmten Aspekt konzentriert. Für die Recherchen zu diesem Buch zog sich Folsom, wie der Klappentext verrät, nach Taos, New Mexico zurück, wo Hopper einst an THE LAST MOVIE arbeitete, den er nach dem Überraschungserfolg von EASSY RIDER als sein Opus Magnum konzipierte. So liest sich das Buch auch: wie ein fiebriger Drogentraum, in dem bruchstückhaft immer wieder das auftaucht, was Folsom an Hopper fasziniert – dessen «lebenslange Suche nach dem Amerikanischen Traum». «Hopper – A Journey into the American Dream» ist denn auch der Originaltitel des Buchs, dessen Originalcover – der junge Hopper mit Cowboyhut und rotem Cowboyhemd – passender wirkt als der abgeklärte alte Hopper, der den Umschlag der deutschen Ausgabe ziert. Hoppers Suche hat ihren Ausgangspunkt im Jahr 1939, als in dessen Heimatstadt Dodge City die Premiere des gleichnamigen Films stattfindet, in Anwesenheit der Hauptdarsteller Errol Flynn und Olivia De Havilland. «Irgendwann schien es bedeutungslos, ob es sich um echte Erinnerung handelte oder um Filmerinnerung», das hat sich Folsom zu eigen gemacht. Das Ganze ist in einem Stil geschrieben, der den Eindruck erweckt, der Verfasser (oder zumindest eine vertrauenswürdige Quelle) sei jeweils dabei gewesen. Folsom zählt in seinen Danksagungen jede Menge Leute auf, die ihm Auskunft erteilten, verzichtet aber grundsätzlich auf Angaben, wer als Quelle für welches Zitat bürgt. Auf eine Filmografie verzichtet der Band ebenfalls, immerhin gibt es ein Personen- und Filmtitelregister. «Die wüste Reise», so der Titel des vierten Kapitels, wäre auch ein passender Titel für Folsoms Buch gewesen.

Wer sich nach so viel Berichterstattung im Grundton unmittelbarer Zeugenschaft nach nüchterner Filmanalyse sehnt, der sei, mangels einer in Deutschland beheimateten Buchreihe, die kontinuierlich Filmemacher vorstellt, auf die vierteljährlich in der Edition text + kritik erscheinende Reihe «Film-Konzepte» verwiesen. Umfang und Konzept der Reihe, es werden Aufsätze unterschiedlicher Autoren versammelt, erlauben kein Gesamtbild, sondern verweisen eher auf zentrale Aspekte im Werk des jeweiligen Filmemachers. Es sind dann auch weniger die exemplarischen Filmanalysen, die den Schwerpunkt auf die Mise en Scène legen, sondern die thematisch orientierten Texte, die den Horizont erweitern. Im Band über Alan J. Pakula etwa leistet dies ein Text von *Gerhard Midding*, der sich jenen Filmen widmet, die Pakula vor dem späten Beginn seiner Regietätigkeit als Produzent zusammen mit dem Regisseur Robert Mulligan realisierte; in jenem über Bertrand Tavernier ist es der Text von *Pascale Anja Dannenberg*, der sich mit dem Verhältnis des Regisseurs zur Nouvelle Vague auseinandersetzt. Beim Band über Rouben Mamoulian und Frank Borzage ist bereits bemerkenswert, dass überhaupt eine Publikation in deutscher Sprache über diese beiden lange vergessenen Pioniere erscheint, die nicht an eine Retrospektive geknüpft ist. Dieser Band ist nicht zuletzt auch eine Liebeserklärung an die Vielfalt der Filmkunst, bevor der Nachkriegsrealismus dominierte.

Frank Arnold

Thorsten Wortmann: Christoph Waltz. Die Biografie. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2013. 170 S., Fr. 24.90, € 14,95

Thorsten Wortmann: Ryan Gosling. Die Biografie. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2013. 168 S., Fr. 24.90, € 14,95

Jim Maloney: Michael Fassbender. Die Biografie. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2013. 238 S., Fr. 24.90, € 14,95

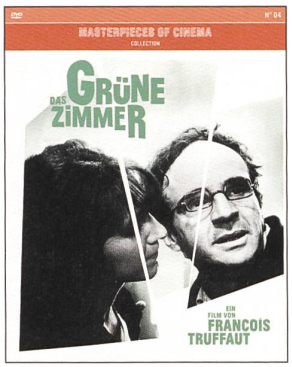
Tom Folsom: Dennis Hopper. Die Biografie. München, Karl Blessing Verlag, 2013. 415 S., Fr. 34.90, € 22,99

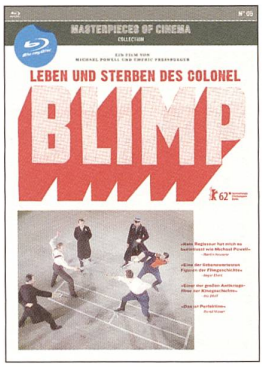
Armin Jäger (Hg.): Rouben Mamoulian und Frank Borzage. Film-Konzepte 27. München, edition text+kritik, 2012, 145 S., Fr. 38.40, € 28,–

Claudia Mehlinger, René Ruppert (Hg.): Alan J. Pakula. Film-Konzepte 26. edition text+kritik, München 2012, 112 S., Fr. 37.90, € 25,–

Karl Prümm (Hg.): Bertrand Tavernier. Film-Konzepte 25. edition text+kritik, München 2012, 128 S., Fr. 39.90, € 26,–

DVD





Fatalismus in Schwarz

Es hat ein wenig gedauert, doch nun ist in der Reihe der Film-Noir-Collection aus dem Hause Koch Media endlich auch jener Film vertreten, der exemplarisch für das ganze Genre steht: *Edgar G. Ulmers* DETOUR. Ein verkrachter Barpianist ist auf der Suche nach einem besseren Leben, doch der Mann, der ihn in seinem Wagen mitnimmt, stirbt bei einem Unfall. Und als der Pianist unter der Identität des Toten weiterfährt und sich einer Frau als Mitfahrgelegenheit anbietet, erkennt diese den Wagen wieder und verdächtigt ihn des Mordes. Schliesslich kommt auch die Frau in einem bizarren Unfall ums Leben, und der vormals unbescholtene Held hat nun endgültig Blut an seinen Händen. Die Reise quer durch Amerika, Sinnbild für den optimistischen Fortschrittsgedanken der ganzen Nation, verkehrt sich zum ausweglosen Spiessrutenlauf, der nur immer tiefer in den Schlamassel führt. Ulmers Geniestreich ist, ob seines tiefschwarzen Fatalismus, nicht nur inhaltlich exemplarisch, sondern auch formal. Der Film ist mit dürftigem Budget in den PRC-Studios entstanden, einem Studio, das auf jene Einstünder spezialisiert war, die man im Kino zu den grossen Filmen einfach noch als Zugabe dazukriegte. Ulmer indes beweist, welch kreative Energie in der Beschränkung liegt. Das Streichen und das Weglassen mache den Film gross, schreibt auch der Kulturjournalist Thomas Willmann in seinem (einmal mehr grossartigen) Essay im Booklet der DVD. Sogar jene Sparmassnahme, die Autofahrten anstatt in echten Landschaften mit Rückprojektionen im Studio zu drehen, entpuppt sich als Vorteil. Wie liesse sich denn besser zeigen, dass es für den unglücklichen Protagonisten keinen Ausweg aus den ewigen Umwegschlaufen (Detour bedeutet ja nichts anderes) geben kann? Wo der Horizont nur blosse Projektion auf einer Leinwand ist, kann man nirgendwo hinkommen.

DETOUR – UMLEITUNG *USA 1945. Bildformat: 4:3; Sprache: E (DD 2.0), Untertitel: D. Vertrieb: Koch Media*

Nekrophilie in Grün

Der Moment, in dem ein Filmregisseur vor seine eigene Kamera tritt, ist immer aussergewöhnlich, gar dann, wenn er – im Gegensatz etwa zu einem Darstellerregisseur wie Charles Chaplin – das Schauspielern gar nie wirklich gelernt hat. Es muss mit dem Stoff etwas ganz Besonderes auf sich haben, wenn der Regisseur zum Schluss kommt, nur er könne die Hauptrolle verkörpern. Dies zeigt sich bei *François Truffaut* ganz offensichtlich: Wenn er in LA NUIT AMÉRICAINE den Filmregisseur oder in L'ENFANT SAUVAGE den liebevollen Lehrer mimt, ist das, weil er sich als Filmemacher ohnehin in diesen Rollen sah. Irritierender ist da aber jene dritte Rolle, die Truffaut selbst gespielt hat, jene des Julien Davenne in LA CHAMBRE VERTE. Davenne, der überzeugt ist, dass die Toten erst dann wirklich tot sind, wenn man sie vergessen hat, und der darum sein ganzes Leben der kultischen Verehrung und Erinnerung der Toten widmet. Jenes grüne Zimmer, von dem der Titel spricht, ist das zum Schrein umgewandelte Zimmer, in dem Davenne seiner toten Frau und all der anderen Verstorbenen, die ihm wichtig waren, gedenkt. Er liebe nur die Toten, wird ihm jene Frau bald einmal vorwerfen, zu der er als einzige unter den Lebenden noch eine Beziehung pflegt. In der Tat ist Truffauts LA CHAMBRE VERTE ein stilles Gedicht über die Nekrophilie, gleichsam seine Antwort auf VERTIGO, jene andere nekrophile Lovestory des von ihm so grenzenlos verehrten Alfred Hitchcock. Beim Publikum freilich hatte dieses Zwiegespräch mit den Toten keinen Erfolg, und bis heute ist LA CHAMBRE VERTE vielleicht der unbekannteste unter den Filmen Truffauts geblieben. Dabei ist die unbändige Lust am Kino, mit der Truffaut sonst so viel Erfolg hatte, eigentlich eine nekrophile Lust. Filme sind unweigerlich Schreine für die Toten. Im Projektorlicht, das flackert wie die Kerzen in Davennes Privatkappelle, erinnern wir uns all der Schauspieler, die schon längst nicht mehr sind. Im Kino leben sie als Tote weiter. Und so ist, wie der deutsche Truffaut-Spezialist Robert Fischer im Booklet der vorliegenden DVD schreibt, LA CHAMBRE VERTE auch «eine Kerze für François Truffaut, der am 21. Oktober 1984 im Alter von nur 52 Jahren starb und durch sein Werk noch immer so präsent ist, als habe er uns nie verlassen.»

DAS GRÜNE ZIMMER *F 1978. Bildformat: 16:9; Sprache: F, D (DD 2.0), Untertitel: D. Vertrieb: Koch Media*

Melancholie in Technicolor

Hört man die Namen *Michael Powell* und *Emeric Pressburger*, denkt man an jene exaltierten Farbfilme, die dem Farbfilmverfahren Technicolor jenen übernatürlichen Nimbus verpasst haben, den wir bis heute mit diesem Namen verbinden. Wir denken an Filme wie die Ballett-Tragödie THE RED SHOES oder an das Melodram im Nonnenkloster BLACK NARCISSUS, vielleicht auch noch an die wahnwitzige Opernadaption THE TALES OF HOFFMANN. Weiter weg von typisch britischer Contenance und Understatement hat sich davor und danach kaum ein englischer Regisseur mehr entfernt.

THE LIFE AND DEATH OF COLONEL BLIMP indes, der den Anfang von Powell und Pressburgers grandiosen Farbfilmexperimenten macht, ist diesseits des Kanals eher ein Geheimtipp geblieben, leider. Erzählt wird die Geschichte des britischen Soldaten Clive Wynn-Candy, von seinem Auf- und Abstieg in der Armee und davon, wie sich mit ihm eine ganze Nation von den (nicht nur militärischen) Idealen der Fairness und Ehre verabschieden muss. Melancholisch erinnert sich der dick und lächerlich gewordene Held, wie er sich früher mit einem preussischen Offizier fechtend duellierte und sie danach Freunde wurden, Freunde, die einander nicht einmal dann neidig waren, wenn der eine dem anderen die Frau ausspannte. Der Brite und der Preusse begegnen sich wieder am Ende des Ersten Weltkriegs, und im Laufe des Zweiten wird der einst patriotische Deutsche schliesslich in England um Asyl suchen. Es ist ein bitteres Ende. Denn nicht nur der Deutsche muss seine Heimat aufgeben, auch der Brite sieht sich jener Werte beraubt, die ihn definierten. Der Kampf gegen die Nazis muss um jeden Preis gewonnen werden, selbst wenn man dafür gegen jene Anständigkeit und Ehrenhaftigkeit verstossen muss, die dem Briten einst das Wichtigste waren.

2010/2011 hat man diesen sagenhaft melancholischen Film aufwendig restauriert und ihm den sanften Glanz seiner Technicolorfarben zurückerstattet, die man am besten auf der Blu-Ray geniesst. So hat Colonel Blimp – zumindest als Film – am Ende doch der Zeit standgehalten. Der Film über ihn ist ein Denkmal fürs Kino.

LEBEN UND STERBEN DES COLONEL BLIMP *GB 1943. Bildformat: 4:3; Sprache: E (DD 2.0), Untertitel: D. Extras: Dokumentation & Restaurationsfeaturette. Vertrieb: Koch Media. (sowohl auf DVD als auch auf BluRay erhältlich)*

Johannes Binotto

Zärtlich beobachtete Augenblicke

LIKE FATHER, LIKE SON von Hirokazu Kore-eda

Es beginnt mit einer kleinen Lüge. Bei einem Aufnahmegespräch für die Grundschule berichtet der aufgeweckte sechsjährige Keita, wie sein Vater, Ryota Nonomiya, ihm während eines Camping-Urlaubes das Drachenfliegen beigebracht habe. Der Urlaub hat allerdings nie stattgefunden, wie wir wenig später erfahren, ebenso wenig die Lektion im Drachenfliegen. Keita hat auf Geheiss seiner Eltern gelogen, um einen guten Eindruck zu machen. Denn in Wirklichkeit hat Ryota, ein ehrgeiziger Architekt, für seine Familie keine Zeit, weil er bis spät in den Abend arbeitet, um seine Karriere voranzutreiben. Nicht, dass er seine schöne Frau Midori und seinen Sohn, für den er sich eine erfolgreiche Zukunft ausmalt, nicht liebte. Aber mit seiner steifen, unbeholfenen Art wirkt er wie ein Fremdkörper im familiären Miteinander, das modern eingerichtete Apartment, das irgendwo in einem Hochhaus mitten in Tokio versteckt ist, strahlt eine Kühle aus, die Ryotas Gefühlswelt zu spiegeln scheint. Doch schon bald wird das wohlgeordnete, durchgeplante Leben der Nonomiyas gehörig durcheinandergewirbelt. Das Krankenhaus, in dem Keita vor sechs Jahren zur Welt kam, informiert die Eltern darüber, dass der Bub nach der Geburt vertauscht wurde. Ihr leiblicher Sohn ist in der Familie von Yudai Saiki aufgewachsen, der in einem Vorort einen bunt gemischten Elektroladen betreibt. Die Saikis leben mit ihren drei Kindern in einer kleinen Wohnung über dem Geschäft, Yudai ist mit ungepflegten Haaren und achtlos zusammengestellter Kleidung schon äusserlich als Lebenskünstler kenntlich, der die Dinge nicht so eng sieht. Beide Elternpaare, so unterschiedlich sie auch sein mögen, zögern zunächst, ihre Söhne sofort auszutauschen. Sie kommen überein, dass man sich zunächst trifft, näher kennenlernt, die Jungs vielleicht einmal übers Wochenende in der anderen, der leiblichen Familie übernachten lässt.

Der japanische Regisseur Hirokazu Kore-eda ist in Europa vor allem durch NOBODY KNOWS (2004), dem beklemmenden Drama einer alleinerziehenden Mutter, die einfach ihre vier Kinder verlässt, und STILL WALKING (2008) bekannt geworden, der Geschichte eines Ehepaares, das seinen Sohn

bei dem Versuch, einen Ertrinkenden zu retten, verloren hat, ein ebenso sensibel inszenierter wie feinfühlig beobachteter Film über das Leben – auch wenn der Tod das Familientreffen überschattet. Themen wie Generationenkonflikte, unvollständige oder durch Traumata gefährdete Familien, Zusammenleben, Älterwerden und Sterben erinnern an die Filme des grossen Meisters Yazujiro Ozu, auch stilistisch nähert sich Kore-eda mit erzählerischer Einfachheit und bewundernswerter Lebensklugheit dem Vorbild an. Zwei Babys werden nach der Geburt vertauscht – diese schlichte Erzählprämisse ist für Kore-eda Anlass, über Elternschaft nachzudenken, über Familienbande und die Verantwortung der Erziehungsberechtigten. Dabei geht es vor allem – der englische Verleihtitel deutet es bereits an – um die Erwartungen des Vaters, für Ryota hat die leibliche Vaterschaft absoluten Vorrang. Blut ist dicker als Wasser, so heisst es, doch sind die vererbten Gene wichtiger als die Zeit, die ein Kind in einem anderen Elternhaus verbringt, als die Erziehung, vor allem die Liebe, die es dort erfährt? Die Antwort darauf ist nicht einfach, so wie sich auch die Filmfiguren ihre Entscheidung nicht leichtmachen, und so nähert sich der Regisseur, ähnlich wie es Etienne Chatiliez in LA VIE EST UN LONG FLEUVE TRANQUILLE 1987 getan hat, seinen Fragen mit mild ironischen Kontrasten, die das Gefälle zwischen den beiden Familien betonen. Doch während Chatiliez eine wilde, nicht immer geschmackssichere soziale Satire im Sinne hatte, konzentriert sich Kore-eda auf die unterschiedlichen Charaktere der Paare und ihre konträren Lebensentwürfe. Dem bürgerlichen, eleganten, aber auch distanzierten Lebensstil der Nonomiyas steht das lebendige Chaos der Saikis gegenüber, manchmal mit komischen Folgen: Zum ersten Treffen fährt Yudai mit einem klapprigen Nissan-Bulli vor und parkt umständlich neben Ryotas Nobelkarosse ein, sodass man unwillkürlich lachen muss. Kore-eda wertet allerdings nicht. Ryota entspricht nur den Erwartungen der japanischen Gesellschaft, in der beruflicher Erfolg und Corporate Identity alles sind und Individualität kaum zählt. Yudai hingegen ist trotz seiner Nachlässigkeit ein geschickter Handwerker, der Keitas Spielroboter wie selbstverständlich repariert – etwas, wofür Ryota nie die Zeit oder die Geduld findet. Spannend auch zu verfolgen, wie sehr sich die Kinder in ihre neue Umgebung einfügen. Besonders der zurückhaltende Keita lebt unter seinem liebevollen, verspielten biologischen Vater förmlich auf – sehr zum Unwillen von Ryota.

Kore-eda treibt in seiner für ihn typischen, ebenso kraftvollen wie sanften Inszenierungsweise die Handlung nicht voran, sondern wirft den Zuschauer in kleine, zärtlich beobachtete Augenblicke, die melodramatische Zuspitzungen vermeiden. So lernt man Ryota immer besser kennen und auch zu verstehen. Auch er hatte eine schwere Kindheit, wie ein Besuch bei seinem Vater und seiner Stiefmutter andeutet, und dann kommt es mitten im Film, quasi als Essenz und Begründung seines Verhaltens, zur Begegnung mit der Krankenschwester, die sich mit Geld von ihrer (im Übrigen mutwillig aufgeladenen) Schuld freikaufen wollte. «Sie haben meine Familie zerstört!», klagt er sie an, während er ihr den Umschlag mit dem Geld zurückgibt, und in diesem einen Satz ist seine ganze Tragik begründet.

