Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 341

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

6.14

Antonionis BLOW-UP: die Fotografie und das Unsichtbare

...

Mumblecore-Filme und ihre Nachfolger

...

FAUST und die Tetralogie der Macht von Sokurow

CALVARY McDonagh

THE WIND RISES Miyazaki

DER KREIS Haupt

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005

Festival del film Locarno
Official selection

DIE BEGEGNUNG MIT DEM AUTOR VON **„ALS NIETZSCHE WEINTE"**
IN EINEM FILM VON **SABINE GISIGER**

Yalom's CURE

Eine Anleitung zum Glücklichsein

AB 2. OKTOBER IM KINO

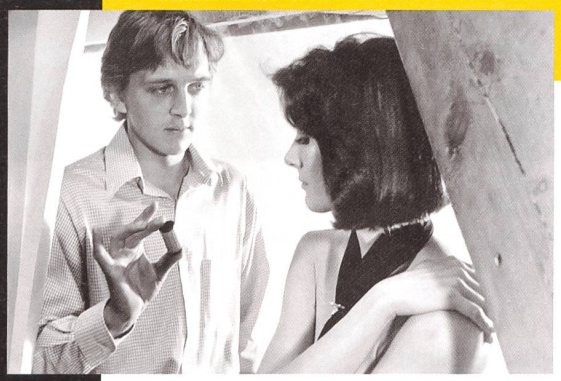
RIFFRAFF BOURBAKI

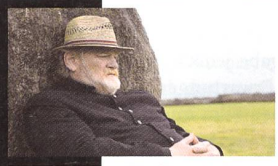
DAS KOLLEKTIV FÜR AUDIOVISUELLE WERKE GMBH PRÄSENTIERT EINEN FILM VON **SABINE GISIGER** MIT **IRVIN D. YALOM** (PSYCHOTHERAPEUT, SCHRIFTSTELLER, EMERITIERTER PROFESSOR DER PSYCHIATRIE)
DRAMATURGIE **PHILIP DELAQUIS** LEITUNG SCHNITT **BARBARA WEBER** SCHNITT **ANDREAS WINTERSTEIN** KAMERA **HELENA VAGNIÈRES** MUSIK & SOUNDDESIGN **BALZ BACHMANN · PETER BRÄKER**
AUFNAHME TON **SAUL ROUDA** TONSCHNITT & MISCHUNG **BASIS BERLIN / ANSGAR FRERICH** 2. KAMERA **MATTHIAS GÜNTER · TIM METZGER** ARTWORK **MATTHIAS GÜNTER** POSTPRODUKTION **STUDIO CINE PLUS**
IN KO-PRODUKTION MIT **SCHWEIZER RADIO UND FERNSEHEN / URS AUGSTBURGER · SRG SSR / SVEN WÄLTI · MARIANNE JEGER · ROMAN VON SURY · RUTH WALDBURGER, VEGA FILM AG**
DREHBUCH & REGIE **SABINE GISIGER** PRODUZENT **PHILIP DELAQUIS** WELTVERTRIEB **AUTLOOK FILMSALES**

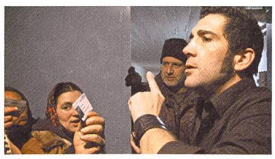
© 2014 DAS KOLLEKTIV FÜR AUDIOVISUELLE WERKE GMBH, ZÜRICH / INTERNATIONAL STANDARD AUDIOVISUAL NUMBER ISAN 0000-0003-A2CC-0000-N-0000-0000-5

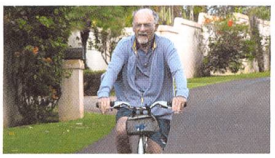
WWW.YALOMSCURE.COM

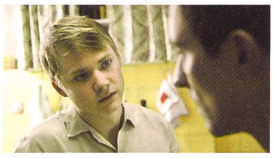
DAS KOLLEKTIV · ZÜRCHER FILMSTIFTUNG · SRG SSR · SRF · suissimage · george foundation · AUTLOOK · FILM COOPI











Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
6.2014
56. Jahrgang
Heft Nummer 341
September 2014

Titelblatt:
Brendan Gleeson als Father James Lavelle und Chris O'Dowd als Jack Brennan in CALVARY
Regie: John Michael McDonagh

2 *Editorial*

KURZ BELICHTET
4 *William A. Wellman*
6 *Der Publikumseffekt*
7 *Jerusalem, Rückschau*
9 *Soundtrack*
10 *Bücher*
13 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
14 **Schwarze Komödie und philosophisches Drama**
CALVARY *von John Michael McDonagh*

ESSAY
16 **«What's so important about my bloody pictures?»**
Antonionis BLOW-UP *und die Fotografie*
21 **«... cela ne se voit pas»**
Wie man im Kino beobachten kann, was sich nicht zeigen lässt

FILMFORUM
24 **Figuren in einer Landschaft**
FROM WHAT IS BEFORE *von Lav Diaz*
27 **Visionen über die Macht und über das Böse**
FAUST *als Schlussstein von Alexander Sokurows Tetralogie der Macht*
29 **«Das böse Potenzial des Menschen ist unbegrenzt»**
Gespräch mit Alexander Sokurow

NEU IM KINO
31 THE WIND RISES *von Hayao Miyazaki*
33 DER KREIS *von Stefan Haupt*
34 L'ABRI *von Fernand Melgar*
34 SLEEPLESS IN NEW YORK *von Christian Frei*
35 YALOM'S CURE *von Sabine Gisiger*
36 WE ARE THE BEST! *von Lukas Moodysson*
37 MY NAME IS SALT *von Farida Pacha*

ESSAY
39 **Das Ende der Bescheidenheit?**
Mumblecore-Filme und ihre Nachfolger

(UN)PASSENDE GEDANKEN
44 **Gegen den Kanon**
Markus Raab

Impressum

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer, Josef Stutzer

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

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Martin Girod, Julian Hanich, Michael Ranze, Oswald Iten, Henriette Bornkamm, Simon Spiegel, Gerhard Midding, Philipp Brunner, Johannes Binotto, Natalie Böhler, Peter Kremski, Martin Walder, Stefan Volk, Irene Genhart, Sascha Lara Bleuler, Walt R. Vian, Lukas Foerster

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse Verleih, Lausanne; Filmfestival Locarno; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Columbus Film, Elite Film, Filmcoopi, Frenetic Films, Praesens Film; mit Dank an Johannes Binotto und Oswald Iten; Studiocanal Home Entertainment, Berlin; Il cinema ritrovato, Bologna; Rapid Eye Movies, Köln; Potemkine Films, Paris; Filmgalerie 451, Stuttgart; CineBinario Films

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.

Sachsponsoring:
Letec, Dataquest AG

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

Editorial

Wenn es um Filme geht, macht mein Mann eigentlich alles mit. Auch die unzugänglicheren Werke sehen wir uns zu meiner grossen Freude gemeinsam an. Doch kürzlich ist er mitten im Film entnervt ausgestiegen. Verursacht hat diese Ausnahme THE COLOR WHEEL von *Alex Ross Perry* mit einem nicht enden wollenden Gelaber zweier narzisstisch gestörter Geschwister. Die düstere und überraschende Dimension der Geschichte tut sich erst am Schluss auf. Manchmal muss man eben viel Geduld und Durchhaltewillen aufbringen, um belohnt zu werden. Dem ist in vielen Werken der US-Independent-Bewegung des *Mumblecore* und seiner Nachfolger so, zu denen auch Perry gehört. In dieser Ausgabe beleuchtet *Lukas Foerster* die Bewegung und Perrys LISTEN UP PHILIP, mit dem er am Filmfestival von Locarno den Preis der Jury holte.

Dass THE COLOR WHEEL im «Home Cinema» lief, war in Bezug aufs Durchhalten nicht gerade förderlich. Den DVD-Player stellt man schneller einmal ab, als man das Kino verlässt. Das zeigte sich beim Gewinner des Goldenen Leoparden, bei Lav Diaz' MULA SA KUNG ANO ANG NOON (FROM WHAT IS BEFORE), den wir hier ebenfalls vorstellen. Auch da war viel Geduld gefordert. Dass sich das Publikum in Locarno gut auf die fünfeinhalb Stunden Filmlänge eingestellt hatte und während der ganzen Zeit konzentriert ausharrte, hat mir geholfen, in den äusserst langsamen Rhythmus einzutauchen, auf winzige Veränderungen zu fokussieren und auch ohne Pause dranzubleiben. In diesem Fall war der Einfluss der Mitzuschauer auf jeden Fall positiv. Wie sich der *Publikumseffekt* auch in anderen öffentlichen Räumen auswirkt, zeigt *Julian Hanichs* kurzer Einblick in seine Zuschauerforschung.

Die Längenangabe von FROM WHAT IS BEFORE war eine wichtige Information vor dem Film, die kurze Inhaltsangabe jedoch evozierte bei mir falsche Erwartungen. Alles, was wir über einen Film im Vornherein erfahren, prägt unsere Erwartungen und damit die Rezeption. So gibt es in Bezug auf Filmbesprechungen zwei unterschiedliche Haltungen: Die einen wollen sich möglichst unvoreingenommen auf einen Film einlassen und erst in einer nachträglichen Lektüre mit Meinungen und Interpretationen konfrontiert werden. Die andere Fraktion informiert sich im Vorfeld, kann sich ein Urteil bilden, das sich bestätigt oder revidiert werden muss. Am Genuss des Films ändert dies oft wenig. Es gibt jedoch Filme, die Überraschungen, Twists enthalten, über die man lieber vorher nicht Bescheid weiss. Trotzdem versuchen wir, die Filme als Ganzes zu besprechen und mehr zu sein als Entscheidungshilfe für den Kinobesuch. Obwohl wir niemandem das Vergnügen nehmen wollen, sehen wir von Spoilerwarnung ab. Unsere Kritiken sollen auch all denen einen Mehrwert bieten, die den Film bereits gesehen haben. Filmbulletin ist eine Zeitschrift, die geduldig wartet, bis der richtige Zeitpunkt gekommen ist, eine Kritik zu lesen. Im Gegensatz zur Tagespresse verliert sie nicht von einem Tag auf den anderen an Aktualität.

Dennoch könnten die beiden vorliegenden Essays zu BLOW-UP einen gesteigerten Genuss verursachen, wenn sie vor dem Besuch von «Blow-Up: Antonionis Filmklassiker und die Fotografie» im Fotomuseum Winterthur gelesen werden und das Wissen um medienübergreifende und historische Bezüge neue Les- und Seharten eröffnet.

Tereza Fischer

Kurz belichtet

RUSSIAN ARK
Regie: Alexander Sokurow

EAT DRINK MAN WOMAN
Regie: Ang Lee

REALITY
Regie: Matteo Garrone

GESCHICHTE DER NACHT
Regie: Clemens Klopfenstein

Alexander Sokurow

Die Vorlesungsreihe von *Fred van der Kooij* im *Filmpodium Zürich* beginnt am Mittwoch, 15. Oktober, 18.30 Uhr, und ist dem Werk des russischen Filmemachers *Alexander Sokurow* gewidmet. Dessen bekanntester Film ist wohl RUSSIAN ARK: ein Gang durch die St. Petersburger Eremitage und zugleich ein Abriss von 300 Jahren russischer Geschichte in *einer* Einstellung. Fred van der Kooij wird in seiner üppig mit Filmausschnitten gespickten Vortragsreihe in gewohnt anregender Weise auf die Ästhetik des russischen Regie-Aussenseiters eingehen. Aus dessen Werk werden insgesamt zwölf Filme gezeigt, darunter der von einem Roman der Brüder Strugatzki inspirierte TAGE DER FINSTERNIS (DNI SATMENIJA). DER ZWEITE KREIS (KRUG WTOROJ) ist eine düstere Metapher auf ein Russland im Untergang, und auch VERBORGENE SEITEN (TICHIE STRANICY) beschwört eine Vision des Verfalls. Aus der Tetralogie der Macht, jene «in ausgebleichten Farben beschworene, bildgewaltige Visionen» und «komplexe filmische Tongemälde von jener Suggestivität, die den russischen Filmemacher auszeichnet» (Martin Walder) werden TAURUS (TELETS), DIE SONNE (SOLNTSE) und FAUST zu sehen sein.

www.filmpodium.ch

Palais ideal

Das von den *Schweizer Jugendfilmtagen* in Zusammenarbeit mit der *Jugendakademie für Dokumentarfilm in Europa Young Dogs* organisierte Dokumentarfilmprojekt für Jugendliche «Palais ideal» führt junge Filmemacher (16 bis 25 Jahre alt) aus Deutschland und der Schweiz zusammen. In zwei Werkstattcamps werden unter Anleitung von professionellen Filmemachern in der Realität des jeweils anderen Landes kurze Dokumentarfilme erstellt. Ein erster Workshop findet vom 4. bis 12. Oktober in Zürich statt. Im Februar 2015 trifft man sich in Dortmund. Die Resultate dieser Camps werden im Beisein der Teilnehmer an den Jugendfilmtagen 2015 gezeigt und anschliessend ins Internet gestellt.

www.jugendfilmtage.ch/filmbildung/

Ang Lee

Das *Stadtkino Basel* widmet im Oktober dem vor sechzig Jahren in Taiwan geborenen *Ang Lee* eine beinah vollständige Retrospektive, die «Mit Verstand und Gefühl» betitelt ist (in Anlehnung an seine kongeniale Jane-Austen-Verfilmung SENSE AND SENSIBILITY). Die Werkschau reicht von seinem Erstling PUSHING HANDS (TUI SHOU) von 1992 bis zu seinem vorletzten Film TAKING WOODSTOCK von 2009 und zeugt von der Vielfalt des Regisseurs von BROKEBACK MOUNTAIN. In THE WEDDING BANQUET und EAT DRINK MAN WOMAN etwa geht es um selbstgewählte Lebensentwürfe und tradierte Normen. In THE ICE STORM wirft Lee einen kritischen Blick auf das Amerika der siebziger Jahre, RIDE WITH THE DEVIL zeichnet ein ernüchterndes Bild des Amerikas der Bürgerkriegszeit. In LUST, CAUTION porträtiert Lee das pulsierende Shanghai der vierziger Jahre, und mit CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON verbeugt er sich vor dem Martial-Arts-Genre.

www.stadtkinobasel.ch

Cinema italiano

Mit der Vorführung von IL ROSSO E IL BLU in Anwesenheit seines Regisseurs *Giuseppe Piccioni* in der *Cinématte* in Bern (6. 10.) beziehungsweise im *Filmfoyer* Winterthur (7. 10.) beginnt die diesjährige Saison von *Cinema Italiano*. Die von *Cinélibre* und *Made in Italy* organisierte Tournee, die bis in den Dezember läuft, bringt fünf neue italienische Filme an dreizehn Orten in der Schweiz ins Kino (auch in Biel, Chur, Frauenfeld, Ilanz, Luzern, Olten, St. Gallen, Solothurn, Uster, Wohlen und Zürich).

Piccioni zeichnet in IL ROSSO E IL BLU das Porträt einer Schule in Rom. In L'INTERVALLO von *Leonardi di Costanza* verwandelt sich für zwei Jugendliche ein baufälliges Anwesen in einer Vorstadt Neapels einen Nachmittag lang in eine Märchenwelt. In BELLAS MARIPOSAS von *Salvatore Mereu* verbindet sich jugendliche Unbekümmertheit und drastischer Sozialrealismus mit phantastischen Elementen. TUTTI CONTRO TUTTI von *Rolando Ravello* thematisiert mit liebevoller Komik das Recht auf ein eigenes Dach über dem Kopf, und *Matteo Garrones* REALITY ist eine grandiose Abrechnung mit dem italienischen TV-Showbusiness.

www.cinema-italiano.ch

Clemens Klopfenstein

«Der Bilderfluss in GESCHICHTE DER NACHT führt hin zu einem Schwebezustand von erhöhter Sensibilität.» (Jörg Becker in «Sehnsucht nach dem Unendlichen. Die Filme von Clemens Klopfenstein») Dieser Erfahrung kann man sich anlässlich einer Retrospektive zu *Clemens Klopfenstein* (wieder) einmal im Kino aussetzen. Das Berner *Kino Kunstmuseum* (2. – 28. 10.), das Zürcher *Xenix* (30. 10. – 19. 11.) und das *Stadtkino Basel* (14. 11. – 16. 11.) widmen (anlässlich seines 70. Geburtstags im Oktober) dem Kameramann, Filmemacher und künstlerischen Grenzgänger eine Werkschau, die von den experimentellen Arbeiten bis zu den Cinéma-copain-Filmen mit Max Rüdlinger und Polo Hofer reicht. Selbstverständlich sind auch herausragende Kameraarbeiten wie etwa REISENDER KRIEGER von Christian Schocher zu sehen. Ausserdem findet vom 13. bis 15. November im Stadtkino Basel in Zusammenarbeit mit dem *Seminar für Medienwissenschaft* der Uni Basel eine Tagung zu Clemens Klopfenstein statt.

Filmsymposium Mannheim

Vom 17. bis 19. Oktober beschäftigt sich das *Mannheimer Filmsymposium* mit dem Thema «Schauspielen im Film». In bewährter Mischung von Filmbeispielen (CUBA LIBRE von *Christian Petzold*, THE CONGRESS von *Ari Folman*, EASTERN PROMISES von *David Cronenberg* und MY WEEK WITH MARILYN von *Simon Curtis*), Werkstattgesprächen (mit der Casting-Direktorin *Sabine Weimann* und der Schauspielerin *Catherine Fleming*), Diskussionen und Vorträgen (*Gerhard Midding* über «Die gestohlene Intimität», *Rüdiger Suchsland* über «Das A/authentische d/Darstellen» und *Marcus Stiglegger* zum «Method Acting») wird das Thema aufgefächert.

