Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 340

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

5.14

Sieben Filme für sieben Tage: Semaine de la critique

...

«Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino»: Gespräch mit Alexander Horwath

...

UNDER THE SKIN Glazer

TOM À LA FERME Dolan

Miniplex Houdini – ein Gespräch

FADING GIGOLO Turturro

DIE GELIEBTEN SCHWESTERN Graf

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005

FILM COOPI ZÜRICH

2.10.2014

YALOM'S CURE

von Sabine Gisiger

«Eine Anleitung zum Glücklichsein.»

18.12.2014

SILS MARIA

von Olivier Assayas

«Ein raffiniertes Vexierspiel vor phantastisch in Szene gesetzter Oberengadiner Bergwelt.»
NZZ

18.12.2014

MARIE HEURTIN

von Jean-Pierre Améris

«Première mondiale: Locarno Piazza Grande»

HOMO FABER (DREI FRAUEN)

von Richard Dindo

«Richard Dindos filmische Lektüre des berühmten Romans von Max Frisch.»

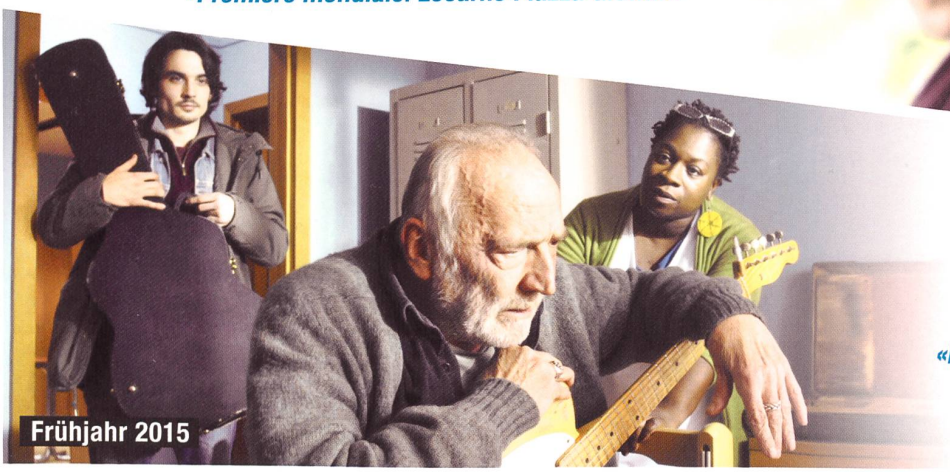
Frühjahr 2015

Frühjahr 2015

DANCING ARABS

von Eran Riklis

«Première mondiale: Locarno Piazza Grande»



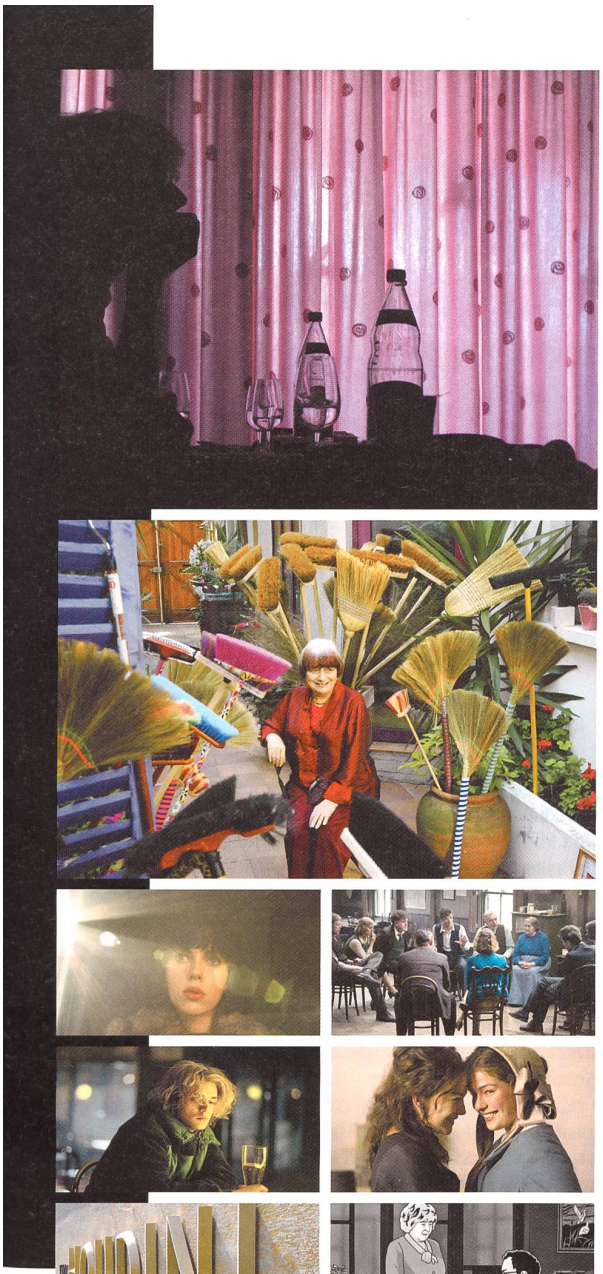
Frühjahr 2015

PAUSE

von Mathieu Urfer

«Première mondiale: Locarno Piazza Grande»

www.filmcoopi.ch



Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
5.2014
56. Jahrgang
Heft Nummer 340
August 2014

Titelblatt:
Scarlett Johansson als Laura
in UNDER THE SKIN
Regie: Jonathan Glazer

2 *Editorial*

KURZ BELICHTET
4 *Crossing Europe*
5 *Locarno, Vorschau*
7 *Josef Dabernig*
7 *Marcel Broodthaers*
8 *Bücher*
10 *DVD*
11 *Tonspur*

KINO IN AUGENHÖHE
12 **Faszinierende Unbestimmtheit**
UNDER THE SKIN *von Jonathan Glazer*
14 **Beklemmend wie PSYCHO**
TOM À LA FERME *von Xavier Dolan*

FILMFESTIVAL LOCARNO
16 **Sieben Filme für sieben Tage**
Zur Arbeit der Semaine de la critique
21 *Vorschau*
22 **‹Alte Filmemacherin› hier, dort ‹junge Künstlerin›**
Agnès Varda

FILMFORUM
25 **Massgeschneidertes Programm**
Houdini, ein neues Miniplex in Zürich
26 **«Für mich ist es ein Zukunftslabor»**
Gespräch mit Frank Braun
28 **Liebesware im Ausverkauf**
FADING GIGOLO *von John Turturro*

NEU IM KINO
31 FINDING VIVIAN MAIER *von John Maloof, Charlie Siskel*
32 BLUE RUIN *von Jeremy Saulnier*
32 JIMMY'S HALL *von Ken Loach*
33 DIE GELIEBTEN SCHWESTERN *von Dominik Graf*
35 ALOIS NEBEL *von Tomáš Luňák*
36 MIELE *von Valeria Golino*
37 LA CHAMBRE BLEUE *von Mathieu Amalric*

WERKSTATT-GESPRÄCH
38 **«Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino»**
Gespräch mit Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums

(UN)PASSENDE GEDANKEN
44 **«They look lobotomized with boredom»**
Von Bildern in Drehbüchern ...
Uwe Lützen

film museum

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,
Daniel Schnurrenberger,
Zürich

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, Michael Pekler, Martin Girod, Erwin Schaar, Frank Arnold, Philipp Brunner, Oswald Iten, Michael Ranze, Doris Senn, Till Brockmann, Irene Genhart, Simon Spiegel, Patrick Straumann, Pierre Lachat, Natalie Böhler, Marian Petraitis, Gerhard Midding

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse Verleih, Lausanne; Filmfestival Locarno; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Till Brockmann, Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi, Look Now!, Neugass Kino, Praesens Film, Thomas Schärer, Zürich; Foto Kolumne: Markus Fischer; Senator, Berlin; Crossing Europe, Linz; Josef Dabernig, Mumok, Österreichisches Filmmuseum, Wien; Ciné Tamaris, Diaphana Films, Le Pacte, happiness distribution, Paris; Tucker Film, Rom

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

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.

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

Editorial

Männer am Rande des Nervenzusammenbruchs. So könnte man die beiden Protagonisten von TOM À LA FERME von *Xavier Dolan* und BLUE RUIN von *Jeremy Saulnier* beschreiben – beides Regisseure, die es zu entdecken gilt, falls man sie noch nicht kennt. Der 25-jährige Dolan, der unter anderem mit Almodóvar verglichen wurde und sich heuer mit MOMMY die Ehre des Jurypreises in Cannes mit Jean-Luc Godard teilte, ist ein Ausnahmetalent à la Orson Welles, das seit seinem ersten von bereits fünf Filmen bemerkenswert stilsicher inszeniert. Im Fall von TOM À LA FERME spielt er auch selbst den in Bedrängnis Geratenen, der auf der Farm der Mutter und des Bruders seines verstorbenen Geliebten zum Bleiben gezwungen wird. Das faszinierend Unheimliche dieser Begegnung hält sich bis zur letzten Minute.

Am Rande des Wahnsinns bewegt sich auch die Hauptfigur in BLUE RUIN. Bei der erst zweiten Regiearbeit von Jeremy Saulnier, der in erster Linie Kameramann ist, überzeugt, wie diese Rachegeschichte Klischeefallen sicher vermeidet und wie die Ausweglosigkeit immer greifbarer wird, ohne dass der Film durch die verstörenden Geschehnisse an Faszination verlieren würde. BLUE RUIN war letztes Jahr am Filmfestival von Locarno zu sehen, und dank Cannes hat der Film überhaupt Aufsehen erregt und Verleiher gefunden. Dieses Jahr wirft das Filmfestival Locarno ein Schlaglicht auf die neue amerikanische Generation von Filmemachern, unter anderem mit neuen Filmen von *Alex Ross Perry* und *Joel Potrykus*. Bisher waren ihre Filme bei uns höchstens in Programmkinos zu sehen. Sie – wie auch Dolan und Saulnier – gilt es auf jeden Fall zu verfolgen und in der Not auf DVD oder VoD zu sehen.

Entdeckungen gelingen seit 25 Jahren auch immer wieder der *Semaine de la critique*, der unabhängigen Sektion des Filmfestivals Locarno. Der Schwerpunkt in der vorliegenden Ausgabe bietet einen erhellenden und kurzweiligen Blick hinter die Kulissen, auf die Arbeit einer Auswahlkommission. Die Semaine de la critique setzt sich aus Filmkritikern zusammen, die sich jedes Jahr für sieben Dokumentarfilme entscheiden müssen – auch wenn die Wahl nicht immer leichtfällt.

Im zweiten Schwerpunkt lässt *Alexander Horwath*, der Direktor des Österreichischen Filmmuseums, ebenfalls einen Blick hinter die Kulissen zu und erklärt, warum es essenziell ist, Filme in ihrem Ursprungsmedium zu zeigen. Das Kino als Ausstellungsraum wird insofern nicht nur in Bezug auf die gezeigten historischen Raritäten und Klassiker bedeutend, sondern auch in Bezug auf die klassische Vorführsituation. Nachdem in der Schweiz fast hundert Prozent der Kinos auf digitale Projektion umgestellt haben, lässt sich die analoge Vorführung praktisch nur noch im Filmmuseum erleben. Film ist nicht nur Material, sondern auch Dispositiv, eine besondere Vorführsituation also, zu der unter anderem das Rauschen des Tons oder die Kratzer auf der Kopie, der leicht zitternde Bildstand gehören. Das Verschwinden von Filmherstellern wie Kodak und von Kopierwerken betrifft neben Filmarchiven und Filmmuseen auch Künstlerinnen und Künstler, für deren Arbeit das Zelluloid als Material zentral ist. Die britische Künstlerin *Tacita Dean* setzt sich für die Rettung von Zelluoid ein und sammelt auf der Website savefilm.org Unterschriften, denn nur wenn der analoge Film als kulturelles Erbe bewahrt bleibt, lassen sich die Unterschiede zum Digitalen ausloten, auch in Zukunft produktiv nutzen und wiederentdecken.

Tereza Fischer

Kurz belichtet

David Hemmings in BLOW-UP
Regie: Michelangelo Antonioni

DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT
Regie: Edgar Reitz

Nachtrag

Das Motiv unseres Titelblatts von Heft 4.14 aus METROPOLIS von Fritz Lang stammt vom Fotografen *Horst von Harbou*. Wir danken der *Deutschen Kinemathek* für die Mithilfe und entschuldigen uns dafür, dass diese Copyright-Angabe im Impressum dieser Ausgabe vergessen wurde.

John Turturro

Das Zürcher Kino *Xenix* widmet im Umfeld des Schweizer Kinostarts von FADING GIGOLO, der jüngsten Regiearbeit des Schauspielers und Filmemachers *John Turturro*, am 7. August, seine Indoor-Sommerreihe diesem körperbetonten Schauspieler und Regisseur. Zu sehen sind etwa noch BARTON FINK, THE BIG LEBOWSKI und O BROTHER, WHERE ART THOU? von *Joel* und *Ethan Coen*, JUNGLE FEVER von *Spike Lee* und UNSTRUNG HEROES von *Diane Keaton*. Und alle seine bisherigen Regiearbeiten, von seinem autobiografisch geprägten Erstling MAC von 1992, einer Hommage an den Arbeitsethos seines Vaters, über ILLUMINATA (1998), worin von der schillernden Welt des Theaters erzählt wird, dem «unanständigen proletarischen Musical» ROMANCE & CIGARETTES von 2005 bis zu PASSIONE von 2010 – einer «Liebeserklärung an das vielfältige Singen in Neapel».

www.xenix.ch

Blow-up

Im *Fotomuseum Winterthur* wird vom 13. September bis 30. November die Ausstellung «Blow-up – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie» zu sehen sein (aktuell noch bis 17. 8. in der Albertina Wien). Die Ausstellung stellt in mehreren Kapiteln Bezüge zwischen der 1966 entstandenen filmischen Reflexion über das Verhältnis von Bild und Realität her und dem fotografischen Spektrum – Sozial-, Kunst-, Modefotografie im London der Swinging Sixties –, das der Film entfaltet.

Das *Filmfoyer Winterthur* hat für September ein filmisches Begleitprogramm zur Ausstellung zusammengestellt. Eröffnet wird es selbstverständlich mit BLOW-UP von *Michelangelo Antonioni* (2. 9.). Es folgt BLOW-OUT von *Brian De Palma* (9. 9.), ein brillant fotografiertes Spiel mit Motiven nicht nur aus BLOW-UP: Ein Toningenieur wird bei nächtlichen Geräuschaufnahmen Zeuge eines Autounfalls und stellt auf dem Band fest, dass dies wohl ein Attentat auf einen Präsidentschaftskandidaten war. Höchst spannend dürfte die Matinee am 14. 9. im Fotomuseum werden: Für UP AND OUT unterlegte *Christian Marclay* (THE CLOCK) die Bilder von BLOW-UP mit der Tonspur von BLOW-OUT. Auch LA DOLCE VITA von *Federico Fellini* (16. 9.) und SEX, LIES, AND VIDEOTAPE von *Steven Soderbergh* (23. 9.) drehen sich um Motive wie Sehen und Gesehenwerden. Den Abschluss der Reihe bildet PEEPING TOM von *Michael Powell* (30. 9.), eine so schonungslose wie brillante Studie zum Thema Voyeurismus und Filmemachen. In der Hauptrolle der kürzlich verstorbene *Karlheinz Böhm* als Kameramann, der die Angst junger Frauen filmt, bevor er sie mit einem ins Kamerastativ montierten Messer umbringt.

www.filmfoyer.ch

Familienepos

Dank der *Cinémathèque suisse*, die DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT von *Edgar Reitz*, quasi ein Prequel zu dessen drei ausufernden HEIMAT-Serien, verdienstvollerweise in ihren Verleih aufgenommen hat, wird diese wunderbare Arbeit ab August nach «Bildrausch Basel» auch andernorts in der Schweiz zu sehen sein. «Prequels haben den Vorteil, dass man die Vorgänger nicht kennen muss. Der Zuschauer kann sich bedingungslos fallen lassen in Reitz' Erzähluniversum, das so reich angefüllt und so meisterlich in Szene gesetzt ist, mit überbordenden Breitwandbildern in kraftvollem Schwarzweiss, in denen nur gelegentlich einzelne Farbtupfer Akzente setzen.» (Michael Ranze in Filmbulletin 3.14) Angekündigt sind Kinostarts für das *Kino Kunstmuseum*, Bern (ab 14. 8.), das *Filmpodium Zürich* (ab 28. 8., am 13. 9. möglicherweise mit Anwesenheit von Edgar Reitz), das *Stattkino Luzern* (ab 14. 9.) und das *Centre de Culture ABC*, La Chaux-de-Fonds (ab 10. 9.).

Alain Resnais

Anfang August kommt AIMER, BOIRE ET CHANTER von *Alain Resnais*, die letzte Regiearbeit des grossen Meisters, in die Schweizer Kinos. Im *Stattkino Luzern* wird dieser Start mit der Aufführung von ON CONNAÎT LA CHANSON (24. 8.) und LES HERBES FOLLES (31. 8.) begleitet.

www.stattkino.ch

The Big Sleep

Eli Wallach

7. 12. 1915–24. 6. 2014

«Wer THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY (...) von Sergio Leone gesehen hat, wird den verschlagenen mexikanischen Revolvermann Tuco, den Eli Wallach da spielt, in der Tat nicht mehr vergessen: Im ständigen Wechselspiel von Verrat und Komplizenschaft ist er der beste Leinwandpartner, den Clint Eastwood je hatte – und ein genialer Komiker (...)»

Tobias Kniebe in Süddeutsche Zeitung, 26. 6. 14

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

MEI-
NUNGS-
UM-
FRAGE.

Wir wollen es WISSEN!

Liebe Leserin, lieber Leser

Ihre Meinung ist uns wichtig.
Mit ein paar Klicks ermöglichen Sie uns, *«Filmbulletin – Kino in Augenhöhe»* in Zukunft besser nach Ihren Wünschen ausrichten zu können.

Auf unserer Website: www.filmbulletin.ch finden Sie den Link zur Online-Umfrage.
Wir würden uns über Ihre Teilnahme sehr freuen. Bitte füllen Sie den Fragebogen bis 22. August 2014 aus.

Wir bedanken uns herzlich für Ihre wertvolle Mitarbeit.
Ihre Filmbulletin-Redaktion

HELVETAS
Handeln für eine bessere Welt

HELVETAS CINEMA SUD

DAS SOLARBETRIEBENE
OPENAIR-KINO

5./6. AUG. **THUN** → INSELI KEHR, SCHIFFLÄNDE-PARK, 21.30 UHR
5.8. UN CUENTO CHINO 6.8. LA SOURCE DES FEMMES

7./8. AUG. **SOLOTHURN** → KREUZACKERPLATZ OST, 21.30 UHR
7.8. UN CUENTO CHINO 8.8. LA SOURCE DES FEMMES

9./10. AUG. **AARAU** → PARK ALTE KANTONSSCHULE, 21.30 UHR
9.8. UN CUENTO CHINO 10.8. LA SOURCE DES FEMMES

12./13. AUG. **LENZBURG** → ZIEGELACKER, 21.30 UHR
12.8. UN CUENTO CHINO 13.8. LA SOURCE DES FEMMES

14./15. AUG. **USTER** → PARK DER VILLA AM AABACH, 21.30 UHR
14.8. UN CUENTO CHINO 15.8. LA SOURCE DES FEMMES

16. AUG. **ADLISWIL** → SCHULE ZENTRUM KRONENWIESE, 21.15 UHR
16.8. LA SOURCE DES FEMMES

17./18. AUG. **RAPPERSWIL-JONA** → KAPUZINERZIPFEL, 21.15 UHR
17.8. UN CUENTO CHINO 18.8. LA SOURCE DES FEMMES

19./20. AUG. **HORGEN** → PARKBAD SEEROSE, 21.15 UHR
19.8. UN CUENTO CHINO 20.8. LA SOURCE DES FEMMES

21. AUG. **WÄDENSWIL** → VILLA FLORA, 21.15 UHR
21.8. LA SOURCE DES FEMMES

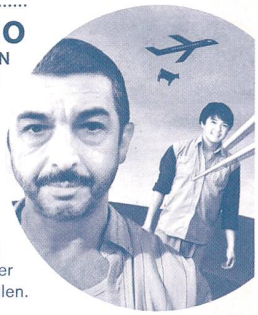
24./25. AUG. **BADEN** → TRIEBGUET, 21.00 UHR
24.8. UN CUENTO CHINO 25.8. LA SOURCE DES FEMMES

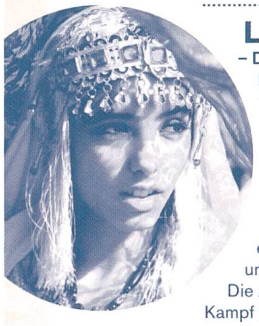
26./27. AUG. **FRAUENFELD** → BURSTELPARK, 21.00 UHR
26.8. UN CUENTO CHINO 27.8. LA SOURCE DES FEMMES

EINTRITT FREI – KOLLEKTE
EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN
REGENSTANDORT: AUF WWW.CINEMASUD.CH

UN CUENTO CHINO
– EIN CHINESE ZUM MITNEHMEN
Sebastián Borensztein, 2011, Arg./Spa., Ov/d

Ein Eisenwarenhändler aus Buenos Aires und ein Chinese, der in Argentinien seinen Onkel sucht, treffen unverhofft aufeinander und da Roberto (Ricardo Darín) es nicht übers Herz bringt, den Chinesen Jun auf der Strasse zu lassen, nimmt er ihn vorübergehend bei sich auf. Es entsteht eine komische Gemeinschaft, wo die kulturellen und charakterlichen Eigenheiten der beiden voll aufeinander prallen.





LA SOURCE DES FEMMES
– DIE QUELLE DER FRAUEN
Radu Mihăileanu, 2011, Marokko/Fra., Ov/d

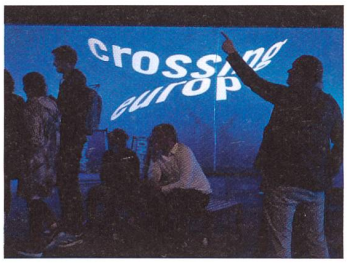
In einem Bergdorf in Nordafrika ist es die Aufgabe der Frauen, das Wasser in die Haushalte zu schleppen. Die Quelle liegt oberhalb des Dorfes und der Weg dorthin ist gefährlich und anstrengend. Die Dorfbewohnerinnen fordern die Männer deswegen auf, einen Brunnen im Dorf zu bauen. Weil die Männer untätig bleiben, treten die Frauen in einen Sexstreik. Die Aufregung ist perfekt und ein dramatischer Kampf für Wasser im Dorf nimmt seinen Lauf.

www.cinemasud.ch

ALTERNATIVE BANK SCHWEIZ

Crossing Europe

Zwei oder drei Dinge, die ich auf den Leinwänden in Linz beobachtet habe



VIA CASTELLANA BANDIERA
Regie: Emma Dante

Wir durchqueren Europa in den Filmen, die im Wettbewerb des Filmfestivals Crossing Europe in Linz gezeigt werden, mehrheitlich in der Unschärfe. Will heissen: Grössere Teile der Bilder auf der Leinwand sind häufig – um nicht zu sagen: mehrheitlich – *out of focus*. (Und das liegt nicht etwa an der Projektion, denn die Untertitel sind gestochen scharf.) Als Zuschauer beginnt man mit der Zeit, automatisch jenen Teil des projizierten Bildes zu suchen, der im Fokus liegt. Anfänglich wiesen die Digitalkameras tatsächlich einen zu grossen Schärfentiefenbereich auf. Dieses Anfangsproblem wurde durch grössere Speicherchips und zusätzlich verfügbare Objektive jedoch längst gründlich gelöst, scheint sich aber in den Köpfen einiger Filmschaffenden festgesetzt zu haben und eine Überreaktion – mit möglichst wenig Schärfentiefe zu drehen – zu begünstigen. Ob es sich dabei – in Anlehnung an François Truffaut formuliert – um «eine gewisse Tendenz» im europäischen Arthouse-Kino handelt, muss weiteren Beobachtungen vorbehalten bleiben.

Thematisch ging es bei Crossing Europe – mit einem Filmtitel aus dem Dokumentarfilmwettbewerb gesprochen – tendenziell um SECOND CLASS: litauische Holzfäller, die in Schweden arbeiten, Lastwagenfahrer vom Balkan, die für italienische Firmen Waren günstiger transportieren, nordafrikanische Moslems, die Luxusvillen sauber halten.

Die "klassische" Einstellung, die in fast jedem der im Wettbewerb gezeigten Filme vorkommt: Kamera auf dem Rücksitz eines Autos; zwei Kopfstützen mit dem Armaturenbrett dazwischen dominieren den Bildvordergrund; die Sicht durch die Frontscheibe bildet den Bildhintergrund, der vollständig ausserhalb des Fokus liegt – eine Strasse, Häuser oder Landschaften lassen sich erahnen; von den Kopfstützen weitgehend verdeckt sind die Fahrerin und ihre Beifahrerin, im Profil angeschnitten, auch noch zu sehen. Situationsabhängig darf es auch ein Fahrer und ein Beifahrer sein, die sich anschweigen oder Worte wechseln. Nach einem Schnitt kann auch mal mehr Profil von der einen oder der anderen Person zu sehen sein, aber auch der Ausblick durch das Seitenfenster des Wagens wird in der Unschärfe gehalten.

In VIA CASTELLANA BANDIERA von *Emma Dante* dominieren solche Aufnahmen, die aus zwei verschiedenen Autos heraus gefilmt wurden. Die beiden Autos stehen sich schliesslich in einer engen Gasse gegenüber: Eines müsste zurücksetzen, um den Weg freizugeben. Stattdessen wird es langsam Nacht und wieder Tag – weitgehend gefilmt vom Rücksitz der Autos und nur ab und an unterbrochen von Aufnahmen eines Ausflugs der Beifahrerin oder Szenen von Anwohnern, die Wetten darauf abschliessen, welches Fahrzeug als erstes zurückgesetzt wird.

Die Führerkabine eines Lastwagens ist der zentrale Handlungsort im Spielfilm TIR von *Alberto Fasulo*. Blick auf den Fahrer, Blick auf die Autobahn, Blick in die vorüberziehende Landschaft – manchmal sogar im Fokus. (Noch 1977, in LE CAMION von *Marguerite Duras*, waren die Bilder von den Strassen, Häusern und Landschaften *immer* im Fokus.) Ein knallharter und einsamer Job, obwohl es streckenweise auch einen Beifahrer gibt. Die hektische Kamera, die fahrigen Bilder aber passen wohl zu diesem bizarren Leben auf den Autobahnen Europas und ihren öden Raststätten.

Beinahe unvermeidlich sind in zeitgenössischen Filmen, die sich mit dem realen Leben beschäftigen wollen, auch Bilder von einem leinwandfüllenden Computerbildschirm – ganz wie zu

TIR
Regie: Alberto Fasulo

VIOLET
Regie: Bas Devos

Hause oder im Büro, nur dass der Zuschauer die Maus (noch) nicht selbst bewegen und das, was als nächstes angezeigt wird, bestimmen kann. "Spannend" auch auf einer Grossleinwand zu sehen, wie zuckelnd ein Computer ein Bild mit grösserer Datenmenge aufbaut. Und spätestens, wenn geskypt wird, haben die Bilder auf der Leinwand nur noch Computerbildschirmqualität. LONG DISTANCE von *Carlos Marques-Marcet* – laut den Credits auf 35-mm-Film von Kodak gedreht (!) – zeichnet sich besonders durch solche Skypebilder aus, denn für «Monate ist der Computer die einzige Verbindung zwischen den Liebenden» (Katalogtext).

LOVE STEAKS von *Jakob Lass* dauert 89 Minuten. Aufgenommen wurden dafür aber 78 Stunden Material. «Dogma 95» wirkt nach – alles aus der Hand, ohne künstliches Licht an authentischen Schauplätzen und ohne Requisiten gedreht. Darüber, ob damit den Figuren und Szenen allerdings die von «Dogma 95» geforderte "Wahrheit" abgerungen wurde, lässt sich trefflich streiten. Ob die Lösung, das üppig vorhandene Material mittels Jump Cuts aneinanderzufügen, beabsichtigt oder einzig verbliebener Ausweg war, bleibe ebenfalls dahingestellt. Eine angetrunkene Autolenkerin wird von der Polizei angehalten und dann im Polizeiwagen abgeführt. Jump Cut. Sie wird stockbesoffen am Strand im Sand liegend von einem ihrer Bekannten aufgefunden. Erst drehen, dann denken – gegen dieses "Konzept" wäre ja nichts einzuwenden, wenn das Ergebnis überzeugte.

Am weitesten mit den unscharfen Bildbereichen treibt es *Bas Devos* in VIOLET. Blick von ganz unten auf dem Waldboden in die Baumkronen. Nur die Baumspitzen im obersten Drittel des Bildes liegen im Schärfebereich. Eine jugendliche BMX-Clique ist auf ihrer Trainingsstrecke unterwegs und wirbelt durch die Einstellung. Immer wenn ein hochfliegender Fahrer den höchsten Punkt erreicht, wo er sich um die eigene Achse dreht, müsste er im Bereich der Schärfe sein. Allerdings verschwindet er zu schnell wieder aus dem Bild, um das eindeutig feststellen zu können. Im Schlussbild befinden wir uns in einer dicken, weissen Wolke. Die Kamera ist auf diese Wolke, die sich aus einer Seitenstrasse auf uns zubewegte, hineingefahren, nachdem sie den Jungen auf dem Fahrrad, dem sie folgte, verlassen hat. Der eigenwillige Gestaltungswille wird in jeder Szene offenkundig. Nicht nur im Bild, sondern auch auf der Tonspur wird mit Schärfe und Unschärfe operiert. Nicht immer passen die Töne zum Bild. «Das Unfassbare», so der Katalogtext, «bleibt unfassbar». Zu Beginn des Films wurden uns Bilder auf Monitoren von Überwachungskameras mit unterschiedlichen Perspektiven in einer ziemlich menschenleeren Einkaufspassage gezeigt. Zwei Jungs gehen erst zögerlich auf zwei andere Jungs zu. Plötzlich geht einer zu Boden. Zwei Jungs laufen davon. Der am Boden Liegende krümmt sich. Der andere, vermutlich ein Freund, schaut tatenlos zu. Die vielen verwelkten Blumen, die später vom Tatort entfernt werden, bestätigen, dass der Junge gestorben ist.

Weil es in den erwähnten Filmen nur eine fragmentierende Dramaturgie gibt, können sich die Charaktere auch nicht entwickeln, beziehungsweise man muss sich eine – von den Regisseuren im Gegensatz etwa zu Jean-Luc Godard behauptete, für wesentlich, wenn nicht gar für entscheidend gehaltene – Entwicklung der Figuren halt eben selber zusammenreimen.

Walt R. Vian

www.crossingeurope.at

Festival del film Locarno 2014

Vorschau

Alain Delon und Claudia Cardinale in IL GATTOPARDO
Regie: Luchino Visconti

CURE – THE LIFE OF ANOTHER
Regie: Andrea Štaka

Eröffnet wird die 67. Ausgabe des *Filmfestivals Locarno* (6. bis 16. August) mit LUCY von *Luc Besson* mit *Scarlett Johansson* und *Morgan Freeman* in den Hauptrollen des Science-Fiction-Thrillers.

Im *Concorso internazionale* sind mit CURE – THE LIEFE OF ANOTHER von *Andrea Štaka*, einem Spiel um Identität und Verlust unter Jugendlichen in Dubrovnik nach dem Ende des Balkankriegs, und L'ABRI von *Fernand Melgar*, dem Porträt einer Lausanner Notschlafstelle, zwei Schweizer Filme präsent. Der Wettbewerb ist mit Filmen wie MULA SA KUNG ANO ANG NOON von *Lav Diaz* (338 Minuten lang), NUITS BLANCHES SUR LA JETÉE von *Paul Vecchiali* und CAVALO DINHEIRO von *Pedro Costa* durchaus experimentierfreudig besetzt. Auch für die *Piazza Grande* sind mit SCHWEIZER HELDEN von *Peter Luisi*, PAUSE von *Mathieu Urfer* und SILS MARIA von *Olivier Assayas* Schweizer (Ko-)Produktionen angekündigt.