Michael Ranze

LIKE FATHER, LIKE SON / SOSHITE CHICHI NI NARU
Regie, Buch: Hirokazu Kore-eda; Kamera: Mikiya Takimoto; Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Ausstattung: Keiko Mitsumatsu; Ton: Yukata Tsurumaki. Darsteller (Rolle): Masaharu Fukuyama (Ryota Nonomiya), Machiko Ono (Midori Nonomiya), Yoko Maki (Yukari Saiki), Franky Lily (Yudai Saiki). Produktion: Fuji Television Network Inc., Amuse, GAGA Corporation; Produzent: Kaoru Matsuzaki, Hijiri Taguchi, Megumi Osawa. Japan 2013. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden

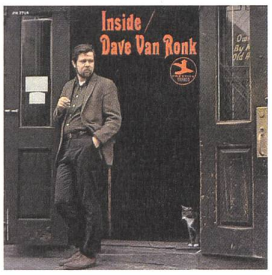
In einer unterganggeweihten Zwischenwelt

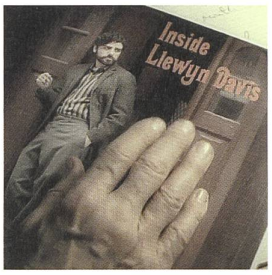
Zum Soundtrack von INSIDE LLEWYN DAVIS von Joel und Ethan Coen

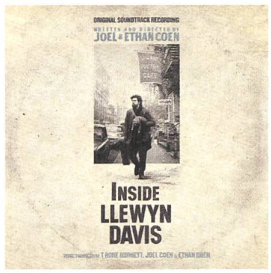
Das Cover von Llewyn Davis' erster Soloplatte erinnert frappant an das 1962 aufgenommene Folkalbum «Inside Dave Van Ronk». Doch auch wenn der fiktive Llewyn Davis genauso puristisch auf traditionelle Folksongs fixiert ist wie zu jener Zeit der reale Dave Van Ronk, so ist sein Leben eine Erfindung der Gebrüder Coen und die Stimme des Schauspielers *Oscar Isaac* weit entfernt vom erdigen Brummen und Jaulen des «Mayor of MacDougal Street», wie Van Ronk als Mentor einer ganzen Generation von Liedermachern genannt wurde.

INSIDE LLEWYN DAVIS handelt vom Ende jener kaum mehr bekannten Periode zwischen der Blütezeit politisch motivierter Folkmusik und dem Durchbruch der Singer-Songwriter der sechziger Jahre. Llewyn Davis tritt als Vertreter jener *neo-ethnics* auf, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, die tradierten Folksongs möglichst unverfälscht am Leben zu erhalten, und sich sogar gegenüber den Beat-Poeten abgrenzten. Obwohl der Film nur wenige Monate zuvor spielt, mag der Protagonist die Anzeichen einer Umwälzungen der Folkszene im Jahr 1962 nicht erkennen.

Dass die Coens ihn und seine Musik sehr ernst nehmen, machen sie gleich zu Beginn klar, als Llewyn Davis im Gaslight Café des Greenwich Village das Traditional «Hang Me, Oh Hang Me» in voller Länge singt und dabei den Kontakt mit dem Publikum eher vermeidet als sucht. Bald stellt sich Davis denn auch als Schicksalsverwandter des SERIOUS MAN von 2009 heraus. Das musikalische und gesellschaftliche Panorama von OH BROTHER, WHERE ART THOU? (2000) sucht man hier vergebens. Dennoch macht Llewyn Davis als antriebsloses Gegenstück zu George Clooneys «Man of Constant Sorrow» Ulysses Everett McGill ebenfalls eine Odyssee durch, um am Ende wie in einem traditionellen Folksong wieder bei der ersten Strophe anzukommen. Dass er in einer Zwischenwelt lebt, die von vornherein dem Untergang geweiht war, zeigt schon ein Blick auf die Titel der verwendeten Songs: Auf «Hang Me, Oh Hang Me» folgt «Fare Thee Well», dessen eingängige Harmonien daran erinnern, dass Davis' erfolgreichste Zeit wohl mit dem Selbstmord seines Duopartners unwiederbringlich zu Ende ging. Die abermals von







T-Bone Burnett produzierte Musik reicht von irischen Balladen bis zum Carter-Family-Klassiker «The Storms Are on the Ocean». Diesmal singen alle Schauspieler selber, teils sogar live vor der Kamera, *offscreen* unterstützt von *Marcus Mumford* und den exquisit aufspielenden *Punch Brothers*.

Die Spannung zwischen den Traditionalisten und den jungen Singer-Songwritern zeigt sich, als Llewyn Davis für «The Last Thing on My Mind» des Tom Paxton nachempfundenen Soldaten Troy Nelson nur Verachtung übrig hat, anstatt das Potential selbst geschriebener Songs zu sehen. Da hilft es auch nicht, dass Troy mit Llewyns Freunden Jim und Jean, die von *Justin Timberlake* und *Carey Mulligan* verkörpert werden, «500 Miles» zum Besten gibt; jenen Song, den 1962 das von Albert Grossman lancierte Folktrio Peter, Paul and Mary unsterblich machen sollte.

Inhaltliche Ansätze jenseits traditioneller Folksongs nimmt Llewyn Davis nur tangential wahr; etwa wenn er aus Geldnot seinem Freund Jim beim fiktiven Pop-Hit «Please, Mr. Kennedy» aushilft und das darauf folgende Arbeitsangebot aus Protest gegen die Kommerzialisierung ausschlägt.

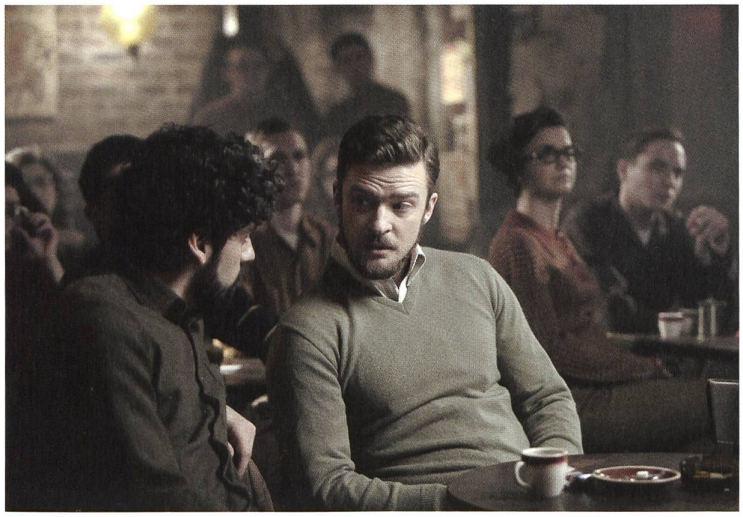
Selbst als er endlich im legendären Gate of Horn in Chicago ankommt und ihn der von *F. Murray Abraham* gespielte Impresario Grossman auffordert, «something from inside Llewyn Davis» vorzutragen, spielt dieser ihm «The Death of Queen Jane» vor, ohne verständlich machen zu können, welche Bedeutung die britische Ballade von der schwangeren Königin für ihn hat. Prompt erntet er eine Absage. Während eine vergleichbare Szene in WALK THE LINE (Regie: James Mangold, 2005) den jungen Johnny Cash davon überzeugt, dass er nur mit seiner ganz persönlichen Musik Erfolg haben kann, lassen die Coen-Brüder ihren Protagonisten lediglich frustierter, nicht aber am Misserfolg gewachsen nach Hause zurückkehren.

Am Beispiel des zwanghaft scheiternden Llewyn Davis machen sie klar, warum diese musikgeschichtlich interessante Umbruchszeit heute oft vergessen wird: nicht weil die Bewahrer des Volksliedgutes schlechte Musiker gewesen wären, sondern weil sie sich der von Tom Paxton initiierten Entwicklung zum Singer-Songwriter widersetzten. So betritt am Ende dieser Epoche – quasi in Llewyn Davis' totem Winkel – ein anderer Barde mit walisischem Nachnamen die Bühne von Gerde's Folk City. Einer, der mit radiountauglicher Stimme persönliche Songs von seinem Leben im Hier und Jetzt singt – von «Inside Bob Dylan» sozusagen. Auch er singt vom Abschied in «Farewell», einem weiteren Titel aus dem unerschöpflichen Fundus unveröffentlichter Dylan-Aufnahmen. Ein dramaturgischer Paukenschlag, auch wenn die Aufnahme – die Coens selbst haben auf den Anachronismus hingewiesen – von 1964 stammt.

Ironischerweise gehörte ausgerechnet der reale Dave Van Ronk zu jener Handvoll Musiker, die ihre rückwärtsgewandte Phase überwinden und sich einen festen Platz in der amerikanischen Folkmusik sichern konnten. Wohl auch deshalb endet der Film mit Van Ronks eigener Version von «Green, Green Rocky Road» und schafft mit dieser vom Blues geprägten Originalaufnahme einen Kontrast zu den musikalisch stilechten, aber doch wohlklingend melodiösen Interpretationen von Oscar Isaac.

Oswald Iten

Regie, Buch: Ethan Coen, Joel Coen; Kamera: Bruno Delbonnel; Schnitt: Roderick Jaynes (= Ethan und Joel Coen); Ausstattung: Jess Gonchor; Kostüme: Mary Zophres; Musikproduzent: T-Bone Burnett. Darsteller (Rolle): Oscar Isaac (Llewyn Davis), Carey Mulligan (Jean Berkey), John Goodman (Roland Turner), Garrett Hedlund (Johnny Five), Justin Timberlake (Jim Berkey), Max Casella (Pappy Corsicatto), F. Murray Abraham (Bud Grossman), Stark Sands (Troy Nelson). Produktion: Scott Rudin Productions, ACE, Mike Zoss Productions, Studio Canal; Ethan und Joel Coen, Scott Rudin. USA 2013. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: Asot Elite Entertainment, Zürich



1

3 | 4

1 *Jean-Paul Belmondo* und *Jacqueline Bisset* in LE MAGNIFIQUE, *Regie: Philippe de Broca* (1973); 2 *Jacqueline Bisset* und *François Truffaut* in LA NUIT AMÉRICAINE, *Regie: François Truffaut* (1973); 3 *Donald Sutherland* und *Jacqueline Bisset* in DAISY KENYON, *Regie: Otto Preminger* (1947); 4 *Jacqueline Bisset* in UNDER THE VOLCANO, *Regie: John Huston* (1984); 5 THE GREEK TYCOON, *Regie: Jack Lee Thompson* (1978)

2

"Der Körper spricht genauso wie das Gesicht"

Gespräch mit der Schauspielerin Jacqueline Bisset

5

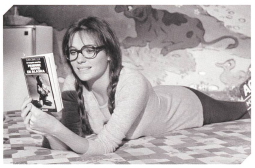
Es ist schon fast dreissig Jahre her, aber an meinen ersten Jacqueline-Bisset-Film erinnere ich mich noch genau, obwohl ich ihn seitdem nie wieder gesehen habe: CLASS (1983), in Deutschland zeitweise noch mit dem vielversprechenden, aber holprig-konstruierten Untertitel KLASSENZIMMER ZUR KLASSEFRAU versehen. *Andrew McCarthy* spielt darin einen Highschool-Studenten, der sich unwissentlich in die aufregend schöne Mutter – Jacqueline Bisset! – seines besten Freundes verliebt. Einmal treiben sie es sogar in einem gläsernen Aufzug. «Kannst du noch mal?», fragt die Bisset anschliessend. Eine Wunschphantasie, der man sich, zumindest im Dunkel des Kinosaals (und ohne, dass es tatsächlich gefährlich würde), gerne überlässt. Seit CLASS weiss ich auch durch anschliessende Recherchen, dass Jacqueline Bisset am selben Tag Geburtstag hat wie ich (so wie übrigens auch Claudette Colbert). Derselbe Geburtstag – eine besondere Verbindung, so bilde ich mir ein. Was natürlich Unsinn ist, zumal ja die Bisset gar nichts von mir weiss. Sehr gefallen hat mir auch jene Geschichte, die Michael Althen zugestossen ist und die man in seinem Buch «Warte, bis es dunkel wird» nachlesen kann. Er berichtet von der Aufregung, sie 1984 anlässlich der Premiere von FORBIDDEN in Berlin interviewen zu dürfen: «Ich meisterte eine halbe Stunde lang Fragen und Antworten, während ich am Rande der Ohnmacht stand.» Am Abend dann ein Empfang beim Berliner Bürgermeister, «die definitiv schönste Frau der Welt» (Althen) entert unter grossem Applaus den Festsaal und geht als Erstes schnurstracks auf den Filmkritiker zu, mit ihrer Visitenkarte in der Hand. Er möge sich doch bitte melden, wenn er in Los Angeles sei. «Ich habe dann vorsichtshalber nie angerufen, um die Erinnerung nicht mutwillig auf die Probe zu stellen», so Althen. Der Filmkritiker erliegt gar nicht erst der Versuchung, Bissets Schönheit beschreiben zu wollen: «Aus Gründen, die auf der Hand liegen, war Jacqueline Bisset der Traum meiner schlaflosen Jugendnächte.» Für ihn ist klar, dass es daran keinen Zweifel geben kann, eine zweite Meinung hat er gar nicht vorgesehen. Er weiss, dass er mit seiner Schwärmerei nicht alleine ist, und mich selbst auf den Buchseiten zu entdecken, macht «Warte, bis es dunkel wird» zu einem ganz besonderen Buch über Cinephilie und die Gründe, die uns ins Kino treiben.

Einer der Gründe ist natürlich das nasse T-Shirt, das Bisset in THE DEEP (1977) von *Peter Yates* trägt, sie sei «ein tropfendes Poster», wie David Thomson despektierlich schreibt. Sicher hat Jacqueline Bisset auch in Filmen mitgespielt, die von ihrer Schönheit profitieren wollten, die das männliche Publikum unumwunden anlocken und eine Sehnsucht wecken, die sich dann nicht erfüllen darf. Und häufig ist es nur die Bisset, deretwegen man sich an Filme wie THE DEEP erinnert. Sie kann natürlich auch anders: Umwerfend ihre Darstellung in *John Hustons* UNDER THE VOLCANO (1984) als Frau eines Alkoholikers. Sich hier gegen den fulminanten *Albert Finney* zu behaupten, hätte nicht jede geschafft. In einem Film gelingt es mir nicht mehr (obwohl ich ihn mehrmals gesehen habe und die Erinnerung anhand der DVD, die in meinem Regal steht, auffrischen könnte), mir die Bisset vorzustellen, in BULLITT (1968) nämlich, wieder von Peter Yates. Hier geht es um anderes, um *Steve McQueen* und seinen Ford Mustang, um Männer und Motoren, um San Francisco und seine hügeligen Strassen, um die beste Autoverfolgungsjagd der Kinogeschichte und die Wahnsinnsmusik von *Lalo Schifrin*, die in dem Moment abrupt aufhört, in dem die Ampel

1

2

1 Jacqueline Bisset und Albert Finney in UNDER THE VOLCANO, Regie: John Huston (1984); 2 Jean-Paul Belmondo und Jacqueline Bisset in LA SCIMMIA, Regie: Marco Ferreri (1970); 3 Bisset mit Steve McQueen in BULLITT, Regie: Peter Yates (1968); 4 LA DONNA DELLA DOMENICA, Regie: Luigi Comencini (1975); 5 LE MAGNIFIQUE



3 | 4 | 5

"Ich haße sehr lange keine sehr erfolgreichen Filme mehr gemacht. Aßer ich mache Filme, die mich interessieren."

auf Grün schaltet, die Reifen quietschen und die Hatz beginnt. Pures Männerkino, in dem die Frauen, und seien sie noch so schön, keinen nachhaltigen Eindruck hinterlassen. «Ich war der ästhetische Teil im Leben McQueens, aber ich glaube nicht, dass der Film das wirklich nötig hatte», schätzte Bisset ihre Rolle, zitiert im Locarno-Katalog, illusionslos ein. Unvergessen und wunderschön in ihrer Verletzlichkeit und Unsicherheit ist sie aber wieder in *François Truffauts* LA NUIT AMÉRICAINE von 1973. Da gibt es eine Szene, wo ihr Truffaut, der Regisseur des Films im Film, Anweisungen gibt und ihr Gesicht mit der linken Hand zu modellieren scheint, so als wäre sie Wachs unter seinen Händen. Doch ihrer Schönheit kann er nichts anhaben.

Im Gespräch im Hotel Belvedere während des diesjährigen Festival del film Locarno, das ihr den Life Achievement Award Parmigiani verlieh, ist sie freundlich und charmant, natürlich und – bei Themen oder Filmen, an die sie gerne zurückdenkt – sehr lebhaft, mit ihren neunundsechzig Jahren immer noch verdammt schön, und wenn sie dem Fragesteller antwortet und ihn dabei stetig anschaut, fühlt man sich besonders. Und sogar ihr Bedauern über das abrupte Ende des Gesprächs ist echt. Dass mir einige ihrer Antworten nicht gefallen, zu *George Cukor* zum Beispiel (anlässlich der Projektion von RICH AND FAMOUS auf der Piazza Grande), ist meine Schuld, weil ich eine vorgefertigte Meinung bestätigt haben möchte. Dass sie manchmal abschweift oder weit ausholt, ist gar nicht schlimm, weil man dadurch ganz andere Aspekte, nach denen man nicht gefragt hätte, erfährt.

FILMBULLETIN Ich möchte zunächst gern über Ihren Status in Frankreich reden. Sie haben im französischen Kino einen britischen Status, ähnlich wie Charlotte Rampling. Sie haben zahlreiche französische Filme gedreht, nicht nur LA NUIT AMÉRICAINE von François Truffaut und LA CÉRÉMONIE von *Claude Chabrol*. Wie haben Sie sich im französischen Kino zurechtfinden können, das Ihnen anfangs weniger vertraut gewesen sein muss?

JACQUELINE BISSET Es war mir sehr wichtig, und ich war sehr glücklich über diese Einladung ins französische Kino. Ich wünschte, es wäre mehr gewesen! Aber einige Filme habe ich ja gemacht, fünf, sechs vielleicht, nicht viel.

FILMBULLETIN Wie waren die Dreharbeiten?

JACQUELINE BISSET Ich war verhältnismässig glücklich. Bei allen Filmen war ich mit Menschen zusammen, die sich untereinander gut kannten. Die proben nicht miteinander, oder kaum. Das war schwierig für mich. Und dann reden immer alle durcheinander! Ich habe kein Problem mit der Mentalität, aber um die Worte richtig rauszubekommen, unverkrampft ... das war manchmal schwierig.

FILMBULLETIN Sie hatten einen Riesenerfolg mit *Philippe de Brocas* LE MAGNIFIQUE. Meinen Sie, dass das ein Schlüsselfilm für Ihre Karriere war?

JACQUELINE BISSET Vielleicht in Frankreich. In Amerika ist er kaum gelaufen. In Frankreich natürlich schon. Er soll auch gut in Russland gelaufen sein. Das war mein kleiner Moment der Popularität ... (lacht)

FILMBULLETIN Wenn Sie länger in Frankreich geblieben wären, hätten Sie mehr drehen können?

JACQUELINE BISSET Ich weiss nicht, ich hab nichts Grossartiges abgelehnt.

FILMBULLETIN Wie ordnen Sie sich ein in Bezug auf andere Künstler, auf das Starsystem?

