Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 339

Heft

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

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

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

Download PDF: 10.08.2025

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

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

4.14

Das Babylon-Syndrom: die Stadt der Zukunft im Film

...

Filmkritik in Zeiten des Internets – ein Gespräch

...

BANSHUN Ozu
BOYHOOD Linklater
ILO ILO Chen
BAAL Schlöndorff

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005

PATRICIA ARQUETTE · ELLAR COLTRANE · LORELEI LINKLATER · AND ETHAN HAWKE

„EINE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE VON BEISPIELLOSER AUTHENTIZITÄT. EIN KLEINES KINOWUNDER."
SRF KULTUR

WRITTEN & DIRECTED BY RICHARD LINKLATER

BOYHOOD

Silberner Bär
64. Internationale Filmfestspiele Berlin
Beste Regie

Official Selection 2014
sundance film festival

AB 5. JUNI IM KINO

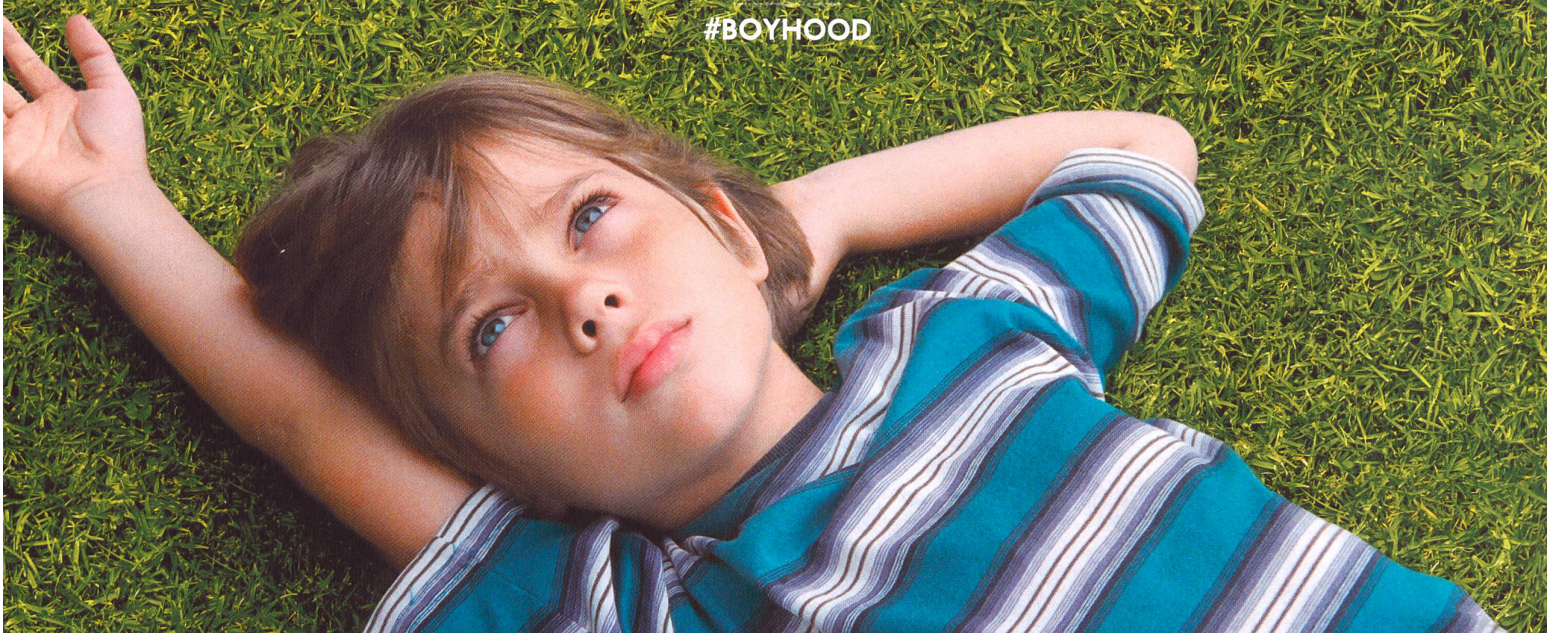
IFC PRODUCTIONS PRÄSENTIERT EINE DETOUR FILM PRODUKTION EIN RICHARD LINKLATER FILM PATRICIA ARQUETTE ELLAR COLTRANE LORELEI LINKLATER UND ETHAN HAWKE "BOYHOOD" CASTING BETH SEPKO USA KOSTÜME KARI PERKINS
MUSIK RANDALL POSTER MEGHAN CURRIER SCHNITT SANDRA ADAIR A.C.E. KAMERA RODNEY BECKER KAMERA LEE DANIEL SHANE KELLY PRODUZENTEN JONATHAN SEHRING JOHN SLOSS PRODUZENTEN RICHARD LINKLATER CATHLEEN SUTHERLAND
WRITTEN AND DIRECTED BY RICHARD LINKLATER

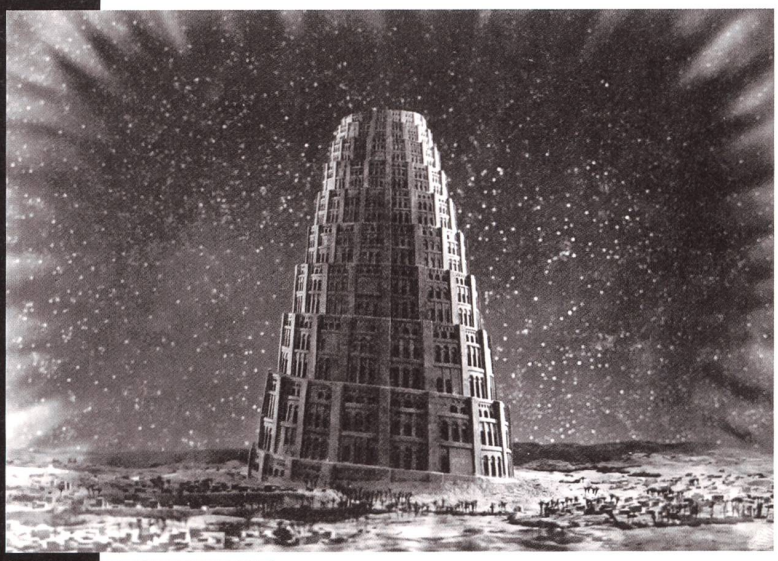
WWW.BOYHOOD.CH

iFCFilms

/UNIVERSALPICTURESSWITZERLAND

#BOYHOOD





Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
4.2014
56. Jahrgang
Heft Nummer 339
Juni 2014

Titelblatt:
METROPOLIS
Regie: Fritz Lang

2 *Editorial*

KURZ BELICHTET
4 *Bari*
5 *Alexander J. Seiler*
7 *Soundtrack*
9 *Bücher*
11 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
12 **Zur Sichtbarkeit geklärt**
BANSHUN *von Yasujiro Ozu*
14 **Hauptdarsteller Zeit**
BOYHOOD *von Richard Linklater*

ESSAY
16 **Das Babylon-Syndrom**
Die Stadt der Zukunft im Film

FILMFORUM
26 **Enge und Nähe**
ILO ILO *von Anthony Chen*
28 **Beobachtung eines Exzesses**
BAAL *von Volker Schlöndorff*

NEU IM KINO
30 **LOCKE** *von Steven Knight*
31 **FRUITVALE STATION** *von Ryan Coogler*
32 **ALFONSINA** *von Christoph Kühn*
32 **MOLIÈRE À BICYCLETTE** *von Philippe Le Guay*
33 **L'AMOUR EST UN CRIME PARFAIT**
von Arnaud und Jean-Marie Larrieu

WERKSTATT-GESPRÄCH
35 **«Wie jedermann habe ich gemischte Gefühle»**
Über die Veränderung des Schreibens über Film in Zeiten des Internets
Gespräch mit Adrian Martin und Christina Álvarez López

(UN)PASSENDE GEDANKEN
40 **Das "dort" und die "anderen"**
Von Wolfgang Fuhrmann

Impressum

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inserateverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Mobile +41 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 52 222 05 08
Telefax +41 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
Walt R. Vian, Martin Girod, Oswald Iten, Frank Arnold, Philipp Brunner, Fritz Göttler, Martin Walder, Peter Kremski, Natalie Böhler, Jürgen Kasten, Michael Ranze, Irene Genhart, Erwin Schaar, Gerhard Midding

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi, Impuls Pictures, Pathé Films, Universal Pictures International, Vega Distribution, Zürich; Weltkino Filmverleih, Feldafing

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

Kontoverbindungen
Postkonto Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2014 achtmal. Jahresabonnement Schweiz: CHF 69 (inkl. MWST); Euro-Länder: € 45, übrige Länder zuzüglich Porto

© 2014 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin *56. Jahrgang*

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 und mehr unterstützt.

Editorial

«Film und Kritik dürfen Spass machen», und sie dürfen dabei nicht ihre Unabhängigkeit einbüssen und zur reinen Dienstleistung verkümmern, liest man aktuell im Oberhausener *Flugblatt für aktivistische Filmkritik* vom 4. Mai 2014. Walt R. Vian hat während 45 Jahren Filmbulletin zu einer unabhängigen Zeitschrift aufgebaut, in der mit Anspruch über Film nachgedacht und geschrieben wird. Nun stellt sich mir nicht nur die dringende Frage, wie ich diese Qualität weiterhin halten und fördern kann, sondern auch ganz allgemein die Frage nach dem Stellenwert der Filmkritik und ihrer Qualität im Zeitalter des digitalen Angebots.

In der aktuellen Ausgabe widmen sich diesem Thema die beiden Filmkritiker und -historiker *Cristina Álvarez López* und *Adrian Martin*. Beide haben als Kritiker für Tageszeitungen geschrieben, nun bieten sie sich selbst und anderen auf dem Internet Plattformen, um ausführlich und anspruchsvoll über Film zu schreiben. Online gilt jedoch: «Jeder ist ein Filmkritiker.» Was also macht eine gute Kritikerin aus? Was meinen sie mit anspruchsvoller Kritik? Diese Frage bleibt unbeantwortet, klar wird jedoch, dass weder die Professionalität eines Kritikers, sprich die Tatsache, dass jemand damit Geld verdient, noch die Leidenschaft, aus der sich seine Wortergüsse speisen, entscheidend sind.

Im seinem lesenswerten Buch «Filmriss» betont Andreas Maurer unter den Ingredienzen einer guten Kritik, Information, Meinung und Idee, vor allem letztere. Gefragt ist eine Vision davon, was ein Film kann, will und soll. Auch er kommt zum Schluss, dass doch vor allem im Internet für eine visionäre Filmkritik gekämpft wird. Da gilt es jedoch, in den digitalen Untiefen die Spreu vom Weizen zu trennen. Der unbeschränkte Platz ist ein Vorteil gegenüber der Tagespresse, so Martin und Álvarez. Aber nicht jede Kritik mit ellenlangem Scrollbalken vermag zum Nachdenken anzuregen. Dennoch braucht man Platz, um visionäre Gedanken zu entwickeln, in die Tiefe zu gehen. Und es ist wichtig, jene Filme besprechen zu können, von denen wir glauben, dass sie ein Publikum verdienen. Das müssen nicht immer Meisterwerke sein, die Filme sollten uns herausfordern oder auch "nur" gut unterhalten. Wie gesagt: Film und Kritik dürfen Spass machen.

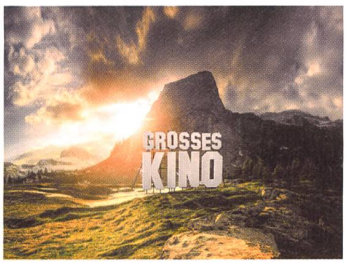
Das zweite wichtige Thema, das Martin und Álvarez beleuchten, ist die Bedeutung der DVD im Vergleich zum Kino. Die Möglichkeit, Filme auf Scheibe zu schauen, sie nach dem Kinobesuch wiederzusehen, sie zu analysieren und das Bonusmaterial zu geniessen, wird oft zur einzigen Möglichkeit, einen Film überhaupt zu erleben. Nicht jeder unbedingt sehenswerte Film schafft es nämlich in die heimischen Kinos. So sollen auch hier vermehrt wichtige DVD-Ausgaben besprochen werden; diesmal BAAL von Volker Schlöndorff, mit Rainer Werner Fassbinder. Vierundvierzig Jahre lang war der Film weder im Kino noch auf DVD zu sehen; nun ist der radikale Film auf DVD zu entdecken.

Mag sein: Der kurze Moment einer kindlichen Vorfreude, die sich bei mir einstellt, wenn das erste Logo einer Produktionsfirma erscheint und ich im Dunkel für eine Sekunde vergessen habe, welcher Film gleich anfängt, dieser Moment fehlt im Home Cinema. Aber wie es Cristina Álvarez López auf den Punkt bringt: «Es ist gut, beides zu haben, Kino und DVD.»

Tereza Fischer

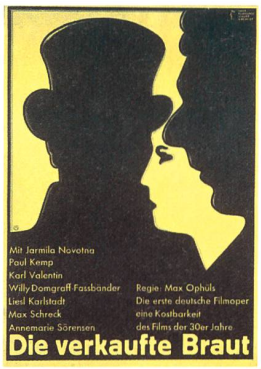
Kurz belichtet

BANSHUN (SPÄTER FRÜHLING)
Regie: Yasujiro Ozu



DAS CABINET DES DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene

Filmplakat von Hans Hillmann für den Verleih Neue Filmkunst Walter Kirchner



Japanische Filmklassiker

Noch bis Ende Juni ist die ausserordentliche Reihe «Japan im Spiegel seiner Filmklassiker» nach Basel, Bern, Genève, Lausanne und Lugano auch im *Kinok St. Gallen* und im *Filmpodium Zürich* zu sehen. Sie ist aus Anlass von 150 Jahren diplomatischer Beziehungen zwischen Japan und der Schweiz in Zusammenarbeit von The Japan Foundation und der Schweizerisch-Japanischen Gesellschaft entstanden und präsentiert Klassisches wie etwa DER HERBST DER FAMILIE KOHAYAGAWA von *Yasujiro Ozu* und RAN von *Akira Kurosawa*, aber auch hierzulande völlig Unbekanntes wie die irrwitzige Komödie SAZEN TANGE AND THE POT WORTH A MILLION RYO von *Sadao Yamanaka* von 1935.

Es freut uns ausserordentlich, dass am 11. Juni, 18.15 Uhr, im *Filmpodium Zürich* im Rahmen dieser Reihe der Wechsel in der Redaktion und Leitung von Filmbulletin von *Walt R. Vian* zu *Tereza Fischer* nach der Vorführung von SPÄTER FRÜHLING (BANSHUN) von Yasujiro Ozu mit einem Abschieds- und Dankes-Apéro mit Mitarbeitern, der Zeitschrift Zugeneigten und dem Kinopublikum gefeiert werden kann.

www.filmpodium.ch, www.kinok.ch

Surrealismus-Sommer 2014

«Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser bis heute vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allgewalt des Traums, an das absichtsfreie Spiel des Gedankens», schrieb André Breton 1924 im Manifest des Surrealismus. Geht es um Film, drängen beim Klang des Begriffs die Bilder in den Werken von Luis Buñuel und Salvador Dalí ins Bewusstsein. Gleich zwei Ausstellungen im Rhein-Main-Gebiet widmen sich im Sommer 2014 dem Surrealismus: «Der Stachel des Skorpions» im Platanenhain, *Mathildenhöhe Darmstadt* (22. 6. – 5. 10.) und «Bewusste Halluzinationen» im *Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main* (25. 6. – 2. 11.). Während sich in der Ersteren Gegenwartskünstler wie *John Bock*, *Keren Cytter*, *Julian Rosefeldt* und *Tobias Zielony* mit Buñuels L'ÂGE D'OR auseinandersetzen und in ihrem filmischen Ausstellungsparcours in einer Art *cadavre exquis* die radikalen Themen und Motive neu inszenieren, lassen sich im DFF die Anfänge der Bewegung und ihre internationale Ausbreitung von Asien bis Lateinamerika wiederentdecken. Im Fokus steht dabei die Beziehung des damals noch um Nobilitierung zur Kunstdisziplin kämpfenden Films zu anderen Künsten.

www.surrealismus-ausstellungen.de

NIFFF

Zum vierzehnten Mal können Freunde des fantastischen Films während des *Neuchâtel International Fantastic Film Festival* (4. – 12. 7.) Fantasywelten und Zukunftsvisionen geniessen. Zu Gast und mit einer Carte blanche beehrt sind diesmal *Kevin Smith*, der vor allem mit CLERKS bekannt wurde, und *Georg R. R. Martin*, der Schöpfer von GAME OF THRONES, einer der erfolgreichsten HBO-Serien. Die Filme im Wettbewerb sind nichts für Zartbesaitete: etwa die Horrorfilme STAGE FRIGHT (*Jerome Sable*) und THE SACRAMENT (NIFFF-Stammgast *Ti West*) oder die Thriller THE RAID 2: BERANDAL (*Gareth Evans*) und YOUNG DETECTIVE DEE: THE RISE OF SEA DRAGON (*Tsui Hark*). Der Hauptpreis für den besten Film «Narcisse» war schon immer dem erst kürzlich verstorbenen H. R. Giger gewidmet. Damit erhält er nun einen besonderen Wert. Begleitet wird das Festival erstmals von einer Ausstellung in der *Maison d'Ailleurs* in Yverdon mit dem Titel «Superman, Batman & Co...mics!» (23. 3. – 21. 9.)

www.nifff.ch

Grosses Kino. Die Schweiz als Film

Wer würde in dieser Zeitschrift der Feststellung: «Filme sind das kulturhistorische Ausdrucksmittel des 20. Jahrhunderts» widersprechen? In ihnen schlägt sich das zeitgenössische Bild eines Landes, einer Gesellschaft nieder. Das *Landesmuseum* Zürich untersucht nun in einer Ausstellung (4. 7. – 19. 10.) mittels Spielfilmausschnitten die Kultur- und Zeitgeschichte der Schweiz im letzten Jahrhundert. Dabei werden Filmsequenzen thematisch geordnet und montiert: «Kind», «Liebe», «Sexualität», «Glaube», «Demokratie», «Freiheit», «Ausländer» oder «Gier». So entstehen bewegte Eindrücke der gesellschaftlichen Veränderung. Das direkte Aufeinandertreffen von durch ungleichen Zeitgeist gefärbten Szenen birgt ein unterhaltsames und anregendes Potenzial.

www.landesmuseum.ch

DIASTOR

Filmproduzenten, Filmemacher und Archivare stehen vor der Herausforderung, ihre analog gedrehten Filme zu digitalisieren, nachhaltig zu sichern und zu bewirtschaften. An der vom KTI-Forschungsprojekt DIASTOR initiierten Tagung «Film im digitalen Zeitalter» am 5. Juni im *Filmpodium Zürich* informieren internationale Experten über Lösungsansätze aus Ländern, die diesbezüglich der Schweiz um Jahre voraus sind, wie zum Beispiel Holland und Finnland. In einer Podiumsdiskussion befassen sich Filmschaffende mit der Situation in der Schweiz und erörtern Strategien mit institutionellen Entscheidungsträgern.

Ihren Abschluss findet die Tagung mit der öffentlich zugänglichen Vorführung von *Robert Wienes* Stummfilmklassiker DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) mit musikalischer Livebegleitung von *Günter A. Buchwald* (Piano und Geige) und vorgängiger Einführung (18.30 Uhr) durch die Restauratorin *Anke Wilkening*.

diastor.ch/conference/, www.filmpodium.ch

The Big Sleep

Johannes Flütsch

5. 4. 1945 – 7. 4. 2014

«Wie in seinen vorherigen "Aussenseiterfilmen" – WIR HABEN NIE GESPÜRT, WAS FREIHEIT IST (1973, über Schausteller), WEITER WEG (1977, über Fernfahrer) und MONARCH (1979, über einen Automatenspieler) – filmt Flütsch (in ZÄRTLICHKEIT UND ZORN, 1980, über eine Zigeunerfamilie) auch die Cesas nicht als "Objekte" aus beobachtender Distanz, sondern von innen her als Teil-Nehmender, sodass die Lebens- und Daseinsaspekte der Porträtierten von ihnen selbst dargelegt und für Aussenstehende einsehbar und nachvollziehbar gemacht werden, wobei zugleich deren Stellenwert innerhalb oder ausserhalb der Gesellschaft lokalisiert wird.»

Franz Ulrich in Zoom Filmberater, 4.1981

Hans Hillmann

25. 10. 1925 – 4. 5. 2014

«Zwischen 1953 und 1974 habe ich etwa 130 Filmplakate entworfen, die meisten davon für den Verleih Neue Filmkunst.»

Hans Hillmann in: Filmplakate. Hg. von Franz Scheiner, Berlin, Frölich und Kaufmann, 1984

Bif&st Bari 2014
Rückschau

MANDARIINID (MANDARINEN)
Regie: Zaza Urushadze

Bif&st, das internationale Filmfestival in Bari, 2009 als Pilotprojekt *per il cinema italiano* von *Felice Laudadio* – mit dem Präsidenten *Ettore Scola* – gestartet und als Ausgabe null deklariert, absolvierte erfolgreich seine sechste Ausgabe. Neben den Wettbewerben für italienische Spielfilme, italienische Erst- oder Zweitspielfilme sowie für italienische Dokumentarfilme steht das «Panorama internazionale». Das Abendprogramm ist Vorpremieren wie NOAH von *Darren Aronofsky*, THE GRAND BUDAPEST HOTEL von *Wes Anderson* oder THE INVISIBLE WOMAN von *Ralph Fiennes* vorbehalten. Aus dem Archiv des *Istituto Luce* wurden kurze Wochenschauaufnahmen aus Bari beigesteuert, etwa vom ersten Autorennen in Apulien oder einer Olivenernte um 1951 – man staunt heute, wie viele Hände damals damit beschäftigt waren.

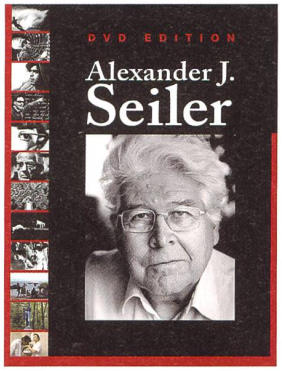
Die Retrospektive war *Gian Maria Volonté* gewidmet, der Filme wie CRISTO SI È FERMATO A EBOLI oder IL CASO MATTEI geprägt hat. 75 Veranstaltungen (alle gratis zugänglich) drehten sich nur um ihn – einschliesslich seiner Arbeiten fürs Fernsehen, die bis ins Jahr 1957 zurück datieren, als Volonté noch an der «Accademia nazionale d'arte drammatica» studierte.

Besonders aufgefallen ist mir im «Panorama internazionale» eine estländisch-georgische Produktion mit dem unscheinbaren Titel MANDARIINID (MANDARINEN). Der Zusammenhang zwischen Estland und Georgien erschliesst sich bereits im Vorspann des Films des georgischen Filmregisseurs *Zaza Urushadze*: In den neunziger Jahren gibt es in Abchasien, das von Georgien unabhängig werden will, auch Siedlungen von Esten, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen; von den kriegerischen Auseinandersetzungen (1992 bis 1993) bedroht, in die sich auch russische und tschetschenische Söldner einmischen, wandern die meisten von ihnen nach Estland aus.

Ein älterer, bärtiger Mann sitzt in seinem bescheidenen Werkstattschopf und zimmert Harasse. Ein Jeep fährt vor. Zwei bewaffnete Uniformierte verlangen nach Nahrung. Ruhige, präzise Einstellungen werden aussagekräftig und erhellend zu einer Szene gefügt. Hier habe er nichts, aber daheim. Die drei fahren im Jeep zu seinem Haus. Nachdem die Uniformierten abgezogen sind, eilt der Bärtige zum Nachbarhaus. Markus pflückt Mandarinen und füllt sie in die von Ivo gefertigten Harasse ab. Nachdem er die Ernte verkauft hat, will auch Markus sich nach Estland absetzen. Ivo wird bleiben. Schüsse fallen. Im Off ein Knall. Herbeieilend finden die beiden einen zerbombten Geländewagen, fünf Leichen, den Jeep mit den Uniformierten – einer tot, der andere schwer verletzt. Akhmed, den verletzten tschetschenischen Söldner, bringen sie in Ivos Haus. Als sie die Leichen begraben, stellt Markus fest, dass einer der Georgier noch lebt. Also wird auch er, Nika, in Ivos Haus gebracht und ärztlich versorgt. Akhmed ist Moslem, Nika ist Christ. Ivo ist ein gestandener Mann und strahlt auch unbewaffnet Autorität aus. In seinem Haus gibt es keinen Krieg, und jeder hat die gleichen Rechte. Draussen können und werden sich die beiden Hitzköpfe wohl sofort gegenseitig erschiessen, auch um sich für die gefallenen Kameraden zu rächen. Drinnen aber, durch ihre Verletzungen noch stark behindert, müssen sie sich zusammenraufen. Nach und nach erfahren sie mehr voneinander und erkennen allmählich, dass auch der andere *ein Mensch* ist.

Walt R. Vian

Alexander J. Seiler
Eine DVD-Edition, die Lücken schliesst



Wie im Kinoverleih wird bei den DVDs das Angebot geprägt von einem Patchwork aus kommerziellem Kalkül, kultureller Förderung und Einzelinitiativen. Das Resultat ist – im günstigsten Fall – vielfältig-bunt, jedoch wenig repräsentativ für die Weltkinematografie. Ganz besonders gilt das in filmhistorischer Hinsicht, und dies auch in der Schweiz. Will man sich etwa die hier für den Dokumentarfilm so wichtige Periode zwischen 1960 und 1980 vergegenwärtigen, fehlen DVD-Editionen von – um nur einige Titel zu nennen – QUAND NOUS ÉTIONS PETITS ENFANTS (Henry Brandt, 1960), BANANERA LIBERTAD (Peter von Gunten, 1971), SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG (Richard Dindo, 1974), DIE LETZTEN HEIMPOSAMENTER (Yves Yersin, 1974), DIE UNTERBROCHENE SPUR (Mathias Knauer, 1982), GOSSLIWIL (Hans Stürm/Beatrice Michel, 1985) und UMBRUCH (Hans-Ulrich Schlumpf, 1987).

Umso erfreulicher ist es, dass eine Alexander J. Seiler gewidmete Edition nun gleich mehrere wesentliche Lücken füllt. Dank der Kooperation der Dschoint Ventschr Filmproduktion mit der Cinémathèque suisse bietet sie in acht DVDs einen breiten Überblick über Seilers Schaffen, vom frühen, 1963 in Cannes augezeichneten Kurzfilm IN WECHSELNDEM GEFÄLLE bis zu GEYSIR UND GOLIATH (2010). Neben zehn von Seiler realisierten oder ko-realisierten Dokumentarfilmen enthält sie auch seinen Fernsehspielfilm DER HANDKUSS (1979; nach F. Glauser) und den von ihm mitverfassten WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR UND DIE ERZIEHUNG (1974) von Seilers damaliger Ehefrau und Arbeitspartnerin *June Kovach*.

Unumgänglicher Einstieg in Seilers Werk bleibt SIAMO ITALIANI, der – zusammen mit seiner thematischen Fortschreibung IL VENTO DI SETTEMBRE (2002) – als einziges seiner Hauptwerke bisher schon auf DVD verfügbar war. 1964 entstanden, im gleichen Jahr wie Alain Tanners LES APPRENTIS, gehört er zu den Grundsteinen dessen, was man wenig später den Neuen Schweizer Film nennen sollte. Seiler und seine Koautoren June Kovach und *Rob Gnant* öffneten den Blick des Schweizer Kinos auf jene Unentbehrlichen und oft Ungeliebten, die man aus dem – damals vor allem italienischen – Ausland herbeirief, um die Schweizer Wirtschaft in Schwung zu halten. Diese fremden Menschen stehen im Mittelpunkt; die Vorurteile und Ressentiments der Einheimischen sind nur als Off-Stimmen zu hören. So schlägt der Film ein die Schweizer Politik bis heute umtreibendes und anheizendes Grundthema an. Ebenso betrat der Film gestalterisch in zukunftweisender Richtung Neuland: Das *direct cinema* hielt Einzug in die hiesige Filmlandschaft, obwohl die technischen Neuentwicklungen, die den unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit erst voll ermöglichten, für SIAMO ITALIANI teilweise noch nicht zur Verfügung standen.

Drei Jahre später zeigten Seiler/Kovach/Gnant in MUSIKWETTBEWERB dann vollends, welch neue Freiheit diese keineswegs nur technische Revolution brachte. Dies am primär weniger brisanten Beispiel des *Concours d'exécution musicale* von Genf, doch ihr unverstellter Blick auf die teilnehmenden Pianisten und die Juroren war so entlarvend, dass ein Abspann beschwichtigen musste: Die vorgetragene Kritik meine nicht die Genfer Veranstaltung, sondern die Institution der Musikwettbewerbe im Allgemeinen.