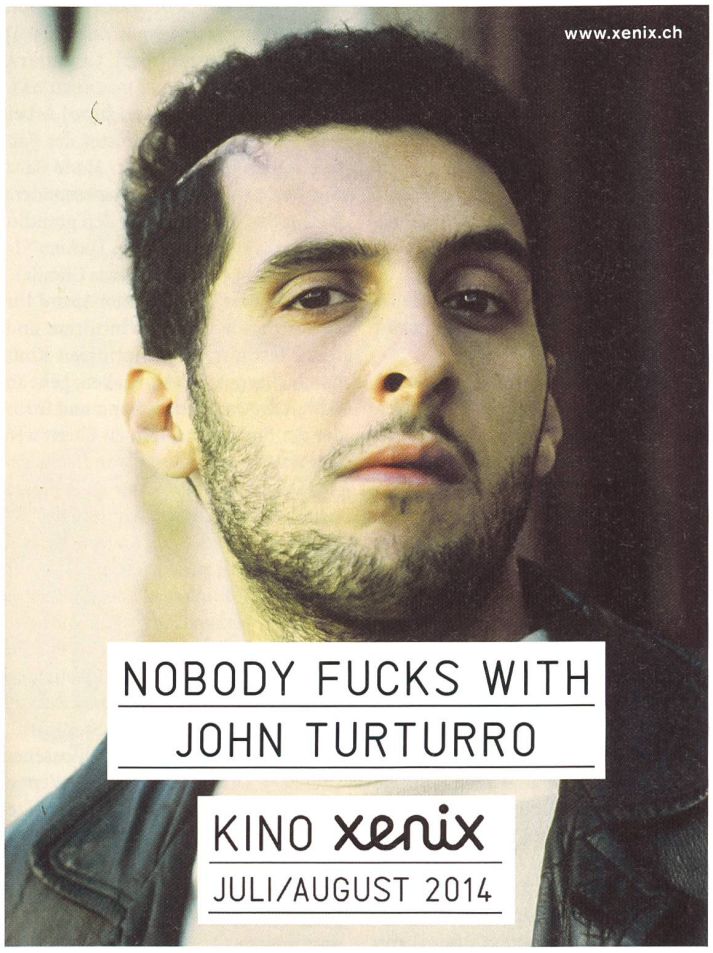
Die Retrospektive gilt *Titanus*, dem ältesten und heute noch aktiven Produktionshaus Italiens, das 1904 von *Gustavo Lombardo* in Neapel gegründet wurde. Im Zentrum der «Familienchronik des italienischen Kinos» steht die "goldene" Produktionsphase der Jahre von 1945 bis 1965, was einen höchst vielfältigen Blick aufs italienische Kino erlaubt. Mit GIORNI DI GLORIA von *Giuseppe De Santis*, *Marcello Pagliero*, *Mario Serandrei* und *Luchino Visconti* produzierte die Titanus 1945 einen der ersten Dokumentarfilme über die italienische Widerstandsbewegung. "Hausregisseur" ist aber auch *Raffaello Matarazzo* mit Melodramen wie TORMENTO (1950), I FIGLI DI NESSUNO (1951), L'ANGELO BIANCO (1955) mit den damaligen Stars *Yvonne Sanson* und *Amedeo Nazzari*. Neben Komödien wie PANE AMORE E FANTASIA (1953) von *Luigi Comencini* (1953) und SCUOLA ELEMENTARE von *Alberto Lattuada* (1954) werden LE AMICHE (1955) von *Michelangelo Antonioni*, IL BIDONE von *Federico Fellini* (1955), BANDITI A ORGOSOLO von *Vittorio de Seta* (1961) und CRONACA FAMILIARE von *Valerio Zurlini* (1962) zu sehen sein. Es finden sich Filme wie I GIORNI CONTATI von *Elio Petri* (1962), LA CORRUZIONE von *Mauro Bolognini* (1963) und I FIDANZATI von *Ermanno Olmi* (1963), aber auch ein Sandalenfilm wie LA BATTAGLIA DI MARATONA von *Jacques Tourneur* und *Bruno Vailati* (1959) und mit I VAMPIRI (1957), LA FRUSTA E IL CORPO (1963) und L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO (1970) Arbeiten der italienischen Meister des Fantastischen *Riccardo Freda*, *Mario Bava* und *Dario Argento*. Und ganz besonders freuen darf man sich auf den grandiosen IL GATTOPARDO von *Luchino Visconti* (1963, 9. 8. auf der Piazza Grande).

Der diesjährige *Vision Award* für Personen, die mit ihrer Intuition und ihren technischen Kenntnissen Kinogeschichte geschrieben haben, geht an *Garrett Brown*, Kameramann und Erfinder der Steadycam. Ihm zu Ehren werden BOUND FOR GLORY von *Hal Ashby* (1976), ROCKY von *John G. Avildsen* (1976), THE SHINING von *Stanley Kubrick* (1980) und WOLFEN von *Michael Wadleigh* (1981) zu sehen sein.

Das traditionelle Panel des *Schweizerischen Verbands der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten* SVFJ (dieses Jahr in Zusammenarbeit mit den Industry Days und Media Desk Suisse) firmiert unter dem Titel «StepIn/ch – Der Schweizer Film vor geschlossener Grenze?» Diskutiert wird mit Vertretern der europäischen und schweizerischen Filmindustrie darüber, was nach dem Ausschluss der Schweiz aus dem Creative-Europe-Media-Subprogramm geschehen soll.

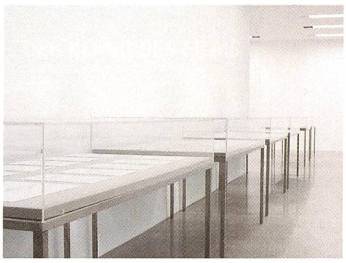
www.pardo.ch

VORVERKAUF
starticket
MOBILE APP
App Store
Google play
FANTOCHE
12. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
2.–7. SEPTEMBER 2014
WWW.FANTOCHE.CH
FOLLOW US:


www.xenix.ch
NOBODY FUCKS WITH
JOHN TURTURRO
KINO xenix
JULI/AUGUST 2014

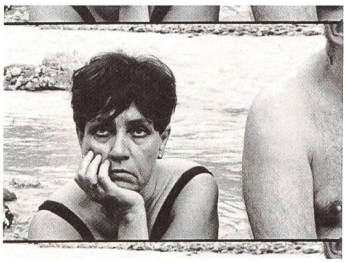
BAFICI
BUENOS AIRES
28. INTERNATION. DOKUMENTAR-FILMFESTIVAL
MÜNCHEN
55. NORDISCHE FILMTAGE
LÜBECK
EIN FILM VON
VIVIANE BLUMENSCHEIN
MITTSOMMERNACHTS
TANGO
«Der Ursprung des Tango ist ein großes Missverständnis.
Die Uruguayer und auch die Argentinier wollen ihn erfunden
haben. Aber eigentlich entstand er im Osten Finnlands.»
AKI KAURISMÄKI
AB 21. AUGUST IM KINO
XENIX FILM

Josef Dabernig



Ausstellungsansicht

ROSA COELI (2003)
Regie: Josef Dabernig



RIVER PLATE (2013)
Regie: Josef Dabernig

Josef Dabernig ist ein ordentlicher Künstler. Betritt man die Ausstellung, die das *Museum moderner Kunst* (*mumok*) in Wien derzeit unter dem Titel «Rock the Void» ausrichtet, fällt zunächst auf, dass es auf den ersten Blick kaum etwas zu sehen gibt. Leere weisse Wände in drei Etagen dominieren den Eindruck, erst hinter mancher Ecke verstecken sich diverse architektonische Elemente sowie ein paar Vitrinen mit Ausstellungsgegenständen. Alles ist buchstäblich aufgeräumt, scheinbar frei von Bedeutungen. In einer der Vitrinen liegen zahlreiche mit enger Handschrift beschriebene Zettel, und man muss schon die Nasenspitze an die Glasscheibe pressen, um die wie aus einem Guss geschriebenen Worte lesen zu können: Es ist die handschriftliche Kopie eines Diätbuchs, die Dabernig penibel, Zeile für Zeile, übertragen hat. In einem anderen Schaukasten sieht man akribisch geordnete Eintrittskarten zu besuchten Fussballspielen. Dabernigs Sinn für Ordnung schlägt sich offensichtlich in Sammlungen, Tabellen und Listen nieder. Auch deshalb kommt man sich in der Weite der weissen Gänge und Hallen bald ein wenig verloren vor.

Doch plötzlich wird man kleiner dunkler Räume gewahr, jeweils hinter mehreren Ecken beinahe versteckt und schwarzen Höhlen gleich. Hier erfährt die Ordnung der Dinge noch einmal eine andere Bedeutung, findet sich in kaum länger als halbstündigen Filmen wieder. Es sind irritierende Arbeiten, fast immer gedreht auf Schwarzweissmaterial, was diesen Filmen zu ihrer formalen Strenge eine gewisse Rohheit verleiht. Und bald wird mit Arbeiten wie LANCIA THEMA (2005), HYPERCRISIS (2011) und Dabernigs jüngstem Werk RIVER PLATE (2013) ersichtlich, warum der klassisch ausgebildete Bildhauer mittlerweile auch zu den innovativsten österreichischen Filmemachern gezählt werden muss.

«Ich bin der Trauernde, der Leidtragende», hört man in einem der kleinen Kinos eine Stimme aus dem Off. ROSA COELI (2003), ein Frühwerk Dabernigs, ist einer der wenigen Filme mit Kommentar (die Stimme gehört dem Schauspieler *Branko Samarovski*) und nimmt bereits einige Positionen der späteren Arbeiten vorweg. Dabernig erzählt von der Fahrt eines Mannes zum Begräbnis des Vaters in ein mährisches Dorf, und diese Rückkehr ist zugleich eine in ein fest reglementiertes System, in ein soziales Gefüge, das seiner eigenen Ordnung folgt und seine eigenen Regeln befolgt. Die Bewohner würden ihn jedenfalls trotz langer Abwesenheit sofort wiedererkennen, meint der Heimkehrer. Man müsse eben nur hineinschlüpfen in die Rolle, die einem zugedacht sei, dann werde man schon sehen, ob sie einem passe. Dabernig legt mittels starrer, insistierender Kameraeinstellungen und einer bis in die Kindheit des Mannes zurückführenden Erzählung eine "unsichtbare" Ordnung bloss, aus der ein Ausbruch kaum möglich scheint. In der im selben Jahr entstandenen sechsminütigen 16-mm-Arbeit PARKING bleiben zwei Männer mit ihrem Wagen auf einer Landstrasse stehen, ehe sie sich sorgsam entkleiden, ihre Hemden und Hosen ordentlich gefaltet auf der Rückbank deponieren und nur in Unterwäsche bekleidet zu einem sadomasochistischen Intermezzo in den Wald aufbrechen.

Die Filme Josef Dabernigs, geboren 1956 in Kärnten, fordern ihre Zuschauer heraus. In fast allen Arbeiten treten Dabernig selbst sowie eine kleine Gruppe von Freunden und Verwandten auf, bilden ein streng choreografiertes Ensemble in einer Art von Wartezustand. Ob Urlauber im HOTEL ROCCALBA (2010), Turnende in EXCURSUS ON FITNESS (2010), Ärzte in einem Erholungsheim in HYPERCRISIS oder Badende in RIVER PLATE: Stets baut die Spannung darauf auf, wie die menschlichen Körper unterschiedliche Innen- und Aussenräume besetzen.

Zugleich sind diese Menschen, selbst wenn sie sich in Bewegung befinden – so wie Dabernig in LANCIA THEMA als ein nach Italien reisender Fotograf, der ständig sein eigenes Auto ablichtet –, in einem Wartezustand gefangen. Diese Form der Starre mag Dabernigs Affinität zur Bildhauerei geschuldet sein, in jedem Fall aber ist dieses Warten kein Zustand der Kontemplation, sondern trägt eine Unruhe in sich. In HYPERCRISIS schleppt sich Dabernig gar als krisengeschüttelter Dichter rastlos und zur psychedelischen Rockmusik von Can durchs Unterholz, während seine Ärzte sich kulinarischen Genüssen hingeben.

Durch das Warten auf eine mögliche Veränderung und durch wiederholte Grossaufnahmen von Körperteilen – von Halbglatzen bis behaarten Waden – entstehen dabei nicht nur surreale und komische Momente, sondern auch Augenblicke von Flucht und Befreiung. Und sei es, dass wie in RIVER PLATE ein Gewitterschauer die Badenden unter eine hässliche Autobahnbrücke treibt.

Michael Pekler

Josef Dabernig: Rock the Void. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, bis 14. September 2014; zur Ausstellung ist der zweite Band des Werkkatalogs als Begleitpublikation erschienen.

www.mumok.at; www.dabernig.net

Marcel Broodthaers
Le Corbeau et le Renard

Marcel Broodthaers: Un jardin d'hiver II, 1974, Film: Emmanuel Hoffmann-Stiftung, Basel Foto © Kunstmuseum Basel

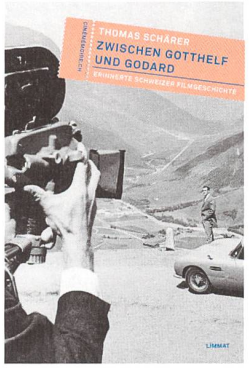
Das Werk des belgischen Künstlers *Marcel Broodthaers* (1924–1976) ist geprägt von seiner durchaus ironischen Beschäftigung mit der Rolle des Künstlers und der Institution Museum. In der Ausstellung «Le Corbeau et le Renard – Aufstand der Sprache mit Marcel Broodthaers» im *Museum für Gegenwartskunst Basel* – sie kreist um sein filmisches Schaffen – ist einer der Ausstellungsräume in einen Wintergarten verwandelt: Rundum stehen etwas schüttere Palmen, Klappstühle sind aufgereiht, an den Wänden hängen gerahmte Reproduktionen von naturhistorischen Schaubildern. Projiziert wird UN JARDIN D'HIVER ABC, derjenige Film, den Broodthaers 1974 für eine Installation im Palais des Beaux-Arts in Brüssel gedreht hat. Man sieht darauf den Raum, der ähnlich ausgestattet ist wie der, in dem man gerade steht, man sieht Besucher der damaligen Ausstellung, geneigt über Vitrinen, blätternd in einem Katalog, und man sieht einen mit einer Videokamera bestückten Fernsehapparat, auf dem dieser Film flimmert. Eine leichthändige Mise en abyme einer Ausstellungssituation.

Und so vergnüglich, luzid und poetisch geht es weiter. Etwa mit LA PLUIE (PROJET POUR UN TEXTE), einer "Performance", in der sich Schrift in Tintenflecken verwandelt. Mit A FILM BY CHARLES BAUDELAIRE, nach Broodthaers «kein Film für Cinephile». Und mit LE CORBEAU ET LE RENARD, einem Palimpsest von Text und Bild, projiziert auf eine beschriebene Leinwand, quasi ein 3-D-Film ganz anderer Art. Arbeiten von geistig verwandten Künstlern wie Hans Arp, John Smith und Dieter Roth schmücken zusätzlich die Ausstellung.

Josef Stutzer

Museum für Gegenwartskunst, Basel, bis 17. 8., www.kunstmuseumbasel.ch

(Nach)erzählte Schweizer Filmgeschichte



Thomas Schärer (Mitte) befragt Viktor Sidler

Als *Thomas Schärers* Buch «Zwischen Gotthelf und Godard – Erinnerte Schweizer Filmgeschichte» Anfang 2014 erschien, war eine ganze Reihe der darin Interviewten bereits verstorben, zuletzt Georg Janett. Das zeigt mit aller Deutlichkeit, wie dringlich und verdienstvoll eine solche Befragung der Zeitzeugen des Umbruchs und Neubeginns im Schweizer Film der sechziger und siebziger Jahre war. Gerade für eine Periode, die sich durch Spontaneität und Improvisation auszeichnete, sind die schriftlich überlieferten und archivierten Dokumente lückenhaft und bedürfen der Ergänzung durch die Oral History, um sich zu einem Gesamtbild zu runden.

Am Anfang stand die gemeinsame Projekteingabe «Cinémémoire.ch» der Zürcher und der Lausanner Filmwissenschaft beim Nationalfonds. Nach der bedauerlichen Ablehnung verfolgten die Zürcher Hochschule der Künste den Deutschschweizer und die Lausanner Filmwissenschaft den Westschweizer Teil mit unterschiedlichen Finanzierungen, Zeitplänen und Konzepten getrennt weiter. Daraus resultiert eine der Schwachstellen des nun als Resultat des Deutschschweizer Teils vorliegenden Buchs: Während Thomas Schärer zu Recht immer wieder betont, dass der Neue Schweizer Film zumindest in seinem kulturpolitischen Auftreten und bei seinen jährlichen Treffen in Solothurn eine regionsübergreifende Bewegung war, fehlen aufgrund dieser Arbeitsteilung vorerst die Stimmen aus der Romandie, soweit es sich nicht um auch in der Deutschschweiz Tätige handelt.

Schärer hat 2007 bis 2009 vierzig ausführliche Gespräche mit Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher Bereiche des Filmschaffens und der übrigen Filmszene über jene Jahre des Aufbruchs geführt. Aus den über 120 Stunden Interviewmaterial – es soll später vollumfänglich zugänglich gemacht werden – hat Schärer für die Publikation eine Auswahl treffen müssen. Er gliedert sein Buch in chronologische und thematische Kapitel und stellt jeweils den Gesprächsauszügen (auf der linken Buchseite) seine «interpretierende und Thesen bildende» Nacherzählung der Geschichte (rechts) gegenüber. Das führt dazu, dass man vieles mehrfach liest: Was die Zeitzeugen in ihren Worten links erzählen, steht, oft nur leicht paraphrasiert, als Schärers Text rechts nochmals.

Als Folge dieses Konzepts zerstückelt Schärer den Interviewfluss, sodass für den Leser vielfach der Bezug und die zeitliche Situierung unklar wird. Trotz einigen in eckigen Klammern eingefügten Ergänzungen und Erläuterungen enthalten die Statements ohnehin viele Anspielungen, die sich im günstigsten Fall aufgrund der Lektüre der rechten Buchseite erhellen, sich im ungünstigeren aber nur vorinformierten Lesern erschliessen dürften. Dafür nur drei Beispiele: Wer weiss heute noch, dass der im Text erwähnte zensurierende Expo-64-Verantwortliche Hans Giger der spätere Redaktor der «Trumpf Buur»-Inserate und stramme Kämpfer gegen alles Linke beziehungsweise vermeintlich Linke war? Franz Ulrichs Anspielung auf den marxistischen Kunsthistoriker Konrad Farner dürfte für alle unverständlich bleiben, die nicht durch eigene Erinnerung oder historische Beschäftigung ohnehin mit der antikommunistischen Pogromstimmung von Ende 1956 vertraut sind. Die Erwähnung, dass der Schweizerische Lichtspieltheaterverband (SLV) zu den Donatoren der Solothurner Filmtage gehört habe, muss angesichts der mehrfach geschilderten generellen Feindschaft der Branche dem "neuen" Filmschaffen gegenüber ein unerklärliches Rätsel bleiben, weil die Rolle des Solothurner Kinobesitzers Walter Weber ausgeblendet wird, der eine gute Zusammenarbeit mit der Solothurner Filmgilde pflegte und lange Zeit Vorstandsmitglied, einige Jahre sogar Präsident des SLV war.

Bei der Auswertung der Interviews stellte sich Thomas Schärer das Grundproblem jeder Oral History: Erinnerungen sind naturgegeben subjektiv und oft auch fehlerhaft. Sie bedürfen der Konfrontation mit den Erinnerungen anderer und mit schriftlichen Quellen; nur so kann ein einigermassen exaktes Bild der Ereignisse erzielt werden. Schärer erhebt im Vorwort denn auch den Anspruch, dass der «Vergleich der Aussagen und schriftlichen Quellen» seine Darstellung auf der rechten Buchseite über die «subjektiven Einzelperspektiven» der linken hinaushebe. Angesichts des zeitlichen Umfangs von zwei Jahrzehnten und der Vielzahl der behandelten Themen liegt es allerdings auf der Hand, dass dem Vertiefungsgrad Grenzen gesetzt waren. Die Informationsfülle allein des Interviewmaterials legt nahe, dass das von Maria Tortajada für die Westschweiz gewählte Vorgehen, eine analytische Datenbank aufzubauen, erst die Voraussetzung für eine fundierte Auswertung schafft (http://www3.unil.ch/wpmu/cinememoire).

Längere Passagen von Schärers Text scheinen sich sehr eng an die entsprechende Version des jeweiligen Zeugen anzulehnen, ohne diese ernsthaft zu hinterfragen, zu überprüfen oder mit anderen Versionen zu konfrontieren. Ihre Ungenauigkeiten und Irrtümer werden unkorrigiert als vermeintliche Tatsachen übernommen; teilweise entstehen Fehler auch durch unzulässige Verkürzungen oder Fehlinterpretationen des Gesagten. So haben Peter und Martin Hellstern nicht etwa, wie Schärer schreibt, ab 1963 «alle Filme, die Atlas in Deutschland auswertete, auch in der Schweiz» verliehen, sondern, wie Martin Hellstern einschränkt, nur jene Titel, für die Atlas «auch die Schweizer Rechte hatte». Und die Reedition der Chaplin-Filme durch die Hellsterns Anfang der siebziger Jahre bleibt verdienstvoll, auch wenn Schärers Behauptung falsch ist, sie seien, «seit Chaplin 1952 (...) die USA verlassen hatte und in die Schweiz gezogen war, (...) nicht mehr gezeigt worden».

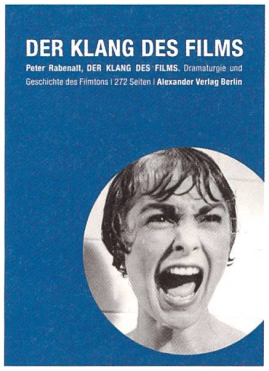
Die beiden Beispiele, die leider für eine Unzahl von Detailfehlern stehen, zeigen die Grundproblematik: Schärer vertraut zu sehr dem, was ihm seine Gesprächspartner – dreissig bis fünfzig Jahre nach den Ereignissen – erzählt haben, und gibt es unreflektiert, manchmal sogar missverstanden wieder. Das führt zu einer flüssig lesbaren, angenehm unakademischen Übersichtsdarstellung, deren Exaktheit aber fragwürdig bleibt.

Um Schärers Arbeit wird künftig niemand herumkommen, der sich mit dem Schweizer Film der sechziger und siebziger Jahre beschäftigt. Leider bietet die Buchpublikation jedoch keine verlässliche historische Basis, auf der man ohne weitere Überprüfung aufbauen könnte. Sollen nicht – nach dem berühmten Filmmotto «print the legend!» – Irrtümer durch die zitierende Weiterverbreitung zur allgemein akzeptierten Tatsache mutieren, werden künftige Historikerinnen und Historiker auf Schärers wertvolles Interviewmaterial zurückgreifen und es mit anderen Quellen konfrontieren müssen.

Martin Girod

Thomas Schärer: Zwischen Gotthelf und Godard – Erinnerte Schweizer Filmgeschichte 1958–1979 (Cinémémoire.ch, Teil I: Deutschschweiz). Zürich, Limmat Verlag, 2014; 704 S., Fr. 84.90

Das Auge hört



«Ebenso wie man beim Lesen eines Romans Bild und Klang nicht vermisst, sondern durch das Wort allein ein geschlossenes Weltbild erhält, ebenso bot auch der gute stumme Film durch Bilder eine vollkommene Welt. Der Tonzusatz verstärkt das Bild nicht, sobald dies selbst alles Notwendige bietet; er stört es nicht, denn beide zusammen bilden ja einen einheitlichen Naturvorgang, aber er ist entbehrlich und vor allem: er schwächt sehr häufig ab», schreibt Rudolf Arnheim 1932 in seinem Klassiker «Film als Kunst» etwas zwiegespalten und eher noch den Bildern des Stummfilms zugeneigt. Dagegen stellt unser Autor *Peter Rabenalt* etwas apodiktisch am Ende seiner feuilletonistisch angelegten Geschichte des Filmtons fest: «Der Tonfilm gab gegenüber dem ‹stummen› Film den Darstellern der handelnden Figuren ihre Sprache zurück, über die sie seit dem antiken Drama verfügten. Durch die Wechselwirkung mit der Authentizität des Filmbildes löste sich der Filmdialog vom dramatischen Dialog im Theater und konnte jeder Figur ihren individuellen Klang verleihen.»

Beide sich theoretisch gebenden Auslassungen werden wenig beweiskräftig ins Feld geführt. Weder die sentimentale Trauer um den Verlust des stummen und die analytisch camouflierte Behauptung des aktuellen Zustands sind für eine Theoriebildung notwendig. Die technische Entwicklung ist gegeben, und daraus resultieren ganz einfach ästhetische Kriterien.

Peter Rabenalt hat als Professor für Film- und Fernsehdramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» in Potsdam gelehrt. Seine Ausführungen zur Geschichte des Filmtons haben nicht akademische Stringenz, sondern führen im unterhaltsamen Stil die verschiedenen historischen Stadien der filmischen Gestaltung mit dem jeweils gewählten Background der möglichen Musik- (vor allem) und Tongestaltung zusammen. In dem an Zitaten reichen Text zeigt uns der Autor, wie euphorisch aktuelle Vorführungen von Stummfilmklassikern mit Orchesterbegleitung aufgenommen werden, zeigt an Beispielen aus dem 19. Jahrhundert, wie musikalische Darbietungen mit Bildern in Verbindung gebracht wurden, referiert über die verschiedenen Versuche, die sogenannten Stummfilme mit Geräuschen und Musik hörbar zu machen. Dass ein grosser Teil der Ausführungen Rabenalts dem Film gewidmet ist, in dem der Ton noch nicht zur Selbstverständlichkeit geriet, zeigt, dass die ästhetischen Auseinandersetzungen um das Hörbare wesentlich mehr durch die noch nicht elaborierten technischen Möglichkeiten favorisiert wurden als durch die Entwicklung zur Selbstverständlichkeit des Hörbaren. Allerdings gewann dann beispielsweise das Genre des Dokumentarfilms seine eigenen Ausformungen: «Die Entwicklung der Technik hatte einen künstlerischen Fortschritt bewirkt. Die tragbare Tonkamera mit schalldichten Blimp liess einen Traum der Dokumentaristen Wirklichkeit werden. Jeder Mensch konnte ohne grösseren Aufwand, ohne vorherige feste Vereinbarungen mit seiner unverwechselbaren Alltagsrede, dem differenziertesten Ausdruck seiner lebendigen Individualität, abgebildet werden.»

Rabenalts *tour d'horizon* ist ein Lesebuch für den interessierten Anfänger, aber auch anregend für eine weitergehende Beschäftigung mit einzelnen Problemen.

Erwin Schaar

Peter Rabenalt: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons. Berlin, Alexander Verlag 2014, 269 S., Fr. 40.90

Eine Wundertüte der Erinnerung und Erkenntnis

Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum

€ 29.90 Das *Österreichische Filmmuseum* begeht das Jubiläum seines fünfzigjährigen Bestehens unter anderem mit einer Publikation, die in gleich drei Bänden unterschiedliche Akzente setzt, nämlich «die akribische Recherche», «die vielfältige Collage» und «die radikale Auswahl». So charakterisiert es *Alexander Horwath*, seit 2002 dessen Direktor, in seinem Vorwort zu «Aufbrechen», dem ersten Band. *Eszter Kondor* beschreibt darin «die Abenteuergeschichte dieser Museumsgründung» (Horwath), beginnend mit der Vorgeschichte, den Bemühungen bereits seit der Gründung der «Gesellschaft der Filmfreunde Österreichs» im Dezember 1945, Filme jenseits des Mainstreams vorzuführen. Erst 1964 dann erfolgte die durch die Filmenthusiasten *Peter Konlechner* und *Peter Kubelka* massgeblich betriebene Gründung des Filmmuseums. Die faktenreiche, aber immer gut strukturierte und lesbare Darstellung schildert die zahlreichen Dispute mit der (Kultur-)Politik, deren Unterstützung mehrfach neu erkämpft werden musste, aber auch den Konflikt mit einheimischen Experimentalfilmern, die sich im Programm weniger gut repräsentiert sahen als ihre amerikanischen Kollegen, was im Januar 1969 in einer Protestaktion kulminierte.

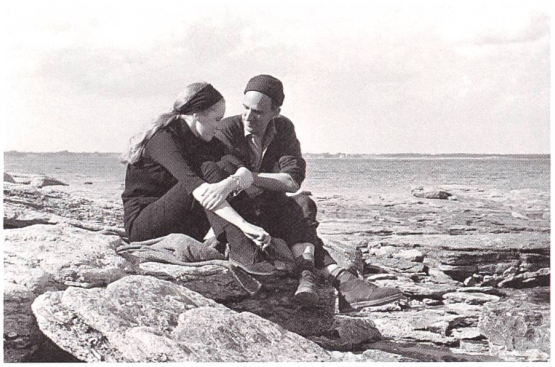
Endet diese Darstellung 1974, so umfassen die anderen beiden Bände den gesamten Zeitraum. «Die vielfältige Collage» des Bandes «Das sichtbare Kino» bietet in «Texten, Bildern, Dokumenten» eine Chronik aller Programme, Publikationen und Gäste. Dass bei Programmen mit verstreuten Filmen nur deren Regisseure, nicht aber die Filmtitel genannt werden, ist gewöhnungsbedürftig, aber dafür entschädigt der detaillierte Katalog, der seit Januar 2014 online steht. «Lesebuch, Bilderbuch, Nachschlagewerk» (Horwath) ist dieser Band, aus dem man etwa entnehmen kann, dass die Wiederentdeckung der Marx Brothers im deutschsprachigen Raum mit der Retrospektive in Wien 1966 begann. Briefe des Ehrengastes Groucho Marx belegen den Witz des alten Herrn, dem der ehemalige Brecht-Mitarbeiter Hans Winge bei dieser Gelegenheit versichern konnte, «dass Brechts Verehrung für die Brüder Marx noch stärker war als die für Karl Marx». Der Band ist eine wahre Fundgrube. Es findet sich etwa das Faksimile eines Briefes von Eric Rohmer (auf Deutsch geschrieben), oder man entdeckt, dass es im Jahr der Howard-Hawks-Retro 1970 auch eine zu Sam Peckinpah gab und dass die zu Don Siegel 1975 auch mit einer Publikation gewürdigt wurde. Neben gut fünfzig historischen Texten stehen fast dreissig neu geschriebene, darunter persönliche Erinnerungen an die Filmsozialisation durch das Filmmuseum, etwa von *Harry Tomicek* (langjähriger Verfasser der Programmtexte auf dem braunem Packpapier) oder von *Sissi Tax*, die zugleich die Beziehungen von Frieda Grafe und Ilse Aichinger zum Filmmuseum würdigt, die beide oft über das dort Gesehene geschrieben haben.

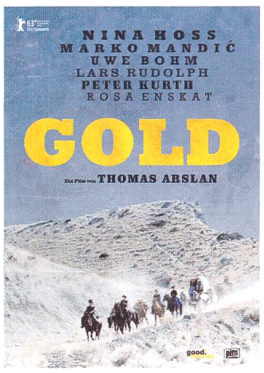
Der Band «Kollektion» schliesslich markiert «die radikale Auswahl» und beschreibt fünfzig Objekte aus der Sammlung, von stereografischen Bildern aus dem 19. Jahrhundert bis zur Workstation für digitale Filmrestaurierung von 2010. Ein Schatzkästlein, in der Tat.

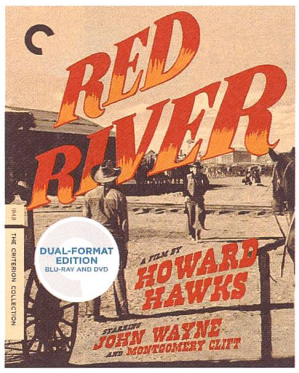
Frank Arnold

Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum. Drei Bände im Schuber: Aufbrechen. Die Gründung des Österreichischen Filmmuseums. 224 S. / Das sichtbare Kino. Fünfzig Jahre Filmmuseum: Texte, Bilder, Dokumente. 352 S. / Kollektion. Fünfzig Objekte: Filmgeschichten aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums. 192 S. Wien, FilmmuseumSynemaPublikationen, 2014. € 44

DVD







Schmerzhaft miteinander verbunden

In der Geschichte des Kinos gab es immer wieder Liebespaare, die durch ihre Zusammenarbeit Bleibendes hinterliessen, darunter die Schauspielerin *Liv Ullmann* und der Regisseur *Ingmar Bergman*. Zu den zwölf Filmen, die sie miteinander drehten, gehören Meilensteine wie PERSONA (1966) und SCENER UR ETT ÄKTENSKAP (SZENEN EINER EHE, 1973), VISKNINGAR OCH ROP (SCHREIE UND FLÜSTERN, 1972) und HÖSTSONATEN (HERBSTSONATE, 1978). Wie üblich erzählt Bergman darin Geschichten über das Ringen des Einzelnen mit sich selbst und über die Abgründe, die sich in Beziehungen und Familien auftun können. Und wie üblich verlässt er sich auf das mimische Ausnahmetalent von Ullmann, die mühelos jeder noch so langen Grossaufnahme standhält.