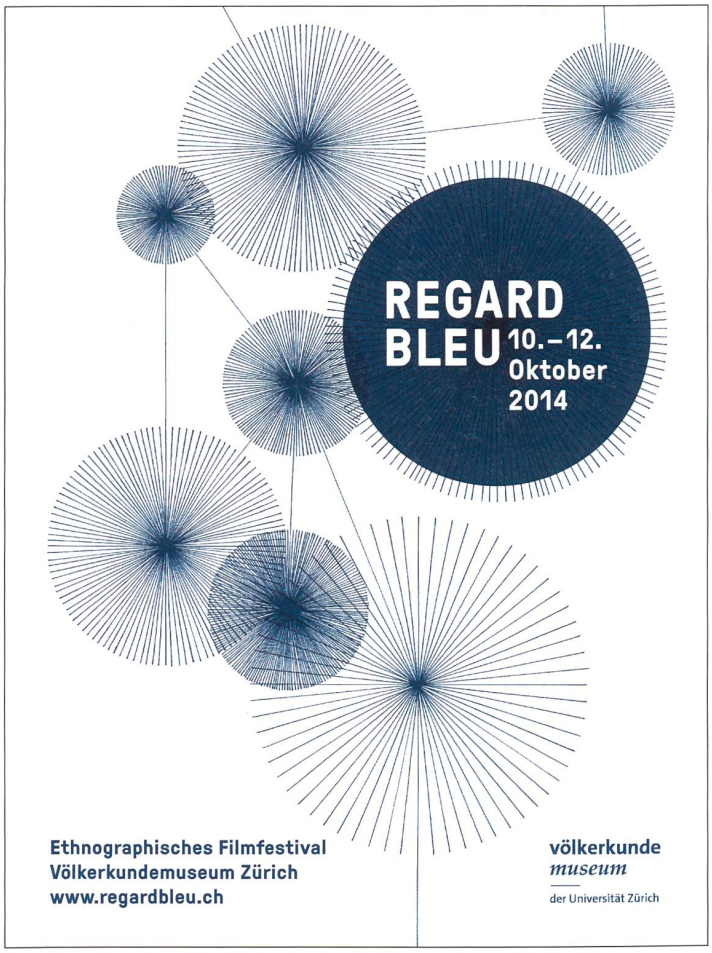
www.cinema-quadrat.de

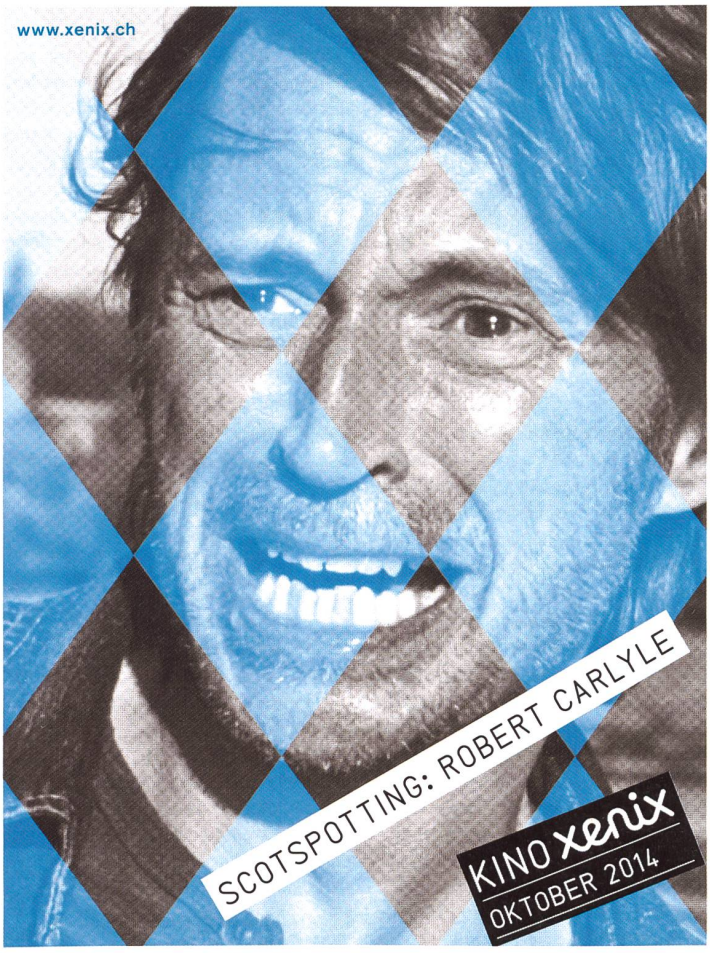
The Big Sleep

Harun Farocki

«Etwas wird sichtbar – der Titel seines wohl bekanntesten Films hatte etwas Beruhigendes, etwas Tröstliches. Er steht für ein Werk, das sich einem genauen Blick verschrieben hat, der insistent ist, aber doch behutsam den Bildern gegenüber, sie kritisch rannimmt, aber nie mit Besserwisserei malträtiert, der nicht entlarven will, sondern moduliert. In Farockis Blicken haben die Bilder sich verwandelt.»

Fritz Göttler in Süddeutsche Zeitung vom 1. August 2014





William A. Wellman: Nichts ist ihm heilig

Il cinema ritrovato, Bologna 2014

WILD BOYS OF THE ROAD (1933)

MIDNIGHT MARY (1933)

Es ist in Bologna Tradition, eine der Hauptreihen des «Cinema ritrovato» einer legendären Regiegrösse Hollywoods zu widmen. Angesichts der langen Karrieren von Filmemachern wie Frank Capra, John Ford, Howard Hawks oder Raoul Walsh verzichtet man auf umfassende Retrospektiven zugunsten einer repräsentativen Auswahl, zumeist mit dem Schwerpunkt auf den Stummfilmen und frühen Tonfilmen. Mit *William A. Wellman* (1896–1975) stand in diesem Jahr ein Mann auf dem Programm, dessen Name zwar dank einigen berühmten Titeln wie THE PUBLIC ENEMY (1931) oder THE OX-BOW INCIDENT (1943) nicht völlig in Vergessenheit geraten ist, dessen Werk aber auch Spezialisten kaum überblicken. Mit vierzehn seiner weit über siebzig Spielfilme ermöglichte das Festival einen spannenden, wenn auch schmalen Einblick. Einige Wellman-Filme sind in den letzten Jahren bereits in anderem Kontext gezeigt worden; dennoch hätte man sich die Auswahl breiter gewünscht und dafür gerne auf eines der anderen Programme aus der fast unüberschaubaren Bologneser Vielfalt verzichtet.

Seinen Durchbruch hatte Wellman 1927 mit WINGS. Er verarbeitete darin eigene Erlebnisse als Kampfpilot im Ersten Weltkrieg zu einem ebenso spektakulären wie letztlich unheroischen Fliegerfilm. Die Besessenheit, mit der er den Stoff seinen eigenen Vorstellungen entsprechend gestaltetete, führte zu einer (für ihn untypischen) Überschreitung der Drehzeit und des Budgets. Die Produktionsfirma Paramount legte dem Regisseur seine Dickschädligkeit als Arroganz aus und wollte bis zuletzt nicht an den Erfolg des Films glauben, der so wenig den gängigen Klischees entsprach. Nur der Oscar für den besten Film – der erste in der gerade beginnenden Ära der Academy Awards – und der Publikumserfolg bewogen das Studio, Wellman weiterzubeschäftigen. 1930 wechselte er zu Warner Brothers; für dieses Studio drehte er bis Ende 1933 fünfzehn Filme: als typischer Contract Director, der die ihm zugeteilten Drehbücher effizient umsetzte, praktisch ohne Einfluss auf die Montage.

Realistische Pre-Code-Filme

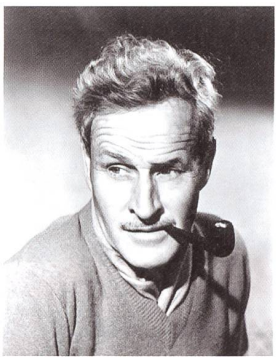
Es ist ein für Wellman bezeichnendes Paradox, dass gerade diese Zeit bei Warner zu den fruchtbarsten und interessantesten in seinem Werk gehört. Er ist kein «Autor» im europäischen Sinn und auch nicht eine jener Hollywoodpersönlichkeiten, die trotz der arbeitsteiligen Produktionsweise jede Sequenz unverkennbar durch ihren Stil prägen. Der gegenwartsbezogene Realismus der Warner-Produktionen der sogenannten «Pre-Code»-Jahre (das heisst, bevor 1934 die Studioselbstzensur des Production Code strikte durchgesetzt wurde) entsprach Wellman offensichtlich. HEROES FOR SALE (1933) erscheint beinahe als Fortsetzung von WINGS, mit dem Unterschied, dass die zwei Kriegsteilnehmer aus dem gleichen Ort beide überlebt haben, sowohl der Junge aus begütertem Haus als auch der minderbemittelte. Hier und in WILD BOYS OF THE ROAD (ebenfalls 1933) zeigt Wellman den verzweifelten Strom der in der Depressionszeit Arbeitsuchenden und die hilflosen oder brutalen Versuche, sie abzuweisen. Als Hobos durchqueren sie auf Güterzügen das Land, unter ihnen – wie schon in Wellmans Stummfilm BEGGARS OF LIFE (1928) – eine als Mann verkleidete Frau. Starke, in einer Männergesellschaft um ihre Selbstbestimmung kämpfende Frauenfiguren ziehen sich mit auffallender Konstanz durch Wellmans Werk.

THE OX-BOW INCIDENT *(1943)*

NOTHING SACRED *(1937)*

A STAR IS BORN *(1937)*

William A. Wellman



Seine Filme stürzen uns gleich mit der ersten Szene mitten in die Story, um sie dann in elliptisch verdichteter, zumeist chronologischer Reihenfolge zu erzählen. Wird sie ausnahmsweise in Rückblenden aufgerollt, wie in MIDNIGHT MARY (1933), ist es kein Zurückblicken aus gesicherter Position, vielmehr erhöht das Warten auf das Gerichtsurteil die Spannung. Die Dichte und Glaubwürdigkeit, mit der Wellman ein bestimmtes soziales Milieu zu schildern versteht, gehört zum Eindrücklichsten in seinen Filmen: in OTHER MEN'S WOMEN (1931) etwa das Leben der Eisenbahner, in der ersten Hälfte von NIGHT NURSE (aus demselben Jahr) jenes der angehenden Krankenpflegerinnen in einem Spital. So wenig wie in seinen Kriegsfilmen verfällt Wellman in den Sozialpanoramen in Mitleid und Sentimentalität. Schonungslos konstatiert er die Härten dieses Lebens. In WILD BOYS OF THE ROAD etwa wird der einen Hauptfigur vom Zug ein Bein abgefahren, die Frau wird von einem Eisenbahnangestellten vergewaltigt; Wellman beschönigt nicht, er zeigt den Schock und die Nachwirkungen, doch seine Bewunderung gilt spürbar der Kraft, mit der die Opfer schliesslich weiterleben.

Kein Gut-Böse-Schematismus

Peter von Bagh, der künstlerische Direktor des Festivals, hat in die Wellman-Reihe mit gutem Grund nicht nur unanfechtbare Meisterwerke aufgenommen, sondern auch einen Film wie THE STAR WITNESS (1931). Der Appell an die Bürger, der Macht des organisierten Verbrechens entgegenzutreten und den staatlichen Justizapparat bei dessen Bekämpfung zu unterstützen, dürfte in der Zeit der zu Ende gehenden Prohibition (1919–1933) aktuell, notwendig und mutig gewesen sein. Im Rückblick mag die so gut gemeinte Story und die Figur des engagierten, fast fanatischen Staatsanwalts aber auch als strammer Law-and-Order-Appell mit einigen fremdenfeindlichen Untertönen verstanden werden. Der Film enthält selbst in der Realisierung wenig Wellman-Typisches. Er gewann seinen Stellenwert in der Reihe erst im Kontrast zum späteren Western THE OX-BOW INCIDENT. Wellman erzählt in seiner Autobiografie «A Short Time for Insanity», dass er die Filmrechte am Roman gekauft und dafür einen Produzenten gesucht hatte: Niemand wollte im Kriegsjahr 1943 eine Geschichte, die alle summarischen Gut-Böse-Urteile anhand eines Beispiels von Lynchjustiz infrage stellt. Erwartet man als hollywoodgeprägter Zuschauer, dass die Lynchmorde in letzter Minute verhindert werden, lässt Wellman den Sheriff, der die Verdächtigen entlastet, zu spät kommen. Am Ende verlassen alle, die fanatischen Hetzer und ihre hilflosen Gegenspieler, den Ort als Geschlagene. Wie die meisten Produzenten richtig vorausgesehen hatten, wurde der Film in den USA ein Flop; erst das Echo in Europa und spätere Wiederaufführungen in den USA machten den Film zum Klassiker.

In NOTHING SACRED (1937) – ein zu Wellman hervorragend passender Titel – vermeint man gleich in mehrfacher Hinsicht, einiges von seiner Persönlichkeit zu spüren. Der Film gilt als «Screwball-Satire», doch hat er weder die leichtfüssige Überdrehtheit noch den Biss, die beispielsweise Hawks' (ebenfalls nach einem Stoff Ben Hechts gedrehten) HIS GIRL FRIDAY (1940) auszeichnen. Wellmans Figuren sind weniger «screwy» abgehoben, vielmehr erdverbunden und realistisch, sein drastischer Humor erinnert stellenweise an Slapstick. Vor allem aber kommt Wellmans Inszenierung nie moralisch wertend daher: Der naiv über einen Hochstapler gestolperte Starjournalist braucht dringend einen Scoop, um sich zu rehabilitieren; seine Hartnäckigkeit resultiert aus reinem Selbsterhaltungstrieb – und wird erst recht angestachelt durch die verbreitete Abwehrhaltung in einer Kleinstadt, die von einer grossen Firma und deren Vertuschungsinteresse beherrscht wird. Ebenso kann man die vermeintlich radioaktiv verseuchte junge Frau gut verstehen, wenn sie angesichts der Chance, endlich aus der Provinz herauszukommen, die neuste, Entwarnung gebende Diagnose des Arztes verschweigt. Mit ganz anderer Schärfe zeichnet Wellman dagegen die Profiteure des Rummels um die «tapfere Todkranke»: die Boulevardpresse, die Politiker, die Vertreterinnen von Wohltätigkeitsorganisationen und die Showbusinessleute mit ihren sensationsgeilen wohlfeilen Betroffenheitsbezeugungen.

Weder strahlende Helden noch Glamour

Eine Berufswelt, die ihm bestens vertraut ist, schildert Wellman in A STAR IS BORN (1937). Dass er selbst den Stoff dem Produzenten David O. Selznick vorgeschlagen habe, wie er in der Autobiografie behauptet, ist zwar wenig glaubwürdig – schliesslich hatte Selznick schon 1932 die Urversion der Story, George Cukors WHAT PRICE HOLLYWOOD?, produziert. Doch auf das Konto des von Wellman mitverfassten Drehbuchs dürften einige jener einprägsamen Wendungen gehen, die auch ins (erneut von Cukor inszenierte) Remake von 1954 Eingang fanden und diese Geschichte unsterblich gemacht haben: Normans unbeabsichtigte Ohrfeige für Vicky etwa oder die finale Selbstpräsentation Vickys als «Mrs. Norman Maine».

Diese Paraderolle brachte *Janet Gaynor* so wenig einen Oscar wie all ihren Kolleginnen und Kollegen die Mitwirkung in Wellman-Filmen. Auch wenn die Karriere vieler späterer Stars – von *Gary Cooper* und *James Cagney* bis *Clint Eastwood* – der Begegnung mit Wellman einen entscheidenden Sprung nach vorne verdankt: Die glamouröse Verklärung einer Starrolle war nie Wellmans Sache, denn seine Filme verweigern ihren Hauptfiguren jeden abgehobenen Heldenstatus. Konsequent verachtet der rechtskonservative Anarchist jegliche Autorität. So nachdrücklich er – in den unterschiedlichsten Genres – die innere Kraft seiner Figuren schildert und auch die Anstrengung, diese Kraft aufzubringen, sosehr sind diese auch in ein soziales Umfeld, in eine Gruppe eingebettet, aus der sie, noch in der Auseinandersetzung, ihre Stärke beziehen.

Die Begegnung mit Wellmans Werk macht deutlich, was für weite Teile des Hollywoodkinos gilt: Das Studiosystem konnte und wollte keine Autorenregisseure brauchen und war doch geprägt von starken Persönlichkeiten, die man noch hinter der Routine der standardisierten Produkte spürt. «An honest man» sei Wellman gewesen, meint Martin Scorsese (in Todd Robinsons Dokumentarfilm WILD BILL), ein Mann mit einem «unflinching look». Dieser unbeirrbaren eigenen Optik verdankt man immer wieder überraschende, unkonventionelle, jede Gefahr von Sentimentalität oder Pathos bannende Bildideen wie die entscheidende Liebesszene in NOTHING SACRED: Wir hören den Dialog des Paars, das sich in einer Holzbox versteckt hat, doch sehen wir statt der Köpfe nur die Füsse.

Martin Girod

Der Publikumseffekt
Erfahrungsraum Kino

«Man geht nicht nur bloss ins Kino, um sich Filme anzusehen. Man geht vielmehr ins Kino, um mit zweihundert Menschen zu lachen und zu weinen.»

John Naisbitt

In seinem schönen Erinnerungsbuch «Warte, bis es dunkel ist: Eine Liebeserklärung ans Kino» hat der Filmkritiker Michael Althen treffend festgehalten: «Das Kino verlässt man mit dem sicheren Gefühl, eine Erfahrung geteilt, ein Abenteuer gemeinsam bestanden zu haben, und auch wenn man gesenkten Blickes aus dem Saal geht, glaubt man sich der Menge verbunden – oder zumindest jenem Gemeinwesen, in das der Film die Leute verwandelt hat.» Seit bald 120 Jahren ist das Kino ein geheimnisvoller Ort gemeinsamer Erfahrung, der tiefe Spuren in der Erinnerung seines Publikums hinterlässt. In den vergangenen beiden Jahrzehnten hat dieser Ort jedoch durch neue Technologien, Vorführungsformen und Arten des Filmkonsums heftige seismische Erschütterungen erlebt. Wissenschaftler der Universitäten Leipzig, Zürich, Hamburg, Konstanz, Mainz, Siegen, Frankfurt/Main und Groningen haben deshalb in den zurückliegenden drei Jahren gemeinsam herauszufinden versucht, was diesen «Erfahrungsraum Kino» im Kern ausmacht und wo der Einfluss der Veränderungen besonders spürbar wird.

Einfluss anderer Zuschauer

Als einer der beteiligten Forscher habe ich mich dabei mit einem Phänomen auseinandergesetzt, das ich als *Publikumseffekt* bezeichne: den Einfluss anderer Zuschauer auf das Filmerlebnis. Wenn wir einen Film im Kino sehen, sind wir als Zuschauer immer in soziale Beziehungen mit dem Rest des Publikums verstrickt. Dabei können die anderen Zuschauer auf uns in sehr unterschiedlicher Weise einwirken, ebenso wie wir auf sie. Das macht das Kino als öffentlichen Ort so aufregend – mitunter aber auch nervenaufreibend. Filme werden heute aber nicht nur im Kino in Anwesenheit anderer Personen angesehen, sondern auch mit Bekannten beim Streifzug durchs Museum, auf dem Smartphone im überfüllten Zugabteil oder gemeinsam mit der Familie vor dem Fernseher. Auch hier bleibt die Nähe anderer Personen nicht ohne Folgen.