In UNSER LEHRER (1971), für den Seiler zusammen mit *Peter Bichsel* zeichnet, tritt ein zusätzliches Element neben die "direkten" Bilder eines Lehrers und seiner Schulklasse: Bichsel, selbst ehemaliger Primarlehrer, reflektiert in einem Off-Text seine eigene Erfahrung, übt im Rückblick eine Art Selbstkritik, die aber vor allem eine grundsätzliche Kritik am Schulsystem ist, das den Lehrer in die Rolle der dominanten Autorität drängt. Uns Zuschauenden und Zuhörenden bleibt es überlassen, die beiden Ebenen des Films zueinander in Bezug zu setzen.

Das Prinzip der das Publikum fordernden Mehrschichtigkeit führt Seiler 1977 weiter in DIE FRÜCHTE DER ARBEIT. Zentrale Figur ist ein Metallarbeiter, dessen Arbeitsalltag dokumentarisch beobachtet, dessen Privatalltag nachinszeniert und dessen Weltsicht in Interviews mit fixen Einstellungen erfragt wird. Um ihn herum weitet sich die Gegenwartsebene durch Vertreter der älteren und der jüngeren Generation. Dazu kommen Exkurse in die Geschichte der Schweizer Arbeiterbewegung seit 1912. Im Kontrast dazu stehen Erzählungen aus einer grossbürgerlichen Familie, die sich schliesslich als Seilers eigene herausstellt. Klassenkampf und Burgfrieden, kämpferisch-forderndes Bewusstsein und kleinbürgerliche Genügsamkeit stehen sachlich nebeneinander; mit einem Brecht-Zitat macht Seiler dennoch seinen Standpunkt klar.

Allein schon als Dokument der Schweizer Befindlichkeit Mitte der siebziger Jahre dürfte DIE FRÜCHTE DER ARBEIT für künftige Betrachter und Historikerinnen unverzichtbar sein. Ähnliches gilt für PALAVER, PALAVER: In dieser «Schweizer Herbstchronik 1989» (so der Untertitel) dokumentiert Seiler die durch die Armeeabschaffungsinitiative in Bewegung geratene Schweizer Politlandschaft. Den Abwehrreflexen auf der einen, vorwiegend älteren Seite steht ein zukunftsfroher Erneuerungswille auf der anderen gegenüber, eine Mobilisierung der Öffentlichkeit, die sich in einer rekordhohen Abstimmungsbeteiligung niederschlägt und in einer Zustimmung von 35,6 Prozent, die selbst die Initianten bei der Lancierung des Volksbegehrens nicht für möglich gehalten haben. Statt nur schematisch Pro- und Contra-Stimmen aufeinanderprallen zu lassen, schafft Seiler auch hier Distanz durch zusätzliche Elemente: Es sind Auszüge aus Proben zu «Schweiz ohne Armee? Ein Palaver», Max Frischs Bühnenbeitrag zur aktuellen Diskussion, und gesprochene Nachrichten, die die allgemeine Wetterlage einbringen und die politische Aufbruchstimmung in Osteuropa.

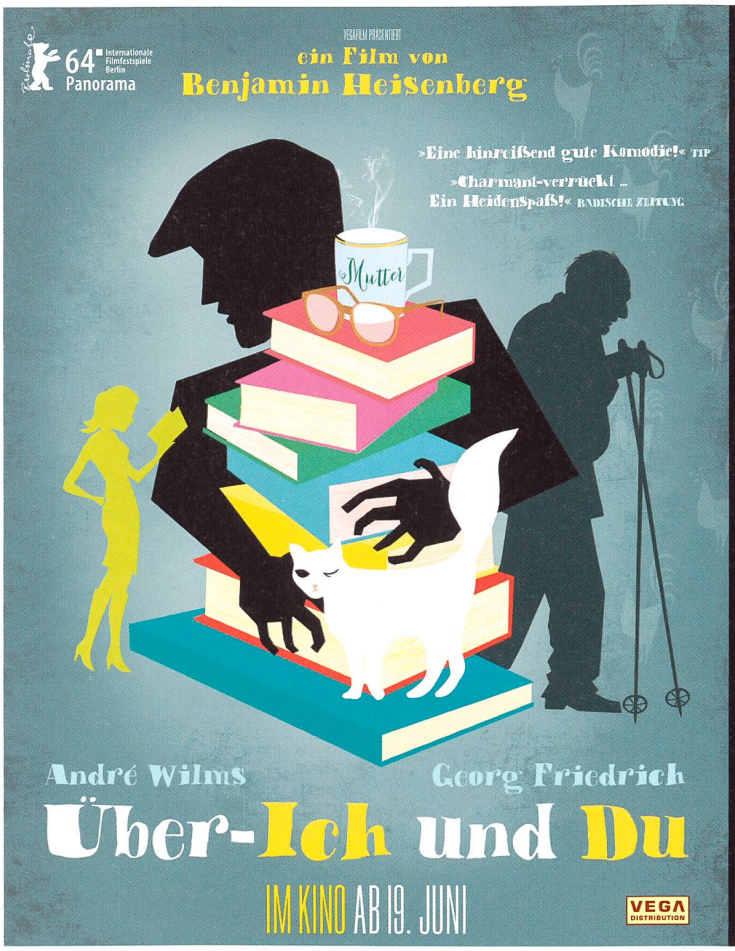
Neben der für Seiler bezeichnenden offenen Auseinandersetzung mit politischen Zeitfragen, um die das Filmschaffen sonst nur zu oft einen Bogen macht, ist das nebenbei auch eine schöne Hommage an den alten, noch immer hellwachen Max Frisch und, eher am Rande beobachtet, an den Theaterregisseur Benno Besson. Sie reiht sich ein in eine Serie liebevoller Würdigungen grosser Unangepasster aus anderen Sparten, in denen Seiler Geistesverwandtes aufspürt. Dem kamerascheuen Schriftsteller Ludwig Hohl hat er einen eigenen Film gewidmet, und seinen Fernsehfilm über Roman Brodmann wünscht man sich für eine künftige Fortführung der DVD-Ausgabe.

Alexander J. Seilers überragende Rolle als einer der Gründerväter, als ebenso unbequemer wie unentbehrlicher Vorkämpfer und Vordenker des Neuen Schweizer Films kann dank dieser Edition nun wieder vergegenwärtigt werden. Hoffen wir auf weitere solche Titel.

Martin Girod

DVD-Edition Alexander J. Seiler. Zwölf Filme. Eine Auswahl. Bonus: Werkstattgespräch PARLER MÉTIER. *8 DVDs. Dschoint Ventschr Filmproduktion und Cinémathèque suisse 2013*

Pre-Code Hollywood
1. Juli – 21. September 2014
im Filmpodium Zürich
Stadt Zürich
Kultur
www.filmpodium.ch


64. Internationale Filmfestspiele Berlin
Panorama
VEGAFILM PRÄSENTIERT
ein Film von
Benjamin Heisenberg
»Eine hinreißend gute Komödie!« TIP
»Charmant-verrückt! ...
Ein Heidenspaß!« BADISCHE ZEITUNG
Mutter
André Wilms
Georg Friedrich
Über-Ich und Du
IM KINO AB 19. JUNI
VEGA DISTRIBUTION

VEGA FILM PRÉSENTE
MATHIEU AMALRIC
KARIN VIARD
MAÏWENN
SARA FORESTIER
DENIS PODALYDÈS
L'AMOUR EST UN CRIME PARFAIT
UN FILM DE
JEAN-MARIE ET ARNAUD LARRIEU
D'APRÈS LE ROMAN DE PHILIPPE DJIAN, « INCIDENCES » - ÉDITIONS GALLIMARD
IM KINO AB 10. JULI
VEGA DISTRIBUTION

NEBRASKA
Soundtrack

Bruce Dern als Woody Grant in NEBRASKA, *Regie: Alexander Payne, 2013*

Will Forte als David Grant

Gegen jede Vernunft entschliesst sich der glücklose David Grant, seinen störrischen Vater Woody von Billings, Montana über 840 Meilen nach Lincoln, Nebraska zu fahren, um einen angeblichen Wettbewerbsgewinn abzuholen. Weil die Grants gemäss Woodys Schwägerin «schon immer Männer weniger Worte» waren, lässt uns *Alexander Payne* in NEBRASKA (2013) ausnahmsweise nicht anhand von Voice-over-Kommentaren oder Songtexten am Innenleben seiner wortkargen Figuren teilhaben. Einzig Woodys ehemaliger Geschäftspartner Ed Pegram, der als Dorfkönig in einer Karaokebar Elvis' «In the Ghetto» zum Besten gibt, weiss mit Worten umzugehen. Sympathischer wird er dadurch nicht. Da kommen die schweigenden Männer, die auf der langen Autofahrt nicht einmal Radio hören, deutlich besser weg. Dementsprechend enthält NEBRASKA denn auch mehr dialoglose Szenen als jeder andere von Paynes Filmen.

Doch obwohl der Regisseur mit seinem vierten Roadmovie nach Umwegen über Kalifornien (SIDEWAYS, 2004) und Hawaii (THE DESCENDANTS, 2011) wieder in die ihm vertrauten Gefilde seines herberen Heimatstaates zurückkehrte, hatte er zum ersten Mal in seiner Karriere keine Vorstellung davon, mit welcher Art Musik er den Film untermalen sollte. Deshalb liess er dem Music Editor *Richard Ford*, der seit ELECTION (1999) zu seinen engsten Mitarbeitern gehört, beim Anlegen der temporären Musikspur weitgehend freie Hand. Probeweise unterlegte dieser den Rohschnitt unter anderem mit Instrumentalstücken des Kammermusikkollektivs *Tin Hat* aus San Francisco, dessen Entwicklung er seit Jahren mit Interesse verfolgte.

Als Payne bemerkte, wie präzis diese gleichzeitig fröhlich und traurig klingenden Melodien zur inhaltlichen Gratwanderung zwischen Komödie und Drama passten, liess sich Ford von *Mark Orton*, einem der Komponisten und Multiinstrumentalisten des Kollektivs, eine Auswahl von dessen eigenen Werken schicken. Schnell entwickelte sich ein reger Dialog zwischen den beiden, währenddessen der Musiker einige Stücke überarbeitete oder gar neu komponierte. Da Orton dem Music Editor auch von seinen alten Stücken die unabgemischten Mehrspuraufnahmen zur Verfügung stellen konnte, gelang es Ford, Ortons Musik schrittweise zu einem kohärenten Soundtrack zu arrangieren. Payne war so begeistert von dieser temporären Musikspur, dass er sie in den fertigen Film übernahm, obwohl er ursprünglich eigentlich seinen englischen Hauskomponisten *Rolfe Kent* für die definitive Filmmusik vorgesehen hatte.

Mark Orton erhielt dadurch die Möglichkeit, einen Teil seiner Stücke auf die Filmszenen anzupassen und in Hollywood neu einzuspielen. Da aber letztlich nur ein Drittel der Musik, die im Film vorkommt, spezifisch für NEBRASKA geschrieben wurde, musste sich der Komponist von den ursprünglichen Intentionen einiger seiner Werke lösen. Als Hauptthemen verwendete Ford nämlich beispielsweise die walzerartigen Stücke «Their Pie» und «Magna Carta», die Orton eigentlich für Ali Selims Einwanderergeschichte SWEET LAND (2005) geschrieben hatte. Dank historischen Instrumenten wie Strohgeige oder Marxophone unterstützt diese ausschliesslich akustisch gespielte Musik in NEBRASKA nun die kargen Schwarzweissbilder des amerikanischen «Heartland», ohne sich in den Vordergrund zu drängen.

Laut Richard Ford konzipierte Payne NEBRASKA als eine Art «italienisches Kino in den Great Plains». Was er damit meinte, lässt sich erahnen, wenn die liedhafte Akkordeonmelodie des Stücks «Night of the Skeptic» die endlosen Landstrassen und Güterzugtrassees im 6/8-Takt umspielt und dabei an Nino Rotas heiter-melancholische Stücke für Fellini erinnert. Ähnlich wie der italienische Kinomagier sieht auch Payne die Aufgabe der – durchaus melodiösen – Filmmusik primär darin, die generelle Stimmung einer Szene zu vermitteln, ohne im Detail auf die Handlung oder die Emotionen der Figuren einzugehen. Gleichzeitig unterlaufen Ortons europäisch beeinflusste Akkordeonmelodien jene Americana-Klischees, welche die Figuren vorschnell in ein konservatives Farmer- und Naturburschenschema gepresst hätten, dem sie als Home-Cinema-Verkäufer und Automechaniker kaum entsprechen.

Trotz rauen und anfangs wenig liebenswerten Protagonisten ist der Rhythmus von Paynes Filmen geprägt von weichen Übergängen. Analog zu den altmodisch langsam überblendeten Totalen beginnt und endet meist auch die Filmmusik ganz sanft und unbemerkt. Kaum ist das letzte Wort eines Gesprächs verklungen, setzt sie unauffällig ein, um die in NEBRASKA oft minutenlangen Autofahrten zu untermalen, bis der Schlussakkord schliesslich leise unter den ersten Worten des nächsten Dialogs verklingt. In komischen Szenen – etwa als Woody unbeholfen nach seinem im Rausch verlorenen Gebiss sucht – verzichtet Payne oft ganz auf Musik.

Dafür emotionalisiert er Woodys lakonisch geäusserte Kindheitserinnerungen unterschwellig mit dem zaghaften Klaviersolo «This Old House», das Orton explizit für diese Szene im verwitterten Elternhaus geschrieben hat. Erst nach langer Suche fand der Musiker mit Fords Hilfe jenen Steinway-Flügel von 1909, dessen leicht knorriger, aber markiger Bass seinen Vorstellungen von der Stimmung im erinnerungsbeladenen Haus entsprach.

Da das nur leise unterlegte Stück im Film jedoch kaum bewusst wahrgenommen wird, kommen solche klanglichen Feinheiten ebenso wie Ortons filigrane Arrangements erst auf Scheibe richtig zur Geltung. Dort sind die Stücke zwar nicht in der Chronologie des Films zu hören, dafür sorgen die Bonus-Tracks «Seaone» und «Guitar Twenty Eight», die es nicht in den fertigen Film geschafft haben, für etwas grössere rhythmische Vielfalt. Ausserdem baute Mark Orton in einer letzten Aufnahmesession unter Fords Leitung gewisse kürzere Musikeinsätze für das Soundtrack-Album zu ganzen Stücken aus. Um zu garantieren, dass diese Neuaufnahmen genauso organisch wirken wie das bestehende Material, engagierte Orton ausschliesslich aufeinander eingespielte Musiker. Bei dieser Gelegenheit stand er zum ersten Mal seit Jahren wieder mit dem Tin-Hat-Trio-Mitbegründer *Rob Burger* im Studio, dessen Musette-artiges Akkordeonspiel zum zentralen Element von NEBRASKA geworden ist.

Von Rob Burger stammt auch das Stück «Diminished Capacity» aus der gleichnamigen, ironischerweise bereits in Vergessenheit geratenen Gedächtnisverlust-Komödie aus dem Jahre 2008. In NEBRASKA vermittelt diese verhalten schwelgerische Barkarole nun Woodys unvermeidliche Enttäuschung am Ziel seiner Reise. Als ihm sein Sohn schliesslich den lang ersehnten Triumphzug auf seine Art erfüllt, untermalt der verspielte Tin-Hat-Trio-Walzer «Bill» aus DIMINISHED CAPACITY diesen emotionalen Höhepunkt des Films erfrischend unsentimental.

Oswald Iten

BERNER

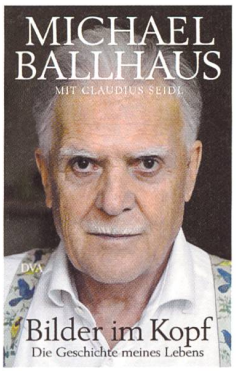
kulturagenda

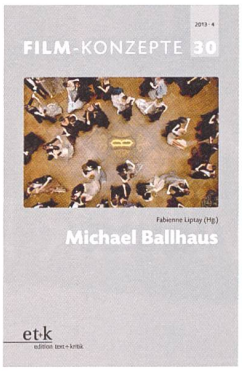
Jeden Mittwoch im Anzeiger Region Bern

www.kulturagenda.be

Kameraleute: Adressaten und Gestalter der Blicke und Gesten

Bücher





Michael Ballhaus

«Der Kameramann ist der Erste, der die Blicke, das Lächeln, das Staunen im Gesicht der Schauspieler sieht, er ist dabei, wenn es geschieht, das unterscheidet ihn vom Kinozuschauer ... Der Kameramann ist beides: Er ist der Adressat der Blicke und der Gesten, und zugleich ist er der, der die Blicke, die Gesten, das Lächeln erst richtig zur Geltung bringt – und das ist der Punkt, wo das Verhältnis der beiden kompliziert wird.» So bringt *Michael Ballhaus* seinen Beruf auf den Punkt. Mit seiner jetzt erschienenen Autobiografie «Bilder im Kopf. Die Geschichte meines Lebens» ist ihm (und seinem Mitautor *Claudius Seidl*) ein ebenso unterhaltsames wie informatives Stück Filmliteratur geglückt. Der Leser muss sich nicht durch endlose Seiten von Kindheitserinnerungen quälen, bis es beruflich zur Sache geht. Er erfährt vielmehr von den schauspielernden Eltern des 1935 in Berlin Geborenen, die nach Kriegsende eine Theatertruppe initiierten, die als grosse Gemeinschaft in einem Schloss zusammenlebte. Freimütig spricht er von seiner erwachenden Sexualität und der Hospitanz bei Max Ophüls' LOLA MONTEZ, dem Schlüsselerlebnis, das in ihm den Wunsch weckte, Kameramann zu werden. Er erzählt von der Festanstellung beim Südwestfunk Baden-Baden und der Übersiedlung nach Berlin, um die Studenten der neu gegründeten Filmschule dffb im Umgang mit der Kamera zu unterrichten, dem ersten Spielfilm im Sommer 1968 und dem Beginn der langjährigen Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder – fünfzehn Filme zwischen 1970 und 1978, eine für beide fruchtbare Beziehung, gerade weil sie konfliktreich war. «Seine Stärke, glaube ich, zeigte sich darin, dass er immer mal wieder das Unmögliche wollte.» Ballhaus erzählt, wie es zu der berühmten 360-Grad-Kreisfahrt in MARTHA kam (die so etwas wie sein Markenzeichen wurde) und räumt ein: «Es gab Filme, da haben wir ein bisschen zu viel mit dieser Kamerafahrt gespielt.» Er spricht vom gegenseitigen Respekt, aber auch von Fassbinders Launenhaftigkeit und seinen Stimmungsschwankungen, die ihn schliesslich bei der Vorbereitung zu BERLIN ALEXANDERPLATZ einen Schnitt machen liessen: «Ich fühlte mich seiner Willkür ausgeliefert.»

Ballhaus lässt den Leser teilhaben an schwierigen Dreharbeiten, sei es bei Hans W. Geissendörfers ZAUBERBERG (an dem bereits zwei Kameramänner vor ihm gearbeitet hatten) oder bei Margarethe von Trottas HELLER WAHN – in dem der männlich-bewundernde Blick seiner Kamera auf die beiden Protagonistinnen kollidiert mit einer Geschichte, die davon handelt, «wie zwei Frauen aufeinander schauen». Und er erzählt von seinem Neubeginn in den USA, wo er nach einigen Indie-Filmen auf *den* Regisseur trifft, der für ihn genau so wichtig wird wie Fassbinder – Martin Scorsese. Sechs Filme umfasst die gemeinsame Arbeit zwischen 1985 und 2007, mit einem überaus glücklichen Beginn, der Low-Budget-Komödie AFTER HOURS, bei der Ballhaus erleichtert feststellen kann: «Das hier war mein Terrain. Ich hatte das, was Scorsese von mir wollte, neun Jahre lang geübt. Für Fassbinder waren solche Drehpläne normal.» Er spart aber auch die Anstrengung von GOODFELLAS nicht aus, bei dem die Hauptdarsteller Ray Liotta, Joe Pesci und Robert De Niro so unleidlich waren wie ihre Charaktere, weil sie einfach nicht abschalten konnten, und dessen brutale Szenen, in langen ununterbrochenen Einstellungen gedreht, dem Zuschauer im Kino, aber auch den Mitwirkenden vor und hinter der Kamera beim Dreh die Distanz versagen. Er kontrastiert den «Team Spirit» bei THE FABULOUS BAKER BOYS mit jenen Filmen, bei denen sich einzelne auf Kosten anderer durchzusetzen versuchen.

Nach dieser Lektüre greift man gerne noch einmal zu dem 2002 erschienenen Band «Das fliegende Auge», in dem Ballhaus im Gespräch mit *Tom Tykwer* sehr viel detaillierter von seiner Arbeit berichtet (und mit entsprechenden Fotostrecken bebildert). Wie wichtig jenes Buch für die Beschäftigung mit Ballhaus ist, sieht man ebenfalls in den Fussnoten des Michael Ballhaus gewidmeten Bandes der «Film-Konzepte», der vor einem Jahr erschien. Unter den neun Aufsätzen nehmen seine Arbeiten mit Fassbinder und Scorsese breiten Raum ein: *Karl Prümm* analysiert die unterschiedlichen Kamerastile von Ballhaus, Dietrich Lohmann (Fassbinders erstem Stammkameramann) und Xaver Schwarzenberger (seinem letzten). *Christian Drude* untersucht DIE BITTEREN TRÄNEN DER PETRA VON KANT im Hinblick auf Gemälde von Klimt, die dessen Bildgestaltung inspiriert haben. *Susanne Marschall* nimmt sich des Realitätsempfindens von WELT AM DRAHT an und wie weit sich dies durch die digitale Restaurierung 2009 verändert hat. Ein Text beschäftigt sich mit Ballhaus' Tätigkeit als Dozent an der HFF München, die Herausgeberin steuert ein Gespräch (2012) mit Ballhaus bei.

Judith Kaufmann

Wie weit die Mitarbeit des *Director of Photography* (so die englischsprachige Bezeichnung, die grösseren Respekt erkennen lässt) an der Ausgestaltung eines Filmkonzepts gehen kann, sieht man im Fall von Judith Kaufmann daran, dass sie mehrfach in Filmvorspannen auch als Koautorin genannt wird, so auch bei ihrem jüngsten, Feo Aladags Afghanistan-Drama ZWISCHEN WELTEN. 42 Titel seit 1988 umfasst die Filmografie der 1962 Geborenen, die viel mit jungen Regisseuren gearbeitet hat, wiederholt mit Chris Kraus, Kai Wessel, Vanessa Jopp und Angelina Maccarone. 2006 wurde Kaufmann mit dem Marburger Kamerapreis ausgezeichnet, als erste Frau nach fünf Männern (2012 folgte ihr Agnès Godard). Die Dokumentation dieser Veranstaltung folgt dem bewährten Konzept, dokumentiert werden die Gespräche nach den Vorführungen ausgewählter Filme, denen jeweils eine Analyse des betreffenden Films vorangestellt ist. Diese wurden für die Druckfassung «aktualisiert und erweitert». Dazu kommt die Analyse dreier ausgewählter Filmsequenzen, verbunden mit Anmerkungen zum Bildkonzept des jeweiligen Films, durch Kaufmann selber. «Judith Kaufmann ist immer auf eine extreme Nähe zu ihren Figuren aus, will deren Blick auf die Welt nachvollziehbar machen, will Empathie erzeugen», heisst es schon im Vorwort. Über die Vorbereitung zu SCHERBENTANZ erzählt sie, sie hätte sich mit dessen Regisseur und Autor Chris Kraus «über fast zwei Monate hinweg immer wieder getroffen und ... haben dabei wirklich nur über die Szenen gesprochen. Bild für Bild. Über das, was die Personen treibt und worum es in diesem Film geht.»

Frank Arnold

Michael Ballhaus (mit Claudius Seidl): Bilder im Kopf. Die Geschichte meines Lebens. München, DVA, 2014. 320 S., Fr. 32.90, € 22,99

Fabienne Liptay (Hg.): Michael Ballhaus. München, Edition text+kritik, 2013 (Film-Konzepte 30), 123 S., Fr. 29.90, € 20

Bernd Giesemann / Andreas Kirchner / Michael Neubauer / Karl Prümm (Hg.): Nähe und Empathie. Die Bilderwelten der Kamerafrau Judith Kaufmann. Marburg, Schüren, 2013. 236 S., Fr. 28.40, € 19,90

GÜSEL. DIE ABFALLDETEKTIVE WWW.SRF.CH BREAK-UPS WWW.RTS.CH BROUILLON DE CULTURE WWW.RTS.CH NOTTE NOIR WWW.RSI.CH FAKEBOOK WWW.RSI.CH BREAK-UPS WWW.SRF.CH TELEFON-INVISTA WWW.RTR.CH GÜSEL. DIE ABFALLDETEKTIVE WWW.SRF.CH BROUILLON DE CULTURE WWW.RTS.CH NOTTE NOIR WWW.RSI.CH FAKEBOOK WWW.RSI.CH BREAK-UPS WWW.RTS.CH TELEFON-INVISTA WWW.RTR.CH GÜSEL. DIE ABFALLDETEKTIVE SRF.CH FAKEBOOK WWW.RSI.CH BROUILLON DE CULTURE WWW.RTS.CH TELEFON-INVISTA WWW.RTR.CH NOTTE NOIR WWW.RSI.CH BREAK-UPS WWW.RTS.CH

SRG SSR

NEUER CALL FOR PROJECTS WEB-FIRST-SERIEN

www.srgssr.ch/webfirst

RSI RTR RTS SRF SWI

DVD

Aus der Spur

Eine Gruppe Polizeianwärter beim Lauftraining. Einer müht sich ab, das Atmen fällt ihm schwer, er fällt zurück. Mit dieser belanglosen Episode beginnt die Geschichte von Marc, dessen Leben nicht besser verlaufen könnte: eine vielversprechende Polizeikarriere, ein frisch bezogenes Reihenhaus, die Verlobte hochschwanger. Doch im Trainingscamp lernt er Kay kennen: selbstsicher, ein bisschen dreist und irgendwie aufregend. Zwar gerät man schnell aneinander, doch dann macht sich Kay ohne Umschweife an Marc ran. Der schreckt zurück. Und kommt wieder.

Mit wenigen Strichen skizziert FREIER FALL einen Lebensentwurf, der nur scheinbar ideal ist: Reihenhaus und Polizeilaufbahn geraten zum Inbegriff einer Sicherheit, in der Veränderung nicht vorgesehen ist. Kontrollverlust ist das Letzte, was sich Marc wünschen kann, und doch geschieht genau das. Die Affäre der Männer kommt ans Licht, Polizeikollegen dreschen die üblichen homophoben Sprüche, die Mutter verurteilt: «So haben wir dich nicht erzogen.»

FREIER FALL beobachtet konzentriert und aus wohlwollender Distanz. Er nimmt sich Zeit, zerredet nichts, sondern verlässt sich auf die Prägnanz seiner Bilder. *Hanno Koffler*, der schon öfter den vorlauten Macho gespielt hat, leistet ganze Arbeit in seiner Verkörperung von Marc, der den vorgezeichneten Weg verlässt: neugierig, erschrocken und in den besten Momenten bis in jede Faser prekär. An seiner Seite gibt *Max Riemelt* einen wunderbar ungreifbaren Kay, und zusammen bildeten sie, so hiess es damals, das «schönste Liebespaar der Berlinale 2013». So ist FREIER FALL zum ausgesprochen gelungenen Debüt geworden, zum unsentimentalen und doch gefühlvollen Blick auf einen, der seine engen Vorstellungen über das Leben überdenken muss. Der Film endet (fast), wie er angefangen hat: Wieder dreht Marc auf dem Sportplatz seine Runden. Das Atmen fällt ihm jetzt leichter – ein Mann, der neu anfängt.

FREIER FALL *(D 2012) Format: 1:1.85; Sprache: D u. a., Untertitel: D. Vertrieb: Edition Salzgeber*

Momente stiller Sinnlichkeit

Nach BROWNIAN MOVEMENT legt die Niederländerin *Nanouk Leopold* mit BOVEN IS HET STIL (OBEN IST ES STILL) eine weitere Charakterstudie über einen Menschen vor, der mit seinen Gefühlen und Bedürfnissen mehr schlecht als recht zurande kommt. Im Zentrum steht der fünfzigjährige Bauer Helmer, der nebenher seinen bettlägerigen Vater pflegt. Die beiden reden nur das Notwendigste, ihre Beziehung stand nie unter einem guten Stern. Besuch gibt es kaum, Freunde schon gar nicht. Die einzige Konstante ist der Milchfahrer, der täglich vorbeikommt. Dessen Annäherungsversuche sind so herzzerreissend schüchtern wie Helmers Unvermögen, auf sie zu reagieren.

Als ein junger Knecht eintrifft, ändert sich zunächst nichts, denn dieser Henk spricht noch weniger als Helmer, scheint aber genauso versehrt. Und doch kommt Bewegung ins Gefüge, weiten sich Winzigkeiten zu Momenten stiller Sinnlichkeit: wenn man sich bei der Arbeit körperlich nahe ist; wenn Helmer verstohlen am Aftershave des Jungen riecht; wenn Henk sich von einem Kalb den Finger saugen lässt und weiss, dass er dabei von Helmer beobachtet wird. Am Ende verlässt Henk den Hof so plötzlich, wie er aufgetaucht ist. Der Vater stirbt, und es scheint endgültig still zu werden in Helmers Leben. Doch wer weiss, vielleicht gibt der Milchfahrer ja nicht so schnell auf.