Mit LIV & INGMAR von *Dheeraj Akolkar* liegt nun ein Porträt dieser Künstlerbeziehung vor, das sich ganz auf deren private Seite konzentriert. Im Mittelpunkt steht Ullmann, die aus der Distanz des Alters Rückschau hält – das ist zwangsläufig einseitig, aber zugleich erhellend: Denn zum einen erzählt sie freimütig über Schönes und Schmerzhaftes. Zum anderen ist sie souverän genug, auch ihre eigenen Schwächen zu benennen: ihre Sehnsucht nach Sicherheit und ihren Drang, Bergman zu kontrollieren; ihre Angst und Naivität, aber auch ihre enorme Wut, die sie nur in den Filmen, aber nicht im gemeinsamen Haus auslebt. Zunehmend lernt sie in Bergman den Eifersüchtigen kennen, der es nicht erträgt, sie mit anderen zu teilen; den Unsicheren, der in ihr die Mutter sucht, während sie von ihm väterlich beschützt werden will. So zeigt LIV & INGMAR zwei Persönlichkeiten, deren Begegnung in künstlerischer Hinsicht ein Glücksfall war, deren private Bedürfnisse aber «unmöglich befriedigt werden konnten. Das wurde unser Drama.» Dass der Film nicht selbst zum Drama gerät, liegt wiederum an Ullmann, die immer wieder lachend von dieser Liebe berichtet, die nach der Trennung der beiden nicht zu Ende war, sondern sich in eine lebenslange Freundschaft verwandelte.

LIV & INGMAR *(Norwegen Schweden, Grossbritannien 2012); Format: 1:1.78; Sprache: Englisch (DD 5.1), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus / StudioCanal*

Western (Variante Berliner Schule)

Kanada, 1898. Eine zusammengewürfelte Gruppe von Deutschen bricht auf in Richtung Klondike im Norden des Landes, wo der Goldrausch ein besseres Leben verspricht. Die Männer und Frauen sind hart im Nehmen – und sie haben gelernt, argwöhnisch zu sein: Wem sich öffnen, wen in Schach halten, mit wem sich verbünden? Für Vertrauen scheint kein Platz in dieser Welt, in der nur Chancen hat, wer sich ein dickes Fell zulegt. Nicht jeder erweist sich als zäh genug, und so wird die Gruppe kleiner, je länger die Reise dauert.

Bereits der klassische Hollywoodwestern spielte die Goldgräberthematik erfolgreich durch. Doch zum Glück unternimmt *Thomas Arslan* nicht den Versuch, sie in seinem neuen Film GOLD zu imitieren. Auf das grosse Gefühl und das Formenrepertoire der Klassiker verzichtet er nahezu vollständig. Am deutlichsten wird das in der Inszenierung der Landschaft, die auf den ersten Blick der Traum jedes Kanadareisenden ist: unberührte Natur, so weit das Auge reicht. Im klassischen Western würde sie zur grandiosen Kulisse, wovor kühne Männer das grosse Abenteuer wagen. Doch Arslan gelingt das Kunststück, die ungeheure Weite als etwas Beengendes darzustellen: «Das Zermürbendste dieser Reise ist die Endlosigkeit der Landschaft, das Gefühl, nicht vorwärtszukommen.» Und so wird die Natur «nach und nach zum Gegenspieler der Figuren, die immer verlorener erscheinen».

Im Verbund mit einer subtilen Figurenzeichnung entsteht aus diesen Bildern ein lakonischer und doch warmherziger Western. Denn wo andere Filme distanziert ihre Figuren beobachten, als wären sie Versuchskaninchen, hat der Deutschtürke Arslan bei aller Zurückhaltung immer Mitgefühl für seine Figuren, die in einer fremden Welt neu anfangen wollen.

GOLD *(Deutschland, Kanada 2013); Format: 1:2.35; Sprache: Deutsch, englisch (DD 5.1, 2.0), Untertitel: D, E. Vertrieb: Piffl Medien / Good Movies*

Western (Variante klassisches Hollywood)

Texas, 1865. Weil die Viehpreise im Keller sind, entschliesst sich Tom Dunson, seine Rinder nordwärts zu treiben, um sie im entfernten Missouri zu verkaufen. Doch Gefahr lauert überall: Erschöpfung, Dürre, Indianer, zudem wächst die Unzufriedenheit der Cowboys. Tom fackelt nicht lange: Wer sich auflehnt, wird erschossen. Schliesslich rebelliert selbst sein Adoptivsohn Matthew. Er lässt Tom zurück, ändert die Route und bringt Mann und Vieh sicher ans Ziel.

Regisseur *Howard Hawks* war berühmt dafür, in vielen Genres zu brillieren. Mit RED RIVER legte er 1948 einen Western vor, der in die Geschichte eingehen sollte: Weil bei der Produktion kein Aufwand gescheut wurde (auch nicht die Beschaffung von 1500 Rindern). Und weil im Vater-Sohn-Konflikt zwei Männlichkeitstypen aufeinanderprallen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: hier der markige Tom, entbehrungserprobt und frei von jedem Humor; dort der feinnervige Matthew, verständig und ironisch. Gespielt werden sie von *John Wayne*, dem Westerndarsteller schlechthin, und *Montgomery Clift*, der in RED RIVER sein Leinwanddebüt hatte – auch das macht den Film noch heute zum staunenswerten Ereignis.

Wie nahezu alles, was beim US-amerikanischen Label *Criterion Collection* herausgegeben wird, ist auch diese Ausgabe von RED RIVER der schiere Luxus. Neben der Kinofassung enthält sie die längere Prerelease-Fassung, zudem mehrere Einführungen und eine Hörspielfassung des Films (unter anderen mit John Wayne und *Walter Brennan*). Hinzu kommen zwei Booklets mit der Romanvorlage von *Borden Chase*, einem Essay von *Geoffrey O'Brien* und einem Interview mit *Christian Nyby*, dem langjährigen Cutter von Hawks. Dies alles wird in einem 4-Disc-Set mit je zwei DVDs und zwei Blu-rays präsentiert (sowohl DVDs als auch Blu-rays enthalten den Hauptfilm und das gesamte Bonusmaterial).

RED RIVER *(USA 1948); Format: 1:1.37; Sprache: Englisch, nur englische Untertitel. Vertrieb: The Criterion Collection*

Hinweis: Es handelt sich um eine US-amerikanische Edition mit Code-1-DVDs und Region-A-Blu-rays. Zum Abspielen der DVDs ist ein codefreier DVD-Player beziehungsweise ein regionenfreier Blu-ray-Player nötig (europäische Blu-ray-Player können in der Regel die Code-1-DVDs abspielen).

Philipp Brunner

DR. STRANGELOVE, OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB

Tonspur

Sterling Hayden als General Jack D. Ripper

George C. Scott (rechts) als General Buck Turgidson

Peter Sellers als Dr. Strangelove

Peter Bull als russischer Botschafter Alexi de Sadesky und Peter Sellers als Präsident Merkin Muffley

Als Jack D. Ripper zu Beginn von *Stanley Kubricks* DR. STRANGELOVE (1964) seinen Untergebenen Captain Mandrake am Telefon fragt, ob er seine Stimme erkenne, macht uns weniger der Inhalt als der misstrauische Ton der Frage stutzig. Stimme und Sprachfärbung der Figuren dieser Atomkriegssatire sind nämlich derart kontrastreich, dass auch am Telefon kaum Verwechslungsgefahr droht.

So steht der herrische Befehlston des Amerikaners Ripper (*Sterling Hayden*) im klaren Kontrast zur freundlich beiläufigen Artikulation von *Peter Sellers'* britischem Offizier Mandrake, der ihm im Rahmen eines Nato-Austauschprogramms auf dem amerikanischen Luftwaffenstützpunkt unterstellt ist. Erwartungsgemäss hat der nach einem alttestamentarischen Fruchtbarkeitsmittel benannte Mandrake wenig übrig für Rippers antikommunistische Verschwörungstheorien und die damit verbundene Potenzangst. DR. STRANGELOVE bezieht denn auch einen grossen Teil seines Humors aus den sprachlichen Zwischentönen dysfunktionaler Kommunikationsversuche.

Anders als Mandrake, in dessen hellem Kontrollraum es konstant rattert, isoliert sich Ripper in seinem dunklen Büro auch akustisch. Nachdem er telefonisch einen nuklearen Erstschlag gegen die Sowjetunion angeordnet hat, kommuniziert er nur noch per einseitiger Durchsage.

Mit heiligem Ernst

Die Besatzung der mit dem Angriff betrauten Fliegerstaffel hat einzig über ein klickendes Chiffriergerät Kontakt zum Boden und kommuniziert intern über die Gegensprechanlage. Dabei sticht der markante Bass von *James Earl Jones* heraus, dessen dunkles Timbre besonders stark mit der hohen Stimme und dem weinerlich zerdehnten Näseln des texanischen Piloten Major Kong kontrastiert, der so ziemlich jedes Klischee des gottesfürchtigen Hinterwäldlers bedient.

Dass Kong trotzdem authentisch wirkt, liegt an der Besetzung mit dem amerikanischen Westernnebendarsteller *Slim Pickens*, der für die Dreharbeiten in England zum ersten Mal seine Heimat verliess. Er spielt die Rolle mit dem heiligen Ernst des Patrioten, der überzeugt ist, das Richtige zu tun. Weil die Figuren dieses Erzählstrangs keine Ahnung davon haben, dass sie den Befehl eines Verrückten ausführen, inszeniert sie Kubrick mit dem Pathos klassischer Kriegshelden. Kongs rührseliger Appell an seine Mannschaft ist an unfreiwilliger Komik denn auch kaum zu überbieten. Selbst als er im Begriff ist, grundlos die Welt zu zerstören, verwendet er jene für das religiöse Amerika so typischen Verballhornungen wie «shoot» für «shit» oder «by golly» für «by god».

Vermittlungsversuche

Unterdessen ersucht das Pentagon General Buck Turgidson um Hilfe. Den Anruf nimmt nicht er selbst, sondern seine Sekretärin im Bikini entgegen. Als einzige Frau des Films beherrscht sie die Kunst der Diplomatie perfekter als alle Männer: Mit dem Anrufer spricht sie unerwartet vertraulich, während sie seine Mitteilungen und Fragen im Befehlston ins Badezimmer ruft und Turgidsons vulgäres Gebrüll aus dem Off in höfliches Englisch zurückübersetzt.

Statt eines athletischen Dressman taucht schliesslich der vierschrötige *George C. Scott* im offenen Hawaiihemd auf und schlägt sich mit der flachen Hand lautstark auf den nackten Bauch. Egal ob ironisch, dozierend oder paranoid – in der Rolle des Kaugummi kauenden Turgidson gewinnt der brachiale Scott seiner ungeschliffenen Stimme ungeahnte Facetten ab. Dies zeigt sich vor allem im Dialog mit dem leicht verschnupften Präsidenten Merkin Muffley, den ebenfalls Peter Sellers als unbeweglichen Vernunftmenschen mit weiblich besetzten Schwächen spielt. Als er etwa dem russischen Premier am Telefon die Hiobsbotschaft vom Atomkrieg beibringen will, verstrickt er sich bis zur Sprachlosigkeit in Beschwichtigungen und Small-Talk-Formeln.

Kontrollverlust

Wenn im unterirdischen «War Room» mit der Emotionslosigkeit eines Wetterberichts über die Vernichtung der Menschheit beraten wird oder sich der kindliche General Turgidson zu einem ekstatischen Plädoyer für die Durchschlagskraft der fehlgeleiteten Fliegerstaffel hinreissen lässt, entsteht die Komik hauptsächlich aus der Fallhöhe zwischen dem Ernst der Lage und der Beschränktheit der verantwortlichen Personen.

In ausgiebigen Improvisationen bei den Proben entwickelte Kubrick mit Peter Sellers den durchgeknallten Wissenschaftler Dr. Strangelove, für dessen Akzent sich der Schauspieler am gutturalen Singsang des österreichischstämmigen Boulevardfotografen Arthur «Weegee» Fellig orientierte. Dr. Strangeloves theatralischer Redefluss wird immer wieder akzentuiert von neurotisch betonten Worten, die ihm wie abrupte Manifestationen seines Wahnsinns entgleiten, ähnlich seiner unkontrollierbaren Hand, die ihn bisweilen würgt oder zum Hitlergruss ansetzt.

Solch groteske Situationen inszeniert Kubrick jedoch betont nüchtern. Der Eindruck von Realismus entsteht dabei massgeblich durch die dokumentarisch anmutende Tonspur, die den dumpfen Hall des riesigen Betonbunkers als Stilmittel nutzt. Das ist besonders im Umschnitt von Totalen zu Nahaufnahmen frappant zu hören.

Ironische Nostalgie

Extradiegetische Musik setzt der Regisseur hingegen ausschliesslich im Kriegsfilmstrang um Major Kong ein. Erstmals verwendet er hier ausschliesslich bestehende Kompositionen, die allesamt nostalgisch konnotiert sind. In der Titelsequenz stilisiert eine Easy-Listening-Version von «Try a Little Tenderness» die Luftbetankung von Flugzeugen zum Liebesakt, während die Szenen an Bord des Flugzeugs vom spärlich instrumentierten Marsch «When Johnny Comes Marching Home» unaufhaltsam vorangetrieben werden. Auch diese Melodie aus dem Sezessionskrieg wirkt angesichts der drohenden Massenvernichtung trotz pathetisch summendem Männerchor nur noch zynisch.

Den Höhepunkt erreicht die ironische Nostalgie im Epilog, als *Vera Lynns* eskapistisches «We'll Meet Again» aus dem Zweiten Weltkrieg zu realen Aufnahmen von Atomexplosionen erklingt. Bei aller Absurdität kann man sich hier als Zuschauer dem vorher belächelten, vom sentimentalen Chorgesang nun aber unwillkürlich ausgelösten Gemeinschaftsgefühl kaum entziehen.

Oswald Iten

Das Filmpodium Zürich zeigt DR. STRANGELOVE *Anfang August in der digital restaurierten Fassung, die jede Nuance dieser fünfzig Jahre alten Tonspur zum Vorschein bringt.*

Faszinierende Unbestimmtheit

UNDER THE SKIN von Jonathan Glazer

Verführerisch rote Lippen, eine atemberaubende, durch hautenge Jeans nachgezeichnete Figur, ein geheimnisvolles, häufig von Halbschatten verdecktes Gesicht, dunkle Augen, die Interesse bekunden, kräftige, schwarze Haare, die das Antlitz wie ein düsterer Rahmen zu umklammern scheinen, eine Bereitschaft zur Verführung, der kein Mann widerstehen kann – fast hat man den Eindruck, Samantha, jenes Operationssystem, dem *Scarlett Johansson* in Spike Jonzes HER ihre Stimme leiht, hätte endlich einen entsprechenden Körper gefunden. Johansson spielt eine schöne, entrückt wirkende junge Frau, die in einem weissen Lieferwagen langsam, ein wenig ziellos durch die belebten Strassen von Glasgow gleitet. Noch weiss der Zuschauer nicht, wer sie ist, was sie im Schilde führt. Reglos, aber wachsam hält sie Ausschau nach jungen Männern. Dann hält sie an, um jemanden nach dem Weg zu fragen. Sie täuscht Hilflosigkeit vor und lässt den ortskundigen Mann einsteigen, damit er ihr ohne weitere Umstände den Weg zeigen kann. Später, am Ziel angekommen, geht sie voran, auf einen endlos tief wirkenden Raum zu, und lässt dabei achtlos ihre Kleidung hinter sich fallen. Während ihr der Mann folgt, wie von unsichtbarer Kraft angezogen, versinkt er langsam in einer schwarz glänzenden, gallertartigen Masse, die die namenlose Frau zuvor noch festen Schrittes überquert hatte.

Eine Szene, die sich noch mehrfach wiederholen soll – auch wenn dadurch zunächst nicht klarer wird, was hier passiert. Ein eigentümlicher Wechsel aus Verführung und Verschwinden, aus Versprechen und Bedrohung bestimmt den Rhythmus des Films, und während man sich fragt, wohin das führen soll, ist man auch schon mittendrin in einem albtraumhaften, faszinierenden Mysterium, dessen Unbehagen man sich nicht entziehen will.

Neun Jahre lang, seit BIRTH (2004) mit Nicole Kidman, hat der britische Regisseur Jonathan Glazer keinen Film mehr gedreht. Mit seinem Debüt SEXY BEAST (2000) war er schlagartig bekannt geworden. Zwei Filme, die die Grenzen ihrer Genres – des Dramas, des Gangsterfilms – ausloteten und die Erschütterungen ihrer Hauptfiguren in den Mittelpunkt des

Erzählinteresses rückten. Jetzt hat Glazer sich des Romans «Under the Skin» (deutsch: «Die Weltenwanderin») des 1960 in den Niederlanden geborenen, nun im schottischen Inverness lebenden Schriftstellers *Michel Faber* angenommen. Eine Satire aus der Zukunft, in der ein Alien in der Maske einer schönen Frau gut beleibte Erdenbürger einfängt, um die Bewohner ihres Heimatplaneten mit Nahrung zu versorgen. Glazer und sein Autor *Walter Campbell* haben den Film von dieser Bedeutung oder besser: Eindeutigkeit entschlackt. Darum erscheint UNDER THE SKIN zunächst wie das filmische Pendant zu einem Rorschachtest, der Auskunft geben könnte über den angstbesetzten Geschlechterkrieg zwischen Mann und Frau, über sexuelle Gefahr und unbestimmte Todessehnsucht. Es ist sicher kein Zufall, dass Scarlett Johansson diesen *devil in disguise*, diesen Teufel in Menschengestalt, spielt. Natürlich ihrer Schönheit und ihrer Sinnlichkeit wegen, vor allem aber dürfte ihr bisheriges Rollenprofil sie für die verführerische Ausserirdische prädestiniert haben. Spielte Scarlett Johansson zunächst, wie in LOST IN TRANSLATION (2003), die Muse älterer Männer, die sich durch ihre Jugend und Schönheit einen Ausweg aus ihrer Lebenskrise erhoffen, wandelte sich ihre Mischung aus Erfahrung und Unwissen, aus Erotik und Unschuld seit IN GOOD COMPANY (2004) in eine fordernde Sexualität, die sich durch Neugier und Initiative speist. Eine Frau, die weiss, was sie will, die sich nimmt, wen sie will. Mit ihrer Willensstärke und Bestimmtheit ist sie den Männern überlegen, erst recht hier, in UNDER THE SKIN. Und mit einem Mal sind wir bei den Femmes fatales des Film noir, bei der fetischhaften Inszenierung weiblicher Schönheit eines Josef von Sternberg. Scarlett Johansson interpretiert ihre enigmatische Figur als Summe aller Frauenrollen, die sie bislang gespielt hat, von erfahrungshungrig über selbstbewusst bis sinnlich. Den Männern kommt in ihrer Mischung aus Arglosigkeit und Verführbarkeit darum eine unglückliche Rolle zu. Sie verschwinden aus dem Film wie im Treibsand, Opfer ihrer Neugier und ihres Impulses, mit einem uneingestandenen Verlangen, für ihren Fehler bestraft zu werden.

Glazer hat seinen Film in unterschiedliche Töne von Dunkelheit und Grau getaucht. Johanssons Profil ist häufig vom Schatten bedeckt, die Strassen sind schmucklos und regennass, die Dörfer trist und menschenleer. Interessant: Die Begegnungen im Lieferwagen hat Glazer mit versteckten Digitalkameras aufgenommen, die Fahrgäste sind Zufallspassanten, die sich ihrer Mitwirkung am Film nicht bewusst sind. Auch in den Strassen, einmal in einer Disco, wurde mit versteckten Kameras gefilmt. Das gibt UNDER THE SKIN einen semidokumentarischen Touch, der so gar nicht zu einem Science-Fiction-Film passen will. Glazer unterläuft die Konventionen des Genres und legt Schicht um Schicht unwirkliche, beängstigende Schreckmomente übereinander, manchmal befremdlich in ihrer Brutalität, manchmal faszinierend in ihrer unbestimmten Bedeutung. Umso überraschender kommen die Skrupel der sinnlichen Sirene, ihr Gewissen plagt sie, und so wechselt der Schauplatz von der Grossstadt über Landstrassen und Dörfer in einen Wald, wo der Alien, verschreckt durch einen Fremden, seine Maske und mit ihr seine Unverwundbarkeit, seine Kälte, sein Desinteresse ablegt. Die Ausserirdische ist menschlich geworden. Und damit ist ihr Ende nicht mehr zu verhindern.

Michael Ranze

R: Jonathan Glazer; B: Jonathan Glazer, Walter Campbell, nach dem gleichnamigen Roman von Michel Faber; K: Daniel Landin; S: Paul Watts; A: Chris Oddy; Ko: Steven Noble; M: Mica Levi. D (R): Scarlett Johansson (Laura), Paul Brannigan (Andrew), Antonia Campbell-Hughes (Shadow Alien), Jessica Mance (Alien), Krystof Hádek (The Swimmer), Jeremy McWilliams (The Bad Man), Michael Moreland (The Quiet Man). P: Film4; James Wilson, Nick Wechsler. USA 2013. 108 Min. CH-V: Elite Film, Zürich

Beklemmend wie PSYCHO

TOM À LA FERME von Xavier Dolan

Zuerst sind es Gedanken zur Trauer, hastig mit blauem Filzstift auf Haushaltpapier notiert. Dann die kanadische Weite und ein Chanson: das poetisch-melancholische «Les moulins de mon cœur» aus den sechziger Jahren. So führt uns TOM À LA FERME des kanadischen Ausnahmetalents Xavier Dolan an endlosen Äckern vorbei, an Kühen und verlassenen Bruchbuden bis hin zum Schauplatz des Geschehens: eine Farm in nebelverhangener Einöde. Dort klopft der Fahrer, Tom, mit dem strähnig blonden Haar und seinen blutig gekauten Fingernägeln, in schwarzer Lederjacke und mit Rollkoffer an die Tür – ohne dass ihm jemand öffnen würde.

TOM À LA FERME basiert auf einem Theaterstück des zeitgenössischen kanadischen Dramaturgen *Michel Marc Bouchard* und erzählt von Liebe und (Selbst-)Hass, von Heuchelei und Homophobie, von Anziehung und Gewalt. Tom sucht das Elternhaus seines verstorbenen Liebhabers, Guillaume, auf, um an dessen Beerdigung teilzunehmen. Auf dem kärglich und bieder eingerichteten Bauernhof leben Guillaumes Mutter Agathe und Francis, der Bruder, von dessen Existenz Tom erst nach seiner Ankunft erfährt. Dieser setzt Tom alsbald handgreiflich zu: Niemand soll auch nur andeutungsweise erfahren, dass Guillaume schwul und Tom sein Liebhaber war. Ganz besonders nicht seine Mutter ...

So unter Druck gesetzt, fabriziert Tom im Lauf der Tage, die er dort bleibt, bleiben will, zu bleiben gezwungen wird, ein Lügengebäude aus einer «heilen Welt» in jener fernen Stadt, wo Guillaume zuletzt lebte, und der "netten" Freundin Sara aus dessen Büro. Tom schweigt, dann münzt er seine eingangs formulierte Trauerrede um und legt sie Sara in den Mund. Er erzählt erotische "Geheimnisse", die Sara ihm "anvertraute" und die die Mutter, die so wenig über ihren heiss geliebten Sohn weiss, wie eine Verdurstende die letzten Tropfen Wasser aufsaugt: Sie will dies alles so glauben. Sie hat ihre eigenen Vorstellungen vom Leben ihres Jungen. Sie will "Normalität".

Die Mutter-Sohn-Beziehungen liegen Xavier Dolan schon seit dem ersten Film am Herzen – und die Kritik bemüht des Öftern dessen Biografie, wuchs Dolan doch nur

mit seiner Mutter auf. So kollidierten schon in seinem Debüt J'AI TUÉ MA MÈRE (2009) Mutter und Sohn in einer konfliktgeladenen Mischung aus Liebe und dem Versuch gegenseitiger Ablösung. Und auch in seinem jüngsten Werk mit dem emblematischen Titel MOMMY, das soeben in Cannes mit dem Preis der Jury ausgezeichnet wurde, prallen in einer hochexplosiven Beziehung eine überforderte Mutter und ihr psychisch angeschlagener Sprössling aufeinander. TOM À LA FERME fügt sich da sowohl inhaltlich als auch "energetisch" in die eindrückliche, bereits fünf Titel umfassende Filmografie des erst fünfundzwanzigjährigen Regisseurs und Schauspielers, der oft die Hauptrolle in seinen Werken spielt – so auch hier.

Dolan spielt den trauernden Geliebten bravourös, hin und her gerissen zwischen Bleiben und Weggehen, zwischen Lüge und Wahrheit: So bleibt Tom über die Beerdigung hinaus. So möchte es die Mutter, die in ihm einen Ersatzsohn wähnt, und so möchte es auch – und doch auch wieder nicht – Francis, der zu Tom in einem widersprüchlichen Verhältnis von Anziehung und Ablehnung steht. Tom wird zum Stallknecht, zum Kumpel, ja zum Tanzpartner, während er zugleich ein Fremdkörper ist und seine Fragen unbeantwortet bleiben: Wer war der Unbekannte, den Francis nicht zur Beerdigungsfeier in die Kirche reinlassen wollte? Was genau verband Francis mit Guillaume? Und vor allem: Was hält ihn selbst noch dort?

Dolan schafft aus dem Kammerspiel ein unter die Haut gehendes filmisches Familien- und Psychodrama mit thrillerhaftem Grundton. Dabei lässt er nicht nur mit der Musik die Melodramen aus den fünfziger Jahren anklingen, er zitiert auch – wie schon in LES AMOURS IMAGINAIRES (2010) – Klassiker der Filmgeschichte. So Hitchcocks Duschvorhangszene aus PSYCHO oder Godards Filme, wenn er mit einem Augenzwinkern im Bild symbolbefrachtete Schriftzüge aufscheinen lässt – so etwa «Feel Reel» oder «Les vrais affaires». Über allem schwebt als dunkles Geheimnis Guillaumes Vergangenheit – und ein homophober Grundton. Im Pressedossier zitiert Dolan aus dem Vorwort des Theaterautors Michel Marc Bouchard, das er gut dem Film als Motto hätte voranstellen können: «Bevor Homosexuelle lernen, wie man liebt, lernen sie, wie man lügt.»

So zeigt TOM À LA FERME, wie unterschwellige Erwartungen und unausgesprochene Gefühle, wie Hypokrisie und Engstirnigkeit ein erstickendes Klima schaffen, das letztlich allen die Luft zum Atmen entzieht. Dolan übersetzt die unheilvolle Geschichte formal durch die Wucht extremer Grossaufnahmen: Die Kamera sitzt den Gesichtern auf, zeigt die Figuren mit ihren Wunden und Narben aus allernächster Nähe und lässt – trotz einiger weniger Totalen der sich in der Weite verlierenden Landschaft – ein klaustrophobes Gefühl von Enge, Gefangensein und ständiger Bedrohung entstehen.

Xavier Dolan vermag einmal mehr nicht nur eine hochemotionale Geschichte zu erzählen, er tut dies auch nach wie vor mit einer greifbaren Lust an der kinematografischen Sprache und in perfekter Beherrschung seiner Mittel: Die Ästhetik seiner Bilder, der Rhythmus des Schnitts (für den ebenfalls Dolan zeichnet), der Einsatz der Musik sind ebenso valable Protagonisten im Film wie die brillanten Schauspieler und ihre Dialoge. Und dies alles im Dienst einer Botschaft für Akzeptanz, die bis heute nichts von ihrer Dringlichkeit verloren hat.

Doris Senn

R: Xavier Dolan; B: Xavier Dolan, Michel Marc Bouchard nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; K: André Turpin; S: Xavier Dolan; A: Colombe Raby; Ko: Xavier Dolan; M: Gabriel Yared. D (R): Xavier Dolan (Tom), Pierre-Yves Cardinal (Francis), Lise Roy (Agathe), Evelyne Brochu (Sara), Manuel Tadros (Barman), Jacques Lavallée (Priester), Anne Caron (Ärztin), Olivier Morin (Paul). P: MK2, Sons of Manual; Xavier Dolan, Nathanael Karmitz, Charles Gillibert. Kanada, Frankreich 2013. 105 Min. CH-V: Filmcoopi

Sieben Filme für sieben Tage

Zur Arbeit der Semaine de la Critique

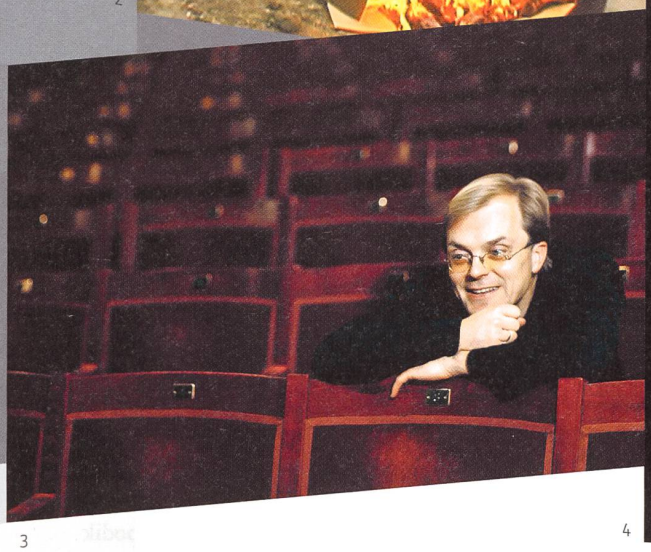
Till Brockmann

Die Semaine de la critique des Filmfestivals Locarno feiert dieses Jahr ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen. Seit elf Jahren habe ich das Glück, die Filme für das Programm mitzubestimmen und sie später als Moderator im Saal mit den Filmschaffenden und dem Publikum zu besprechen. Das ist auch für mich Anlass, eine bescheidene, sehr persönliche Rückschau zu halten und einen Einblick in die Arbeit einer Auswahlkommission zu geben sowie etwas davon zu verraten, was sonst nur hinter verschlossenen Türen geschieht.

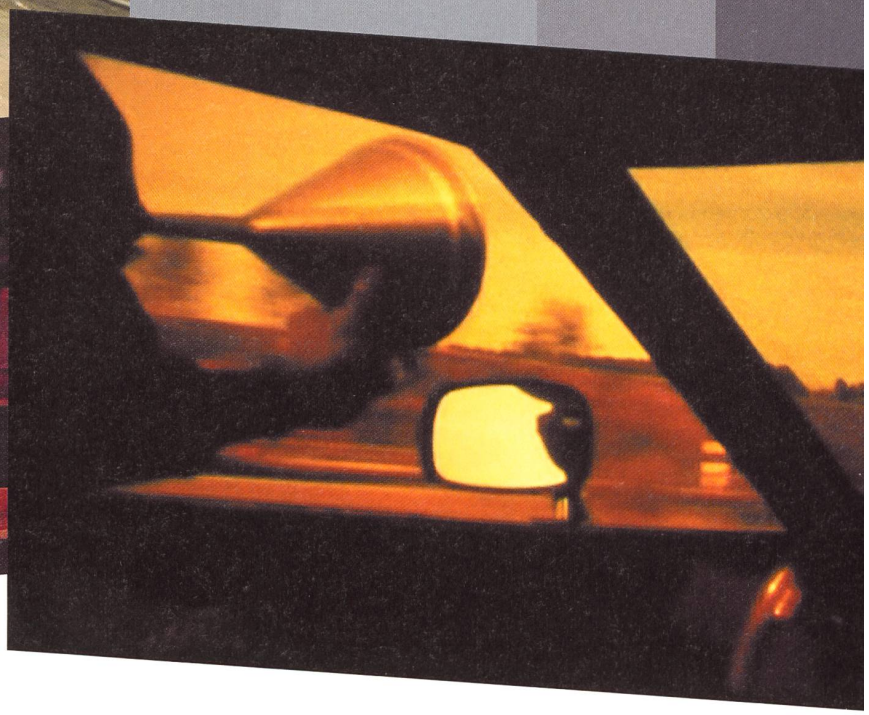
Auswahlkommissionen für Filmprogramme haben alle etwas gemeinsam und sind doch immer verschieden. Zu den Gemeinsamkeiten zählt, dass eine Gruppe von Menschen einen meistens viel zu grossen Berg von zugesandten Werken in relativ kurzer Zeit zu bewältigen hat. Unablässig werden Couverts geöffnet, Einreichungsformulare überprüft und Listen abgeglichen. Danach warten hohe Stapel von DVDs (früher VHS, heute auch mal Blu-rays) darauf, Scheibe für Scheibe abgetragen und den Abspielgeräten anvertraut zu werden, in der Hoffnung, dass diese mit den aufgezeichneten digitalen Formaten auch etwas anfangen können. Stunden-, manchmal tage-, manchmal wochenlang sitzt man in gut abgedunkelten Räumen in der Gruppe zusammen, visioniert, berät, diskutiert, wägt ab und macht sich untereinander den Sauerstoff streitig. Zeit für längere gedankliche Atempausen, die Möglichkeit, etwas Distanz und Musse zum eben visionierten Werk zu gewinnen oder es gar noch ein zweites und drittes Mal anzuschauen, gibt es gewöhnlich nicht. Schnell muss entschieden werden, ob der Film ins Programm passt und zumindest für die Endauswahl in Betracht gezogen werden kann. Das hört sich nach Knochenarbeit an und ist es auch.