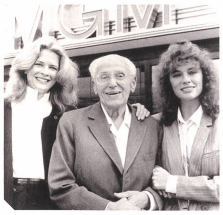
JACQUELINE BISSET Ich betrachte das alles mit einer gewissen Ironie ... (überlegt) auch wenn man sagen muss, wenn man nicht irgendwie zum System dazugehört, hat man weniger Möglichkeiten, interessante Angebote zu bekommen. Schliesslich will der Produzent Geld verdienen und zumindest hin und wieder ein paar erfolgreiche Filme machen. Ich habe sehr lange keine sehr erfolgreichen Filme mehr gemacht. Aber ich mache Filme, die mich interessieren. Ich versuche, das Beste aus dem zu machen, was man mir anbietet. Ich finde Dinge, die meinen Vorstellungen entsprechen. Die "Maschine", die aktuell in Los Angeles läuft, die aktuelle Filmindustrie in Los Angeles spricht mich nicht an, wirklich gar nicht. Ich frage mich: Was sind das für Filme, die sich selbst kopieren, all diese gewalttätigen Fantasien mit Mumien und Zombies ...? Was treiben die Schauspieler nur in diesen Filmen? Wie ertragen sie das? Es ist doch unerträglich, grösstenteils!

FILMBULLETIN Eine Frage zu Ihren Erfahrungen mit John Huston, einem Regisseur, mit dem Sie mehrfach gedreht haben.

1

1 Dick Anthony Williams und Jacqueline Bisset in THE DEEP, Regie: Peter Yates (1977). 2 Jacqueline Bisset und Jean-Pierre Léaud in LA NUIT AMÉRICAINE, Regie: François Truffaut (1973). 3 Jean-Pierre Cassel und Jacqueline Bisset in LA CÉRÉMONIE, Regie: Claude Chabrol (1995). 4 THE DEEP. 5 Candice Bergen, George Cukor und Jacqueline Bisset im Umfeld der Dreharbeiten von RICH AND FAMOUS, Regie: George Cukor (1981)

2



3 | 4 | 5

"Ich verdanke Cukor und Huston also, dass sie mich für andere Ideen geöffnet haben."

JACQUELINE BISSET Die Mischung aus George Cukor und John Huston hat meine Ansichten über das, was ich gut finde, was meinen Geschmack betrifft, geändert. Die Kombination aus den beiden – nicht THE LIFE AND TIMES OF JUDGE ROY BEAN, mein erster Film mit Huston, sondern UNDER THE VOLCANO – hat mich verändert. Vorher war ich sehr für John Cassavetes und diese Art von Kino, das bin ich auch immer noch, aber nach dem Cukor-Film 1981 und dann 1984 dem mit Huston, hatte ich das Gefühl, dass ich mich zu sehr auf eine Idee festgelegt hatte. Dabei hat die Tatsache, dass ich gezwungen war, mich auf Cukor und Huston einzulassen, ich hatte ja keine Wahl, mich verstehen lassen, dass der Körper genauso spricht wie das Gesicht und dass ich meinem Körper viel mehr vertrauen kann. Es gibt da eine Szene in RICH AND FAMOUS, wenn meine Figur mit dem Rolling-Stones-Reporter in dem Hotelzimmer ist und anfängt, sich über all die Unterbrechungen aufzuregen. Ihre Haltung ihm gegenüber – ich liebe einfach, was da abläuft! Ich bin es zwar, die das gespielt hat, aber ich liebe diese Szene, und ich liebe, wie ich sie gespielt habe, ohne eigentlich darüber nachzudenken! Der Körper spricht! Sie geht im Zimmer umher und ihr Körper ... Ich habe in dieser Szene ungeheuer viel über meine Figur gelernt. Ich hatte nicht gewusst, dass nicht nur der Kopf, das Gesicht spricht, sondern der ganze Körper! Und das verdanke ich ganz diesen beiden Regisseuren. Es ist eine ziemlich lange Plansequenz mit einer Musikalität und einem Rhythmus, den man finden muss. Und all das war im Vorhinein so festgelegt, geschrieben, dem konnte man nicht entkommen. Ich verdanke Cukor und Huston also, dass sie mich für andere Ideen geöffnet haben.

FILMBULLETIN Sie haben RICH AND FAMOUS koproduziert. Ist die Arbeit für Schauspielerinnen, die sich in Hollywood behaupten wollen und vielleicht Regie führen oder eine Produktion leiten wollen, leichter geworden?

JACQUELINE BISSET Die Zeiten haben sich seit den siebziger, achtziger Jahren sichtlich verbessert, allein schon durch die Möglichkeiten zur Ausbildung. Damals war das wesentlich schwieriger. Bei RICH AND FAMOUS war es so, dass ich die Rolle unbedingt haben wollte. Ich habe den Produzenten *William Allyn* fünf Jahre lang bekniet, mir den Part zu geben. Das hatte dann damals aber auch mit meiner besonderen Stellung zu tun. Ich war damals *hot*, also angesagt, und so reichte mein Name schon aus, um etwas auf die Beine zu stellen. Ich wollte allerdings bei der Produktion des Films nicht auf einer täglichen Basis beteiligt sein und mich um jedes Detail kümmern. Ich wollte etwas Gewicht bei den künstlerischen Entscheidungen haben.

FILMBULLETIN Könnten Sie sich vorstellen, noch einmal einen Film zu produzieren?

JACQUELINE BISSET Ich weiss nicht, ob ich es noch einmal versuchen würde. Ich glaube, heute würde ich es, wenn überhaupt, nur zusammen mit sehr, sehr engen Freunden machen. Ich bin eine sehr gute Organisatorin. Ich wäre sehr gut darin, Dinge auf den Weg und Menschen zusammenzubringen. Auf der anderen Seite werde ich aber auch sehr leidenschaftlich, wenn mich etwas packt, und verliere mich dann auch in Details. Aber ich weiss nicht recht – jetzt ist das Leben für mich sehr viel ausgewogener, sicherer. Ich bin ein wenig gespalten: Ich fühle mich vom modernen Filmemachen angezogen, von seiner Lockerheit, von seiner Bereitschaft, Regeln zu brechen. Das gibt mir das Gefühl von Freiheit – solange es dabei eine wie auch immer geartete Struktur gibt. Ich mag aber auch diese sehr klassische, fast schon konventionelle Art, Filme zu machen. Wobei ich gar nicht mal sagen kann, ob man überhaupt noch klassische Filme drehen kann. Das, was mir beim klassischen Filmemachen am besten gefällt, ist die Aufmerksamkeit für Details, Licht, Rhythmus, Ausstattung, Kleidung – all das. Es geht ja nicht nur darum, Charaktere zu bewegen. Das Wichtigste, Interessanteste ist menschliches Verhalten. Dabei zuzuschauen, wie Figuren Leben eingehaucht wird, das finde ich aufregend.

FILMBULLETIN Haben Sie nicht schon in den siebziger Jahren versucht, mit Filmen wie LA NUIT AMÉRICAINE modernes Kino zu machen?

JACQUELINE BISSET Ich habe immer gedacht: Warum gibt es so wenig Filmemacher, die sich mit der Gegenwart, der Zeit, in der sie leben, beschäftigen? Woody Allen – das ist einer der wenigen Regisseure, die sich mit zeitgenössischen Themen befassen – ohne "trendy" zu sein. Ein befreundeter Schauspieler, Tom Courtenay, sagte zu mir: «Wenn du lange dabeibleiben willst, musst du trendige Filme machen.» Für ihn selbst hat das allerdings nicht so

1

1 Jacqueline Bisset und Paul Newman in WHEN TIME RAN OUT *, Regie: James Goldstone (1980); 2 Jacqueline Bisset und Jon Voight in* DER WEIBER TEUFEL *, Regie: Mike Nichols (1973); 3 Jacqueline Bisset und Candice Bergen in* RICH AND FAMOUS *, Regie: George Cukor (1981); 4* THE SPIRAL STAIRCASE *, Regie: Peter Collinson (1975); 5 Jacqueline Bisset und Jean-Louis Trintignant in* LA DONNA DELLA DOMENICA *, Regie: Luigi Comencini (1975)*

3 | 4 | 5

2

"In meinen Augen mochte George Cukor Frauen gar nicht, er war knallhart zu ihnen."

gut funktioniert, seine Karriere war nicht so, wie sein Talent es versprach, und ich sehe seinen Rat auch anders. Ich sage gelegentlich zu Leuten: «I need to feel a sense of eternity in my friendships.» Das ist das vereinende Ding, mit dem ich die Menschen in meinem Leben und die Aktionen mit ihnen zu diesem Gefühl von *eternal truth* verbinde. Ich bin eine moderne Frau, aber nicht sehr "trendy".

FILMBULLETIN George Cukor gilt ja gemeinhin als Frauenregisseur. Wie haben Sie ihn damals bei den Dreharbeiten erlebt, als Mensch und als Regisseur?

JACQUELINE BISSET Er hat dem Image gar nicht entsprochen, und das hat mir gar nicht gefallen (plötzlich kurz angebunden). Er hat sich selbst in diesem Image des *women's director* gefallen, und an diesem Image werde ich jetzt wohl nichts mehr ändern können. Er war sicher angezogen von dem Material in Bezug auf die Frauen, die er in den Mittelpunkt seiner filmischen Erzählung rückte, und ich sehe eine Verbindung zwischen diesen geistreichen, starken, kampfbereiten Frauen und ... (überlegt lange). Ich kenne sein Werk nicht gut genug, um allgemeingültige Aussagen zu treffen. Ich habe ein Buch über Ava Gardner gelesen, und es gibt darin ein Kapitel über die lange Freundschaft, die sie mit Cukor pflegte. Für mich war das sehr faszinierend, weil es völlig dem widerspricht, wie ich George Cukor erlebt habe. Sie war hocherfreut darüber, dass er sich so sehr in ihr Gesicht verliebt hatte, dass er es wieder und immer wieder filmte. Er war so sehr in ihre Schönheit verliebt. Es war fast schon eine obsessive Art der Beziehung. Ich kannte natürlich auch all die Geschichten über Katharine Hepburn, wie er sie entdeckte, dass er lange mit ihr zusammenarbeitete, viele Filme mit ihr machte. In meinen Augen mochte er Frauen gar nicht, er war knallhart zu ihnen, und er hatte auch einige schmutzige Geschichten zu erzählen. Na ja, nicht schmutzig, aber immerhin hat er einige Anekdoten über Schauspielerinnen erzählt, die sie in einem negativen Licht dastehen lassen. Und das hat mich dann doch sehr überrascht (wird ein wenig unwillig).

FILMBULLETIN Haben Sie ihn wirklich so negativ erlebt? Ich mag das gar nicht so recht glauben.

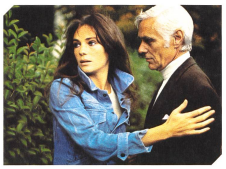
JACQUELINE BISSET Meine Erfahrungen sind sehr unterschiedlich. Er war sehr nett zu mir, als wir uns zum ersten Mal in den siebziger Jahren trafen. Er lud mich an mehreren Wochenenden, meistens sonntagnachmittags, zu Treffen, aber auch Partys mit anderen Filmschaffenden ein. Wir hatten viel Spass, wir haben im Swimming Pool Wasserball gespielt, es waren immer viele Männer um ihn herum. Er sprach über seine Erfahrungen in Hollywood und hatte viele Geschichten auf Lager. Wir hatten allerdings später ein Problem, als es darum ging, für einen Film die ersten Szenen, die gedreht werden sollten, für uns auszusuchen. Mein Agent sprach mit mir über Screen Tests, die George Cukor am nächsten Nachmittag gerne mit mir machen würde. Ich erinnere mich noch daran, wie ich plötzlich morgens um elf – ich war gerade in der Garderobe – einen wütenden Anruf vom Studio bekam. Ich sei nicht rechtzeitig zu den Tests erschienen und hätte den ganzen Tagesplan durcheinander gebracht. Cukor sei böse auf mich. Es blieb mir nichts anderes übrig, als mich zu entschuldigen und auf die Verabredung mit meinem Agenten zu verweisen. Ich wurde sogar zurück nach England geschickt. Was war da bloss passiert? Über die Jahre hinweg trafen wir uns noch zwei Mal, aber die Unterhaltungen dauerten nie sehr lange. Als dann klar war, dass Cukor bei RICH AND FAMOUS die Regie übernehmen sollte, reagierte ich sehr besorgt, dass er immer noch ärgerlich sein könnte. Wenn ja, hat er es nicht gezeigt. Cukor war so glücklich über den Film. Er war so enthusiastisch über das Drehbuch, und auch wir waren ganz begeistert vom Script von *Gerald Ayres*. Es war wirklich sehr gut geschrieben (überlegt lange). Ich glaube, es hat Cukor nicht sehr gefallen, dass ich mit der Produktion zu tun hatte. Auch wenn er keine speziellen Einwände äusserte. Ich gehörte wohl irgendwie nicht mehr seiner Generation an.

FILMBULLETIN Von George Cukor zu *Abel Ferrara*, mit dem Sie WELCOME TO NEW YORK gedreht haben, ein Film, der 2014 in die Kinos kommen soll. Zwei sehr unterschiedliche Regisseure aus unterschiedlichen Generationen. Erzählen Sie doch bitte mehr von dem Film und Ihrer Rolle.

JACQUELINE BISSET Wenn man eine Figur spielt, gibt es eine bestimmte Anzahl an Szenen, die man braucht, um dem Publikum diese Figur nahezubringen. Als ich Joséphine de Beauharnais (aus NAPOLEON AND JOSÉPHINE: A LOVE STORY, eine TV-Miniserie von 1987) spielte, habe ich alles gelesen, was ich über sie finden konnte, und ich war sehr frustriert, dass es eine Seite gab, die

1 Anthony Andrews, Jacqueline Bisset und Albert Finney in UNDER THE VOLCANO, *Regie: John Huston (1984); 2 John Huston und Jacqueline Bisset bei den Dreharbeiten zu* UNDER THE VOLCANO; *3 Jacqueline Bisset und David Markham in* LA NUIT AMÉRICAINE, *Regie: François Truffaut (1973); 4 Jacqueline Bisset und Candice Bergen in* RICH AND FAMOUS, *Regie: George Cukor (1981); 5 Dom und Jacqueline Bisset in* LA NUIT AMÉRICAINE

12



13 | 4 | 5

"Heutzutage beschneiden die Produzenten die Zeit, man hat weniger Drehtage, weniger Tage für den Schnitt, weniger Zeit für die Arbeit."

niemals gezeigt wurde, nämlich, dass sie auch extrem extravagant sein konnte. Ich brauchte also Szenen, in denen ich das zeigen konnte. Wie kann ich diese andere Seite von ihr herausstellen, wenn das Drehbuch keine entsprechende Szene enthält? Meine Einwände wurden vom Regisseur stets abgewiesen. Ich wies also noch einmal daraufhin, dass diese Frau extrem extravagant sei, eine feminine Persönlichkeit, die allerdings auch sehr männliche Eigenschaften hat. Ich fand es sehr frustrierend, nur die Tatsachen spielen, aber nicht der Person dahinter nachspüren zu dürfen.

Mit Anne Sinclair (aus WELCOME TO NEW YORK, einem Film über Dominique Strauss-Kahn, dessen Frau sie war), einer so bekannten Frau, so brillant, intelligent, gescheit, ehrgeizig, auf jeden Fall mit positiven Eigenschaften – jeder liebt diese Frau, besonders in Frankreich, wo man ihre Fernsehsendungen mit grossem Appetit angeschaut hat. Meine Filmfigur setzt aber an einem Punkt ein, wo sie in einer wütenden Position gefangen ist. Meine Figur wird gleich in die ganzen Unannehmlichkeiten geworfen. Ich weiss viel über Anne Sinclair, aber spiele ich sie auch? Ich bin mir nicht sicher. Um es deutlicher zu machen: Wenn Anne Sinclair rosa wäre (nur um eine Farbe auszuwählen), und ich als Schauspielerin erhalte keine Chance, rosa zu spielen, dann geht es nicht mehr um sie. Es ist schwer, den Dingen gerecht zu werden. Man kann dem mit Improvisation nahekommen, doch die hängt wiederum davon ab, was man über die menschliche Natur weiss. Doch um Fakten geht es nicht immer, schon gar nicht bei diesem Regisseur (lacht). Abel wirft immer Dinge hinaus: «Das gefällt mir nicht, ich hasse diese Szene, ich kann die Dialoge nicht ausstehen», um dann zu fluchen und weiterzumachen. Er will die Dinge immer eine Spur grösser. «Geh raus und mach was draus», ruft er. Das waren schon lustige Dreharbeiten, *Gérard Depardieu* (als Strauss-Kahn) mit seinem französischen Englisch und ich mit meinem englischen Französisch. Wir haben mit viel Vertrauen, sogar Liebe zusammengearbeitet. Es war fast so etwas wie Komplizenschaft. Wenn man jemanden liebt und der benimmt sich schlecht, ist man zunächst einmal erstaunt. Doch dann rauft man sich wieder zusammen. Das ist sehr kompliziert, aber auch sehr interessant.

Es wird ein sehr interessanter Film, der natürlich durch Abel sehr viel Rauheit enthält, nicht so sehr in meinen Szenen, doch aufs Ganze gesehen schon.

FILMBULLETIN Hat sich das Filmemachen, seit Sie als Schauspielerin arbeiten, sehr verändert?

JACQUELINE BISSET Das weiss ich nicht. Für mich geht es nur darum, ob ich in der Geschichte bin, in der Rolle, oder ob ich aussen vor bleibe, also gewissermassen ausgeschlossen bin. Heutzutage beschneiden die Produzenten die Zeit, man hat weniger Drehtage, weniger Tage für den Schnitt, weniger Zeit für die Arbeit. Sie kürzen, kürzen, kürzen. Man muss sich immer gegen strikte Zeitpläne wehren. Es wird alles immer enger, knapper, schneller, stromlinienförmiger, ohne Proben, ohne Vorbereitung. Jeder hat damit zu kämpfen, auch der Regisseur. Sie kürzen die Budgets, besonders beim Fernsehen, aber auch bei unabhängigen Filmen, es gibt kein Geld mehr, und trotzdem klappt es. Wenn man das Material mag, klappt es auch. Man tut, was man tun muss, egal ob man bezahlt wird oder nicht. Aber wenn alles passt, versucht man es einfach. Als ich für NIP/TUCK mehrere Episoden drehte (was mir übrigens sehr viel Spass bereitet hat), hatte ich keine Ahnung, was auf mich zukommen würde. Man gab mir nur eine vage Struktur, ich hatte kaum Hintergrundinformationen, ich wusste nicht, in was für einer Beziehung ich zu der Frau stand, die Körperteile verkaufte. Ich wusste noch nicht einmal, dass ich einen Boss hatte, der mich dazu zwang. Mir fehlten einfach all die Fakten. Und so musste ich mir viel selbst überlegen. Beherrsche ich diese Situation? Werde ich durch Gier angetrieben? Steht jemand hinter mir, der mich bedroht? Solche Drehbedingungen verändern alles. Damit muss man sich dann vor Ort auseinandersetzen. Es gab Schauspieler, die als Frauen gecastet wurden, sich dann aber als Männer entpuppten. Da ist also diese elegante und sehr feminine Schauspielerin (Anmerkung: Bisset meint sich selbst.), die dann in einen Mann verwandelt wird. Sehr schwer, sich darauf vorzubereiten (lacht). Wie geht man damit um? Sagt man, dass man das nicht machen will? Das käme aber bei der Produktion nicht gut an. Und als gute Schauspielerin macht man es dann einfach. Da muss man einfach durch. Ich erinnere mich noch gut an die dritte Episode. Ich war an einer Tankstelle, und sie haben mich mit Benzin

1

"Ich haß mir Hanekes AMOUR zum Beispiel auch vier Mal angeschaut, und ich haß immer noch etwas Neues entdeckt."