Leopold erzählt fragmentarisch, und obschon so gut wie nichts geschieht, bricht der Spannungsbogen nie ein. Ein Minimum an Musik ergänzt eine Handkamera, die ihren Figuren ruhig atmend nahe ist, ohne ihnen auf die Pelle zu rücken. Wie schon in BROWNIAN MOVEMENT scheut sich die Regisseurin nicht, die Körper der Männer zu zeigen. Doch wo andere zu überschöner Ästhetik greifen, bleibt sie sachlich, ohne kühl zu sein. Und wo andere wegschauen, blickt sie hin, ohne den Respekt zu verlieren.

Natürlich kann man sich wundern, dass in dieser Geschichte fast alle Männer schwul sind. Oder man kann den Film als Porträt nehmen, das gerade in seiner Kargheit überraschend intim ist und stimmig der Frage nachgeht, was geschehen kann, wenn Menschen, die mit Lieblosigkeit aufgewachsen sind, Zuneigung und Wärme erleben.

BOVEN IS HET STIL (OBEN IST ES STILL) *(NL/D 2013) Format: 1:1.78; Sprache: Niederländisch (DD 5.1 + 2.0), Untertitel: D. Vertrieb: Edition Salzgeber*

Ein Tag und eine Nacht

In Goethes «Erlkönig» reiten Vater und Sohn durch den nächtlichen Wald. Das Kind hat Angst, dann entsetzliche Panik. Der Vater versteht nicht, beschwichtigt, es sei nur der Wind in den Bäumen, der unheimlich wirke. Am Ende ist das Kind tot. In CSAK A SZÉL (JUST THE WIND) ist es die Mutter, die am Waldrand ihre Tochter mit den gleichen Worten beruhigt. Beide überleben die Nacht nicht. Doch während bei Goethe unklar ist, wer oder was das Kind in Todesangst versetzt, lässt CSAK A SZÉL keine Zweifel offen: Mutter, Tochter und Grossvater werden umgebracht, von selbsternannten Ordnungshütern abgeknallt wie Tiere.

Der ungarische Regisseur *Benedek Fliegauf* stützt sich auf eine Mordserie, der 2008 acht Menschen zum Opfer fielen, weil sie Roma waren. Er verlegt seine Geschichte in ein Kaff, dessen Trostlosigkeit nur von der drückenden Sommerhitze übertroffen wird. Bereits wurden in der Gegend mehrere Romafamilien ermordet; eine weitere versucht nun, den Tag und die Nacht zu überstehen. Das geschieht in allgegenwärtiger Angst, doch Fliegauf ist klug genug, bei ihrer Inszenierung auf die grosse Geste zu verzichten: weder Stars noch ausgeklügelte Soundeffects, weder wohl komponierte Bilder noch dumpf dräuendes Spektakel. Stattdessen eine Besetzung mit Laiendarstellern, der völlige Verzicht auf Musik in Kombination mit einer Handkamera, die keinen Weitblick gewährt, sondern sich beklemmend eng an die Figuren heftet, ihnen buchstäblich im Nacken sitzt. Gerade in der Zurücknahme des Künstlichen liegt die Kunstfertigkeit von CZAK A SZÉL, der eine Atmosphäre schildert, in der Angst zur Gewohnheit geworden ist: Gewalt droht jederzeit, physisch, sexuell oder psychisch – akute Bedrohtheit als Dauerzustand, der gesenkte und zugleich wachsame Blick als Normalfall.

«Eine Gesellschaft ist dann volljährig, wenn sie in der Lage ist, sich mit ihren Krisen, ihren Tabus zu konfrontieren», sagte Fliegauf an der Berlinale 2012, an der sein Film mit dem Silbenernen Bären ausgezeichnet wurde. Ein frommer Wunsch, bedenkt man, wie salonfähig der Rassismus nicht nur gegenüber Roma in Europa wieder geworden ist.

CZAK A SZÉL (JUST THE WIND) *(Ungarn/D/F 2012) Format: 1:1.78; Sprache: Ungarisch (DD 5.1), Untertitel: D, E. Vertrieb: Filmgalerie 451*

Philipp Brunner

Zur Sichtbarkeit geklärt

BANSHUN von Yasujiro Ozu

Dieses Lachen hat uns alle verzaubert, immer wieder, seit wir ihm das erste Mal begegneten, in den Siebzigern, als wir anfingen, die Filme von Yasujiro Ozu zu entdecken. *Setsuko Hara*, die Frau seines Kinolebens, die in fast allen seinen Filmen nach dem Krieg dabei ist, auf einem Radausflug ans Meer, eine Passage in der ersten halben Stunde von BANSHUN. Aufrecht und ein wenig steif, frohgemut und bemüht radelt sie dahin, sie strahlt und ist glücklich, und glücklich auch der Mann neben ihr. Japanische Jugend der Nachkriegszeit, BANSHUN ist von 1949. Diese Unbeschwertheit, diese schwerelose Freude, diese reine Bewegung, die ihr Glück daraus bezieht, der Bewegungslosigkeit so unglaublich nah zu sein.

Seitdem sind wir dem Geheimnis von Ozus Filmen und vor allem von BANSHUN hinterher, der vielleicht der schönste, der reinste, der geheimnisvollste seiner Filme ist, des japanischen Kinos und womöglich der Kinogeschichte überhaupt. Ein Kino-Glücksfall. Von diesen Momenten, von diesen Filmen geht all das Nachdenken und Nachforschen übers Kino aus, die ganze cineastische Reflexion, und zu diesen Momenten, zu diesen Filmen wird sie immer wieder zurückkehren.

Es ist ein Geheimnis ohne Geheimnishaftigkeit, das Ozus Filme auszeichnet, sie erzählen von den einfachsten Dingen, immer wieder, und das Einfache erweist sich dabei als ganz komplex, eine Komplexität, die gleichmütig ist zwischen Schmerzlichkeit und Heiterkeit. Immer wieder geht es um Kinder und ihre Eltern, junge Frauen und ihre Männer, die Angestellten und ihre Ambitionen, Väter und ihre alten Kameraden. Ums Erwachsenwerden und um ein Zurückscheuen vor der Zukunft, um Verpflichtungen und Freiheit, um den Wechsel von Bewegung und Innehalten.

Immer wieder geht es ums Alltägliche und wie es in eine filmische Wahrheit transformiert wird, indem «Form nicht etwas dem Lebendigen Hinzugegebenes, es Überformendes, vielmehr das sichtbar gewordene, zur Sichtbarkeit gebrachte, zur Sichtbarkeit geklärte Innerste des Lebendigen ist», schreibt Helmut Färber im Zusammenhang mit einem anderen Ozu-Film.

BANSHUN handelt vom Abschied. Eine Tochter, Ende zwanzig, Setsuko Hara, lebt mit ihrem Vater, einem Universitätsprofessor, *Chishu Ryu*, in der Vorstadt, sie besorgt ihm den Haushalt, hat keine Ambitionen, überhaupt keine Lust, das Haus zu verlassen, eine eigene Existenz zu gründen, zu heiraten, wie es die Gewohnheit der Gesellschaft verlangt und die Tradition. Eine Tante fängt an, in dieser Hinsicht sich umzuschauen, schlägt einen potenziellen Mann vor, der Vater macht mit und gibt vor, selber an eine neue Ehe zu denken. Die Tochter wird sanft in eine ungewollte Ehe getrickst. Abschied vom Vater. Abschied von sich selbst.

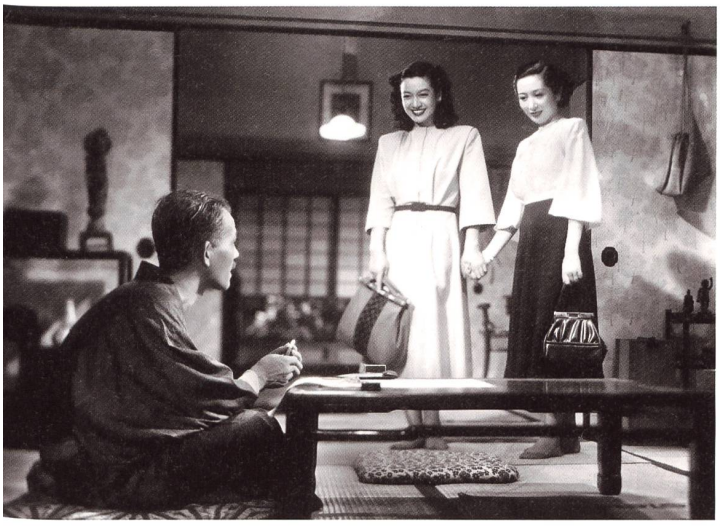
Wie ein Uhrwerk läuft diese Geschichte ab, und diese Bewegung findet sich im Ruckeln des Vorortzugs wieder, der Vater und Tochter in die Stadt transportiert, eine Mechanik, die der allgemeinen Tendenz des Erzählkinos sich widersetzt, den Fluss der Bilder zu beschleunigen, das Stückwerk des Kinos unsichtbar zu machen. Schon im Drehbuch ist der Film minutiös montiert, Einstellung für Einstellung, von Ozu und seinem unermüdlichen Autor *Kogo Noda* zusammengesetzt in langen Sitzungen in Ozus Haus, bei entsprechendem Sake-Konsum.

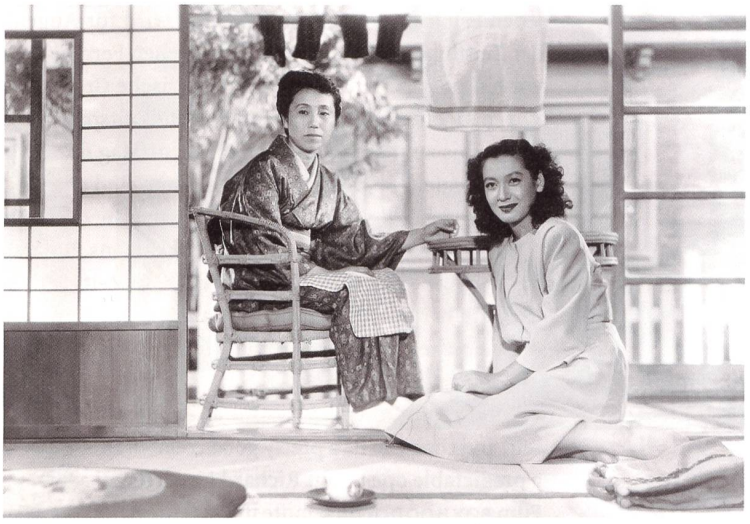
Es bleibt in Ozus Filmen der einzelne Moment wahrnehmbar, als Element von Werden, Wandel, Übergang. Gegen Ende von BANSHUN, die Heirat ist beschlossen, machen Vater und Tochter eine letzte gemeinsame Reise, nach Kyoto. Hier bewegen sie sich gleichsam ausserhalb der Zeit, zwischen Erinnerung und Erwartung. In der letzten Nacht liegen sie in ihrem Zimmer in der Herberge, die Tochter spricht davon, dass sie ihr neues Leben akzeptieren will, bittet um Verzeihung für ihre Hartnäckigkeit, moniert, dass ihr des Vaters zweite Heirat nicht gefällt ... Als sie den Kopf wendet und zu ihm blickt, scheint er eingeschlafen. Auf den stummen Blick der Tochter kommt einer der berühmten leeren Einstellungen Ozus, lang gehalten, auf eine Vase vor dem Fenster des Raums. Eine animistische, fast unheimliche Präsenz. Ein proustscher Moment, meint Gilles Deleuze: «Aber die Form dessen, was sich verändert, bleibt unverändert, vergeht nicht. Dies ist die Zeit, die Zeit selbst, ‹ein wenig Zeit in reinem Zustand› ... Das Stillleben ist die Zeit, denn alles, was sich verändert, ist in der Zeit, nur sie selbst verändert sich nicht ... In dem Augenblick, in dem das kinematografische Bild dem Foto am nächsten kommt, unterscheidet es sich zugleich am radikalsten vom ihm.»

Wie sich in Ozu-Filmen orientieren?, hat Frieda Grafe gefragt, 1973, nach der ersten Restrospektive im Münchner Filmmuseum. Ozu war neu und unbekannt damals, das japanische Kino wurde glorreich repräsentiert durch Kurosawa und Mizoguchi. Wie sich also orientieren – es gibt eine sehr komische Szene in BANSHUN, wenn der Professor und ein Besucher im Haus des Professors sich plötzlich nicht mehr sicher sind, in welcher Richtung eigentlich Tokio liegt. Wie sich orientieren, man könnte bei Roland Barthes Rat suchen; in «Das Reich der Zeichen» schreibt er über die Stadt Tokio, aber man könnte das auch getrost beziehen auf das Werk Ozus oder diesen Film, BANSHUN: «Diese Stadt kann man nur durch eine Tätigkeit ethnographischen Typs kennenlernen: man muss sich in ihr nicht durch das Buch, durch die Adresse orientieren, sondern durch Gehen und Sehen, durch Gewöhnung und Erfahrung. Jede Entdeckung ist hier intensiv und fragil. Wiederfinden lässt sie sich allein durch die Erinnerung an die Spur, die sie in uns hinterlassen hat ...»

Fritz Göttler

R: Yasujiro Ozu; B: Kogo Noda, Yasujiro Ozu, nach dem Roman «Chichi to musume» von Kazuo Hirotsu; K: Yuharu Atsuta; S: Yoshiyasu Hamamura; Musik: Senji Ito. D (R): Chishu Ryu (Shukichi Somiya, der Vater), Setsuko Hara (Noriko, die Tochter), Yumeji Tsukioka (Aya Kitagawa, ihre Freundin), Haruko Sugimura (Masa Taguchi, die Tante). P: Shochiku. Japan 1949. Schwarzweiss, 108 Min. CH-V: trigon-film





Hauptdarsteller Zeit

BOYHOOD – wie Richard Linklater der Zeitmaschine Film kühn huldigt

In der avancierten Kindheit und in den *Rites de passage* der Adoleszenz, diesem Häutungs- und Transformationsprozess, den wir alle durchlaufen, ruhig oder dramatisch, auf jeden Fall (hormonell) beschleunigt, wird für Augenblicke der Zeitfluss selber spürbar. Im welschen Fernsehen gab es vor ein paar Jahren eine dokumentarische Grosstat, in der sieben Jugendliche aus Yverdon über die Zeitspanne von acht Jahren bis zu ihrem achtzehnten Geburtstag durch ihre Pubertät begleitet worden sind. Vier Filme sind daraus geworden, die sieben Leben ineinander verwoben erzählen, sieben *romans d'ados*, so der Titel des Unternehmens. Romane, die mit dem Leben eben auch das Vergehen der Zeit erzählen und unmittelbar gestalten. Wie kein anderes Medium hat Film diesen aufregenden Zugriff auf die Zeit – sinnlich evident und reflektierend.

«In a way, the film became a collaboration with time itself, and time can be a pretty good collaborator, if not always a predictable one», sagt Richard Linklater zu seinem neuen Film BOYHOOD. Man könnte ihn als eine Art fiktives Pendant zu den ROMANS D'ADOS sehen. Ausgehend vom Plan eines Films über die Kindheit, entwickelte der stets experimentierfreudige Amerikaner mit risikofreudigen Produzenten die fortlaufende Geschichte eines Sechsjährigen namens Mason bis zum Highschool-Abschluss mit achtzehn. Insofern ist BOYHOOD, sozusagen im Singular erzählt, den ROMANS D'ADOS näher als etwa Linklaters eigener BEFORE-Trilogie mit Julie Delpy und Ethan Hawke oder dem Klassiker der Langzeit-Fiction, Truffauts legendärer Antoine-Doinel-Serie, näher auch als der dokumentarischen 7-UP-Serie von Michael Apted oder den grossen Langzeitstudien der damaligen Defa-Dokumentaristen Winfried Junge (DIE KINDER VON GOLZOW) und Volker Koepp (WITTSTOCK): Alle arbeiteten sie dramaturgisch mit Zeitschnitten respektive Zeitpaketen.

BOYHOOD also: Während beim Casting mit *Patricia Arquette* und Linklater-Star *Ethan Hawke* als (geschiedenes) Elternpaar erfahrene Kräfte an Bord geholt wurden und sich der Regisseur für die Rolle von Masons älterer Schwester Samantha mit seiner damals neunjährigen Tochter *Lorelei*

immerhin auf eigenem familiärem Terrain bewegen konnte, war die Besetzung des Jungen im Grunde eine einzige Leerstelle. Der sechsjährige *Ellar Coltrane*, Bub eines texanischen Künstlerehepaars, hatte zwar schon ein, zwei Kameraerfahrungen gemacht – aber sonst? Wie und wohin würde er sich entwickeln – als Persönlichkeit, aber auch darstellerisch? Würde er disponibel bleiben?

Linklater muss einen phänomenalen Riecher gehabt haben. Während Tochter Lorelei ihren Dad zwischendurch gefragt haben soll, ob man ihre Figur nicht sterben lassen könne, verbürgt Coltrane Kontinuität. Die Interferenzen zwischen seiner eigenen Entwicklung und jener der Figur Mason jr. sind nicht Thema von BOYHOOD, aber im Hinterkopf läuft im dokumentierten Heranwachsen des jungen Akteurs jener "Film" natürlich immer als Frage reizvoll mit: Was hat Ellar selber erlebt, wo ist ihm Mason jr. bewusst geworden, wo ist er ihm am nächsten, wo am fremdesten? Wie hat die Filmarbeit ihn allenfalls mit konditioniert?

Äusserlich ist die Wandlung vom etwas verträumten Sechsjährigen zum jungen Mann physiognomisch einigermassen spektakulär. Kontinuierlich in seinem Habitus bleiben eine gelegentlich auch gar monochrom wirkende Reserviertheit und stille Beobachterposition, eher ein aufmerksames, später leicht skeptisch ironisch wirkendes Registrieren der Welt um ihn herum denn ein aktives Sicheinmischen. Das triste Familienpatchwork des von Linklater und seiner langjährigen Cutterin und Mitarbeiterin *Sandra Adair* entwickelten Szenarios passt freilich zur Haltung, auf unsere seltsame Welt erst mal abwartend zu reagieren. Wenn Mason wiederholt vorgehalten wird, endlich Verantwortung für sein Leben wahrzunehmen, hat man den Eindruck, auch in Ellars Persönlichkeit könnte da eine Saite angeklungen sein. Sind wir es, die im Vergehen der Zeit die entscheidenden Momente packen, oder packen diese nicht vielmehr uns? Mit dieser Frage lässt uns BOYHOOD nach 163 Minuten Spieldauer zurück, wenn Mason und ein Mädchen sich im Nationalpark so zögerlich annähern, dass man als Zuschauer den jungen Mann förmlich kneifen möchte, endlich zu handeln ...

Zwischen 2002 und 2013 hat sich das Filmteam einmal im Jahr für drei, vier Drehtage getroffen. Die Episoden – etwa zehn kalkulierte Filmminuten pro Jahr, was sich dann so nicht einhalten liess – wurden dann gleich montiert und die Geschichte für nahtlose Übergänge weitergesponnen. So etwa tauchen die wechselnden Ehemänner der Mutter jeweils bereits zuvor in Masons Leben auf, um dann ihre (durchwegs unerfreuliche) Rolle zu spielen. Samanthas und Masons familiäres Beziehungsfeld mit stets neuen Beziehungspersonen ändert sich wie Kleidung, Frisuren, Musik und Mobiliar, und auch die erwachsenen Schauspieler Hawke und Arquette werden sichtbar älter. Und natürlich ändert der Zeitgeist, und die politischen Ereignisse spielen in den Alltag hinein: des unseligen Bushs Irakkrieg, Obamas Kandidatur. Da ist dann auch Gelegenheit für komische Episoden, wenn Dad Mason und die Kids in den Nachbargärten die Werbepanels für Senator McCaine ausrupfen und entsorgen. Insofern ist BOYHOOD auch die Geschichte einer etwas zerzausten tapferen Alleinerziehenden wie eines linken Individualisten als Eltern und Vorbilder. Für Identifikationen aller Art ist gesorgt in diesem Singulär von Kinoroman, der nicht unbedingt als komplexe Reflexion, aber als kühne, reizvolle Demonstration der Zeitmaschine Film begeistert.

Martin Walder

R, B: Richard Linklater; K: Lee Daniel, Shane Kelly; S: Sandra Adair; A: Rodney Becker; Ko: Kari Perkins. D (R): Patricia Arquette (Olivia, die Mutter), Ethan Hawke (Mason Sr., der Vater), Ellar Coltrane (Mason), Lorelei Linklater (Samantha), Tamara Jolaine (Tammy), Evie Thompson (Jill), Brad Hawkins (Jim), Shane Graham (Stanley). P: Boyhood Inc., Detour Filmproduction; Cathleen Sutherland, Richard Linklater. USA 2014. 163 Min. V: Universal Pictures International, Zürich, Frankfurt a. M.

1_

2_

3_

Das Babylon-Syndrom

Die Stadt der Zukunft im Film

von Peter Kremski

Man schreibt das Jahr 1933 nach Christus, da müssen die Menschen voller Staunen mit ansehen, wie in einer jedes Mass sprengenden Millionenstadt der Neuen Welt ein an die fünfzehn Meter grosser Riesenaffe ein rund 380 Meter hohes Haus hochklettert. Im Affentempo ist er oben: *top of the world*. Und keine fünf Minuten später auch schon wieder unten, wenn auch nur im freien Fall. Das hat die Welt noch nicht gesehen, das ist ein Ereignis der Superlative. Der Affe und der Turm: die Konkurrenz zweier Giganten, die beide für sich in Anspruch nehmen, das achte Weltwunder zu sein. Ein unkultivierter Urweltriese in einer – zumindest für seine Bedürfnisse – überkultivierten Stadt der Zukunft.

Merian C. Coopers und *Ernest B. Schoedsacks* genialer früher Tonfilm KING KONG ist ein unglaubliches Kino-Event, das auf seine Weise alle bis dahin bekannten Leinwandspektakel überbietet. Als der Film 1932 gedreht wird, ist das Empire State Building gerade erst seit einem Jahr das frenetisch bejubelte höchste Gebäude der Welt. Das nennt man perfektes Timing: Es ist, als sei es extra für den Film gebaut worden. In einer ungewöhnlich flotten Bauzeit von nur zwanzig Monaten, also mit ausgesprochenem Übereifer errichtet, wird dieser alles überragende architektonische Riese zum wirtschaftsimperialen Machtsymbol der USA und vornehmlich natürlich der Stadt New York. Und zeitlich ausgerechnet im direkten Anschluss an den verheerenden New Yorker Börsenkrach und auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise, als sich quer über den amerikanischen Kontinent die Grosse Depression breitmacht und Arbeits- und Obdachlosigkeit rings um die Wolkenkuckucksheime von Manhattan soziale Elendsviertel entstehen lassen.

Als *Peter Jackson* im Jahr 2004 sein episches KING-KONG-Remake dreht, stellt er dem spektakulären Abenteuer eine sozialkritische Exposition voran, die dieses Paradox genau beleuchtet. Denn in dem grandiosen Bauwerk äussert sich ein nicht zu übersehender Grössenwahn, der diesem Koloss von Manhattan nicht nur das Etikett Weltwunder, sondern auch einen Vergleich mit dem Turmbau zu Babel beschert. Ein solcher bis in den Himmel ragender Turmbau mit seinem unverhohlenen Herrschaftsgestus wird gerade in jener auf einen Schlag verdüsterten Zeit von vielen als unangemessen, wenn nicht gar zynisch empfunden und mit Empörung quittiert. Andererseits wiederum ist man als New Yorker aber auch stolz auf die eigene Hybris und die nicht kleinzukriegende Trotzhaltung, die darin zum Ausdruck kommt. So setzt man auch noch einen mehr als sechzig Meter hohen sogenannten Ankermast mit Antenne oben drauf, um im Endeffekt noch ein Stückchen grösser auszusehen, als man sich ohnehin schon fühlt. Die neckische Antennenspitze wird in Peter Jacksons Remake von Affenkönig Kong mit unbeschreiblich verächtlichem Gesichtsausdruck und mit einer unnachahmlichen Nonchalance wie ein Strohhalm abgeknickt.

Das Empire State Building als neuer *Tower of Babel*, New York als neues Babylon. Der *Skyscraper*-Boom der zwanziger Jahre hat im Verbund mit Fortschrittsgläubigkeit und Technikbegeisterung New York zum Inbegriff einer ultramodernen Stadt der Zukunft werden lassen. Mit dem Babylon-Image beginnt dann allmählich eine Verzeichnung ins Negative, die New York mehr und mehr als ein finsteres *Gotham City* erscheinen lässt, hinter dessen «phallischem Kapitalismus» in hohem Masse Kriminalität, moralische Dekadenz und Korruption lauern – mit sozialer Verelendung in direkter Nachbarschaft.

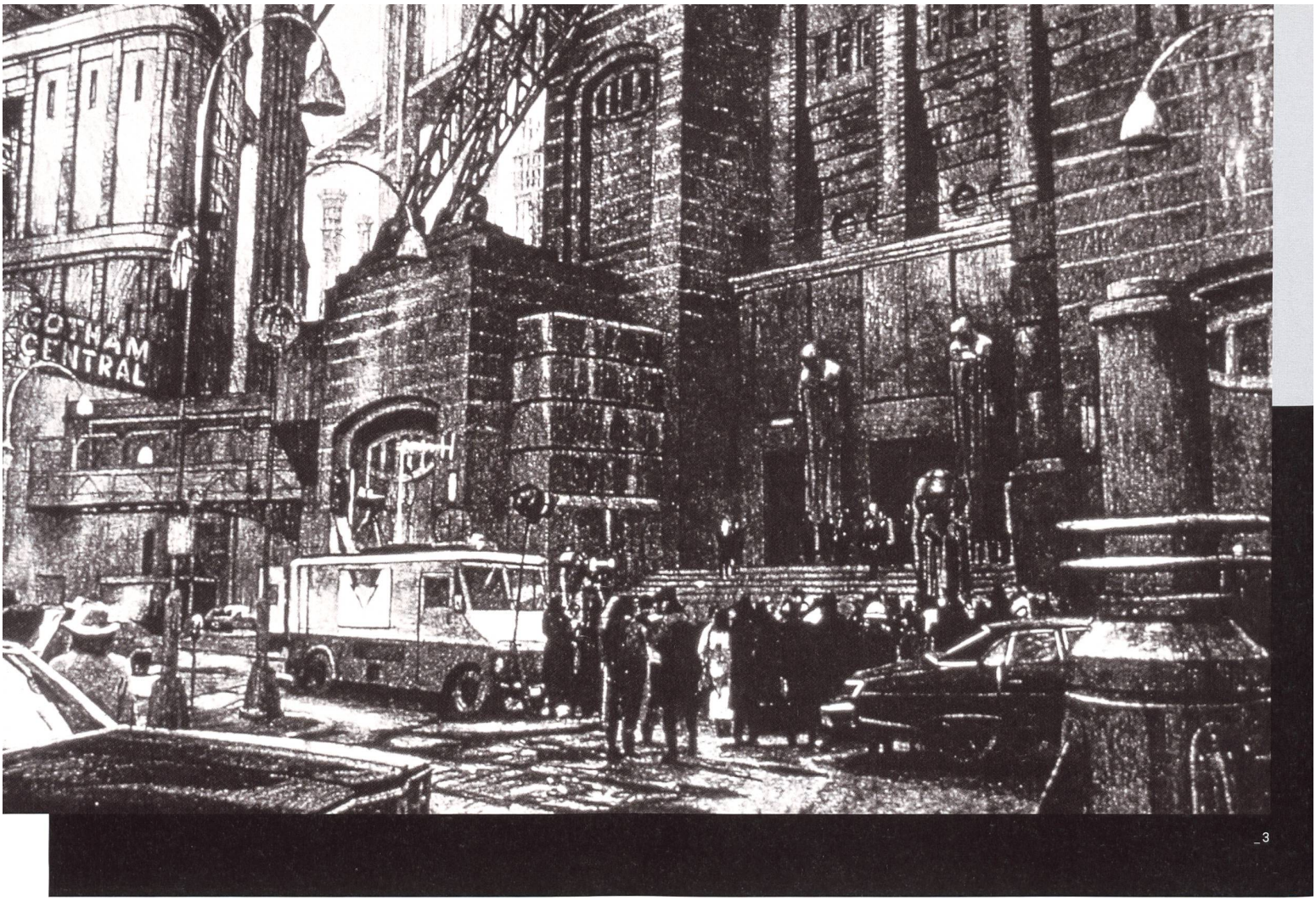
Gotham City ist ein Name, den der New Yorker Schriftsteller Washington Irving schon Anfang des 19. Jahrhunderts für seine Heimatstadt kreiert hat: in spöttischer Absicht, denn er taucht in einem von Irving verantworteten Satiremagazin auf. New York wird darin deutlich persifliert – als eine Stadt der Narren. Auch damals schon ist aber immer Manhattan gemeint, wenn von New York die Rede ist. Gotham City wird in der Folgezeit zum Synonym der Stadt.