Doch das ist natürlich nur eine Seite der Medaille. Die Auswahl ist auch der Moment, in dem sich neue Welten öffnen, man sich auf intensive, emotionale Reisen begibt, neue Erkenntnisse gewinnt und alte revidiert. Neben immer vertretenem Schweizer Dokumentarfilmschaffen reichen Filmemacherinnen und Filmemacher aus jedem Winkel der Erde Werke bei der Semaine ein. Einige Namen sind bekannt und profiliert, die meisten gilt es indes neu zu

2



3



4

entdecken. So ist die Neugierde stets gross, wenn Bild und Ton eines Werkes einsetzen, von dem man weder Regisseur noch kulturellen Hintergrund, weder Form noch Inhalt kennt. Das hört sich spannend an und ist es auch.

Neben der Verschiedenartigkeit der Filme gibt es noch etwas anderes, was jede Kommission von einer anderen differenziert: ihre Zusammensetzung. Selbst bei der Kritikerwoche, die – wie es der Name schon verrät – relativ homogen aus einer Professionellengruppe besteht, beleben ganz unterschiedliche Sichtweisen, Vorlieben und Gemüter die Diskussion. Wenn es darum geht, einem Film die Temperatur zu messen, zückt jeder sein ganz persönliches Thermometer. Die einen achten mehr auf strukturelle und technische Aspekte, die anderen mehr auf eine thematische Auslegeordnung; die einen argumentieren vehement mit dem eigenen, die anderen mit dem (projizierten) Publikumsgeschmack; tagespolitische Relevanz wird gegen holprige Erzählweise ausgespielt; überzeugendes Handwerk gegen Mangel an Originalität. Das Einzige, was am Schluss feststeht: Die klügste Meinung war die eigene. Schön wärs. Ich hab mich selbst schon oft dabei ertappen können, wie ich in der vorigen Diskussion bei meinen Kollegen einen Mangel an objektiven Kriterien monierte, um bei der nächsten einen Film mit Worten zu verteidigen wie: «Aber dieser Protagonist ist doch so unglaublich sympathisch.»

Eine besondere Herausforderung an die Fairness ist es auch, der eigenen Verfassung und der Projektionsbedingung Rechnung zu tragen – und dabei geht es nicht nur um Tagesform. Die ungeschminkte Reportage über medizinische Forensik – auch das eine Knochenarbeit, und nicht nur – wirkt nach dem Mittagessen ganz anders als in anderen Momenten. Genauso entfaltet sich die in langen Einstellungen und bedächtigen Kamerafahrten eingefangene kontemplative Macht der Tundra am Anfang des Arbeitstags etwas leichter als abends um zehn nach acht Stunden Visionierungen. Die sequenzielle Filmbetrachtung verleitet zudem unwillkürlich zu seltsamen Quervergleichen und zumindest fragwürdigen Konfrontationen mit Filmen, die man am gleichen Tag oder sogar kurz zuvor gesehen und von denen man sich innerlich noch nicht getrennt hat. Schon oft war ich überrascht, wie eine damals in der Kommission als schwächer eingestufte Produktion bei einer nachträglichen, individuellen Visionierung im Kino oder am Fernsehen ganz anders wirkte als beim Auswahlprozess. Genauso kommt es leider vor – zum Glück selten –, dass ein Film, der letztlich in unser Programm aufgenommen wurde, auf grosser Locarneser Leinwand weniger Strahlkraft besass, als man erhofft hatte.

Wie für jede Auswahlgruppe ist es zweifellos auch bei der Semaine de la critique das Ziel, jedes Jahr das bestmögliche Programm zusammenzustellen, das heisst sieben dokumentarische Arbeiten zu küren, die als einzelne überzeugen und auch im Verbund stimmig sind. Kommen wir erst zum zweiten Punkt: Im Idealfall sollte das Programm thematisch und formal eine gewisse Abwechslung bieten und somit auch die Variationsbreite der Eingaben, wenn nicht gar des zeitgenössischen Dokumentarfilmschaffens reflektieren. Vier Kriegsdokumentationen, fünf Filme über Tanz oder aus dem gleichen Produktionsland programmiert man aus diesen Gewichtungsgründen gewöhnlich nicht. Ebenso vermeidet man es, dass die Mehrheit der Programmfilme ihr Glück mit einer Kommentarstimme suchen oder sich ganz auf Interviews verlassen, in

1 **Visionierungsarbeit** (Foto: Till Brockmann); 2 **POWER TRIP** von Paul Devlin (2003); 3 **PIANOMANIA** von Robert Libis und Lilian Franck (2009); 4 **HANS IM GLÜCK** von Peter Liechti (2003); 5 **HARDCORE CHAMBERMUSIC** von Peter Liechti (2006); 6 **MULHAPAR** von Paolo Poloni (2014)

Schwarzweiss gedreht sind oder mit ironischem Tonfall operieren. Dennoch muss ihnen allen gemein sein, dass sie ästhetisch und erzähltechnisch den Ansprüchen einer Kinopräsentation genügen, und sie sollten eine starke, erkennbare dokumentarische Handschrift führen.

Was im Einzelfall einen hervorragenden Dokumentarfilm ausmacht, ist nicht endgültig zu definieren und unterliegt schlussendlich dem persönlichen Geschmack. Dennoch gibt es auch in dieser Filmgattung Kriterien, die immer wieder als Bewertungsmassstäbe heranzuziehen sind. Beim breiten Publikum schiebt sich bei der Wahrnehmung des Dokumentarfilms noch stärker als beim Spielfilm der Inhalt, der Informationsaspekt vor die formal-ästhetische Ebene. Ein Film wird sofort als gut empfunden, weil er etwas erzählt, was man noch nicht wusste, nicht selten etwas besonders Aufregendes oder Spektakuläres, oder weil er einen berührt. Bei fachlichem Hintergrundwissen und genauerer Auseinandersetzung wird hingegen klar, dass (auch) in dieser Gattung Inhalt und Form sich gegenseitig bedingen, das überzeugende Werk erst in der ausgewogenen Symbiose aus dem Was mit dem Wie entsteht.

Jeder Dokumentarfilm betreibt eine Selektion und Strukturierung von vorgefundenen Ereignissen, besitzt einen Blickwinkel, eine ideologische Position, eine Intention, die sich mehr oder weniger explizit im Material und dessen Organisation ausdrücken – der sogenannte «objektive Blick auf die Realität» existiert bestenfalls als Leitsatz und Idealvorstellung, nicht aber als filmisches Resultat. Besonders seit der Digitalisierung des Mediums, welche die Materialkosten enorm gesenkt und somit das Verhältnis von gedrehtem zum im Film verwendeten Material enorm zugunsten des Ersteren verändert hat, kommt der Montagearbeit eine eminente Bedeutung zu. Auch der Dokumentarfilm lebt von einer ausgeklügelten Dramaturgie, von Pausen und Beschleunigungen, Höhe- und Wendepunkten, die richtig gesetzt sein sollten. Das soll bei weitem nicht heissen, er müsse – wie zum Beispiel der investigative Dokumentarfilm, der fast schon den Duktus eines Thrillers besitzt – stets süffig geschnitten oder sogar eskapistisch sein. Dramaturgie kann sich auch entlang einer geschickten Strukturierung von Reflexionsangeboten oder dann einer eleganten Aneinanderreihung von Stimmungsbildern entwickeln.

Auch rein technische und ästhetische Werte wie gute Kadrierung, adäquater Ton, stimmige Musik, kluge Bildkompositionen, elegante, bedeutungstragende Kamerabewegungen und dergleichen sind Bewertungsmassstäbe einer Kommission. Selbstverständlich ist dabei jeder Film als Einzelfall zu behandeln. Einer Dokumentation über den syrischen Bürgerkrieg, die unter schwersten Bedingungen entstanden ist, verzeiht man ästhetische Mängel eher als einem Architekturfilm. Ebenso wird eine verzuckerte musikalische Untermalung beim Porträt einer Ballettschule weniger Skepsis auslösen als bei einem Propagandafilm. Doch «schöne Bilder» können nicht allein einen bestechenden Dokumentarfilm ausmachen, genauso schmälern beispielsweise lieblos aufgenommene und schlecht geschnittene Interviewszenen ihren eigentlichen Wert.

Noch häufiger als beim Spielfilm stehen bei dokumentarischen Arbeiten ausserdem ethische Gesichtspunkte zur Diskussion. Zwar ist der Dokumentarfilm, es sei wiederholt, nie Abbild der Realität, doch er greift stets in diese ein, indem er dem breiten Publikum einen Eindruck von Protagonisten, Institutionen oder gesellschaftlichen Prozessen vermittelt. Das Verhältnis von Filmemachern zu porträtierten Individuen ist dabei ein besonders sensibler Bereich: Um einen Dokumentarfilm über einen oder mehrere Menschen zu drehen, muss man ein Vertrauensverhältnis zu ihnen aufbauen. Und dieses sollte auf keinen Fall missbraucht werden, um die Protagonisten der Lächerlichkeit preiszugeben, ihre Aussagen zu manipulieren oder sie voyeuristisch auszunutzen. Auch kann es Vorzug eines Dokumentarfilms sein, dieses Verhältnis innerhalb des Films zu thematisieren und zu reflektieren.

Trotzdem müssen Dokumentarfilmer oder Dokumentarfilmerinnen für mich persönlich nicht notwendigerweise einen eigenen Standpunkt oder ihr methodisches Vorgehen im Film explizit vertreten, etwa mit einer Kommentarstimme oder einem Gespräch vor der Kamera. Ich bevorzuge sogar dokumentarische Arbeiten, die Momente der Widersprüchlichkeit in sich tragen, die ebenso viele Fragen aufwerfen, wie sie beantworten, die die Welt nicht in apodiktischen Erklärungslitaneien aufschlüsseln, sondern Spuren ihrer Komplexität und Undurchdringlichkeit im Material bewahren.

Nachdem jedes Mitglied der Kommission eigene Präferenzen festgelegt und mit Argumenten vertreten hat, werden in der Endabstimmung die sieben Programmfilme der Semaine bestimmt. Wichtig ist es auch, ein paar Ersatzfilme festzulegen, denn nicht alle eingeladenen Werke können dann auch teilnehmen. Mit ein Grund dafür ist der ebenso unausweichliche wie verständliche Interessenkonflikt zwischen Auswahlkommissionen und Filmemachern. Naturgemäss hoffen Letztere auf eine möglichst frühe Rückmeldung, damit sie sich im Falle einer Absage bei anderen Festivals bewerben sowie bereits eine TV- oder Kinoauswertung in Angriff nehmen können (was ein Konkurrenzproblem schafft: Die meisten Festivals bevorzugen Welt- oder internationale Premieren und nehmen grundsätzlich keine Werke in den Wettbewerb auf, die schon woanders zu sehen waren – so auch die Semaine). Die Programmkommissionen haben das entgegengesetzte Interesse: Schon Monate vor Festivalbeginn mehreren Filmen feste Zusagen zu erteilen, bedeutet, den eigenen Spielraum enorm zu verkleinern, da man nie weiss, was noch angeboten wird. So kann es passieren, dass Filmemacher, die eine Kommission monatelang umworben haben, im Fall einer positiven Antwort dann doch absagen, da sie unterdessen ein besseres Angebot bekamen. Das ist Teil des Geschäfts.

In den meisten Fällen jedoch ist die Freude bei den auserkorenen Filmemachern natürlich gross. Schmerzlicher hingegen, den Hunderten anderer Regisseurinnen und Regisseure mitzuteilen, dass ihr Werk, in das sie Monate, meistens Jahre ihres Lebens investiert haben, nicht berücksichtigt wird. Das ist auch der Moment, in dem Eitelkeiten verletzt und Hoffnungen zerstört werden. Einige Urheber verlangen sogar eine Begründung, eine Rechtfertigung oder wollen im Detail wissen, was an ihren Einreichungen so miss-

5

2

4

fallen habe. Überraschenderweise lautet die Antwort häufig: gar nichts. Dutzende Filme sind bei einer Mehrheit der Kommission auf Zuspruch gestossen, doch am Schluss gab es halt sieben andere, die noch mehr überzeugten oder sich besser ins Programmmosaik einfügten. Die Endauswahl ist schliesslich nichts anderes als eine Bestenliste, die eine Kommission erstellt hat – und sie ist das Resultat einer Abstimmung und damit eines Kompromisses: Nicht alle Filme haben die Einstimmigkeit erreicht. Genauso, wie es irrig wäre, mich nach der Liste meiner zehn Lieblingsspielfilme zu befragen, um dann nachzuhaken, warum Hitchcocks REAR WINDOW denn nicht dabei sei, ob ich den Film etwa mies fände (nein, im Gegenteil: Ich betrachte ihn als ein Meisterwerk!), bin ich manchmal verlegen, wenn ich gefragt werde, warum ich die eine oder andere eingereichte Produktion nicht gewählt habe. Der Grund ist einfach, dass mir die Konkurrenz besser gefallen hat.

Trotzdem soll nicht verschwiegen sein, dass manche Produktionen auch durchfallen, weil sie den oben genannten Ansprüchen an einen guten Dokumentarfilm schlicht nicht genügen. Ich lüfte sogar hier ein Geheimnis, das eigentlich keines ist, da es fast alle Kommissionen der Welt betrifft und wegen seiner Voraussehbarkeit eigentlich nur schwer zu hüten wäre: Bei manchen Filmen bricht man die Visionierung in der Kommission sogar ab, wenn alle Mitglieder überzeugt sind, dass selbst die grösste Steigerung die Schwäche des bereits Gesehenen nicht mehr wettmachen kann. Genauso wenig, wie man bei den beliebten Castingshows jemanden weiter singen lässt, der bereits in den ersten Strophen keinen Ton trifft, kann man guten Gewissens nach einer halben Stunde ausschliessen, dass ein Film je zu den sieben besten eines Jahrgangs zählen wird – manchmal nimmt man ihn trotzdem mit nach Hause, weil man sich der Sache wirklich sicher sein will oder einen das Thema so interessiert, das man ihn privat fertig schaut.

Nicht von den Filmemachern, sondern vor allem von den Journalisten und anderen Aussenstehenden lautet eine häufige Frage zudem, welches die derzeitigen, sogar jährlichen Tendenzen im Dokumentarfilm seien. Für kurze Zeiträume ist diese Frage fast nicht zu beantworten, zumal viele Filme über Jahre hinweg entstehen und zeitlich gar nicht so genau einzuordnen sind. Als grösste Veränderung der letzten Jahre, die sicherlich auch in der Kommissionsarbeit der Semaine zu registrieren war, ist dennoch der Übergang vom Zelluloid zur digitalen Technik zu nennen. Andere haben sich zu diesem Thema schon tiefgründiger und besser geäussert, als ich es hier vermag, weshalb ich mich mit einem Bonmot aus der Affäre ziehen möchte: Das Gute an der Digitalisierung ist, dass fast jeder heute einen Dokumentarfilm drehen kann. Und das Schlechte daran ist, dass fast jeder heute einen Dokumentarfilm drehen kann. Auffallend in den letzten Jahren ist darüber hinaus die häufigere Verwendung von Nachinszenierungen oder der Einsatz von Animationssequenzen im Dokumentarfilm. Beide Tendenzen sind sicherlich Sinnbild für die Entfetischisierung des fotografischen Bildes, die wohl auch zu den Begleiterscheinungen der digitalen Wende zählt.

Es sei mir gestattet, zum Schluss noch eine letzte persönliche Bemerkung und damit auch einen Wunsch zu formulieren. Was mich verwundert und manchmal auch etwas konsterniert, sind die häufigen Redundanzen in der Gattung Dokumentarfilm. Genauso, wie man dem Spielfilm, besonders in der Korsettierung des Genre-

3

4

2

kinos, zu Recht vorwerfen kann, immer wieder die gleichen Geschichten, die gleichen Handlungskonstellationen und die gleichen Figuren mit den gleichen Mitteln zu inszenieren, ist auch im Dokumentarfilm das thematisch oder formal Aussergewöhnliche eine Mangelware. Die Gründe sind mir bewusst: Die dokumentarische Produktion ist wie der Spielfilm nicht von kommerziellen Zwängen befreit. Dokumentationen über einen berüchtigten Serienkiller, die Beatles oder den Dalai Lama lassen sich wohl leichter finanzieren und dann beim Kinopublikum und einer Fernsehanstalt unterbringen als ein Porträt des Gemüsehändlers von nebenan oder des belgischen Steuerwesens. Wer sich darüber hinaus formal auf ungewohnte Pfade begibt und mit Filmsprache experimentiert, wird ebenfalls auf Widerstände stossen. Ein grosser Teil des Dokumentarschaffens hat sich zudem von jeher dem Aufdecken von gesellschaftlichen Problematiken und Missständen verschrieben. Als Aids sich verbreitete, entstanden viele Dokumentationen zu dieser Krankheit, in der Schweiz sind die Asylpolitik oder die Erhaltung der alpinen Landschaft ein Dauerthema und weltweit interessieren sich Dokumentarfilmer derzeit für Fukushima oder den Konflikt in Palästina. All das ist verständlich und notwendig.

Trotzdem meine ich, dass die Realität mehr zu bieten hat, reichhaltiger ist als ihr Kondensat im Dokumentarfilm. Wieso schon wieder ein Werk über Behinderte, die Theater machen, wieso den gefühlten fünfhundertsten Film über Menschen im Gefängnis oder die fünftausendste Musikdokumentation? In Berlin – um nicht nur die Auswahl der Semaine zu rühmen – sah ich 2003 POWER TRIP (Paul Devlin, USA), einen Film über die Stromversorgung in Georgien: Selten zuvor wurde mir so klar, was die Einführung der Marktwirtschaft für eine Umschulung in den Köpfen der Menschen im ehemaligen Ostblock bedeutete. Der grosse Abbas Kiarostami stellte für HAMSHAHRI (Iran 1983) die Kamera an einer Strasse Teherans auf und beobachtete einen Polizisten, der unablässig mit Autofahrern diskutierte, die ohne Genehmigung in eine neuerdings gesperrte Zone der Stadt fahren wollten: eine wunderbare Schilderung des Kampfes zwischen Regel und Ausnahme, ein beeindruckendes Porträt der Menschlichkeit. Mit PIANOMANIA (Robert Libis, Lilian Franck, D/AUT) wurde 2009 das Porträt eines Klavierstimmers als bester Film der Semaine ausgezeichnet. Ich muss gestehen, vor der Visionierung skeptisch gewesen zu sein: Möchte ich anderthalb Stunden zusehen und zuhören, wie jemand ein A und ein E anschlägt? Dann wurde mir jedoch schnell bewusst, dass mir noch kein Film so tiefe Einblicke in die Welt der klassischen Musik gewährt hat. Und zuletzt möchte ich noch Peter Liechtis HANS IM GLÜCK – DREI VERSUCHE, DAS RAUCHEN LOSZUWERDEN (CH) erwähnen, der 2003 bei uns im Programm lief. Als nach Zürich eingewanderter Tessiner habe ich nie verstanden, was die ominöse "Ostschweiz" eigentlich sei. Nach diesem kleinen charmanten Film, in dem der Regisseur sich selbst beobachtet, wie er durch tägliches Marschieren im Osten unseres Landes seine Sucht bekämpfen will, verstand ich es.

Peter Liechti, der dieses Jahr verstarb und mit HARDCORE CHAMBERMUSIC auch 2006 in der Semaine vertreten war, ist ein treffliches Beispiel dafür, wie es grossartige Autoren des Dokumentarfilms verstehen, immer wieder kongeniale Balancen zwischen Form und Inhalt zu finden. Ihm möchte ich diese Jubiläumsausgabe der Semaine de la critique widmen. ●

Semaine de la critique 2014

Vorschau

Die *Semaine* jubiliert! Im Rahmen des diesjährigen Filmfestivals Locarno steht die fünfundzwanzigste Ausgabe der Kritikerwoche an, ein Programm von sieben Filmen, jeweils zusammengestellt von Mitgliedern des Schweizerischen Verbands der Filmjournalistinnen und Filmjournalisten (SVFJ / ASJC / ASGC). 1990 erstmals vorgestellt, ist die «Semaine» heute ein fester Bestandteil des Festivals. Das Ziel ist in all den Jahren das gleiche geblieben: sieben neue, herausragende Dokumentarfilme zu präsentieren, die inhaltlich überraschen oder wichtige Anliegen formulieren, formal überzeugen und auch schon mal die nur scheinbar eindeutige Trennlinie zwischen Fiktion und Dokumentation überschreiten.

Mit gleich drei Beiträgen ist dieses Jahr das Schweizer Filmschaffen ausnehmend stark vertreten. Dahinter steckt kein Kalkül, es ist bloss Ausdruck der hohen Qualität des einheimischen Dokumentarfilmschaffens. *Marcel Gisler* (ROSIE) gibt mit ELECTROBOY seinen Einstand als Dokumentarfilmer. Mag hier auch ein Schweizer im Mittelpunkt stehen, so erscheint die Geschichte von einem, der auszog, um Hollywoodstar, Topmodel und noch manches andere zu werden, in ihrer Masslosigkeit und dann dramatischen Fallhöhe universell zeittypisch. In fremde Gefilde zog es auch die Regisseure der anderen Schweizer Produktionen. *Paolo Poloni* richtet in MULHAPAR seine Kamera auf ein pakistanisches Dorf und beobachtet einen Mikrokosmos, der von ethnischen Konflikten und ökonomischen Gegensätzen geprägt ist. Das Drama entfaltet sich hier leise, der Regisseur bleibt im Hintergrund und lässt sein Material sprechen. BROKEN LAND, der visuell starke Film von *Stéphanie Barbey* und *Luc Peter*, geht an der Grenze zwischen Mexiko und den USA dem Problem der illegalen Einwanderung nach. Er überlässt das Wort ganz den US-Siedlern entlang des Grenzzauns, doch die Abertausenden von Flüchtlingen, die jedes Jahr die Grenze passieren, wirken gerade durch ihre Abwesenheit umso präsenter.

Migration ist das beherrschende Thema auch in LA MORT DU DIEU SERPENT von *Damien Froidevaux*. Eine junge Frau, in Paris aufgewachsen, aber anderswo geboren, wird mit ihrem Kleinkind nach Senegal ausgeschafft und muss sich fortan in einer Heimat, die ihr völlig fremd ist, zurechtfinden. Der Film wird getrieben von der ungeheuren Wut und dem Schmerz seiner Protagonistin, die im Lauf der Zeit aber eine bemerkenswerte Wandlung durchläuft. Ein Lehrstück in Sachen falsch geleiteter Entwicklungshilfe ist ON THE RIM OF THE SKY (MING TIAN HUI GENG HAO) von *Hongjie Xu*. In einem abgelegenen kleinen Dorf im Gebirge von Sichuan kämpft ein engagierter Einheimischer für Aufbau und Erhalt der Dorfschule. Als die Medien die Geschichte aufgreifen, kommen die (staatlichen) Helfer – und mit ihnen die Probleme.

Fernab der Welt spielt *Neasa Ní Chianáins* THE STRANGER, der beinah krimiartig investigative Versuch einer Erklärung, wie ein hochtalentierter und kreativer junger Engländer sich auf eine menschenleere irische Insel zurückzieht und da eines mysteriösen Todes stirbt. Ein experimenteller Beitrag kommt dieses Jahr aus Polen: *Zuzanna Solakiewicz* setzt in 15 CORNERS OF THE WORLD (15 STRON SWIATA) einem polnischen Pionier der (analogen) elektronischen Musik der fünfziger Jahre ein betörend schönes Denkmal von Klangbildern.

Irene Genhart, Simon Spiegel

www.semainedelacritique.ch

«Alte Filmemacherin» hier, dort «junge Künstlerin»

Agnès Varda

Ein Sandstrand an der Atlantikküste, auf dem junge Assistenten zahlreiche Spiegel unterschiedlicher Grösse aufbauen: Die Kamera fängt Wellenkämme ein, Fragmente der Horizontlinie und die Gischt, die langsam im Boden versickert. In einer Totalen sehen wir Agnès Varda ihre Installation abschreiten – der Wind verdeckt ihr Gesicht hinter dem Kopftuch (ihre «bevorzugte Erscheinungsweise», wie sie sagt), mit einem Blick ins Objektiv skizziert sie ihr Projekt: Es wird von ihr die Rede sein, obschon es «die anderen sind, die mich interessieren». Später (in einer in Paris gedrehten Sequenz, auf der Place du Trocadéro sitzend) wird sie ihr Vorhaben grammatisch nuancieren: «Ich werde von mir und vom Ich sprechen.»

Ist LES PLAGES D'AGNÈS (2008) ein gefilmtes Selbstporträt? Man denkt an Michel de Montaigne, an seine Adresse an die künftigen Rezipienten: «Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser [...] denn ich bin es, den ich darstelle.» Der Dokumentarfilm besitzt zweifellos auch eine autobiografische Dimension: Seine lose chronologische Struktur, die uns die diversen Lebensstationen der Regisseurin präsentiert, führt ins Elternhaus in Brüssel zurück (das mittlerweile von einem Modelleisenbahnliebhaber bewohnt ist), porträtiert ihre Kinder – auch in der Rückblende ihrer früheren Filme, die diese in ihren Jugendjahren zeigen –, räumt Jacques Demy, ihrem verstorbenen Lebenspartner, bewegende Erinnerungsmomente ein. Das Beeindruckendste dieses Alterswerks ist indes, dass der Film auch über die Figur und das Leben der Regisseurin hinausweist und die Erzähllinie im Dialog mit ihren eigenen Produktionen jeweils verfliessen lässt – interessiert man sich für die hierdurch entstandenen Kunsträume und konzeptuellen Perspektiven, könnte man LES PLAGES D'AGNÈS auch als einen selbstreflexiven Essayfilm definieren.

Heute, nach fast sechs Jahrzehnten audiovisueller Arbeit, blickt Varda auf einen der singulärsten Werkkataloge des französischen Filmschaffens zurück. LA POINTE COURTE, ihr erster Langspielfilm (der auch *Philippe Noiret* erstmals auf der Leinwand zeigte), ist 1955 entstanden, gefolgt von CLÉO DE 5 À 7 (1962), der ihr auf Anhieb internationale Aufmerksamkeit sicherte. Ihr Schaffen zu Beginn der Sechzigerjahre positionierte sie unmittelbar im engsten Kreis der Nouvelle Vague – und wie Godard hat Varda stets auch eine Offenheit gegenüber thematischen und formellen Variationen bewiesen: Oft privilegiert sie das kurze Format (Ô SAISONS, Ô CHATEAUX, SALUT LES CUBAINS), erkundet die Grenze zum Dokumentarfilm – das Echo, das zwischen MUR MURS und DOCUMENTEUR zirkuliert, ist in dieser Hinsicht emblematisch –, erhebt, insofern auch Chris Marker nahe, die Wechselbeziehung von Kommentar und Bild zum Schnittprinzip. Die Leichtigkeit, mit der sie ihre Themen aufnimmt, scheint wie ein roter Faden durch ihr gesamtes Werk zu führen: Die persischen Miniaturen in PLAISIR D'AMOUR EN IRAN münden in eine Reflexion über die Paarbeziehung, DAGUERRÉOTYPES, eine Dokumentation über die Ladenbesitzer der Pariser rue Daguerre, zeichnet, die räumliche Begrenzung ins Positive kehrend, ein vielschichtiges Bild ihrer unmittelbaren Nachbarschaft.

Einen ähnlichen Balanceakt zwischen materiellen Schranken und kreativer Freiheit bietet auch 7P., CUIS., S.DE B., ... À SAISIR (1984). Die feuchten Wände eines leer stehenden Hospizes in der Nähe von Avignon werden zum Projektionsort der «mäandernden Gedanken» der Regisseurin, die hier die Vision eines bourgeoisen Provinzlebens entwirft. Die hierarchischen Familienstrukturen der von einer Off-Stimme heraufbeschworenen Fiktion sind überzeichnet, die darin angelegten Konflikte erlauben es der Regisseurin jedoch, einen subjektiv empfundenen Kommentar zur Gegenwart zu formulieren: Unschwer lassen sich in der sozialen Ausgrenzung der belgischen Hausangestellten (*Yolande Moreau*, auch für sie eine erste Leinwandpräsenz) und der Rebellion der kaum der Adoleszenz entwachsenen Tochter auch jene beiden Kraftfelder erkennen, die später das Schicksal von Mona, der von *Sandrine Bonnaire* verkörperten Heroine von SANS TOIT NI LOI, vorspuren werden.

Es ist dieser unmittelbare Zugriff auf ihre Bilder und Themen, der Vardas «schwerelosem Expressionismus» (den Ausdruck prägte jüngst Raymond Bellour) zugrunde liegt: Die federleichte Stimmung, die ihre Filme charakterisiert, ist das Resultat einer nuancierten Feinabstimmung von Metonymie und Symbolik, von gesprochenem Wort und Gedankensprung. Bereits ihren ersten Filmen hatte François Truffaut «Phantasie, Geschmack, Intelligenz, Intuition und Sensibilität» attestiert; heute, scheint es, könnte er dem Tugendkatalog auch ihre beiläufig-pragmatische Arbeitsweise hinzufügen. Die brillanteste Demonstration in dieser Hinsicht gelang ihr wohl in LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, dem Dokumentarfilm, den sie dem unsichtbaren Heer der Vagabunden und anderen Randexistenzen gewidmet hatte. In ihrem Fokus auf das Tageswerk der Bettler – Stadtstreicher, die die Abfalldeponien nach Kupferresten absuchen, Fahrende, die sich auf den Feldern von den Überschüssen der Ernte ernähren – hatte sie eine der wirkungsmächtigsten Metaphern ihrer filmischen Gestik gefunden: Die unscheinbaren, frei zugänglichen Fundstücke, die ihr das visuelle Vokabular liefern, lösen jeweils auch jene freien Assoziationen aus, die im Lauf der Zeit zur eigentlichen Signatur ihres Werks geworden sind.

AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA erweist sich in mancher Hinsicht als Substrat ihrer artistischen Praxis. Vordergründig dokumentiert die fünfteilige, 2011 ausgestrahlte Fernsehproduktion ihre in den letzten Jahren (nach Mexiko, Brasilien und so fort) unternommenen Reisen, in der Konfrontation mit dem Kommentar verdichten sich die «gesammelten Bilder und Töne» und «gefilmten Fragmente von Momenten und Menschen» jedoch unvermutet auch zu einer akribischen Bilanz ihres Lebenswerks. Ihre bereits in den vierziger Jahren entstandenen Fotografien erlauben es ihr, Cartier-Bressons Begriff des «entscheidenden Augenblicks» zu diskutieren, Chris Markers LA JETÉE – und Manoel de Oliveiras O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA – bieten den Anlass, die fliessenden Grenzen zwischen Film und Momentaufnahme nachzuzeichnen. Ein Besuch im Atelier des mallorquinischen Malers Miquel Barceló (der seine Affenbilder als «Selbstporträts» bezeichnet) und die darauf folgende Dokumentation der Performance «Paso Doble», die dieser 2006 zusammen mit dem Choreografen Josef Nadj in der Église des Célestins in Avignon absolviert hatte, geraten zur Demonstration, wie man sich in seiner eigenen Arbeit verbergen kann: Beide Künstler bearbeiten mit ritualisierter Gestik eine weiche Lehmwand, bis sie schliesslich in den darin aufgestemmten Öffnungen verschwinden.

Ist es die Spannung zwischen einer lebensnahen Kunst und ihrer der Kunst abgewonnenen Seherfahrung, die Vardas jüngsten Filmen ihr einzigartiges Profil verleihen? Dass Werk und Existenz zu reversiblen Grössen werden können, zeigten bereits ihre Installationen: «Utopia Station», ihr 2003 entstandener Beitrag an die Biennale von Venedig, anlässlich der sie sich als «femme patate» verkleidet hatte, aber auch die 2006 in der Pariser Fondation Cartier gezeigte «Cabane de l'échec», eine aus den («gesammelten») Zelluloidrollen ihres erfolglosen LES CRÉATURES gebaute Hütte. In LES PLAGES D'AGNÈS kommt sie auf diese Arbeit zurück: «Die Fotogramme halten das Licht zurück, das von aussen eindringt. Wenn ich mich darin aufhalte, habe ich den Eindruck, dass ich das Kino bewohne, dass dies das Haus ist, in dem ich seit jeher lebe.» In diesem Zusammenhang bezeichnet sie sich auch als eine «alte Filmemacherin», aus der unvermutet eine «junge Künstlerin» geworden sei – in ihren besten Momenten ist sie beides.