2

1 Jacqueline Bisset and Hart Bochner IN RICH AND FAMOUS, *Regie: George Cukor (1981); 2* THE GRASS HOPPER, *Regie: Jerry Paris (1970); 3* WHO IS KILLING THE GREAT CHEFS OF EUROPE, *Regie: Ted Kotcheff (1978); 4 Jacqueline Bisset und François Truffaut bei den Dreharbeiten zu* LA NUIT AMERICAINE, *Regie: François Truffaut (1973); 5 Jacqueline Bisset am Festival del Film Locarno 2013*

3 | 4 | 5

überschüttet. Ich treffe dann den Boss – und ich höre, sie zünden mich an! Das ist schon *pretty scary stuff*, sogar als Gedanke. Und dann die eine Episode – ich kann mich gar nicht mehr genau daran erinnern, aber es ging von A bis Z. Ich weiss gar nicht, womit man das vergleichen soll. Eine einzigartige Erfahrung (macht einen kurzen Stossseufzer). Die Macher haben viele originelle Ideen. Und auch sehr extreme Ideen, gerade auch, was den Sex anbetrifft. Wir haben immer sehr viel gelacht, wenn wir unsere Drehbücher erhalten haben, zumal wir auch nicht über sie reden durften. Das war alles hoch geheim.

FILMBULLETIN Was sind Ihre Lieblingsfilme?

JACQUELINE BISSET Von meinen eigenen Filmen? Nein, lassen Sie uns nicht von meinen Filmen reden!

FILMBULLETIN Da sind doch ganz ausgezeichnete Sachen darunter!

JACQUELINE BISSET Nein, mein aktueller Lieblingsfilm ist AMOUR von Michael Haneke. Und der Film von David Lean, der am Bahnhof spielt, mit Trevor Howard und ... ja: BRIEF ENCOUNTER!

FILMBULLETIN Und unter Ihren eigenen Filmen?

JACQUELINE BISSET Nein, darauf hab ich keine Lust. Ich beobachte mich zu sehr dabei, und da gibts Sachen, die ich mag, und anderes weniger ...

FILMBULLETIN Aber es gibt viele grossartige Sachen. Beispielsweise LA DONNA DELLA DOMENICA von *Luigi Comencini* ist doch ein grossartiger Film!

JACQUELINE BISSET Also, bei dem Film hab ich nichts kapiert! Zumindest hab ich nicht viel begriffen. Ich fand das ehrlich zu kompliziert. Ich hab die ganze Geschichte nicht verstanden, diese Kriminalgeschichte. Meine Beziehung zu *Jean-Louis Trintignant* hab ich verstanden, ich fand es klasse, dass wir beste Freunde sind, und ich war froh, wieder mit *Marcello Mastroianni* zusammenzuarbeiten, aber ganz ehrlich: Das Ganze, das hab ich nicht kapiert.

Es gibt noch einen anderen Film, den ich nie verstanden habe: BULLITT. Ich hab ihn mir x-mal angesehen, aber wenn Sie den Anfang verpassen beziehungsweise das, was noch während des Vorspanns passiert, dann verstehen Sie nicht mehr, als was ich verstanden habe, da bin ich mir ganz sicher! (lacht herzhaft)

FILMBULLETIN Aber BULLITT ist ein ganz aufregender Film. Und dann dieser wunderbare Soundtrack von Lalo Schifrin.

JACQUELINE BISSET Ich hab ja nicht gesagt, dass es kein guter Film ist. Ich hab nur gesagt: Ich hab ihn nicht verstanden, die Handlung. Aber ich glaube, sehr viele Leute verstehen nicht immer ganz die Handlung. Ich hab mir Hanekes AMOUR zum Beispiel auch vier Mal angeschaut, und ich hab immer noch etwas Neues entdeckt.

FILMBULLETIN Wenn Michael Haneke Ihnen also eine Rolle anbieten würde, würden Sie sofort zusagen?

JACQUELINE BISSET Wohl nicht sofort, ich müsste erst schauen, ob mir die Rolle zusagt, aber ich hätte grosse Lust, mit ihm zu drehen. Der Film hat mich so beeindruckt. Und ich bin so wütend, dass Emmanuelle Riva nicht den Oscar gewonnen hat, dass das ganze Team nicht alle Preise gewonnen hat. Das kann ich nicht verstehen!

FILMBULLETIN Sie haben in Frankreich die Césars gewonnen.

JACQUELINE BISSET Ja? In welchen Kategorien?

FILMBULLETIN Emmanuelle Riva für beste Schauspielerin. Jean-Louis Trintignant auch, dann noch Haneke als bester Regisseur und bestes Drehbuch und der Film als bester Film.

JACQUELINE BISSET Was ist denn los?

PRESSEAGENT Wir müssen zu einem Radiointerview in die Stadt.

JACQUELINE BISSET Oh Gott, schon?

PRESSEAGENT Das wars also.

JACQUELINE BISSET Thank you so much. Merci, thank you.

Das Gespräch mit Jacqueline Bisset führte Michael Ranze während des diesjährigen Festival del Film Locarno.

Dank an Andrea Kirchhartz, die bei der Übersetzung von Teilen des Interviews geholfen hat.

Apotheose der körperlichen Begierde

LA VIE D'ADÈLE. CHAPITRES 1 & 2 von Abdellatif Kechiche

Den Gewinnern grosser Festivals wie Cannes oder Venedig wird zumindest eine kurze Zeit viel Publikumsaufmerksamkeit zuteil. Besonders auffallend dann, wenn die Filminhalte, sei es thematisch oder inszenatorisch, Tabus oder zumindest gesellschaftliche Probleme berühren, die zwiespältige Stellungnahmen herausfordern. Die Sexualität ist eine dieser menschlichen Eigenschaften, die Gefühle aufwühlen können. Das mögen ein paar verkürzte Stellungnahmen unterstreichen, die zur Festivalpräsentation von LA VIE D'ADÈLE in Cannes unter vielen vielen anderen erschienen sind: «Es ist das erste Mal, dass in Cannes ein Film mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wird, in dem Homosexualität im Mittelpunkt steht» (Zeit online), «Ungefilterter, keuchender, klatschender Sex zwischen zwei schönen, jungen Frauen, eine Kamera, welche die Körper fast berührt – und keine Spur von Pornografie» (SRF), «The best film at Cannes is the french, lesbian answer to BROKEBACK MOUNTAIN» (The Atlantic). Wir werden immer wieder genötigt, bei intimen Beziehungen oder deren Darstellungen die Berechtigung oder Legitimation zu betonen, wenn Zustimmung erfolgen soll. Die Provokation gedeiht allerdings auf einer anderen Ebene und fordert ad hoc den Widerspruch.

Der tunesisch-französische Regisseur Abdellatif Kechiche bringt uns mit einer solchen Intensität eine meist körperlich motivierte Beziehung zweier junger Frauen nahe, deren Exekution vor der Kamera keineswegs unterschieden sein dürfte von einer, die für einen pornografischen Film gefordert ist. In langen und intensiven Aufnahmen, in denen sich die Kamera auch ganz nahe an die Zuneigung zweier nackter Körper heranwagt, werden wir Zuseher von Liebesakten, die im allgemeinen eher voyeuristischen Blicken vorbehalten bleiben.

Wie im wirklichen Leben beginnt in Kechiches Film die bewusste Einstimmung für die menschliche Gemeinschaft in der Schule. Die um die fünfzehn Jahre alten jungen Leute werden mit den theoretischen, trotzdem phantasievollen Ein- und Auslassungen Marivaux' in «Le jeu de l'amour et du hasard» traktiert. Die Szenen erinnern an den Unterricht in Laurent Cantets LA CLASSE. Ähnliche Präsentation durch eine bewegte Kamera – jetzt sind die Schüler nur älter und eben mit einer Literatur beschäftigt, die auf das Thema des Films verweist. Und langsam schält sich die Figur heraus, deren Sinnen und Trachten nach der Liebe zu einer Frau gerichtet sein wird: Adèle. Ihre Schulfreundinnen sind wie üblich in dem Alter ganz hingerissen von den Jungen, auf deren Aufmerksamkeit sie erpicht sind. Adèles Bedarf scheint da eher von der Norm denn vom Verlangen beeinflusst. Die sexuelle Begegnung zwischen ihr und einem Jungen ist eher der Konvention des Alters geschuldet. Wenn sie mit den Mitschülerinnen zusammensteht, wird sie einer jungen Frau

mit blau gefärbten Haaren hinterherblicken. Später erfahren wir, dass deren Name Emma ist, Kunststudentin aus gutem, auch intellektuellem Elternhaus, während Adèle, wie man so schön sagt, einfachen Verhältnissen entstammt.

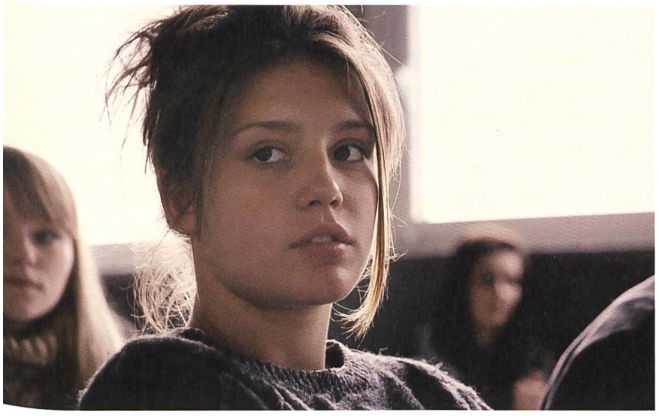
Die schöne Adèle wird Emma kennenlernen, deren Ausstrahlung von einer solch erotischen Prägnanz ist, dass die Bilder beim Zusehen ein sinnliches Verlangen auslösen mögen. Die Handlung des Films umschliesst dann wie eine Fassung die körperlichen Begegnungen der beiden jungen Frauen, die sich zu einer Amour fou steigern. Adèles Verhältnis wird von ihren Mitschülerinnen mit Worten und Taten aggressiv verurteilt: «Hat die Schlampe auch eine blaue Pussy?» Der Bruch der sexuellen Norm zerstört die dünne Haut der als normal geltenden sozialen Bindung. Und Kechiche verliert sich fast in einer Apotheose der körperlichen Begierde dieser zwei Frauen und in einem ästhetisch ungetrübten Anblick. In Nahaufnahmen der beiden sich vereinigenden Körper erfahren wir die Ekstase des Verlangens. Ein Sexualakt ist ja realiter aufregend, erregend, erfüllend – kann es sein. Die mechanische visuelle Dokumentation muss konzentrierter das Geschehen vermitteln, weil die Teilhabe eben nur visuell und künstlich ist, all die körperlichen Berührungen, der Geruch, die Ausscheidungen der Haut nicht spürbar werden. Die Diskussion um Pornografie beginnt aber bei der Darstellung der sexuellen Befriedigung. In vielen ersten Kritiken und Stellungnahmen nach der Vorführung in Cannes wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass es sich dabei nicht um Pornografie handeln würde, weil die künstlerische Qualität zu herausragend sei, die Intention der Darstellung wahrhaftig. Abgesehen davon, dass die Diskussion um die Pornografie noch nie zu einem allgemeingültigen Urteil geführt hat, darf angesichts der Ausführlichkeit der Darstellung in Kechiches Film schon die Ansicht geäussert werden, dass diese natürlich in diesem Ausmass zum propagandistischen Stilmittel des Films geworden ist und ohne sie der Film kaum die Aufmerksamkeit und die Preiswürdigkeit erreicht hätte. Daher mag man zur Rechtfertigung vielleicht mit Paul Goodman, dem amerikanischen Autor und Gestalttherapeuten, urteilen: «Die Frage ist nicht, *ob* Pornografie; die Frage ist: wie steht es um die Beschaffenheit der Pornografie.» «Genau *darum* geht es in der Tat», meint Susan Sontag in ihrem Essay «Die pornografische Phantasie».

Das Verhältnis von Adèle und Emma wird im Laufe der filmischen Geschichte zerbrechen. Kechiche lässt in einem irritierenden filmisch zeitlosen Vergehen der Zeit Adèle ihren Beruf als Kindergärtnerin und Lehrerin finden, aber die körperliche Beziehung ist so tief in ihre Persönlichkeit eingedrungen, dass sie immer ein Movens sein könnte, die Hingabe wieder aufzunehmen. Da ist Emma mit ihrer künstlerischen Tätigkeit autarker gezeichnet, überlegter, aber damit auch begehrenswerter. Vielleicht sind ja die Kapitel eins und zwei nur ein Teil der Geschichte, und das Leben der Adèle wird weitere Höhepunkte als Einschnitte erfahren. Wir können sie doch gar nicht in dieses für sie traurige Alleinsein verschwinden lassen!

Jede oder jeder, die oder der diesen Film sieht, wird nachdenklich sein, mit welcher Intensität zwei Darstellerinnen, die nicht dem Pornogewerbe angehören, sich solcher Intimität ergeben. Wenn man über diesen Film spricht, dann wird man diese Frage nicht ausklammern können. Nun sind wir schon viel gewohnt an intimen Darstellungen, da sind selbst Theaterbesucher nicht mehr davor gefeit, dass von Schauspielern beiderlei Geschlechts die Überschreitung von Schamgrenzen gefordert wird, die gar oft Zuschauer in die Flucht treiben. Solche Darstellungen wie die von Adèle und Emma wären auf einer bürgerlichen Theaterbühne nicht möglich. Kechiche meint, dass ihn die Schönheit der körperlichen Beziehung *angeturnt* hätte und diese Szenen wie Malerei gefilmt wurden, wie Skulpturen – und dann mag sicher auch die moderne Rezeption von Filmen im Netz oder auf Smartphones die Nähe der Einstellungen bestimmt haben, um den Betrachter noch genügend auf kleinem Format zukommen zu lassen (im Interview hat ein Star wie Winding Refn sogar betont: «Ich drehe meine Filme für Smartphones»). Kechiche weiss eigentlich sonst wenig über die Gestaltung zu erklären, ausser dass eine Menge Zeit für die Ausleuchtung verwendet wurde. Kechiche in seiner Verbundenheit zu Tunesien trifft aber eine politische Aussage, er möchte den Film der Jugend Tunesiens widmen, weil die Revolution erst durch die sexuelle Revolution ihre Vollendung erfährt.

Erwin Schaar

LA VIE D'ADÈLE. CHAPITRES 1&2
(BLAU IST EINE WARME FARBE)
R: Abdellatif Kechiche; B: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix, frei nach dem Comic «Le Bleu est une couleur chaude» von Julie Maroh; K: Sofian El Fani; S: Ghalia Lacroix, Albertine Lastera, Camille Toubkis. D (R): Adèle Exarchopoulos (Adèle), Léa Seydoux (Emma), Salim Kechiouche (Samir), Mona Walravens (Lise), Jérémie Laheurte (Thomas), Alma Jodorowsky (Béatrice). P: Quat'sous Films, Wild Bunch; Abdellatif Kechiche, Vincent Maraval, Brahim Chioua. Frankreich 2013. 180 Min. CH-V: Frenetic Films; D-V: Alamode Film



Visuelle Sensibilität

LE PASSÉ von Asghar Farhadi

Eine attraktive Frau mittleren Alters gestikuliert hinter einer dicken Glasscheibe, ihre Mundbewegungen lassen erkennen, dass sie unbedingt etwas mitteilen will, das die für uns vorerst unsichtbare Person nach einiger Zeit kapiert. Bei dieser handelt es sich um einen etwa gleichaltrigen Mann, der den Ausgang der Ankunftshalle eines Flugplatzes sucht. Die nächste Einstellung zeigt schon, wie beide bei strömendem Regen die Halle verlassen, um zu ihrem Auto zu gelangen. Dort werden wir langsam erfahren, dass das Paar einmal eine intime Beziehung hatte, die aber einen Bruch erlitten und die Frau, Marie, von ihrem Mann, Ahmad, getrennt hat. Marie lebt mit einem neuen Partner, Samir, zusammen. Ahmad ist aus dem Iran angereist, um die Scheidung von Marie nach französischen Bestimmungen zu vollziehen. Wir befinden uns in Paris und werden bald des Häuschens ansichtig, das Marie am Stadtrand bewohnt. Nahe dem kleinen Grundstück rauschen regelmässig die Vorortszüge vorbei. Sie beschwören eine etwas hektische Grundstimmung und geben zu verstehen, dass die scheinbare Idylle nur oberflächlich ist.

Der Regisseur Asghar Farhadi, berühmt geworden mit NADER AND SIMIN – A SEPARATION (2011), ist ein Bilderzähler, der Alltäglichkeiten symbolhaft in seinen Blickwinkel einbezieht, ohne dass sie aufdringlich die Geschichte bestimmen. Im Haus wird renoviert, neue Farben und Lampen verändern das Ambiente, das Interieur ist mit Plastikplanen verhängt. Die Veränderung der intimen Umwelt, deren Zustand keinen Fortschritt erkennen lässt, spiegelt die Stagnation und Unordnung im Persönlichen.

Ahmad wird bei seiner Ankunft im Haus auch zwei Kinder vorfinden, die miteinander spielen und denen er unkompliziert begegnet: Da ist Léa, seine Tochter, und Fouad, der Sohn Samirs, der ihm distanziert, ja misstrauisch begegnet. Ahmad hat Marie zwar gebeten, ihm ein Hotelzimmer zu besorgen, aber sie hat ihn doch bei sich einquartiert, in dem Haus, in dem sie in ihrer Ehe gelebt haben und in das nun auch Samir mit seinem Sohn eingezogen ist.

Später taucht auch die zweite Tochter Maries auf: Lucie, die ein enges Vertrauensverhältnis mit Ahmad hat, von dem wir später beim ernüchternd unpersönlichen Scheidungsverfahren mitgeteilt bekommen, dass er weder der Vater von Léa noch von Lucie ist. Eine berührende Einstellung, als Lucie nach Hause kommt, ohne Aufsehen in ihrem Zimmer verschwindet, nur zu beobachten durch einen Türspalt. Ein Vorbeihuschen, das die Scheu vor dem Wiedersehen des geliebten Stiefvaters so sensibel und schwer mit Worten erklärbar ins Bild rückt, dass an solchen Details das Können Farhadis deutlich wird.

Die Geschichte in Details weiterzuerzählen, würde dem Film die Spannung nehmen, die er mit seiner Bildkraft in vielen kleinen

Einzelheiten herstellt. Aber man sollte noch wissen, dass Samir, der eine Kleiderreinigung betreibt, noch nicht geschieden ist und seine Frau im Koma in einer Klinik liegt. Ihr kommt am Ende des Films grosse Bedeutung zu, wenn sie aus der aktuellen Zeit heraus immer noch die Zukunft gestalten könnte.

Marie hat sich mit Samir einen Liebhaber gesucht, der Ahmad äusserst ähnlich sieht, wenn er auch nicht dessen Intellektualität besitzt. Sie ist von ihm schwanger, was sich wie eine Ausweglosigkeit aus dem Verhältnis darstellt. Alle Personen – fast alle Personen – sind von einer auffallenden Unausgeglichenheit. Deren Ursache liegt in der Beziehung von Marie und Samir. Marie erscheint nicht gerade erfüllt von ihrem Job in einer Apotheke, die nahe von Samirs Reinigung liegt; Samir pendelt in seiner Sympathie zwischen seiner komatösen Frau und Marie hin und her; der grossartige kleine Fouad möchte einmal zu sich nach Hause und fühlt sich dann doch wieder in die Umgebung Maries hingezogen; Lucie hasst den neuen Mann an der Seite ihrer Mutter und sucht einen Ausweg mit dem Wunsch, zu ihrem Vater nach Brüssel zu ziehen. Ruhepole sind die kleine Léa, die zwar schon sehr verständnisvolle Fragen stellen kann, aber noch in kindlicher Unschuld die Tragik des Geschehens nicht virulent werden lässt, und Ahmad, der übersichtig betreuend wirkt, fast schon selbstgefällig, aber doch auch einmal seine Contenance verliert. Die Unausgeglichenheit der pubertierenden Lucie lässt sie fast wie ihre Mutter erscheinen, beide sind in manchen Bildern kaum auseinanderzuhalten.