Bob Kane und *Bill Finger* übernehmen diesen Namen ab 1941 in ihren Batman-Comics für die gruselige Stadt des Verbrechens, deren Vorbild damit offenbar zunächst New York ist. Es ist die Zeit des Film noir, was sich in der Atmosphäre ihrer Nachtschattengeschichten niederschlägt. Kanes und Fingers Gotham City löst sich aber von einem zu konkreten Vorbild und wird zu einem ganz eigenständigen Topos, in dem sich im Grunde alle amerikanischen Wolkenkratzerstädte mit ihren Strassenschluchten und sonstigen Abgründen wiedererkennen können, wenn sie wollen. Das Babylon-Syndrom hat viele erfasst. Auch Boston, Philadelphia, Atlanta oder Dallas, auch San Francisco oder Los Angeles wollen wenigstens ein bisschen Babylon sein, und Chicago ist von Anfang an der erklärte Nebenbuhler New Yorks im Kampf der Giganten um die Babylon-Krone. Als Vorbild für Batmans Gotham City würde die grosse Gangstermetropole allemal taugen.

Als *Tim Burton* 1988 BATMAN dreht, lässt sich sein Gotham City konsequenterweise auch nicht mehr unzweifelhaft als Chiffre für ein dämonisiertes New York entziffern. Bezeichnenderweise sind bei ihm die Taxis grau, nicht gelb. Den inzwischen generellen babylonischen Charakter amerikanischer Grossstädte verzerrt er ins Groteske und erschafft sich damit eine finstere und bizarre Märchenstadt. Tim Burton und sein Production Designer *Anton Furst* machen aus Gotham City ein Konglomerat verschiedenster Baustile – als düsteres Resümee von hundert Jahren amerikanischer Architekturgeschichte. Darunter befinden sich selbst Beispiele einer faschistischen Ästhetik.

Ein Orientierungspunkt für Burton und Furst ist auch ein architekturhistorisch bahnbrechendes Buch aus dem Jahre 1928. Der visionäre Architekturzeichner *Hugh Ferriss* entwirft darin von Hochhausgiganten beherrschte Stadtansichten der nahen Zukunft, die bestimmend werden sollen für die Skylines amerikanischer Grossstädte. Seine utopischen Vorschläge werden prompt in Realität umgesetzt, an erster Stelle natürlich von New York: Auch das Empire State Building soll eine Folge seiner architektonischen Anregungen sein. Hugh Ferriss nennt sein Werk «The Metropolis of Tomorrow» – in Anlehnung an *Fritz Langs* ein Jahr zuvor zur Aufführung gekommenes utopisches Jahrhundertwerk METROPOLIS.

Ferriss gilt als Prophet des amerikanischen Babylonismus. Was ihn für Burton vorbildhaft werden lässt, ist die bewusste Suche nach einem bestimmten architektonischen Stimmungsausdruck. Ferris arbeitet mit Licht- und Schatteneffekten, taucht seine Stadtvisionen in



_3

Nacht und Nebel und spürt damit dem emotionalen und dramatischen Charakter von Architektur nach. Daraus entsteht für manchen Betrachter schon das Bild einer zukünftigen *Nightmare City*. Dazu fehlt dann nur noch ein Gefühl von Chaos, und das ist es, was Burton hinzufügt.

Über die Skyline von Burtons Gotham City erhebt sich allerdings in besonderer Düsterheit ein kathedraler Glockenturm, vermutlich doppelt so hoch gedacht wie New Yorks Empire State Building. Diese sogenannte Gotham Cathedral ist die finstere Ruine einer verloren gegangenen Spiritualität. Sie überragt alle «Kathedralen des Kommerzes» (Elisabeth Lichtenberger) um Längen in dieser gewissermassen gottlos gewordenen Stadt. Mit der ihr eigenen kathedralen Phallussymbolik übertrifft sie alle Auswüchse eines «phallischen Kapitalismus». Dabei ist Gotham Cathedral das gespenstischste und unheimlichste Bauwerk von allen. Nach eigener Verlautbarung hat sich Tim Burton dazu unter anderem auch von Alfred Hitchcocks PSYCHO-Haus inspirieren lassen. Es könnte ohne weiteres auch einen Platz haben in einer besonders bedrohlichen landschaftlichen Ecke von Peter Jacksons THE LORD OF THE RINGS.

Interessanterweise hat *Christopher Nolan* in seiner 2007 entstandenen Batman-Version THE DARK KNIGHT eine radikale Abkehr von Tim Burtons expressionistischem Konzept vollzogen. Für ihn ist Gotham City nackte Realität. So inszeniert er diese ursprüngliche Comicwelt auf ausgesprochen realistische Weise. Dazu dreht er an realen Schauplätzen statt in künstlichen Kulissen. Sein Gotham City ist eindeutig identifizierbar – als Chicago. Die ewige Konkurrenzstadt New Yorks darf endlich einmal Babylon Nummer eins sein.

Mit Chicago begann die Geschichte der amerikanischen *Skyscraper Cities*. Es war einmal, da war Chicago *state of the art*. Doch spätestens in den zwanziger Jahren begann New York, Chicago den Rang abzulaufen. Chicago hat das nie verwunden; die Verletzung urbaner Eitelkeit sitzt tief. Als es in den siebziger Jahren noch einmal zu einem Bauboom wie in den zwanziger Jahren kommt, geraten New York und Chicago ein weiteres Mal in Konkurrenz zueinander.

Bis 1972 ist das Empire State Building das höchste Gebäude New Yorks, der USA und der ganzen Welt. Im selben Jahr übertrumpft New York sich selbst mit der Vollendung eines neuen höchsten Turmgebäudes als Teil des ein Jahr später eröffneten World Trade Centers, das damit zum neuen wirtschaftsimperialen Machtsymbol wird. Der neue Turmriese imponiert mit einer strukturellen Höhe von 417 Metern und kann mit einem wie immer pfiffigen Antennenaufbau noch einmal mehr als hundert Meter höher stapeln. Das kann Chicago nicht gut mit ansehen und toppt den architektonischen Erzrivalen nur zwei Jahre später mit dem Sears Tower, der nun mit 442 Metern struktureller Höhe das höchste Gebäude Chicagos, der USA und der ganzen Welt wird. Was den Antennenaufbau angeht, zieht man mit New York zumindest gleich.

Als Christopher Nolan seine Batman-Trilogie beginnt (ab 2004), gibt es das kürzlich zumindest noch höchste Gebäude New Yorks ohnehin nicht mehr. Das eigentlich längst zu einem musealen Monument der guten alten Zeit verklärte Empire State Building ist damit plötzlich wieder *top of New York*. Es hätte etwas Unziemliches, einen Film dieser Art jetzt in New York zu drehen und eine moderne Geschichte an einen babylonischen Turm von anno dazumal zu knüpfen, und es hat seine Logik, dass nun Chicago stattdessen den Zuschlag erhält. So blickt Nolans Batman vom Sears Tower auf seine Gotham City herab.

Wenn Nolans Batman zwischendurch auf Aussendienst in Hongkong ist, springt er zur Abwechslung dort vom höchsten Turm des Two International Finance Centre, dem zu diesem Zeitpunkt höchsten Gebäude jener Stadt. Für den Film ist das ein gleichwertiger Ersatz für das

1 Pieter Bruegel der Ältere: Turmbau zu Babel (1563, Kunsthistorisches Museum Wien); 2 KING KONG *Regie: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack (1933); 3* BATMAN *Regie: Tim Burton (1989); 4* THE DARK KNIGHT *Regie: Christopher Nolan (2008)*

_4

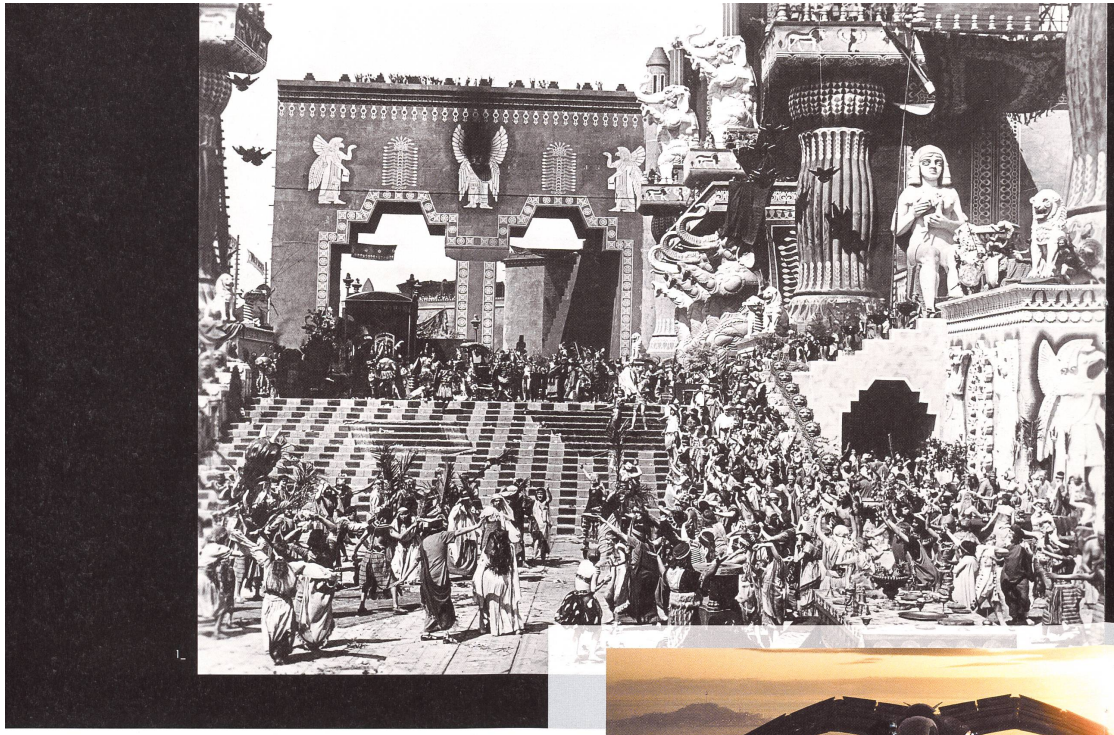
nicht mehr zur Verfügung stehende World Trade Center, zwei Jahre nach dessen Zerstörung eröffnet und ungefähr genauso hoch. In Zeiten der Globalisierung ist das Babylonische ohnehin kein amerikanisches Monopol mehr, und die verkommene Gotham City ist längst zu einer hochgestylten *Global City* avanciert. Auch davon handelt Christopher Nolans Batman-Version. Bei diesem Ereignis der Superlative kann man nebenbei voller Staunen mit ansehen, wie Batman vom höchsten Gebäude der Stadt herabspringt, ohne sich wehzutun, was King Kong nach seinem legendären Absturz nicht von sich behaupten konnte. Auch das ist ein Kino-Event, wie man wohl weiss.

Am Anfang der Geschichte aber steht Babylon. Babylon war die erste Stadt der Zukunft – fiktionalisiert zum Mythos und gleichzeitig historisch real. Schon im Altertum war sie eine *living legend*. Ihre metropolische Karriere begann im 18. Jahrhundert vor Christus, als sie Hauptstadt des frisch begründeten babylonischen Reichs wurde. Doch ihren ultimativen Glanz entfaltete sie erst im 6. Jahrhundert vor Christus unter der Herrschaft von Nebukadnezar dem Grossen, einem Imperator mit Weltmachtambitionen. Er vergrösserte das Reich, und er vergrösserte die Stadt. Babylon wurde zur ersten Weltmetropole der Geschichte.

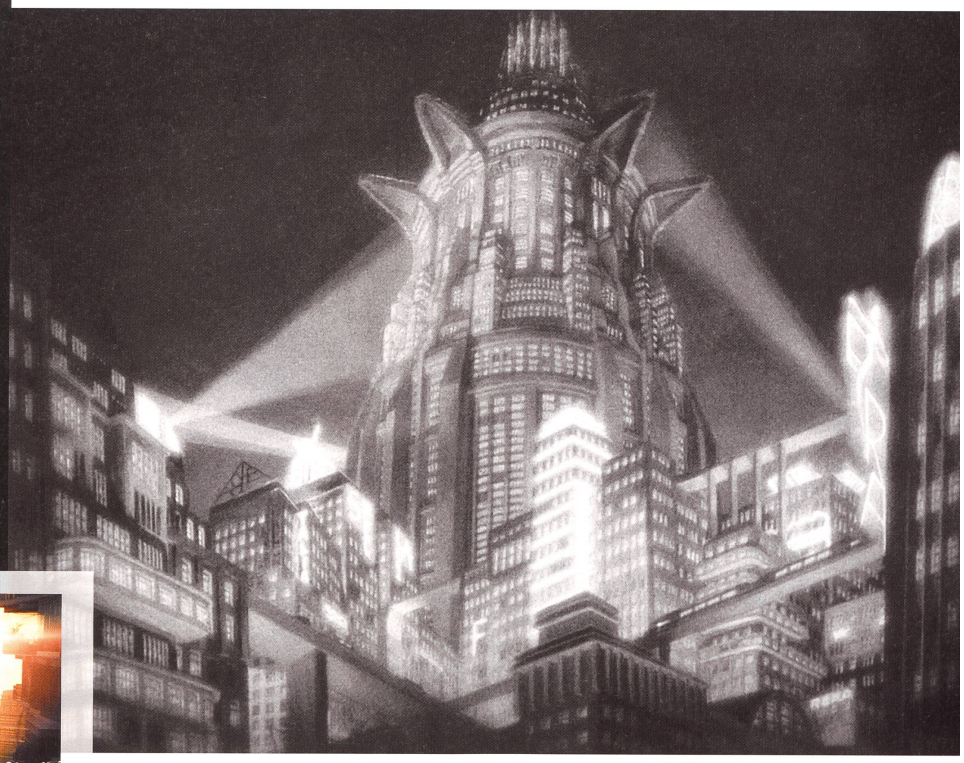
Die Ausmasse sind legendär. Militärischen Schutz lieferte ein dreifacher Mauergürtel, insgesamt gut zwanzig Meter dick. Flächenmässig soll diese erste Grossstadt der Welt grösser gewesen sein als Paris – jedenfalls als das Paris des 17. Jahrhunderts. Die geschätzte Einwohnerzahl beläuft sich auf bis zu 400 000 Menschen, für die damalige Zeit geradezu unglaublich. Und Nebukadnezar liess kolossale Bauwerke errichten, die ihresgleichen suchten. Dazu gehörten die Mauern von Babylon – eines der sieben Weltwunder des Altertums. Dazu gehörten die Hängenden Gärten, die möglicherweise Parkgrösse besassen – noch eines der sieben Weltwunder. Dazu gehörte das wunderschöne Doppeltor der Ischtar mit seinen leuchtend blauen Glasurziegeln – am Ende einer mehrere Kilometer langen Pracht- und Prozessionsstrasse. Und dazu gehörte nicht zuletzt der berühmte Turm, ein kubischer Stufenbau, pyramidisch ansteigend, mit dem Tempel von Stadtgott Marduk obenauf.

Dieser sogenannte Babylonische Turm war mit seinen neunzig Metern Höhe aus damaliger Sicht unfassbar hoch. Aus dem Blickwinkel von heute mag man darüber lächeln, weil er damit nicht einmal die Massvorgabe erreicht, die heute für eine Anerkennung als Wolkenkratzer vorausgesetzt wird. Aber er war das Wahrzeichen der Stadt und für alle Anreisenden schon aus weiter Ferne zu erkennen. So wie man heute etwa den fast doppelt so hohen Kölner Dom schon aus zwanzig Kilometern Entfernung registriert.

Für die Bibel des Alten Testaments war Nebukadnezar ein vermessener Bösewicht. Und seine Stadt erscheint dort als Inbegriff empörender Masslosigkeit, ein ausgemachter Sündenpfuhl, für alle Zeiten festgeschriebener Gegenpol zur Heiligen Stadt Jerusalem. Jerusalem



1_



2_

3_

1 INTOLERANCE *Regie: David Wark Griffith (1915/16)*; 2 METROPOLIS *Regie: Fritz Lang (1925/26)*; 3 CLOUD ATLAS *Regie: Tom Tykwer, Andy und Lana Wachowski (2011/12)*

dagegen war im Vergleich dazu nur eine Kleinstadt mit nicht mehr als ein paar Tausend Einwohnern. Die Grösse und Macht von Babylon war spektakulär. In der Folgezeit ist Babylon zum Mass aller Dinge geworden – für alle Grossbauweisen, die noch kommen sollten. Aus heutiger Sicht steht es da als Urbild einer architektonischen Megalomanie, wie sie die Städte der Zukunft – mal utopisch, mal dystopisch – auch in den Science-Fiction-Phantasien der Filmgeschichte kennzeichnet.

Derjenige, der dann schon früh im Film dieser der Vergangenheit anheimgefallenen Stadt der Zukunft ein selbst schon wieder gigantomanes Denkmal setzt, ist *David Wark Griffith* in seinem monumentalen Historienepos INTOLERANCE (1915/16). Ein Pionierentwurf und Meilenstein der Filmgeschichte, der seinerseits den Massstab setzt für eine Grossbauweise im Erzählerischen wie im Architektonischen, diesmal gewissermassen als Wunder der siebten Kunst. Vier Geschichten aus vier verschiedenen Zeiten erzählt der Film – nicht episodisch, sondern in Parallelbauweise, immer wieder durchbrochen und neu verzahnt, in gegenseitiger Kommentierung und Durchdringung. Eine epische Meisterleistung mit Auswirkungen bis heute, wie man an dem unglaublich durchstrukturierten und aus verschiedenen Genres, darunter auch Science-Fiction, schöpfenden Weltgeschichtsepos CLOUD ATLAS (2011/12) von *Tom Tykwer* und *Andy & Lana Wachowski* sieht, das mit seinen akribisch miteinander verzahnten sechs Geschichten aus sechs verschiedenen Zeiten wie eine späte, mitunter auch bombastische Antwort auf Griffith wirkt.

Als Griffith INTOLERANCE realisiert, ist Babylon ohnehin in aller Munde. Sein Film erscheint zu einem Zeitpunkt, als die Ausgrabungen (begonnen 1899, beendet 1917) der realhistorischen Stadt kurz vor dem Abschluss (beziehungsweise Abbruch) stehen. Babylon ist damals noch einmal ganz nah und brennend aktuell. Griffiths Babylon wird zur Hommage auf eine versunkene Pracht. Griffith, ein Nebukadnezar der Filmgeschichte im besten Sinne, erweckt und huldigt Babylon in Form einer rückwärtsgewandten Utopie. Sein Belsazar, Enkel Nebukadnezars und letzter Grossherrscher von Babylon, hat messianische Züge. Er ist ein Freigeist und ein Mann des Fortschritts, tolerant, gerecht, visionärer Baumeister einer multikulturellen Gesellschaft, Verkünder von Religionsfreiheit und freier Liebe. Mag sein, dass Griffith in seiner Rückschau auf ein Goldenes Zeitalter in mancher Hinsicht auch schon vorausblickt auf die kommenden Goldenen Zwanziger.

Griffiths Opus magnum widersetzt sich jeder Norm und entzieht sich aller Konformität. Damit folgt er schon einmal gar nicht dem biblischen Bild von dem auf ewig verfluchten Babylon, geht vielmehr auf totale Distanz zum rigorosen Dogmatismus der alttestamentarischen Bibel. Griffiths Schurken sind stattdessen immer und immer wieder diejenigen, die die Verfluchung predigen, die verknöcherten Repräsentanten der Kirche, egal welcher Konfession: intolerant und neidisch, moralinsauer und scheinheilig, intrigant und machtgeil. Mit ihrem Verrat am charismatischen Utopisten Belsazar ist der Untergang des Imperiums besiegelt.

Alles in allem ist Griffiths INTOLERANCE der erste grosse utopische Film und nicht Fritz Langs zehn Jahre später entstandene Utopie METROPOLIS (1925/26). Langs visuell grandiose Zukunftsvision, hineinprojiziert in ein imaginiertes Jahr 2000 und damit mehr als siebzig Jahre voraus (von heute aus gesehen schon wieder Vergangenheit), bezieht sich explizit auf Babylon als Vorbild. Neuer Turm Babel heisst der Hochsitz Joh Fredersens, des Herrn der Stadt, von wo aus er auf sein Imperium herabblickt, das auch im Weiteren fast nur aus Wolkenkratzern besteht. Die Herrschaftswelt erhebt sich als ein schillernd-glamouröser Überbau oberhalb eines monströsen Untergrunds, in dem eine proletarische Masse Mensch als Heer von Sklaven instrumentalisiert und ausgebeutet wird. In höchster Höhe dagegen: der Freizeitluxus der Ewigen Gärten, auch das wohl eine Reminiszenz an Babylon, in diesem Fall an den Mythos der legendären Hängenden Gärten.

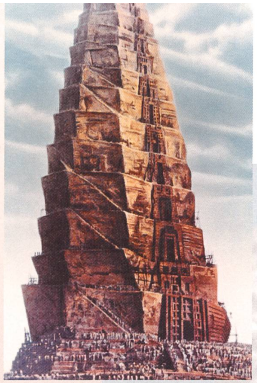
Dieser Neue Turm Babel, den sich Filmarchitekt *Otto Hunte* als 500 Meter hoch (und damit wesentlich höher als das wenige Jahre später realisierte Empire State Building) vorstellte, entspricht dem Bild, das man sich über Jahrhunderte hinweg vom biblischen Turm zu Babel gemacht hat. Er ist ein Rundturm, so wie in Pieter Bruegels berühmtem Gemälde aus dem 16. Jahrhundert oder wie in der Babel-Episode von LA BIBBIA (1965/66), *John Hustons* illustrativer Nacherzählung einiger Legenden aus dem Alten Testament.

Babel ist der biblische Name Babylons. Aber der märchenhafte Turmbau bezieht sich auf ein vorgeschichtliches Geschehen, wird einem mythischen Herrscher namens Nimrod zugeschrieben und hat nichts zu tun mit Nebukadnezars historischem Turm des sogenannten Neuen Babylons. Der Turm zu Babel ist nicht der Babylonische Turm.

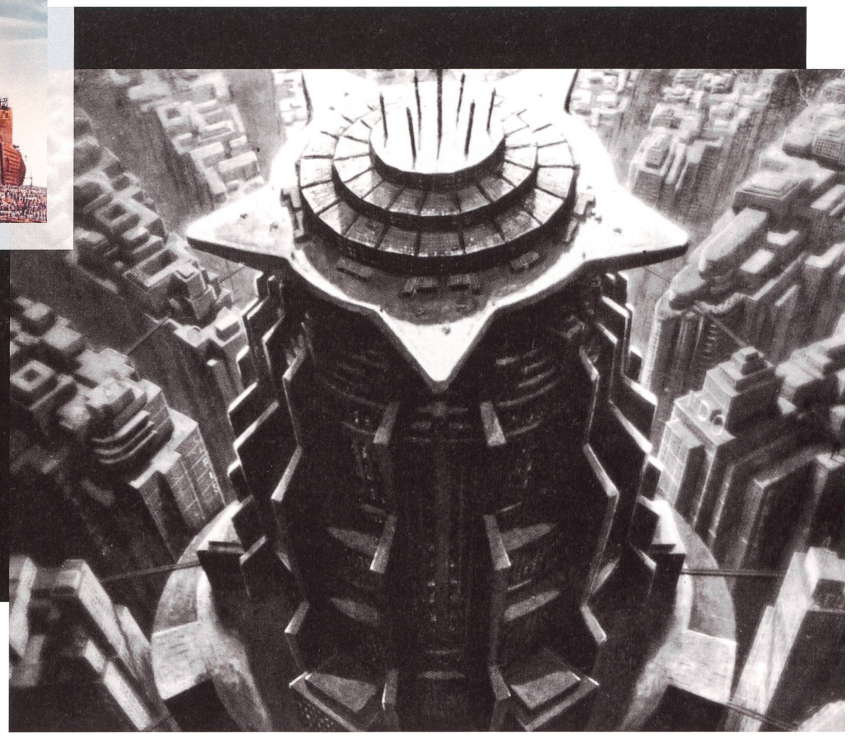
Fritz Lang und *Thea von Harbou*, die nicht nur das Drehbuch, sondern auch den Roman verfasste, holen mit ihrer Babel-Geschichte auch die Bibel wieder an Bord. Insofern ist das passend, wenn der Film Bilder vom alten Turm Babel im üblichen Rundturmformat liefert – als Anschauungsmaterial zu einer christlichen Warnpredigt der von *Brigitte Helm* gespielten Prophetin, die damit ein apokalyptisches Strafgericht des Alten Testaments nachbetet. Verhindert hat Lang (gegen Thea von Harbou) immerhin, dass auch noch eine gotische Kathedrale im Städtebild der Zukunft den Gegenpol zum Babel-Turm darstellen darf. Portal und Stufen der Kathedrale tauchen nur noch im Finale auf und erinnern auffällig an den Kölner Dom, der seinerseits natürlich ein Bauwerk christlicher "Vermessenheit" ist. (Es heisst, Tim Burton habe sich von der ursprünglich zentraleren Position einer pompösen Metropolis-Kathedrale zu seiner eigenen Gotham Cathedral inspirieren lassen.)

Integriert das Metropolis der Oberwelt den legendären Turm zu Babel in neuer Form, so bezieht die metropolische Unterwelt in seine nicht weniger monumentale Architektur den babylonischen Turm mit ein. Im Zentrum dieser albtraumhaften Untertagewelt hat Fredersen als Nebukadnezar von Metropolis eine Moloch-Maschine kreiert, die dem historischen Tempelturm von Babylon mit seinem pyramidenhaften Stufenanstieg gleicht. Statt eines Marduk-Tempels steht obenauf eine

_1



_2



3_

1 BLADE RUNNER *Regie: Ridley Scott (1981)*; 2 *Entwurf für* LA BIBBIA *Regie: John Huston (1965/66)*; 3 METROPOLIS *Regie: Fritz Lang (1925/26)*

Art industrieller Hochofen, der sich in einer Vision in einen Menschen verschlingenden Moloch verwandelt – eine Marduk-Analogie, die etwas Satanisches hat. Der industrielle Hochofen wird auf diese Weise transparent als eine barbarische Opferpyramide, auf der auch Menschen hingeschlachtet werden, in welchem Sinne auch immer.

Das Babylon-Thema war für Fritz Lang nicht weniger aktuell als für D.W. Griffith. Die Ausgrabungen der legendären Stadt des Altertums waren nämlich ein imperiales Archäologieprojekt des Deutschen Reichs. Zur Zeit der Dreharbeiten von METROPOLIS fiel die Entscheidung, die endlos vielen Bruchstücke des Ischtar-Tors von Babylon nach Berlin zu verfrachten und dort in aller Pracht wieder aufzubauen. Eine Rekonstruktion von Babylon im Restformat als ein schnuckeliges Stadtteilstückchen von Berlin – wenigstens auf Museumsebene.

Berlin und Babylon, das passte. Denn bald schon träumte in Berlin ein anderer megalomaner Grossbaumeister von seiner alles in den Schatten stellenden Stadt der Zukunft und wagte die pompöse Prophezeiung: «Berlin wird als Welthauptstadt nur mit Babylon oder Rom vergleichbar sein.» Für den üblen Nebukadnezar Hitler sollte Berlin das neue Babylon werden. Neben unübersehbaren faschistischen Tendenzen gab es auch eine erkennbare Amerika-Faszination, auf jeden Fall zu Zeiten der Weimarer Republik. Der Architektensohn Fritz Lang kannte die Architekturdebatten seiner Zeit und gerade auch die über die Weltmetropole Berlin. So gab es beispielsweise die Überlegung, Berlin mit babylonischer Hochbauweise zu einem deutschen New York zu machen. New York mit seinen Wolkentürmen war gerade im Begriff, zu einem (damals noch positiv assoziierten) Babylon der Moderne zu avancieren, und lieferte für Fritz Lang die wesentliche Inspiration zu seiner futuristischen Oberstadt in METROPOLIS.

Wie sehr die Babylon-Berlin-Parallele im Rückblick auf diese Zeit auch heute noch gesehen wird, zeigt Tom Tykwers angekündigtes Nachfolgeprojekt zu CLOUD ATLAS. Dabei handelt es sich um eine auf mehrere Staffeln angelegte Kriminalfilmreihe fürs Fernsehen, die in den späten zwanziger und frühen dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts spielen soll. BABYLON BERLIN – so der Titel der Serie. Damit scheint alles gesagt.