Patrick Straumann

Am 10. August erhält Agnès Varda im Rahmen des Filmfestivals Locarno den Pardo d'onore Swisscom. Mit CLÉO DE 5 À 7, LES CRÉATURES, ONCLE YANCO, LIONS LOVE (... AND LIES), DOCUMENTEUR, SANS TOIT NI LOI, LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, *der Fernsehserie* AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA *und* LES PLAGES D'AGNÈS *(im Anschluss an die Preisverleihung auf der Piazza Grande) ist eine attraktive Auswahl aus ihrem Lebenswerk zu sehen. Agnès Varda wird sich auch im Spazio Cinema mit Jean-Michel Frodon unterhalten.*

1 SANS TOIT NI LOI, 2 LES CRÉATURES, 3 DOCUMENTEUR, 4 7P., CUIS., S.DE B., ... À SAISIR, 5 LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, 6 CLÉO DE 5 À 7, 7 LES PLAGES D'AGNÈS, 8 LIONS LOVE (... AND LIES), 9 LA POINTE COURTE, 10 AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA

Landesmuseum Zürich.
SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZIONALE SVIZZERO. MUSEUM NAZIUNAL SVIZZER.
GROSSES KINO
Die Schweiz als Film.
4.7.2014 bis 19.10.2014
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
www.kino.landesmuseum.ch

Massgeschneidertes Programm

Houdini, ein neues Miniplex in Zürich

Langsam, aber stetig sinken die Zuschauerzahlen und stimmen die Kinobranche nicht gerade optimistisch. Trotzdem entstehen in den nächsten drei Jahren in Zürich einundzwanzig neue Säle. Dabei sind Anpassungen der altbewährten Kinobetriebe an die technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und Mut zu Experimenten gefragt.

Mit dem Kino *Houdini* entsteht nun als Teil der innovativen Wohn- und Gewerbegenossenschaft Kalkbreite ein neues Kino, das von den Betreibern, der Neugass Kino AG, als «Miniplex» bezeichnet wird: fünf Säle mit insgesamt "nur" 212 Sitzplätzen. Wie schon bei den beiden Schwesterbetrieben Riffraff in Zürich und Bourbaki in Luzern gehört auch hier ein Gastroteil dazu. So entsteht nach bewährtem Rezept ein multifunktionaler Ausgeh-Ort. Kino und Bar zeichnen sich dabei durch eine verschachtelte Architektur und eine warme Farb- und Materialienkombination aus. Von der Lounge im Mezzanin, die das Herz des in die Höhe ausgerichteten Entree- und Barraums bildet, öffnet sich der Blick gleichzeitig auf die verschiedenen Ebenen des Inneren und in den urbanen Aussenraum. Die fünf Säle sind wie Würfel ebenfalls in die Höhe angeordnet. Der kleinste umfasst gerade mal 32 Plätze, wobei der Beinraum in allen Sälen grosszügig bemessen ist und Sitzkomfort verspricht.

Den Betreibern der drei Kinos ist neben der Kontinuität und dem Willen, Wege zu finden, um unabhängig von Subventionen bestehen zu können, Innovation wichtig, sagt Frank Braun, Leiter Programmation und Geschäftsleiter der Neugass Kino AG, bei der Begehung der Baustelle. Auch im Miniplex Houdini zeigt sich zum einen die Grundhaltung, dass Kino als Institution zu erhalten sei, weil es gesellschaftliche Funktionen erfüllt und ein urbanes Phänomen darstellt, zum anderen stellt es den Versuch dar, auf die sich verändernde Kinosituation zukunftsorientiert zu reagieren. Nicht mit einem vollkommen neuen Konzept, aber mit der Adaption von erfolgreichen Modellen und deren Kombination.

So erlaubt die Grösse der Säle, die Schwelle der Wirtschaftlichkeit schneller zu erreichen, und sie ermöglicht Experimente. Zum Beispiel eignet sich das Houdini für eine neue Art des Kinobesuchs, der in anderen europäischen Ländern bereits praktiziert wird. In Holland und in Deutschland beispielsweise können Zuschauer einen Film auswählen, den sie im Kino sehen wollen. Wie das funktioniert, zeigt die Website wewantcinema.de, ein partizipatives, auf Social Media basiertes Tool. Dort werden Spielzeiten in Kinos angeboten, die man buchen und dafür einen Film programmieren kann. Innerhalb einer bestimmten Frist ist ein Minimum an zahlenden Mitzuschauern zu mobilisieren. Ist die Mindestzahl erreicht und der Film erhältlich, findet die Vorführung statt. So können sich Zuschauergruppen mit ähnlichen Filmvorlieben zusammenfinden und beispielsweise eigene Special-Interest-Filmfestivals veranstalten. Für die Schweizer Version dieser Plattform scheint das Houdini mit den überschaubaren Sälen ideal. Die Idee eines massgeschneiderten Programms gehört im Houdini ohnehin zum zentralen Konzept, wie Frank Braun im Interview erläutert.

‹Für mich ist es ein Zukunftslabor›

Gespräch mit Frank Braun

FILMBULLETIN Wie sind Sie auf den Namen Houdini gekommen?

FRANK BRAUN Wir sind ähnlich wie beim Riffraff vorgegangen. Wir wollten nicht mit einem traditionellen Kinonamen Nostalgie heraufbeschwören, sondern mit einem neuen Namen einen Neustart markieren. Ein programmatisches Vorgehen. Wir suchen nach Wegen, wie Kino in der Zukunft funktionieren kann. Auch wirtschaftlich funktionieren kann. Wichtig war auch die lautmalerische Qualität des Wortes, das sowohl als Name für ein Kino als auch für eine Bar funktioniert. Die Reminiszenz an den bekannten, oder vielleicht eben auch nicht so bekannten, Varieté- und Entfesselungskünstler Harry Houdini ist durchaus willkommen.

FILMBULLETIN Die Wenigsten wissen wahrscheinlich, dass Houdini auch Schauspieler und Filmregisseur war und nicht nur Zauberkünstler.

FRANK BRAUN Ja, er war sicher jemand, der für Risiko stand, für Sensation und Spannung sorgte. Und das in einer Zeit, als sich vieles wirtschaftlich und politisch im Umbruch befand. Gleichzeitig begann mit der Erfindung der Kinematografie ein neues mediales Zeitalter. Es verwundert nicht, dass er als Performancekünstler versucht hat, seine Kunst mit dem neuen Massenmedium noch weiterzutreiben.

FILMBULLETIN Sie versuchen ja auch etwas Neues und nennen diese Kinoform «Miniplex». Was muss man sich darunter vorstellen?

FRANK BRAUN Wir erfinden das Kino nicht neu. Es ist immer noch ein Ort, an dem sich zu einer bestimmten Zeit in einem anonymisierten dunklen Raum zum Teil fremde Leute zusammenfinden, um sich zwei Stunden lang gemeinsam manipulieren und stimulieren zu lassen. Den Begriff Miniplex verwenden wir nicht ohne Ironie. Das Multiplex ist für die Kinowirtschaft heute das bestimmende und treibende Konzept. Dass man aus dem durchökonomisierten Konzept der Multiplexkinos auch etwas für den Independentbereich adaptieren kann, liegt für uns auf der Hand. In der Schweiz hinkt man da gegenüber dem Ausland etwas hinterher.

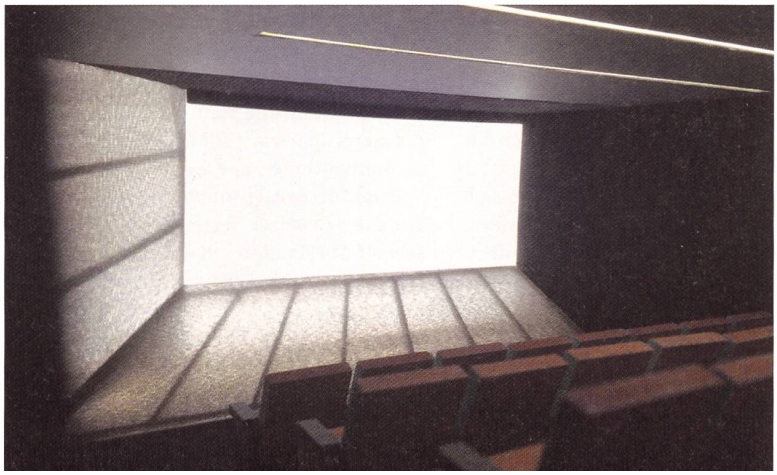
FILMBULLETIN Zum Multiplex gehören Blockbuster und Popcorn. Wodurch zeichnet sich das Miniplex aus?

FRANK BRAUN Die Trennung zwischen Mainstream und Studiofilm, die sich in der Nachkriegszeit ausgebildet hat und politisch konnotiert war, ist überholt. Wir haben uns nie dafür interessiert, politisch korrektes Kino zu machen. Im Vordergrund steht für uns ein intensives und überraschendes Kinoerlebnis für den Kopf und die Sinne. So haben wir bereits im Riffraff etappenweise mehrere Säle unter einem Dach vereint und uns dem Multiplexkonzept angenähert. Aber alles in einem überschaubaren Massstab und verbunden mit einer Gastronomie, die diese Bezeichnung auch verdient. Das gleichermassen in eine ästhetische und funktionale Form zu bringen, ist eine spannende Geschichte – neben den wirtschaftlichen Überlegungen: wie viele Säle, wie gross und so weiter. Den grundlegenden Unterschied beim Houdini machen die räumlichen Gewichtungen. Wir haben uns zugunsten einer möglichst grossen Vielfalt und Angebotspalette gegen die konventionelle Staffelung der Saalgrössen entschieden und gleichzeitig der Gastronomie mehr Platz eingeräumt. Mit dem Gedanken an die Zukunft wollen wir hier ein abwechslungsreiches und entdeckungsfreudiges Programm bieten, das keine grossen Säle füllen muss.

FILMBULLETIN Wie wird sich das Houdini vom Riffraff unterscheiden, das sich nicht weit weg befindet?

FRANK BRAUN Es heisst ja nicht Riffraff 5, 6, 7, 8 und 9. Das ist ein Statement. Houdini wird kein Klon oder auch kein Outlet des Riffraff. Selbstverständlich werden wir die Synergien nutzen, die sich durch eine gemeinsame Geschäftsführung, Promotion und Programmation ergeben. Aber man wird in den beiden Kinos nicht die gleichen Filme sehen. Das Ziel ist jeweils ein eigenes Profil, bei dem man die Zusammengehörigkeit spürt, hinter dem aber keine Franchisestrategie steckt. Die Gestaltung und Ausstattung der Räumlichkeiten ist vom selben Geist geprägt. Ebenso der grafische Auftritt. Beide Standorte liegen in Zürich Aussersihl. Umso mehr werden Unterschiede wichtig sein, damit wir uns nicht gegenseitig das Wasser abgraben. So wie das Riffraff über die Stadt hinaus zu einem Begriff geworden ist, soll auch das Houdini eine eigenständige Ausstrahlung bekommen. Programmlich stehen uns mit den fünf Sälen des Houdini viel mehr Möglichkeiten zur Verfügung. Wir können zusätzliche Vielfalt herstellen, indem in einzelnen Sälen alternierend Filme laufen: am Nachmittag zum Beispiel für ein ganz junges Publikum, am Abend für jene, die nach der Arbeit ausgehen. Wir wollen aber nicht nur ausgesuchte Raritäten, geschweige denn irgendwelche Ladenhüter, die sonst niemand zeigen will. Vielmehr ist es ein bewusst heterogenes Programm, das verschiedene Genres und Gattungen umfasst, das vom gehobenen Mainstreamtitel, den wir parallel mit anderen Kinos spielen, bis hin zum sehr spezifischen Nischenprodukt reicht, das im Extremfall nur fürs Quartier von Bedeutung ist. Es sind die räumliche Ausgangslage und die digitale Projektionstechnologie, die die Arbeit so spannend machen. Sie ermöglichen eine dynamische Programmation, die schnell auf das zugängliche Angebot reagieren und sich auf unterschiedliche Publika ausrichten kann.

FILMBULLETIN Steckt dahinter die Idee, ein Kino für einen Stadtteil mit einem durchmischten Publikum zu machen?



FRANK BRAUN Wir befinden uns mit dem Houdini geografisch betrachtet zwar in der Stadtmitte, aber doch dezentral vom alten Stadtzentrum, mitten in der Wohnstadt. Bei so einer überschaubaren Grösse mit gut zweihundert Plätzen, dividiert durch fünf, handelt es sich um eine ideale, fast massgeschneiderte Formel, um einen ganzen Stadtteil zu bedienen. Ich bin aber überzeugt, dass es falsch wäre, von einem Quartierkino der Zukunft zu sprechen. Es ist ein Stadtkino, das eine Ausstrahlung weit über die Stadtgrenzen hinaus haben wird.

FILMBULLETIN Wie wird sich das Filmangebot zusammensetzen?

FRANK BRAUN Houdini ist in der Schweiz der erste Kinoneubau im Independentbereich, der von Anfang an ausschliesslich auf die digitale Projektionstechnologie setzt und deren Möglichkeiten konsequent weiterdenkt. Das heisst, wenn die Anzahl der Filmkopien nicht mehr limitiert ist, kann ein Filmtitel an beliebig vielen Orten gespielt werden. Die Nachfrage bestimmt heute die Auflage der Startkopien. Mit Mehrfachkopienstarts haben wir bereits Erfahrung. Im Riffraff ziehen wir mit, wenn wir uns ein grosses Stück des Kuchens ausrechnen können. Bei anderen Filmen ist es nicht angezeigt, den Film auch noch zu spielen. Aber bei dem guten Dutzend Filmen pro Jahr, die wir parallel zu anderen Zürcher Kinos starten, schneidet das Riffraff überdurchschnittlich gut ab. Das deutet für mich darauf hin, dass das Publikum sich bei einem Film, der an mehreren Orten spielt, nicht zwingend für das nächstbeste Kino entscheidet, sondern für die spezifische Atmosphäre, den Rahmen, in dem das Filmerlebnis stattfindet. Neben dem Programm sind es eben auch diese Rahmenbedingungen, die ein Stammpublikum bilden. Ausserdem ist der Umstand, stets eine Auswahl anbieten zu können, ein zusätzlicher Vorteil. Man kann sich an einem Ort, zu dem man Vertrauen gefasst hat, durch das Filmangebot inspirieren lassen und spontan entscheiden, welchen Film man sehen will. Deshalb wird es auch im Houdini so sein, dass wir einen Teil des Programms mit Filmen bestreiten, die woanders in der Stadt laufen. Ansonsten werden Exklusivitäten zum Zug kommen, an die entweder niemand glaubt oder die noch ganz unbekannt sind.

FILMBULLETIN Wie finden Sie die Geheimtipps ?

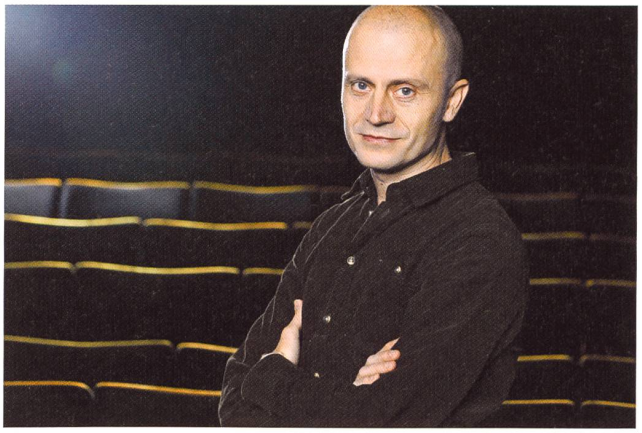
FRANK BRAUN Ich suche aktiv, an Festivals zum Beispiel. Aber mittlerweile finden die Filme auch den Weg zu uns. Da muss man die Möglichkeiten prüfen. Oft muss ich auch absagen, auch wenn es interessant sein könnte, sie zu spielen. Mit dem Houdini haben wir nun nicht nur mehr Leinwände zur Verfügung, sondern auch eine etwas tiefere Schwelle – nicht in Bezug auf die Qualität, sondern hinsichtlich der Kommerzialität eines Films. Für mich ist es ein Zukunftslabor. Mit den kleinen Sälen können wir einem Film eher eine Chance geben. Wir können mehr Risiken eingehen, denn die Auslastung des kleinsten Saals mit 32 Plätzen ist schnell erreicht. Für Erstaufführungen können wir eine Testbühne sein. Das eröffnet gerade unbekannten Filmemachern oder ästhetisch und inhaltlich sperrigeren Werken Möglichkeiten. Der Vorteil der kleinen Säle besteht auch darin, bei einem erfolgreichen Start – was teilweise stark von der Medienberichterstattung und Promotion abhängt – den Film in einen grösseren Saal beziehungsweise in zusätzliche Säle zu verlegen. Und wir können die Filme auch besser ausspielen. Das mag vielleicht anachronistisch erscheinen, da man immer davon spricht, dass die Dauer der Kinoauswertung kürzer wird wegen der flächendeckenden Verbreitung der Filmkopien, wegen der kurzlebigen Hypes und vor allem wegen der zunehmenden Parallelauswertungen. Der "Primeur" des Kinos ist Schnee von gestern. Bereits mit dem Riffraff sind wir oft diejenigen, die bei einem Multikopienstart einen Film am längsten spielen – dank der kleinen Säle. Sogenannte Sleeper monatelang zu spielen, rechnet sich für uns – obwohl diese womöglich in anderen Medien, auf DVD oder Video-on-Demand erhältlich sind.

FILMBULLETIN Zum Schluss die wahrscheinlich oft gestellte Frage nach der Konkurrenz des Heimkinos. Der Unterschied gerade zu den kleinen Sälen im Houdini schrumpft. Muss man sich in diesem Fall besondere Strategien überlegen, um das Publikum zu erreichen?

FRANK BRAUN Ich wiederhole gern, was die Kinobranche stets betont, auch wenn das alleine noch kein Rezept für die Zukunft ist: Der Innovationstreiber für das bessere Filmerlebnis ist nach wie vor das Kino. Für uns ist es selbstverständlich, dass wir beim technischen Fortschritt mitziehen. Neben 3D bietet das Houdini auch einen Saal mit «Atmos», dem neusten Soundsystem von Dolby. Jeder Home-Cinema-Fan wird neidlos eingestehen, dass ein Kino nicht nur eine andere Qualität bietet, sondern auch ein radikal anderes Erlebnis. Man gibt sich einem Film im Kino anders hin. Es gibt kein "Entrinnen". Und, Hand aufs Herz, irgendwann will man auch mal aus den eigenen vier Wänden raus, einen besonderen Ort aufsuchen, Menschen begegnen. Darauf setzen wir.

Das Gespräch mit Frank Braun führte Tereza Fischer.

Das Houdini eröffnet am 21. August 2014, unter anderem mit den Exklusivstarts von SITTING NEXT TO ZOE *von Ivana Lalovic, mit dem unterhaltsamen Musikfilm* MITTSOMMERNACHTSTANGO *von Viviane Blumenschein, dem peruanischen Spielfilm* LAS MALAS INTENTIONES *und mit* THE HUMAN SCALE *von Andreas M. Dalsgaard, einem dänischen Dokumentarfilm über Grossstadtplanung.*



Liebesware im Ausverkauf

FADING GIGOLO von John Turturro

Keiner von den beiden ist auf Rosen gebettet, und jeder muss gerade wieder einmal schauen, woher die Reibe nächstens kommen soll. Wenn weder der schmächtige Senior noch der robustere Nachwachsende früher auf die Idee gekommen sind, nun endlich ins älteste Gewerbe der Welt zu investieren, dann ist es keinesfalls aus falscher Scham oder mangels Phantasie unterblieben, sondern eher zufolge einer gewissen mentalen Verknappung. Denn sie teilen sich jene eingebildete Schlauheit, an die nur der Dumme selber glaubt; es ist eine Disposition, die ganze Imperien, politische und wirtschaftliche, kreiert und ruiniert.

Gesagt, getan. Ohne grösseren Kraftaufwand haben sie einander überzeugt, dass nichts schiefgehen wird. Der Ältere lässt seine Beziehungen spielen, der Jüngere so viel von seinem knabenhaften Schmelz, wie noch unverblasst geblieben ist. Der schon sanft ermattende Murray leitet seinem potenteren Gefährten, Fioravante, die Kundinnen zu; deren Wünsche gilt es prompt, mühelos und zur allseitigen Zufriedenheit zu erfüllen, auch in finanzieller Perspektive. Die vereinbarten Tarife sind zwar gleitend zu verstehen, je nach volatiler Marktlage; doch beginnen die baren Scheine prompt herbeizuflattern und sich wahrhaftig in eine nahezu saubere Partizipation aufzusplitten. Nur vereinzelt mag es so aussehen, als wäre der eine oder andere Hunderter wie von allein in die verkehrte Tasche geschlüpft.

Im ganzen Dialog von FADING GIGOLO fällt das ominöse Wort *pimp*, sprich: Stenz, nur einmal. Denn mit so viel ordinärer Unverblümtheit reden keine soliden Geschäftsleute, geschweige denn zahlende Klientinnen. Wie es die Höflichkeit gebietet, wird nichts und niemand beim wahren Namen genannt: weder der Veranstalter noch der verrichtende Gigolo oder die Art des eingefädelten Verkehrs. Als Virgil Howard tarnt sich der Titelheld, noch ganz leidlich maskulin wiewohl allmählich schwächelnd, und tut es auch in Anlehnung, versteht sich, an das Beiwort viril. Da wirken selbst die Pseudonyme merkwürdig herbeigebogen, die Identitäten flüchtig. Wer keinen Namen hat, streift sich einen geeigneten vors Gesicht. Aus Murray, dem Unternehmer, wird Bongo.

Wer nun meint, einem peinlichen Herrenwitz von abendfüllender Länge aufzusitzen, irrt sich sehr. Denn wie immer gelenkig der Zuhälter und sein Zugehaltener einander in die Hände agieren und ebenso vortrefflich aufeinander zuschauspielern: Die Mär von den zwei tapsigen Käuzen nimmt dann eine ganz andere Wendung, um bald einmal die Frauen vor die Männer zu schieben. Da ist zunächst die sprichwörtliche blonde *rich bitch* von der oberen Ostseite, die aus Langeweile einen Haushalt zu Dritt aufzieht oder wohl eher eine solche Ménage-à-trois nur simuliert; und da ist die Laszive, die sich von ihrer eigenen Mannstollheit auch am konkreten Beispiel

zu vergewissern sucht und wähnt, nie satt zu werden an der eigenen Lebens- und Wollust und an den frivolen Risiken, die dabei einzugehen sind.

Als eher aussergewöhnliche Kundin tritt hingegen, unerwartet, eine Witwe und sechsfache Mutter hinzu. Aus Gründen radikaler religiöser Observanz ist es Avigal verwehrt geblieben, jemals physische Zuneigung oder gar Zärtlichkeit zu erfahren, wäre es seitens ihres verstorbenen Gatten, wäre es seitens anderer Männer gewesen. Noch fast mädchenhaft zahnlückig bis gutgläubig und gefügig, hat die Anwärterin auf ein Quentchen Glück keine Ahnung, was für ruppige Üblichkeiten unter den Schlampen und Loddeln herrschen, egal welchen Geschlechts.

Trotz allem neigt sie dazu, just im dienstbaren Fioravante den einen zu erblicken, der ihr alles bisher Verpasste spät noch angedeihen lassen soll, abseits der schon mehr als reichlich absolvierten Gebärpflichten. Um die Empfängerin der honorierten Wohltaten, Avigal, und um den Verabreicher, Fioravante, alias Virgil, kreist der zentrale Widerspruch des ganzen Stoffes. Wo genau verlaufen die Schwächen und Grenzen einer stets dubiosen, öfter kriminellen Branche? Immerhin hat die käufliche Liebe auch ein paar widerstrebend akzeptierte, mitunter aufklärerische und dann doch verschwiegene Seiten und soll sie wohlweislich behalten. Der alte Mythos von der selbstlosen, geradezu mütterlich erziehenden Prostituierten blitzt wieder auf; allerdings tritt diesmal, an ihre Stelle, einer von den Freudenkerlen, die ungleich rarer sind. Fioravante, der Name wäre passend auch zu lesen als: «Blüte voran».

Mit Ausnahme einer Jahre zurückliegenden Nebenrolle hat bisher wenig Auffälliges *Woody Allen* und *John Turturro* verbunden: Namentlich auch vom Alter her gesehen, liegen doch Generationen zwischen dem Darsteller des Mittelsmanns Murray und dem Filmautor, der nun den Fioravante auch selber verkörpert. In dieser Hinsicht verfährt er übrigens bewusst ähnlich, wie sich sein Gegenüber auch immer wieder Rollen in den eigenen Arbeiten zugeteilt hat.

Die Besetzung mit Woody, der halben Portion, hat jedoch ihre guten Gründe und glücklichen Folgen. Schon das Drehbuch ist sichtlich von Allens leuchtenden Beispielen aus fast vierzig Jahren inspiriert und will, über die Präsenz des Meisters hinaus, auch ein bisschen von Turturros verehrender Nachempfindung durchscheinen lassen. Mehr aber noch besticht die kontrastierende Art und Weise des Spiels zu zweit: Allen wie gewohnt zappelig und wortreich bis gewollt karikierend; Turturro dagegen bewusst karg, sogar minimalistisch, doch ohne etwa seinem Gegenüber den Vortritt zu gewähren oder auf einen falschen Vergleich aus zu sein. Die perfekte Balance hilft, jede schulterklopfende Kumpanei und allen Anschein von Lobhudelei zu umgehen. Selber mit keinen komödiantischen Auftritten belastet, blendet sich *Vanessa Paradis*, als Avigal, zwischen die beiden Profis ein und gleitet schliesslich an dem verschworenen Männerduo vorbei in den Vordergrund.

Die Nachbarschaftsstreife des New Yorker Quartiers Williamsburg wittert mit gutem Grund eine schändliche Machenschaft und bringt den mutmasslichen Übeltäter, Murray, vor die örtlichen Rabbiner. Die läppische Frage, ob Bongo ein stolzer Jude sei, beantwortet der geborene Atheist Allen Stuart Konigsberg so: Ja, ich bin es, aber ich habe auch eine furchtbare Angst davor! Steht zu euren Ängsten, es trägt zum Überleben bei, hat er mit listigem Humor so vielen Männern geraten: etwa auch dem Verfasser dieser Zeilen.

Ob etwa auch Turturro einer von derselben Art sei, wird dann weiter erwogen, doch gibt er an, dies unmöglich wissen zu können. Nur für alle Fälle ist er, in der Rolle des Fioravante, ungefragt von Murray als sogenannter Sephardim ausgegeben worden: als ein Nachfahre jener Juden, heisst das, die sich vom fünfzehnten Jahrhundert an aus Spanien vertrieben sahen. Die Exilierten liessen sich auch in Italien nieder, woher dann wohl manche stammen: ob Turturri oder Fioravanti.

Mit derlei Argumenten zielt FADING GIGOLO letztlich subtil auf eines: Wen hat es bloss noch zu kümmern, was für einer Nation, Hautfarbe oder Kirche jemand zugeschlagen wird, wenn er es ablehnt, eine Einweisung zuzulassen und ihrem Diktat nachzuleben? Jude, Nichtjude: Der Autor foutiert sich drum. Sepharde, Italoamerikaner: Wenns denn sein muss, wieso nicht? Die Frage ist ohne Bedeutung und bliebe besser ungestellt. Zugehörigkeiten sollen wechseln dürfen wie die Rollen eines Mimen. Der Rest ist Achselzucken, ein bisschen verlegen jedoch.

Pierre Lachat

Regie, Buch: John Turturro; Kamera: Marco Pontecorvo; Schnitt: Simona Paggi; Ausstattung: Lester Cohen; Kostüme: Donna Zakowska. Darsteller (Rolle): John Turturro (Fioravante), Woody Allen (Murray), Vanessa Paradis (Avigal), Liev Schreiber (Dovi), Sharon Stone (Dr. Parker), Sofía Vergara (Selima), Tonya Pinkins (Othella), Jade Dixon (Cee Cee), Aubrey Joseph (Cefus), Dante Hoagland (Coco), Isaiah Clifton (Cyrus). Produktion: Antidote Films; Produzenten: Bill Block, Paul Hanson, Jeffrey Kusama-Hinte. USA 2013. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Elite-Film, Zürich

SWISSFILMS

The promotion agency for Swiss filmmaking

LOCARNO 2014

Festival del film Locarno
Piazza Grande

Piazza Grande
SCHWEIZER HELDEN von Peter Luisi, Schweiz

RENDEZ-VOUS DU CINÉMA SUISSE

SCHWEIZER FILME IM GESPRÄCH

RSI Magnolia, Dienstag 12. August, 14:30-15:30 Uhr. Eintritt frei.

Internationale Filmkritiker und Filmkritikerinnen unterhalten sich über Schweizer Kinofilme im Programm des Festival del Film Locarno:

- *Sandrine Marques (Le Monde)*
- *Thierry Méranger (Cahiers du Cinéma)*
- *Herbert Spaich (SWR)*

Die Veranstaltung wird von SWISS FILMS in Zusammenarbeit mit den Solothurner Filmtagen und dem Festival del Film Locarno durchgeführt. Die Diskussion wird von der SWISS FILMS-Direktorin Catherine Ann Berger geleitet.

SOLOTHURNER FILMTAGE
JOURNÉES DE SOLEURE
GIORNATE DI SOLETTA
SOLOTHURN FILM FESTIVAL

67º
Festival del film Locarno
6–16 | 8 | 2014

Besuchen Sie den SWISS FILMS-Stand am Festival del Film Locarno 2014 während den Industry Days. Samstag – Montag, 9.-11. August, 9-19 Uhr

Rialto il Cinema | Via San Gottardo 1 | info@swissfilms.ch | 077 467 69 62

Alle Schweizer Filme am Festival del Film Locarno 2014 auf einen Blick

www.swissfilms.ch

CINANDO
More than just a database

FINDING VIVIAN MAIER
John Maloof, Charlie Siskel

«Exzentrisch», «eigen», «verschlossen»: So beschreiben gleich mehrere Interviewpartner die Fotografin Vivian Maier zu Beginn des Dokumentarfilms. Damit stellen die Filmemacher das Rätsel um ihre Hauptfigur von Anfang an ins Zentrum. Wer war die Unbekannte, die es laut Filmtitel hier zu finden gilt? FINDING VIVIAN MAIER ist gleichzeitig ein Porträt einer neu entdeckten Künstlerin, eine Spurensuche fast schon detektivischen Ausmasses, die Geschichte eines Doppellebens und eine Betrachtung der alten Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben.

2007 ersteigerte John Maloof, der zusammen mit Charlie Siskel auch als Koregisseur des Films zeichnet, auf der Suche nach historischen Dokumentationen über ein Quartier in Chicago zufällig einige Kisten altes Fotomaterial. Was 400 Dollar kostete und auf den ersten Blick wie ein Haufen Negative und unentwickelte Filmspulen aussah, entpuppte sich bald als ein umfangreiches, künstlerisch hochstehendes Werk mit deutlicher Handschrift, das über 100 000 Negative, Tonaufnahmen und dokumentarische Home Movies umfasst.

Fasziniert von den Bildern macht Maloof es sich zur Mission, mehr über die Fotografin, eine gewisse Vivian Maier, herauszufinden. Nachdem erste Google-Recherchen nichts ergeben haben, findet er durch akribische Archivarbeit schliesslich mehrere Personen, die sie gekannt haben – erstaunlicherweise als Haushaltshilfe und Kindermädchen. Mithilfe deren Erzählungen rekonstruiert Maloof Stück für Stück ihre Lebensgeschichte.

So fügen sich hinter der riesigen Menge an Fotografien, die von 1950 an bis in die späten neunziger Jahre entstanden, Bilder der Person Vivian Maier aneinander. 1926 in New York geboren, verbrachte sie ihre Kindheit und Jugend zwischen Frankreich und den USA, bevor sie 1956 nach Chicago zog, wo sie den Rest ihres Lebens verbringt. Ihre bescheidene Existenz verdiente sie als Haushaltshilfe. Mit den Kindern, die sie hütete, und an ihren freien Tagen unternahm sie lange Streifzüge durch die Stadt, im Laufe derer sie obsessiv Unmengen an Fotos schoss.

Ihre Bilder lassen sich der Street Photography zuordnen, einer Stilrichtung der Kunstfotografie, die durch spontan wirkende Bilder im öffentlichen Raum menschliche Grundsituationen einfängt und gesellschaftliche Beobachtungen festhalten möchte. Maiers Fotos zeigen Momente aus dem Alltag verschiedenster Bewohner Chicagos. Auffallend viele Frauen und Kinder sind zu sehen, ebenso viele Afroamerikaner. Liebliche Szenen wechseln sich ab mit dunkleren, teilweise brutalen und erschreckenden. Als Gesamtes wirkt das Werk wie ein Querschnitt durch das Stadtbild und durch urbanes Leben in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die technischen Eigenheiten ihrer Rolleiflex-Kamera prägen ihre Bilder: Dass die Fotografin von oben in den Sucher blicken kann, anstatt die Kamera vors Gesicht halten zu müssen, erlaubt ihr grosse Diskretion beim Einfangen von spontanen Schnappschüssen. Ausserdem erhalten die Bilder eine leichte Untersicht, da die Rolleiflex auf Brust- oder Bauchhöhe gehalten wird.