Um dem sozialen Phänomen des Publikumseffekts auch jenseits des Kinos auf die Spur zu kommen, schlage ich deshalb vor, zwischen *Mitzuschauern*, *Parallelbetrachtern* und blossen *Anwesenden* zu unterscheiden. Denn mit dem Aufkommen multipler Bildschirme in Museen und vor allem von tragbaren digitalen Abspielgeräten haben sich ganz neue soziale Konstellationen bei der Filmbetrachtung entwickelt. So werden Filme heute häufig in der Gegenwart von Parallelbetrachtern gesehen, die sich zwar am gleichen Ort befinden, dabei aber *andere* Filme ansehen. Darüber hinaus nehmen wir Filme in Museen, Bibliotheken, Flugzeugen und Zügen meist auch in der Gegenwart blosser Anwesender wahr.

Rollenwechsel

Gerade in öffentlichen und halböffentlichen Räumen können sich blosse Anwesende blitzartig – und oft nur vorübergehend – in Parallelbetrachter verwandeln und anschliessend zu Mitzuschauern werden. Denken wir an ein Museum, in dem uns der Rundgang an verschiedenen Videoinstallationen vorbeiführt. Wenn ich vor einem der Bildschirme stehe, werden jene anderen Museumsbesucher für mich blosse Anwesende sein, die gerade in Richtung Ausgang streben. Die im Raum anwesenden Personen können aber auch selbst Zuschauer sein, wenn sie parallel ein anderes Videoinstallationsobjekt betrachten. Und schliesslich können sie sich durch das Hinzutreten auch zu Mitzuschauern machen. In diesem Fall verändert sich unsere soziale Beziehung entscheidend: Die zuvor verstreuten Aufmerksamkeitsvektoren richten sich auf den gleichen Film aus – und plötzlich betrachten wir einen Film gemeinsam. Das kann sehr unterschiedliche Effekte zur Folge haben: von der geteilten Heiterkeit über eine witzige Szene bis zur Scham vor dem fremden Mitzuschauer bei Sexdarstellungen.

Im Museum und vor allem im Zug oder Flugzeug gehen wir erst einmal nicht davon aus, den von uns gewählten Film gemeinsam mit Mitzuschauern anzusehen – die unbekannten anderen Personen setzen wir als blosse Anwesende oder Parallelbetrachter voraus. Diese stillschweigende Vorannahme wird uns immer dann bewusst, wenn plötzlich das Gegenteil eintritt: wenn wir beispielsweise feststellen, dass der Zugnachbar auf unseren Bildschirm starrt und sich ungebeten vom Anwesenden zum Mitzuschauer aufgeschwungen hat. Oder nehmen wir eine Filmprojektion in einer Museums-Blackbox: Man wähnt sich in der Dunkelheit alleine und stellt auf einmal erschrocken fest, dass noch andere Personen im Raum stehen.

Peinliche Sexszene

Im Kino und beim gemeinsamen Fernsehabend haben wir hingegen komplett andere Grundannahmen. Gerade weil wir im Kino die anderen Personen als Mitzuschauer voraussetzen, reagieren wir mit Verwunderung oder gar Verärgerung, wenn einzelne Publikumsmitglieder etwas ganz anderes tun – beispielsweise im Internet surfen oder Nachrichten verschicken. Nicht anders ist es beim Fernsehabend mit der Familie. Wenn der Sohn neben dem eigentlichen Film noch einen zweiten auf seinem Tablet anzusehen beginnt und sich somit unablässig vom Mitzuschauer in einen Parallelbetrachter und zurück verwandelt, dürfte das den Rest der Familie irritieren. Soziale Situationen gehen immer mit Verpflichtungen und Befugnissen einher: mit unausgesprochenen Regeln, was wir von anderen erwarten können und was nicht. Einen Mitzuschauer im Kino kann ich bitten, das Schwatzen zu unterlassen. Im Museum oder im Zug kann ich das eher nicht. Lache ich im Kino bei einer gewitzten Anspielung laut los, weil ich das Publikum zum Mitlachen anstiften will, tue ich das in der Hoffnung, dass die anderen Zuschauer anschliessend tatsächlich loslachen. Im Zugabteil wäre diese Erwartung völlig sinnlos.

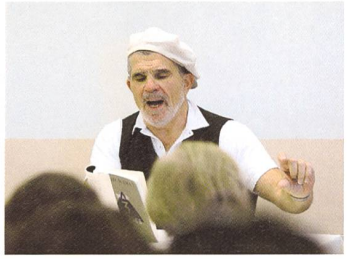
Nicht vergessen sollten wir, dass für den Publikumseffekt zudem eine gewichtige Rolle spielt, wer anwesend ist. Auch wenn einem Zehnjährigen die Geschwister ähnlich vertraut sein mögen wie seine Eltern, macht es einen erheblichen Unterschied, ob er eine peinliche Kuss- oder gar Sexszene mit den Eltern oder den Geschwistern ansieht. Oder man denke an einen nichtjüdischen Deutschen, der an einer Vorführung von Claude Lanzmanns SHOAH in einer jüdischen Gemeinde teilnimmt: Obwohl ihm der Rest des Publikums völlig unbekannt ist, könnte er allein wegen des Wissens um die jüdische Identität der Mitzuschauer den Film mit einem tiefen Gefühl der kollektiven Schuld betrachten – ein Gefühl, das sich unter anderen Umständen vielleicht eher als Wut auf oder Scham über die deutsche Nazivergangenheit äussern würde. All diese Beispiele zeigen: Wer sich einen Film in der Gegenwart anderer ansieht, wird dem Publikumseffekt nicht entkommen.

Julian Hanich

www.erfahrungsraum-kino.de

Filme, Fussball und Familien

Jerusalem Filmfest 2014



David Mamet liest aus «The Handle and the Hold»

Übertragung des Endspiels der Fussballweltmeisterschaft im Garten der Kinemathek von Jerusalem

DANCING ARABS
Regie: Eran Riklis

PRINCESS
Regie: Tali Shalom Ezer

Duck and Cover

Schon der Anflug auf den Ben-Gurion-Flughafen von Tel Aviv machte deutlich, dass dieses Filmfestival anders verlaufen würde als sonst. Der Anschlussflug aus Istanbul hatte wegen Schliessung des israelischen Luftraums bereits eine Stunde Verspätung, kurz vor Israel musste die Maschine abdrehen und noch eine halbstündige Schleife über dem Mittelmeer fliegen. Später dann, im Shuttle nach Jerusalem, erst Gespräche über Fussball und das unerklärliche 7:1 der Deutschen gegen Brasilien zwei Tage zuvor, bevor in der Innenstadt Sirenen, auch lautstark über das Autoradio, vor Raketen warnen. Doch der Chauffeur fährt einfach weiter, und so verliert sich der Schrecken, am Abend werden Handys mit Bildern der zerstörten Rakete herumgereicht. Als ausländischer Besucher merkt man gleich, dass die Jerusalemer der Bedrohung in einer Mischung aus Gelassenheit und Trotz begegnen, angereichert mit einem Schuss Zynismus. Das berühmte «Duck and Cover» erlebt bei kurzen Einführungen, die auch Verhaltensmassregeln für den Ernstfall vermitteln, eine absurde Wiederbelebung. Eine Preisverleihung im Ballsaal des Waldorf Astoria begann mit der Bitte, sich bei Beschuss flach an die Wand zu stellen: Die Kronleuchter sind einfach zu gross, zu schwer, zu opulent.

Falsche Zeit für ein Festival?

Israel bereitete während des Festivals seine Bodenoffensive vor, die in den folgenden Wochen über tausend Palästinenser das Leben kostete. Nicht jeder mochte unter diesen Umständen ein Filmfestival feiern. *Ulrich Seidl* war gar nicht erst angereist, *Spike Jonze* liess trotz Anwesenheit seine Masterclass ausfallen, weil es angesichts der Ereignisse «die falsche Zeit ist, um über Film zu sprechen». Umso dankbarer waren die Festivalmacher über jeden Besucher, der trotz des Kriegs gekommen war. Erstmals fällte eine Fipresci-Jury ihr Urteil, der Jerusalem Press Club hatte darüber hinaus zwanzig Filmkritiker aus aller Welt eingeladen, um die internationale Aufmerksamkeit zu erhöhen. Damit nicht genug: *Martina Gedeck* gab in einem einstündigen Gespräch mit *Elad Samorzik*, dem künstlerischen Leiter des Festivals, offen und unbefangen Auskunft über ihre Karriere und die Dreharbeiten zu DIE WAND. Autor und Regisseur *David Mamet* las aus seinem Roman «The Handle and the Hold» über zwei junge Juden, die 1948 Waffen nach Palästina schmuggeln. Auch über das Erbe von Roger Ebert und die Krise der Filmkritik wurde mit *Scott Foundas*, dem Redakteur von «Variety», diskutiert. Es gab begleitende Veranstaltungen wie das Film-Lab, in dem Nachwuchsregisseure ihre neuen Projekte einer Jury vorstellten, während im Pitch Point bereits in Produktion befindliche israelische Filme präsentiert wurden. Und welches Filmfestival hat schon die Chuzpe, eine Konkurrenzveranstaltung wie das Endspiel der Fussballweltmeisterschaft im Programm anzukündigen und auf grosser Leinwand im Garten der Jerusalemer Kinemathek zu zeigen.

Nahostkonflikt im Kleinen

Natürlich wurden auch Filme gezeigt. Als ausländischer Besucher ist man besonders auf die einheimische Produktion gespannt. Zur Eröffnung sollte eigentlich DANCING ARABS von *Eran Riklis* vor 7000 Zuschauern im Sultan's Pool laufen, doch aus Sicherheitsgründen wurde die Veranstaltung verlegt. Der Film erzählt die Geschichte von Eyad, einem arabischen Jungen, der von seinen Eltern auf ein jüdisches Internat in Jerusalem geschickt wird. Er ist hier der einzige Araber – getrennt durch Sprache, Kultur, Rasse und Religion. Unter allen Umständen will er sich anpassen, doch er weiss nicht wie. Und dann verliebt er sich zu allem Überfluss in ein jüdisches Mädchen. Um endlich akzeptiert zu werden, gibt der Junge sogar seine Identität auf. Riklis beleuchtet das komplexe Verhältnis zwischen Juden und Arabern an einem Einzelfall und spiegelt so den Nahostkonflikt im Kleinen. Es geht um Erwachsenwerden, Selbstverwirklichung und das Überschreiten von Grenzen, die Herkunft und Gesellschaft den Menschen auferlegen. Kein militärischer Konflikt, sondern ein zutiefst menschlicher. Brisant: Der für gleich nach dem Festival vorgesehene Filmstart von DANCING ARABS wurde auf unbestimmte Zeit verschoben. Einem Film mit solch einem Titel wäre in Israel kein Erfolg beschieden, von möglichen Demonstrationen ganz zu schweigen.

Familien im Blick

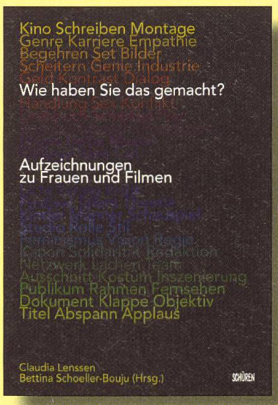
PRINCESS von *Tali Shalom Ezer* erzählt die Geschichte der zwölfjährigen Adar, eines sehr aufgeweckten und sensiblen Mädchens. Die Mutter arbeitet fast den ganzen Tag, und so ist Adar der Obhut ihres Stiefvaters Michael überlassen, dessen Liebe und Aufmerksamkeit in gefährliche Rollenspiele übergeht. Als Adar einen obdachlosen Jungen kennenlernt, der ihr fast aufs Haar gleicht, nimmt das Beziehungsgeflecht zwischen Erwachsenen und Kindern eine düstere Wendung, die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verwischen.

Gleich mehrere Filme im Wettbewerb für israelische Filme hatten Familien im Blick: ihren engen, aber auch bedrohten Zusammenhalt, die komplexen Beziehungen zwischen Eltern und Kindern, ihre Unfähigkeit, aber auch ihren grossen Wunsch, miteinander zu kommunizieren. Besonders interessant war in dieser Hinsicht RED LEAVES von *Bazi Gete*. Meseganio Tadela, der alte Mann, dem das Augenmerk gilt, ist nämlich Äthiopier, vor 28 Jahren mit seiner Familie nach Israel ausgewandert. Meseganio ist ein schweigsamer, harter, unnachgiebiger Mann, der seine afrikanische Kultur bewahren will und kaum hebräisch spricht. Nach dem Tod seiner Frau versucht er, bei einem seiner in Israel geborenen Kinder ein neues Zuhause zu finden. Doch auf jeder seiner Stationen wird er abgewiesen, die Respekt- und Lieblosigkeit seiner Kinder (oder das, was er dafür halten muss) wirft ihn aus der Bahn.

In THAT LOVELY GIRL von *Keren Yedaya*, bereits in Cannes kontrovers diskutiert, hingegen ist die Familie zur Hölle geworden: Ein Vater zwingt seine Tochter skrupellos in die Rolle seiner Geliebten. Für den Zuschauer ist es fast unerträglich, die ständigen Vergewaltigungen mit anzusehen, die Schläge, die Demütigungen, die Fressattacken des Mädchens, seine Versuche, woanders Liebe zu finden – bis es ihm endlich gelingt, sich aus der psychischen und emotionalen Abhängigkeit zu befreien. Dass Inzest oder – wie in PRINCESS – Pädophilie thematisiert werden, ist in Israel nicht selbstverständlich. Zwar war der aktuelle Nahostkonflikt ausgespart oder – wie in DANCING ARABS – in Parabeln versteckt. Und doch war er in Begegnungen, Gesprächen, Nachrichten und auch gelegentlichen Besuchen in Schutzräumen der Kinemathek allgegenwärtig. Es waren schwierige Zeiten, um ein Festival mit Arthouse-Filmen zu besuchen. Trotzdem: Es hat sich gelohnt.

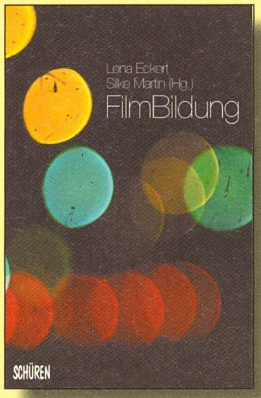
Michael Ranze

Kino lesen!



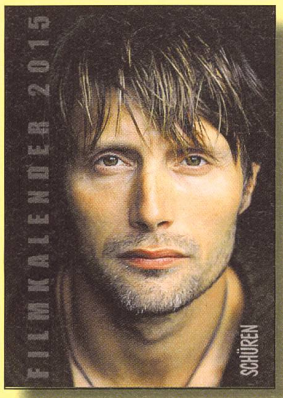
500 S. | Pb. |viele Abb. |€ 29,90 |
ISBN 978-3-89472-881-6

Produzentinnen, Schauspielerinnen, Cutterinnen, Redakteurinnen und Festivalmacherinnen erzählen in diesem Buch, wie sie „zum Film" kamen, welche Wünsche und Visionen sie damit verbinden und wie sie die herausfordernden Seiten ihrer Arbeit erleben.
Achtzig Stimmen vom historischen Aufbruch 1968 bis zum Stand der Dinge 2014.



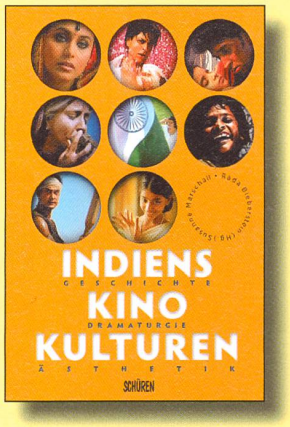
88 S. | Pb. | € 9,90
ISBN 978-3-89472-873-1

Wie versetzt man Personen ohne Vorkenntnisse bzw. aus unterschiedlichen Berufsfeldern in die Lage, Kindern Film zu vermitteln? Kindern zu zeigen, was das Besondere an der Filmwahrnehmung ist, wie Filme funktionieren, wie Filme gemacht werden und wie Filme die Sicht auf die Welt verändern? Dieses Buch zeigt Wege.



208 S. | Pb. | viele Abb. |€ 9,90
ISBN 978-3-89472-882-3

Der Kalender für unverbesserliche Filmfreunde – Daten, Fakten, Augenblicke auf Papier.
Themen 2015: 1905 – Der erste chinesische Film | 1975: Midnight Movies sind ein Phänomen der Filmszene der USA in den 1970er Jahren | 1985 kam Back to the Future ins Kino. Anlass genug für einen Zeitritt durch Zeitreise-Filme.
Und vieles mehr ...



360 S. | Pb. | viele farb. Abb.
€ 29,90 |
ISBN 978-3-89472-637-9

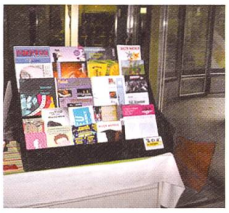
Das Thema „Bollywood" ist in aller Munde, aber Indiens Kinokultur ist mehr als Bollywood. Dieses Buch verschafft einen Überblick über das facettenreiche Filmwerk Indiens.
„gibt einen guten Überblick über die verschiedenen Orte, Stile und Traditionen der indischen Filmgeschichte. (...) Basisliteratur zum indischen Film."
hhprinzler.de

SCHÜREN www.schueren-verlag.de

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

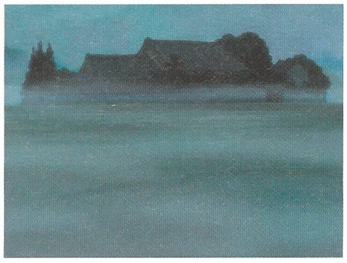
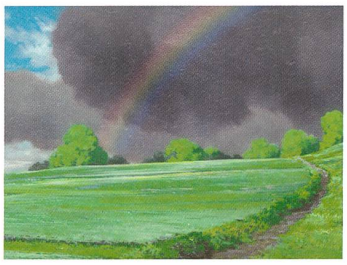
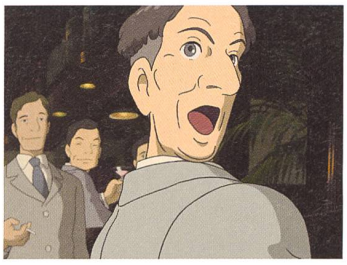
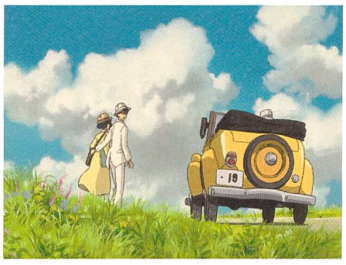


propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Joe Hisaishi, Hayao Miyazaki und THE WIND RISES
Soundtrack

Virtuoser Melodiereichtum

Die versonnene Melodie der Solomandoline, die unter der Texttafel «le vent se lève, il faut tenter la vie» vom Akkordeon aufgegriffen wird und im Stil einer mediterranen Volksweise Hayao Miyazakis THE WIND RISES (KAZE TACHINU) eröffnet, erinnert unweigerlich an das ebenfalls von *Joe Hisaishi* vertonte romantisierte Europa aus PORCO ROSSO (KURENAI NO BUTA, 1992). Aus dem dämmrigen Nebel schälen sich diesmal jedoch realistische Bilder des ländlichen Japan, die fliessend in die Traumwelt des kleinen Jirô übergehen. Als der Junge bei Tagesanbruch zu einem Flug über saftige Wiesen und Flüsse ansetzt, erstrahlt das musikalische Thema, das unter der Bezeichnung «Die Reise» Jirôs Faszination für Flugzeuge begleitet, schliesslich in orchestraler Pracht.