Der Film beginnt mit solch diffizilen und sensiblen Beobachtungen, dass man hingerissen auf die weitere Entwicklung wartet, aber dann doch etwas enttäuscht ist wegen der sich aufbauenden Spannung durch rätselhafte Ereignisse. Diese Nebenstränge der Handlung mögen der Story geschuldet sein, die hingerissene Aufmerksamkeit dem Film gegenüber wird aber doch durch die Darstellung der Akteure ausgelöst: von *Bérénice Bejo*, *Ali Mosaffa*, *Pauline Burlet*, *Elyes Aguis* und *Jeanne Jestin*, die Farhadi beeindruckend zu führen versteht.

Bejo hat auf die Frage nach den Proben, die Farhadi vor dem Dreh ausführlich organisiert hat, gesagt, dass sie sich zwei Monate vorher bis zu viermal wöchentlich getroffen und bis zu fünf Stunden geprobt hätten: «Asghar liess uns eine halbe Stunde lang Übungen machen, wir liefen durch den Raum, rannten, entspannten uns, machten Sit-ups. Danach lasen wir das Drehbuch und improvisierten manchmal darum herum. Und wir machten immer alle dasselbe, selbst wenn wir eigentlich nicht in die entsprechende Szene involviert waren.» Farhadis visuelle Sensibilität ist eben auch der Ausfluss seiner Disziplin.

Erwin Schaar

Stab
Regie, Buch: Asghar Farhadi; Kamera: Mahmoud Kalari; Schnitt: Juliette Welfling; Ausstattung: Claude Lenoir; Kostüme: Jean-Daniel Vuillermoz; Musik: Evgueni Galperine

Darsteller (Rolle)
Bérénice Bejo (Marie), Tahar Rahim (Samir), Ali Mosaffa (Ahmad), Pauline Burlet (Lucie), Elyes Aguis (Fouad), Jeanne Jestin (Léa), Sabrina Ouazani (Naïma), Babak Karimi (Shahriyar), Valeria Cavalli (Valeria)

Produktion, Verleih
Memento Films Production, France 3 Cinéma, Bim Distribuzione; Produzent: Alexandre Mallet-Guy. Frankreich 2013. Dauer: 128 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Camino Filmverleih, Stuttgart

‹Die Kameraarbeit wird bei mir immer von der Geschichte diktiert›

Gespräch mit Asghar Farhadi

FILMBULLETIN Herr Farhadi, Sie erwähnten gestern beim Publikumsgespräch, dass Sie die Idee zu diesem Film in einem Café in Paris hatten. Was genau war die Idee?

ASGHAR FARHADI Ich habe dort mit Yasmina Reza gesessen, die ich um Hilfe beim Schreiben eines anderen Drehbuchs gebeten hatte. Plötzlich erinnerte ich mich an einen Freund. Als ich diese Erinnerung andern erzählt habe, merkte ich, wie passend sie für einen Film wäre.

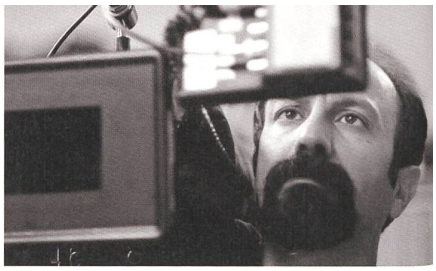
FILMBULLETIN LE PASSÉ ist in Paris angesiedelt. Es geht dabei auch um kulturelle Differenzen. War Ihnen von Anfang an klar, dass Sie ausserhalb Ihrer iranischen Heimat drehen würden?

ASGHAR FARHADI Im Iran wäre das nicht gegangen, denn es ist die Geschichte eines Mannes, der aus dem Iran ausreist. Zudem geht es um zwei Länder, die sich sehr fern sind. Ich musste mich für eine Stadt ausserhalb des Irans entscheiden. Ich wollte eine Stadt, die eine grosse Geschichte hat – wie Paris, Rom, Berlin. Ich habe mich für Paris entschieden, weil dort der Lebensrhythmus mit seiner Dynamik für mich sehr interessant war – es ist keine ruhige Stadt.

FILMBULLETIN Vom historischen Paris zeigen Sie uns allerdings nichts, stattdessen haben Sie den Film in einer Vorstadt angesiedelt.

ASGHAR FARHADI Ich wollte, dass die Geschichte in Paris spielt, ohne allerdings das übliche Paris zu zeigen. Ich habe befürchtet, wenn ich den Film in der Innenstadt von Paris drehe, würde er durch die Präsenz sehr bekannter Architektur zu touristisch. Wir verstehen schon, dass wir in Paris sind, aber eigentlich sehen wir nicht viel von Paris.

FILMBULLETIN Haben Sie die Innenräume des Hauses, in dem sich ein Grossteil des Films abspielt, bauen lassen? Oder war das



ein reales Haus? Und was hat es für die Kameraarbeit bedeutet, in so engen Räumen zu drehen?

ASGHAR FARHADI Das Haus ist in Teilen real, in Teilen ist es im Studio entstanden. Die Strasse, der Garten und einige der Zimmer sind real, aber die Küche und die Zimmer im ersten Stock wurden im Studio gebaut. Die Kameraarbeit wird bei mir immer von der Geschichte diktiert: bei NADER AND SIMIN – A SEPARATION hat mir die Geschichte gesagt, dass die Kamera eine Handkamera sein muss, für diesen Fall gilt genau das Gegenteil. In LE PASSÉ geht alles im Inneren der Figuren vor, es ist eine ruhigere Geschichte, die eine ruhigere Kamera erfordert.

FILMBULLETIN Ist es für Sie schwierig gewesen, die weibliche Hauptfigur zu erschaffen, die ja aus einem ganz anderen Kulturkreis als dem Ihren kommt?

ASGHAR FARHADI Das war sowohl schwierig als auch interessant. Ich habe am Anfang gedacht, es sei sehr schwierig und ich müsse erst die Unterschiede zwischen der iranischen und der französischen Frau herausfinden, damit ich darauf Rücksicht nehmen könne. Aber dann habe ich festgestellt, dass das der falsche Ansatz ist – ich musste eher nach Ähnlichkeiten suchen. Und die waren dann so gross, dass ich diese Schwierigkeit nicht mehr gespürt habe, vielmehr eine Erleichterung. Der Lebensstil einer iranischen Frau ist natürlich sehr verschieden von dem einer französischen. Aber die Gefühle sind sehr, sehr ähnlich. Liebe ist für eine deutsche, eine französische, eine iranische Frau gleich – nur die Art, Liebe zu zeigen, ist vielleicht unterschiedlich.

FILMBULLETIN Bérénice Bejo, bei uns vor allem durch THE ARTIST bekannt, assoziierte man bisher nicht unbedingt mit dramatischen Rollen. Was haben Sie in ihr gesehen, wie schnell haben sie zusammengefunden?

ASGHAR FARHADI Das Allererste, was ich bemerkt habe, als ich sie im Vorfeld der Oscar-Verleihung traf, war, dass sie sehr intelligent ist. Das ist das Wichtigste für mich beim Casting. Das andere war, dass sie eine sehr positive Energie übertragen hat, wenn man sie gesehen hat – im Iran sagen wir, das ist eine sehr warme, eine sehr sympathische Person. Nach der Begegnung bei der Oscar-Preisverleihung kam sie auf meine Wunschliste, darauf gab es aber auch noch andere Namen.

FILMBULLETIN Ahmad, die männliche Hauptfigur, ist ein Katalysator, der in der Familie etwas auslöst und versucht, ein Stück weit zu vermitteln. Gegen Ende des Films will er seiner Exfrau sagen, was vor vier Jahren los war, als er sich von ihr trennte. Sie erwidert, das interessiere sie nicht. Als Zuschauer hätte ich gerne gewusst, was damals los war, und frage Sie deshalb nach Ihren Überlegungen, das auszusparen.

ASGHAR FARHADI Ich hatte das Gefühl, dass die Erklärung von Ahmad die Situation nicht aufklären würde, es würde sie nur noch verschwommener machen. Im ganzen Film hat man das Gefühl, dass das nicht ankommt – wie sehr Ahmad auch versucht, sich zu erklären. Auch umgekehrt: Marie versucht einmal zu erklären, in welcher Situation sie sich befindet – aber es ist, als sei die ganze Zeit eine Scheibe zwischen den beiden, die das verhindert. Obwohl uns nicht erklärt wird, warum Ahmad vor vier Jahren fortgegangen ist, bekommen wir durch Details einiges davon mit, warum er wohl gegangen ist. Er ist jemand, der eine starke Beziehung zur Vergangenheit hat, im Gegensatz zu Marie, die sehr zukunftsorientiert ist. Diese Neigung hat vielleicht dazu geführt, dass er in seine Heimat, den Iran, zurückgekehrt ist.

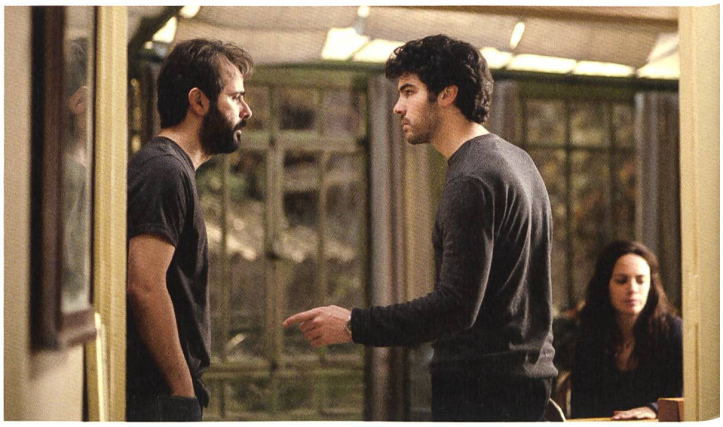
FILMBULLETIN Haben Sie diese Geschichte dennoch ein Stück weit entwickelt, etwa für die Schauspieler?

ASGHAR FARHADI Das habe ich in der Tat, das war alles Teil der Proben, etwa der Tag, an dem sie sich getrennt haben, oder auch Telefonate, die sie zwischen Paris und Teheran geführt haben. Ich habe versucht, mit diesen Proben für die beiden eine gemeinsame Vergangenheit zu entwickeln. Gefilmt wurde davon aber nichts.

FILMBULLETIN Ahmad blickt auf die Vergangenheit zurück, Marie äussert, das interessiere sie nicht – man könnte dem das berühmte Marx-Zitat entgegenhalten: Wer die Vergangenheit nicht begreift, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen. Wie sehen Sie das? Gibt es einen Punkt, an dem man mit der Vergangenheit abschliessen sollte, auch wenn sie noch nicht ganz bewältigt ist? Oder wird dann die Vergangenheit immer auf der Zukunft lasten?

ASGHAR FARHADI Das ist genau die Frage, die im Film behandelt wird: Sollen wir zurückblicken und die Wunden wieder öffnen? Oder können wir die Vergangenheit vergessen? Oder, falls wir sie vergessen, verfolgt sie uns dann noch? Ist unsere Vorwärtsbewegung auch eine Flucht vor der Vergangenheit? Das sind die Fragen, die angesprochen werden und wo es darum geht, dass der Zuschauer darüber nachdenkt. Ich glaube, wir haben noch keine passende Antwort auf diese Fragen gefunden.

FILMBULLETIN Sie haben gestern auch geäussert, dass das Problem, etwas nicht direkt aussprechen zu können, ein Problem der iranischen Kultur ist. Können Sie das näher ausführen?



ASGHAR FARHADI Unsere Sprache ist eine indirekte Sprache. Wir versuchen immer, unsere Emotionen in Metaphern und Redewendungen umzusetzen. Die Poesie im Iran ist voll von Symbolik und Metaphern. Und das existiert auch im Alltag – die Wahrheit können wir nicht so schnell aussprechen. Dass wir die Wahrheit nie direkt aussprechen, ist keine Schwäche dieser Kultur. Es ist eine Besonderheit und führt dazu, dass wir besonders nett oder lieb sein wollen. Das Aussprechen der Wahrheit kann für den Partner sehr schmerzhaft sein, und diesen Schmerz wollen wir uns nicht ansehen, deshalb versuchen wir, so etwas sehr behutsam und langsam zu sagen.

FILMBULLETIN Daher rührt dann auch die Anteilnahme von Ahmad an seiner Exfrau und deren Kinder, die nicht seine Kinder sind?

ASGHAR FARHADI Ja. In der westlichen Kultur gibt es den Satz: «Das ist *dein* Problem!» Das hat es bei uns eigentlich nie gegeben. Dein Problem war immer mein Problem. Ich will nicht sagen, dass das gut oder schlecht ist, es führt vielleicht nur oft dazu, dass die Leute nicht selber mit ihren Problemen klarkommen können, es schürt vielleicht auch Konflikte – andererseits steckt auch eine gewisse Liebe darin. Wenn man in einer iranischen Runde sitzt und irgendjemand sagt, er habe Kopfschmerzen, wird jeder einen Rat geben, vielleicht auch einen medizinischen, obwohl er dafür gar nicht qualifiziert ist – alle wollen irgendwie helfen. Aber ich glaube auch, dass Ahmads Verhalten in der Geschichte nicht nur daher rührt, sondern dass er auch die Vergangenheit und das, was er dieser Familie angetan hat, wieder gutmachen will. Er handelt so, damit die Familie ihm verzeiht.

FILMBULLETIN Es gibt eine weitere Figur, die anders, ganz anders ist, nämlich die Ehefrau von Samir. Eigentlich geht es um sie, um das, was sie gemacht hat und wie es dazu gekommen ist. Ich vermute, Sie haben es von Anfang an so konzipiert, dass sie die Unsichtbare dieses Films ist?

ASGHAR FARHADI Die ganze Geschichte entfaltet sich wie eine Matrjoschka, wie die russischen Puppen, die ineinanderstecken, man nähert sich einer Figur um die andere und die allerletzte, die kleinste, ist Samirs Ehefrau. Sie existiert von vornherein in der Geschichte, sie ist das Zentrum dieser Geschichte, aber wir sehen sie nicht und nähern uns ihr sehr langsam. Alle Figuren des Films haben einen gewissen Anteil an dem, was ihr passiert ist – sogar Ahmad, der aus einem anderen Land kommt und überhaupt keine Beziehung zu dieser Frau hatte, hat über ihr Schicksal mitentschieden. Beim Machen des Films entwickelte ich ein ganz neues Gefühl: Ich wollte, dass der Zuschauer am Ende des Films zum Anfang zurückkehrt und den Film erneut von vorne bis hinten betrachtet. Ich wollte, dass der Zuschauer den Film plötzlich so sieht, dass der Anfang diese Frau ist, die im Koma auf diesem Bett liegt – und sich dann den anderen Figuren nähert und dabei Schritt für Schritt entdeckt, wer welchen Anteil daran hat, dass diese Frau so daliegt, wie sie liegt.

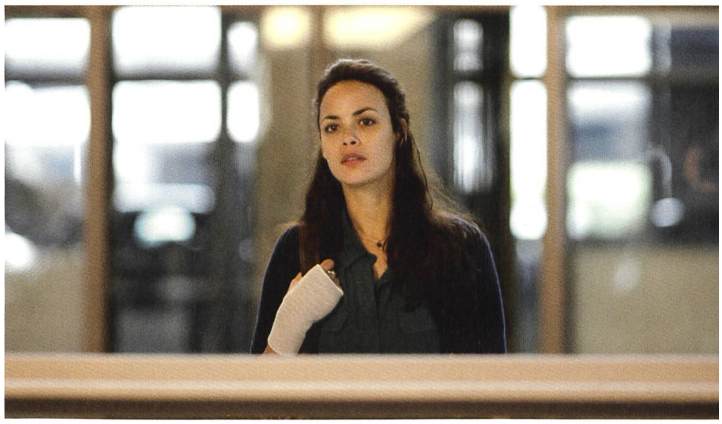
FILMBULLETIN Einer Ihrer Kollegen hat einmal gesagt, es sei gut für ihn gewesen in einer fremden Sprache zu drehen, weil er dadurch nicht mehr länger von der Sprache abgelenkt wurde. In seinen Filmen wird allerdings eher wenig geredet, in LE PASSÉ dagegen sehr viel. Wie sind Sie das angegangen?

ASGHAR FARHADI Ich habe versucht, das nicht zu einem Problem anwachsen zu lassen, das mich aufhält. Ich habe mir gesagt, tu so, als würdest du Französisch können. Ich habe dann auf Persisch alles so geschrieben, wie ich es wollte, und habe mich nicht darum gekümmert, wie es sich dann auf Französisch anhört. Ich hatte schliesslich ein komplett fertiges Drehbuch auf Persisch, das ins Französische übersetzt werden musste. In der Zeit habe ich mit meiner Familie in Frankreich gelebt und habe damals auch versucht, dort die Kultur kennenzulernen, Personen kennenzulernen, die Figuren in diesem Buch ähneln. Der Übersetzungsprozess war nicht so, dass der Dolmetscher das Drehbuch mit nach Hause genommen hat und zwei Tage später mit der Übersetzung kam, sondern wir sassen einen Monat lang beisammen und sind das Buch Wort für Wort durchgegangen. Als das französische Drehbuch fertig war, habe ich es vielen Filmemachern geschickt, unter anderen Jean-Claude Carrière, damit sie mir ein Feedback darüber geben, wie sehr sich das Buch dem realen Leben in Frankreich nähert. Interessanterweise hatte keiner von ihnen gesagt, es gebe im Drehbuch etwas, das nicht französisch sei.

FILMBULLETIN Wie haben Sie beim Drehen sichergestellt, dass die Ausdrucksweise der Schauspieler Ihren Intentionen entspricht?

ASGHAR FARHADI Ich habe immer einen Dolmetscher an meiner Seite gehabt, dem ich vertraut habe. Vor Drehbeginn habe ich von zwei Franzosen die Dialoge auf Tonband aufzeichnen lassen, und ich habe sie mir immer angehört, bevor ich zum Set ging. Das heisst, die Dialoge waren mir bekannt. Ich kannte die französische Sprache nicht, kannte aber die persönliche Sprache meiner Figuren sehr gut – ich wusste, was sie sagen.

Das Gespräch führte Frank Arnold im Juli 2013 im Rahmen des Filmfests München



KARMA SHADUB
Ramòn Giger

Die erste Einstellung fasst das Verhältnis zwischen Vater und Sohn in ein symbolisches Bild. Der Filmemacher Ramòn Giger fasst den Rücken von Paul Giger in einen Rahmen. Fast schüchtern und aus sicherer Distanz. Der Bogen des weltbekannten Geigenvirtuosen fliegt über die Saiten. Hell leuchtet in der Dunkelheit der Stiftskirche St. Gallen sein stark ergrautes, lose zu einem Pferdeschwanz gebundenes Haar, dann entschwindet er in der Unschärfe. Diese Klammer wird sich am Ende des Filmes schliessen, doch bis dahin führt ein steiniger Weg familiärer Abgründe, voller Geheimnisse und Schmerz. Erklärtes Ziel des Regisseurs ist die Annäherung an den Vater. Die konfliktreiche Dynamik wird gleich zu Beginn offengelegt. «Du hast gesagt, ich soll das Filmdossier der IV schicken, damit sie uns eine Therapie zahlen!», schreit der frustrierte Sohn ins Telefon. Er ist sichtlich aufgebracht, die Kluft zwischen ihm und seinem Erzeuger scheint unüberwindbar. Mit diesem selbstironischen Kniff wird der gegenüber Familiendokumentationen oftmals bemühte Vorwurf, sie dienten nur der "(Eigen-) Therapie", geschickt vorweggenommen. Ramòn Giger, der bereits mit seinem Erstling EINE RUHIGE JACKE viel Gespür für Nähe und Distanz zu seinem Protagonisten bewies, setzt hier bewusst Verfahrensweisen der Psychoanalyse ein, um die schwierige Beziehung zu seinem Vater zu ergründen. Erfolg und Scheitern dieses Prozesses sind die zentralen dramaturgischen Scharniere des Films.