Neben den Strassenszenen finden sich in Maiers Werk auffällig viele Selbstporträts. Oft sind diese Selbstbildnisse indirekt; die Fotografin nimmt sich mit abgewendetem Blick auf, als Reflexion in Spiegeln und Schaufenstern, am Bildrand, oder sie fotografiert, als immer wiederkehrendes Motiv, den eigenen Schatten, als würde sie sich selbst mit einer geheimnisvollen Aura schmücken wollen. Dies passt zur enigmatischen Persönlichkeit Maiers, die von ihren Bekannten als zurückhaltend und mysteriös geschildert wird. Tatsächlich gekannt zu haben scheint sie niemand wirklich; sie hatte weder Ehepartner, Kinder, enge Freunde noch Kontakt zu Verwandten. Weitere Gespräche beschreiben ausgeprägte Schattenseiten ihrer Persönlichkeit: Von unbewältigten Traumas ist die Rede, von gewalttätigen Aspekten ihres Verhaltens und von Messie-Tendenzen. Aus ihren Fotos wird deutlich, dass das Dunkle und Bizarre eine starke Anziehungskraft auf sie ausübte. Einige der Bilder erinnern in ihrer Faszination fürs Randständige und Abnormale an Diane Arbus.

Die Fotografen und Experten, die Maloof um eine Einschätzung von Maiers Werk bittet, vergleichen sie in einem Atemzug mit Grössen wie Robert Frank und Helen Levitt. Umso dringlicher stellt sich die Frage, warum sie ihr Werk zu Lebzeiten niemandem zeigte, ja viele Bilder nicht einmal entwickelte. Wollte sie es geheim halten? Die Frage danach wird zum eigentlichen Motor des Films.

Bedauerlicherweise ist der Film, obwohl er doch vom Bildersuchen und -machen handelt, gestalterisch nicht sehr innovativ; zu oft greift er zum Mittel der direkten Bebilderung des Dialogs und der Voice-over. Spricht die Voice-over beispielsweise von unentwickelten Negativen, sehen wir unentwickelte Negative, und dies immer wieder. Erst im Lauf der Zeit emanzipiert sich die Bildebene etwas mehr von der Tonebene, und die Filmemacher suchen in Maiers Fotos nach Antworten auf offene Fragen, wodurch die filmische Erzählung gleich viel interessanter wird. Dennoch ist FINDING VIVIAN MAIER ein vielschichtiger, spannender und informativer Film, dem es gelingt, das Werk einer besonderen Persönlichkeit zu vermitteln, dem wir in Zukunft wohl öfters begegnen werden: Neunzig Prozent des Nachlasses sind mittlerweile aufbereitet, und Maiers Werk ist immer öfter in internationalen Ausstellungen zu sehen.

Natalie Böhler

Regie und Buch: John Maloof, Charlie Siskel; Kamera: John Maloof; Schnitt: Aaron Wickenden; Musik: J. Ralph; Ton: Scott Palmer, Steve Lynch. Produktion: Ravine Pictures; John Maloof, Charlie Siskel. USA 2013. Schwarzweiss und farbig; Dauer: 84 Min. CH-Verleih: Praesens Film, Zürich; D-Verleih: nfp, Berlin

BLUE RUIN
Jeremy Saulnier

«Make Art Not War» steht da weiss auf blauem Wellblech, scheinbar nebenbei, nur knapp lesbar. Es ist tatsächlich hohe Filmkunst, mit der Jeremy Saulnier in seiner erst zweiten Regiearbeit in atmosphärisch dichten Bildern erzählt. Allerdings erzählt er von einem "Krieg", eine Rachegeschichte. Mittels präzise gesetzter Detailaufnahmen, langsamer Kamerabewegungen und kurzer Irritationsmomente werden wir an Dwight Evans herangeführt. Der harmlos wirkende Obdachlose scheint mitten in der Zivilisation gestrandet zu sein. Wie Robinson Crusoe hat er fast das Sprechen verlernt. Die Gründe bleiben im Dunkeln, bis eine nette Polizistin Dwight auf den Posten mitnimmt, um ihm schonend beizubringen, dass Wade Cleland, der Mörder seiner Eltern, am folgenden Tag aus dem Gefängnis entlassen wird. «You'll be fine», verspricht sie ihm.

Familie und ein Zuhause wie jenes, in dem wir Dwight zum ersten Mal ein Bad nehmen sehen, gehören Fremden. Er selbst hat alle familiären Beziehungen verloren. Zehn Jahre hat er den Stillstand ausgehalten, um nun in Eile seinen schrottreifen blauen Pontiac fahrtüchtig zu machen und mit der Miene eines verschreckten Kaninchens Rache zu üben. Auf der ökonomisch gefilmten Fahrt zum Gefängnis verdichtet sich in vier mit Jump Cuts verbundenen Einstellungen der Nebel und nimmt die unheilvolle Entwicklung vorweg. Die kurze Sequenz spiegelt Saulniers elegante Erzählweise.

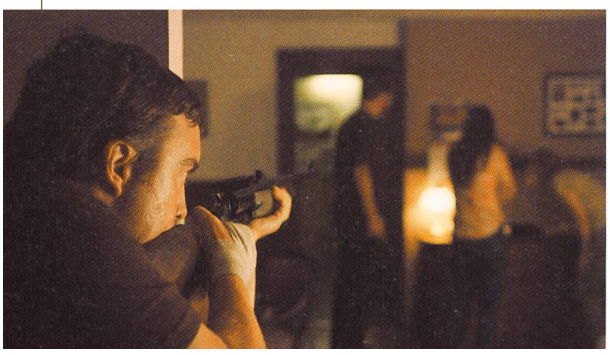
Gekonnt umgesetzt ist auch die Anbindung an die Hauptfigur. Fehlende Informationen kombiniert mit unaufdringlicher Nähe zum Protagonisten fördern in den Anfangssequenzen die imaginative Empathie. Erst nach achtzehn Minuten spricht Dwight zum ersten Mal, bis dahin bleibt sein Inneres rätselhaft. Hypothesen über die Gründe seines Tuns und ein Anprobieren von verschiedenen Emotionen erzeugen Nähe und Spannung. Der noch unbekannte *Macon Blair* vermag die Wissenslücken mit seiner Präsenz zu schliessen. Wenn er stumm leidet, leiden wir mit. Auch nach seiner überraschenden Wandlung vom stillen Clochard zum Mörder mit dem Äusseren eines Spiessers. Als solcher legt Dwight eine Zielstrebigkeit an den Tag, die überrascht. Umso mehr, als er seine verstörenden Taten nicht ankündigt.

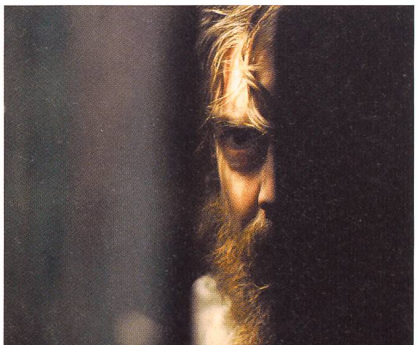
«Auge um Auge, Zahn um Zahn.» Die Rache am Mörder der Eltern scheitert, denn Wade Cleland ist unschuldig und sass die Strafe für den Vater ab. Nachdem Dwight Wade auf furchtbare Weise ersticht, wird zu seinem Erstaunen die Polizei nicht eingeschaltet, und der Wunsch nach Vergeltung bedroht nun die Mitglieder beider Familien. Um seine Schwester besorgt, zieht Dwight in den "Krieg". Verletzt und mit einem Mitglied der Cleland-Familie im Kofferraum, sucht er einen alten Kumpel auf. Dieser stellt keine Frage, verschenkt gerne Waffen aus seiner umfassenden Sammlung und rettet Dwight auch noch nach einer ungeschickten Aktion. Erschreckend, wie er, ohne mit der Wimper zu zucken, auf Dwights Frage, wie viele Menschen er getötet hat, antwortet: «Zwei – absichtlich.» Töten legitimiert sich über einen guten Grund. Auf diese simple Aussage ist der Film dank der komplexen Figurenzeichnung und der Sympathie, die man Dwight entgegenbringen kann, nicht reduzierbar.

In der zweiten Filmhälfte sind die Ereignisse zwar vorhersehbarer, aber die Spannung bleibt dank der soliden Erzählung und Saulniers fesselnder Kameraarbeit. Am Ende lauert Dwight im Haus der Clelands. Als ihm ein Familienfotoalbum in die Hände fällt, wird ihm eine Welt vor Augen geführt, für die er überhaupt erst seine Mission begonnen hat. Nun ist er unfähig, umzukehren oder die Taten rückgängig zu machen. Sein verzweifelter Versuch, dem Blutbad ein Ende zu setzen, muss scheitern. Was bleibt, sind die Kinderfotos in den verlassenen Häusern und das Chaos nach einem wütenden Sturm.

Tereza Fischer

R, B, K: Jeremy Saulnier; S: Julia Bloch; M: Brooke Blair, Will Blair. D (R): Macon Blair (Dwight Evans), Devin Ratray (Ben Gaffney), Amy Hargreaves (Sam), Kevin Kolack (Teddy Cleland). P: The Lab of Madness, Film Science, Neighborhood Watch. USA 2013. 92 Min. CH-V: Praesens Film





JIMMY'S HALL
Ken Loach

Der Konsument der täglichen Nachrichten ist gefordert, Contenance zu bewahren angesichts der gewalttätigen Auseinandersetzungen in so vielen Teilen der Welt. Meist sind die Konflikte auch von Menschen angezettelt, deren Machtwille mit religiösem Fanatismus eine Kumpanei eingeht. Wer in Ken Loachs JIMMY'S HALL eine entspannende Distanz von der alltäglichen Realität sucht, wird eine Geschichte erzählt bekommen, die zwar vor vielen Jahrzehnten spielt und ihn nicht in seinem aktuellen Lebensgefühl tangieren dürfte, trotzdem wird sie Emotionen gegen Ungerechtigkeit wecken und die Meinung stärken, dass Menschen dumm und destruktiv sein können, auch wenn sie sich für gebildet oder religiös elaboriert halten.

Ken Loach, ein Meister der Inszenierung von Menschen und Schauplätzen, hat mit seinen 78 Jahren einen emotionalisierenden Stil so überzeugend internalisiert, dass es keinerlei avantgardistischer Spässchen bedarf, um die Essenz einer Geschichte trotz der Verlagerung in die Vergangenheit auch für die Gegenwart einsichtig zu machen. Unwillkürlich leidet man mit, verspürt Wut gegen die Ignoranz und Blödheit der Selbstgerechten.

Irland 1922: Jimmy Cralton, ein junger Bauer und Arbeiter und bekennender Sozialist, emigriert während des Unabhängigkeitskriegs wegen seiner politischen Überzeugung in die USA und kehrt erst zehn Jahre später wieder zurück, um seiner verwitweten Mutter beizustehen. Die repressive politische Lage, ein Produkt der Landbesitzer und der katholischen Kirche, lässt Jimmy einen Kampf gegen die von Geld und Glauben gebildete geistige Diktatur wagen. Ein einst als politischer Mittelpunkt dienender Versammlungsraum, die Pearse-Connolly-Hall, wird durch seine Aktivitäten wieder mit Musik, Tanz, Literaturlesungen und Boxtraining belebt. Sie soll einen Hort der ersehnten Freiheit symbolisieren. Das aus Amerika mitgebrachte Grammofon vermittelt über die Musik etwas von der Freiheit,

bringt die Bewohner des Dorfes und der Umgebung dazu, ihre eigene Musik wiederzuentdecken und sich im Tanz freudig zu verausgaben. Der swingende Chicago-Jazz, die irische Volksmusik, die hingebungsvoll tanzenden Menschen sind ein zeichenhaftes Ritual: «Ich habe immer die "Danseuses" von Degas im Hinterkopf, die beim Betrachter den Eindruck erwecken, dass man sich in einer Theaterloge seitlich daneben befindet. Degas' Blickrichtung verläuft nicht auf der Höhe des Orchestergrabens, von dem aus man die Bühne frontal sehen kann, sondern er richtet seinen Fokus leicht über den Tänzerinnen aus, sodass man plötzlich nicht nur die Bühnenkünstler wahrnimmt, sondern auch die Kulissen.» (Loach)

Der autoritäre, von inquisitorischem Geist geprägte Pfarrherr, der die "Kommunisten" zum Teufel jagen möchte, wird zumindest der Haltung Craltons eine gewisse Achtung zollen. Loach ist bemüht, Charaktere zu zeichnen; auch bei Apologeten der Freiheit wie Cralton. Bei der politischen und kapitalistischen Upperclass kann oder eher mag Loach eine abwägende Darstellung nicht mehr gelingen. Den Ausbeutern steht die Ignoranz ins Gesicht geschrieben.

Cralton hat seine Liebe Oonagh bei seiner Emigration zurückgelassen. Heute hat sie zwei Kinder und einen braven Ehemann. Ihr und Craltons Verzicht wird in einer Tanzszene, getragen von einer diffizilen Erotik, zu einem Bekenntnis der Tragik menschlicher Beziehungen. Erfüllung und Verzicht in einem. Die Regression wird den Kampf gewinnen. Das Zeichen der Emanzipation wird brennen und ihr Propagandist als "illegaler Einwanderer" ausgewiesen. Ein trauriger Abschied vom Gerechtigkeitsgefühl.

Erwin Schaar

R: Ken Loach; B: Paul Laverty; K: Robbie Ryan; S: Jonathan Morris; M: George Fenton. D (R): Barry Ward (Jimmy Cralton), Simone Kirby (Oonagh), Jim Norton (Father Sheridan), Aisling Franciosi (Marie), Aileen Henry (Alice), Francis Magee (Mossy). P: Sixteen Films, Why Not Productions, Wild Bunch, Element Pictures; Rebecca O'Brien. Grossbritannien, Irland, Frankreich 2014. 109 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich

DIE GELIEBTEN SCHWESTERN
Dominik Graf

Dominik Graf ist ohne Zweifel der versierteste deutsche Genre-Regisseur, sowohl für das Kino als auch für das deutsche Fernsehen, mit grossem Interesse für die Konventionen des Thrillers und der Möglichkeiten, sie zu erweitern, und das bereits über dreissig Jahre, seit DAS ZWEITE GESICHT (1982), besonders aber seit DIE KATZE (1987) oder SPIELER (1989). Mit seiner Serie IM ANGESICHT DES VERBRECHENS setzte er neue Massstäbe im Fernsehen bezüglich Spannung, Handlungsführung und Milieus. Dass er sich nun um eine vergangene Zeit kümmert, um Friedrich Schiller und die grosse Liebe, um Sturm und Drang, ist zunächst eine Überraschung, ein Kontrast, den man aber nicht fürchten muss. Denn wie Graf sich in DIE GELIEBTEN SCHWESTERN auf die deutsche Klassik einlässt, mit einer schwebenden Leichtigkeit und beiläufigen Klugheit, ist faszinierend. Die dreistündige Fassung, die während der diesjährigen Berlinale zu sehen war, hat Graf für den Kinoeinsatz um dreissig Minuten gekürzt und dabei den Rhythmus leicht verändert – ohne die Handlungsvignetten anzutasten.

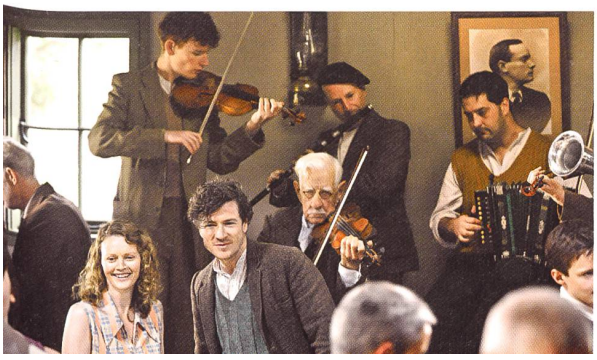
Wir schreiben das Jahr 1787, es ist Herbst. Charlotte von Lengefeld reist von Rudolstadt an der Saale nach Weimar, zu ihrer Patentante Frau von Stein. Unter ihren Fittichen soll die junge Frau Manieren lernen, vielleicht eine gute Partie machen. Ihre ältere Schwester Caroline hingegen ist eine Zweckheirat eingegangen, um die Familie zu unterstützen. Und dann fragt jemand die am Fenster stehende Charlotte nach dem Weg. Es ist Friedrich Schiller. Ein kleiner Flirt, ein kecker Wortwechsel – der Zuschauer weiss sofort um die gegenseitige Anziehung von Mann und Frau. Caroline beantwortet derweil heimlich einen Brief Schillers, den sie auf Charlottes Sekretär gefunden hat. Sie lädt den Dichter nach Rudolstadt ein, und weil die Schwestern geschworen haben, alles miteinander zu teilen, kommen sich die drei allmählich näher. Bis Schiller den Schwestern seine Liebe gesteht. Folge: eine Ménage à trois, die nur deswegen kein Aufsehen erregt, weil Charlotte Schiller heiratet. Doch dann wird Caroline schwanger, das fragile Beziehungsgeflecht droht zu reissen.

Friedrich Schiller einmal nicht als Starautor, sondern als Mittelpunkt eines Liebesdreiecks – das ist zunächst ein moderner Gedanke, im Handeln und im Fühlen, ohne Streit, ohne Konkurrenz, ohne Eifersucht, und weil solch eine ungewöhnliche, eigentlich sogar unmögliche Liebe geheim bleiben muss, haben sich die Liebenden, in einer der schönsten Ideen des Films, einen Code ausgedacht, mit dem sie ihre Briefe verschlüsseln. Dreiecke, Kreise, ein doppelter Strich – der Sprache kommt hier etwas Zeichenhaftes zu. Sie verbindet und eint, sie schützt und teilt mit. Graf hat einen Film über Worte gemacht, übers Schreiben und Sprechen, und so sieht er seinen Figuren dabei zu, wie sie ihre Briefe verfassen oder laut vorlesen, sie kuvertieren und austauschen.

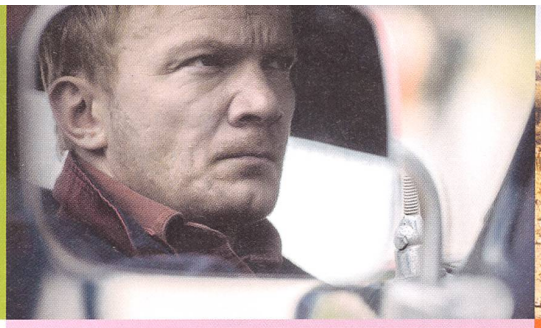
Doch auch die Bilder sind übervoll, mit liebevoll beobachteten Details, mit genauer Ausstattung, mit ausgesuchten Kostümen, vor allem aber mit viel Licht, einer Idylle gleich. Ein heller, freundlicher, lebensbejahender Film ist so entstanden, voller Sehnsucht und Versprechen. Doch da ist noch mehr – Graf stellt Bezüge zur Französischen Revolution her, zur Entwicklung des Buchdrucks, zum kulturellen Klima in Weimar. Vor allem ist dies aber ein grosser Schauspielerfilm. Wenn *Hannah Herzsprung* und *Henriette Confurius* dem nach einer Rettungsaktion klatschnassen *Florian Stetter* die Kleider ausziehen und ihn mit ihren Körpern wärmen, schauen sie sehr überrascht über ihre Courage, ein wenig verlegen auch, vor allem aber verliebt. «Den Film zu drehen, war eine Freude», sagt Graf. Ihn zu schauen ist es noch mehr.

Michael Ranze

R, B: Dominik Graf; K: Michael Wiesweg; S: Claudia Wolscht; A: Claus Jürgen Pfeiffer; Ko: Barbara Grupp. D (R): Hannah Herzsprung (Caroline von Beulwitz), Florian Stetter (Friedrich Schiller), Henriette Confurius (Charlotte von Lengefeld). P: Bavaria; Uschi Reich. Deutschland 2014. 138 Min. CH-V: Praesens Film; D-V: Senator Film



→
They chased me through Arizona
di Matthias Huser
RSI



←
Sils Maria
d'Olivier Assayas
RTS

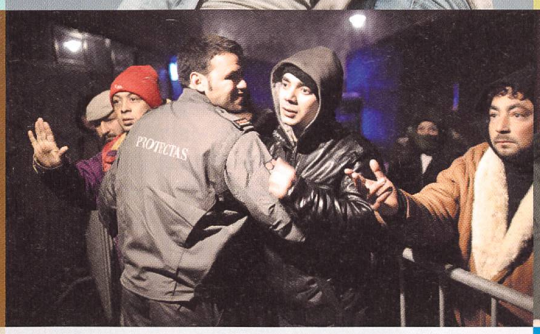
Broken Lan
de Luc Peter et Stéphanie Barbe
RT

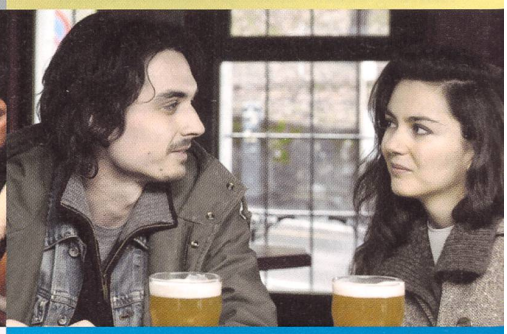
→
Cure
von Andrea Štaka
SRF

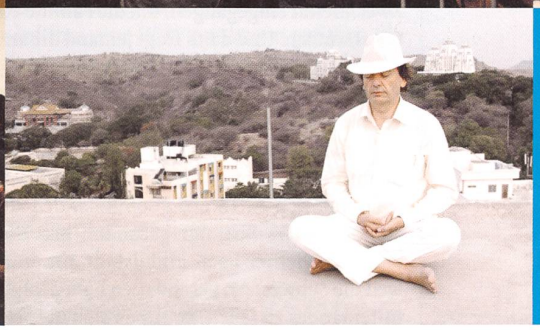
Paus
di Mathieu Urfe
RS

→
L'abri
de Fernand Melgar
RTS

Schweizer Helden
von Peter Luisi
SRF
↓







←
Electroboy
von Marcel Gisler
SRF

SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI

ALOIS NEBEL
Tomáš Luňák

Aus dem tiefen Schwarz scheint ein schwacher Lichtkegel auf, bewegt sich aus der Ferne auf die Kamera zu, begleitet von einem immer lauter werdenden mechanischen Rattern. Scheinwerfer einer Dampflokomotive werden erkennbar, sie werfen Licht auf die schneebedeckten Gleise, die unter dem herannahenden Zug erzittern. Kurz darauf ein älterer Mann an einem Fenster. Er blickt auf den vorbeifahrenden Zug, von dem gleissend-flackerndes Licht durch dichten Nebel in das Fenster sticht. Durcheinandergeworfene Sprachfetzen und das Rattern des Zuges schwellen an, ehe die Lichtblitze den Mann verschlucken.

Der Mann, der durch den herannahenden Zug von traumatischen Erinnerungen heimgesucht wird, ist Alois Nebel, Bahnhofsvorsteher in Bílý Potok, einem abgeschiedenen Bergdorf an der tschechoslowakisch-polnischen Grenze im Jahr 1989. Der Niedergang der Sowjetunion steht kurz bevor und mit ihm die samtene Revolution, die den Weg zur Gründung der Tschechischen Republik und ihrer Demokratisierung ebnen wird. Die Bewohner des kleinen Dorfes aber scheinen die politischen Umwälzungen wenig zu interessieren. Resistent gegenüber dem Zeitgeschehen sitzen sie allabendlich in der Bahnhofskneipe, trinken Hochprozentiges und nehmen den politischen Umsturz eher schulterzuckend zur Kenntnis. Der ist zwar über Fernsehsendungen und Radioansagen stets präsent, für sie jedoch kaum mehr als ein Dauerrauschen der fortrinnenden Zeit. Nebel hingegen plagen seine immer häufiger werdenden Erinnerungsattacken, die um eine schicksalhafte Nacht im Juni des Jahres 1945 kreisen, in der er sein geliebtes Kindermädchen zum letzten Mal sah.

ALOIS NEBEL, das Langfilmdebüt des tschechischen Regisseurs Tomáš Luňák, ist die Verfilmung der gleichnamigen dreiteiligen Graphic Novel von *Jaroslav Rudiš* und *Jaromír Švejdík*. Um der Vorlage visuell nahezukommen, nutzte Luňák das Rotoskopie-Verfahren, auf das schon Richard Linklater in seiner dystopischen Verfilmung A SCANNER DARKLY nach Philip K. Dicks gleichnamigem Science-Fiction-Roman zurückgriff, um innere Zustände am Rande des Wahnsinns visuell greifbar zu machen. Für das Verfahren werden Realfilmaufnahmen mit Schauspielern gedreht und anschliessend digital "überzeichnet", ähnlich dem "Abpausen" einer Projektion per Hand. Die so entstandenen Bilder in der Kombination aus realistischen Bewegungen und Gesten der Figuren und einem satten, scharfen und kontrastreichen Schwarzweiss sorgen für eine Noir-Ästhetik, anhand derer die raue und dystopische Lebenswelt von Nebel und die Wucht seiner wiederkehrenden Flashbacks visuell eindrucksvoll verdichtet werden. In seiner Auseinandersetzung mit verdrängter Kriegserinnerung bewegt sich ALOIS NEBEL nah an Ari Folmans israelischem Animationsfilm WALTZ WITH BASHIR. Während Folman vornehmlich eigene Erinnerungen an seine Zeit als israelischer Soldat im ersten Libanonkrieg 1982 in fiebrige (Alb-)Traumbilder fasst, erinnert Luňáks Film mit seinen kalten, klinisch wirkenden Hochglanzbildern jedoch eher an den stilisierten Bilderrausch von SIN CITY.

Lange bleibt unklar, was genau an dem schicksalhaften Tag am Bahnhof von Bílý Potok passierte. Die Erinnerungsfetzen fügen sich nur langsam zu einem schlüssigen Ganzen, der Film spielt in der stückweisen Auflösung geschickt mit unseren Erwartungen. In Nebels wiederkehrenden Flashbacks werden Assoziationen zu Deportation und Holocaust aufgerufen, die wie auch der Filmtitel merklich auf Alain Resnais' NACHT UND NEBEL (NUIT ET BROUILLARD) anspielen. Auch der Torbogen vor dem Haus des alten Raubeins Wachek erinnert auffällig an die Eingänge deutscher Konzentrationslager, zumal die Rolle des zwielichtigen Wachek in der Schicksalsnacht zunehmend klarer und die Abgründe offenkundiger werden.

Die Nähe zu Bildern des Holocausts, kombiniert mit dem unterkühlten Noir-Stil, öffnet einen interessanten Spielraum, in dem Popkultur und der Versuch authentischer Geschichtsannäherung nebeneinanderstehen. Eine Spannung zwischen Inhalt und Form, die mit der Auflösung des Traumas noch um eine provokante Pointe ergänzt wird. Entgegen den evozierten Holocaustbildern sind es hier nämlich nicht Opfer des Nationalsozialismus, sondern ist es das Schicksal vertriebener Sudetendeutscher – ein noch immer kontrovers diskutiertes Kapitel der Nachkriegsgeschichte –, das Alois Nebel Qualen bereitet.

So zeichnet der visuell und inhaltlich wagemutige Film eine aus der Zeit gefallene Gesellschaft von Traumatisierten und Verdrängenden, in der Korruption und Pragmatismus die Mittel zur Bewältigung des Alltags bleiben. Die Züge der Vergangenheit, so unerwünscht sie auch sind, holen am Ende sogar noch den alten Wachek ein. Ein sintflutartiger Regenschauer, der über dem Bergdorf hereinbricht, spült letztlich auch die tief vergrabene Schuld an die Oberfläche. Blutige Vergeltung eingeschlossen.

Was bleibt, sind Figuren, gefangen von den Ereignissen der Vergangenheit und doch ausgeschlossen von den Umwälzungen der Gegenwart: Geschichte schreiben die anderen, mit ihren Konsequenzen leben müssen Menschen wie Alois Nebel. Und doch: So düster sich der Film lange gibt, er traut sich zum Ende einen beinahe versöhnlichen und dennoch unaufgeregten Ausblick auf die Zukunft zu. Als der Regenschauer sich wieder verzieht und die Sonne zurückkehrt, scheint der Weg frei für neue Zeiten. Sogar für den Bahnhofsvorsteher Alois Nebel.

Marian Petraitis

R: Tomáš Luňák; B: Jaromír Švejdík, Jaroslav Rudiš, nach ihrem gleichnamigen Comic; K: Jan Baset Střítežský; S: Petr Říha; A: Henrich Boráros; Ko: Katarína Hollá; M: Petr Kruzík; D (R): Miroslav Krobot (Alois Nebel), Alois Švehlík (Wachek), Marie Ludvíková (Květa), Karel Roden (der Stumme), Tereza Voríšková (Dorothe), Ján Sedal (Barman), Jiri Štrébl (russischer Offizier). Produktion: Negativ Film Productions, Česká televize, Pallas Film, Tobogang; Pavel Strnad, Thanassis Karathanos, Karl Baumgartner, Henrich Držiak. Tschechische Republik, Deutschland 2011. 84 Min. CH-V: Cinémathèque suisse, Lausanne

MIELE
Valeria Golino

Statt als hilfreich kann sich jede Hilfe als hinderlich erweisen, sobald sie, etwa zufolge eines spitzen Kalküls, eigennützig wird oder verträumt blauäugig vor lauter Selbstlosigkeit. Miele, sprich: Honig, so nennt sich die Heldin und tut es wohl in Anlehnung an jenes kitschige *honey*, das die amerikanische Alltagssprache einem jeden anhängt, egal welchen Alters oder Geschlechts, solange er verspricht, Süsse oder Süsses zu verteilen. Der Name will Programm sein, versteht sich; Miele kündigt lindernde Wohltaten an, die da nächstens zu spenden seien. «Ich will ja nur helfen», bekräftigt sie mit Nachdruck; und wer keine Wahl hat, als ihr zu trauen, wird ihr glauben. Dabei darf er getrost übersehen, dass sie, eine Maklerin, bürgerlich Irene heisst, wie so viele andere, und zwecks Camouflage pseudonym arbeitet.

Frühreif wähnt die Protagonistin schon zu wissen, was gut oder schlecht sei für andere, noch bevor sie es bei der eigenen Person hat ermessen können. Miele ist überzeugt, heisst das, Hilfsbedürftigkeit zu erkennen und konsequent zu kurieren: Es wäre denn, da stünde ihre eigene auf dem Spiel. Erst nach einer Weile muss sie kapieren, dass etwas offensichtlich Notwendiges im konkreten Fall auch deplatziert sein kann, und zwar, vereinzelt, mit tödlichen Folgen.

So bewegt sie sich quer durch eine diffuse Grauzone zwischen Legalität und Gesetzesbruch, Barmherzigkeit und einem schnöden Profit, den sie einsteckt, doch ohne es eingestehen zu wollen. Denn Italien ist dem Vatikan auf Gedeih und Verderb ausgeliefert und verbietet von daher die Sterbehilfe nach wie vor. Miele aber versteht es, angesichts einer wachsenden Marktlücke, Ersatz anzubieten. Immerzu rührig, besorgt sie die erforderliche Medizin, die wohl eher ein Gift für überalterte Hunde ist, an der mexikanischen Nordgrenze und schmuggelt die ominöse Substanz abenteuerlich über Kalifornien bis nach Rom.

Zu Hause wird das Mittel veräussert und zur todsicheren Einnahme überlassen, und zwar an solche unheilbar Notleidende, die ihrer Frist auf Erden ein begleitetes Ende setzen wollen; sie tun es mit oder ohne Segen von Kirche und Staat und, notabene, unter Abwesenheit der Lieferantin, die sich stets vorzeitig vom Tatort wieder entfernt. Die Unrast hält indes Irene davon ab, der eigenen nagenden Zweifel und Verwirrung innezuwerden. In einem fort schwanken ihre Identitäten, wechseln Liebhaber und Komplizen. Medizinerin werden zu wollen täuscht sie nur vor, in Wahrheit liegt das Studium längst brach.

Die Hilflosigkeit überwältigt Miele vollends an dem Tag, da ein Kunde, ebenso unstet wie sie selbst, ihre Dienste jählings zurückweist und es lieber noch einmal aufschiebt, unwiderruflich Schluss zu machen. Erstmals sieht sich die selbst ernannte Erlöserin jener tückischen, weil schwer fassbaren Volkskrankheit namens Depression gegenüber, die bald droht, auf die Wohltäterin selbst überzugreifen. Gelungene und misslungene Heilung, ein Ableben oder Davonkommen lassen sich gleichermassen schwer vorhersehen. Zudem hält sich hartnäckig die Meinung, Schwermütige seien lauter Simulanten, Drückeberger oder ganz einfach feige und willensschwach: ihre Krankheit mithin nichts als Einbildung.