Zu dieser Melodie gesellt sich im nächsten Traum ein kontrastierendes Seitenthema, das tief unten im Blech beginnt und sich zu einem jubilierenden Militärmarsch mit synkopierten Akkordwechseln steigert und die Audienzen beim bewunderten italienischen Flugzeugbauer Caproni begleitet. Im realen Leben wird der mittlerweile zum Studenten herangewachsene Jirô einzig von der Begegnung mit der adoleszenten Nahoko vergleichbar beeindruckt, was sich in einer perlenden Klavierlinie ausdrückt, deren absteigende Melodieführung und vertraute Akkordfolge sich variantenreich durch Hisaishis Miyazaki-Partituren zieht.

Erst im alpenländisch anmutenden Kurort Karuizawa, wo der weltabgewandte Protagonist am Ende seiner Lehr- und Wanderjahre der jungen Frau überraschend wiederbegegnet, übernimmt die melancholische «Nahoko»-Melodie auch musikalisch die Funktion des «Caproni»-Marsches als Seitenthema zu Jirôs übergeordneter "Reise". Beim Anblick eines Regenbogens wird das romantische Stück zum lyrischen Walzer und vermittelt an anderer Stelle die Intensität eines innigen Kusses, bevor Hisaishis perlendes Klavierspiel die Spannung wieder auflöst, den Hörer schlussendlich aber ohne Schlussakkord in der Luft hängen lässt.

Den Abschied der Liebenden vom subversiven deutschen Kurgast Castorp, der den politisch unbedarften Jirô zuvor mit der bevorstehenden Zeitenwende konfrontiert hat, vertont Hisaishi mit einer sehnsüchtigen Schicksalsmelodie im Stil von *Maurice Jarre* in DR. ZHIVAGO (1965), für die er Mandoline und Akkordeon gegen Balalaika und Bayan austauscht.

Zwischen Variation und Weiterentwicklung

Besonders die zweite Hälfte von THE WIND RISES steht in der Tradition japanischer Fernseh-Literaturadaptionen wie HEIDI (1974), deren sentimentale Melodramatik untrennbar mit der italienisch anmutenden Musik von Hisaishis Mentor *Takeo Watanabe* verbunden ist. Weil auch Hisaishi sich für seine ausführlichen Themen an Beziehungen und Stimmungen orientiert, liegt der hohe Wiedererkennungswert seiner Miyazaki-Partituren möglicherweise weniger an der begrenzten Phantasie des Komponisten als daran, dass ihm der Autor immer wieder ähnliche Emotionen zur Vertonung vorlegt.

Wie im japanischen Zeichentrickfilm üblich, spielt der Komponist aufgrund von Storyboards und Erklärungen des Regisseurs vorgängig ein sogenanntes *Image Album* ein, das sämtliche Themen eines Films in ihrer auskomponierten Grundform enthält. Während Hisaishi die liedhaften Stücke seiner Image Alben früher weitgehend unverändert in die fertigen Filme übernahm, geht er heute wesentlich freier mit diesen kompositorischen Vorarbeiten um.

Seine Entwicklung als Arrangeur zeigt sich deutlich im Vergleich von THE WIND RISES mit NAUSICAÄ (KAZE NO TANI NO NAUSHIKA, 1984) oder LAPUTA – CASTLE IN THE SKY (TENKU NO SHIRO RAPYUTA, 1986). An die Stelle der unerbittlichen Konstanz seiner elektronischen Minimal Music sind in vergleichbaren Szenen heute vielschichtig instrumentierte, in Dynamik und Agogik genau an die Animation angepasste Orchesterarrangements getreten. Mittlerweile sind jedoch auch die explizit japanischen Instrumente aus Hisaishis Repertoire verschwunden. Dafür verblüfft er in filigranen Stücken wie «Die Winde Italiens» mit subtil eingesetzten Klangfarben der Holzblasinstrumente.

Auch wenn dieser zehnte gemeinsame Film deutlich mehr Musik enthält als etwa NAUSICAÄ, ist die charakteristische Atmosphäre von Miyazakis Welten noch immer massgeblich von musiklosen Passagen geprägt. Hisaishi verzichtet nicht nur darauf, die oft eigenwillige Geräuschespur von Actionszenen mit deskriptiver Musik zu überlagern, sondern verweigert dem Zuschauer die musikalische Erlösung auch in jenen Momenten, in denen Jirô der beunruhigenden Realität von Armut und Krieg nicht entfliehen kann.

Freier Umgang mit der Synchronität

Zwar wagen sich die Filmemacher im digitalen Zeitalter kaum mehr an totale Tonlöcher, die in den frühen Filmen wirkungsvoll für Spannung sorgten. Der selektiven Ausblendung von Nebengeräuschen kommt aber weiterhin eine tragende Rolle zu. Als Jirô in Deutschland ein metallenes Kleinflugzeug bewundert, wird die unfreundlich kalte Stimmung im Hangar allein vom Hall seiner Schritte vermittelt.

Während in LAPUTA organische Flugmaschinen mit elektronisch generierten und zu Tierlauten verfremdeten Motorengeräuschen Aufmerksamkeit erregen, sind die Geräusche realistischer Maschinen und Naturgewalten in THE WIND RISES ausschliesslich von menschlichen Stimmen erzeugt. Dadurch erinnern die ins Meer stürzenden Doppeldecker zwar an Kinderspiele, der unbehaglichen Wirkung eines mit sirenenähnlichen Schreien vertonten Bombers kann man sich hingegen kaum entziehen.

Obwohl japanische Trickfilme noch heute ohne Rücksicht auf Lippensynchronität nachvertont werden, legen die Regisseure des Studio Ghibli grossen Wert auf eine dramaturgisch präzise Dialogregie. So besetzte Miyazaki seinen Protagonisten mit dem leicht lispelnden Regiekollegen *Hideaki Anno*, um das konventionalisierte Schauspiel professioneller Synchronsprecher zu vermeiden.

Sprachlich beschwört Miyazaki die europäische Exotik Capronis und die Weltläufigkeit der westlich orientierten Nahoko mittels italienischer, französischer und englischer Phrasen herauf. In einer seltenen lippensynchronen Szene lässt er den vom Amerikaner *Steve Alpert* gesprochenen Castorp gar den Schlager «Das gibt's nur einmal» komplett auf Deutsch singen und verweist mit dieser Szene einmal mehr auf die thematische und formale Verwandtschaft des Films mit PORCO ROSSO.

Oswald Iten

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

Kino für 5.– Studierende gratis *

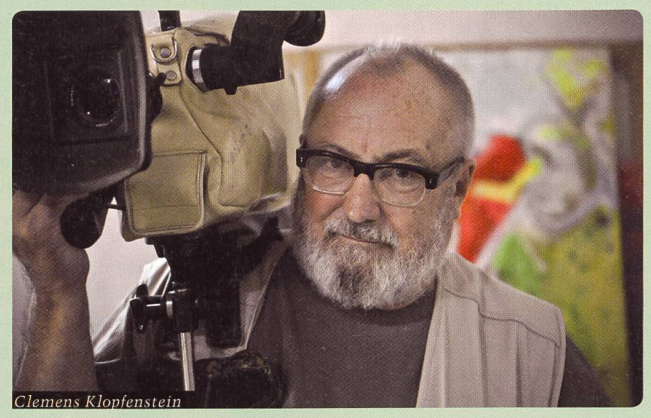
HELD♀NNEN
Starke Frauen, starke Filme

23.9. NIKITA Ab 18 Uhr: Soirée Française mit Crêpes und Pastis
Luc Besson, FR/IT 1990
30.9. TODO SOBRE MI MADRE Pedro Almodóvar, ES/FR 1999
7.10. ASMAA Deutschschweizer Premiere
Amr Salama, EG 2011
14.10. LAURENCE ANYWAYS Xavier Dolan, CA/FR 2012
21.10. IN BLOOM Deutschschweizer Premiere
Nana Ekvtimishvili & Simon Groß, GE/DE/FR 2013
28.10. BLANCANIEVES Pablo Berger, ES/BE/FR 2012
4.11. PINK FLAMINGOS John Waters, US 1972
11.11. FORBIDDEN VOICES In Anwesenheit der Regisseurin, Q & A, ab 19 Uhr: Apéro
Barbara Miller, CH 2012
18.11. 4 MONTHS, 3 WEEKS AND 2 DAYS Cristian Mungiu, RO/BE 2007
25.11. AMATEUR Hal Hartley, US/UK/FR 1994
2.12. SEDMIKRASKY In Anschluss: JOURNEY – Jasmina Blažević, CZ 2004
Vera Chytilová, CS 1966
9.12. ALIEN Ridley Scott, US/UK 1979

NEUNZIG JAHRE FILMSTELLE 90

* Gratis für Mitglieder des VSETH/VSUZH. Jeweils am Dienstag im StuZ²
Universitätsstrasse 6 – Kasse/Bar 19:30 Uhr – Film 20 Uhr – www.filmstelle.ch

VSETH KUNZLE DRUCK NZZ CAMPUS propaganda VSUZH


Clemens Klopfenstein

KINO KUNSTMUSEUM

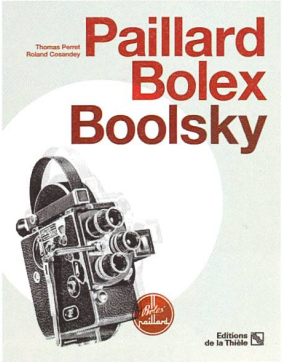
› Oktober
Retrospektive Clemens Klopfenstein
L'enlèvement de Michel Houellebecq
Milo Rau: Moskauer Prozesse

› November
Stadt im Film
Nick Cave: 20'000 Days on Earth

› Dezember
The Story of Film: An Odyssey

kinokunstmuseum.ch

Die Bolex lebt!



Dass die Bolex ein Statussymbol der fünfziger Jahre war und sich Hollywoodstars wie Doris Day und Deborah Kerr mit ihr abbilden liessen, ist kein Geheimnis. Auch dass Jonas Mekas und Andy Warhol ihre Experimentalfilme mithilfe des Designklassikers aus Sainte-Croix drehten, ist bekannt. Doch dass ihr aus der Ukraine in die Schweiz eingewanderter Erfinder *Jacques Bogopolsky* ein durch und durch kreativer Kopf war, der sich nach abgebrochenem Medizin- und Kunststudium den Titel Ingenieur auf seine Visitenkarte drucken liess und neben der berühmten Kamera auch eine Gasmaske und eine drehende Zahnbürste erfand, das sind bislang unbekannte Fakten, die *Thomas Perret* und *Roland Cosandey* in ihrem Buch «Paillard – Bolex – Boolsky» enthüllen.

Der dreiteilige Titel hält, was er verspricht. Das Buch erzählt die Geschichte der Marke «Paillard-Bolex» in zwei Hauptsträngen: Als 200-jährige Geschichte der Firma Paillard, die als Uhrmacherwerkstatt gegründet wurde, und als Geschichte des umtriebigen Abenteurers und vergessenen Filmemachers Jacques Bogopolsky. Dem Autodidakten, der sich erst Boolsky und später Bolsey nennt, mangelt es nicht an Ideen, als er 1927 die erste Bolex entwickelt. Doch sein technisches Können und seine finanziellen Mittel reichen nicht aus, um die Kamera zum Erfolg zu führen. 1930 verkauft er das Patent an Paillard. Dabei hat er offenbar ein gutes Händchen fürs Geschäft. Davon zeugt ein Beschwerdebrief, in dem ihm Paillard ein halbes Jahr nach dem Kauf vorwirft, er habe die Fürsprecher manipuliert und die Kamera fälschlicherweise als technisch und wirtschaftlich auf der Höhe beworben.

Üblicherweise wird die Geschichte einer Filmkamera als Technikgeschichte erzählt. Perret und Cosandey gehen darüber hinaus. Sie erzählen sie als Regionalgeschichte des Kantons Waadt, als Teil der Schweizer Industriegeschichte und als Sozialgeschichte. Dabei oszillieren sie zwischen lokaler und globaler Sichtweise. Diese perspektivische Vielfalt ist eine der grossen Stärken des auf Französisch erschienenen Buchs.

Das Vorwort liest sich wie ein melancholischer Abgesang auf das goldene Industriezeitalter, das dem Kanton Waadt mit der Produktion des Tonbandgeräts «Nagra», den Bolex-Kameras und den berühmten «Hermès»-Schreibmaschinen, die ebenfalls aus dem Hause Paillard stammen, bis in die siebziger Jahre hinein einen regelrechten Boom bescherte.

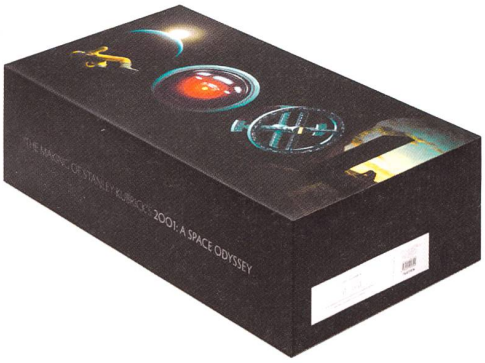
Auch der Einband des Buchs und die vielen, teils doppelseitigen Fotos, Dokumente und Illustrationen wecken nostalgische Gefühle. Für einen kurzen Moment kommt die Befürchtung auf, es handle sich um einen Werbekatalog, der sich der Mystifizierung der Bolex verschrieben hat, doch dem ist nicht so: Die Autoren bringen spielend interessante Fakten und eine hochwertige Ästhetik unter einen Hut. Mit der dazugehörigen DVD, die Kurzfilme enthält, die teils von Boolsky selbst stammen, teils die Bolex bewerben, schafft das Buch den Spagat zwischen unterhaltsamen Kuriosa und konkreter Anschaulichkeit. Eine lohnende Lektüre für alle, die sich einen Überblick über die bewegte Geschichte der Bolex verschaffen und dabei gleichzeitig gut unterhalten sein wollen. Die Bolex lebt! Bald soll eine Digital-Bolex herauskommen. Man darf gespannt sein, ob ihr Erfinder Joe Rubinstein dem bunten Hund Boolsky das Wasser reichen kann.

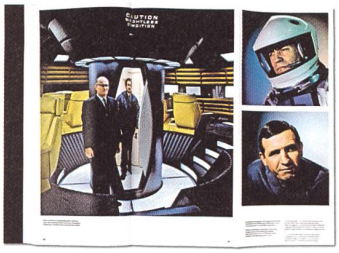
Henriette Bornkamm

Thomas Perret, Roland Cosandey: Paillard – Bolex – Boolsky. 188 Seiten, inkl. DVD, Fr. 57

Im Innern des Monolithen

Eine gewichtige Publikation zu Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY





Das treffendste Bild, um den Status von 2001: A SPACE ODYSSEY adäquat zu beschreiben, liefert der Film selbst. Wie der rätselhafte schwarze Monolith, dessen Geheimnis das Zentrum der rudimentären Handlung bildet, steht Stanley Kubricks Science-Fiction-Epos in der Filmgeschichte: ein erratischer Block, geometrisch perfekt, von einer kühlen, geradezu unirdischen Schönheit. Als Kritiker und Interpret kommt man sich schnell vor wie einer der Hominiden, die in der Anfangssequenz ehrfurchtsvoll um das rätselhafte Objekt herumschleichen.

Kiloweise Buch

An Literatur zum Film hat es dennoch – oder gerade deswegen – nie gemangelt. Angeblich ist 2001: A SPACE ODYSSEY mittlerweile der meistkommentierte Film aller Zeiten. Der Taschen-Verlag fügt dem Berg an Sekundärliteratur nun ein weiteres Buch hinzu. Der Anlass dafür ist einigermassen gesucht. Gefeiert wird nicht etwa das fünfzigste Jubiläum des Kinostarts – das steht erst 2018 an –, sondern der Produktionsbeginn im Frühjahr 1964.

Die Eigenwilligkeit der Setzung ist symptomatisch für das ganze Projekt. Beim Taschen-Verlag hat man längst die Strategie perfektioniert, das Buch als Event zu inszenieren. «The Making of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey» erscheint in einer streng limitierten Auflage von 1500 Stück; 500 davon inklusive Kunstdruck und signiert von Kubricks Witwe Christiane. Man fragt sich freilich, warum die Frau eines Regisseurs ein Buch über ein Werk ihres Mannes signieren soll. Die banale Antwort lautet wohl: Weil man dem Buch den Nimbus des Aussergewöhnlichen verleihen will.

Hier einfach von einem Buch zu sprechen, wäre aber ohnehin eine Untertreibung. «The Making of Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey» bringt gut neun Kilogramm auf die Waage. In der überdimensionalen Kartonschachtel enthalten sind neben zwei Taschenbüchern mit Faksimiles des Originaltreatments und der Produktionsnotizen ein dem Monolithen nachempfundener Metallschuber. Hat man den Deckel entfernt, gibt dieser zwei weitere Bücher preis: einen Band mit Standbildern sowie die Hauptsache, das Making-of von *Piers Bizony*.