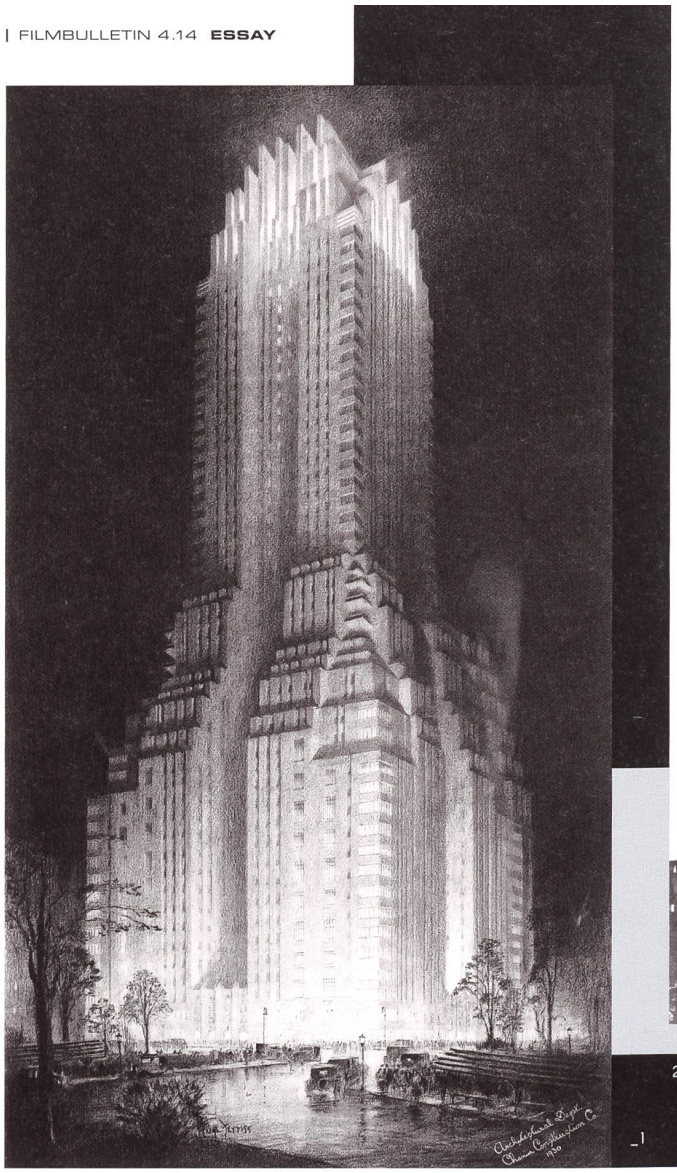
Das Babylon-Syndrom war immer virulent, wenn es um den Blick auf eine metropolische Stadt der Zukunft geht. So hat Tom Tykwer etwa in seinem fulminanten Metropolen-Thriller THE INTERNATIONAL (2008) Stadtarchitektur in einer Weise zur Hauptfigur gemacht, wie man das so eigentlich nur aus den Filmen Fritz Langs kennt. Die Stadt der Zukunft ist hier schon Gegenwart. Im Zeitalter der Globalisierung vernetzt die Welt der Hochfinanz ihre urbanen Standorte Berlin, New York, Mailand und Istanbul komplizenhaft zu einer Weltmetropole des Geldes. Dreht sich in Tykwers THE INTERNATIONAL alles um ein Weltimperium der Banken, so sind die Städte der Zukunft in den dystopischen Filmen der Science-Fiction vor allem konzernokratisch dominiert. Das ist natürlich auch in Fritz Langs METROPOLIS schon so angelegt. Joh Fredersen ist zunächst einmal der geistige Schöpfer dieser utopischen Stadt der Zukunft, besitzt aber auch die nötigen Mittel, um die Utopie zur Realität zu machen. In der Folge wird die Stadt dann sein Produkt und er zum absoluten Machthaber, der von seinem Babel-Turm aus alles unter Kontrolle hält und im Bauch der Stadt ein Sklavenheer von Arbeitern zum Wohle einer *idle-class*-Elite gnadenlos ausbeutet. Der eigentlich dystopische Grundcharakter der Geschichte wird dann am Ende des Films auf ausgesprochen beschwichtigende Weise wieder weggewischt. Ein aufgesetztes und naives Happy End behauptet die letztlich problemlose Versöhnbarkeit von Kapital und Arbeit und die ausser Frage stehende Gleichgesinnung von Industrie und Proletariat.

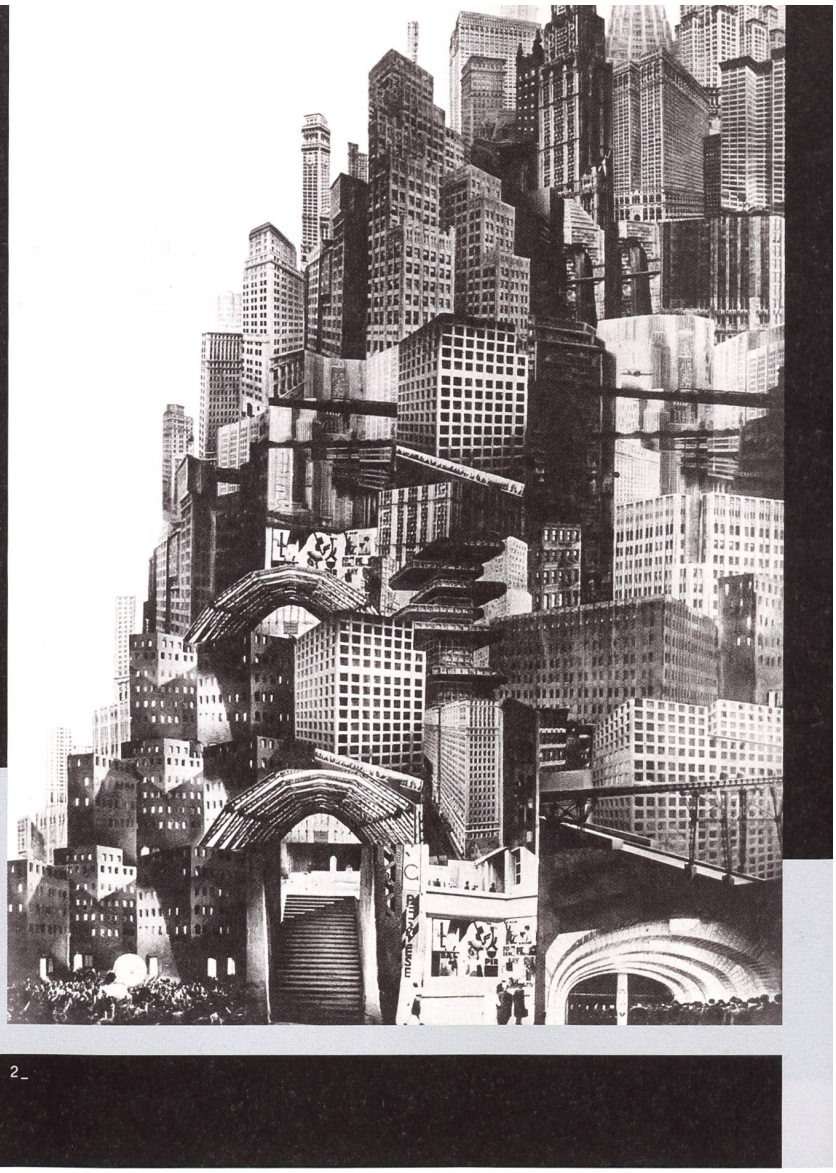
▦

Als die bedeutendste Science-Fiction-Dystopie nach METROPOLIS gilt heute *Ridley Scotts* postmoderne Variante BLADE RUNNER (1981), die auch ein deutliches Bezugsfeld aufbaut zu dem klassischen Vorbild von Fritz Lang. Als neues Metropolis und damit neues Babylon dient hier ein Los Angeles der Zukunft, also eine ganz reale Stadt, deren Zukunft auch nicht sehr weit vorausgedacht ist. Wir befinden uns im Jahr 2019, nur 38 Jahre entfernt vom Herstellungsjahr des Films, nur neunzehn Jahre später in der Zukunft als das utopische Metropolis Langs – für uns schon bald wieder Vergangenheit. Es ist eine düstere, chaotische, dauerverregnete und dem Gefühl nach unentwegt der Nacht zugewandte Stadt. Die Eröffnungssequenz präsentiert das zur Megacity verkommene Los Angeles als ein gespenstisches Nachtpanorama, das nach den Worten des leitenden Visual-Effects-Supervisors *Douglas Trumbull* eine Hades-Landschaft («Hades landscape») darstellen soll.

Feuerstösse aus industriellen Stadtvulkanen blitzen permanent auf – eine Reminiszenz an die Moloch-Vision der Malocher-Unterwelt von METROPOLIS. Die ganze Stadt der Zukunft ist hier zu einem Moloch geworden. Zwischen einer Ober- und einer Unterwelt lässt sich nicht mehr differenzieren. Die babylonische Hochbauweise der Oberwelt ist auch dem Hades anheimgefallen. Eine mesoamerikanisch anmutende Doppelpyramide, die an den visionären Moloch-Tempel aus der Metropolis-Unterstadt (und des Weiteren an den palimpsesthaft dahinter aufscheinenden babylonischen Tempelturm des Marduk) erinnert, und ein Rundturm, der auf den Babel-Turm der Metropolis-Oberstadt verweist, befinden sich hier auf gleicher Ebene miteinander. Eldon Tyrell, der konzernokratische Machthaber dieses neuen Metropolis, residiert jedoch nicht im Babel-Turm, sondern in der Moloch-Pyramide. Der neue Neue Turm Babel ist stattdessen Sitz der polizeilichen Überwachung; dort werden mutmassliche Replikanten-Terroristen bedrängenden Verhören unterzogen, und von dort aus werden Replikanten-Fahnder (*blade runners*) mit der Lizenz zum Töten ausgesandt, um jeden potenziellen Replikanten kurzum zu liquidieren.

Tyrell, das ist der neue Fredersen, also der neue Nebukadnezar, aber auch der neue Marduk (Moloch). Die Replikanten sind sein Werk – als merkantiles Handelsgut: künstliche Menschen, die aber (wie Frankensteins Kreatur) *real humans* sein wollen. Im Gegensatz zum vom genialen Erfinder Rotwang konstruierten Maschinenmenschen in METROPOLIS sind die Kunstmenschen in BLADE RUNNER genetisch generiert





2_

_1

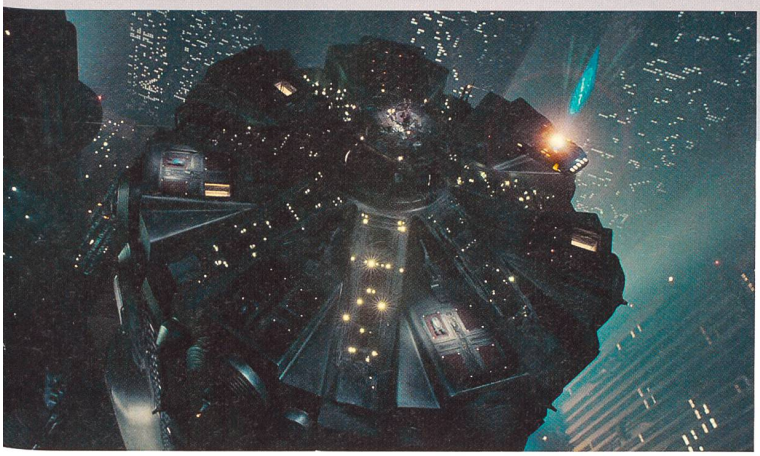
und damit aus Fleisch und Blut. Ihr genialer Konstrukteur heisst J. F. Sebastian, und die Initialen des Vornamens sollen vermutlich andeuten, dass dieser genetische Ingenieur nicht nur auf eine Art ein neuer Rotwang, sondern als zweite "Vaterfigur" der Replikanten auch ein zweiter Joh Fredersen ist.

Die Dystopie BLADE RUNNER ist selbst schon wieder so einflussreich geworden wie vordem die semi-dystopische Utopie METROPOLIS. Das gilt für ihre architektonische Vision einer unparadiesischen Stadt der Zukunft genauso wie für ihre genetisch-technische Vision eines neuen Menschen. Was die architektonische Vision angeht, so zeigt BLADE RUNNER nachhaltig, welche Auswirkungen die räumliche Organisation der Stadt auf die Verkehrsmöglichkeiten der Zukunft hat. Die auf vielfachen Höhenebenen übereinandergestaffelten Verkehrsbewegungen zwischen den Hochbauten gibt es aber auch schon in METROPOLIS, einschliesslich des Flugverkehrs, der dann in BLADE RUNNER allerdings ausschliesslich wird. Von diesem Weltwunder hat Nebukadnezar im alten Babylon ganz sicher noch nicht zu träumen gewagt.

Ein solcher fliegender Stadtverkehr, der von *Air Sliders* der Polizei dominiert wird, findet sich auch in der 2002 gedrehten südkoreanischen BLADE-RUNNER-Variante NATURAL CITY von *Min Byung-chun*. Die Anleihen bei dem Vorbild von Ridley Scott sind deutlich. Es gibt thematische Bezüge sowie Handlungs- und Figurenparallelen. Auch die Architekturzitate sind unübersehbar. Konzerntempel und Polizeikontrollturm, beide sind sie da. Die Handlung spielt in einer fiktiven südkoreanischen Stadt der Zukunft mit dem internationalen Namen Mecaline City. Man schreibt das Jahr 2080. Die Stadt ist ein metropolischer Moloch, konzernokratisch gelenkt, futuristisch in ihrem Erscheinungsbild, aber nicht so *noir* wie Scotts Los Angeles. Der Konzern stellt künstliche Menschen her mit geklonter menschlicher DNA und *artificial intelligence* – und mit begrenzter Haltbarkeit. Das war schon für die Replikanten bei Ridley Scott das Problem. Folglich kommt es zur Rebellion einer kleinen Gruppe aufmüpfiger Cyborgs, die von Sondereinheiten der Militärpolizei zur Strecke gebracht werden müssen.

Mecaline City ist wohl eine Chiffre für Seoul. Die reale südkoreanische Stadt hat eine Mischarchitektur wie das Los Angeles in BLADE RUNNER – mit historischen Bauwerken neben Wolkenkratzern. Diese «rising global city» ist heute eine der grössten Wirtschaftsmetropolen der Welt – mit einem Ballungsraum, der auch schon wieder gigantisch ist. Seouls höchstes Gebäude ist zurzeit nur 279 Meter hoch. Aber ein grösseres ist in Bau und soll 2016 fertig werden. Das soll dann mit 556 Metern gut doppelt so hoch sein und damit auch höher als das frühere World Trade Center in New York und selbst als Otto Huntes Neuer Babel-Turm in METROPOLIS. Es soll aber in einem Vergnügungspark stehen, in dem man vermutlich auch künstlichen Menschen begegnen kann.

Seoul ist auch der Handlungsort der Science-Fiction-Episode in CLOUD ATLAS, in Szene gesetzt von Lana und Andy Wachowski. Neo-Seoul heisst es hier und hat New York als ultimative Stadt der Zukunft abgelöst. Jetzt schreibt man das Jahr 2144. Regiert wird konzernokratisch und totalitär. Künstliche Menschen, geklont und in Serie hergestellt, bedienen allerorten. Nur für den Gebrauch als Arbeitssklaven bestimmt, sind sie mit standardmässig mangelhafter *artificial intelligence*



1 Zeichnung von Hugh Ferriss aus «The Metropolis of Tomorrow»; 2 Entwurf für METROPOLIS *Regie: Fritz Lang (1925/26); 3* BLADE RUNNER *Regie: Ridley Scott (1981)*

ausgestattet, damit sie bloss nicht aufmüpfig werden. Am Ende ihrer festgeschriebenen Lebensbegrenzung kommen sie nicht, wie versprochen, ins Paradies (Hawaii), sondern ins Schlachthaus. *Fabricants* heissen sie im Original, Duplikanten (in Anlehnung an Ridley Scotts Replikanten) in der deutschen Fassung. Durch die *dark city*, deren Stadtbild insbesondere in den Höhenlagen an BLADE RUNNER erinnert, patrouillieren Polizisten, genannt Vollstrecker (*enforcer*), in den inzwischen üblichen *flying cars*, genannt *skiffs* oder *enforcer gunships*. Die schöne neue Welt von Neo-Seoul wird zum Inbegriff eines totalitären Kapitalismus. Das also ist aus Nebukadnezars utopischen Träumen geworden. Nebuchadnezzar heisst im Übrigen das Raumschiff der Rebellen in der MATRIX-Trilogie der Wachowskis. Dort wird der Nebukadnezar der Bibel mit den Worten zitiert: «I have dreamed a dream, but now that dream is gone ...»

Im 1976 entstandenen KING-KONG-Remake von *John Guillermin* klettert Affenkönig Kong übrigens nicht das Empire State Building hoch, sondern das wenige Jahre vorher fertig gewordene World Trade Center. Wieder einmal ist es so, als wäre das frisch bejubelte neue höchste Gebäude der Welt extra für den Film und für die Turnereien des Riesenaffen gebaut worden. Oben angekommen, springt dieser dann von einem Zwillingsturm zum anderen. Kongs Affinität zum World Trade Center wird damit erklärt, dass ihn die Zwillingstürme an die monolithischen Felsen seiner barbarischen Heimat erinnern. Damit wird Manhattan Island unversehens zum Spiegelbild von Skull Island, und in der Überkultiviertheit New Yorks, verstehen wir, spiegelt sich eine urweltliche Primitivität. Denn auch New York hat seine Schluchten und Abgründe. Kong wird in diesem Film ganz ungemütlich mit Flammenwerfern bekämpft. Und einer der Militärflieger, die ihn unter Beschuss nehmen, fliegt, man glaubt es kaum, in einen der Türme des World Trade Centers hinein, wo die Maschine explodiert. Es herrscht Panik in New York, und der Zusammenhang mit dem World Trade Center macht im Nachhinein deutlich: Für die Amerikaner ist Kong nichts weiter als der ultimative Terrorist, der in jedem Fall zu vernichten ist.

Als am 11. September 2001 zwei Flugmaschinen in die Türme des World Trade Centers fliegen und dadurch das höchste Gebäude der Welt zum Einsturz bringen, lässt sich das als fundamentalistischer Angriff auf ein amerikanisches Babylon, auch bekannt als Gotham City, lesen, das damit als Sündenbabel verteufelt werden soll. Das ist bewusst als Zeichen inszeniert. Die Bilder dazu sieht man praktisch *live* und in *real time* auf der ganzen Welt. Ein überdimensioniertes Ereignis, wie man es gar nicht sehen möchte und das nicht mehr Kino ist, sondern in seiner ganzen Schrecklichkeit so real, dass einem die Tränen kommen. Man weiss spontan, der Krieg der Welten hat begonnen. Und das auch noch in dem Science-Fiction-vorbelasteten Jahr 2001, dem Jahr des visionären Kubrick des Grossen.

Enge und Nähe

ILO ILO von Anthony Chen

Die philippinische Stadt Ilo Ilo ist Teresas Heimat. Sie verlässt sie, um nach Singapur auszuwandern, wo sie bei einer Kleinfamilie als Hausangestellte arbeitet. Als Fremde, die in die Familie eintritt, bringt sie die schon bestehenden Spannungen erst richtig zum Vorschein: Der Vater wird von seinem Arbeitsalltag immer stärker aufgerieben, die Mutter strauchelt in der Erziehung ihres widerspenstigen Sohns. Die Familienmitglieder haben sich emotional voneinander entfernt: Während der gemeinsamen Mahlzeiten herrscht verstocktes Schweigen.

Die wachsende Entfremdung steht im Kontrast zur häuslichen Enge, in der die Familie lebt. Singapurer Wohnverhältnisse sind notorisch beengt: Um die stetig wachsende Bevölkerung auf der Insel unterzubringen, hat der Staat seit den sechziger Jahren riesige Blocksiedlungen errichtet. Sie sind auf die Mittelklasse ausgerichtet, die im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs neu entstanden ist und in Form von Kleinfamilien als mustergültige Bürgerschaft Singapurs gilt. Durch eine extreme Verdichtung möchte das staatliche Wohnprogramm den spärlichen Platz unter den Bewohnern aufteilen.

In einer so rigide kontrollierten Stadtplanung ist jeglicher freie Raum ein Luxus – physisch wie auch psychisch. So bleiben den Familienmitgliedern im mässig glückenden Versuch, störungsfrei zusammenzuleben, bloss kleine Fluchten aus der zwischenmenschlichen Enge: Der Vater raucht gelegentlich die heimliche Zigarette im Treppenhaus, die Mutter sucht Trost bei einer Freikirche, und Teresa probiert verstohlen den teuren Lippenstift der Hausherrin aus. Selbst die Hühner auf dem Balkon, die der zehnjährige Jiale als Haustiere halten darf, stehen sich im kleinen Käfig gegenseitig auf den Füssen herum. So gut es geht, versucht Teresa in der feindlichen Atmosphäre zurechtzukommen und den bockigen Jungen in den Griff zu kriegen.

Die Kamera unterstreicht die Distanz zwischen den Leuten mit Aufnahmen in kühl schimmernden Weiss- und Grautönen. Episodisch verknappt und atmosphärisch dicht erzählt Anthony Chen, wie Teresa und Jiale sich trotz anfänglicher Skepsis gegenseitig vertrauen lernen und eine Freundschaft zwischen ihnen wächst. Die Wärme, die daraus entsteht, strahlt auf Jiales Eltern ab und regt sie an, ihr marodes Zusammenleben genauer zu betrachten. Dabei kommt es aber nicht zu sentimentalen Versöhnungsszenen, alle Figuren bleiben bis zum Filmende ambivalent gestaltet. Indem der Film auf einfache Sympathielenkungen und eindeutige Parteinahmen verzichtet, beschreibt er, wie herausfordernd es manchmal sein kann, tagtäglich mit unseren Nächsten auszukommen. Die glänzenden Leistungen aller Schauspieler, insbesondere des jungen *Koh Jia Ler*, unterstreichen die komplexen Figurenzeichnungen.

Dass die Handlung des Films historisch bereits etwas zurückliegt, zeigt sich erst bei näherem Hinsehen. ILO ILO spielt während der Wirtschaftskrise, die 1997 die aufstrebenden Staaten Südostasiens hart traf. Rigorose Sparmassnahmen, Massenentlassungen und der Rückzug ausländischer Investoren waren an der Tagesordnung. Für Singapur, das unter den südostasiatischen Ländern besonders stark auf die Ideologie von Fleiss, Wirtschaftswachstum und Fortschritt baute und damit bis zum Crash grossen Erfolg hatte, bedeutete die Krise nicht nur eine ökonomische Infragestellung, sondern auch eine der Identität: Das Land – wie die Familie im Film – wurde zur Selbstreflexion und Neuorientierung gezwungen.

Erst im Kontext der Krise werden die Spannungen in der Familie richtig verständlich: Das Gerangel um den sozialen Aufstieg und die Angst vor dem Wohlstandsverlust haben die Eltern hart werden lassen, ihre Gedankenverlorenheit wiederum lässt ihren Sohn rebellieren. Dass es sich um eine chinesischstämmige Familie handelt, in der die Werte des Wohlstands, des Familiensinns und des Erfolgs grundlegend sind, verschärft die Lage zusätzlich. So weitet sich die Perspektive der Erzählung: ILO ILO wächst über das Format eines Familiendramas hinaus und wird zu einer universellen Beobachtung darüber, wie Menschen im Privaten auf schwierige äussere Umstände reagieren, über die sie keine Kontrolle haben.

Auch Teresa handelt aus finanzieller Not. Haushaltshilfen wie sie bilden eine der grössten Arbeitsmigrationsbewegungen in Südostasien: Zu Tausenden verlassen Frauen ihre Heimat und oft ihre Familien, weil Haushaltsarbeit in der Fremde für sie die einzige Möglichkeit darstellt, ein Einkommen zu erlangen. Sie wandern in reichere Gegenden wie etwa Hongkong, Taiwan oder den Mittleren Osten aus, wo sie aufgrund ihrer Arbeit oft nur einen halblegalen Aufenthaltsstatus haben und sich wegen niedriger Löhne illegale Zweitverdienste suchen – was ihre Situation noch schwieriger macht. Auf der Wohlstandsinsel Singapur bilden philippinische "Maids" zusammen mit südindischen Bauarbeitern ein riesiges Heer von niedrig entlöhnten, saisonalen "Gastarbeitern", die im Land gebraucht werden und willkommen sind, solange sie ihre Arbeit verrichten, länger aber auf keinen Fall.

ILO ILO ist das Langfilmdebüt des jungen Regisseurs Anthony Chen, der seine Ausbildung in England absolviert hat. Der Erfolg der unabhängigen Produktion ist für Singapurs kleine Szene bemerkenswert. Seit der Unabhängigkeit Singapurs 1965 gab es während Jahrzehnten kein eigentliches Filmschaffen, abgesehen von Fernsehproduktionen. Mit der Zeit siedelten sich Produktionshäuser an, die formelhaften Mainstream herstellten und vor allem die Horror-, Action- und Komödiengenres bedienten.

Erst Mitte der neunziger Jahre gelang es Eric Khoo, mit seinen unabhängig produzierten sozialkritischen Filmen eine neue Richtung vorzugeben. Durch seinen Blick auf die Unterschicht Singapurs und ihre sozialen Probleme öffnete Khoo eine neue filmische Perspektive auf den Stadtstaat, der sich selbst gerne als sicher, sauber und fortschrittlich darstellt. Schliesslich waren es aber die kommerziellen Erfolge von Jack Neos Komödien, die vor der Jahrtausendwende die Filmszene belebten. Als ehemaliger Fernsehkomödiant versteht es Neo, die Alltagsprobleme der kleinen Leute auf humorvolle Weise zu thematisieren. Dass er beliebte Fernsehstars castet und die Dialoge oft in chinesischen Dialekten statt in der offiziellen Landessprache Mandarin verfasst, verhilft ihm zusätzlich zu Popularität.

Seit etwa einer Dekade ist die Filmszene weitergewachsen. Junge unabhängige Filmemacher haben erste Langspielfilme gedreht, etwa 15: THE MOVIE von Royston Tan, RED DRAGONFLIES von Liao Jiekai oder SANDCASTLE von Boo Junfeng. Sie scheuen sich nicht, heikle Themen wie die Rassenfrage, die Gewalt unter Jugendgangs oder die antikommunistischen Staatskampagnen der siebziger Jahre anzusprechen; wegen der strengen Zensur tun sie dies jedoch mit viel Fingerspitzengefühl und oft indirekt.

Der Filmmarkt in Singapur, das fünf Millionen Einwohner zählt, ist so klein, dass sich nur mit kommerziellen Grosserfolgen Gewinn machen lässt, es sei denn, die Filme werden vom Ausland gekauft. Deshalb ist die Caméra d'or, die ILO ILO in Cannes gewann, nicht nur prestigereich, sondern auch ein wirtschaftlicher Lichtblick für die Branche und Anthony Chen momentan ihr Shooting Star. Ob ihm weitere einheimische Filmemacher ins internationale Filmbusiness folgen werden, wird die Zukunft weisen; ILO ILO lässt darauf hoffen.

Natalie Böhler

R, B: Anthony Chen; K: Benoît Soler; S: Hoping Chen, Joanne Cheong; T: Zhe Wu. D (R): Yann Yann Yeo (Hwee Leng, die Mutter), Angeli Bayani (Teresa), Tian Wen Chen (Teck, der Vater), Koh Jia Ler (Jiale). P: Fisheye Pictures; Ang Hwee Sim, Anthony Chen, Wahyuni A. Hadi. Singapur 2013. 99 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden

Beobachtung eines Exzesses

BAAL von Volker Schlöndorff

BAAL (1969) ist Volker Schlöndorffs vierter Film. Während vierundvierzig Jahren war er nicht zu sehen, da die Erben Bertolt Brechts, des Autors der expressionistischen Dramavorlage des Films, nach der TV-Premiere weitere Aufführungen untersagten. Erst kürzlich widerriefen sie den von Brechts Ehefrau Helene Weigel 1970 ausgesprochenen Bann. BAAL konnte auf der Berlinale 2014 endlich gezeigt werden – und war ein Ereignis. Rechtzeitig zu Schlöndorffs fünfundsiebzigstem Geburtstag ist der Film in einer restaurierten Fassung auf DVD erschienen (und läuft in Deutschland auch in einigen Kinos).

«Spontanität und jungfräulicher Umgang mit der Filmsprache sind selten genug, und ich sehe mir am liebsten Filme an, die so gedreht sind. Oder aber ganz perfekte», verriet Schlöndorff 1966 in der «Filmkritik». Frappant perfekt beherrscht er die filmischen Mittel bereits in seinem Debüt DER JUNGE TÖRLESS (1966). Es bringt ihm die Unterstützung eines US-Majors und mit MORD UND TOTSCHLAG (1967) und MICHAEL KOHLHAAS – DER REBELL (1969) zwei gut budgetierte, aber etwas uninspirierte Genrefilme. Mit BAAL, einer Fernsehauftragsproduktion, gedreht für gerade einmal 160 000 Mark, steuert er um, versucht gewissermassen den unbefangenen Erstling nachzuholen, um vielleicht doch noch zu einer Spontaneität ersten Grades zu gelangen. Der Gegenstand dafür ist gut gewählt. Brechts schwarzexpressionistisches Frühwerk «Baal» (1918/19) ist ein Exzess vitalistischer Kraftmeierei und anarchischer Sehnsucht zum Ursprünglichen. Zudem ist dieses rotzige Frühwerk ein Pamphlet gegen humanistische Einsicht und Wandlungsfähigkeit, damit auch ein Abgesang auf das hohe Lied der Menschlichkeit (zumindest im gegebenen gesellschaftlichen Kontext), das das idealistische expressionistische Drama damals kurzzeitig besang.