Da muss sich die Heldin plötzlich der Aufgabe stellen, jemandes Leben zu verlängern, statt es zu beenden. Denn wer einmal, wie ihr einsamer, störrischer, verbitterter Kontrahent, ein gewisser Grimaldi, von Lebensmüdigkeit, Freitod oder eben unverblümt, und ganz kirchlich, von Selbstmord gesprochen hat, auf dem bleibt der Verdacht lasten, früher oder später werde er sich doch noch das letzte Leid antun. Wie immer Irene vorgeht, es bleibt nur die Wahl, sich wie gewohnt der Verantwortung zu entziehen, doch neuerdings unverrichteter Dinge, oder ausgerechnet jene zweischneidige Erlösung zu unterbinden, der sie bis dahin Vorschub geleistet hat.

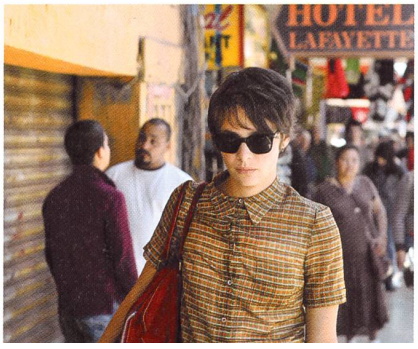
Der Erstling von Valeria Golino flutet uns nie in Mitleid mit den körperlich oder seelisch Gebrechlichen; er sondert keine handliche Botschaft ab und meidet schlüssige Antworten so sehr wie wortreiche Expertisen und patentierte Verbesserungsvorschläge. Propagiert wird weder die Euthanasie, heisst das, noch deren Ächtung. Vielmehr ist es Sinn und Zweck einer Fiktion von solcher Art, den Zwiespalt, ja die Schizophrenie zu veranschaulichen, indem der verschlungene Themenbereich erkundigt und kartografiert wird.

Unmissverständlich scheint einzig und allein: Es geht um Leben und Tod, und das sogenannte Problem wirkt so wenig lösbar, wie ein Dafür oder Dagegen etwa bei Rüstung, Drogen, Schausport und Banken eindeutig und einseitig sein sollte. Wer immer sich berufen fühlt, alles unbesehen beim Alten zu belassen oder dann neue Regeln zu verordnen, seis hemmende, seis lockernde, läuft Gefahr, sich zu überfordern und die Schwierigkeiten auszuweiten.

Daher ist es gerade die Kargheit an Prinzipien, Ideen und Urteilen, die bei MIELE besticht, weil sie einen Reichtum an Szenen begünstigt und die Empfindung für das Dilemma stärkt, das die Figuren allesamt ergreift: unvermeidlicherweise gerade dann, wenn sie einander widersprechen. Niemand im Saal soll am Ende wissen, wies die Filmemacherin nun aufgefasst haben möchte und was er eigentlich noch zu halten habe von der Sache: Es wäre denn, dass es da Erhebliches gibt, aus dem sich alle ein Gewissen machen müssten. Just die Unerfahrenheit der herbsüssen Miele und ihr Mangel an Orientierung und Entschlusskraft stecken an und nehmen dem Thema etwas von der argen Zentnerschwere, die ihm innewohnt.

Pierre Lachat

R: Valeria Golino; B: V. Golino, Francesca Marciano, Valia Santella; K: Gergely Pohárnok; S: Giogiò Franchini. D (R): Jasmine Trinca (Irene, Miele), Carlo Cecchi (Carlo Grimaldi), Libero de Rienzo (Rocco), Vinicio Marchioni (Stefano), Iaia Forte (Clelia), Roberto de Francesco (Filippo), Barbara Ronchi (Sandra), Massimiliano Iacolucci (Irenes Vater). P: Buena Onda, Les Films des Tournelles, RAI Cinema, Cité Films. Italien 2013. 93 Min. CH-V: Filmcoopi



LA CHAMBRE BLEUE
Mathieu Amalric

Bilder und Töne wollen partout nicht verschmelzen zu Beginn dieses Films. Gewiss, die Montage fügt sie zusammen. Aber sie besteht darauf, dass sie disparate Elemente bleiben. Eingangs begibt sich die Kamera auf Suchfahrt durch die Gänge eines gediegenen Provinzhotels. Dazu erklingt Musik von gewichtiger, altmodischer Melodramatik. Sie stellt schicksalhafte Ereignisse in Aussicht, die man in einem solch biederen Ambiente nicht erwarten mag. Sodann sind Lustschreie zu hören, der Anblick der Liebenden wird dem Zuschauer aber vorenthalten.

Dieser Anfang legt keine falsche Spur. LA CHAMBRE BLEUE wird hinfort dem Stilprinzip treu bleiben, eine Verschiebung zwischen Ort und Handlung vorzunehmen, zwischen akustischer und visueller Präsentation. Der Zuschauer ist angehalten, in jedem Moment andere Situationen mit zu bedenken, die Ursache oder Konsequenz der aktuellen sind. Mathieu Amalrics Film springt zwischen den Zeitebenen, behende streut sein Cutter *François Gédigier* Erinnerungsblitze wie Stolpersteine aus, die den Fluss der Szenen stocken lassen. Das ist keine blosse Stilübung, wohl aber eine Wahrnehmungsschule. In dieser Verschiebung nimmt die Inkongruenz zweier Gefühlslagen Kontur an: Es geht um eine Leidenschaft, die in unterschiedlichen Siedgraden empfunden wird. Und da dies eine Georges-Simenon-Verfilmung ist, verdichtet sich kraft der Montage auch eine soziale und moralische Atmosphäre.

Unter den Romanen, die dieser zuverlässigste Stofflieferant des 20. Jahrhunderts schrieb, besitzt der 1964 verfasste «La chambre bleue» einen eigentümlichen Status. Er weckte die Begehrlichkeit unterschiedlichster Filmemacher. Maurice Pialat war fasziniert von ihm; Gérard Depardieu wollte, dass Claude Chabrol ihn mit ihm in der Hauptrolle verfilmt; Jacques Fieschi schrieb für André Téchiné ein Drehbuch, und sogar die Brüder Dardenne spielten mit dem Gedanken, ihn zu verfilmen. 2002 entstand eine mexikanische Adaption, die man schon wegen der Hauptdarstellerin Elena Anaya gern einmal sehen würde. Pialat hingegen gelangte nach geraumer Zeit zu der Erkenntnis, der Roman sei unverfilmbar. Dabei war er überzeugt davon, dass sich kein Autor so leicht adaptieren liesse wie Simenon: Man brauche nur die Dialoge aus den Büchern zu übernehmen und dann «Moteur!» zu rufen; der Romancier sei selbst der beste Filmemacher, weil seine Bücher in Kapitel unterteilt sind, die genau der Länge einer Filmrolle entsprächen.

Daran hält sich Amalric. Er vertraut auf den nackten, ohne Gespreiztheiten auskommenden Stil, übersetzt Simenons Prosa in einen rissigen Erzählrhythmus. LA CHAMBRE BLEUE ist eine Auftragsarbeit des Produzenten *Paolo Branco*, eine rasch gestemmte Produktion, bei der Bucharbeit und Dreh nur wenige Wochen dauerten. Amalrics Film besitzt den Elan eines klassischen B-Pictures, dauert gerade einmal 76 Minuten und wurde im alten Normalformat gedreht. Nur schwarzweiss ist sie nicht; vielmehr taucht Kameramann *Christophe Beaucarne* die Geschichte in das nuancenreiche Helldunkel des Zweifels. Eigentlich sass Amalric seit drei Jahren an einer Adaption von Stendhals «Le Rouge et le Noir», dessen Einfluss nicht nur darin kenntlich wird, dass die Hauptfigur Julien heisst.

Auch LA CHAMBRE BLEUE ist die Chronik einer anstössigen Liebesaffäre. Julien Gahyde, ein Händler mit landwirtschaftlichen Maschinen, ist mit Delphine verheiratet und ein glücklicher Familienvater. Zufällig begegnet er jedoch seiner Jugendliebe Esther wieder, die nun mit einem Apotheker verheiratet ist. Einen Spätsommer lang treffen sie sich im Blauen Zimmer des örtlichen Hotels. Während Julien sich bald zurückziehen will, mag sie diese Liebe nicht aufgeben und bestürmt ihn mit Liebesbotschaften, die ihrer beider bürgerliche Existenz bedrohen. Im Winter finden sie sich vor einem Untersuchungsrichter wieder.

Zunächst wird gar nicht klar, welches Verbrechen ihnen zur Last gelegt wird. So geht die juristische Klärung der Schuldfrage einher mit einer moralischen Prüfung. Simenons Maxime – nicht zu urteilen, sondern zu verstehen – interpretiert Amalric auf reizvolle Weise neu: Als Schauspieler wie als Regisseur liegt es ihm, Figuren in der Schwebe zu halten. Die Verhöre vollziehen sich in staunenswerter Nüchternheit. Der Untersuchungsrichter erfragt Fakten, Details und zeitliche Abfolgen mit nachgerade höflicher Sachlichkeit. Nur einmal, als die beiden Beschuldigten, nun zu Widersachern geworden, gemeinsam verhört werden, kommt es zu einem Gewaltausbruch, als Esther abschätzig über Juliens Ehefrau spricht.

Die Pole Ordnung und Chaos, zwischen denen Simenons Welt oszilliert, hebt der Film durch seine Rückblendenstruktur hervor. Amalric inszeniert die Autopsie einer Leidenschaft. Zwar beschwört er schlaglichtartig, wie sie sich erfüllt, vor allem aber nimmt er das Davor und Danach ihrer Vereinigung in den Blick, filmt Stillleben des erwarteten oder gerade vollzogenen erotischen Rauschs. Das Gefühlsdreieck (das eigentlich ein Viereck ist, denn der Untersuchungsrichter besitzt eine bezwingend ruhige Präsenz) hat Amalric glänzend besetzt. *Stéphanie Cléau*, zugleich Koautorin des Drehbuchs, ist keine gelernte und erst recht keine technisch versierte Schauspielerin, sondern lässt sich ungeschützt auf ihre Rolle ein. Ihre Stimme klingt träumerisch: fast ein Misston, der jedoch Esthers Abgleiten in den Liebeswahn triftig akzentuiert. Dem Blau des Hotelzimmers werden die Angeklagten später auf der Tapete des Gerichtssaals wieder begegnen; die Musik des Anfangs tat recht daran, von Verhängnis zu künden.

Gerhard Midding

R: Mathieu Amalric; B: M. Amalric, Stéphanie Cléau; nach dem gleichnamigen Roman von Georges Simenon; K: Christophe Beaucarne; S: François Gedigier; A: Christophe Offret; M: Grégoire Hetzel. D (R): Mathieu Amalric (Julien Gahyde), Léa Drucker (Delphine Gahyde), Stéphanie Cléau (Esther Despierre), Laurent Poitrenaux (Untersuchungsrichter), Serge Bozon (Polizeihauptkommissar). P: Alfama Films Production, Film(s), ARTE France Cinéma; Paulo Branco. Frankreich 2014. 76 Min. CH-V: Look Now!, Zürich

«Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino»

Gespräch mit Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums

FILMBULLETIN Was sind die wesentlichen Aufgaben des Filmmuseums? Was sind die Schwerpunkte deiner Arbeit?

ALEXANDER HORWATH Ausstellen, Bewahren, Vermitteln, *das* sehe ich als die drei Hauptfelder. Die Forschung gehört irgendwie natürlich dazu, zwischen Bewahren und Vermitteln. Der Versuch, diese drei Seiten nicht zu separieren, sondern als eine integrierte Aufgabe anzusehen und die verschiedenen Tätigkeiten dauerhaft möglichst miteinander in Kommunikation zu halten, das ist eigentlich das Ziel. Und das geht gerade noch in einer Institution dieser Grössenordnung. Sobald man eine gewisse Dimension erreicht hat oder gar als staatliches Archiv für Film auch mit nationalen Aufgaben betraut ist, wird das schon schwieriger.

Peter Kubelka hat mal gesagt, dass das Filmmuseum sowohl ein poetisches wie auch ein polemisches Museum sein sollte. Mir ging es in den letzten zwölfeinhalb Jahren eigentlich darum, so gut es geht eine gewisse Schärfe, eine gewisse Beweglichkeit zu bewahren. Die Poesie, die Schönheit und Widersprüchlichkeit dessen, was das Medium Film für mich ist, auch zum Blühen oder zum Ausdruck zu bringen und sie nicht nur akademisch oder bürokratisch zu verwalten.

FILMBULLETIN Du hast als erste Aufgabe das Ausstellen aufgezählt. Wie versteht sich das Österreichische Filmmuseum als Ausstellungsort?

ALEXANDER HORWATH Man weiss, dass Häuser, die diesen Namen tragen, auf der ganzen Welt im Grunde zwei verschiedenen Typologien angehören. Die eine leitet sich aus dem traditionellen Begriff eines Museums her und versteht sich als Ort, an dem man Ausstellungen besucht: zwischen Objekten hindurchschlendert, im Fall des Films Apparaturen, Kostüme, Korrespondenz zwischen Filmschaffenden und vielleicht Ausschnitte auf Videomonitoren zu sehen bekommt.

Das Österreichische Filmmuseum sieht sich dezidiert in der anderen Typologie verankert und hat das auch von Beginn an, in den allerersten Dokumenten, Statements, Beschreibungen der Aufgaben in den sechziger Jahren schon so formuliert. Es steht bei uns – aussen auf der Fassade – der Satz, dass die Ausstellungen auf der Leinwand stattfinden. Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino. Ein Filmmuseum ist ein Ort, der dem Medium Film gewidmet ist. Egal ob man den Film als Kunstform oder als Kulturtechnik begreift, um den Ergebnissen dieser Ausdrucksform Sichtbarkeit zu verschaffen, benötigt man einen Ausstellungsraum, der angemessen ist. In einem Filmmuseum, wie wir es verstehen, muss zwangsläufig der Kinoraum den zentralen Darbietungsraum der Auseinandersetzung mit den Werken aus der Geschichte und der Gegenwart dieses Mediums bilden. Diesen Weg halte ich weiterhin, wenn nicht sogar mehr noch als je zuvor, in der heutigen Situation für richtig. Die kinematografische Aufführungssituation verändert sich – zunächst durch das Fernsehen und dann seit den achtziger Jahren durch das Medium Homevideo, durch die DVD-Kultur und heute die Verfügbarkeit vielfältiger Files in der digitalen Welt. Aber umso mehr gilt es, diese kinematografische Form der Erfahrung, wie sie ja sozusagen der Schlüssel zum globalen Erfolg dieses Mediums war, ins Zentrum zu stellen.

Das reine Archivieren von Filmrollen genügt deshalb nicht zur Bewahrung des Mediums Film. Der überlieferte Film in der Dose ist für mich noch nicht der überlieferte Film. Der Film ist nicht das Objekt, das auf Zelluloid, egal ob auf Nitrozellulose oder Azetat oder auf Polyesterfilm, aufgerollt im Regal liegt. Der Film hätte als solches Objekt, das man aus einer Dose herausnehmen und als Streifen gegen das Sonnenlicht halten kann, keinen Welterfolg erzielt. Der Film hat als projiziertes Ereignis in der Zeit seinen Welterfolg hergestellt.

FILMBULLETIN Könntest du noch genauer ausführen, was du unter Film verstehst?

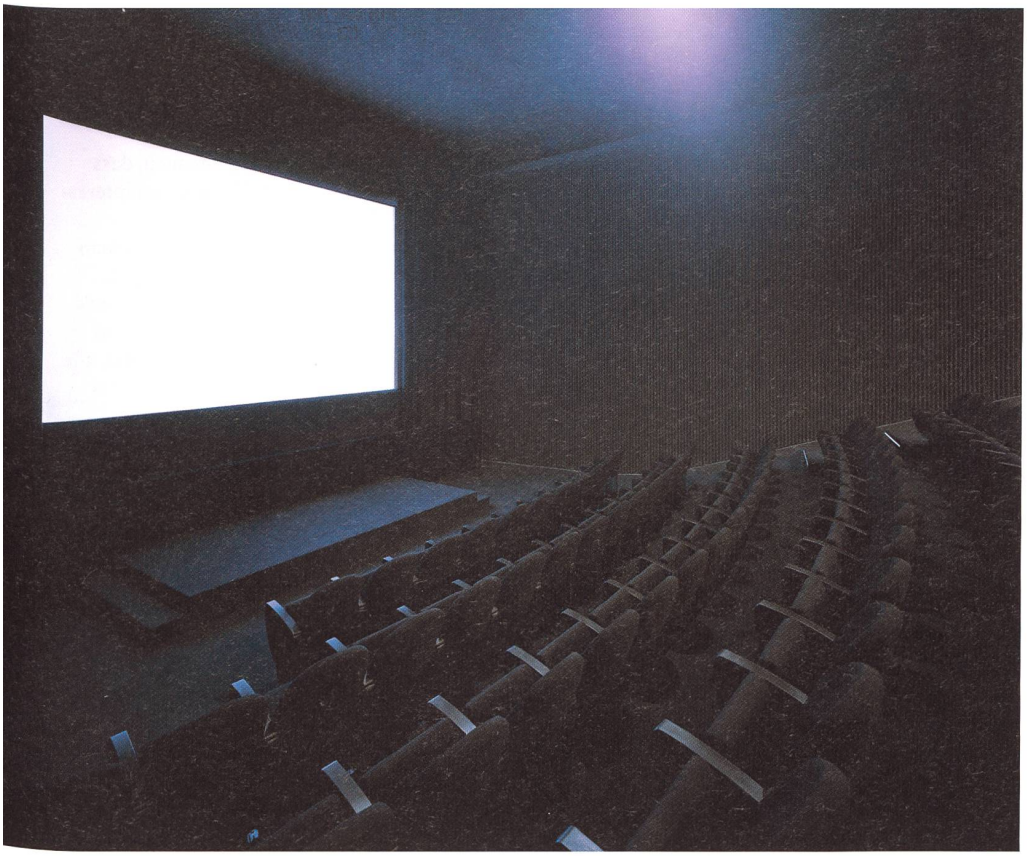
ALEXANDER HORWATH Der Film ist für mich das Projektionsereignis in der Zeit, eine Konstellation, in der Filmstreifen, Projektionsapparaturen und die nötigen räumlichen Verhältnisse als ein in Betrieb befindliches System zusammenspielen. Der Film existiert nur in der Zeit, von der Projektion des ersten Kaders bis zum letzten. Insofern gehört für mich zur Bewahrung von Film nicht nur die Archivierung, die Restaurierung, das Umkopieren und Sichern von Filmen, sondern auch das Bewahren dieser Aufführungssituation. Wir werden in etwa fünfzig Jahren nur dann davon sprechen können, dass der Film bewahrt wurde, wenn weiterhin Orte existieren, an denen das Ereignis Film mit einer gewissen Regelmässigkeit stattfindet.

FILMBULLETIN Was gehört alles zur Bewahrungsaufgabe eines Filmmuseums?

ALEXANDER HORWATH Ein weiterer Teil der Bewahrungsaufgabe beginnt mit dem Sammeln. Es geht darum, eine Sammlung in Zusammenarbeit mit Filmkünstlern, mit Verleihfirmen, mit Produktionsfirmen, in Zusammenarbeit mit anderen Filmarchiven im Rahmen der FIAF (La Fédération internationale des Archives du Film) und der europäischen Netzwerke auszubauen. Für mich, der 37 Jahre nachdem die Institution gegründet wurde, begonnen hat, gilt es auch, Rücksicht zu nehmen auf die historisch gewachsenen Stärken, Schwerpunkte dieser Sammlung und sie zu pflegen. Was in meinem Fall nicht schwierig ist, weil ich zu all diesen Schwerpunktgebieten des Österreichischen Filmmuseums eine grosse Liebe und Nähe verspüre. Aber man muss auch fragen: Was sind die weissen Zonen, an denen man gezielt bestimmte Erwerbungen machen kann, oder die Gebiete, die noch nicht ausreichend vertreten sind?

FILMBULLETIN Ihr tut aber noch mehr und gebt Filme in einer eigenen Edition auf DVD heraus.

ALEXANDER HORWATH Ja, das gehört zum dritten und letzten grossen Thema, zur Vermittlungsaufgabe. Auch sie hat zum Ziel, die kinematografischen Aufführungsakte in vielfältiger Form zu ermöglichen – für verschiedene Publika, etwa Programme für Jugendliche – und sie in verschiedener Weise zu umgeben, durch Gespräche, Moderationen, aber eben auch in andern Medien, den Film möglichst in der Gesellschaft zum Thema werden zu lassen. Dazu gehört zum Beispiel das Publizieren von Literatur über Film oder



denken ist, welche Geschichte, Erfahrungs-, Rezeptions- und Ausstellungsgeschichte, die Werke dieser Künstler mit sich bringen, statt sich dem zu verschliessen oder zu sagen: Na, das sind die Kunstleute, mit denen haben wir nix zu tun. Das Österreichische Filmmuseum ist in einer relativ günstigen Lage, da der Kunstfilm – damit meine ich jetzt weniger Bergman, Fellini oder Godard als die Filme von *Man Ray*, *Maya Deren*, *Jonas Mekas* und Peter Kubelka oder Bruce Connor –, der avantgardistische Film von Anfang an ein wichtiges Sammel- und Forschungsgebiet war.

Das Filmmuseum war immer auch ein kunsthistorisches Museum eines bestimmten Segments der Gegenwartskunst. Es war zugleich aber auch ein zeithistorisches Museum, weil es den Film als Dokument der Zeitgeschichte möglichst ernst zu nehmen versuchte. Lange Zeit haben die Historiker den Film nicht als vollwertige Quelle in ihre Arbeit aufgenommen. Die geschriebene, gedruckte Quelle war immer wertvoller. Das hat sich aus verschiedenen Gründen stark gewandelt, und insofern ist jetzt das Filmmuseum in der günstigen Lage, ein Partner für avanciertere Formen der Geschichtsforschung zu sein.

Das hat wiederum sehr viel damit zu tun, wie sich das Haus von Grund auf aufgestellt hat: mit einem visionären Begriff des Mediums. Die Mainstream-Rezeption umfasst eigentlich den abendfüllenden Spielfilm, das Unterhaltungskino im weitesten Sinn. Mit etwas grösserem Horizont nimmt man dazu, was sich heute Arthousefilm nennt. Das ist immer noch ein schmales Segment dessen, was das Medium kann und ist. Die Aufmerksamkeit für die verschiedenen anderen Formen war bei uns immer hoch. Dem sogenannten ephemeren Film, also etwa dem Amateurfilm, dem Trailer, dem Werbefilm, widmen wir ebenfalls Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN Inwiefern ist dieser Teil der Sammlung für die historische Forschung relevant?

ALEXANDER HORWATH Wenn man sich beispielsweise näher mit der NS-Ära in Österreich beschäftigt, wird einem bewusst, wie sehr das Geschichtsfernsehen immer noch auf Naziquellen und Bilder zurückgreift, die wir von der NS-Ära haben, die Bilder des NS-Staates sind. Die Beschäftigung mit Amateurfilmquellen kann faszinierende, auch wirklich andere Geschichtsbilder, andere Verständnisweisen dieser zeitgeschichtlichen Epoche liefern. Zu diesem Verhältnis zwischen der Zeitgeschichte und dem Medium

das Aufgreifen dieser jüngeren Faksimile-Medien des Filmischen wie der DVD.

Eine wichtige Erkenntnis in meinen ersten Tagen hier war, dass VHS und DVD für die Bibliothek, Mediathek keine relevanten Medien waren. Sie wurden nicht gesammelt. Wir haben durch Schenkungen und verschiedene andere Möglichkeiten in relativ kurzer Zeit eine Sammlung von etwa 25 000 Werken auf diesen Faksimile-Medien zusammengetragen, die wir natürlich nicht im Kino spielen, aber den Studierenden anbieten. Wir wollen nicht nur eine grosse Fachbibliothek anbieten, sondern eben auch Filme in diesen Faksimile-Medien.

Die DVD ist ein Katalogmedium. So, wie man in einer Rembrandt- oder Manet-Ausstellung die Werke als Original zu sehen bekommt, aber im Ausstellungskatalog nur ein Abbild davon betrachten kann. Kaum jemand würde meinen, dass «Le déjeuner sur l'herbe» im Buch das Werk von Manet sei. Es ist eine Reproduktion in derselben Weise, wie das Medium Film auf einer DVD oder in einem File reproduziert wird.

Das Bewusstsein, das Unterscheidungsvermögen der Menschen dafür zu schärfen, ist insgesamt eine gesellschaftliche Aufgabe und in unserem Bereich halt besonders wichtig. Das Unterscheidungsvermögen für mediale Transformationen, Unterschiede zwischen Medien zu schärfen, gehört zum Segment Vermittlung dazu. Das Österreichische Filmmuseum hat sich vor fast zehn Jahren dazu entschlossen, gemeinsam mit anderen Archiven ein DVD-Label aufzubauen, um Werke zu veröffentlichen, die wegen geringer Nachfrage nicht auf den Markt kommen, die aber in den jeweiligen Sammlungen der Museen und Archive eine Wichtigkeit und Wertigkeit haben.

Wir nutzen auch die Website der Institution, um punktuell Dokumente zugänglich zu machen. Da eignet sich nicht jede Art von Film dafür, und wir beschränken uns zum Beispiel auf Wochenschauen, Filme als zeithistorisches Dokument oder Dokumente der eigenen Hausgeschichte. So sind etwa Publikumsgespräche mit Gästen, die das Filmmuseum seit den siebziger Jahren besuchten, auf unserer Website verfügbar.

Man kann mit der Gesellschaft, mit der Umgebung, in der man tätig ist, in eine lebendigere Kommunikation treten, wenn man im vollen Bewusstsein darüber, was man da tut, und in einer halbwegs korrekten Benennung dessen, die Realität der Laufbildkultur rund um uns aufgreift.

FILMBULLETIN Welche Kooperationen neben derjenigen mit anderen Institutionen sind für das Österreichische Filmmuseum wichtig?

ALEXANDER HORWATH Da wäre zum Beispiel die Zusammenarbeit mit Kunstmuseen zu nennen. Allein der Umfang, in dem Laufbilder sowohl in historischen Stadtmuseen wie auch in Kunstmuseen präsent sind, laden implizit zu einem Dialog ein. Wir arbeiten mittlerweile sehr oft mit Kunstmuseen zusammen, die manchmal auf den Avantgardefilm draufschauen, als wären sie die Ersten, die das Genie eines *Bruce Connor* oder eines *James Benning* entdecken. Denen können wir zur Seite stehen und vermitteln, dass mit zu be-

Film gab es immer wieder Veranstaltungen aus unterschiedlichen Perspektiven – nicht nur zum Propagandafilm, auch zum Film als scheinbar anonymem, objektivem Dokument des öffentlichen Lebens, als dokumentarischem Artefakt bis hin zur fiktionalen Verarbeitung von Zeitgeschichte. Schon 1969 lief ein Jahr lang eine Reihe mit Dokumenten zur österreichischen Geschichte, 1972 eine Retrospektive zum Propagandafilm, sowohl NS-Propaganda als auch die Gegenpropaganda der Alliierten, die sehr viel Echo ausgelöst hat und in den Jahren danach weitergepflegt wurde.

FILMBULLETIN Wie positioniert sich das Österreichische Filmmuseum hinsichtlich der Digitalisierung des Films?

ALEXANDER HORWATH Wenn man die beiden Kulturtechniken miteinander vergleicht und sie sich wirklich ehrlich und präzise ansieht, kann man gar nicht anders, als feststellen, dass der kinematografische Film und das digitale Medium, wie Musik, Literatur verschiedene Ausdrucksformen sind.

Wie so oft in der Menschheitsgeschichte gibt es Entwicklungen, bei denen man meinen könnte, dass von zwei verschiedenen Ausdrucksformen die eine scheinbar aus der anderen hervorgehe oder dass sie einander so nahe seien, dass die eine einfach die andere ersetzen könnte und dass kein wirklich wesentlicher Unterschied zwischen ihnen bestünde. In einer solchen Situation befinden wir uns jetzt. Da sollte das, was das Medium Film kann und was *nur* das Medium Film kann, zumindest ins Zentrum gestellt werden. Und zwar nicht zulasten des digitalen Mediums, so wie der Film nicht zulasten des Theaters in die Welt getreten ist. Wir beharren darauf, nicht aus Sturheit, nicht aus Purismus, nicht aus Nostalgie und nicht aus Fetischismus, sondern mit dem aufklärerischen Versuch, das Unterscheidungsvermögen zu schärfen.

Warum muss, nur weil die digitale Kultur vom Film wesentliche Mainstream-Aufgaben übernimmt, dieses Medium, das das zwanzigste Jahrhundert geprägt hat wie kein anderes, zu Ende gehen? Warum soll nicht, im Sinne der kulturellen Überlieferung, das Medium Film genauso wie das Medium Theater und andere Kulturtechniken erhalten bleiben? Die Menschen waren klug genug, andere Kulturtechniken, die auch im Sinn ihrer Mainstream-Rolle obsolet geworden waren, zu erhalten. Warum soll der analoge Film nicht trotzdem weiterexistieren, sei es eben als Heritage, als kulturgeschichtliches Medium, unabhängig davon, wie viele laufbildmachende Menschen und Firmen heute noch mit analogem Film arbeiten? Das müsste theoretisch eine irrelevante Frage sein, ist es aber leider nicht. Daher ist es unsere Aufgabe, diese Sicht zu stärken, damit die Rhetoriken, die extrem marktwirtschaftlich gesteuert sind und derzeit auch sehr stark die kulturpolitische Debatte in Europa dominieren, sich nicht einfach unwidersprochen durchsetzen.

Diese Rede von der Alternativlosigkeit, die wir ja auch sonst in der Politik überall hören, ist keineswegs alternativlos. Was alternativlos sein mag, ist, dass die Laufbildindustrie jetzt mit digitalen Mitteln arbeitet. Das ändert aber nichts daran, dass der Film hundertzwanzig Jahre lang schlagend nachgewiesen hat, dass er eine eigenständige Weise der Weltverwandlung war und als solche erhalten bleiben sollte.

Museen sollten in der Lage sein, auch noch in hundert Jahren den kinematografischen Aufführungsakt und diese spezifische Konstellation den Menschen, die sich dafür interessieren, anzubieten, so wie man jetzt auch Barockmusik, Gott sei Dank, wieder so hören kann, wie sie gedacht und geschrieben war. Kubelka verwendet immer wieder gern dieses Beispiel: Hundertfünfzig Jahre lang waren bestimmte Instrumente ausgestorben, und man konnte Barockmusik nicht so hören, wie sie gedacht war, weil sie mit unzulänglichen neueren Instrumenten dargeboten wurde. Aber die Originalklangbewegung hat sich in den letzten hundert Jahren und vor allem ab den fünfziger und sechziger Jahren durchgesetzt. Bestimmte Flöten mussten nachgebaut werden. Dinge, die verschwunden waren, wurden wieder hergestellt, weil es das Interesse und Bedürfnis gab, die Barockmusik möglichst wieder so erleben zu können, wie sie damals existierte.

Wenn wir jetzt den Film nicht retten, weil Kodak und alle anderen Rohfilm produzierenden Firmen und Kopierwerke eingehen, dann werden sich Menschen in hundert Jahren garantiert dieses Mediums wieder annehmen und es von null auf wieder herstellen. Viel aufwendiger allerdings.

FILMBULLETIN Bedeutet dies auch, dass euch die digitalen Laufbilder weniger interessieren?

ALEXANDER HORWATH Als Kino muss man in der Lage sein, digitale Filme zu zeigen. Aber nicht so, wie es leider die meisten praktizieren. Seit sie Digital Cinema eingebaut haben, ist die Verführung offenbar gross, alle möglichen historischen Filme als Blu-rays oder DCPs zu spielen – mit dem lächerlichen Argument, die Leute seien sich das heute so gewohnt. Die Norm ist heute das High-Definition-Bild, als könnte man den Leuten das analoge Filmbild nicht zumuten, weil es als altmodisch gilt. Das ist kein Argument für ein Museum. Das Gegenteil ist der Fall.

Wir haben ein Digital Cinema eingerichtet, um die Werke der gegenwärtigen Filmgeschichtsepoche korrekt wiederzugeben. Wir haben kürzlich *Valeria Bruni-Tedeschis* dritten Film UN CHATEAU EN ITALIE gezeigt, der Film existiert als DCP, und der wird auch hier als DCP vorgeführt. Die Filme von *Marguerite Duras* würden wir als DCP nicht spielen – wir bemühen uns mit allen Mitteln von den Rechtsinhabern und aus andern Archiven Kopien zu kriegen.

FILMBULLETIN Wie sieht es denn mit der Verfügbarkeit der analogen Kopien aus?