Work in Progress

2001: A SPACE ODYSSEY war in vielerlei Hinsicht keine normale Produktion. Das Erstaunlichste ist wohl die Tatsache, dass der Film überhaupt realisiert werden konnte. Kubrick überzog nicht nur das keineswegs kleine Budget von sechs Millionen Dollar um mehr als vier Millionen, er schloss seine Geldgeber zudem fast vollständig von der Produktion aus. Während er mit seinem Team in den Shepperton Studios bei London werkelte, wurden Nachfragen konsequent abgeblockt. Kubrick schickte lediglich von Zeit zu Zeit sorgfältig ausgewählte Clips nach Hollywood, die kaum etwas über den Inhalt des Films verrieten. Als sich ein Besuch vor Ort nicht verhindern liess, wies er seine Mitarbeiter an, die Büros mit sinnlosen Organisationsdiagrammen und Grafiken zu schmücken.

Bizonys Buch macht deutlich, dass der Regisseur entgegen dem verbreiteten Klischee keineswegs einen fertigen Film vor Augen hatte, den es bloss umzusetzen galt. 2001: A SPACE ODYSSEY war vielmehr ein permanentes Work in Progress. So wird der rätselhafte Monolith in dem von Kubrick gemeinsam mit dem Science-Fiction-Schriftsteller Arthur C. Clarke verfassten Treatment noch als eine Art überdimensionaler Fernseher beschrieben, der den Menschenaffen den Gebrauch von Waffen lehrt. Es brauchte zahlreiche Durchgänge – unter anderem liess Kubrick einen Plexiglaskubus giessen, der einen Monat lang auskühlen musste –, bis die Idee des schwarzen Kubus geboren war. Lange spielte der Regisseur zudem mit der Idee, am Ende des Films Ausserirdische zu zeigen, der Band enthält zwei faszinierende Bilder einer entsprechenden Testaufnahme. Am Ende verwarf er die Ideen dann, weil er – wohl zu Recht – befürchtete, dass er damit das Mysterium des Films zerstören würde.

Für Kubricks Mitarbeiter war diese Arbeitsweise nervenaufreibend; fortlaufend mussten sie mit neuen, noch besseren Vorschlägen aufwarten. Egal ob Modelle, Affenkostüme oder die im Film nur kurz sichtbare Anleitung der Schwerelosigkeitstoilette – Kubrick akzeptierte einzig, was ihn vollständig überzeugte, nur um nach ein paar Tagen bereits wieder seine Meinung zu ändern. Bei den Aufnahmen des 18,5 Meter langen Modells der Discovery beharrte er auf maximaler Schärfentiefe, was bedeutete, dass jedes Bild mehrere Sekunden lang belichtet werden musste, bevor die Kamera um einige Millimeter bewegt werden konnte. Ob die Aufnahme tatsächlich sauber war, offenbarte erst der entwickelte Film. Meistens hiess es dann: Das Ganze noch einmal.

An Literatur zur Entstehung von 2001: A SPACE ODYSSEY besteht wie gesagt kein Mangel, Bizony selbst hat 2000 bereits den Band «2001: Filming the Future» veröffentlicht. Alle diese Publikationen werden vom 560-seitigen Buch – davon über 400 Seiten Bildmaterial – in den Schatten gestellt. Auch 2001-Aficionados entdecken hier reichlich neues Material und erfahren bislang unbekannte Details.

Form als Selbstzweck

So reichhaltig der Inhalt, so ärgerlich die Verpackung. Anders als Kubrick, der unermüdlich nach der richtigen Form für seine Geschichte suchte, hatte das verantwortliche Designstudio M/M den vermeintlich originellen Einfall, den Monolithen als Formgeber zu wählen, ohne Rücksicht auf Inhalt und Leser. Beim Band mit den Filmstills entspricht das Buchformat zumindest der Vorlage. Das gewählte schwarze Papier lässt die Bilder allerdings so dunkel und kontrastarm erscheinen, dass sich die Brillanz des Films bestenfalls erahnen lässt.

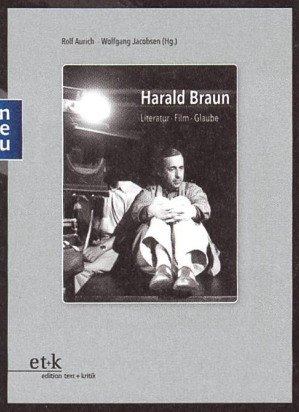
Bizonys Making-of lässt drucktechnisch keine Wünsche offen, hier irritiert dafür das extreme Hochformat. Dass man das Buch aufgrund seines Gewichts nur auf einer Unterlage lesen kann, ist noch das kleinste Problem. Zwar gibt es immer wieder ausklappbare Seiten, um besonders grosse Bilder wiederzugeben, dennoch sind zahlreiche Fotos und Zeichnungen über den Buchfalz hinweg gedruckt, was deren Wirkung beträchtlich mindert. Kurz: Das ungewöhnliche Format bringt keinen Nutzen, dafür aber zahlreiche Nachteile.

Von John Lennon stammt der Ausspruch, dass 2001: A SPACE ODYSSEY permanent in einem eigens dafür errichteten Tempel gezeigt werden müsste. Wenn es so etwas wie das buchtechnische Gegenstück eines Tempels gibt, dann hat es der Taschen-Verlag mit diesem Ungetüm vollbracht. Und Tempel haben es nun mal an sich, dass sie nicht praktischen Überlegungen folgen, sondern vor allem als Objekte der Verehrung und Anbetung dienen.

Simon Spiegel

The Making of Stanley Kubrick's «2001: A Space Odyssey». Piers Bizony, M/M (Paris), 4 Bände im Metallschuber, 19,8 x 44 cm, 1386 Seiten, € 750

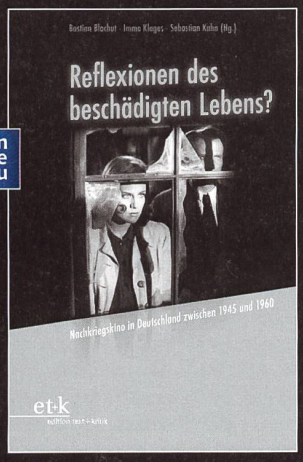
Film in der edition text + kritik



neu

Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen (Hg.)
HARALD BRAUN
Literatur, Film, Glaube
etwa 200 Seiten,
zahlreiche s/w-Abbildungen,
mit einer Audio-CD
ca. € 24,–
ISBN 978-3-86916-364-2

Harald Braun (1901–1960) war ein erfolgreicher Regisseur und Autor in seiner Zeit. Ökonomischen Erfolg und künstlerische Anerkennung brachten ihm seine Filme »Nachtwache«, »Herz der Welt« und die Thomas-Mann-Verfilmung »Königliche Hoheit«. Als gläubiger Christ, der zu seiner Konfession stand, forderte er stets zum Gespräch auf – als Autor, in seiner Rundfunkarbeit, als Drehbuchautor und als Filmregisseur. Der Band enthält eine Audio-CD mit einem Gespräch zwischen Erwin Goelz und Harald Braun aus dem Jahr 1952.



neu

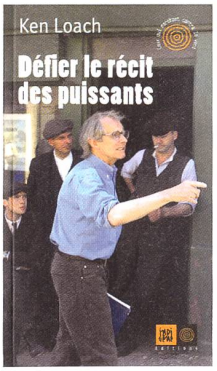
Bastian Blachut/Imme Klages/
Sebastian Kuhn (Hg.)
REFLEXIONEN DES
BESCHÄDIGTEN LEBENS?
Nachkriegskino in Deutschland
zwischen 1945 und 1960
etwa 300 Seiten, ca. € 39,–
ISBN 978-3-86916-365-9

Das frühe deutsche Nachkriegskino gilt gemeinhin als Ort der Verdrängung. Eine detaillierte Analyse zeigt jedoch, dass die Filme der späten 1940er und der 1950er Jahre erstaunlich viel über den Zustand der deutschen Nachkriegsgesellschaft und deren Umgang mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit aussagen. Die Beiträge dieses Bandes ziehen dafür neben bundesdeutschen Filmen auch österreichische und italienische Produktionen sowie Produktionen aus der DDR und aus den USA heran.

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

Maximen eines Überzeugungstäters

In Frankreich ist das erste Buch von Ken Loach erschienen



Es widerstrebt ihm, Grossaufnahmen von Gesichtern zu drehen. Es erschiene ihm taktlos, so weit in die persönliche Sphäre seiner Figuren vorzudringen. Das reduziert sie auf blosse Objekte. Höchstens soll sich ihnen die Kamera so weit nähern, dass Kopf und Schultern zu sehen sind. Darin zeigt sich nicht nur ein moralischer Vorbehalt. Das Prinzip respektiert auch das menschliche Blickfeld: Wenn wir anderen zum ersten Mal begegnen, halten wir aus Reflex Abstand. Täten wir es nicht, würde uns ihr Antlitz verzerrt erscheinen.

Die Welt auf Augenhöhe mit seinen Charakteren zu betrachten, ist der ästhetische Grundimpuls des Kinos von Ken Loach. Mit jedem Film legt er sich neuerlich Rechenschaft ab über die ethische Haltung, die sich im Blick der Kamera manifestiert. Nun hat er die Maximen seiner Arbeit erstmalig in einem Buch festgehalten: einem schmalen, kaum fünfzigseitigen Manifest mit dem Titel «Défier le récit des puissants», was so viel bedeutet wie «Die Erzählung der Mächtigen bestreiten». Erschienen ist es im französischen Verlag Indigène, der vor vier Jahren mit Stéphane Hessels Pamphlet «Empört Euch!» einen überraschenden Bestsellererfolg verbuchen konnte. Das ist kein Zufall, denn in Frankreich wird der Regisseur höher geschätzt als in seiner Heimat (wo er sich aktuell mit der Parteinahme für die Palästinenser eine Menge Feinde macht). Ohne französische Koproduzenten und Fernsehsender könnte er seine Filme nicht realisieren. Siebzehn von ihnen liefen, das ist ein Rekord, in Cannes.

Es ist fraglich, ob der Verlag an den Erfolg des Vorgängers anknüpfen kann. Während der leidenschaftliche Diplomat Hessel von der Überwindung von Ideologien kündete, ist Loach ein unentwegter Sozialist, dessen Feindbilder intakt sind. Er kennt die eigenen Ansichten genau und fand nie Anlass, sie zu revidieren. Der Titel ist einerseits als Aufbegehren gegen die Gereimtheiten des übermächtigen Hollywoodkinos lesbar. Zugleich formuliert er die Werkidee eines Regisseurs, der sich weigert, den gesellschaftlichen Status quo als alternativlos hinzunehmen und beharrlich an einer Gegengeschichtsschreibung arbeitet. Dafür braucht er Verbündete. Das Kino ist für ihn eine Gemeinschaftskunst, die in Übereinstimmung der Ideen und Haltungen entsteht. «Wenn man ständig über Grundsätzliches debattieren muss», sagt er, «ist man weniger mutig.»

Er gibt so redlich Auskunft, wie er Filme dreht: kein Philosoph, sondern ein Überzeugungstäter. Wie er sein Erzählsystem beschreibt, ist selten überraschend und stets einleuchtend. Die Geschichten dürfen unerheblich, alltäglich erscheinen, müssen dann aber wie Kieselsteine im Wasser weite Kreise ziehen; die Figuren müssen fragil sein, damit Spannung entsteht; der Einsatz der Musik soll den geschilderten Erfahrungen Allgemeingültigkeit verleihen. Die Einblicke, die er in seine Werkstatt gibt, sind stets doppelwertig: Jede Entscheidung trifft er aus einem Bewusstsein gesellschaftlicher Verantwortung. «Défier» ist kein Testament, Loach bestellt nicht sein Haus. Sein Idealismus ist unverbraucht. Auch wenn JIMMY'S HALL möglicherweise sein letzter Spielfilm ist, will er sich selbst nicht entlassen aus dem klassenkämpferischen Mandat, das das Filmemachen für ihn von jeher war.

Gerhard Midding

Ken Loach: Défier le récit des puissants. 48 Seiten, 5 €. www.indigene-editions.fr

Bildgewaltiger Dokumentarfilm über EIS (Extreme Ice Survey)

CHASING ICE auf DVD

Noch immer behaupten manche, der Klimawandel sei ein Hirngespinst verschrobener Wissenschaftler oder ein Produkt der überhitzten Medienlandschaft. Zu den Skeptikern gehörte anfangs auch der amerikanische Geomorphologe und Naturfotograf James Balog – ganz einfach deshalb, weil er es nicht für möglich hielt, dass sich das Klima in derart kurzer Zeit so nachhaltig verändern kann. Doch dann hielt er sich zum wiederholten Mal in Island auf und stellte fest, dass sich ein Gletscher nach nur sechs Monaten dramatisch verkleinert hatte. So dramatisch, dass er dachte, er hätte sich geirrt und stünde gar nicht vor dem gleichen Gletscher. Nach diesem Erlebnis wurde ihm klar, dass die Diskussion über den Klimawandel anders geführt werden musste: «Die Gesellschaft braucht keine Statistiken mehr. Sie braucht einen glaubwürdigen, verständlichen, visuellen Beweis.» Doch was für Bilder sind geeignet, etwas zu dokumentieren, das sich für das menschliche Zeitgefühl unmerklich langsam, für das Zeitmass der Erde jedoch rasend schnell vollzieht? Diese Frage bildete den Ausgangspunkt für Balogs Langzeitprojekt EIS (Extreme Ice Survey), das *Jeff Orlowski* in seinem Dokumentarfilm CHASING ICE vorstellt.

Als Fotograf wusste Balog, dass weder herkömmliche Fotos noch Filme zum Ziel führen würden. Das Zauberwort hiess Zeitraffer, einer der ältesten Tricks der Filmgeschichte: Anstatt einen Prozess in seiner Gänze zu filmen, wird er in regelmässigen Abständen fotografiert. Werden diese Bilder als Film abgespielt, wird fassbar, was sich sonst der menschlichen Wahrnehmung entzieht. Also installierte Balog in den nordpolaren Regionen Kameras, die während Jahren stündlich ein Bild machten. Doch was einfach klingt, erwies sich in der Umsetzung als tückisch: Die Logistik des Projekts war enorm, die Kosten immens. Ganz zu schweigen von der empfindlichen Ausrüstung, die dem extremen Wetter nicht standhielt. Kameras stürzten um, Speicherkarten versagten, Aufnahmen erwiesen sich als unbrauchbar. Also begann Balog von vorne, liess Kameras und Elektronik speziell für seine Zwecke anfertigen. Heute verfügt er über ebenso atemberaubende wie alarmierende Bilder von Phänomenen, die nie zuvor auf Film festgehalten wurden: Gletscher, die in einem Ausmass und Tempo schmelzen, das nicht für möglich gehalten wurde; gigantische Eisberge, die sich unter Getöse von der Gletscherzunge lösen und sich innert Sekunden im Wasser drehen, bis sie ihr neues Gleichgewicht gefunden haben.

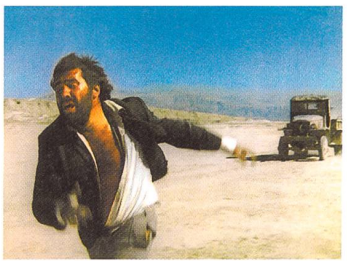
Wenn es noch eines Beweises bedurft hätte, Balogs Bilder liefern ihn. Das schafft vielleicht ein neues Bewusstsein und damit auch neue Relationen: «Wir streiten noch immer über Nichtigkeiten wie die Evolution und darüber, ob wirklich ein Mensch auf dem Mond gewesen ist. Wir haben keine Zeit dafür.» Dass es am Ende längst nicht nur um die polaren Gletscher geht, ist Balog klar, denn ihr Rückgang ist nur der Ausdruck eines viel grösseren Vorgangs, der nicht mehr umkehrbar ist. Letztlich geht es um die Veränderung der Physik und der Chemie dieses Planeten: «Wir erleben einen Moment epochaler geologischer Veränderung. Und wir Menschen haben sie ausgelöst.»

Philipp Brunner

CHASING ICE *(USA 2012); Format: 1:1,78; Sprache: Englisch (DD 5.1), Untertitel: D. Vertrieb: NFP*

Der Filmjunkie

DVD-Box Roland Klick



Mario Adorf in DEADLOCK *(1970)*
Regie: Roland Klick

«Jeder Film entscheidet darüber, ob ihr überhaupt weitermacht oder nicht», sagt der gestandene Regisseur zu den leicht überfordert wirkenden Studenten im Seminar. Aus dem Munde eines anderen Filmemachers würde solches Pathos hohl klingen. *Roland Klick* hingegen muss man es glauben, wenn er das Filmen als existenzielle Erfahrung behauptet: Er ist selbst der beste Beweis dafür. Eine Handvoll Lang- und Kurzfilme hat der Regisseur im Laufe seiner unsteten Karriere gemacht, von denen nun beinahe alle in frisch remasterter Form in einer reich ausgestatteten DVD-Box von der Filmgalerie 451 wiederzuentdecken sind. Jeder Film ist ein irres "Abenteuer" (ein Ausdruck, den Klick liebt) – ein Abenteuer auf Leben und Tod. So wie der virtuose Neo-Spaghetti-Western DEADLOCK, in dem drei Männer um einen Metallkoffer voller Geld ringen, unter gleissender Sonne inmitten einer ausgebleichten Wüste. Existenzialistisches Genrekino ist das, in derart virtuos orchestrierten Bildern, wie man sie 1970 höchstens in Italien gesehen hatte, bei Sergio Leone oder Michelangelo Antonioni, aber bestimmt nicht in Deutschland. Er hätte aus dem Erfolg eine Masche machen können. Stattdessen fiebert der Regisseur woanders weiter: mit einem abgerissenen Verlierer durch den Hamburger Kiez in SUPERMARKT oder im fragmenthaften WHITE STAR einem abgehalfterten Musikproduzenten auf der Jagd nach dem letzten grossen Business-Coup mit seinem mässig begabten Protegé.

Existenziell ist auch die Sprache dieser Filme. Statt in wortreichen Erklärungen wird allein in Bildern und Gesten erzählt. Sie zeigen mehr, als sich sagen lässt: der zerrüttete *Dennis Hopper* in WHITE STAR, der sich im schmutzigen Spiegel anstarrt, der Stricher Willi, der seine letzten Münzen in einen Süssigkeitenautomaten wirft und nichts rauszieht, oder der von *Otto Sander* gespielte Ludwig aus dem gleichnamigen Kurzflm, der einen im Steinbruch gefundenen Ammoniten umklammert und nach Hause trägt. Überhaupt all diese immer wiederkehrenden Objekte, an denen sich die Sehnsucht der Figuren verdichtet: all die Koffer in Klicks Filmen oder das Sparschweinchen aus SCHLUCKAUF – lauter Behältnisse, die Befriedigung versprechen und sie dann doch nicht enthalten.