Die Figur des Baal ist eine grelle Modellierung des Künstlers als asoziales Subjekt, als unbehausten Landstreicher, der seinen animalischen Grundbedürfnissen nachgeht. Er verachtet Regeln, Geld, Ruhm und gesellschaftliche Anerkennung, die ihm als orchideenhaftes Dichtergenie mit Tierinstinkten anfangs noch angeboten wird. Er beharrt auf den freien, undomestizierten Blick (und entsprechendes Verhalten) auf alles und jeden. Baal tritt in den Vorortkaschemmen auf, bereit zu jeder Art der Entblössung. Als Entlohnung erwartet er Alkohol und Sex, also Mittel des Rausches. Daneben interessiert ihn nur noch der weite Himmel, den *Dietrich Lohmanns* handliche 16-mm-Kamera oft einfängt, um aus der Totalen zurückzupendeln auf das pockennarbige, hässliche Gesicht des Protagonisten. Der schont niemand in seinen radikal zuspitzenden Diskursen. Angezogen davon fühlen sich vor allem Frauen, die er sexuell benutzt, und der merkwürdige Prophet und verhinderte Komponist Ekard, vor dem er sich fürchtet, um sich später in ihn zu verlieben. Als

der sich mit einer Frau einlässt, ersticht ihn Baal. Waidwund auch an sich selbst geworden, verkriecht er sich zu den Holzfällern und, als die ihn achtlos krepieren lassen, in den (Ur-)Wald. Das nötigt den Arbeitern dann doch Respekt ab: «Vor die Hunde gehen, das ist eine grosse Leistung. Wenn einer heut' noch verrecken kann: Hut ab», lautet deren Resümee, das sich auch der Film zu eigen macht.

BAAL war bei der Ausstrahlung in der Prime Time der ARD ein Paukenschlag, der nicht nur die Brecht-Erben, sondern auch das TV-Publikum zur besten Sendezeit verstörte und irritierte. 26 Prozent Einschaltquote bedeutet, dass fast vier Millionen Zuschauer zusahen. Die interne ARD-Marktforschung registrierte rüdeste Zuschauerreaktionen, wovon «Blödsinn» und «Schweinerei» noch mildere Einschätzungen beschreiben. Die Moritat vom autonomen und deshalb asozialen Dichter Baal, der säuft, hurt, vergewaltigt, betrügt und mordet, verlegt Schlöndorff ins Hier und Jetzt der Münchner Vororte von 1969. Das Sujet ist bewusst alltäglich gehalten. Ganz wie Brecht es forderte, grenzt Schlöndorff illusionshemmend vierundzwanzig Einzelszenen durch deren pure Nummerierung voneinander ab und unterbricht damit den Fluss der Handlung. Jede Einstellung ist präzise beobachtend, stoisch unsentimental, aufgenommen mit einer Handkamera, als sei es eine Live-Reportage. Wenn da nicht die Fettschlieren an den Bildrändern oder Überbelichtungen durch punktuell überzeichnenden Lichteinfall wären. Beides gibt den Bildern eine beinahe psychedelische, merkwürdig irrlichternde Rahmenform, mit der Schlöndorff dem Fernsehbildschirm gerecht zu werden glaubte. Aussergewöhnlich ist aber vor allem der Dialogtext. Schlöndorff hat die kunstvoll kraftmeiernde, oft provokativ abschweifende, genauso oft aber Gedankensplitter ballende Sprache des jungen Brecht beibehalten. Er benutzt den expressionistischen Theatertext, um ihn in der Inszenierung filmisch zu überformen, mit dem Ziel, dadurch dem Fernsehen neue Bildformen zuzuführen. Das bewirkte schon 1969 Verfremdungseffekte, die heute noch stärker hervortreten. Die Belanglosigkeit der Orte, eine karge Wohnung, ein Schrottplatz, der Weg neben einer Autobahn, das steht in gewolltem Kontrast zu den philosophisch ausgestanzten Dialogen mit ihrer lyrischen Eindringlichkeit.

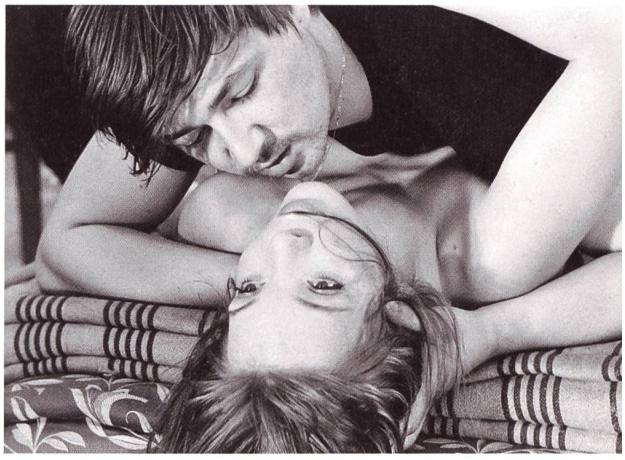
Schlöndorff hat auch später stets auf die Kraft des kunstvollen literarischen Dialogs (zulasten von Umgangssprache) gesetzt: der sei «im Gegensatz zum in Wirklichkeit gesprochenen einerseits dichter, knapper und präziser, anderseits deutlicher und reflektierter, indem er ausspricht, was man sonst nur empfindet oder denkt», weiss er bereits 1966. Die expressive Kunstsprache in BAAL wird aufgefangen und gebrochen durch visuelle Nüchternheit in einer wie beiläufig wirkenden Inszenierung *on location*. BAAL kommt im Bildstil des *cinéma vérité* daher, ist aber ein artifiziell übersteigertes Stationendrama mit Anklängen an ein Roadmovie. Allerdings ist der bizarre Antiheld auf seinem Weg ins Innere der Unruhe noch zu Fuss unterwegs. Auch das ist bezeichnend: Er kennt nur die Eigenbewegung.

Eine Sensation für sich ist *Rainer Werner Fassbinder* als Baal, der darüber hinaus auch den Kern seiner damaligen Münchner Antitheater-Truppe in die Nebenrollen einschleuste. Schlöndorff exponiert die Hauptfigur sehr einprägsam, wenn die mitwandernde Kamera den stoisch-lässig rauchenden Baal in typischster Fassbinder-Pose auf seinem einsamen Weg durch die Felder aufnimmt. Aus dem Off trägt Fassbinder das Gedicht «Choral vom Manne Baal» in drängend-stolperndem Sprechgesang mit erstaunlicher Musikalität vor, unterlegt und zusammengebunden von einer wundervoll einfachen, wiederholt leitmotivisch eingesetzten Blues-Phrase *Klaus Doldingers*, die den Film auch beendet. Der trottend stampfende Gang, die messerscharfen Gedanken einer aggressiven Macho-Intellektualität und der sanft vorwärtstreibende Blues offenbaren nicht nur Charakter und Credo dieser Figur, sondern sind rückblickend auch als Fassbinder'scher Lebensentwurf interpretierbar. Fassbinder hat so viel von der verzweifelten Lebenslust und Lebenswut des Baal in sich, dass Volker Schlöndorff unwillkürlich (und ursprünglich wohl unbeabsichtigt) auch ein Porträt des 1969 noch wenig bekannten Regiekollegen gelungen ist.

Jürgen Kasten

R: Volker Schlöndorff; B: Volker Schlöndorff, nach dem gleichnamigen Theaterstück von Bertolt Brecht; K: Dietrich Lohmann; S: Peter Ettengruber; M: Klaus Doldinger. D (R): Rainer Werner Fassbinder (Baal), Sigi Graue (Ekart), Margarethe von Trotta (Sophie), Günther Neutze (Mech), Miriam Spoerri (Emilie), Marian Seidowsky (Johannes), Irmgard Pauli (Johanna), Rudolf Waldemar Brem (Holzfäller), Andrea Brüdern (junge Dame), Irm Hermann (Hausfrau), Günther Kaufmann (Orgauer), Eva Pampuch (erste Schwester), Hanna Schygulla (Luisa), Peer Raben (Holzfäller), Walter Sedlmayer (Pschierer). P: Hessischer Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, Hallelujah Film; Volker Schlöndorff. Deutschland 1969. 88 Min. D-V: Weltkino Filmverleih, Feldafing

DVD: Weltkino bei Zweitausendeins; Bonus: Interview mit Volker Schlöndorff, Material: Drehbuchauszug, Vorwort zur TV-Ausstrahlung 1970, ARD-Zuschaueranalyse vom 21. April 1970, Presseheft von 1969 und 2014



cinémathèque suisse

archives nationales du film
nationales filmarchiv
archivio nazionale del film
nationale film archive
dokumentationsstelle zürich

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

Ganz zentral:
Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinémathèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

--- HERVORRAGENDER FOTOBESTAND
--- HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG
--- SCHWERPUNKT CH-FILM

Öffnungszeiten
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design_konzept: www.rolfzoellig.ch

LOCKE
Steven Knight

Ivan Locke hat sich entschieden: Er wird sich jetzt in sein Auto setzen und sofort die Baustelle verlassen und von Birmingham nach London fahren, zu Bethan, um ihr bei der Geburt ihres Kindes beizustehen. Die war eigentlich erst in zwei Monaten anvisiert, das hätte ihm Zeit gegeben, Dinge zu regeln, doch dafür bleibt ihm jetzt nur noch diese eine Nacht. Und es gibt vieles zu regeln, denn Bethan ist nicht die Ehefrau des Familienvaters Locke, auf den an diesem Abend zu Hause seine beiden Söhne und seine Ehefrau Katrina warten, um gemeinsam das Fussballspiel ihres Lieblingsvereins im Fernsehen anzuschauen. Mit Bethan hat der Bauingenieur bei einem Auswärtsjob, nach einer Betriebsfeier alkoholisiert, eine einzige Nacht verbracht, seit drei Monaten weiss er, dass sie sein Kind zur Welt bringen wird. Das Gespräch mit Katrina darüber, was das für die Zukunft der Familie bedeutet, hat er immer wieder aufgeschoben, jetzt endlich will er reinen Tisch machen.

Aber das ist nicht das einzige Problem, dem sich Ivan Locke in dieser Nacht zu stellen hat. Auf der Baustelle steht am nächsten Morgen die Vollendung an, der Betonguss des Fundaments für ein 55-stöckiges Gebäude. Dafür müssen jede Menge Lastwagen termingenau eintreffen, die von verschiedenen Werken der Umgebung mit dem Zement kommen, der eine bestimmte Konsistenz haben muss. «C6!», schärft Locke seinem Assistenten Donal ein, dem er über das Mobiltelefon Anweisungen erteilt.

LOCKE ist ein Kammerspiel um moralische Entscheidungen, mit einer Besonderheit: Die Kamera verharrt anderthalb Stunden auf dem Gesicht von Ivan Locke, seine Gesprächspartner sind nur als Stimmen am Telefon präsent, und Rückblenden gibt es erst recht nicht. So steht und fällt der Film mit seiner Hauptfigur und deren Darsteller: *Tom Hardy*, der als Schurke im letzten Batman-Film von Christopher Nolan, THE DARK KNIGHT RISES, sein Gesicht die ganze Zeit lang hinter einer Maske verbarg, trägt diesmal einen Vollbart. Der macht seine kantigen Gesichtszüge weicher, das passt zu seiner Sprechweise, die zwar entschlossen ist, dabei aber ruhig und gelassen bleibt, wie aufgeregt sein Gegenüber am anderen Ende der Leitung auch werden mag. Understatement ist der Schlüssel zu dieser Figur, mit der Hardy gewissermassen auch den Gegenentwurf zum professionellen Gangster und begnadeten Selbstdarsteller Bronson im gleichnamigen Film von Nicolas Winding Refn (2008) liefert – und all jenen anderen Filmen, die seine Physis in den Vordergrund stellten.

«Mich interessieren starke Persönlichkeiten, die sich in einer schwachen Position befinden, auf die sie reagieren müssen», sagt Steven Knight. «Meine Theorie ist, dass die Zuschauer vor allem auf die Augen der Figuren gucken. So habe ich mich gefragt, ob es möglich ist, das mit einem einzigen Darsteller zu erreichen. Zudem wollte ich ihn anlegen als den normalsten Menschen in ganz Grossbritannien, der den normalsten und langweiligsten Job hat, er arbeitet mit Beton.»

LOCKE ist die zweite Regiearbeit von Steven Knight. Bekannt geworden ist der 1959 geborene Brite als Drehbuchautor, zumal mit den originellen Vorlagen für DIRTY PRETTY THINGS (2002, Stephen Frears) und EASTERN PROMISES (2007, David Cronenberg). Die beiden Drehbücher fügen sich zusammen mit seinem Regiedebüt HUMMINGBIRD (2013) zu einer Trilogie der Londoner Unterwelt: kriminelle Machenschaften, gleichermassen nah und unsichtbar. LOCKE ist ein Triumph des klassischen Kinos, das keine Spezialeffekte benötigt, sondern zeigt, was ein Darsteller vermag: die Zuschauer anderthalb Stunden lang in seinen Bann zu ziehen und sein moralisches Dilemma mit ihm zu teilen.

Frank Arnold

R, B: Steven Knight; K: Haris Zambarloukos; S: Justine Wright; Ko: Nigel Egerton; M: Dickon Hinchliffe. D (R): Tom Hardy (Ivan Locke). P: IM Global, Shoebox Films; Paul Webster, Guy Heeley. USA 2013. 85 Min. CH-V: Impuls Pictures; D-V: Wild Bunch / Studiocanal

FRUITVALE STATION
Ryan Coogler

Am Anfang flackern fiebrige, unscharfe und grobkörnige Bilder über die Leinwand, wahrscheinlich aufgenommen mit einem Smartphone. Schwer, sich hier zu orientieren: eine nächtliche U-Bahn-Station, junge, verängstigte Schwarze, die auf dem Boden kauern, nervöse Polizisten, die Befehle bellen, Passagiere, die sich vom wartenden Zug aus schimpfend einmischen, Geschrei und Chaos. Und dann fällt plötzlich ein Schuss.

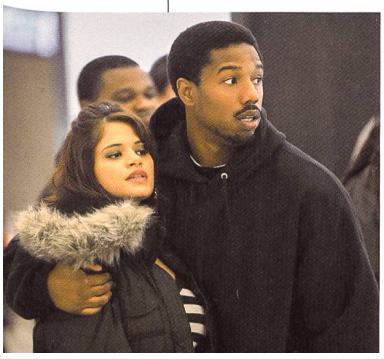
Bilder, die bereits millionenfach auf Youtube heruntergeladen und angeschaut wurden. Es sind dokumentarische Aufnahmen, die Zeugen des Geschehens zufällig einfingen. Am frühen Morgen des Neujahrtages 2009 wurde in der Fruitvale Station von San Francisco der 22-jährige unbewaffnete Afroamerikaner Oscar Grant von einem weissen Polizisten erschossen. Er habe seine Pistole mit einem Elektroschocker verwechselt, so der Täter, und darum erhielt er nur eine Haftstrafe von zwei Jahren. Bilder und Fakten, die nicht nur San Francisco, sondern die ganze USA empörten und erschütterten. Es kam zu Protesten, Demonstrationen, Märschen und Ausschreitungen. Grants Tod wurde einmal mehr, nach Rodney King, zum Symbol eines immer noch virulenten Rassismus in den USA. Der junge Nachwuchsregisseur und Drehbuchautor Ryan Coogler, etwa in Grants Alter, verzichtet allerdings auf das Skandalöse und Sensationsheischende des Falls. Ihn interessiert nicht die Nachricht, sondern die Person dahinter, Oscars Menschlichkeit, sein Charakter, seine Stärken und Schwächen, seine Probleme und Konflikte, aber auch seine Hoffnungen, Träume und Ziele. Dazu der Regisseur: «Wenn jemand sein Leben verliert, liegt die wahre Tragödie doch darin, was er oder sie jenen Menschen bedeutete, die ihn oder sie am besten gekannt haben.»

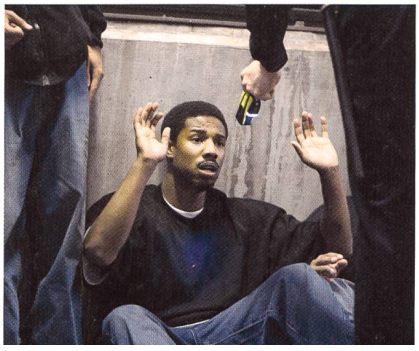
So könnte der letzte Tag im Leben von Oscar Grant ausgesehen haben: Oscar ist ein Lebenskünstler, der die Dinge auf die leichte Schulter nimmt, ein Filou, der sich weigert, erwachsen zu werden. Sogar im Gefängnis sass er schon, wegen Drogenhandel. Und dann verliert er zu allem Überfluss auch noch seine Arbeit in einem Supermarkt – wegen wiederholter Unpünktlichkeit. Trotzdem will Oscar sein Leben endlich in den Griff bekommen. Darum bittet er seinen ehemaligen Chef im Supermarkt, ihn wieder einzustellen. Vergeblich. Von der letzten Tüte Marihuana könnte er die Miete bezahlen. Doch beim Treffpunkt mit dem Kunden schüttet er sie ins Meer. Einmal, in einer metaphorisch zu stark geratenen Vignette, nimmt sich Oscar eines verletzten Hundes an, der von einem Auto überfahren wurde. In wenigen Szenen zeichnet Coogler so das Profil eines jungen Mannes, der zwar kein Heiliger ist, aber auch kein schlechter Kerl. Der Schauspieler *Michael B. Jordan*, bekannt aus der TV-Serie THE WIRE, verdeutlicht bewundernswert die ganze Bandbreite von Grants Charakter. Von der Zärtlichkeit, mit der er seine eifersüchtige Freundin Sophia versöhnt, über die liebevolle Fürsorge für seine vierjährige Tochter Tatiana bis zum Respekt, den er seiner streng religiösen, prinzipientreuen Mutter entgegenbringt. Jordan interpretiert Oscar in einer kraftvollen, anrührenden Darstellung, die gelegentlich an Denzel Washington erinnert, als grossen Jungen, der mit seinem charismatischen Charme seine Mitmenschen immer wieder für sich einnimmt. Allein durch Augen und Stimme drückt er unterschiedliche Stimmungen aus: seine Freude, seinen Ärger, seine Angst. Das macht ihn auch für den Zuschauer zur Identifikationsfigur, der man nur das Beste wünschen möchte. Denn dass Oscar alles versucht – daran gibt es keinen Zweifel. Sogar die Einkäufe für seine Mutter, die heute, am frühen Abend des Silvestertages, ihren Geburtstag feiert, hat er besorgt. Nach dem Essen mit der ganzen Familie zieht Oscar mit Sophia und einigen Freunden weiter in die Nacht von San Francisco, um mit Feuerwerk und ausgelassener Stimmung das neue Jahr zu begrüssen. Doch auf der Rückfahrt mit der Metro trifft Oscar auf ehemalige Mithäftlinge, die wir bereits aus einer Rückblende kennen. Es kommt noch während der Fahrt zum handfesten Streit, an der U-Bahn-Station Fruitvale greift die Polizei ein. Und dann fällt in der hitzigen Stimmung jener Schuss, der zum Beginn des Films zurückführt.

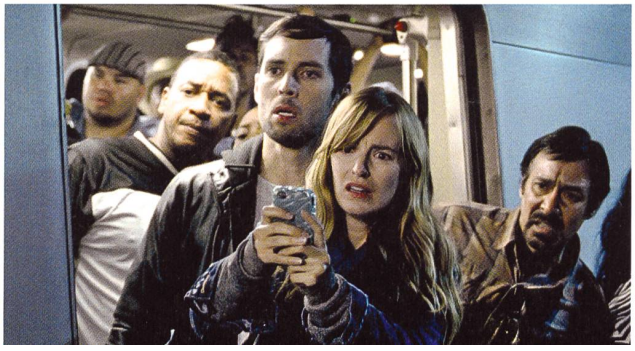
Coogler hat sein Drehbuch 2012 am Screenwriters Lab des Sundance Institute verfeinert und verbessert, die Dreharbeiten dauerten nur zwanzig Tage und fanden an Originalschauplätzen statt. Das gibt dem Film etwas Raues, Zupackendes und Unmittelbares. Nach dem bestürzenden Prolog lässt sich der Film zurückfallen, um seinen Protagonisten in sein Milieu einzubetten. In prägnanten Episoden entsteht so ein Gesamtbild afroamerikanischen Lebensgefühls in der Suburb, geprägt von Armut und Sorgen und doch aufgefangen durch soziale Kontakte. Die Lebenstüchtigkeit und Rigorosität der Frauen, besonders die der von *Octavia Spencer* wuchtig dargestellten Mutter, geben Oscar immer wieder Halt und Richtung. Zuweilen fühlt man sich sogar an Spike Lees DO THE RIGHT THING erinnert, der allerdings in Bezug auf Vorurteile und Rassenhass sehr viel plakativer und provokanter argumentiert. Coogler hingegen setzt auf leisere Töne, für ihn ist der alltägliche Rassismus in den USA eine unterschwellige, aber immer noch andauernde Tatsache. Armond White, afroamerikanischer Kritiker der «New York Press», schrieb darum: «Young Black males rarely get such a smoothly beautiful portrait as in FRUITVALE STATION.» Ein komplexer und nuancierter, aber auch erschütternder Film über Gewalt und Misstrauen.

Michael Ranze

R, B: Ryan Coogler; K: Rachel Morrison; S: Claudia S. Castello, Michael P. Shawver; A: Hannah Beachler; Ko: Aggie Guerrard Rodgers; M: Ludwig Goransson. D (R): Michael B. Jordan (Oscar Grant), Melonie Diaz (Sophina), Octavia L. Spencer (Wanda), Kevin Durand (Officer Caruso), Chad Michael Murray (Officer Ingram), Ahna O'Reilly (Katie), Ariana Neal (Tatiana), Keenan Coogler (Cato). P: Forest Whitaker's Significant Productions, OG Project; Forest Whitaker, Nina Yang Bongiovi. USA 2013. 85 Min. CH-V: Elite Film, Zürich; D-V: DCM Film Distribution, Berlin







ALFONSINA
Christoph Kühn

Schlicht ALFONSINA hat Christoph Kühn seinen neuen Film genannt. Doch wer ist Alfonsina? In Kenntnis von Kühns bisherigem Schaffen – GLAUSER (2011), BRUNO MANSER – LAKI PENAN (2007), NICOLAS BOUVIER, 22 HOSPITAL STREET (2005) – tippt man: «Schweizerin, Künstlerin, engagiert» und liegt so falsch nicht. Alfonsina Storni, 1892 während eines Heimaturlaubs ihrer ausgewanderten Eltern in Sala Capriasca, Lugano, geboren, 1938 in Argentinien verstorben, war Dichterin, Schriftstellerin, Journalistin, Lehrerin und (alleinerziehende) Mutter. Vor allem aber engagierte sie sich für die Sache der Frau. Thematisierte weibliche Befindlichkeiten und forderte die Selbstbestimmung der Frau in einer Macho-Gesellschaft, der solches fern lag.

In Argentinien wird Alfonsina bis heute als Wegbereiterin der modernen Frauenliteratur verehrt. Am Strand von Mar de plata erinnert eine Statue an sie, Ana Atorresis Roman «Un amor a la deriva» handelt von der Liebe zwischen Alfonsina und dem uruguayischen Schriftsteller Horacio Quiroga, und eines der populärsten argentinischen Lieder, «Alfonsina y el mar», handelt von ihrem Freitod. Das wehmütige Lied erzählt von der nie erfüllten Sehnsucht, der rastlosen Suche der Dichterin: Die Todessehnsucht, die Ahnung des Endlichen durchzieht Stornis Werk.

«Wer bin ich?», fragt sie in Texten immer wieder. Diese Frage steht auch am Anfang von Kühns Film. «Beginnen wir mit der Schale, dem Äussern», fängt Storni ihre Selbstbeschreibung an. Stupsnase, hohe Wangenknochen, melancholisch geschwungene Lider, helle Augen, kleiner Mund: Unzufrieden war Storni mit ihrem Aussehen. Und doch ist da immer wieder der Blick in den Spiegel, der auch ein Blick in die Seele ist. Eine Seele, die zarter ist, als ihre oft ungeschminkten Worte schliessen lassen. Ihre Texte haben für Furore gesorgt – Gedichte etwa, in denen sie das Unwohlgefühl in der Grossstadt beschreibt oder ihre monotone Arbeit als Sekretärin. Sie haben ihr Lob, aber auch Kritik eingetragen, mit der sie nicht immer umgehen konnte: Labil war Storni und durchlebte depressive Phasen.

Kühn gibt der stimmungsvollen Beschreibung gegenüber Daten und Fakten den Vorzug und folgt Stornis Leben und Werk, Gedanken und Gefühlen. Dabei streift er die beglückende Kindheit in San Juan, die hart empfundene Jugend in Rosario. Zwölfjährig arbeitet Alfonsina in einer Fabrik, ein Jahr später zieht sie mit einer Theatertruppe durchs Land. 1912 landet sie, ein Lehrerdiplom in der Tasche, ledig und schwanger in Buenos Aires und beginnt zu publizieren. 1916 erscheint, von ihr selber finanziert, ihr erster Gedichtband «La inquietud del rosal». Ein Jahr später erhält sie für «Cantos a los niños» ihre erste Auszeichnung.

Eine Fülle von Zeitungsartikeln, Fotos und Filmausschnitten vermittelt nachhaltig Eindruck von Stornis Leben auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs: Kühn hatte das Glück, auf einen reichen Fundus von Archivmaterial und Erinnerungsstücken zugreifen zu können. Er hat Zeitzeugen und Biografen befragt und sich mit der Urenkelin, Merry Storni, auf eine Reise begeben. Stornis klangvolle Gedichte begleiten diese Reise mit einer melancholischen und doch immer wieder humorvollen Stimme, mit der sich assoziativ *Iván Gierasinchuks* Landschafts- und Naturaufnahmen verbinden. Kühn stellt mit ALFONSINA einen poetischen Film vor, der den Rahmen einer gemeinen Biografie sprengt und der melancholischen Seele seiner Protagonistin so gerecht wird wie ihrem freien Geist.

Irene Genhart

Regie, Buch: Christoph Kühn; Kamera: Iván Gierasinchuk; Picture Design: Patrick Lindenmaier; Schnitt: Rosario Suárez, Valeria Racioppi; Musik, Sounddesign: Ezequiel Saralegui. Produktion: Ventura Film, Rizoma Films; Produzenten: Andres Pfaeffli, Elda Guidinetti; Natacha Cervi, Hernán Musaluppi. Koproduktion: RSI Radiotelevisione Svizzera, SRG SSR. Schweiz, Argentinien 2014. Farbe und Schwarzweiss; Dauer: 78 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich

ALCESTE À BICYCLETTE (MOLIÈRE À BICYCLETTE)
Philippe Le Guay

«Hier stellt sich der reine Mensch dar, welcher bei gewonnener grosser Bildung doch natürlich geblieben ist ... wir sehen ihn aber im Konflikt mit der sozialen Welt, in der man ohne Verstellung und Flachheit nicht umgehen kann», schreibt Goethe über Molières «Menschenfeind» Alceste, der uns in Philippe Le Guays Film zeitweise als Serge Tanneur, gespielt von *Fabrice Luchini*, aber auch als Gauthier Valence, den *Lambert Wilson* gibt, entgegentritt. Le Guay nimmt die klassische Bühnenvorlage bei ihrem Witz und lässt den Akteuren genügend Möglichkeit, ins reale Leben auszuweichen.

Gauthier Valence soll Molières «Misanthrope» auf dem Theater inszenieren und sucht für die Rolle von Alcestes Freund Philinte seinen ehemaligen Kollegen Tanneur auf, der sich auf die Île de Ré in ein nicht gerade komfortables, aber charmantes Häuschen zurückgezogen hat, um den Übeln dieser Welt zu entgehen, die ihn depressiv gestimmt haben. Gauthier gibt vor, für sich und seine Freundin Christine ein Haus zu suchen, um dabei Serge langsam an den Gedanken zu gewöhnen, wieder auf der Bühne zu stehen. Als der aber erfährt, dass er für die Nebenrolle vorgesehen ist, lässt seine langsam gewonnene Sympathie für ein Comeback schlagartig nach. Erst als er Gauthier das Versprechen abnehmen kann, dass sie bei einer Zusammenarbeit regelmässig die Rollen tauschen würden, kann ihn dies zur weiteren Probenarbeit motivieren. Gauthier möchte wieder seriös Theater spielen, weil er ständig auf seine Rolle als Doktor Morange in der gleichnamigen TV-Serie angesprochen, ja fast mit dem Fernseharzt gleichgesetzt wird. Der Handlungsfaden des Films ergibt sich aus dem Wechselspiel der beiden Akteure. Durch einen Münzenwurf bestimmen sie, wer aktuell welche Rolle übernimmt. Die stilisierten Verse des 17. Jahrhunderts werden selbst auf dem Fahrrad rezitiert, wenn Serge und Gauthier die Insel durchqueren.