ALEXANDER HORWATH Es gibt mittlerweile Weltvertriebe, die einem ständig sagen, spielt doch diesen oder jenen Film, wir haben doch das wunderbare HD-File oder die DCP oder die Blu-ray. Wir verweigern das einfach. Da unterscheiden sich halt auch die Praktiken der verschiedenen Häuser. Natürlich kann man sagen, so wie es jetzt ausschaut, wird es immer schwieriger. Immer mehr Kopierwerke sperren zu. Wichtig wäre, dass auf jedem Kontinent zwei bis drei Kopierwerke überleben können. Es gibt einerseits die Welt von Kodak, Fuji und den Kopierwerken, aber es gibt auch eine sehr aktive, international gut vernetzte Szene von Labors, die zum Teil von unabhängigen Künstlern selber errichtet wurden, die mit 16-mm- und 8-mm-Film arbeiten und selber Film entwickeln.

Die Beschäftigung mit Amateurfilmquellen kann faszinierende, auch wirklich andere Geschichtsbilder, andere Verständnisweisen dieser zeitgeschichtlichen Epoche liefern.

Peter Kubelka und Peter Konlechner, 1968

FILMBULLETIN Ihr unterstützt ja das Projekt, Zelluloid und die Kulturtechnik Film zu retten, auf savefilm.org.

ALEXANDER HORWATH Ja, vonseiten der Avantgarde, die nicht über die Marktmacht, aber über die kulturelle Durchsetzungsfähigkeit verfügt, könnte das Überleben des Systems Film vielleicht noch am ehesten gewährleistet sein. Zwischen Unesco, EU und Kodak müssten schon längst Gespräche stattfinden, wie diese "Sprache" Film, die Kulturtechnik Film bewahrt werden kann. Die grosse Kampagne *savefilm* wurde gerade erst gestartet – mit *Tacita Dean* und Leuten aus Hollywood. *Christopher Nolan* ist auch dabei. Ich selbst bin im Steering Committee. Da ist ganz klar geworden: Wenn alle Museen, Filmmuseen, Filmarchive, Kinematheken auf der Welt, den Rechteinhabern und den Weltvertrieben gegenüber eine klare Position einnehmen und sagen würden: Wir spielen eure Digitalisate nicht, wir sind Museen, wir sind dafür da, Orginale zu zeigen, dann würden auch die Studios wieder viel eher eine neue Kopie machen. Es gibt ja auch da einen "Markt" von etwa zweihundert Spielstätten, die das so zeigen wollen. Dann zahlt es sich für Fox oder Warner durchaus aus, eine neue 35-mm-Kopie zu ziehen, weil es diese Abnehmer gibt. Und wenn die mehr kopieren, dann heisst es auch wiederum, dass für die Rohfilmhersteller und die Kopierwerke Arbeit da ist.

FILMBULLETIN Heisst das aber, dass ihr euch *gar nicht* um die digitalen Laufbilder kümmern wollt?

ALEXANDER HORWATH Die digitale Kultur der letzten zwanzig Jahre und in der Zukunft zu bewahren, ist unendlich grösser als die Aufgabe, das Medium Film zu bewahren. Wenn jetzt die zum Teil prekären, jedenfalls meistens nicht im Rang der Nationalbibliotheken stehenden Filmarchive und Filmmuseen in den verschiedenen Ländern von der Politik die Aufgabe draufgedrückt kriegten, dass sie die digitale Kultur der Gegenwart bewahren sollen, dann wäre das lächerlich. Man denke ans Internet. Es ist nicht nur ein anderes Medium, es ist auch eine vollkommen andere und von der Grössenordnung her nochmals riesigere Aufgabe.

Man hat auch weltweit keine langfristigen Sicherheiten. Das gebräuchliche Medium, um digitale Werke zu sichern, ist absurderweise das LTO-Band, also ein Bandmedium, und da geben die Hersteller zwanzig bis dreissig Jahre Garantie. Da muss man, wie beim Computer zu Hause, alle paar Jahre die nächste Generation kaufen. Diese Aufgabe ist mörderisch gross.

Die Schweden etwa haben staatlich verordnet die Aufgabe, alles, was kinematografisch, was in den Kinos, auch digital, so rauskommt, aufzubewahren. Müssen das migrieren. Da stellen sich ganz andere Probleme, es braucht viel mehr Personal, Maschinerie und so weiter. Natürlich beschäftigen auch wir uns mit der digitalen Kultur und mit diesen Transformationen. Wir sind in einer Mutations- und Transformationsepoche, und die muss man möglichst gut verstehen. Aber es wäre vermessen zu sagen, dass das Filmmuseum sich jetzt zu einem Museum der Digitalkultur verwandeln müsse. Es wurden auch in der Vergangenheit schon einzelne Werke gesammelt, die auf Video entstanden sind.

FILMBULLETIN Wie trefft ihr die Auswahl der digital aufbewahrten Werke?

ALEXANDER HORWATH Wir tun es nur in Bezug auf bestimmte Künstlerpositionen, bestimmte Bereiche des kinematografischen Schaffens, die sich jetzt digitaler Mittel befleissigen. James Benning ist so ein Fall: ein Künstler, der sein gesamtes analoges Material, seine Originale unserem Archiv gegeben hat, dessen Werke wir sukzessive sichern, auch restaurieren, der aber 2007 seine letzten Filme auf 16mm gedreht und dann das Digitalmedium als sein Medium gewählt hat. Im österreichischen Avantgardefilm gibt es mehrere solche Beispiele.

Das letzte, bekanntere Beispiel in unserem Fall wäre *Apichatpong Weerasethakuls* erster Langfilm MYSTERIOUS OBJECTS AT NOON. Obwohl der Film erst fünfzehn Jahre alt ist, ging das Original verloren. Es ist nur mehr als ein analoges Objekt überliefert, das er bei uns im Archiv deponiert hat. Wir haben mit diesem Film ein digitales Restaurierungsprojekt durchgeführt, aber das Ziel war nicht, dass am Schluss eine 2K- oder 4K-DCP übrigbleibt, die entsteht sowieso in diesem Prozess, sondern ein neues 35-mm-Negativ und eine neue Vorführkopie.

Lav Diaz ist auch ein gutes Beispiel. Diaz, einer der grössten zeitgenössischen Filmemacher, der erst langsam in der internationalen Film- und Festivalwelt einen Status gewinnt. Er hat zunächst analoge Filme gemacht. Das Negativ seines Meisterwerks BATANG WEST SIDE (WEST SIDE KID) von 2002 ist bei uns eingelagert. Wir haben es restauriert und sogar eine neue Kopie gezogen, die letztes Jahr in Locarno lief. Seit 2005, 2006 hat er aber mit zum Teil sehr billigem Video seine meist zwischen sechs und elf Stunden langen Filme gedreht – auf Standard Definition,

also nicht mal High Definition. Wir haben die Aufgabe übernommen, diese Bänder als Digi-Betas zu überspielen, um zumindest eine zweite Kopie zu haben. Jetzt macht die Film Society of Lincoln Center im Vorfeld des New York Film Festival eine über mehrere Monate dauernde Lav-Diaz-Schau und borgt sich jetzt diese Digi-Betas aus, die wir vor einigen Jahren gemacht haben, weil Diaz in Manila nicht über die nötigen Mittel verfügte, um dieses eine Band, das er besitzt, abzusichern.

FILMBULLETIN Wie reiht sich das Filmmuseum im europäischen und internationalen Kontext der Filmkultur ein?

ALEXANDER HORWATH Ich merke in den Debatten, auf der FIAF-Ebene und im Austausch mit Kollegen, dass uns mehr mit den nordamerikanischen Archiven verbindet als mit den meisten europäischen. Die Haltung, die in den europäischen Cinematheken eine gewisse Mehrheit zu haben scheint, ist mir fremder, denn die ist sehr stark geprägt von dieser scheinbaren Logik: Digitalisierung ist alles. Die deutsche Debatte ist ein Musterbeispiel dafür: Wir verlieren unser Filmerbe, wenn wir nicht sofort, so wie die Franzosen, 400 Millionen Euro bereitstellen, damit unser Filmerbe digitalisiert werden kann. Ich bin auch der Meinung, dass es Sinn macht, möglichst viel auf DVD und online verfügbar zu haben. Es ist aber ein fataler Irrtum, wenn nicht der erste Schritt darin besteht, das Medium selber in seinem Sosein zu bewahren und zu überliefern.

Die private Industrie – die Gaumonts und Pathés – dieser Welt wird mit öffentlichem Geld ausgestattet, damit sie ihre ohnehin berühmten kanonischen Klassiker digitalisieren kann. Grosse 4K-Restaurierung wird das dann genannt, ist aber primär für den Blu-ray-Markt gemacht.

Die Schweden haben eine viel klügere Strategie. Sie haben ihr letztes privates Kopierwerk, das in Konkurs zu gehen drohte, mit staatlicher Unterstützung, mit den Mitarbeitern, die dreissig, vierzig Jahre Berufserfahrung hatten, übernehmen können. Dieses Kopierwerk ist in das schwedische Filminstitut eingemeindet worden. Sie haben der Politik gesagt, wenn ihr von uns erwartet, die digitale Revolution ordentlich zu begleiten und das kommende schwedische Filmschaffen ordentlich zu bewahren, dann müssen wir zumindest in der Lage sein, das Bisherige in seinem Medium zu bewahren und das Verhältnis analoger Laufbildtechnologie und digitaler Kultur in unserem schwedischen Filminstitut so zu etablieren, dass wir nicht wesentliche Schritte überspringen. Das halte ich für ein sehr schönes, mustergültiges Beispiel.

Die Eindimensionalität und Besessenheit, mit der auf EU-Ebene ein bestimmter kulturpolitischer Diskurs geführt wird – nämlich: Es muss digitalisiert werden–, bedrückt mich. Und ich spüre, dass leider sehr viele innerhalb der europäischen Cinematheken auch auf diesen Zug aufgesprungen sind, weil man in diesen Themenfächern Drittmittel erwarten konnte. Für analoge Sicherungsprojekte in den Jahren davor gabs nie Geld. Und so ist diese Mehrheit irgendwie zustande gekommen.

Da wissen die Archive in Nordamerika meiner Meinung nach in einer angemesseneren Weise mit dieser Transformationsära umzugehen. Die Library of Congress, ein riesiges, staatliches Unternehmen, muss natürlich den Aufbau eines digitalen Zentrums gewährleisten. Aber man geht selbstverständlich davon aus, dass es weiterhin auch Filme als Film zu erhalten und aufzubewahren gilt. Es gibt ein Anthology-Filmarchiv in New York – eine Institution, die uns besonders verwandt ist, weil Peter Kubelka einer der Mitbegründer war. Es gibt das George Eastman House in Rochester unter der Leitung von *Bruce Barnes*, der sehr ähnlich denkt wie ich. Das Academy-Filmarchiv, also das Oscar-Archiv, wo man glauben könnte, die seien völlig im Bann der "bösen" Industrie und würden nur die Oscar-Preisträgerfilme sichern. Das Gegenteil ist der Fall. Dort sitzt der Restaurator *Mark Toscana* und restauriert Filme von *Stan Brakhage*, einen nach dem andern von seinen 350 Filmen. Selbst einige Studios – Sony und Fox sind besonders gute Beispiele – haben seit zehn, fünfzehn Jahren einfach tolle Leute, die die Libraries leiten. Natürlich müssen die für den jeweiligen DVD- und Blu-ray-Arm des Studios liefern. Aber die schönsten und besten analogen Restaurierungen von Filmen auf Film stammen weltweit nicht aus öffentlichen Archiven, sondern von Fox und Sony.

Alexander Horwath

FILMBULLETIN Was sind die bedeutendsten Errungenschaften des Filmmuseums in den letzten fünfzig Jahren?

ALEXANDER HORWATH (schmunzelt) Da ist man selber nicht der Beste, um dies zu beurteilen. Wenn man an die ersten Jahre denkt, war die erste Errungenschaft sicher, dass es für zwei Männer, die noch nicht dreissig waren, überhaupt möglich war, ein Filmmuseum zu gründen und dafür Rückhalt zu finden. Und das in einer filmkulturellen Situation hier im Land, die einen nicht sehr optimistisch hätte stimmen dürfen. Erstaunlich war auch, dass sich das Filmmuseum in wenigen

Jahren etablieren konnte. So gut, dass fünf Jahre nach der Gründung die nächste Generation unabhängiger österreichischer Filmemacher gegen die Programmpolitik des Filmmuseums demonstrieren kam.

Es hat sich aus zwei Gründen so gut entwickelt: Weil offenbar ein Nachholbedarf in Wien und in Österreich vorhanden war und die Retrospektiven gestürmt wurden. Das Haus hatte von Anfang an die Unterstützung der Cinephilen – von denen man noch gar nicht wusste, dass es so viele in Wien gab. Auch die internationale Aufmerksamkeit hat sehr früh begonnen. Das spielt in Österreich immer eine grosse Rolle. Das Filmmuseum wurde im deutschsprachigen Raum als etwas Neues, Besonderes wahrgenommen, hatte in Filmzeitschriften wie der «Filmkritik» und bei Autoren, die damals tonangebend waren, einen grossen Rückhalt. Weil man die Retrospektiven so konsequent angelegt hat und wie ein Kunstmuseum das Werk eines Künstlers in einer möglichst vollständigen, erschöpfenden Weise sichtbar gemacht hat. Deshalb haben diese Retrospektiven zu Luis Buñuel, Alexander Dowschenko, Erich von Stroheim einfach Aufsehen erregt.

FILMBULLETIN Inwiefern war das damals neu?

ALEXANDER HORWATH Damals hat man sich in einer nostalgisierenden, etwas schulterklopfenden Weise diesen alten Filmen genähert. Da war das hartnäckige, klare Benennen dessen, was notwendig ist, im Februar 1964 neu: Film muss gesammelt werden wie die Produkte anderer Kunstsparten in der Menschheitsgeschichte auch; Film muss ausgestellt werden, so unverfälscht wie möglich, keine zensurierten Fassungen, keine synchronisierten Fassungen, Stummfilme nicht zur Belustigung des Publikums zu schnell gespielt oder von einem schulterklopfenden Klavierklimpern begleitet. Diese Haltung von Kubelka und *Peter Konlechner* hat eben zu einer klaren Präsentations- und Sammlungspolitik geführt, deren Richtigkeit sich einfach heute zeigt.

Eine weitere Leistung lag auch darin, wesentlichen Teilen der amerikanischen Komödie den Rang von kulturgeschichtlich relevanten Positionen zu geben: den *Marx Brothers*, *Mae West*, *W. C. Fields*, *Buster Keaton* – *Karl Valentin* wäre sicherlich dazuzuzählen.

Als man die Marx Brothers 1966 mit einer fast vollständigen Retrospektive gewürdigt hat – zu der man auch noch *Groucho Marx* persönlich begrüssen durfte –, hatte das unglaubliche Effekte auf die Kommentatoren. Es wurde als Sensation empfunden, 1966 die Werke der Marx Brothers geballt in Originalfassung sehen zu können.

Das Nebeneinanderstellen des populären Kinos wie der amerikanischen Komödie neben *Carl Theodor Dreyer*, *Alexander Dowschenko*, *Dziga Vertov* hat sich fortgesetzt. Man setzte darauf, die sowjetische Avantgarde, das grosse sowjetische Kino der zwanziger und dreissiger Jahre aufgrund seiner künstlerischen Durchbrüche abseits ideologischer Debatten zeigen zu können. Daneben bestand eine grosse Liebe zum amerikanischen Genrekino. In den siebziger und achtziger Jahren wurden die grossen amerikanischen Genres in einer substanziellen, systematischen Weise durchgearbeitet.

FILMBULLETIN Wie feiert ein Filmmuseum seinen fünfzigsten Geburtstag?

ALEXANDER HORWATH Wir merken an den Jubiläumsprojekten, dass es ein grosses Interesse von verschiedenen Festivals und Häusern gibt, mit uns was zu machen und zu zelebrieren. Dass das Museum of Modern Art uns eingeladen hat, zu diesem Anlass mit dem Thema Wien gemeinsam eine grosse Retrospektive zu machen, die über zwei Monaten lief, ist ein schönes Zeichen, das mich sehr gefreut hat. Das Cinemaritrovato-Festival in Bologna machte eine eigene Schiene, ein Tribut sozusagen ans Filmmuseum, dazu war auch Kubelka mit seiner Filmperformance «Monument Film» eingeladen. Wir waren auch in Toulouse zu Gast, gleich mit zehn Programmen. Das Problem ist, wir haben *einen* Saal.

FILMBULLETIN Da gibt es ja ganz anders dimensionierte Filmmuseen in Europa.

ALEXANDER HORWATH Es gibt zum Beispiel das Eye-Filminstitut in Amsterdam, ein Riesending mit drei oder vier Sälen, einem jährlichen Budget, das etwa das Vierzigfache des unseren ist. Das sind schwer vergleichbare Dimensionen. Insofern glaube ich, gemessen an der Überschaubarkeit unserer Mittel, unserer Möglichkeiten, dass wir eine relativ spezifische und deutliche Position einnehmen.

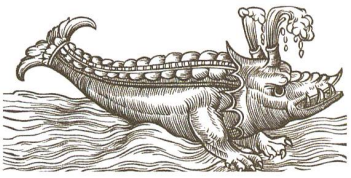
Was ich sehr wohl vergleiche, wenn ich zum Beispiel mit Kulturpolitikern in unserem Land spreche, ist Österreich mit Ländern wie der Schweiz, Dänemark, Belgien oder eben Holland. In all diesen kleineren europäischen Ländern gibt die öffentliche Hand jeweils die drei- bis fünffache Summe der österreichischen aus. Es gibt bei uns ja ein zweites FIAF-Archiv, das Filmarchiv Austria, aber selbst wenn man die Mittel zusammenzählt, kommt man auf eine Summe, die in der Schweiz, in Belgien, in Dänemark um das Mehrfache überschritten wird.

Man kann immer noch daran ablesen, dass der Film im österreichischen Selbstbild oder im österreichischen Kulturverständnis, trotz Gewinnen von Oscars und Goldenen Palmen, immer noch viel aufzuholen hat. Die Mittel, die für Filmkultur im infrastrukturellen Sinn zur Verfügung stehen, stagnieren absolut gesehen seit fünfzehn Jahren. Dabei haben sich die Mittel für die Filmherstellung, über die das österreichische Filminstitut, in dem Filme von *Barbara Auer* bis *Michael Haneke* gefördert werden, verfügen kann, in den letzten sechs Jahren mehr als verdoppelt. Die Mittel für die filmkulturellen Aktivitäten – Filmpublizistik, Filmtheorie et cetera –, aber auch für die innovativen Avantgarde filme, Kurzfilme stagnieren. Da hat sich eine Schere aufgetan, und ich hoffe, dass in den nächsten Jahren auch in diesem Bereich eine Veränderung stattfinden wird.

Es wurde als Sensation empfunden, 1966 die Werke der Marx Brothers geballt in Originalfassung sehen zu können.

So sehr uns jetzt in diesem fünfzigsten Jahr auch von öffentlicher Seite wirkliches Wohlwollen und wirkliche positive Stimmung entgegenschlägt. An unserem Festakt am 6. März 2014 mit dem Bundespräsidenten, allen Kulturministern waren alle ganz glücklich über das, was dieses Haus fünfzig Jahre lang getan hat und weiterhin tut.

Mit Alexander Horwath sprach Walt R. Vian.



«They look lobotomized with boredom»

Von Bildern in Drehbüchern...

Jeder gute Film beginnt mit einem guten Drehbuch. Der Satz ist in der aktuellen und eigentlich immerwährenden Diskussion um Filme mit breiterer Wirkung bei Publikum und/oder Festivals allgegenwärtig – heimisch wie international. Und der Satz stimmt. Nur, womit beginnt ein gutes Drehbuch?

«Screenplay is structure», sagt William Goldman (unter anderen MARATHON MAN, ALL THE PRESIDENT'S MEN) und zielt damit auf die Funktion des Drehbuchs, die Informationen ans Publikum so zu strukturieren, dass es zur emotionalen Bindung mit den Filmfiguren kommen kann. Also zur Empathie – Zuneigung oder Ablehnung – mit den Vorgängen auf der Leinwand. Aber ein Drehbuch muss mehr können, als die Ökonomie der Gefühlsausgabe zu verwalten. Denn schon das Drehbuch muss das Bildhafte des beabsichtigten Films vorwegnehmen, will es als Blaupause für ein späteres Kinoerlebnis funktionieren. Aber wie kann das gehen?

Als Drehbuchautor hat man für die Beschreibung der Geschichte im Grunde zwei Textsorten zur Verfügung: Dialoge und Szeneninformationen, also alles Nichtgesagte. Diese beinhalten die Beschreibung der fiktiven Welt sowie das Handeln der Figuren. Das Bildhafte der Drehbücher eben. (Die Dialoge haben da natürlich auch ihre Funktion. Aber das wäre eine Kolumne für sich...)

Also, wie arbeitet man Bilder in die Szenenbeschreibungen ein? Klar, man kann Details beschreiben, wie das die Autoren in ALIEN tun, wenn sie in der Anfangsszene die blauen und roten Blinklichter auf der Instrumententafel und das elektrische Brummen beschreiben. Oder die Autoren wählen den Blick auf das grosse Ganze, wenn sie wie wie bei BLADE RUNNER das üppige Universum knapp mit «city of the future where gigantic buildings dwarf the ancient skyscrapers» beschreiben. Oder «Atlanta burns» aus GONE WITH THE WIND – wegen der aufwendigen Special-Effects in der Umsetzung die zwei teuersten Worte in der Produktionsgeschichte. Erzählerisch wirkt das alles nur begrenzt. Jedenfalls wird eine versachlichte Beschreibung der visuellen Absicht selten gerecht – und klemmt auch den kreativen Prozess von Regie, Kamera, Szenenbild usw. ab. Ausserdem sind allzu deterministisch vorgeschriebene Bilder in Drehbüchern in der Produktionswirklichkeit so selten zu erschaffen. Weil einerseits der originale Drehort nicht zugänglich ist, weil er überhaupt irgendwo in der Zukunft oder im endlosen Weltall liegen würde oder weil er im akkuraten Nachbau letztlich zu teuer für das Budget wird.

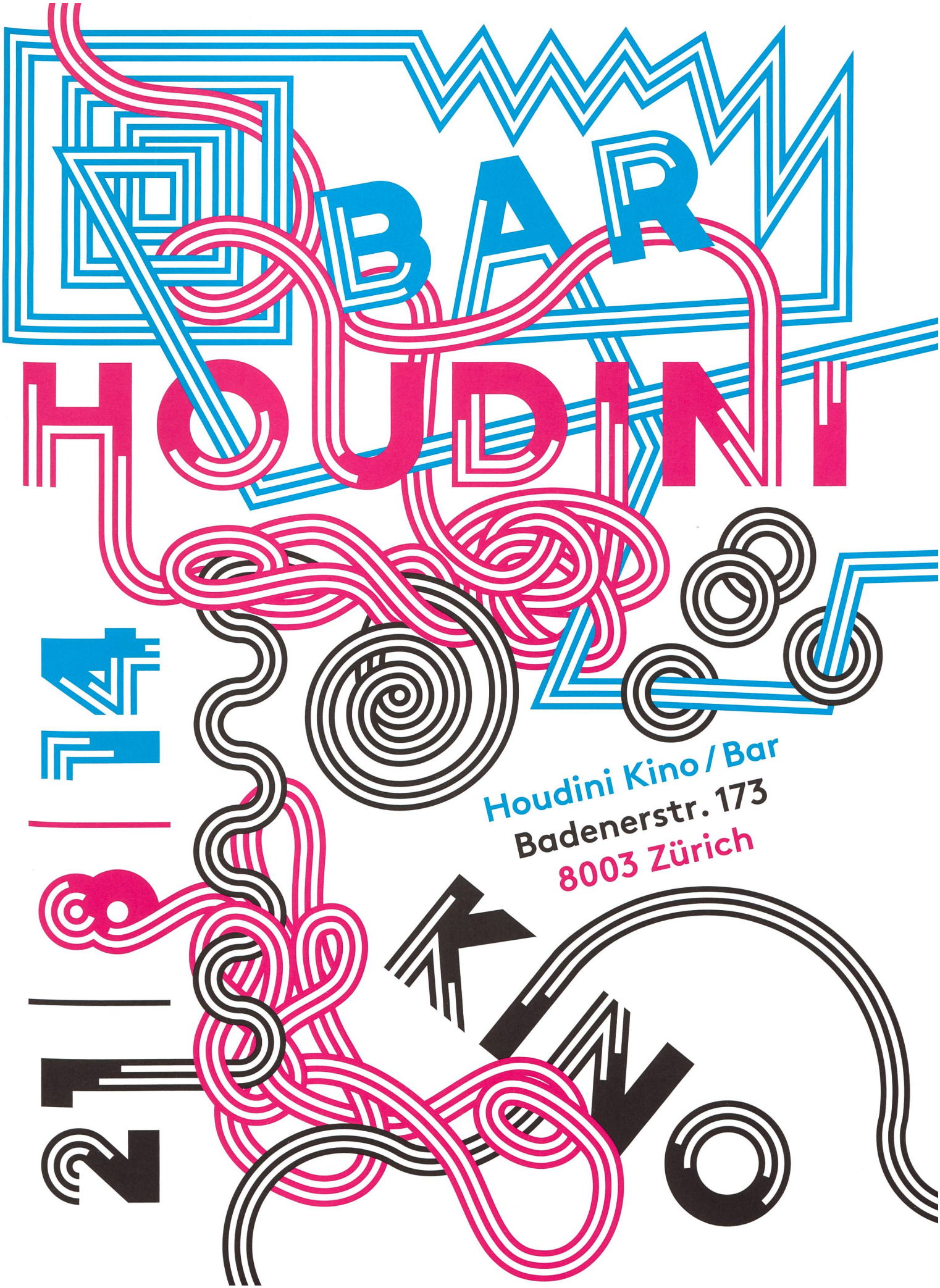
Die Unmöglichkeit einer determinierten Vorschreibung von Bildern gilt übrigens auch für das Handeln der Figuren. «Characters are verbs.» Das kommt von Chuck Palahniuk (unter anderem Autor der Romanvorlage zu FIGHT CLUB). Die Beschreibung handelnder Figuren ist also immer eine Beschreibung äusserer Vorgänge. Das kann sich dann etwas plump lesen wie «Dan drives» (DRIVE) oder «Jack opens his eyes and closes his mouth» (DARJEELING LIMITED). Aber man kann den Filmfiguren eben nie direkt in die Köpfe schauen – wie das der Roman kann. (Die Ausnahme von der Voice-over als unmittelbarer Veräusserung innerer Gedanken zählt da nur als Bestätigung der Regel.) Im besten Fall geht eine Suggestion des inneren Zustands. Etwa wenn ein besorgter Vater den Telefonhörer «in den Händen wiegt», als er erfährt, dass sein Sohn verschwunden ist: «Hank Deerfield cradling the phone» (IN THE VALLEY OF ELAH). Oder es kann heissen: «He has a presence, a magnetism that compels you to look at him» (STAY). Filmfiguren und das Bild, das sie abgeben, entstehen also immer durch äusseres Handeln. Und das Drehbuch ist die Beschreibung dessen. In der Summe entsteht ein Bild der Motive, Ziele, Lügen und Wahrheiten einer Filmfigur – Vorlage unter anderem für Regie und Schauspiel, die in allzu deterministischer Vorschreibung eher kontraproduktiv wirkt.

Wie aber kann ein Drehbuch bildhaft sein, ohne Bilder rigide vorzuschreiben? Wenn ein Drehbuch Vorlage für ein visuelles Erlebnis sein soll, dann regt es mit den Szenenbeschreibungen möglichst die bildhafte Vorstellung der Leser und Leserinnen an. «A dusty deserted street – saloon, livery stable, sunset. Only there is something unsettling about it all» (AWAKENINGS) etwa bringt das Unheimliche in seiner Verkürzung auf den Punkt, beschreibt wenig, arbeitet aber mit dem Unsichtbaren. Und wenn Figuren in überhöhter Apathie als «Ralph and Eliza sit watching TV. They look lobotomized with boredom» (PRISONERS) beschrieben werden, dann entsteht ein dynamisches Sprachbild jenseits der steifen Verwendung eines Adjektivs. Bilder also, die in ihrer sprachlichen Verknappung den Grundriss der Gefühle Satz für Satz und Szene für Szene anlegen, damit sie schon beim Lesen die Emotionen kreieren, die das Publikum später im Kinosessel erleben soll.

Und das ist dann in seiner Wirkungsabsicht gar nicht so weit weg von der Poetik eines E. T. A. Hoffmann, der, wie andere literarische Romantiker auch, von einem Kunstwerk fordert, den «inneren Karfunkel» der Leserschaft zum Leuchten zu bringen. Auch wenn er es in seinem «Meister Floh» für ein hohes Ideal hält, «das dem blöden Auge des Menschen Unerforschliche» zu erkennen, soll man dennoch versuchen, «einzudringen in die Tiefen der Erde und den erstarrten Karfunkel zu erspähen». Und dann den «Karfunkel hegen und pflegen (...), damit er in der Erkenntnis des Höchsten in der menschlichen Natur erwache zu freudigem Leben doch endlich!»

Uwe Lützen

Drehbuchautor, hat Filmwissenschaft und Germanistik in Zürich und Amsterdam studiert.



Prill Visceli Cremers

LA CHAMBRE BLEUE Der neue Film von und mit Mathieu Amalric

Nach dem aufregenden Kriminalroman von Georges Simenon
«Von Anfang bis zum Ende ein dichtes und bestrickendes Kinoerlebnis.» **Screen**
«Höchst französisch, mit Sex und einer tragischen Liebesverwicklung und sehr elegant komponiert.» **Tagesanzeiger**

KUZU Ein Film von Kutluğ Ataman

Ausgezeichnet mit dem CICAE-Art Cinema Award / Panorama Berlinale 2014

15 Jahre nach seinem Berlinale-Erfolg LOLA UND BILIDIKID skizziert Regisseur Kutluğ Ataman in der winterlichen Natur Anatoliens türkischen Dorfalltag in einfachsten Verhältnissen. Eine überzeugende emanzipatorische Geschichte, atmosphärisch dicht und gespickt mit viel feinem Humor.

TURIST Ein Film von Ruben Östlund

Gewinner Jury Preis UN CERTAIN REGARD CANNES 2014

FESTIVAL DE CANNES
UN CERTAIN REGARD
JURY PRIZE

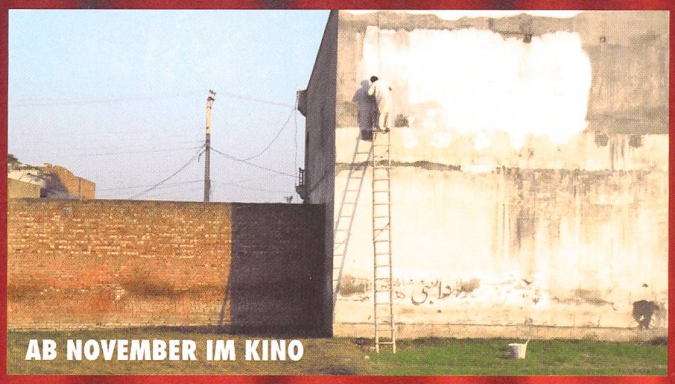
Eine schwedische Familie reist in die französischen Alpen um ein paar Tage Ski zu fahren. Die Sonne scheint, die Pisten sind fantastisch, der Blick spektakulär. Aber als während einer Mittagspause auf der Berghütte eine Lawine abgeht, die den Vater der Familie in arge Bedrängnis bringt, wird das gesamte Familienleben auf den Kopf gestellt... Brillant und bitterböse, eine Komödie oder: Ein Katastrophenfilm ohne Katastrophe.

LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988
FINE FILMS FOREVER

MULHAPAR Ein Film von Paolo Poloni

Official Selection
Semaine de la critique
Festival del film Locarno



Eine weite Ebene. Ein Dorf. Ein Land: Pakistan. Ein dunkler, bedrohlicher Schatten von Gewalt, Intoleranz und Terror liegt über diesem Teil der Erde. Und hier, im Dorf Mulhapar, inmitten dieser Gemeinschaft aus Arm und Reich, Christen und Muslimen?

THULETUVALU Von Matthias von Gunten (Reisen ins Landesinnere)

Wettbewerb Visions du Réel, Prix „meilleur film suisse"

Während für uns die Erwärmung des Planeten fast nur in den Medien stattfindet, verändert sie für die Menschen in Thule und Tuvalu ihre gesamte Existenz. Der Film schildert wie sie sich von ihrer tradierten Lebensweise verabschieden müssen und auf eine unbekannte Zukunft zusteuern.

PHOENIX Von Christian Petzold mit Nina Hoss und Ronald Zehrfeld

Phoenix erzählt die Geschichte einer Frau, die – seelisch und körperlich versehrt – das KZ überlebt hat. Ihre Familie und die alten Freunde denken, sie sei tot. Mit einer neuen Identität und mit einem „neuen Gesicht" tastet sie sich wieder ins Leben zurück. Sie macht sich auf die Suche nach Johnny, ihrem Ehemann, den sie so sehr geliebt hat…