Er sei ein Filmjunkie, sagt Roland Klick im gelungenen Dokumentarfilm THE HEART IS A HUNGRY HUNTER von *Sandra Prechtel*, der ebenfalls dieser DVD-Edition beigelegt ist. Er sei süchtig nach Kino – als ob man das nicht schon vom blossen Anblick seiner Filme gewusst hätte. Doch wie ein Junkie, so musste offenbar auch Roland Klick auf Entzug gehen, damit er nicht an seiner Droge krepierte: Seit seiner vollkommen queren Komödie SCHLUCKAUF von 1987 hat er keine Filme mehr gemacht, jedenfalls keine, bei denen er offiziell als Regisseur genannt wird. Angesichts seines schmalen Œuvres ist das bedauerlich und zugleich auch verständlich, bedenkt man die unmöglichen Entstehungsbedingungen dieser Filme und ihren halsbrecherischen Drive. Abenteuer auf Leben und Tod kann man halt nicht unbegrenzt viele bestehen.

Johannes Binotto

Roland Klick Filme – DVD Collection (D 1962–2013). Laufzeit 540 Minuten, 246 Minuten Extras. Vertrieb: Filmgalerie 451

Schwarze Komödie und philosophisches Drama

CALVARY von John Michael McDonagh

«It's certainly a startling opening line», muss Father James in der Beichte zugeben. Mehr als nur überraschend, bestürzend ist der Eröffnungssatz von CALVARY. John Michael McDonagh weiss, wie man die Zuschauer gleich am Anfang packt, und lässt seine schwarze Komödie mit einem Dialog beginnen, der zwar Gelächter provoziert, aber auch einen bitteren Nachgeschmack hinterlässt. Father James Lavelle wird mit dem Jahrzehnte zurückliegenden sexuellen Missbrauch eines Kindes konfrontiert. Nicht der damalige und unterdessen verstorbene Peiniger soll nun bestraft werden, sondern er, der gute Priester, muss sterben. Das Verbrechen an einem unschuldigen Knaben soll mit einer ebensolchen Ungeheuerlichkeit gerächt werden. Das Ziel des Angriffs ist die katholische Kirche, die sich aber nur über den Einzelnen erreichen lässt.

Sieben Tage bleiben nun Father James, um mit dem Leben abzuschliessen. Während er weiss, wer ihn bedroht, bleibt die Identität für uns bis zuletzt verborgen – dank ausgefeilter Verzerrung der beichtenden Stimme. Kein «Whodunit», sondern ein «Who'sgonnadoit» also. Der Mystery-Anteil des Films bleibt aber über weite Strecken im Hintergrund, stattdessen kämpft der von *Brendan Gleeson* schlicht grossartig gespielte integre Geistliche mit den Herausforderungen, die ihm die Dorfbewohner stellen. Dabei sind in diesem Film nicht die Landschaft oder das Wetter an der irischen Westküste rau, sondern die Sitten der Leute: Mit ihren verbalen Provokationen und Tiraden, mit ihrem Zynismus dem Leben und dem Tod gegenüber missbrauchen sie die Gutmütigkeit und Geduld des Priesters.

Witz, Ironie und Hauptdarsteller Gleeson waren schon in McDonaghs THE GUARD elementare Erfolgsingredienzen. Auch das Vorgängerprojekt des Schauspieler-Regisseur-Duos bewegt sich zwischen krudem Humor und einer gefühlvollen Charakterstudie – getragen von Gleeson. Am Ende von THE GUARD steht der Polizist vor der Entscheidung, in der Korruption unterzugehen oder ehrenvoll seines Amtes zu walten. CALVARY ist im Vergleich dazu düsterer, weniger handlungsorientiert als vielmehr episodisch um sein Thema krei-

send. Die zwölf Nebenfiguren verkörpern Varianten aller möglichen, der katholischen Kirche gegenüber enttäuschten und feindseligen Haltungen. Die irische katholische Kirche hat sich viel zuschulden kommen lassen und unzulänglich darauf reagiert.

Der Film findet sein zentrales Thema jedoch im Umgang mit dem Tod und vor allem in der Vergebung. Lavelle hat erst nach dem Ableben seiner Frau seine Berufung als Priester gefunden. Nun besucht ihn seine Tochter Fiona, die ihn nach einem missglückten Selbstmord mit grundsätzlichen Fragen des Lebens konfrontiert. Ist es einfacher, dem Tod zu begegnen, wenn man weiss, dass das Ende naht? Wie stark ist der Glaube angesichts des als unfair und zufällig empfundenen Todes eines geliebten Menschen? Ist töten zur Selbstverteidigung erlaubt? Ist Selbstmord den Hinterbliebenen gegenüber fair? Und: Gilt der Aufopferungstod auch als Selbstmord?

Dieser Fragenkomplex entwickelt sich insbesondere in zwei intimen Dialogen und kondensiert sich in der Hälfte des Films. Von da an dominiert der düstere Anteil der Tragikomödie. Obwohl die Auseinandersetzung mit Tod und Verlust für den Priester zum Leben gehört, muss er den zynischen Umgang damit als Provokation empfinden: vom gelangweilten Jüngling mit Fliege, der Mordlust verspürt und sich deshalb zum Militär melden will, oder vom Serienmörder, der sich bei seinen Gräueltaten wie Gott fühlt. Was ihn jedoch fast am meisten erschüttert, sind die Vorurteile der Kirche gegenüber und die Ignoranz im Alltag, etwa die eines Flughafenarbeiters, der sich achtlos auf einen Sarg stützt.

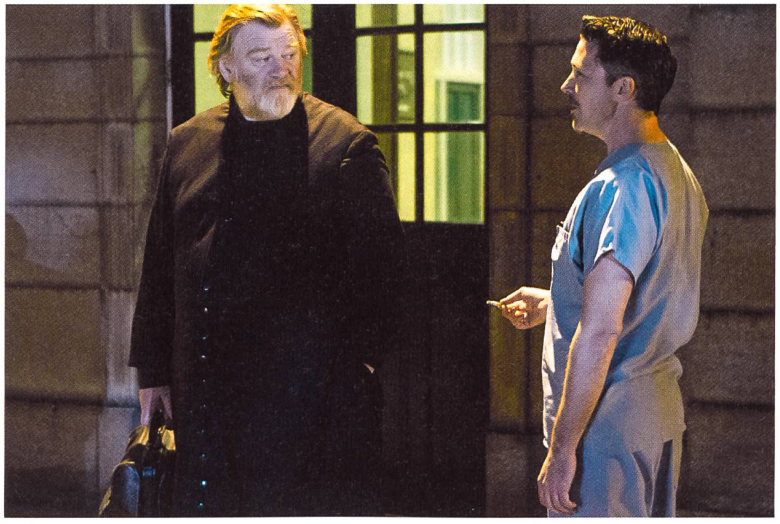
All dies gipfelt für Father James in der Erwartung des eigenen Todes. Wie sich der Berg von einem Mann der Prophezeiung stellt, lässt an eine Kavallerie denken und den Titel möglicherweise als «Cavalry» fehllesen. Im Titel klingt aber Golgatha an, jener Hügel bei Jerusalem, auf dem Jesus gekreuzigt wurde. Dieser Aspekt von Aufopferung und Vergebung fehlt im profanen deutschen Verleihtitel AM SONNTAG BIST DU TOT (ein Spoiler von einem Titel). Der Protagonist ist dennoch kein Heiliger, sondern ein komplex gezeichneter Charakter, dessen Schicksal berührt.

Die überaus menschlich gestaltete Figur verträgt sich dabei erstaunlich gut mit den teilweise übertriebenen, ironischen Dialogen und einer tendenziell stilisierten Bildsprache. Als sich Father James am Sonntag, vor der Begegnung mit seinem potenziellen Mörder, in die Soutane hüllt und betet, erinnern die Bilder an Carl Theodor Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC. In Weiss gehalten und enträumlicht, wirkt das Zimmer, als befinde sich der Priester mit seinem festen Glauben ausserhalb dieser Welt.

So wandelt sich die Komödie in ein philosophisches Drama, das existenzielle Grundfragen stellt. Wenn der Mörder sein Vorhaben als «cell phone filling prophecy» bezeichnet, dann ist auch dies mehr als ein Kalauer: Trotz Ankündigung folgt ein echter Schock. Die Tat ist eine Ungeheuerlichkeit, die statt verkürzter Medienmeldungen, emotionaler Vereinfachungen und Verurteilungen eine echte Auseinandersetzung verdient.

Tereza Fischer

Regie: John Michael McDonagh; Buch: John Michael McDonagh; Kamera: Larry Smith; Schnitt: Chris Gill; Ausstattung: Mark Geraghty; Kostüme: Eimer Ni Mhaoldomhnaigh; Musik: Patrick Cassidy, Darsteller (Rolle): Brendan Gleeson (Father James Lavelle), Kelly Reilly (Fiona Lavelle), Chris O'Dowd (Jack Brennan), Aidan Gillen (Dr. Frank Harte), Isaach de Bankolé (Simon), M. Emmet Walsh (Schriftsteller), Marie-Josée Croze (Teresa), Domhnall Gleeson (Freddie Joyce), David Wilmot (Father Leary), Pat Shortt (Brendan Lynch), Gary Lydon (Inspektor Stanton), Killian Scott (Milo Herlihy), Owen Sharpe (Leo), Orla O'Rourke (Veronica Brennan), Dylan Moran (Michael Fitzgerald), David McSavage (Bischof Garret Montgomery). Produktion: Lipsync Productions, Octagon Films, Reprisal Films; Produzenten: Chris Clark, Flora Fernandez-Marengo, James Flynn. Irland, Grossbritannien 2014. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Ascot Elite Filmverleih, Ismaning



«What's so important about my bloody pictures?»

Antonionis BLOW-UP und die Fotografie

von **Natalie Böhler**

Nicht umsonst ist der 1966 entstandene BLOW-UP eines der bekanntesten und meistrezipierten Werke Michelangelo Antonionis. Die Ausstrahlung des Films hat sich über die Zeit hinweg erhalten und gewandelt: BLOW-UP widerspiegelt den Zeitgeist der Londoner sechziger Jahre und ist zugleich zum Klassiker geworden. Mit seiner medialen Metaebene haben sich mittlerweile Generationen von Kritikern, Medientheoretikern und Filmstudenten beschäftigt.

Die gegenwärtige Ausstellung «Blow-Up» im Fotomuseum Winterthur betrachtet den Film nun aus einer spezifischen Perspektive, dem Wechselspiel zwischen BLOW-UP und der Fotografie. Diese spielt eine wesentliche Rolle im Film, was sich schon aus der Handlung ergibt. David Hemmings spielt Thomas, einen jungen Mode- und Reportagefotografen aus London, der in einem Park heimlich Fotos eines Liebespaars schiesst. Die Frau, verkörpert von Vanessa Redgrave, wird auf ihn aufmerksam, zeigt reges Interesse an den Aufnahmen und verlangt, dass er ihr die Filmrollen aushändigt. Durch die Dringlichkeit ihrer Bitte wird Thomas neugierig, speist sie mit einer andern Filmrolle ab, und entwickelt selbst im Labor die Bilder des Paars im Park. Weil er unscharf verräterische Details zu erkennen glaubt, die auf einen Mord hinweisen könnten – eine Hand mit Pistole am Bildrand, eine Leiche im Gebüsch versteckt –, vergrössert er die Fotos immer stärker. Diese Vergrösserungen, die titelgebenden «Blow-ups», werden aber in der folgenden Nacht aus Thomas' Studio gestohlen. Übrig bleibt nur eine einzige Vergrösserung, die so stark ist, dass sich das Bild der Leiche im Korn des Fotos auflöst. Thomas' Aufklärungspläne zerschlagen sich, und er bleibt ratlos zurück.

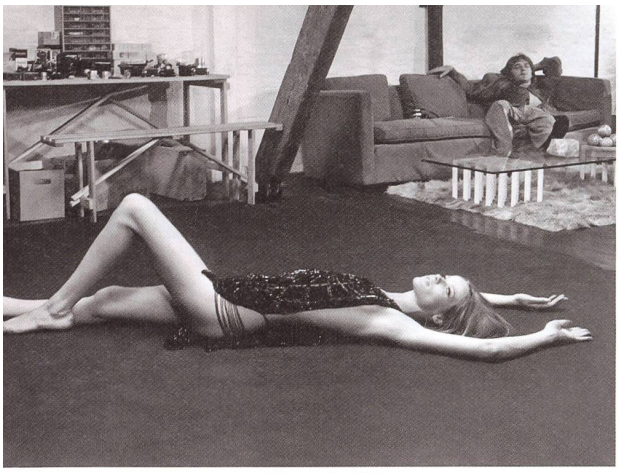
BLOW-UP thematisiert die Fotografie gleich mehrfach und auf verschiedene Weisen. Durch Thomas' Tätigkeit als Fotograf erhalten wir Einblick in seinen Arbeitsalltag und in den Stil der Modefotografie und -shootings der sechziger Jahre. Da er nebenbei an einem Band mit Strassenfotos arbeitet, beinhaltet sein Repertoire auch die Sozialreportage und die Street Photography. So verbindet BLOW-UP verschiedene Fotogenres und die sehr unterschiedlichen sozialen Kontexte, an denen diese interessiert sind. Auch die investigative Fotografie spielt eine Rolle: Die Aufnahmen im Park sollen zum Beweismittel für den Mordfall

werden. In ihrer unzuverlässigen Suggestivität und ihrer schillernden Bedeutung werden sie zugleich zu einer Art modernem Kommentar auf die klassische Landschaftsfotografie.

Der Fotograf als Voyeur

Eine weitere Ebene der Fotografie, die BLOW-UP anspricht, ist die des Voyeurismus. Seine zwiespältige Verbindung von Schaulust, Kontrolle und dem Eindringen in die Privatsphäre anderer durch einen verborgenen Betrachter war in den sechziger und siebziger Jahren ein aktuelles Thema. Es durchzog die Reportagefotografie – den Blick auf Armut und die sozial Schwachen – sowie die Star- und Paparazzifotos, die zu der Zeit stark aufkamen. In der Medientheorie wurde der voyeuristische Charakter des fotografischen und filmischen Apparats reflektiert: Laut den Medientheoretikern Jean-Louis Comolli und Jean-Louis Baudry bleibt im herkömmlichen Spielfilm die Anwesenheit der Kamera für den Zuschauer meist verborgen; daraus entsteht ein Realitätseffekt, der eine Illusion und deshalb ideologisch fragwürdig ist. Feministische Kreise verbanden diese Ansicht mit einer Kritik an den männlich geprägten Blickstrukturen des klassischen Kinos. Auch im Filmgeschehen jener Zeit schien das Thema einen Nerv zu treffen, so etwa in der Darstellung der Paparazzi in Fellinis LA DOLCE VITA, im ironisierten Voyeur-Fotografen aus Hitchcocks REAR WINDOW oder im Serienmörder-Thriller PEEPING TOM von Michael Powell.

Voyeurismus ist der Grund, wieso Thomas das Liebespaar im Park beobachtet und fotografiert, und somit überhaupt der Auslöser des Plots. Eine berühmte und vielzitierte Filmszene zeigt ein Modeshooting, an dem Thomas Aufnahmen von Verushka, einem in den sechziger Jahren sehr bekannten Model, macht. Ekstatisch knipsend kommt er ihr immer näher, bis sie sich schliesslich im kurzen schwarzen Kleid auf den Boden legt und er sich rittlings auf sie setzt, die Kamera in der Hand. Nach den letzten im Stakkato geschossenen Aufnahmen lässt er sich erschöpft aufs Sofa sinken, sie richtet sich auf und rückt ihr Kleid zurecht. Schon fast übertrieben offensichtlich setzt der Film das Fotoshooting mit einer Sexszene gleich und thematisiert die gendercodierten Blickverhältnisse der Modefotografie, die er hier in männliche



Subjekt- und weibliche Objektposition teilt – eine Kritik, die auch an andern Stellen im Film aufscheint, vor allem im sexistischen, teilweise an Gewalt grenzenden Umgang der Fotografen mit den Models. Dabei ist bemerkenswert, dass der Film zwar den Voyeurismus und die Macht des (männlichen) Fotografenblicks zum Thema macht, selbst aber diesem Voyeurismus nicht verfällt. Wir sehen, wie Thomas das Model aus einem dominanten Blickwinkel ablichtet, seinen Point of View oder die Fotos selbst zeigt der Film aber nicht.

BLOW-UP und die neue Fotografieszene Londons

Die Zeit, in der BLOW-UP entstand, war reich an gesellschaftlichen Umbrüchen. Die Swinging Sixties rückten London ins Zentrum der enstehenden Jugend- und Friedensbewegung. Politische Konflikte wie die Kubakrise oder der Vietnamkrieg brachten neue Sichtweisen und Protestformen, die sich auch im Film, in der Musik und der Mode niederschlugen. In BLOW-UP sind diese Umbrüche deutlich sichtbar, von den Miniröcken über das gefilmte Konzert der Yardbirds bis hin zu den Gruppen von feiernden jungen Leuten. Auch im Bereich der Fotografie war viel in Bewegung. Die Modefotografie fand zu einer neuen Ausrichtung. Nachdem die klassischen New Yorker Modefotografen der fünfziger Jahre, darunter Irving Penn und Richard Avedon, ihre Models bevorzugt auf artifizielle Weise in Studios ablichteten, nahm die Londoner Szene Einflüsse der Strassenfotografie auf und inszenierte Mode im Strassenalltag und im Reportagestil. Die Londoner Modefotografen, besonders die «Black Trinity», bestehend aus David Bailey, Brian Duffy und Terence Donovan, waren das, was man heute wohl It-People nennen würde: jung, erfolgreich und die umschwärmten Stars der glamourösen Society.

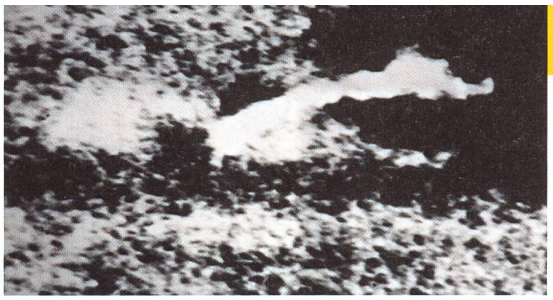
Antonioni interessierte sich im Vorfeld der Arbeit an BLOW-UP sehr für die neuen Fotostars und den Nimbus, der sie umgab. Er recherchierte akribisch ihren Lebensstil und modellierte seine Hauptfigur Thomas nach existierenden Fotografen. Einige davon waren direkt in den Film involviert: Von Don McCullin stammen die berühmten Fotos aus dem Park und die Sozialreportagefotos, die Thomas macht.