Die Rezitationsübungen werden immer wieder mit Hinweisen auf das soziale Geschehen unterbrochen. Die enormen Preise

für alte abgewohnte Häuser sind ein Thema bei der vorgeblichen Suche eines Hauses, bei der die Figur eines Maklers eine impertinente Rolle spielt. Und da die Insel an der Westküste für ihr gesundes Klima bekannt ist, scheint Le Guay höllische Freude zu haben, seine Erzählung auch mit schlechtem Wetter zu garnieren.

«Le Misanthrope» wird nicht vordergründig aktualisiert, die Verse spiegeln menschliches Verhalten in einer gegenwärtigen Alltäglichkeit. Der Film ist letztlich auch so vergnügt zu goutieren, weil Le Guay keine Bildungsoffensive startet, sondern sich auf die Unbedarftheit im Kino und im Leben einlässt. Da wird die Nichte der Wirtin, bei der Gauthier ein Zimmer bewohnt, Célimènes Verse ergreifend rezitieren, obwohl sie doch so gerne in Pornofilmen reüssiert, die radelnden Mimen werden von einem Mopedfahrer in den Sumpf abgedrängt, was an den unbedarften Humor eines Louis de Funès erinnert. Gauthier sitzt im Whirlpool einer feudalen Villa, der sich plötzlich zu einem orkanartigen Schäumen verstärkt, das an Momente eines Horrorfilms denken lässt. Und Grossaufnahmen von Köpfen der Hauptakteure wirken wie die vertraglich festgelegten Staraufnahmen in alten Hollywoodfilmen.

Dass Serge und Gauthier eher Gegner als Freunde sind, wird durch die bestimmende Frau in der Handlung, durch die Italienerin Francesca offensichtlich, die ihr Haus verkaufen will. Sie greift in das Liebesleben der beiden Protagonisten ein. Nicht zuletzt ihr Verhalten wird Serge bestimmen, sich nicht mit der Abmachung zufrieden zu geben.

Erwin Schaar

R: Philippe Le Guay; B: P. Le Guay; nach einer Idee von Fabrice Luchini; K: Jean-Claude Larrieu; S: Monica Coleman; Ko: Elisabeth Tavernier; M: Jorge Arriagada. D (R): Fabrice Luchini (Serge Tanneur), Lambert Wilson (Gauthier Valence), Maya Sansa (Francesca), Annie Mercier (Tamara), Laurie Bordesoules (Zoé), Ged Marlon (Meynard, Immobilienmakler), Edith Le Merdy (Mme Bichet). P: Films des Tournelles, Pathé Cinéma; Anne-Dominique Toussaint. 102 Min. Frankreich 2013. CH-V: Pathé Films

L'AMOUR EST UN CRIME PARFAIT

Arnaud und Jean-Marie Larrieu

Es gibt Filmemacher, die den Horizont lieben. Die unbegrenzte Weite beflügelt ihre Phantasie. Und es gibt Filmemacher, die es vorziehen, wenn sich vor diesen Ausblick Barrieren schieben. Sie mögen es, wenn ihr Erzählterrain von Bergen eingefriedet wird. Dass der Blick aufs Anderswo verstellt ist, bedeutet schliesslich nicht, dass sie ihrer Vorstellungskraft Schranken auferlegen müssten. Die Brüder Arnaud und Jean-Marie Larrieu gehören eindeutig zur zweiten Fraktion; schon von Geburt wegen, denn sie stammen aus den französischen Pyrenäen. Für das flache Land sind sie zwar nicht vollends verloren, aber der Grossteil ihres Werks ist der Erkundung von Bergwelten gewidmet. In diesem Ambiente wissen sie die Seelenstimmungen, von denen sie erzählen, am besten aufgehoben. In Filmen wie UN HOMME, UN VRAI und PEINDRE OU FAIRE L'AMOUR erleben Paare in der dünnen Luft eine Neubelebung ihrer Sinne. Es sind Geschichten heilsamer Entwurzelung.

Für den Protagonisten von L'AMOUR EST UN CRIME PARFAIT hingegen ist die Bergwelt weder Ausflugsziel noch Schauplatz eines neuen Lebenskapitels. Marc, Literaturdozent an der Universität von Lausanne, lebt zusammen mit seiner Schwester noch immer in dem Haus, in dem sie ihre Kindheit verbrachten. Diese Prämisse gibt der Atmosphäre eine andere Tönung. Zwar ist sie wiederum rätselhaft, umgibt die Charaktere als ein Fluidum, in dem Unvorhergesehenes möglich wird. Aber diesmal mutet sie eine Spur bizarrer und vor allem bedrohlicher an. Denn mit der Adaption von *Philippe Djians* 2010 erschienem Roman «Incidences» erfüllen sich die Regisseure den lang gehegten Traum, einen Polar in der Schweiz zu drehen. Ein neuerlicher Anlass, ihre meteorologische Empfindsamkeit unter Beweis zu stellen: ein Winterfilm, in dem das Weiss des Schnees trügerisch ist.

Mit ironischer Entschlossenheit tasten sie die Konventionen des unvertrauten Genres ab. Eines Morgens findet Marc die Studentin, mit der er die Nacht verbrachte, tot in seinem Bett auf. Er kann sich nicht erinnern, wie es dazu kam. Auch ihr Name ist ihm entfallen – was erheblich häufiger passiert, denn sein Gefühlsleben hat sich auf eine Folge bedeutungsloser Eroberungen reduziert –, und er entschliesst sich, die Tote verschwinden zu lassen. Ein junger Inspektor nimmt die Ermittlungen auf. Auch eine geheimnisvolle Frau, die sich als Stiefmutter der Vermissten vorstellt, bittet Marc um Hilfe. Noch scheint er nicht unter Verdacht zu stehen. Aber Richard, seine Nemesis an der Fakultät, setzt ihn ebenso unter Druck wie eine Studentin, die sich nicht damit abfinden will, eine abgelegte Liebschaft zu sein.

Ein reinrassiger Thriller wird daraus nicht. Dieses Zögern steht im Einklang mit der Vorlage, deren Titel euphemistisch von Vorkommnissen spricht. Überdies mutet das Figurenpersonal zu exzentrisch an und ist die Kamera ein wenig zu überwältigt von der Universitätsarchitektur. L'AMOUR EST UN CRIME PARFAIT gibt sich vielmehr als muntere Wette mit dem Genre zu erkennen. Der riskanteste Einsatz dabei ist die Besetzung *Mathieu Amalrics* in der Rolle eines unwiderstehlichen Verführers. Dass der Zyniker Marc, gescheiterter Schriftsteller und nun dazu verdammt, kreatives Schreiben zu lehren, von derart vielen attraktiven Frauen umgarnt wird, ist eine launige Männerphantasie. Allerdings nimmt man dem Schauspieler diesen Part seit einigen Jahren bereitwillig ab. Mithin beste Voraussetzungen für ein Spiel mit der Ambivalenz, in dem viele Abgründe klaffen, dessen spektakuläres Ende sich jedoch in der Horizontalen des Genfer Sees zuträgt.

Gerhard Midding

R, B: Arnaud und Jean-Marie Larrieu; K: Guillaume Deffontaines; S: Annette Dutertre; A: Stéphane Levy; Ko: Judith De Luze; M: Caravaggio. D (R): Mathieu Amalric (Marc), Karin Viard (Marianne), Maïwenn (Anna), Sara Forestier (Annie), Denis Podalydès (Richard), Marion Duval (Barbara), Damien Dorsaz (der junge Inspektor). P: Arena Productions, Gaumont, ARTE France Cinéma, Rhône-Alpes Cinéma, Vega Film. Frankreich, Schweiz 2013. 110 Min. CH-V: Vega Distribution, Zürich

HKB
Hochschule der Künste Bern

NEU an der Hochschule der Künste Bern HKB

CAS Dokumentarfilm Von der Idee zum Pitch

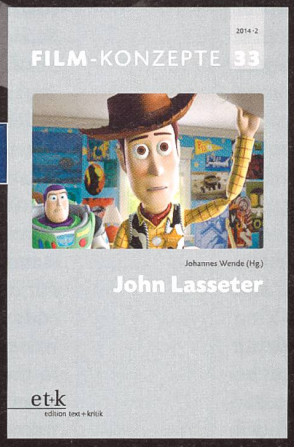
Anmeldeschluss: 31. August 2014
Studienstart: 17. Oktober 2014
Informationen unter: www.hkb.bfh.ch

FH Berner Fachhochschule

film-kurse.ch

Film-Konzepte

Herausgegeben von von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende



neu

AUCH ALS eBook

Johannes Wende (Hg.)
Heft 33
JOHN LASSETER
104 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,–
Broschur ISBN 978-3-86916-333-8

John Lasseter zählt zu den Protagonisten einer der weitreichendsten Erneuerungen der Filmwelt in den letzten Jahrzehnten: Mit »Toy Story« schuf der ›chief creative officer‹ der Walt Disney Corporation den ersten komplett in 3-D-animierten Spielfilm. Damit begann die einzigartige Erfolgsgeschichte eines ganz eigenen Kinoformats.

AUCH ALS eBook

neu

Tanja Prokić (Hg.)
Heft 34
TAKASHI MIIKE
138 Seiten, zahlreiche farbige und s/w-Abbildungen
€ 20,–
Broschur ISBN 978-3-86916-334-5

Mit einer unglaublichen Masse von 92 Regiearbeiten hebt sich Takashi Miike, geboren 1960, als einer der Hauptvertreter des japanischen Gegenwartskinos gegenüber seinen Zeitgenossen nicht nur quantitativ ab, sondern provoziert auch mit seinem ästhetisch und qualitativ vielschichtigen Werk die Revision des europäischen Auteur-Konzepts.

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

‹Wie jedermann habe ich gemischte Gefühle›

Über die Veränderung des Schreibens über Film in Zeiten des Internets

Ein Gespräch mit Adrian Martin und Cristina Álvarez López

FILMBULLETIN Ich würde Sie zunächst bitten, sich vorzustellen. Wann begannen Sie, sich für Film zu interessieren, was machen Sie nun?

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Ich interessiere mich seit langem für Film, schon als Teenager ging ich viel ins Kino. Vor zehn Jahren begann ich, Filmgeschichte und -kritik zu studieren. Mich interessierte das Kino und das Schreiben, und so brachte ich beide Dinge zusammen. Vor fünf Jahren gründete ich zusammen mit drei Freunden «Transit», ein spanisches Onlinemagazin. Wir wollten einen Raum schaffen, bei dem sich Kritik mehr mit Bildern und Tönen beschäftigt. Die Idee dahinter: audiovisuelle Essays ins Netz zu stellen, in dem wir Bilder und Töne beispielhaft herausstellen können. Um audiovisuelle Essays geht es auch bei dem Seminar, das wir, Adrian und ich, in diesem Jahr an der Goethe-Universität in Frankfurt geben.

ADRIAN MARTIN Auch ich interessierte mich schon als Teenager fürs Kino und begann bereits sehr früh, über Film zu schreiben. Mit neunzehn Jahren wurden meine Texte in Filmmagazinen in Australien veröffentlicht. Ich habe fünfzehn Jahre lang für die Tageszeitung «The Age» Filmkritiken geschrieben. Ich habe auch immer an Universitäten gelehrt, vor allem an der Monash University in Melbourne, wo ich als Senior Research Fellow für die Film- und Fernsehwissenschaften tätig bin. 35 Jahre schreibe ich jetzt schon als Filmkritiker, da kommt eine Menge zusammen. Ich habe auch mehrere Bücher veröffentlicht, zum Beispiel über Raúl Ruiz oder die MAD-MAX-Filme. Darüber hinaus bin ich Herausgeber mehrerer Magazine. In den letzten zehn Jahren habe ich das Onlinemagazin «Rouge», jetzt vor allem aber «Lola» kuratiert.

FILMBULLETIN Ich möchte gern mit Ihnen über die Krise der Filmkritik sprechen, die schon seit einigen Jahren andauert. 2009 erschien die Dokumentation FOR THE LOVE OF MOVIES über Geschichte und Krise der amerikanischen Filmkritik. Gerald Peary, Filmjournalist aus Boston, berichtet darin über Entlassungen von Kollegen, den Bedeutungsverlust der Filmkritik und die Kluft zwischen Print und Internet. «Filmkritik ist heute ein bedrohter Beruf. Variety zufolge haben 28 Kritiker in den letzten Jahren ihre Jobs verloren.» Mit dieser Schrifttafel beginnt der Film. Seitdem sind die Dinge, auch in Europa, nur noch schlimmer geworden.

ADRIAN MARTIN Ich habe sehr ambivalente Gefühle gegenüber diesem Problem. Meiner Meinung nach arbeitet ein grosser Teil der Filmkritiker gar nicht professionell – im Sinne einer bezahlten Tätigkeit. Nehmen Sie nur als Beispiel das wichtige französische Filmmagazin «Positif», das es seit 1952 gibt. Niemand ist jemals bezahlt worden für irgendetwas, was in der Zeitschrift steht. Es ist in diesem Sinn, wenn Sie so wollen, eine Amateurzeitschrift, und das ist sie immer geblieben. Viele wichtige Bewegungen sind dadurch entstanden, dass sich Freunde zusammentaten und gemeinsam etwas auf die Beine stellten, was sie nirgendwo anders fanden. Sie taten es einfach, sie stellten eine Öffentlichkeit her. Damals musste man noch eine Zeitschrift drucken, heute stellt man die Texte online – was sehr viel billiger ist. Ich glaube, dass der Professionalismus innerhalb der Filmkritik, also für Texte, Radiobeiträge oder TV-Sendungen bezahlt zu werden, nur eine kurze Episode war, so eine Art Interregnum. Bezahlt zu werden, um zu schreiben, ist nicht mehr der Kern der Filmkritik. Es wäre natürlich schön, wenn wir alle bezahlt würden für das, was wir machen. Aber wahre Filmkritik wird immer eine marginale Aktivität sein, sie hat innerhalb der Medien eine Aussenseiterposition. Es gab natürlich in vielen Ländern das goldene Zeitalter, wo jemand als Filmjournalist bei einer Tageszeitung sogar festangestellt war. Das allerdings ist vorbei oder wird nicht mehr lange andauern. Man kann Filmkritik nicht mehr dadurch definieren, dass man bezahlt wird. Viele unterstützen Filmkritik durch andere Aktivitäten. Ich habe Kritiker getroffen, die sogar als Zahnärzte arbeiten, als Lehrer, Bibliothekare. Filmkritik ist ihr Hobby, und ich meine das jetzt nicht in einem abwertenden Sinn. Es ist ihre Leidenschaft, es ist das, was sie eigentlich tun wollen. Die anderen Berufe sind nur dazu da, um den Lebensunterhalt zu verdienen und diese Leidenschaft so zu unterstützen. Was meinst du?

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Ich hatte zwar einige Jobs als Kritikerin, sehr gelegentlich und unregelmässig. Ich musste aber nie vom Schreiben leben, ich hatte immer andere Brotjobs. Darum betrifft mich auch die Krise nicht so sehr. Filmkritik war immer etwas, was ich gerne, was ich zusätzlich getan habe. Das gibt einem auch eine gewisse Freiheit, weil man nicht über jeden Film reden und schreiben muss. Wenn man hauptberuflich als Filmkritikerin arbeitet, kann man nicht selbst bestimmen, worüber man schreibt. Man ist vom Tagesgeschäft abhängig. Ich möchte aber nur über das schreiben oder ein audiovisuelles Essay erstellen, was mich wirklich interessiert. Es ist natürlich schade, dass man für solch eine Arbeit nicht bezahlt wird. Das wäre ideal. Viele meiner Kollegen, die als Filmjournalisten arbeiten, machen noch andere Dinge, arbeiten als Dozenten oder Lektoren. So verdienen sie ihren Lebensunterhalt, nicht viel, doch eins kommt zum anderen, und so reicht es irgendwie.

FILMBULLETIN Wie kommt es denn, dass die Filmkritik in den letzten Jahren so rasant an Bedeutung verloren hat, vor allem im Gegensatz zu den anderen Künsten wie Literatur, Theater, Oper, Musik und Bildende Kunst, über die Tageszeitungen noch immer ausführlich berichten?

ADRIAN MARTIN Ich kann jetzt nicht für jedes Land und jede Zeitung sprechen, aber meiner Erfahrung nach nehmen Herausgeber und Redakteure Film als Kunst nicht ernst. Und es ist empörend und skandalös, das so sagen zu müssen. Wenn ein Redakteur vor der Wahl steht, über eine Oper oder einen Philippe-Garrel-Film zu berichten, wird die Oper immer gewinnen. Literatur wird das Kino immer ausstechen. Das hat auch damit zu tun, dass Filmverleihe grosse Anzeigen schalten. Ich erinnere mich noch an eine Zeit, in der ich jede Woche eine halbe Seite zur Verfügung hatte, wo ich über alles schreiben konnte – von der DVD-Neuerscheinung bis zu einem seltenen Film in der Kinemathek. Bis die Verleihe anfingen, sich zu beklagen, weil ihre Filme – trotz geschalteter Anzeige – nicht berücksichtigt wurden. Das Ende vom Lied: Sie zogen ihre Anzeigen zurück, die halbe Filmseite verschwand. Es geht vor allem um das Abdecken des kommerziellen Kinos. Da ist der kommerzielle Faktor und die Tatsache, dass Film nicht als Kunst anerkannt wird. Empörend, aber wahr. Es geht nur um Hollywood, die Oscars, Stars. Und mit dem Aufkommen des Internets gibt es noch eine andere Haltung: Jeder ist ein

Filmkritiker. Warum sollte ein Filmkritiker wichtiger sein als 6000 Menschen, die über einen Film im Netz gebloggt haben? Bei Oper und Literatur gibt es immer noch einen Sinn für Autorität. Wenn Tom Wolfe über Literatur spricht, müssen wir ihm zuhören. Er ist eine anerkannte Autorität. Wenn wir, Sie und ich, über Film sprechen, sind wir nur zwei von sechs Milliarden Filmkritikern auf der Welt. Eine Haltung, die natürlich albern ist. Für mich war irgendwann klar: Es ist Zeit, aus den traditionellen Medien auszusteigen. Ich arbeite nicht mehr für Tageszeitungen oder fürs Fernsehen, wenn es nur auf diese oberflächliche Art geht. Ich sagte mir: Mach dein eigenes Ding, mach deine eigene cinephile Kultur. Nur so kann das Nachdenken über Film noch weitergehen. Und so habe ich ein Internetmagazin gegründet.

FILMBULLETIN Aber war diese Haltung, dass jeder ein Filmkritiker sei, nicht schon einmal überholt, als viele Leser, zum Beispiel in überregionalen Tageszeitungen, anspruchsvoll über Film informiert werden wollten?

ADRIAN MARTIN Das sehe ich nicht so. Es gibt einfach keine Autorität der Filmkritik, und darum gibt es auch nur noch wenige Quellen anspruchsvoller Filmkritik. Das hat eine gute und eine schlechte Seite. Eigentlich gefällt mir die Tatsache, dass sich jeder im Internet ausdrücken kann. Warum nicht? Jeder kann eine eigene Website, einen eigenen Blog starten. Great! Ich bin ein grosser Fan der Demokratie. Natürlich sind einige Filmkritiker besser als andere. Und es gibt immer noch einige gewichtige Stimmen, denen ich Aufmerksamkeit schenke. Doch die Plattformen dafür verschwinden immer mehr, sowohl in den USA als auch in Grossbritannien. Dass sich Tageszeitungen noch eigene Filmkritiker leisten, die alles vom Interview bis zum Festivalbesuch abdecken – dieser Luxus rutscht weg, unabhängig von den Fähigkeiten der Journalisten. Ich möchte das aber nicht zu sehr beklagen. Wir sind alle Individuen, wir treffen Entscheidungen, worin wir unsere Energie investieren wollen. Da geht es um Zeit und Leidenschaft, und da fallen für mich die üblichen Medien aus dem Raster. Es wird ja auch immer schlimmer. Zeitungen sterben und landen im Mülleimer der Geschichte. Es hilft also nicht zu jammern. Man muss aktuell etwas tun, um zum Wissen, zur Diskussion über das Kino beizutragen – auch wenn wir dabei nicht so viel Geld verdienen. Ein kleiner Hoffnungsschimmer sind vielleicht Anbieter wie «Fandor», die Filme online stellen und auch filmkritisch begleiten, mit Informationen und Einschätzungen. Die Autoren werden bezahlt, immerhin. Es ist ein neuer wachsender Markt. Und: Es ist Geld da. Die Betreiber haben die Wichtigkeit von Filmkritik erkannt. Bei einem Katalog von mehreren Tausend Filmen online muss man den Nutzern Kriterien an die Hand geben, mit denen sie auswählen können. In diesem Sinne erhält Filmkritik wieder eine Funktion. «Hier sind fünf Filme von Mario Bava, aus diesem oder jenem Grund solltet ihr euch die anschauen.» Vielleicht ist das ein Hoffnungsschimmer.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Man muss an andere Plattformen denken, in denen Filmkritik wirklich wichtig ist. Ich sehe das auch aus der Sicht des Zuschauers. Wenn ich mir auf «Fandor» einen Film herauspicke und anschaue, will ich auch etwas über den Film lesen und mein Wissen vertiefen. Die Betreiber nehmen Geld für eine Leistung, die sie durch zusätzliche Angebote noch attraktiver machen, und von diesem Geld müssen die Journalisten, die mit ihrer Leistung dazu beitragen, profitieren. Man muss als Kritiker diese Plattformen auch finden. In diesem Sinne ist Kritik immer noch wichtig und erfüllt eine Funktion. Ich stimme Ihnen zu: In Tageszeitungen hat Filmkritik mehr und mehr ihre Bedeutung verloren, auch in Spanien, wo – bis auf wenige Ausnahmen – die Texte ausgesprochen schlecht sind. Keine Argumente mehr, keine Begründungen – es geht nur noch um Geschmacksurteile. Die werden gedruckt und sogar bezahlt (seufzt ärgerlich). Ich hingegen werde oftmals nicht bezahlt für das, was ich tue, und nehme es trotzdem ernst.

FILMBULLETIN Wird die Filmkritik nur noch im Internet stattfinden, mit Kommentaren, Blogs, personenfixierten Websites?

ADRIAN MARTIN Filmkritik findet ja jetzt schon in hohem Masse im Internet statt. Manchmal meinen die Leute in einer etwas naiven Art, dass die Schreiber morgens ihren Computer anschmeissen, drauflosschreiben, nicht redigieren, ins Internet gehen und ihre Worte auskotzen ...

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ (unterbricht) Was wirklich passiert. Es gibt viele Autoren, die sich für das Schreiben nicht sehr viel Zeit nehmen und einfach nachlässig sind. Es gibt Websites, die sind kaum redigiert, mit vielen Fehlern. Natürlich gibt es auch das Gegenteil: gut redigierte, lesenswerte Websites. Man muss immer nach dem Bestmöglichen im Netz suchen.

ADRIAN MARTIN Genau darin liegt die Zukunft. Schreiber, die sich Zeit nehmen, Gedanken zu formulieren, und ihre Sichtweise argumentativ begründen, vielleicht noch Clips, Töne, Szenenfotos, Bilder oder Videos (was Cristina und ich ja viel machen) dazustellen – das vergrössert natürlich die Möglichkeiten der Filmkritik weit über das geschriebene Wort hinaus. Man kann auch sehr gut mit den multimedialen Formen der Kritik experimentieren. In dieser kreativen Form des Nachdenkens über Film wandert die Kritik definitiv ins Internet. Das bedeutet aber nicht, dass Bücher oder Magazine tot sind. Filmbücher sind immer noch sehr wichtig. Aber auch das ändert sich. Als ich noch jung war, konnte ich in einen gewöhnlichen Buchladen gehen und das neueste Werk von *Raymond Durgnat* oder *Pauline Kael* erwerben. Diese Selbstverständlichkeit gibt es nicht mehr. Es erscheinen immer noch viele Universitätsbücher, aber der mittlere Markt ist weggebrochen. Ein normal kulturell interessierter Mensch, der mehr über Max Ophüls wissen will, wird in einem gewöhnlichen Buchladen nicht mehr fündig. Das spezialisierte Schreiben über Film findet mehr und mehr im Internet statt. Wenn ich einen 5000 Wörter langen Artikel über einen Rossellini-Film aus den fünfziger Jahren schreiben will – der «Film Comment» wird das nicht abdrucken. Zu lang. «Sight and Sound» – auch für sie zu lang. Tageszeitungen trauen sich eh an solche Geschichten nicht heran. Oder es muss einen Anlass geben – wie zum Beispiel eine Retrospektive auf einem Filmfestival. Doch wenn es um reinen Text geht, der sich nur durch sein Erkenntnisinteresse rechtfertigt, wird es schwierig. Cinephile Kultur bewegt sich auch ausserhalb von Grenzen, denen traditionelle Medien unterworfen sind. Manchmal hat es natürlich Vorteile, mit Einschränkungen und kommerziellen Vorgaben zu arbeiten. Aber man braucht auch einen freien Platz ausserhalb dessen. Im Internet kann man seinen eigenen Platz kreieren. Wenn niemand meinen Rossellini-Artikel drucken will, muss ich mein eigenes Magazin gründen. Darum geht es bei «Lola»: Endlich kann ich etwas lesen, was bislang noch nirgendwo zu lesen stand. Lange, ausführliche, tiefschürfende Texte über Film. Bevor ich zu jammern beginne, rufe ich lieber ein Onlinemagazin ins Leben. Als ich mit «Rouge» begann, bin ich auf Autoren, die ich wirklich bewundere, zugegangen und habe gefragt: Habt ihr etwas geschrieben, was niemand veröffentlichen will? Oder wollt ihr über etwas schreiben, wozu ihr sonst keine Möglichkeit hättet? So erhielt ich zahlreiche Artikel, die die Autoren aus den Schubladen zogen. Niemand wird bezahlt – aber der Artikel existiert.

FILMBULLETIN Aber wie finde ich ihn? Das grosse Problem mit dem Internet ist doch seine Grösse und Unübersichtlichkeit, wenn nicht sogar seine Beliebigkeit.

ADRIAN MARTIN Da haben Sie recht. Man braucht natürlich auch verschiedene Sites, die als Wegweiser fungieren, wie ein Aggregat. Zum Beispiel betreibt unsere Freundin *Catherine Grant* die Seite «Filmstudies for Free». Wenn sie zum Beispiel einen Artikel über Vincente Minnelli online stellt, verlinkt sie auch Lesetipps zu anderen Websites. Nicht irgendwelche Tipps, sondern genau und gezielt ausgewählte. Das ist einfach toll. Man kann Minnelli ausführlich studieren. Es muss natürlich mehr Menschen geben wie Catherine Grant und auch mehr Funktionen wie das Verlinken. Man braucht schon Unterstützung.

film 1/67
H 2069 E
DM 3,50 / sFr. 4,25 / OS. 25,20
e Filmer: eine Dokumentation
istl und Roger Fritz
Filme
Neues und Altes vom Kino Nr. 1/80 DM 6,-
Abschied vom Gestern
Thome/Schilling/Straub/Essayfilme
film 5/67
H 2069 E
Wie schafft man eine Leiche weg?
Mord und Totschlag von Volker Schlöndorff
CAHIERS DU CINÉMA
FRAMEWORK
A FILM JOURNAL ISSUE No5 WINTER 1976/77
RIVER OF NO RETURN
TO BE OR NOT TO BE RITCHIE
SIRK WILDER FESTIVALS
POSITIF
REVUE DE CINÉMA
Filmkritik
10/65
SIGHT AND SOUND
SUMMER 1967 * 4/6 1$
POSITIF
REVUE DE CINEMA
HOLLYWOOD !
Mensuel 57 Décembre 1963
4,50 F
MOVIE
FILM BULLETIN
filmbulletin
Kino in Augenhöhe
1/86
WOMEN & FILM
RICHARD LESTER · INGMAR BERGMAR
CINEMATOGRAPHE
ZOOM FILMBERATER 4/73
(BLIMP)
FILM MAGAZINE
G.W. Pabst
Cyberpunk
Makhmalbaf
Trash
Portugal
New Queer Cinema
Les Scénaristes
No53 15F

Wenn man etwas nur für sich macht, geht es in der Weite des Netzes verloren. Und auch die Google-Suche führt nicht immer zur besten Filmkritik. Man muss Sites kennen, die einem den Weg weisen, bis man selbst eine Idee davon bekommt, wo man hinwill. Es wird noch mehr solche Initiativen geben.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Das ist sicherlich sehr wichtig, besonders wenn man mit Filmkritik im Netz nicht vertraut ist. Man findet sehr viel, manchmal ist es interessant, manchmal nicht. Man kann aber seiner Leidenschaft frönen, indem man viele Texte liest. Aber auch Anbieter wie die bereits erwähnten «Fandor» wählen aus, indem sie einen Film der Woche vorstellen und somit durch ihr Angebot leiten. Das gilt für die englischsprachigen Länder, in spanischsprachigen Nationen gibt es so etwas leider noch nicht. Man kann auch seinen eigenen Blog, egal in welcher Sprache, verlinken lassen und so auf ihn aufmerksam machen. Über Facebook und Twitter lassen sich darüber hinaus auch Beziehungen zu Gleichgesinnten aufbauen, die helfen und einen weiterempfehlen. Das aber geht nur im Internet – nicht in der Presse. Man muss also die Verbindungen, die das Internet erlaubt, nutzen. Alles andere wäre dumm.