Ramòn Giger erblickte in einem abgelegenen Appenzeller Bauernhaus das Licht der Welt. Vater Paul erzählt, wie er damals, weit weg von jeglicher Zivilisation, die Hausgeburt erlebte: «Das ist das grösste Wunder, fast wie Sterben.» Paul komponierte für den Neugeborenen ein Lied, eine wundervoll sinnliche Geigenmelodie, die als musikalisches Leitmotiv durch den Film führt. Die Komposition nannte er, wie seinen Sohn, Karma Shadub – ein tibetischer Name, der «tanzender Stern» bedeutet. Der tanzende Stern will später am liebsten Simon heissen und grenzt sich von seinen esoterischen Eltern ab. Als er fünfzehnjährig, nach einem Aufenthalt in Amerika, zurückkommt, ist der Vater ausgezogen und will die Scheidung. Ramòns Erinnerungen werden von der als traumatisch erlebten Trennung seiner Eltern in ein Vorher und ein Nachher unterteilt; die frühere Kindheit bleibt schwer zugänglich, die naturverbundene Familienidylle liegt wie verschüttet unter einem Berg von Schmerz.

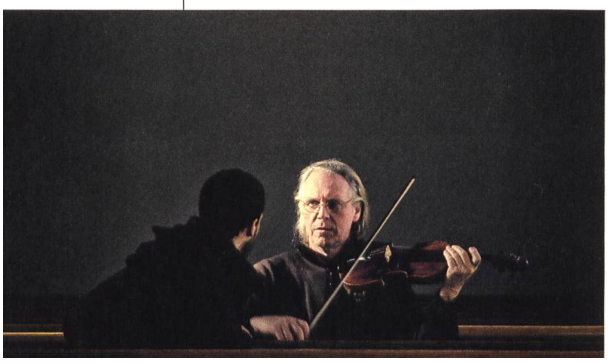
Der Film ist der Versuch, verhärtete Schichten abzutragen, den Gründen für die familiäre Zäsur nachzuspüren und dem entschwundenen Vater näherzukommen. Ramòn wählt dafür insbesondere die direkte Konfrontation im Gespräch mit Paul, der anfänglich Mühe hat, seinem Sohn zu vertrauen. Er habe Angst, ausgenutzt zu werden, und fürchtet, dass ein Bild von ihm entstehen könnte, das er nicht vertreten kann. Paul formuliert so treffend das Risiko, dem sich jedes dokumentarische Sujet bewusst oder unbewusst stellen muss. Letztlich ist es der künstlerischen Vision des Filmemachers ausgeliefert. Die Überschneidung Regisseur/Sohn sorgt dann noch für eine zusätzliche emotionale Fallhöhe. KARMA SHADUB lotet dieses Spannungsfeld gekonnt aus. Die Dokumentation der Arbeit des Vaters – einer aufwendigen Inszenierung mit der Tanzkompanie St. Gallen – dient hier nur als Vorwand für die filmische Familienstellung. Wie ein Ritter, der vor dem Kampf seine Rüstung anlegt, schnallt sich Ramòn vor jeder Begegnung eine riesige schwarze Schulterkamera um und richtet sie auf den Vater.

Familienfilmen dieser Art, einem etwas überstrapaziertes Genre auch im Schweizer Dokumentarfilm, ist eine ödipale Grundstruktur eigen. Solche filmischen Abrechnungen drehen sich oftmals im Kreis, gegen den Verdacht, Therapie zum Selbstzweck zu sein, sind sie nicht gefeit. KARMA SHADUB, am diesjährigen Festival Visions du Réel mit dem Hauptpreis der Jury ausgezeichnet, setzt sich klar von solchen Filmen ab. Nicht nur in seiner künstlerischen Ambition, weit entfernt von wackliger Homemovie-Ästhetik, sondern durch den Mut des Filmemachers, sich selbst zu inszenieren und nicht nur die Eltern an den Pranger zu stellen. Die Gespräche zwischen Vater und Sohn, die Koregisseur Jan Gassmann einfängt, sind von beeindruckender Intimität. Die familiären Muster sind auch hier festgefahren, den Tabuzonen weicht der Vater gekonnt aus: «Was ist nochmals dein Anklagepunkt? Ich habe es vergessen!» In diesen Momenten des Widerstands, wenn der narzisstische Künstlervater einmal mehr zu entkommen versucht, zeigen sich Stärke und Ausdauer des Regisseurs. Von kindlicher Sturheit getrieben umkreist er den Vater, mal sanft, mal fordernd. Die Verweigerungshaltung, das Schweigen von Paul zwingt den in psychoanalytischer Rhetorik geübten Sohn zu immer wieder neuen Strategien, um die Lücken des Familienromans zu füllen.

Aufnahmen von Landschaften des heimischen Appenzells und von Waldspaziergängen werden mit den Tönen unterlegt, die der Vater in seinem selbst gewählten Exil im französischen Chartres auf Kassette aufnimmt. Das humorvoll vertonte Hörspiel erzählt von einer zärtlichen Vaterliebe, die inmitten der Wirren einer Scheidung verloren ging. Auch Ramòns Film ist letztendlich ein Geschenk an den Vater. Der Filmemacher entlässt Paul mit einem versöhnlichen Blick, der Schmerz lässt sich zwar nicht auslöschen, doch es gelingt, loszulassen. Oder – filmisch gesprochen – die Eltern und ihre Geheimnisse werden der Unschärfe überlassen.

Sascha Lara Bleuler

Regie: Ramòn Giger, Jan Gassmann; Kamera: Ramòn Giger, Jan Gassmann; Schnitt: Jan Gassmann; Musik: Paul Giger. Mit Paul Giger, Ramòn Giger, Ursina Erdmann, Marie-Louise Dähler, Sonja Jarbang-Giger, Ralph Erdmann. Produktion: 2:1 Film; Produzenten: Jan Gassmann, Julia Tal. Schweiz 2013. Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Cineworx, Basel



ALL IS LOST
J. C. Chandor

Es gibt wohl nur wenige Situationen, sei es im Kino, sei es im Leben, die so grosse Angst auslösen wie die Handlungsprämisse von ALL IS LOST: ein alter Mann allein auf einem schiffbrüchigen Segelboot, mitten im Indischen Ozean, ohne Kontakt zur Aussenwelt, ohne Aussicht auf Hilfe, ohne Land in Sicht, unter sich kilometertief nur Wasser, hilflos der Natur mit Sturm und tosender See ausgeliefert. Eine Ahnung von der Existenzangst und der Verzweiflung, die den Helden des Films heimsuchen, lieferte zuletzt Alfonso Cuarón mit GRAVITY, auch wenn Sandra Bullock als Astronautin, *lost in space*, buchstäblich eine Wiedergeburt erlebt, oder Robert Zemeckis mit CAST AWAY, der allerdings immer einen möglichen Ausweg vorzeichnete. Dass ausgerechnet J. C. Chandor, der mit MARGIN CALL einen Ensemblefilm mit präzisen Dialogen über den Zusammenbruch der Finanzwelt gedreht hat, nun ein Einmanndrama mit gerade drei Worten – «God», «Fuck» und «Help» – übers nackte Überleben vorlegt, verwundert zunächst. Von den Männern des Wortes zu jenem der Tat, von der abstrakten Katastrophe zur konkreten, von den engen, höchstens durch Fensterglas in die Tiefe geöffneten Räumen zur unerschlossenen Weite des Ozeans – Chandor wollte diesmal offensichtlich etwas ganz anderes, etwas diametral Entgegengesetztes machen, in allen Belangen.

Was *Robert Redford*, zuletzt unter eigener Regie mit THE COMPANY YOU KEEP in den Kinos, in seinem neuen Film zustösst, ist mit Pech nur unzureichend umschrieben. Sein namenloser Held, der im Abspann lakonisch als «Our Man» bezeichnet wird, so als würde eine unsichtbare Macht über ihn wachen oder ihn zur Marionette degradieren, gerät in eine Katastrophe, die ebenso zwingend wie unbarmherzig ihren Lauf nimmt. Nach einem kurzen Prolog, über den an dieser Stelle nicht mehr verraten werden soll, weil er einen versteckten Hinweis auf das Ende erlaubt, wirft J. C. Chandor den Zuschauer mitten hinein in das Trauma, das der Titel bereits andeutet. Our Man segelt mit seiner Yacht Virginia Jean über den Indischen Ozean. Plötzlich kracht ein Container, den ein vorbeifahrender Frachter verloren haben muss, in das Segelboot und schlägt ein grosses Loch in die Aussenwand, durch das unaufhörlich Wasser eindringt. Mit einem schweren Anker verlagert Our Man zunächst das Gewicht der Virginia Jean, um sie so vom Container zu lösen. Dann macht sich der erfahrene Segler ruhig und umsichtig daran, mit Krepp und Fiberglaskleister das Leck zumindest provisorisch zu verputzen. Später pumpt er mit der Hand mehrere Hundert Liter Wasser ab. Die Navigationshilfen und das Funkgerät sind allerdings zerstört – unmöglich, ein SOS zu verschicken, unmöglich, den Wetterbericht zu verfolgen. Und so segelt Our Man unwissentlich in einen Sturm, der ihm noch einmal alles abverlangt an Courage, Tüchtigkeit und überlegtem Handeln. Dem Ansturm aus Wind, Regen und Wellen ist die Virginia Jean nicht mehr gewachsen, das Loch reisst wieder auf, und so ist Our Man gezwungen, das Segelschiff zu verlassen und – nur mit dem Nötigsten versehen – ins Rettungsboot zu wechseln. So treibt er langsam auf eine belebte Handelsschiffsroute zu. Irgendein Tanker, irgendein Containerschiff muss ihn doch entdecken! Die Hoffnung stirbt bekanntlich zuletzt.

Trotz der Beschränkungen, die sich Chandor als Drehbuchautor selbst auferlegt hat, bezüglich der wenigen Drehorte, bezüglich der begrenzten Handlungsmöglichkeiten der Hauptfigur, hat er ein ungemein spannendes Drama inszeniert, das – vielleicht im Sinne Herman Melvilles – von der Herausforderung des modernen Menschen handelt, sich in einem archaisch anmutenden Konflikt mit der Natur zu behaupten. Der Mensch kann nicht alles beherrschen, und die ganze Tragik des Seglers liegt darin, dass ihn keine Schuld trifft. Nicht einmal einen Fehler kann man ihm vorwerfen. Robert Redford spielt Our Man als erfahrenen Seemann, der für jedes Problem eine Lösung weiss, sie mit geschickten Händen umsetzt, nie die Geduld verliert und schon gar nicht in Panik gerät. Einzig beim Untergang der Virginia Jean leistete er sich einen Blick, der Trauer und Bedauern offenbart. Weder erfahren wir seine Vorgeschichte noch seine Beweggründe. Das war anders in CAST AWAY, wo Tom Hanks durch Selbstgespräche sein Innenleben nach aussen kehrte und der Beginn des Films seinen familiären und beruflichen Hintergrund beleuchtete, oder in GRAVITY, wo Sandra Bullock ihre Wunden auf der Seele im Gespräch mit einem Gegenüber beichtete. Redfords Charakter definiert sich einzig durch seine Handlungen. Mit einer einfachen Konstruktion kondensiert er Trinkwasser, mit Hilfe eines Buches lernt er, nach den Sternen zu navigieren und seinen Standort zu bestimmen – unspektakuläre Tätigkeiten, die Chandor sachlich, fast dokumentarisch einfängt. Erst durch die intensive, konzentrierte Darstellung Redfords, dessen Starruhm zusätzlich zur Identifikation einlädt, werden sie zu spannenden Ereignissen. Der Zuschauer wird so zum beobachtenden Komplizen, und das macht die Vergeblichkeit der Bemühungen noch grausamer.

Einmal, im wohl beklemmendsten Moment des Films, fährt ein riesengrosser Frachter im Dunkeln der Nacht achtlos an dem Schiffbrüchigen vorüber. «Help!», ruft er, doch niemand hört ihn. Our Man wird sich plötzlich seiner Winzigkeit und Verlorenheit bewusst, seiner existenziellen Not, er fällt «in eine emotionale und spirituelle Isolation, in der physisches Überleben keine Option mehr ist». (Franz Everschor) Eine Erkenntnis, die auch den Zuschauer mit Wucht trifft.

Michael Ranze

Regie, Buch: J. C. Chandor; Kamera: Frank G. DeMarco; Unterwasserkamera: Peter Zuccarini; Schnitt: Pete Beaudreau; Ausstattung: John P. Goldsmith; Musik: Alex Ebert. Darsteller (Rolle): Robert Redford (Our Man). Produktion: Before the Door Pictures, Washington Square Films, Black Bear Pictures, Treehouse; Neal Dodson, Anna Gerb, Teddy Schwarzman, Justin Nappi. USA 2013. 106 Min. CH-Verleih: Universal Pictures International; D-Verleih: Universum Film

DAS MERKWÜRDIGE KÄTZCHEN
Ramon Zürcher

Der Hund bellt, die kleine Tochter schreit, und die Mutter vergisst den Teebeutel in der Teetasse. Unterbrochen wird dieser Morgen nur ab und an vom surrenden Geräusch der Kaffeemaschine. Ein ganz normaler Samstag nimmt seinen Lauf, in der Küche einer ganz normalen Familie. Am Abend soll die Grossmutter zum Essen kommen, es müssen noch ein paar Vorbereitungen getroffen werden, draussen vor dem Fenster weht ein Herbstwind, und irgendein Betrunkener hat sich in der Nacht im Innenhof übergeben. Es passiert nicht viel an diesem Tag – und doch scheint unterschwellig so vieles zu geschehen.

Der einunddreissigjährige Berner Regisseur Ramon Zürcher, der an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin Regie studiert, schafft mit seinem ersten Langspielfilm eine glänzende Ode an die Poesie und die Abgründe des Alltags und ein fragmentarisches Porträt einer Familie. Als Produzent agierte sein Zwillingsbruder *Silvan Zürcher*. Mit ihrem Werk tingeln die Zwillinge, nach der umjubelten Weltpremiere an der diesjährigen Berlinale, nun von Festival zu Festival und heimsen Preise ein. Entstanden ist der Film während eines Seminars mit dem ungarischen Filmemacher Béla Tarr, von dessen entschleunigtem Erzähltempo auch Zürchers Film beeinflusst scheint. DAS MERKWÜRDIGE KÄTZCHEN erinnert aber ebenso an den entschlackten Erzählstil und die klare Bildsprache der Berliner Schule. Doch was den Film schliesslich auszeichnet, ist, dass er etwas ganz Eigenes schafft.

Wie es dem jungen Regisseur gelingt, von der schnurrenden Katze bis hin zu einem vielsagenden Blick zwischen Schwägerin und Schwager jede Szene scheinbar leichtfüssig zu choreografieren, ist beeindruckend. DAS MERKWÜRDIGE KÄTZCHEN ist in Sequenzen unterteilt, die von einer Serie gefilmter Stillleben unterbrochen werden. Für einmal stehen die Gegenstände, mit denen wir uns umgeben, im Mittelpunkt: das Glas Milch, der hingekritzelte Einkaufszettel, ein Häuflein Orangenschalen. Eine Wehmut umgibt diese ästhetisch in Szene gesetzten persönlichen Symbole der Protagonisten. Was geschieht mit den Dingen, die wir hinterlassen? Ein einziges Musikstück – «Pulchritude» der amerikanischen Band «Thee More Shallows» – dient immer wieder der überhöht dramatischen Untermalung dieser melancholischen Stillleben.

Überhaupt funktioniert der Film zu einem grossen Teil über die formale Ebene: mit ungewohnten Kameraperspektiven – einmal scheint es, als würde der Zuschauer das Geschehen aus der Perspektive der Katze sehen – und einer prägnanten Tonspur. Ein weiterer Kunstgriff sind ungewohnte, theatralische Szenen, Monologe einzelner Figuren, in denen in Rückblenden das Erzählte sichtbar wird. Doch was nach theoretisch-verkopftem Experiment klingt, ist in Wirklichkeit waghalsiges Kino, das trotzdem die liebevolle Figurenzeichnung nicht vergisst. Manchmal herrscht eine kaum auszuhaltende Spannung zwischen den Familienmitgliedern. Etwa in den Begegnungen zwischen der älteren, vorlauten Tochter und der passiv-aggressiven Mutter. Es ist dann auch die Figur der Mutter, die die meisten Fragen aufwirft und ein Geheimnis in sich zu tragen scheint. Das Unausgesprochene wird zum eigentlichen Ereignis. Eine wichtige (Neben-) Rolle spielen – der Filmtitel tönt es an – die Tiere: Neben dem Hund und der Katze verirrt sich auch ein Falter in die Wohnung. Die Tiere werden zu staunenden Zuschauern dieses merkwürdigen Samstags.

Ramon Zürcher gelingt ein eigensinniges und hochoriginelles Kammerspiel, das trotz omnipräsentem Kunstanspruch tief berührt und immer wieder mit verspieltem Humor überrascht.

Sarah Sartorius

R, B: Ramon Zürcher; K: Alexander Hasskerl; S: R. Zürcher; A: Matthias Werner, Sabine Kassebaum; Ko: Dorothée Bach. D (R): Jenny Schily (Mutter), Anjorka Strechel (Karin), Mia Kasalo (Clara), Luk Pfaff (Simon), Matthias Dittmer (Vater), Armin Marewski (Schwager), Sabine Werner (Tante). P: dffb; Silvan Zürcher, Ramon Zürcher. Deutschland 2013. 72 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY
Ben Stiller

«Life», das legendäre amerikanische Magazin, bereitet seine letzte Printausgabe vor. Frame 25 soll das letzte Titelbild sein, das letzte Bild im letzten Bildstreifen, den Sean O'Connell schickte, der Fotograf, der dem Blatt die schönsten Motive geliefert hat und der, immer wenn man ihn an einem Ort zu finden hoffte, schon wieder unterwegs zum nächsten war. Fotografie als die Kunst der Evasion. Frame 25 fehlt im Bildstreifen, als er bei «Life» ankommt. Walter Mitty im Fotoarchiv ist dafür verantwortlich.

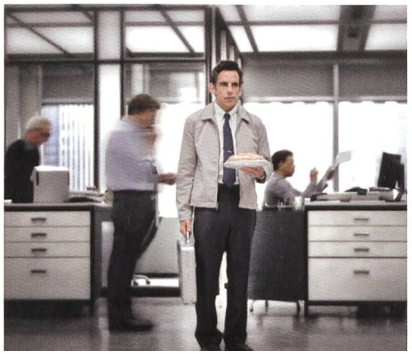
Walter Mitty, erfunden von *James Thurber* im Jahr 1939, erstmals verkörpert 1947 von *Danny Kaye*, neben *Virginia Mayo* und *Boris Karloff*. Die Neuverfilmung war erst mit Jim Carrey geplant. Nun ist es Ben Stillers Film geworden, er führt Regie und spielt Walter Mitty, den Tagträumer, der gern in heldenhafte Fantasy-Eskapaden flüchtet und schüchtern die Kollegin Cheryl verehrt. Er macht sich auf die Suche nach Sean O'Connell und dem Geheimnis von Frame 25.