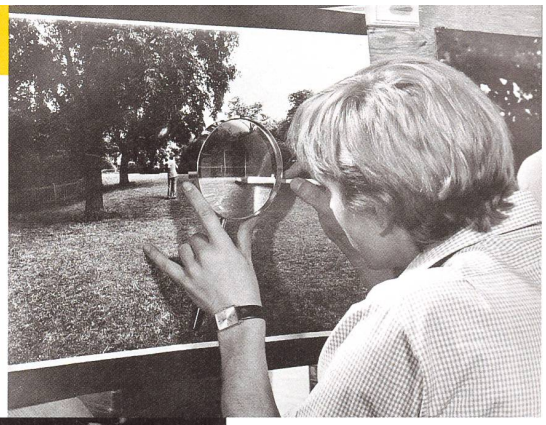
John Cowan stellte sein Studio als Filmset zur Verfügung, und David Montgomery spielt in einem Kurzauftritt einen Berufskollegen von Thomas.

Mediale Reflexionen

Neben der Szene mit Thomas' und Verushkas Fotoshooting bleibt eine zweite Schlüsselszene im Gedächtnis haften: diejenige, in der Thomas seine Aufnahmen vom Paar aus dem Park immer stärker vergrössert. Die Sequenz wurde oft als selbstreferenzieller Hinweis auf das Medium Film verstanden, da Thomas' Versuch, aus der Abfolge der Bilder zu lesen, was sich zugetragen hat, dem Konstruktionsprinzip der filmischen Montage gleicht, wie Johannes Binotto im folgenden Beitrag ausführt. Ausserdem verweist die Sequenz auf die Materialität des filmischen und fotografischen Bildes: Durch die extremen Vergrösserungen werden die Fotos immer körniger, bis sie schliesslich nur noch abstrakte Muster zeigen und nichts Gegenständliches mehr zu erkennen ist. Die Repräsentation des Dargestellten entzieht sich, und das Bild wird abstrakt. Das Foto taugt nun als Beweisstück nichts mehr und löst bei Thomas Unsicherheit aus darüber, was denn in Wahrheit geschehen ist. Das medial vermittelte Bild kann nichts mehr aussagen über die existierende Wirklichkeit; diese Erkenntnis löst eine Skepsis aus gegenüber dem Wahrheitsgehalt des fotografischen Bildes, das doch scheinbar so naturalistisch abbildet und unserer eigenen Wahrnehmung stark gleicht, aber immer illusionär ist.

Antonionis Medienreflexionen haben BLOW-UP von Beginn an zu einem gefundenen Fressen für Bildtheoretiker aller Art gemacht. Dass das Medium auch auf der Tonebene eine ambivalente Illusionskraft besitzt, haben andere Filme thematisiert. So dreht sich Brian de Palmas BLOW-OUT um einen von John Travolta gespielten Tontechniker, der auf der Suche nach Geräuschen für einen Film zufällig einen Autounfall aufnimmt und beim Abhören Anzeichen zu entdecken glaubt, dass es sich eher um ein Verbrechen als um einen Unfall handelt. In Francis Ford Coppolas THE CONVERSATION wird Gene Hackman als Überwachungsspezialist durch die Bespitzelung eines Paares, dessen Dialoge er aufzeichnet, in einen Mord verstrickt.





«Blow-Up» im Fotomuseum

Die Ausstellung umfasst Standfotos aus dem Film und Bilder, die die Dreharbeiten dokumentieren; daneben findet sich eine Menge ergänzendes Bildmaterial, wie etwa Mode- und Reportagefotos aus dem London der sechziger Jahre, das den historischen Kontext des Films einfängt. Ein weiterer, besonders spannender Teil sind fotografische und andere Arbeiten, die ihrerseits von BLOW-UP inspiriert wurden oder im thematischen Zusammenhang zum Film stehen. So wird das Thema Voyeurismus ergänzt mit Stills aus REAR WINDOW und PEEPING TOM, aber auch mit Arbeiten aus den neunziger Jahren zum Thema Schaulust und Paparazzi. Die filmische Metaebene der Bilder aus dem Park ergänzt die Ausstellung mit Aufnahmen von Werken der Pop Art (Richard Hamilton, Allan McCollum), die mit Repro-Techniken, aufgeblasenen Bildern und ihrer sichtbar gewordenen Körnigkeit experimentieren. Durch die Fülle an Bildern erlaubt es die Ausstellung, den Film aus der Sicht der Fotografie zu sehen und umgekehrt. Eindrücklich daran ist vor allem, wie letztlich beide Medien nie ganz voneinander trennbar sind, sondern sich wie in einem Spiegelkabinett gegenseitig reflektieren.

Die Ausstellung **«Blow-Up – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie»** ist noch bis am 30. November im **Fotomuseum Winterthur** zu sehen und reist anschliessend nach Berlin. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit der Albertina Wien und C/O Berlin und wurde kuratiert von Walter Moser und Roland Fischer-Briand. Der Ausstellungskatalog gliedert sich in fünf Kapitel, die jeweils durch einen erhellenden Aufsatz eingeleitet werden: Voyeurismus, Modefotografie und Sozialreportage, London der Swinging Sixties und schliesslich der Film selbst, im Licht einer medialen Reflexion über die Auflösung von Abbildungen im Nichtsichtbaren. Hatje Cantz 2014, 280 S., 1020 Abb., Fr. 42.90.

Im Begleitprogramm des **Filmfoyer Winterthur** zur Ausstellung, das sich um das Thema Voyeurismus dreht, ist noch am 23. September SEX, LIES, AND VIDEOTAPE von Steven Soderbergh und am 30. September PEEPING TOM von Michael Powell zu sehen.

Die **Kurzfilmtage Winterthur** (4.– 9. November) zeigen in Kooperation mit dem Fotomuseum das Programm «Blow-Up: Pop – Art – Fashion»

«... cela ne se voit pas»

Wie man im Kino beobachten kann, was sich nicht zeigen lässt

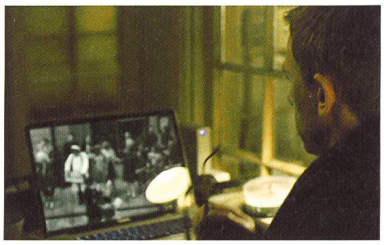
von **Johannes Binotto**

Die Bilder haben es in sich. Thomas, der Fotograf aus *Michelangelo Antonionis* BLOW-UP, vermutet auf einem seiner Bilder etwas, das er mit blossem Auge nicht erkennen kann. Also inspiziert er mit der Lupe den Abzug und vergrössert den einen Bildausschnitt so lange, bis er im Gewirr der Grauwerte eine Hand mit Pistole auszumachen glaubt. Die Evidenz des fotografischen Bildes entpuppt sich als Skalierungsproblem: Erst mit der richtigen Vergrösserung erscheint der Beweis, den das Foto birgt. Ein Skalierungsproblem ist aber auch, dass sich dieser Beweis unversehens verflüchtigt, wenn man im Prozess der Vergrösserung allzu lange fortfährt. Now you see me, now you don't. Die Fotografie spielt Verstecken. Im angeblichen Beweisbild ist gar nicht mehr eindeutig zu bestimmen, was fotografisches Korn und was fotografierter Gegenstand sind. Abbildung und Abgebildetes lassen sich nicht mehr trennen. Wer garantiert also, dass die Umrisse, die der Fotograf zu erkennen glaubt, nicht bloss optisches Grundrauschen des Mediums sind? Kein Wunder, ist diese Szene mit der darin vorgeführten Kritik am Echtheitsanspruch fotografischer Bilder zu einem Gemeinplatz der Fotografietheorie geworden.

Ob dieser berechtigten Faszination für Thomas' Arbeit am einzelnen Bild wird indes oft übersehen, was für andere Aktionen der Fotograf mit seinen Bildern im Atelier anstellt. So übergeht man gerne, dass Thomas dem Geheimnis seiner Schnappschüsse erst dadurch auf die Spur kommt, indem er sie zu Serien arrangiert. Indem er seine Bilder umhängt und damit in einen Verlauf bringt, macht er aus ihnen eine Bildergeschichte, einen Rebus oder noch genauer: Was Thomas an die Atelierwand pinnt, ist eigentlich ein kleiner Film. Dazu passt auch, dass die weissen Wandflächen mit ihren schwarzen Rahmen grad so aussehen wie ein Filmstreifen mit seinen Bildfenstern. Da erweist sich Antonionis Film mindestens so sehr als Meditation über die Mechanismen des Films wie über jene der Fotografie. Überdeutlich zeigt sich dies, wenn Antonionis Kamera über die Bilderserie an der Wand schwenkt, als würde sie dem Blick der auf dem vorherigen Foto abgebildeten Frau folgen. Die beiden separaten Fotos an der Wand werden damit zu den beiden Teilen des basalen filmischen Syntagmas von Schuss und Gegenschuss, von Shot und Reverse Shot, vernäht zu jenem besonders für Dialogszenen typischen Verfahren: in einer ersten Einstellung den Sprecher (Schuss), in einer zweiten Einstellung den Adressaten (Gegenschuss) zu zeigen. Zwei separate Einstellungen verbinden sich so zu einem kohärenten Ganzen. Die Aussagekraft des Einzelbildes aber wird dadurch zugleich infrage gestellt, besagt doch das Verfahren von Schuss/Gegenschuss auch, dass ein Bild offenbar nicht für sich allein stehen kann, sondern den Verbund mit anderen Bildern braucht, die es kommentieren und komplettieren. Erst durch die Gegenüberstellung mit einer zweiten Ansicht wird das erste Bild im Nachhinein mit Bedeutung aufgeladen. In BLOW-UP wird der rätselhafte Blick der Frau auf dem einen Bild dadurch plausibler, dass wir dank dem zweiten Bild nun zu wissen glauben, was sie sieht.

Noch extremer ist indes die Veränderung, die dem zweiten Bild von Zaun und Gebüsch widerfährt: Denn als Objekt des beunruhigten Blicks der Frau wird das scheinbar so banale Detail eines Gebüschs unversehens zur bedrohlichen Szenerie. «Hier muss es etwas zu sehen geben», impliziert das filmische Syntagma von Schuss/Gegenschuss, und wer nur lange genug sucht, wird auch fündig. Aber was, wenn sich der Fotograf damit nur selbst betrogen hat? Hat er sich und seinen Fotografien nur etwas eingeredet, indem er sie zu einer Bildergeschichte arrangiert hat? Hat die filmische Kombination von Einzelbildern tatsächlich etwas entlarvt, was bereits in diesen einzelnen Bildern steckte, oder hat sie diesen erst eine Bedeutung aufgepropft? Evidenz entpuppt sich als Montagetrick.

Daran mag man sich erinnern, wenn man fast ein halbes Jahrhundert nach BLOW-UP auf das heimliche Pendant dieser Szene in *David Finchers* Stieg-Larsson-Verfilmung THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO stösst. Wie eine Replik auf Antonionis Bilder mutet es an – ein Gegenschuss mit fünfundvierzig Jahren Verspätung. Eine Replik indes im digitalen Format. Denn nicht nur hat Fincher seinen Film komplett mit der digitalen RED-Kamera gedreht, auch die Figuren selbst betrachten vornehmlich digitalisierte Bilder. In besagter Szene sitzt der Journalist Mikael Blomkvist vor seinem Laptop und betrachtet die Scans der letzten Fotoaufnahmen eines vor Jahren



verschwundenen Mädchens, dessen Verbleib er nun klären soll. Aufnahmen übrigens, die aus eben jenem Jahr stammen, als BLOW-UP in den Kinos lief.

Während Thomas seiner Bildwand entlanggeschritten ist, lässt Blomkvist die Scans im Endlosloop als Slideshow auf dem Computer an sich vorüberziehen, so lange, bis er anhand des sich verändernden Gesichtsausdrucks der Verschwundenen zu ahnen beginnt, was sie in die Flucht geschlagen haben könnte. Die Analogie ist klar: Wie Antonionis Thomas sieht auch Finchers Blomkvist nichts, wenn er die Bilder je für sich isoliert betrachtet. Erst in Bewegung gebracht, wächst ihnen ihre mögliche Bedeutung zu. Das Medium des Films erweist sich somit als überraschendes Experimentalsystem, mit dessen Hilfe man Dinge sichtbar machen kann, die vorher noch nirgends optisch festgehalten waren. Weder auf dem einen noch auf dem anderen Bild ist die Bedeutung dingfest zu machen. Eine Aufnahme ist so nichtssagend wie die andere. Fügt man sie indes aneinander, entsteht Bedeutung. In der Lücke zwischen den Bildern blitzt sie auf.

Das besagt auch eine der merkwürdigsten Szenen aus *Alfred Hitchcocks* REAR WINDOW: Wenn der Reporter Jeff zu beweisen versucht, dass sein Nachbar im Blumenbeet im Hof etwas vergraben hat, greift er zu einer Kiste von Dias und vergleicht die alte Aufnahme des Beets mit der aktuellen Ansicht. Die Bilder könnten für sich betrachtet banaler nicht sein. In ihrer Kombination aber zeigt sich, dass auf der späteren Ansicht die Blumen niedriger sind als auf der früheren, und das, obwohl die Blumen doch eigentlich in der Zwischenzeit gewachsen sein müssten. Erst die rhetorische Verknüpfung der Bilder macht aus ihnen ein Argument. Und wie sehr dieses Argument über Rhetorik funktioniert, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Unterschied zwischen den Bildern kaum zu erkennen ist und erst Jeffs Kommentar uns erklären muss, was wir hier angeblich sehen.

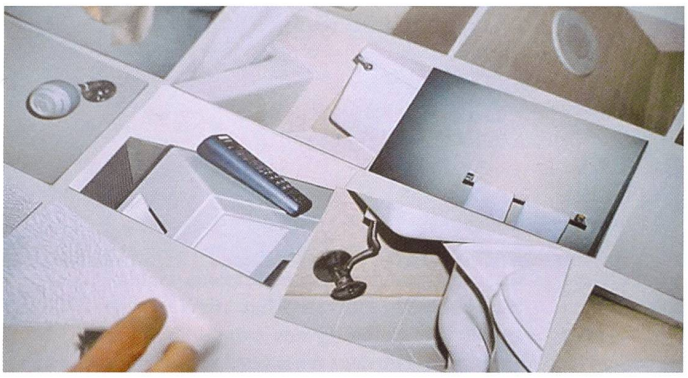
So stossen uns diese Beispiele allesamt auf die überraschende Einsicht, dass der Film trotz dem optischen Exzess, den er betreibt, vielleicht gar nicht so sehr an Sichtbarem als vielmehr am Unsichtbaren interessiert ist. Ja, dass sein unablässiges Hüpfen von einem Bild zum anderen nur dazu dient, immer neue Bildlücken zu generieren, in denen aufscheinen kann, was dem Objektiv entwischt. Sprechend sind darum auch jene Gesten der Protagonisten, mit denen bei Antonioni wie auch bei Fincher die beschriebenen Szenen enden. Nachdem sie ihre Bildergeschichten so lange betrachtet haben, wenden sich Thomas wie auch Blomkvist von ihnen plötzlich ab und sehen sich um. Die Reaktion ist symptomatisch – Beleg für ihre Erkenntnis, dass auf den Bildern etwas fehlt und das Wesentliche nicht gezeigt wurde. Doch auch ihr Blick über die Schulter ist vergeblich. Denn das, wonach sie sich umsehen, kann man gar nicht in den Blick nehmen. Die Bilder zeigen immer zu wenig, nie das, worum es geht. Das ist die Lehre, die Thomas und Blomkvist aus ihren selbst gebastelten Minifilmen ziehen, und das ist auch die Lehre, die Antonioni und Fincher uns erteilen. Die Lektion des Mediums Film an sich.

Und doch wäre es grundfalsch, in dieser Mangelhaftigkeit der fotografischen Bilder, wie sie uns das Kino lehrt, nur einen Nachteil zu sehen. Stattdessen können im Gegenzug gerade jene Bilder, deren Leere besonders prägnant hervorsticht, in hohem Masse aussagekräftig werden. Auch dies zeigt uns das Kino: In *Sidney Lumets* THE VERDICT will der verkommene Rechtsanwalt Frank Galvin einmal mehr schnelles Geld machen mit dem Fall einer jungen Frau, die nach einer ärztlichen Fehlbehandlung nicht mehr aus dem Koma erwacht. Ohne sich weder um seine Klientin noch um die anderen Patienten im Krankenzimmer zu kümmern, zückt Frank seine Polaroidkamera, um aus verschiedenen Winkeln Bilder der Frau zu schiessen, und hält dann plötzlich irritiert inne. In einer Grossaufnahme sehen wir, wie sich die Polaroids allmählich entwickeln, danach schneidet Lumet zurück auf das Gesicht Frank Galvins, der erschüttert ins Leere starrt. Was wir hier (nicht) gesehen haben, ist nichts weniger als der Wendepunkt der ganzen Story.

Während aus der Fotoemulsion allmählich der Körper der Kranken auftaucht, hat sich noch etwas anderes herausgeschält: Der schmierige Anwalt erkennt angesichts der von ihm gemachten Bilder plötzlich seine eigene, traurige Rolle. Die chemische Entwicklung des Polaroidfotos fällt gleichsam zusammen mit Franks psychologischer Entwicklung. So wie der Bildträger sich langsam verändert, so ist auch der Protagonist am Ende dieses Prozesses ein anderer geworden. Die komatöse Patientin ist demnach nur das scheinbare Sujet der Bilder, tatsächlich aber ist es der Fotografierende selbst, dem im Akt des Fotografierens aufgeht, was aus ihm geworden ist. Das Foto spiegelt den Mann hinter

dem Apparat, er selbst sieht sich in ihm reproduziert. Indes nicht in einer mimetischen Abbildung, sondern vielmehr gerade als Abwesender und Verantwortlicher, als der, der für die Bilder geradestehen muss. Und zugleich ist es an uns Zuschauern, zu verstehen, was hier geschieht.