ADRIAN MARTIN *David Hudson* zum Beispiel, der in Deutschland lebt und für «Fandor» arbeitet. Jeden Tag stellt er eine Linkliste her, die von vielen Menschen gelesen wird. David nimmt diesen Job sehr ernst, er wählt aus, er übersetzt. Und wir geben auch wichtige Texte an David weiter. Individuen machen hier den Unterschied aus. Es gibt wirklich sehr gute Blogs, die auf die unterschiedlichsten Filme oder Bücher aufmerksam machen. Das wird von vielen Menschen gelesen.

FILMBULLETIN Wir sprachen bereits über die Qualität im Internet. Es gibt auch in Deutschland Websites, die – mit Verlaub – nicht so gut sind, wo die Autoren den theoretisch unbegrenzten Raum nutzen, um viel zu schreiben, aber wenig zu sagen, wo Film sehr oberflächlich und geschmäcklerisch abgetan wird.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Das ist sicher richtig, aber auch wenn es sehr viel schlecht geschriebene Texte im Internet gibt, findet man immer noch genug, was einen interessiert. Diese Vielfalt gibt es im Print nicht, schon gar nicht in Tageszeitungen.

FILMBULLETIN Ich würde gern mit Ihnen noch über einen anderen Themenkomplex sprechen, über die Ästhetik der DVD, über das, was der deutsche Professor Jan Distelmeyer das «flexible Kino» nennt. Hat die DVD unsere Wahrnehmung von Filmen verändert?

ADRIAN MARTIN Ja, ganz bestimmt. Ich war selbst in Australien zwischen 2006 und 2011 für die DVD-Firma Madman Entertainment tätig, die japanische Filme herausgab. Ozu, Mizoguchi, Kurosawa. Und dann ging es darum, wie man den Wert einer DVD steigern kann. Zusätzliche Information durch Audiokommentare wurde immer wichtiger, und so habe ich allein für 35 Filme Kommentare gesprochen. Das hat wirklich Spass gemacht und wurde auch gut bezahlt. Die Firma hat den Wert dieses zusätzlichen Angebots erkannt. Wenn Criterion in den USA und das BFI in England einen Mizoguchi-Film herausbringen, muss man sich in Australien etwas Neues zu demselben Film einfallen lassen. Dabei ist der Audiokommentar gar nicht einmal die wichtigste mögliche Form, um Filmkritik zu üben. Manche Leute machen es gut, manche schlecht. Er ist zum Beispiel gut geeignet für Filmstudenten, die viele Fakten erfahren und etwas lernen können. Dann gibt es Extras, Dokumentationen, entfallene Szenen – diese Dinge gehen aber nie so weit, wie sie sollten. Bei einer Brian-De-Palma-DVD, sagen wir SCARFACE, gibt es nur das übliche Making-of oder Interviews, in denen man Nützliches erfährt. Es ist aber nie so analytisch, wie es sein könnte. Das Problem neuerdings: Mit online gestellten Filmen fallen diese Errungenschaften wieder weg. Bei «Fandor» gibt es nur den reinen Film, das Bonusmaterial ist plötzlich schon wieder Geschichte. Doch es geht ja nicht nur um hörbare oder visuelle Extras. In der britischen Reihe «Masters of Cinema» gibt es zur DVD noch ein Booklet, das manchmal bis zu 70 Seiten dick ist. Es gibt Übersetzungen von seltenen Texten, Interviews, Essays, die man vorher so noch nicht gelesen hat.

FILMBULLETIN Das Schauen einer DVD hat auch immer mit mir selbst zu tun: Sprache, Untertitel, Springen zu einem Kapitel – ich selbst bestimme, wie ich einen Film schauen will. Man hat so etwas wie die Illusion von Macht über den Film.

ADRIAN MARTIN Ja, aber man hat vor allem unterschiedliche Möglichkeiten, den Film zu entdecken. Wie teilt man zum Beispiel einen Film in Kapitel ein? In Maguerite Duras' INDIA SONG von 1975 ist jede Einstellung ein Kapitel. So kommt es, dass die DVD 140 Kapitel hat. Eine sehr schöne Möglichkeit, um den Film zu studieren. Grossartig. Die Möglichkeiten, einen Film zu unterteilen, sind quasi unbegrenzt. Die ganzen Möglichkeiten der Extras einer DVD sind noch gar nicht erschlossen. Bei einer Brian-De-Palma-DVD könnte man ja theoretisch mit der Funktion «Tracking Shots» alle Kamerafahrten des Films nacheinander abrufen, dasselbe wäre für Close-ups denkbar. Es gibt viele Möglichkeiten, einen Film zu zerlegen und so seine verschiedenen Elemente zu sammeln und zu ordnen. Das ist bislang aber noch nicht versucht worden.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Ich habe viele Filme auf DVD und meinem PC gesehen, aber am liebsten gehe ich natürlich ins Kino, wegen der Grösse der Leinwand, wegen der Konzentration auf den Film, wegen des gemeinschaftlichen Erlebnisses. Aber es ist gut, beides zu haben, Kino und DVD. Den Film selbst zu besitzen und ihn immer wieder anschauen zu können, bedeutet ja auch, dass man ihn besser und näher studieren und analysieren kann. Man muss natürlich auch kinematografische Erfahrung haben, die man nur im Kino erwerben kann. Man sieht Dinge, die einem sonst vielleicht nicht aufgefallen wären. Und es passiert auch mit einem selbst etwas. Das wäre zu Hause vor dem kleinen Fernseher oder dem noch kleineren Computer so nicht möglich. Man muss sich halt immer aufraffen und das Haus verlassen. Doch ist man erst einmal im Kino, ist es immer eine besondere Erfahrung.

ADRIAN MARTIN Einige Filmemacher haben aber die DVD vorbehaltlos angenommen. Agnès Varda zum Beispiel überwacht die DVD-Produktion ihrer Filme. Sie überwacht die Digitalisierung von 35 mm und hat sogar das ganze Equipment in ihrem Studio. Sie kümmert sich auch um die Extras und spricht noch einmal mit den Menschen, mit denen sie vor über dreissig Jahren einen Film gemacht hat. Im Film selbst gibt es dann an bestimmten Stellen Icons, mit deren Hilfe man während des Sehens Informationen abrufen kann. Agnès Varda wiederbelebt ihren Film. Sie schreibt ihr Werk durch das Medium der DVD quasi neu und trägt so zu seiner Entdeckung bei. Einige Filmemacher sind in dieser Hinsicht sehr nachlässig oder distanzieren sich vom ganzen Prozess der Herstellung. Andere aber gehen sehr viel weiter, machen schon während der Dreharbeiten Videotests, die sich dann auch auf der DVD finden. Dinge, die man vorher noch nie sehen durfte, tauchen nun aus den Archiven der Filmemacher auf. Da sind phantastische und interessante Sachen dabei.

FILMBULLETIN Man kann allerdings auch sehr dumme Sachen machen, wie zum Beispiel Christopher Nolans MEMENTO in chronologischer Reihenfolge gucken ... (Beide lachen.) Wie dem auch sei: ein neuer Themenkomplex, nämlich Videospiele. Haben Videospiele das Erzählen fürs Kino beeinflusst?

ADRIAN MARTIN Ich habe noch nie ein Videogame gespielt. Ich habe nichts dagegen, aber ich habe mich nie dafür begeistern können.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Ich habe früher einmal welche ausprobiert, sehr alte Spiele. Vielleicht kann man im Moment von einem Trend sprechen, dass Videospiele auf Filme Einfluss nehmen. Nehmen Sie zum Beispiel ELEPHANT von Gus Van Sant. Dieser Film hat ästhetisch, erzählerisch und auch kameratechnisch etwas von einem Videospiel. Moderne Spiele haben dieses Gefühl für Raum, lange Korridore, Point-of-View-Perspektiven. Etwas, was es aber auch schon im Kino gegeben hat. Es ist eine Wechselwirkung. Das eine beeinflusst das andere und umgekehrt.

ADRIAN MARTIN Ich habe manchmal den Eindruck, dass Videogames gewisse Erzählweisen, die es schon gibt, verfeinern und modernisieren. Filme von Alain Robbe-Grillet oder Raúl Ruiz kommen dem manchmal sehr nahe, weil man verschiedene Stufen durchläuft oder von einer Welt in die nächste geworfen wird. Man geht durch einen Spiegel und ist in einer anderen Welt. Ruiz hat wahrscheinlich noch nie in seinem Leben ein Videogame gespielt, aber seine ästhetische und visuelle Vorstellung bewegte sich schon in den sechziger und siebziger Jahren in jene Richtung, dass eine Erzählung nicht nur einer Welt entspricht. Was ihn interessierte: Wie kommt man von einer Welt in die andere, der Pfad zwischen ihnen, das verbindende Glied war ihm wichtig. Und das entspricht schon ein wenig der Videogame-Ästhetik. Sehr überrascht hat mich auch Roman Polanskis THE NINTH GATE, ein übernatürlicher Horror-Thriller, in dem es um eine geheime Bibliothek und Geheimcodes in Büchern geht. Johnny Depp erlebt mit jedem weiteren Buch eine andere Stufe der Realität und muss sich in mehreren Welten zurechtfinden. Ein Regisseur, der schon seit den sechziger Jahren arbeitet, hatte also 1999 eine Vision davon, wie Videogames funktionieren. THE NINTH GATE ist so etwas wie ein Rendezvous zwischen Film und PC-Spiel. Oder nehmen Sie GRAVITY, in dem Sandra Bullock minutenlang durchs All schwebt und sich von Station zu Station hangelt. Das hat auch einen Videogame-Effekt, den man in vielen Science-Fiction-Games findet.

FILMBULLETIN Mittlerweile projiziert fast jedes Kino, nicht nur in den USA, sondern auch in Europa, Filme digital. Hat die Digitalisierung das Kino verändert oder ist die Festplatte nur ein anderes Trägermedium?

ADRIAN MARTIN Das ist ein grosse Frage. Wie jedermann habe ich gemischte Gefühle. Gestern Abend haben wir gemeinsam in der Brian-De-Palma-Retrospektive RAISING CAIN in einer guten 35-mm-Kopie gesehen. Ganz offensichtlich ist das ein Wert, ein körperlicher Kitzel, der wesentlich zum Vergnügen des Filmeschauens beiträgt. Aber ich bin nicht nostalgisch oder puristisch, was Zelluloid angeht. Vielleicht hat das autobiografische Gründe, wie für viele von uns. Als ich aufwuchs, habe ich Filme vor allem im Fernsehen gesehen. Ganz egal, ob Jerry Lewis oder Kenji Mizoguchi – als Teenager habe ich in Australien die Filmgeschichte im Fernsehen entdeckt, in Mitternachtssendungen auch ausländische, synchronisierte Filme. Es ist nicht so, dass das wahre Kino nur dasjenige ist, das projiziert wird. Es gibt mittlerweile viele Wege, in dem wir das Kino empfangen, mit vielen unterschiedlichen technologischen Formaten. Fernsehen, PC, digital, von Super 8 bis 35 mm – es wäre natürlich grossartig, wenn alle Formate gleichzeitig existieren könnten. Doch 35 mm kann der Digitalisierung nicht trotzen. Hinzu kommt, dass die digitale Projektion einer alten, rotstichigen Zelluloidkopie überlegen ist. Der Sound ist grundlegend besser bei digitaler Projektion. Wenn man einen alten Film anschaut, der digitalisiert wurde, hört man auf einmal Dinge, die vorher gar nicht da waren. Wir leben nun einmal in einer Zeit, in der viele Menschen gut klingende Soundsysteme zu Hause haben. Und ich will diesen Sound auch hören. Wie so oft bei neuen technologischen Erfindungen gibt es Gewinne und Verluste. Ich bin nicht supernostalgisch, was 35 mm angeht. Aber ich möchte auch nicht, dass es völlig verschwindet. Filmmuseen und Kinematheken sind wahrscheinlich die letzten Schreine, wo man noch alle Formate abspielen kann und auch 35 mm weiterhin existieren wird. Wenn dem so ist, bin ich damit zufrieden.

FILMBULLETIN Sie erwähnten es schon: Wir können heutzutage Filme in den unterschiedlichsten Formen anschauen, vom grossen Kinosaal über Fernsehen und PC bis zum kleinen Smartphone. Das führt mich zu meiner nächsten grossen Frage: Wie sieht das Kino in der Zukunft aus?

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Die verschiedenen Möglichkeiten, die Adrian eben genannt hat, erlauben unterschiedliche Erfahrungen. Zunächst ist es wichtig, dass die Menschen überhaupt Filme schauen. Sie gehen nicht mehr so oft ins Kino wie früher. Sie verlieren allerdings dabei. Das Interessante, einen Film zum Beispiel auf einem Smartphone zu schauen, ist die unmittelbare Verfügbarkeit. Das Smartphone macht mir ein Angebot, der Film ist sofort abrufbar. Ich glaube nicht, dass das Kino sterben wird, denn es bietet mir etwas, das alle anderen Formen mir nicht bieten können. Regisseure müssen allerdings darüber nachdenken, dass ihre Filme nicht mehr zwangsläufig im Kino gezeigt werden. Für andere Formen muss man sich andere ästhetische Lösungen überlegen. Sie müssen etwas Neues anbieten, und davon wird auch abhängen, wie wir zukünftig Filme schauen. Ich weiss nicht, ob das die Zukunft des Kinos erklärt.

ADRIAN MARTIN Ich stimme dir zu. Die Zukunft des Kinos ist extrem divers – in all diesen unterschiedlichen technologischen Formaten und Hilfsmitteln. Das führt dazu, dass auch Filmobjekte immer unterschiedlicher werden, es wird unterschiedliche Erzählversionen geben. Für mich ist das aber keine schlechte Sache. Film ist nun mal nicht diese eine singuläre Form. Wir können nicht in die sechziger Jahre zurückkehren. Wong Karwai hat zum Beispiel überhaupt keine Probleme damit, unterschiedliche Versionen seiner Filme herzustellen. Da gibt es eine für China, eine für Amerika. So erhöht er vor allem die Aufmerksamkeit für seinen Film. Es gibt keine definitive alleinige Form. Die Diversifikation einzelner Objekte wird zukünftig bestimmend sein für den Vertrieb von Filmen.

CRISTINA ÁLVAREZ LÓPEZ Was man allerdings nicht vergessen darf, ist die Qualität. Wenn ich mir einen Film im Internet anschaue, ist die Bildqualität gelegentlich richtig schlecht. Verwaschene Bilder, schlechter Ton. Das ist natürlich nicht die Idee von Kino, aber manche Menschen lernen Filme nur so kennen. Sie sind zufrieden mit dem, was sie sehen. Sie konzentrieren sich nicht mehr auf den Film. Da wächst eine andere Generation von Zuschauern heran, deren Aufmerksamkeit schnell nachlässt. Sie gehen einfach nicht ins Kino, zumal die Eintrittspreise auch immens gestiegen sind. Vielleicht müssen Kinos zukünftig auch noch andere Wege finden und Angebote machen, so wie zum Beispiel Live-Übertragungen von Opern. Aber um Ihre Frage zu beantworten, passt vielleicht ein Graffiti, das wir in Prag gesehen haben: The future will be confusing.

ADRIAN MARTIN Dem kann ich mich nur anschliessen: The future will be confusing.

Das Gespräch mit Adrian Martin und Christina Álvarez López führte Michael Ranze am 5. April in Hamburg.

Dank an Volker Hummel, der bei der Vermittlung und Durchführung des Interviews geholfen hat.

Der australische Filmwissenschaftler Adrian Martin und die spanische Filmkritikerin Cristina Álvarez López kamen Anfang April nach Hamburg, um anlässlich der Brian-De-Palma-Retrospektive im Kommunalkino Metropolis das Videoessay COUNT IT OUT: MOTIFS AND STRUCTURES IN THE CINEMA OF BRIAN DE PALMA *zu präsentieren, das sich mit zentralen Motiven und Strukturen in Brian De Palmas Werk beschäftigt.*

Adrian Martin ist zurzeit Gastprofessor an der Frankfurter Goethe-Universität, er hat die Onlinemagazine «Rouge» und «Lola» initiiert.
›www.rouge.com.au
›www.lolajournal.com

Cristina Álvarez López ist Filmkritikerin, Künstlerin, Mitherausgeberin des spanischen Onlinemagazins «Transit» und unterrichtet ebenfalls an der Goethe-Universität.
›cinentransit.com

Martin und López arbeiten gemeinsam an einem Buch zu De Palma und haben eine Reihe von audiovisuellen Essays zu verschiedenen Filmthemen und Regisseuren produziert, unter anderem zu Jean-Pierre Melville, Leos Carax und Philippe Garrel.
›mubi.com/notebook/posts/the-melville-variations
›cinentransit.com/el-cine-de-leos-carax/#dos
›mubi.com/notebook/posts/all-tomorrows-parties

›filmstudiesforfree.blogspot.com/

›www.fandor.com

Das ‹dort› und die ‹anderen›

Wenn am 12. Juni die Fussballweltmeisterschaft beginnt, wird die ganze Welt die folgenden vier Wochen nach Brasilien schauen. Plagt die Fussballfans die grosse Frage, wer der nächste Weltmeister sein wird, werden sich wahrscheinlich viele eine ganz andere Frage stellen: Wird es wirklich die grösste Party der Welt, wie es die Fifa gerne vollmundig verkündet, oder droht der Weltmeisterschaft angesichts der anhaltenden Proteste ein vorzeitiges Ende? Verwunderlich wäre es nicht. Die Massenproteste im vergangenen Oktober waren die grössten seit dem Ende der Militärdiktatur, und es war auch der Protest der Strasse, der dazu beitrug, den ersten demokratisch gewählten Präsidenten Fernando Collor de Mello 1992 aus dem Amt zu jagen – jenen Präsidenten, der mit seiner neoliberalen Wirtschaftspolitik die brasilianische Filmwirtschaft in den neunziger Jahren zum Erliegen brachte.

Von diesem Rückschlag hat sich die Filmbranche glücklicherweise erholt, und die internationalen Erfolge von Filmen wie *Walter Salles'* CENTRAL DO BRASIL (1998), *Fernando Meirelles'* CIDADE DE DEUS (2002) oder *José Padilhas* TROPA DE ELITE (2007) zeigen, dass sich das neue brasilianische Kino nicht hinter seinem "Überkino", dem *Cinema Novo*, verstecken braucht. Ein Vergleich von damals und heute ist müssig, denn Zeiten ändern sich und ebenso die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen Filme produziert und gesehen werden. Wer meint, das neue brasilianische Kino sei weniger politisch als das Cinema Novo, das einst angetreten war, soziale Ungerechtigkeit und Unterdrückung im Land mit filmischen Mitteln anzuprangern, macht es sich zu leicht und scheint wenig Interesse und Neugier für das Neue zu haben. Die Utopie eines möglichen gesellschaftlichen Neubeginns ist heute Erzählungen gewichen, in denen die am Rande der Gesellschaft Stehenden in den Mittelpunkt gerückt sind – einer Gesellschaft, die von Widersprüchen, Korruption, Inkompetenz, Enttäuschung und Rassismus gekennzeichnet ist. Angesichts der Stimmung im Land darf man gespannt sein, wie das brasilianische Kino auf die brodelnde Stimmung und das kommende Grossereignis im Land reagieren wird.

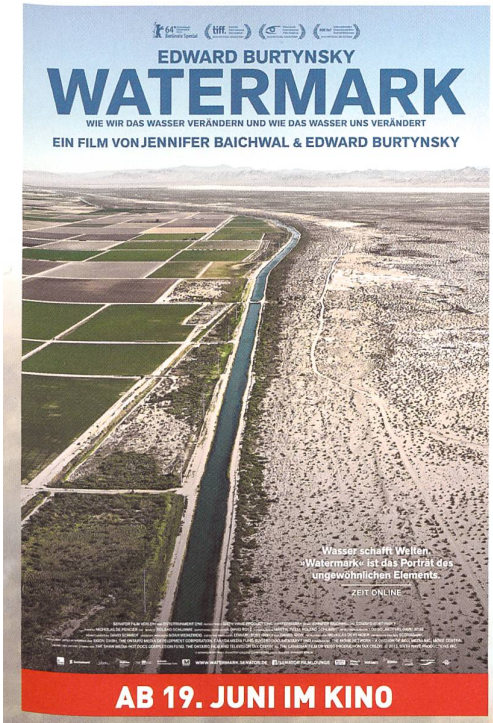
Ein Beispiel, wie das aussehen könnte, hat für mich *Paulo Caldas* bereits vor einigen Jahren in seinem bewegenden DESERTO FELIZ (2007) gezeigt. Er erzählt die Geschichte der sechzehnjährigen Jéssica, die, um dem Missbrauch ihres Stiefvaters zu entkommen, aus ihrem Dorf im Nordosten Brasiliens nach Recife flieht. Die Hoffnung von der ersehnten Freiheit erfüllt sich aber nicht. Um zu überleben, prostituiert sie sich und teilt sich mit zwei Kolleginnen für eine horrende Miete ein kleines Zimmer in einem heruntergekommenen Sozialbau. Allabendlich trifft man sich in einer Bar am Strand, um neue Freier zu treffen. Die Bekanntschaft mit dem Berliner Rucksackreisenden Mark, der gemeinsam mit Freunden einen Urlaub voller Drogen und Sex für wenig Geld geniesst, könnte das ersehnte neue Leben einlösen. Man sieht später Mark und Jéssica gemeinsam in Berlin. Ob sie dort das ersehnte bessere Leben findet, lässt der Film indes offen. Nicht schrill, grell und schockierend, sondern behutsam, in langen Einstellungen, einer zuweilen ungewöhnlichen Optik und in matten Farbtönen erzählt Caldas seine Geschichte vom Aufeinandertreffen zweier Lebenswelten, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Eine Stärke des Films ist für mich, dass er sich einem eindeutigen Ende verweigert. Vielleicht geht er mir gerade deshalb nicht mehr aus dem Kopf. Auch, weil zur Weltmeisterschaft Hunderttausende von Fussballfans und Touristen nach Brasilien reisen werden, Menschen in Kontakt treten, unzählige Biografien sich kreuzen und Geschichten sich miteinander verweben werden. Sicherlich, es wird aufregende, amüsante und glückliche Erzählungen geben, aber Gewalt, Missbrauch und zerstörte Träume werden auch eine Seite dieser Weltmeisterschaft sein – nicht nur eine brasilianische Geschichte.

DESERTO FELIZ ist kein übersehenes Meisterwerk. Gesehen haben sollte man ihn aber dennoch, denn was Caldas, wie auch *Marcelo Gomes* in CINEMA ASPIRINAS E URUBUS (2005) oder *Karim Aïnouz* in PRAIA DO FUTURO (2013) gelingt, ist, eine Seite im brasilianischen Kino stark zu machen, die sich zunehmend für Brasiliens Rolle in einer globalisierten Welt interessiert und der man mit dem Begriff des nationalen Kinos nur ungenügend beizukommen vermag. Es ist die Verschränkung von Biografien, Erfahrungen und Erzählungen, die Brasilien näher an uns heranrücken lässt. Caldas' und Gomes' Film sind Teil einer in den kommenden Tagen zu Ende gehenden Retrospektive zu den deutsch-brasilianischen Filmbeziehungen. In der Retro sind Filme beider Länder immer wieder aufs Neue aufeinander ausgerichtet, um sie mit neuen Augen zu sehen. Erstaunliche Dinge kamen dabei zutage. Ein Vergleich von *Glauber Rochas* ANTÔNIO DAS MORTES (1969) und *Rainer Werner Fassbinders* weniger bekanntem DIE NIKLASHAUSER FART (1970) verdeutlicht den starken Einfluss des Cinema Novo auf das Neue Deutsche Kino. In einem Publikumsgespräch mit *Edgar Reitz* zu DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT (2013) erzählte Reitz, dass sein Film auch ein wenig auf seiner eigenen Familiengeschichte beruht, da auch seine Vorfahren nach Südbrasilien auswanderten. Reitz' Protagonist im Film träumt davon, nach Brasilien auszuwandern, um dort auf Indianer zu treffen. Seine Sehnsucht erinnert mich an Jéssicas Teenagerträume. Damals Brasilien, heute Europa. Und morgen?

Egal was in Brasilien in den nächsten Wochen passieren wird, ich hoffe, dass wir weiterhin Geschichten, nicht nur brasilianische, zu sehen bekommen, die die Grenzen in unseren Köpfen aufzulösen vermögen, denn das "dort" und die "anderen" existieren schon lange nicht mehr.

Wolfgang Fuhrmann

Oberassistent am Seminar für Filmwissenschaft in Zürich und Kokurator der Retrospektive der deutsch-brasilianischen Filmbeziehung im Zeughauskino, Berlin



AB 19. JUNI IM KINO

«Eine Meditation über den atemberaubenden Überfluss der Natur und einen schwindenden Rohstoff.»
KulturSPIEGEL

PRAESENS-FILM AG präsentiert

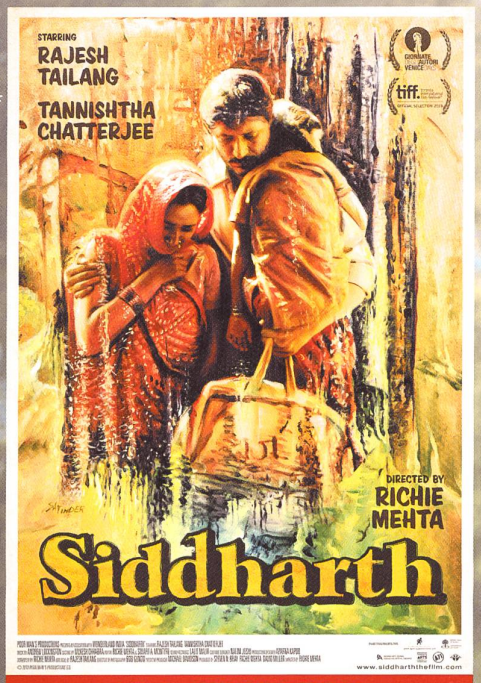
Eine barrierefreie Komödie von
Stefan Hillebrand und Oliver Paulus

vielen dank
für nichts

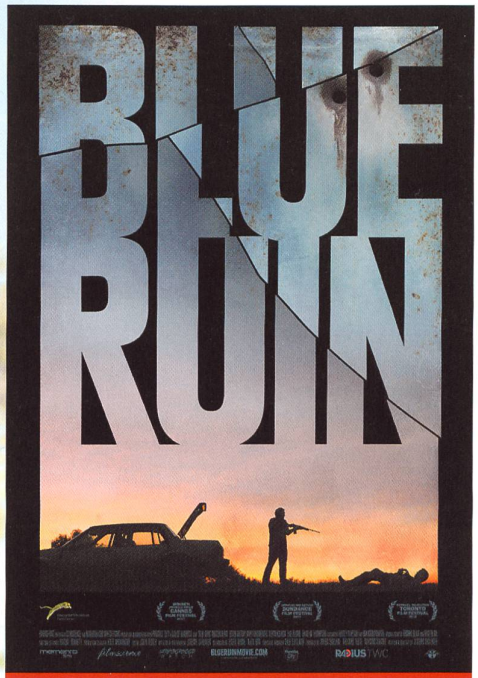
AB 26. JUNI IM KINO

«...Ein verwegenes Gangstertrio im Rollstuhl ist nur eine von vielen erfrischenden Ideen in dieser erstaunlich leichtfüssigen und wunderbar kurzweiligen Tragikomödie, die auf Voyeurismus und Pathos verzichtet...»
Die Wochenzeitung

«...gelungenes, realistisches Abbild von Indien...»
Thierry Jobin, FIFF

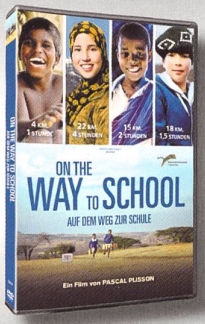


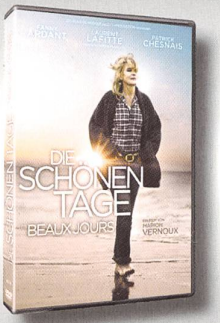
AB 3. JULI IM KINO

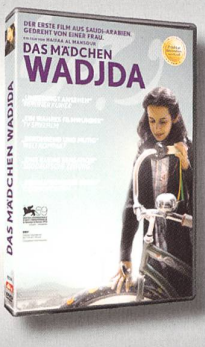


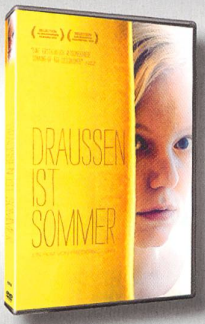
«Jeremy Saulnier zieht mit seinem dunklen, subversiven Rachethriller sogar den Vergleich mit den Coen-Brüdern an.»
The Guardian

AB 17. JULI IM KINO









BEREITS AUF DVD VIDEO ÜBERALL IM HANDEL ERHÄLTLICH!

67°
Festival del film
Locarno
6–16 | 8 | 2014
Main sponsors:
UBS
aet
MANOR
swisscom
www.pardo.ch