Ein Zenfilm von Ben Stiller, melancholisch und meditativ, wie Antonioni. «Länger hinzusehen als verlangt», schrieb Roland Barthes zu Antonioni, «bringt jede bestehende Ordnung durcheinander, dahingehend, dass normalerweise die Dauer eines Blicks von der Gesellschaft kontrolliert wird: daher rührt, sobald ein Werk dieser Kontrolle entwischt, der skandalöse Charakter gewisser Fotografien und gewisser Filme: nicht der schamlosesten oder kämpferischsten, sondern einfach der "bedächtigsten".»

Am Ende findet Walter Sean im Gebirge, die Kamera aufgebaut, er will den legendären Schneeleoparden abfangen. Das Tier taucht wirklich auf, es kommt zum Blickwechsel, und darin manifestiert sich die Wahrheit des filmischen Blicks, in der Dialektik von Evidenz und Evasion.

Fritz Göttler

R: Ben Stiller; B: Steven Conrad; K: Stuart Dryburgh; S: Greg Hayden. D (R): Ben Stiller (Walter Mitty), Kristin Wiig (Cheryl), Sean Penn (Sean O'Connell), Shirley MacLane (Edna). P: Stuart Cornfeld, Samuel Goldwyn Jr., John Goldwyn. USA 2013. 114 Min. V: 20th Century Fox



1

Eine kleine Phänomenologie des Filmendes

Das Einverständnis mit dem Leben

Es gibt Filmemacher, denen es schwerfällt, sich von ihren Charakteren zu trennen. Sie mögen ihre Hand noch nicht loslassen, wenn es eigentlich an der Zeit wäre. Ihr Interesse an ihnen erlischt nicht in dem Moment, wenn sie ihre Geschichte auf der Leinwand erzählt haben. Warum sollte es auch? Wenn eine Figur einnehmend ist und ihr spannende Dinge widerfahren, besteht kein Grund, warum die Neugierde nicht über den Abspann hinausreichen sollte.

Abdellatif Kechiche ist ein solcher Filmemacher. Er kann genau sagen, wo im Leben die Heldinnen von L'ESQUIVE oder LA GRAINE ET LE MULET heute stehen. Auch viele Jahre nach den Dreharbeiten hat er in Gedanken ihre Spur nicht verloren. Er mag sich nicht ablösen von ihnen. Mithin fällt es ihm nicht leicht, in seinen Filmen zum Ende zu kommen. Bei LA GRAINE ET LE MULET hat er gleich zwei Alternativen gedreht. Wenn er nicht ein solch ernsthafter Mensch wäre, könnte man ihn glatt für einen jener chronischen Spieler halten, die nicht wissen, wann sie aufhören sollen.

Auch in LA VIE D'ADÈLE, CHAPITRES 1 & 2 steht er vor dem Problem, seine Titelheldin irgendwann wieder ins Leben zu entlassen. Der Film erzählt von der rauschhaften Liebesbegegnung zweier junger Frauen und von deren schmerzhaftem Bruch. Am Ende des grafischen Romans von Julie Maroh, an den sich sein Film anlehnt, stirbt die Heldin, die dort noch Clémentine heisst. Diese Endgültigkeit, das muss niemanden überraschen, missfiel dem Regisseur. So rasch wollte er sich aus seiner Sorgfaltspflicht nicht verabschieden. Der Filmtitel schürt ja die vage Hoffnung, dass es im Leben Adèles noch ein drittes oder gar viertes Kapitel geben könnte. Erst einmal jedoch musste er das Danach imaginieren, in das er sie nach dem Ende ihrer grossen Liebe schickt. Die verlorene Geliebte hat sie zur Vernissage ihrer ersten grossen Ausstellung eingeladen. Wie wird es Adèle damit ergehen, dass sie Emma in der Schlusssequenz noch einmal sieht? Sind ihre Blessuren schon hinreichend vernarbt? Darf der Regisseur eine neue romantische Perspektive für sie eröffnen? Als ein achtsamer, einfühlsamer Erzähler musste Kechiche abwägen, ob der Ausklang seines Films traurig oder hoffnungsvoll werden würde. Weder die eine noch die andere Farbe dürfte allzu dick aufgetragen werden. Wenn Sie den Film sehen, werden Sie merken, dass Entscheidung über den Ausgang einer Geschichte stets eine Frage der erzählerischen Moral ist.

1 Charles Chaplin in **MODERN TIMES**, Regie: Charles Chaplin (1936)
2 Jean-Pierre Léaud in **LES QUATRE CENTS COUPS**, Regie: François Truffaut (1959)
3 Humphrey Bogart und Ingrid Bergman in **CASABLANCA**, Regie: Michael Curtiz (1942)

4 Trevor Howard und Celia Johnson in **BRIEF ENCOUNTER**, Regie: David Lean (1945)
5 Monica Vitti und Gabriele Ferzetti in **L'AVVENTURA**, Regie: Michelangelo Antonioni (1960)
6 **L'ECLISSE**, Regie: Michelangelo Antonioni (1962)

2

4

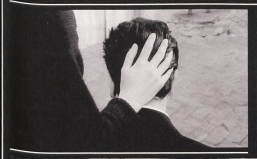
5

6

6

3

4



5

6

6

Ein schwebendes Verfahren

«Verteidigung des Happy End» heisst die Filmreihe des Stadtkinos Basel. Mit diesem Titel impliziert sie eine Anklage, gegen die man das glückliche Ende in Schutz nehmen müsste. Worauf könnte sie sich stützen? Erst einmal ist es doch ein legitimes Bedürfnis des Zuschauers, dass sich am Schluss der Bogen der Handlung rundet, dass sich gestundete Hoffnungen erfüllen und mit dem letzten Bild die Zuversicht aufscheint. Das Publikum darf Freude am Gelingen haben. Es darf Genugtuung darüber empfinden, wenn beispielsweise ein König seine entscheidende Radioansprache hält, ohne sein Volk in schwerer Stunde durch ein Stottern zu verunsichern. Selbstverständlich soll der Zuschauer belohnt werden, wenn er zwei Stunden lang mitgefiebert hat, ob die Helden den Indianerüberfall mit heiler Haut überstehen werden, ob die Invasion der Ausserirdischen abgewehrt, das Attentat auf den Präsidenten in letzter Minute vereitelt, der gehandicapte Sportler den Sieg davontragen oder die wahre Liebe alle Hindernisse überwinden wird.

Mit dem Happy End ehren Filmemacher also gleichsam einen Kontrakt mit dem Zuschauer, der seine Zeit, Aufmerksamkeit und emotionale Anteilnahme investiert hat. Aber wäre das Gegenteil deshalb gleich eine Verabredung, die nicht eingehalten wird? Immerhin belehren die einschlägigen Handbücher hoffungsvolle Drehbuchautoren dahingehend, dass ihre Hauptfigur am Ende ihr angestrebtes Ziel erreichen muss. Sie geben damit ein gleich zweifaches Erfolgsversprechen aus: Sie postulieren, dass ein Film an der Kinokasse nur reüssieren kann, wenn sein Ausgang deckungsgleich ist mit den Erwartungen, die man seinen Zuschauern gemeinhin, sei es aus Erfahrung oder opportunistischem Kalkül, unterstellt.

Dieser Vertrag beinhaltet allerdings, dass das Ende den Tonfall des Films und dessen erzählerische Folgerichtigkeit respektiert. Es muss vollenden, was seine Handlung, seine Konfliktstellung verlangt. An diesem Punkt wird die Anklage das Wort ergreifen. Für ihren Vertreter wird es ein Leichtes sein, Präzedenzfälle zu finden für unverdiente Happy Ends: solche, die erschlichen oder verlogen sind, die entweder allzu durchschaubar oder zu holprig eingefädelt werden. Sie spannen den Zufall ein, suchen Trost nicht in der Wahrheit, sondern in der Beschwichtigung. Im Gegenzug ist die Vorhersehbarkeit des glücklichen Endes selbstverständlich noch keine Beglaubigung erzählerischer Redlichkeit. Die Filmgeschichte, zumal in Hollywood, ist reich an Beispielen, bei denen Produzenten gegen die Intentionen der Autoren oder Regisseure ein glückliches Ende durchsetzten. Die Anklage könnte auch mit dem Überdruss argumentieren, den der reflexhafte Triumphalismus des US-Blockbusterkinos weckt, sowie mit dem Ärger über die Nachbesserungen der Wirklichkeit, die Biopics und weitere Filmadaptionen realer Ereignisse zwanghaft vornehmen.

Die Beweislast liegt nun also bei der Verteidigung. Die Präzedenzfälle, welche die Basler Filmauswahl anführt, zeigen, wie gut sie sich auf ihr Plädoyer vorbereitet hat. Sie muss erst gar nicht damit argumentieren, wie viele traurige, niederschmetternde Filmschlüsse ebenfalls willkürlich oder gar zynisch konstruiert erscheinen. Allerdings bietet sie der Anklage reichlich Anlass, Einspruch einzulegen: Einige der ausgewählten Happy Ends gelingen nur dank himmlischer Intervention. Die Verteidigung argumentiert jedoch mit der Vielgestaltigkeit. Sie ruft Komödien auf, deren verschubste Helden das Herz einer Frau gewinnen, obwohl ihre Konkurrenten viel höher auf der Erfolgsleiter stehen oder in Sachen Virilität in einer ganz anderen Liga spielen. Sie führt einen Western an, in dessen letztem Akt einer der Gegenspieler eine moralische Wende vollzieht, die unaufmerksame Zuschauer als Willkürakt betrachten müssen, während den aufmerksamen auffällt, mit wie viel psychologischem Raffinement sie vorbereitet ist. Kaum einer dieser Indizienbeweise ist eindeutig, die ausgewählten Happy Ends wollen nicht auf Brechungen und Widerhaken verzichten. Ihnen wohnt ein berechtigter Zweifel inne.

Es sah nicht immer rosig aus

Die Popularitätskurve des Happy Ends ist Schwankungen unterworfen. Ein endgültiger Kursverfall steht aber wohl nicht zu befürchten. Die Wahl zwischen Vorliebe und Abneigung hängt zwar stets vom jeweiligen Fall ab. Aber sie lässt sich auch auf zwei Zeitschienen verstehen: einer biografischen und einer historischen. Vor der Pubertät wird man in der Regel eher unkomplizierte Enden mögen, später dann solche, die der eigenen Rebellion und Entzauberung Rechnung tragen; in gesetzterem Alter weiss man womöglich die Versöhnlichkeit wieder zu schätzen. Im Verlauf der Filmgeschichte haben unterschiedliche Epochen, Genres und Strömungen ihre eigenen Codes entwickelt, die im Einklang standen mit den Erwartungen und dem Geschmack des Publikums. Dabei zeigt sich, dass ein zufriedenstellendes Ende nicht notwendig auch ein glückliches sein muss.

Die Produzenten von Melodramen sind in allen Erdteilen über Jahrzehnte hinweg gut damit gefahren, ihre Geschichten nicht mit der glücklichen Vereinigung der Liebenden zu beschliessen, sondern mit Abschied oder Opfer. In der Ära des Poetischen Realismus im Frankreich der dreissiger Jahre gingen die Zuschauer selbstverständlich davon aus, dass das Schicksal der Hauptfiguren sich auf tragische Weise erfüllen wird. Dem Publikum von Hollywoods Screwball Comedies wurde es gewiss oft mulmig angesichts der glücklichen Enden, in denen die Ordnung der sozialen sowie der Geschlechterverhältnisse nur um den Preis wiederhergestellt werden kann, die Tür zur heilsamen Anarchie zu verschliessen. Die Filmemacher des italienischen Neorealismus hätten es ein Jahrzehnt später ohne Zweifel als unredlich empfunden, wenn sie nicht klargestellt hätten, dass der harte Lebenskampf ihrer Protagonisten nach dem Ende weitergeht.

Auch in Krisenzeiten suchen Kinogänger nicht ausschliesslich nach eskapistischen Tröstungen. Während des Zweiten Weltkriegs, als grosse Teile des Publikums die Erfahrung durchleben mussten, von ihren geliebten Partnern oder Familien getrennt zu sein, war es ihnen durchaus zuzumuten, dass die Liebenden am Ende von Filmen wie CASABLANCA, BRIEF ENCOUNTER oder LES ENFANTS DU PARADIS einander abhandenkommen. Das Paranoiakino der siebziger Jahre liess in Hollywood und Frankreich seine Intrigen in Hilflosigkeit und Niederlage enden.

In der Rückblendenstruktur, die im Film noir beliebt war, schafft bereits der Anfang ein Klima der Aussichtslosigkeit und des unausweichlichen Verhängnisses. Im französischen Polar standen traditionell am Ende Scheitern und Verrat. Horrorfilme wiederum enden gern mit einer Drohgebärde, welche die Rückkehr des Grauens in Aussicht stellt. Bis zum Erfolg von STAR WARS entwarf das Science-Fiction-Genre gesellschaftliche Dystopien, deren Schilderung auf einer zivilisationspessimistischen Note ausklingt. Im Propagandafilm schliesslich wäre ein beschwichtigendes Ende eher von Schaden: Sieg und Niederlage dürfen nur vorläufig sein, denn der Kampf für die gerechte Sache hat sich ja nie erledigt.

Poesie des Ungewissen

Der Schluss seines Langfilmdebüts LES QUATRE CENTS COUPS bereitete *François Truffaut* 1959 mächtiges Kopfzerbrechen. Ein optimistisches Ende wäre unehrlich gewesen, und ein niederschmetterndes hätte ebenso wenig den richtigen Ton getroffen. In welches Schicksal also sollte er den kleinen Antoine Doinel entlassen, nachdem er aus dem Erziehungsheim geflohen ist? Truffaut entschied, dass er keine Drehbuch-, sondern eine plastische Lösung finden musste. So läuft *Jean-Pierre Léaud* nun in der letzten Einstellung erwartungsvoll auf das Meer zu, bis das Bild einfriert und der Gesichtsausdruck des Jungen den Zuschauer mit ebenso viel Zweifeln wie Zuversicht zurücklässt.

Mit der Nouvelle Vague und anderen Aufbruchsbewegungen des jungen Kinos trat Ende der fünfziger Jahre eine ungekannte Freiheit in der Gestaltung von Filmschlüssen auf den Plan. Die binäre Opposition von glücklichem und unglücklichem Ende verlor an Gültigkeit. An ihre Stelle durfte nun Ergebnisoffenheit treten. Mit einem Mal war es möglich, poetische Schlusspunkte zu setzen, in denen keine Unterscheidung zwischen Gewissheit oder Ungewissheit des Ausgangs mehr getroffen werden muss.

Zumal im italienischen Kino hielt die erzählerische Moderne Einzug. Am Ende von *Michelangelo Antonionis* L'AVVENTURA wird das Rätsel nicht gelöst, warum und wohin die Geliebte der Hauptfigur zu Anfang verschwunden ist. Der Film hat die Frage sogar aus den Augen verloren. Ans Ende von L'ECLISSE setzen der Regisseur und sein Autor *Tonino Guerra* eine Verabredung, die nicht eingehalten wird: Der Film zeigt nur die menschenleeren Orte, an denen das Liebespaar sich eigentlich treffen wollte. Wenn Marcello in der Strandsequenz am Ende von *Federico Fellinis* LA DOLCE VITA nicht hören kann, was das junge Mädchen ihm zurufen will, mag man dies als Indiz der Entfremdung lesen, des Scheiterns der Kommunikation. Marcello hat seine eigenen Ideale und Ambitionen verloren. Aber das unschuldige Lächeln des Mädchens hat eine Wirkung, der man sich nicht entziehen kann.

Die Ambivalenz als Schlusspunkt wurde in den sechziger Jahren auch in Hollywood zu einem beliebten Modell. Die Enden wurden zusehends offen, der von Truffaut so kongenial eingesetzte *freeze frame* geriet zu einer regelrechten Marotte, mit der die Filmemacher sich aus der Affäre zogen. Das entsprach gewiss nur bedingt dem Geschmack eines Publikums, das die gesellschaftlichen und politischen Erschütterungen hatte skeptisch werden lassen. Nicht immer postulieren diese Enden ein Auf-dem-Weg-Sein, oft wirken sie schlicht unentschlossen und wie eine bequeme, vom Zeitgeist nur halbwegs gedeckte Ausflucht. Bisweilen ist die Gepflogenheit, Figuren, Konflikte und die Zuschauer derart in der Luft hängen zu lassen, geradezu verdrieslich. Das Ende der ersten Version von THE ITALIAN JOB (Regie: *Peter Collinson*) nimmt diesen Zustand gar wörtlich: Da schweben *Michael Caine* und seine Komplizen über einem Abgrund. Ihr Fluchtwagen pendelt hin und

1 **THE ITALIAN JOB**, Regie: Peter Collinson (1963)
2 Katharine Ross und Dustin Hoffman in **THE GRADUATE**, Regie: Mike Nichols (1967)
3 Jack Lemmon und Shirley MacLaine in **THE APARTMENT**, Regie: Billy Wilder (1960)
4 Janet Gaynor und Charles Farrell in **SEVENTH HEAVEN**, Regie: Frank Borzage (1927)

her: Ob sie nun abstürzen oder sich und ihre Beute doch noch retten können, ist den Filmemachern herzlich gleichgültig. Das war allerdings eine Provokation, die das Publikum bis heute nicht zur Ruhe kommen lässt. Erst kürzlich musste Caine noch einer britischen Tageszeitung erläutern, welches Schicksal ihn und seine Bande nach dem Schlusstitel nun tatsächlich ereilt. Befriedigend war seine Antwort nicht, denn auch er war auf reine Spekulation angewiesen.

Auch jenseits vergnüglicher Torheiten kann die Weigerung, eine Geschichte auszuerzählen, einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Eine unterschwellige Spannung bleibt bestehen. Wenn der Titelheld von THE GRADUATE von *Mike Nichols* seine Freundin von ihrer Hochzeit entführt und mit ihr am Ende im Bus einer ungewissen Zukunft entgegenfährt, verweilt die Kamera lange auf ihrem Erstaunen, ihrer bangen Hoffnung und ihrer Furcht vor der Ernüchterung. Ein Versprechen ist ausgegeben.

Nicht immer genügt den Zuschauern derlei sinnstiftende Offenheit. Die Akzeptanz ist nicht zuletzt abhängig vom Genrekontext. In der hochgradig kodifizierten Gattung des Thrillers beispielsweise zieht sich ein Filmemacher leicht den Zorn des Publikums zu, wenn er es am Ende mit Unerledigtem zurücklässt. Man denke nur daran, welchen Schiffbruch *David Fincher* mit ZODIAC erlebte, wo am Ende der gesuchte Serienmörder nicht gestellt, ja nicht einmal dessen Identität zweifelsfrei geklärt wird. Fincher hat dem Publikum die kathartische Erfahrung verwehrt, die das Genre üblicherweise in Aussicht stellt. Aber auch im Autorenfilm sind derartige Regelbrüche eine heikle, kühne Entscheidung. *Michael Haneke* hat die Dramaturgie des Vorenthaltens in CACHÉ und DAS WEISSE BAND mit geradezu sadistischem Elan vervollkommnet: Weder erfährt man, wer im ersten Fall die verstörenden Videoaufnahmen geschickt hat, noch ist gewiss, was die Kinder im zweiten Fall wirklich im Schilde führen.

Vergessenssuche

Der Schauspieler *Paul Newman* war davon überzeugt, dass der wichtigste Teil eines Films nicht dessen Anfang, sondern die letzten zehn, zwanzig Minuten seien. Der Zuschauer fälle sein Urteil anhand der Stimmung, mit der er den dunklen Kinosaal verlässt und zurückkehrt in seine Alltagswirklichkeit. Dieser Eindruck liesse ihn auch über etwaige Schwächen hinwegsehen.

Ein geschätzter belgischer Kollege hingegen, dessen Name nichts zur Sache tut, gestand mir einmal, dass ihm regelmässig die letzten fünf Minuten eines Films fehlen. Er vergisst sie schlechtweg. Dabei macht es keinen Unterschied, ob er ihn schon vor einigen Jahren oder erst vor wenigen Tagen gesehen hat. Er selbst findet diese Eigenart, die ihm schon seit langem bewusst ist, übrigens einer psychoanalytischen Untersuchung wert. Deren Ergebnis wäre gewiss aufschlussreich. Aber wichtiger ist natürlich die generelle Frage, wie jemand einen Film bewerten kann, ohne sich eine seiner massgeblichen Komponenten wieder ins Gedächtnis rufen zu können.

Im Verlauf einer Stegreifumfrage unter Kollegen habe ich festgestellt, dass dieses Phänomen unter Kritikern weiter verbreitet ist, als man zunächst annehmen möchte. Mir selbst fiel beim Blick auf die Titelliste der Basler Filmreihe auf, dass ich etliche Filmschlüsse nicht mehr in Erinnerung hatte. Natürlich war mir der letzte Dialogsatz aus THE APARTMENT präsent, Fran Kubeliks Aufforderung an C. C. Baxter, «Shut up and deal!» Auch die Enden von SEVENTH HEAVEN, IT'S A WONDERFUL LIFE oder 3:10 TO YUMA sind mir unvergesslich; wenngleich nicht in jedem Detail und jeder Nuance. Von MAGNOLIA sind mir natürlich die vom Himmel regnenden Frösche erinnerlich (aber ist das tatsächlich das Ende des Films?), und ich gehe mal davon aus, dass in dieser Art von Film, die diverse Geschichten mosaikartig aneinanderfügt, am Schluss immer ein gewisser Proporz zwischen glücklichen und unglücklichen Ausgängen herrscht. Aber der Schluss von *Jacques Doillons* PONETTE beispielsweise, einem Film, den ich vor seinem Start gleich mehrfach sah, hat sich mir offenbar nicht nachhaltig eingeprägt; ich habe nur die vage Erinnerung an eine Katharsis, an eine heilsame Ablösung.

Dieses Eingeständnis muss Sie, als Leser wie als Kinogänger, nicht ernstlich beunruhigen. Auch ohne dass das Ende eines Films augenblicklich abrufbar wäre, kann er doch einen Eindruck hinterlassen haben, der eine hinreichende Grundlage für dessen Einschätzung bietet. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass man Happy Ends tendenziell leichter vergisst als kompliziertere Enden. Mit seinem glücklichen Abschluss hat sich der Film für den Zuschauer oft bereits erledigt: Alles ist glatt aufgegangen, es gibt keine losen Enden, die ihn weiterhin beschäftigen müssten. Das Happy End stellt in diesem Fall eine augenblickliche Gratifikation dar. Aber es fordert die Phantasie nicht weiter heraus, ist kein Ansporn, sich darüber hinaus Fragen zu stellen. Es entlastet. Eine nachhaltige Erfahrung kann es nur schwerlich sein.

1

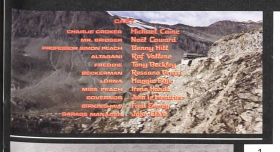
2

4

6

7

8



1

3

5

6

7

5 **IT'S A WONDERFUL LIFE**, Regie: Frank Capra (1946)
6 **PLANET OF THE APES**, Regie: Franklin J. Schaffner (1968)
7 Jean-Louis Coulloc'h und Marina Hands in **LADY CHATTERLEY**, Regie: Pascale Ferran (2006)
8 Wallace Shawn in **MY DINNER WITH ANDRÉ**, Regie: Louis Malle (1981)

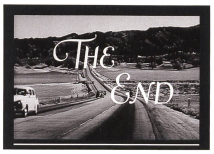
Die Tür zuschlagen oder offen lassen?

Der Dramatiker und Drehbuchautor *David Mamet* brachte die Kunst des Filmendes einmal auf folgende Formel: «Dreh die Geschichte in den letzten zwei Minuten um, und du kannst gut davon leben. Dreh alles noch mal in den letzten zehn Sekunden herum, und du kannst dir ein Haus in Bel Air leisten.» Ist also der überraschende Paukenschlag zum Finale die Kür in dieser Disziplin? Die gelungene Schlusspointe, die sämtliche bis dahin erlangten Gewissheiten erschüttert, ist ein oft angestrebtes und selten erreichtes Ziel. Zu den Meisterleistungen auf diesem Gebiet gehören zweifellos das Ende der ersten Version von PLANET OF THE APES, Regie: *Franklin J. Schaffner*, (das Remake von *Tim Burton* hat gleich mehrere Enden, da es mit dem Effekt des Originals von vornherein nicht konkurrieren kann) und *Valeska Grisebachs* SEHNSUCHT. Diese Filmenden veranlassen den Zuschauer, das Gesehene in einem ganz anderen Licht zu betrachten. Sie begehen dabei nicht den Fehler, das Vorherige zu dementieren. Vielmehr haben sie zuvor schon Spuren ausgelegt, Ahnungen geschürt. Sie gehen redlich mit dem Zuschauer um. Sie lassen ihn teilhaben an einer dramaturgischen Bewegung. Nichts ist entmutigender als ein statisches Ende; gleichviel, ob die Dinge nun gut oder schlecht ausgehen.

Wenn ich mir Filmschlüsse in Erinnerung rufe, die einen besonders starken Eindruck hinterlassen haben, sind es weniger solche, die die Tür lautstark zuschlagen (obwohl PLANET OF THE APES schon ein Champion ist, der nach wie vor einen ernsthaften Herausforderer sucht), sondern eher solche, die sich auf Zehenspitzen aus der Geschichte verabschieden. Auf dieser Liste persönlicher Favoriten nimmt *Louis Malles* MY DINNER WITH ANDRÉ einen der Spitzenplätze ein. Es berührt mich ungemein, wenn sich *Wallace Shawn* nach dem Abschied von *André Gregory* ein Taxi für die Heimfahrt leistet. Ihr Gespräch hat ihm ein ungekanntes Hochgefühl beschert, ein heiteres Bewusstsein seiner eigenen Potenziale, eine Entgrenzung seiner Vorstellungskraft und Gewohnheiten. Das Ende von *Pascale Ferrans* L'AGE DES POSSIBLES bereitet mir ein ähnliches Vergnügen. Dort treffen sich zwei Figuren aus einem grösseren Ensemble, die zuvor wenig miteinander anfangen konnten, in einem Café. Sie unterhalten sich angeregt. Irgendwann steht eine von ihnen auf, um auf die Toilette zu gehen. Die andere bleibt sitzen, nach einem Moment zeigt sich auf ihrem Gesicht die Vorfreude auf die Fortsetzung ihres Gesprächs. Das ist auf den ersten Blick ein reichlich abgerissenes Ende – vielleicht könnte dies ja der Beginn einer wunderbaren Freundschaft oder Liebe sein –, das atmosphärisch aber ungemein befriedigend ist. Ferran ist ohnehin eine Meisterin des Ausklangs. Das zeigt sich besonders am Ende von LADY CHATTERLEY, wenn sich die Titelheldin und der Wildhüter trennen müssen und die Bilanz ihrer Liebesgeschichte ziehen: im tiefen Einverständnis mit dem, was zwischen ihnen passiert ist, und mit dem, was sie daraus in ihr weiteres Leben mitnehmen werden.

Die Filme verabschieden sich von ihren Figuren auf unterschiedliche Weise. In beiden jedoch wird ein Prozess abgeschlossen und ein neuer kann beginnen. Sie behaupten nicht mehr als die Vorläufigkeit. Sie bezeugen, dass das Leben in Kreisbewegungen verläuft, die sich abrunden müssen, und zugleich in einer Linie, der es zu folgen gilt. Mit dem rituellen Schlussbild des offenen Horizonts hat *Charlie Chaplin* sich jahrzehntelang von seinem Publikum verabschiedet und dabei Millionen verdient. Auch heute noch ziehen Filmemacher daraus ihre Lehren. Sie lassen ihre Filme bezeichnenderweise oft auf einer Strasse enden. Im Berlinale-Sieger CHILD'S POSE von *Calin Peter Netzer* streckt der mit einer erdrückend besitzergreifenden Mutter geschlagene Sohn dem Vater des Mädchens, das er bei einem Verkehrsunfall getötet hat, die Hand entgegen. Er ringt sich zu einer Geste durch, mit der er sich aus dem mütterlichen Klammergriff befreit, ohne dass er auf Vergebung hoffen kann. Auch *Bernardo Bertolucci* lässt in IO E TE die Halbgeschwister sich auf einer Strasse voneinander verabschieden. Der Junge hat ihr das Versprechen abgenommen, nie wieder Drogen zu nehmen, sie hat ihm aufgegeben, sich nicht mehr vor den anderen Menschen zu verstecken. Das klare Licht des Morgens, in dem sich ihre Wege trennen, räumt den Zweifel nicht aus, ob sie eine Lektion fürs Leben gelernt haben. Die Zuversicht auch nicht. Adèle findet sich am Ende von Kechiches Film ebenfalls auf der Strasse des Lebens wieder. Wohin der Weg sie führt, können wir nur erahnen. Sie kommt von einer Vernissage: Etwas wurde eingeweiht, das nun beginnen kann.

Gerhard Midding



Weihnachten wie im Film

Ob jüdisch, muslimisch oder atheistisch ausgerichtet – im Moment kommt im christlichen Kulturraum niemand an Weihnachtsverzierungen, Glitzerbeleuchtungen und Glöckchengebimmel vorbei. Weihnächtliche Audiovisualisierungen sind allgegenwärtig, auf der Strasse, an Häusern und in Geschäften. Die Weihnachtsgeschichte, die den Festivitäten als schriftliche Quelle und Ursprung zugrunde liegt, ist im Neuen Testament zwar nur bei zwei der vier Evangelisten erwähnt, nämlich bei Matthäus und Lukas, und dies auch nicht sonderlich prominent. Und auch wenn die Geburt Jesu sogar im Koran beschrieben wird, wird niemand bestreiten, dass dieses Ereignis eindeutig in der christlichen Tradition zu verorten ist. Es findet zuverlässig jedes Jahr, zur gleichen Zeit, unübersehbar und öffentlich in diversen Bereichen unserer Gesellschaft statt und so eben auch im Film.

Bestimmte Filme gehören mittlerweile ebenso zur weihnächtlichen Inszenierung wie der mit Kerzen und farbigen Kugeln behängte Tannenbaum. Auch wenn der grüne Nadelbaum nicht mehr in allen Haushalten zu finden ist, so steht doch meistens ein Fernseher in der gemütlichen Stube, der, ob man will oder nicht, weihnächtlich gefärbte Bilder und Töne von sich gibt. Zu den Klassikern, die jährlich zu Weihnachten gezeigt werden, zählen die vielen A CHRISTMAS CAROL basierend auf der literarischen Vorlage von Charles Dickens. Die letzte der vielen Adaptionen wurde 2009 von den Disney-Studios dreidimensional und unter der Anwendung der speziellen Performance-Capture-Technik präsentiert. Der animierte Jim Carrey spielt darin den misanthropischen Geizhals Scrooge, der die Nächstenliebe durch drei Geister, die ihm im Traum erscheinen, kennenlernt und sich bis zum Weihnachtsfest in einen guten Menschen verwandelt. In RUDOLPH THE RED-NOSED REINDEER (USA 1998), einem Disney-Klassiker, streitet der Weihnachtsmann mit der Eiskönigin Stormella. Diese schickt Santa Claus darauf einen so heftigen Eissturm, dass sich der alte Mann mit seinem Schlitten nicht auf den Weg zu den Kindern getraut. In MICKEY'S, ONCE UPON A CHRISTMAS (USA 1999) findet sich eine weitere in Entenhausen angesiedelte filmische Umsetzung des Weihnachtsthemas. Die weihnächtliche Botschaft der vier Teilgeschichten ist unmissverständlich: Nicht auf teure und zahlreiche Geschenke kommt es an Weihnachten an, sondern auf das glückliche Zusammensein im trauten Familienkreis unter einem opulent behängten grünen Tannenbaum. Die Liebe zwischen den Mitmenschen oder in diesem Falle eben zwischen Mäusen und Enten steht im Zentrum.

Die erwähnten Filme sind nur eine kleine und subjektive Auswahl. Im Zeitalter von Youtube, Usenet und anderen (halb) legalen Plattformen kann sich eben jedermann sein weihnächtliches Lieblingsprogramm selber zusammenstellen. Bei einigen werden auch noch DVDs herumliegen wie vielleicht die romantische Komödie LOVE ACTUALLY (USA, UK 2003) oder die wunderbare Familienkomödie THE FAMILY STONE (USA 2005). Auch der Actionfilm nimmt sich Weihnachten atmosphärisch an, wie im ersten Teil von DIE HARD (USA 1988), in dem Bruce Willis Weihnachten, wie es sich eben gehört, bei seiner Familie verbringen möchte und dabei die ganze Welt als Ersatzmessias retten muss. Oder in THE LONG KISS GOODNIGHT (USA 1996), in dem nach dem Besuch einer Weihnachtsparade Unheil über die Protagonistin hereinbricht. Auch *Christmas Specials* sind im Zeitalter der TV-Serien beliebt. So werden die Produzierenden von DOWNTON ABBEY, die schon 2012 eine zusätzliche weihnächtliche Doppelfolge präsentierten, ihrem Publikum auch dieses Jahr wieder einen *Special* als Weihnachtsgeschenk in Spielfilmlänge bescheren. Welch Zeichen von Nächstenliebe – sogar die Serienproduzenten beteiligen sich an der Bescherung!

Die zahlreichen filmischen Bearbeitungen von Weihnachten, vor allem in amerikanischen und europäischen Produktionen, lassen sich dadurch erklären, dass Film und Religion Phänomene innerhalb des gleichen kulturellen Rahmens darstellen. Sie beeinflussen sich sowohl ästhetisch als auch ethisch, da sie, wie das Fest der Geburt Jesu, in demselben gesellschaftlichen Kontext produziert und konsumiert werden. Die christliche Erzählung wird seit Beginn der Filmgeschichte in unterschiedlicher Weise adaptiert. Doch der Film belässt es nicht bei wortgetreuen Inszenierungen, sondern hat in seiner Funktion als Ort von audiovisuellen Reflexionen die Weihnachtsgeschichte und die damit verbundenen Riten und Werte zuweilen phantasievoll aufgenommen, umgearbeitet und neu interpretiert.

Die Interaktion zwischen Film und Weihnachten geht jedoch noch einen Schritt weiter. Mittlerweile richten sich familiäre und kommerzielle Inszenierungen von Weihnachten immer mehr nach ihren filmischen Vorbildern. Sei es, wie der Weihnachtsbaum auszusehen hat oder dass das Christkind durch *Santa Claus* ersetzt wird, der in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember durch den Kamin hindurch die Geschenke bringt. In diesem Sinne führt der Film eine religiöse Tradition fort und beteiligt sich daran, dass Weihnachten eben nicht mehr vorwiegend als Privatsache, *en famille*, praktiziert wird, sondern sich seinen Platz in der Öffentlichkeit angeeignet hat. So wird Weihnachten zu einem filmischen Erlebnis, bei dem sowohl Gläubige als auch Ungläubige vor dem Bildschirm in stiller Andacht zusammenfinden.

Marie-Therese Mäder
Film- und Religionswissenschaftlerin

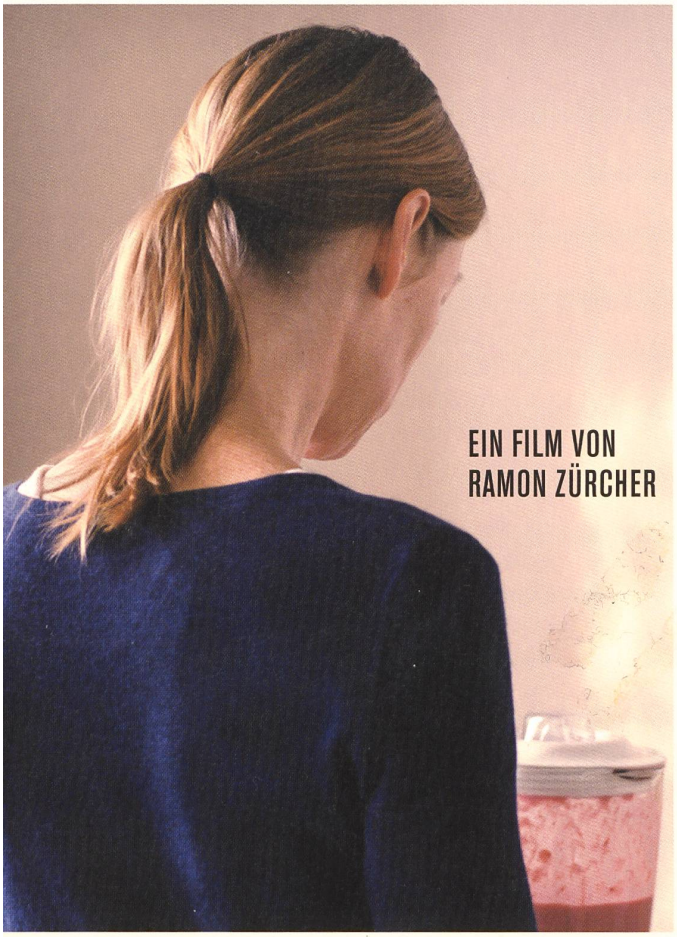
P'INC.

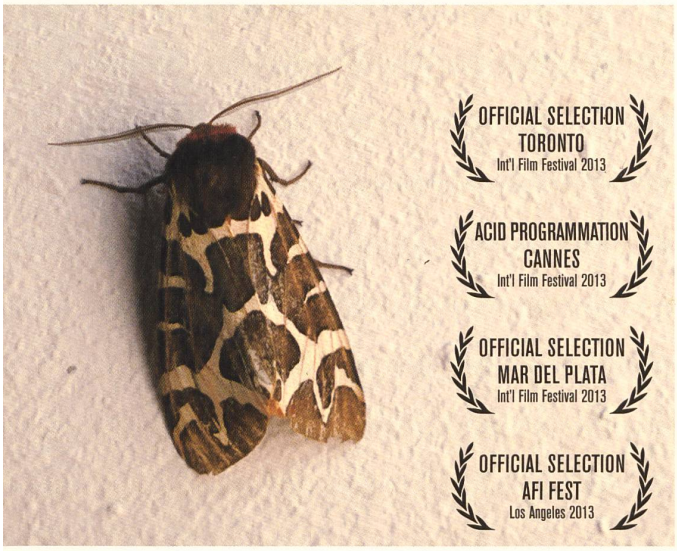
49. Solothurner Filmtage

23. – 30.01.2014

www.solothurnerfilmtage.ch

Das merkwürdige Kätzchen





OFFICIAL SELECTION
TORONTO
Int'l Film Festival 2013

ACID PROGRAMMATION
CANNES
Int'l Film Festival 2013

OFFICIAL SELECTION
MAR DEL PLATA
Int'l Film Festival 2013

OFFICIAL SELECTION
AFI FEST
Los Angeles 2013

63 Internationale Filmfestspiele Berlin
Forum

WINNER
New Talent Grand PIX
CPH PIX 2013

WINNER
Publikumspreis Standard
VIENNALE 2013

«Für ein Debüt eine ziemlich ausgekochte Arbeit. Zürcher findet mit schlafwandlerischer Sicherheit zu einem ganz eigenen Stil, lakonisch, vielstimmig, mit leichter Hand choreografiert.» **Viennale**

«Tati trifft auf Bresson. Das «lebendigste» Kinostück, das man dieses Jahr gesehen hat.» **Indiewire**

www.facebook.com/pages/Das-merkwürdige-Kätzchen/514864931887827