Die Polaroids in THE VERDICT erweisen sich damit auch als Aufforderung an den Betrachter, Stellung zu beziehen, den Bildern ihren Sinn zu geben und ihnen damit das hinzuzufügen, was ihnen fehlt. So geschieht es schmerzlich auch in *Mark Romaneks* ONE HOUR PHOTO. Dort sammelt der Laborant Sy Parrish heimlich Erinnerungsfotos einer Familie, die bei ihm ihre Filme entwickeln lässt, und träumt sich in die heile Welt, die er auf diesen Bildern sieht. Dann aber muss er erkennen, wie rissig dieses Idyll ist. Er findet heraus, dass der Familienvater eine Affäre hat, überrascht ihn und seine Geliebte im Hotel und zwingt die beiden, für obszöne Fotos zu posieren. Doch die Bilder, die Sy mit seiner Kamera macht und die er am Ende des Films betrachtet, zeigen nicht, was wir erwarten. Auf einem Bild ein Lichtschalter, auf anderen die Abdeckung des Ventilators, der Duschkopf, eine Handtuchstange, die Fernbedienung auf dem Fernseher, ein Kleiderbügel im leeren Schrank.



Es sind verfehlte Bilder, vorbeigeschossen an dem, was der Zuschauer befürchtet. Sie zeigen paradoxerweise gerade umso schärfer jenes Traumatische, dem Sy mit seiner Kamera auf den Grund gehen möchte. Wie anders könnte ein Bild des Traumas aussehen? Ist nicht das Trauma schon seinem Namen nach nichts anderes als eine Wunde, eine Lücke – das, was fehlt?

In seinem Buch «Das Reich der Zeichen» notiert Roland Barthes unter das Foto, das General Nogi und dessen Gattin Shizuko am Vorabend ihres Selbstmordes vom 13. September 1912 zeigt, folgenden kurzen Satz: «Ils vont mourir, ils le savent et cela ne se voit pas.» – «Sie werden bald sterben, sie wissen es, und das ist nicht zu sehen.» In diesem «cela ne se voit pas» aber liegt die Pointe des Bildes, seine Bedeutung und Aussagekraft. Das, worum es in der Fotografie geht, ist im Foto selber nicht enthalten, sondern bildet seinen blinden Fleck. Vielmehr braucht es den Betrachter, der wie die beiden zum Selbstmord entschlossenen Porträtierten um das "weiss", was man auf den Bildern nicht sieht.

Auch auf den Aufnahmen der Landschaft um Auschwitz, aufgenommen zehn Jahre nach Kriegsende und dokumentiert in *Alain Resnais'* NUIT ET BROUILLARD, ist das Schreckliche, was hier geschehen ist, nicht zu sehen. Und doch wird damit dem Betrachter mehr abverlangt, als es jeder noch so schockierende fotografische Beweis der Gräuel könnte. Denn wenn es nichts zu sehen gibt, kommt der Betrachter nicht los. Vielmehr wird er verantwortlich gemacht, mit seinem Wissen um das Grauen jenen blinden Fleck der Fotografie aufzufüllen und sie so mit Bedeutung aufzuladen. Im «cela ne se voit pas» der Fotografie spiegelt sich der Betrachter selbst. Damit verbindet sich Barthes' «cela ne se voit pas» schliesslich auch mit jener französischen Redewendung, mit der man die eigene Betroffenheit zum Ausdruck bringt: «Ça me regarde» – das geht mich an, sagt man. Wörtlich aber heisst es: Das schaut mich an. Cela ne se voit pas et ça me regarde. Was wir nicht sehen, schaut uns an.

Neun Jahre nach BLOW-UP kehrt David Hemmings, jener enigmatische Darsteller des Fotografen Thomas, auf die Leinwand zurück. In *Dario Argentos* PROFONDO ROSSO spielt er wieder einen, der Zeuge eines Mordes geworden ist. Am Schauplatz des Verbrechens, in der Wohnung des Opfers, glaubt er ein Bild gesehen zu haben, das alle Rätsel lösen könnte. Doch als er dorthin zurückkehrt, findet er es nicht mehr. Statt eines Bilds hängt im Gang der Wohnung ein Spiegel. Das vermeintliche Bild war gar keines, sondern eigentlich nur eine leere Fläche, in der sich jeweils das spiegelt, was vor ihr steht. Der Spiegel ist die Leerstelle, in der auftaucht, was doch angeblich nicht zur Aussicht gehört. Im Spiegel steht der Betrachter sich plötzlich selbst als Bild gegenüber. Das bringt uns das Kino bei, wenn es uns auf die Leere der Bilder stösst. In dieser Verweigerung des vollständigen Bildes zeigt es, was sich nicht zeigen lässt und was uns angeht. Das Kino schaut zurück, schaut uns an, mit unserem eigenen Blick.

Figuren in einer Landschaft

MULA SA KUNG ANO ANG NOON / FROM WHAT IS BEFORE von Lav Diaz

Der weite Blick auf eine hügelige Graslandschaft, sparsam von Bäumen durchzogen, dazu Gestrüpp. Irgendwann dann die Wahrnehmung einer Bewegung, weit weg, in der Tiefe des Bildes. Eine Figur schält sich aus dem Bildhintergrund heraus, noch ganz klein, wird allmählich grösser, kommt heran, aber lässt sich Zeit. Auf einem Grasweg, den man jetzt erst als solchen erkennt und auch nur, weil sich jemand auf ihm entlangbewegt. Dieser Weg läuft auf die Kamera zu, und irgendwann wird das auch die noch unbestimmte Person tun müssen, die sich auf ihm fortbewegt. Aber so weit sind wir noch lange nicht.

Jetzt treten noch mehr Figuren ins Bild, die der ersten folgen, eine nach der anderen, fernab im Hintergrund. Vielleicht leichter und schneller von uns wahrgenommen als die erste, weil sich unser Blick darauf eingestellt, also geschärft hat. Auch sie noch ganz klein, denn die Kamera bleibt, wo sie ist, unverändert.

Eine Menschenkarawane zu Fuss. Man beginnt zu zählen. Es sind acht Personen, aufgeteilt in zwei Gruppen zu viert. Jede Gruppe scheint etwas zu tragen. Man wartet darauf, dass noch jemand nachfolgt, aber es kommt keiner mehr. Und die Personen entscheiden sich, auch nicht zu kommen. Sie setzen sich unversehens hin, mitten auf den Weg, immer noch weitab von der Kamera.

Wenn irgendwann endlich die Karawane doch noch auf die Kamera zukommt, ist Zeit vergangen. Die Karawane zieht an der Kamera vorbei und aus dem Bild. Es bleibt die Landschaft, sie stand auch am Anfang. Die Menschen erscheinen als Figuren in der Landschaft. Sie treten in sie ein und wieder aus ihr hinaus.

Eine Einstellung aus MULA SA KUNG ANO ANG NOON (FROM WHAT IS BEFORE), dem neuen Film von Lav Diaz. Minutenlang, so, wie man das von dem philippinischen Filmemacher kennt. Eine äusserst geduldige Erzählweise, die dazu führt, dass der Film zu guter Letzt 338 Minuten dauert, was eine disziplinierte Leistung ist. Denn andere Filme von Lav Diaz brauchen länger. EBOLUSYON NG ISANG PAMILYANG PILIPINO (EVOLUTION OF A FILIPINO FAMILY) aus dem Jahre 2004 benötigt 630 Minuten, das sind zehneinhalb Stunden.

Filme, in denen es um Raum und Zeit geht und die dennoch auch eine Geschichte erzählen. Die Geschichte, die Lav Diaz in MULA SA KUNG ANO ANG NOON erzählt, ist von packender Intensität, festgehalten in eindrucksvollen Bildtableaus in Schwarzweiss, mit meist statischer Kameraeinstellung, zuweilen auch mit ausladenden Schwenks. Eine Meisterleistung der epischen Erzählkunst, die jetzt auf dem Filmfestival in Locarno mit Preisen überhäuft wurde. Der Hauptpreis der offiziellen Festivaljury ging an diesen Film genauso wie der Fipresci-Preis der unabhängigen Kritikerjury, eine seltene Übereinkunft.

Lavrente Diaz, bald 56 Jahre alt, führt laut filmografischen Angaben seit 1998 Filmregie. Doch es ist das erste Mal, dass ein Film von ihm jetzt im Wettbewerb eines A-Festivals gezeigt wurde. Vielleicht ist MULA SA KUNG ANO ANG NOON auch sein bisher ausgereiftestes Werk. Der Hauptpreis ist die folgerichtige und fällige Anerkennung für einen herausragenden Filmemacher unserer Zeit. Und es ist eine Anerkennung für das philippinische Kino, das auch zum ersten Mal in dieser Weise prämiert wird. Das Team habe geweint vor Glück, sagt eine der in Locarno anwesenden Darstellerinnen.

Das Preisgeld beträgt 90 000 Franken. Gekostet hat der Film geschätzte 46 000 Dollar. Gedreht wurde er digital, weil man sich Film als Material überhaupt nicht leisten konnte. Die Produktionszeit habe neun Monate gedauert. Alle daran Beteiligten gingen an ihre Leistungsgrenzen. Die gesamte Crew bestand aus nur zehn Leuten. Einige der Schauspieler, auch Hauptdarsteller, übernahmen Crew-Aufgaben als Regieassistentin, Production-Designer, Ausstatter, Beleuchter oder Kostümbildnerin. Lav Diaz' eigene Leistung bei diesem Film ist universal. Er hat den Film geschrieben, inszeniert und produziert, aber auch fotografiert und geschnitten und dazu das Ton-Design kreiert. Mit dem Schnitt wurde schon während der Dreharbeiten begonnen. Die Schnittzeit betrug schliesslich vier Monate.

Die technische Qualität und Ausdruckskraft des digitalen Bildes (Panasonic GH3) ist ausserordentlich und überzeugt selbst im Rahmen einer filmischen Ästhetik, bei der die epische Weite und Tiefe eines in Szene gesetzten Erzählraums von grundlegender Bedeutung ist. Das konstatiert auch die Kritik, wenn es heisst, Lav Diaz beweise hier «eine unerreichte Meisterschaft im digitalen Medium» (Giovanni Marchini Camia) und «erweitere die Grenzen des Kinos im digitalen Zeitalter» (Mark Peranson). Lav Diaz reflektiert das selbst im Sinne eines erweiterten Kinobegriffs, in dem die mediale Konkurrenz und Feindschaft aufgehoben ist: «Now there is just cinema. The debate between digital and celluloid is over.»

Inhaltlich bezieht sich Diaz in MULA SA KUNG ANO ANG NOON zum dritten Mal in einem seiner Filme auf die Marcos-Diktatur als historischen Zeithintergrund und knüpft damit an BATANG WEST SIDE (2001) und EBOLUSYON NG ISANG PAMILYANG PILIPINO an, weshalb es bereits Anregungen gibt, diese drei Filme als Trilogie zu betrachten. Während EBOLUSYON die ganze Zeit der Diktatur (von 1972 bis 1986) umfasst und BATANG WEST SIDE den Auswirkungen der Diktatur in der Folgezeit nachspürt, widmet sich sein neuer Film den Jahren 1970 bis 1972 und damit dem Vorabend der Diktatur. Dramaturgisch steuert der Film auf die Proklamation des Kriegsrechts zu, mit der die Diktatur ganz offiziell beginnt. Neun Jahre soll es dauern, bis das Kriegsrecht wieder aufgehoben wird.

Lav Diaz bezeichnet diese Zeit als «darkest period» der neueren philippinischen Geschichte. Das schwere Vermächtnis der Marcos-Ära laste noch heute auf den Philippinen. Was er im Film erzählt, ist persönlich gefärbt. Eine Erzählerstimme erklärt am Anfang, dies sei eine Geschichte aus der Erinnerung, Personen und Ereignisse seien real. Diaz geht von eigenen Erinnerungen aus. Er war zur dargestellten Zeit elf bis dreizehn Jahre alt. Die erste Figur, die im Film auftritt, ist ein elfjähriger Junge. Die Erzählerstimme knüpft direkt an ihn an.

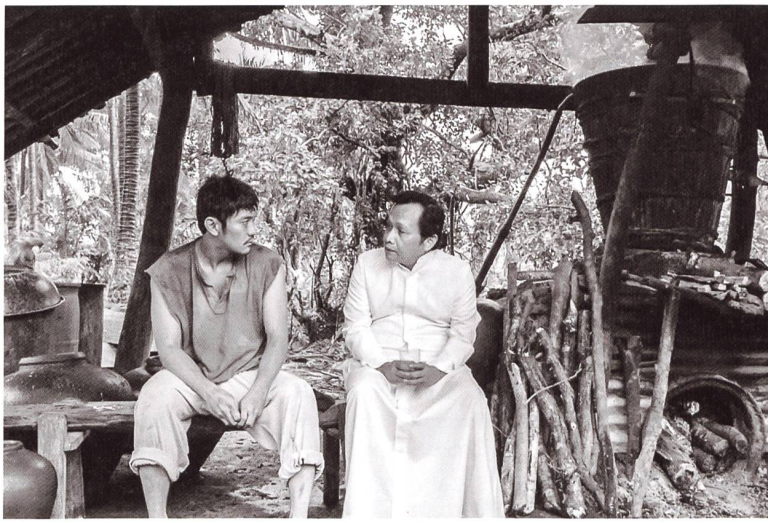
Der Film erzählt von den Menschen und vom Leben in einem philippinischen Barrio, einem Dorf in einer abgeschiedenen ländlichen Region, jenseits zivilisatorischer Errungenschaften, das noch an alten malaiischen Bräuchen festhält. Und er erzählt von den destruktiven Auswirkungen des Kriegsrechts, mit dem Soldaten und Milizen in das noch archaisch geprägte Leben eindringen. Der Film erzählt von dem, was zuvor war, und von dem, was verloren gegangen ist. Lav Diaz versteht sich als malaiischer Filmemacher, und sein Film ist eine Suche nach malaiischer Identität. Zum Nationalbegriff des Philippinischen geht er auf Distanz, der stammt noch aus der Zeit der spanischen Kolonisation.

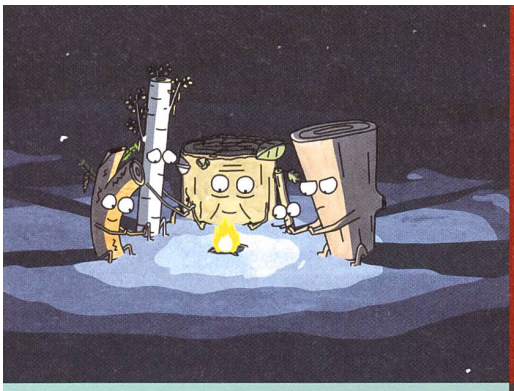
Die Suche nach der malaiischen Identität ist die Grundthematik im filmischen Œuvre von Lav Diaz. Die Ästhetik seiner Filme erklärt sich aus einer antikolonialistischen Haltung. Das betrifft auch eine visuelle Kolonisierung durch Hollywood, gegen die er sich wehrt – mit endlos langen, statischen und häufig in der Totale verharrenden Einstellungen, mit ausufernden filmischen Lauflängen, die sich jeder zeitlichen Normierung widersetzen, und mit seinem Verzicht auf Konvention gewordene Bilder in Farbe.

Nach Vorbildern und Einflüssen befragt, nennt er: die Spinne. Ihr Webnetz sei ein ästhetisches Meisterwerk. Dieser Webtechnik begegnet man auf erzählerischer Ebene auch in seinen Filmen und erst recht in der filigranen Ästhetik von MULA SA KUNG ANO ANG NOON.

Peter Kremski

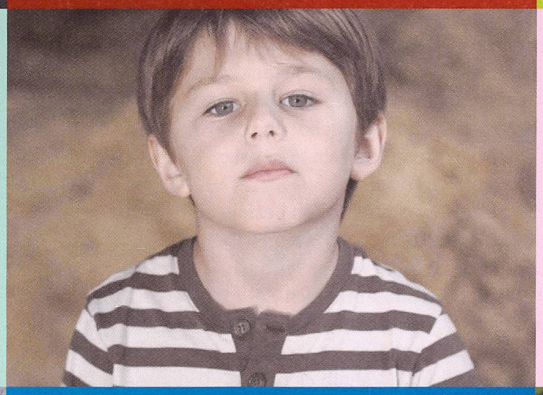
R, B, K, S, SD: Lav Diaz; A: Perry Dizon; Ko: Kim Perez, Lucky Jay de Guzman; T: Mark Locsin. D (R): Perry Dizon (Sito), Hazel Orencio (Itang), Roeder Camañag (Tony), Karenina Haniel (Joselina), Joel Saracho (Father Guido), Reynan Abcede (Hakob), Ian Lomongo (Lt. Perdido), Mailes Kanapi (Heding). P: Sine Olivia Philipinas; Lav Diaz. Philippinen 2014. Schwarzweiss; 338 Min.





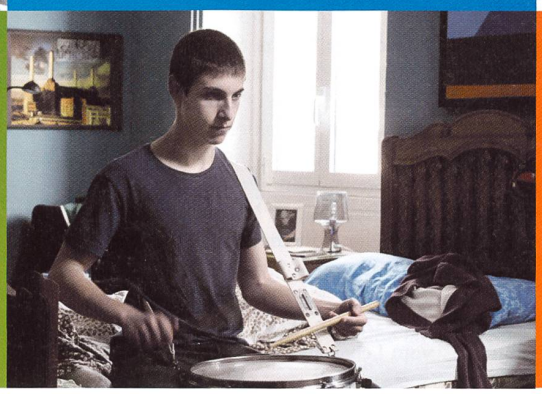
Schnizlpomfrit
von Yoav Parish; SRF
↓

↑
Timber
von Nils Hedinger; SRF



La petite leçon de cinéma
de Jean-Stéphane Bron; RTS
↓

←
Kanton Jugoslawien
von Nikola Ilic; SRF



←
17 anni
di Filippo Demarchi; RSI

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

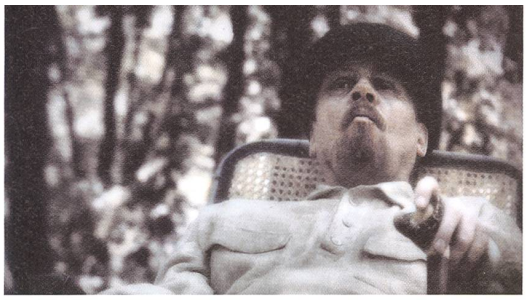
Visionen über die Macht und über das Böse

FAUST als Schlussstein von Alexander Sokurows Tetralogie der Macht

Wer er eigentlich sei, will Faust in Alexander Sokurows Film vom Gnom mit dem Wurmfortsatz am Steiss statt vor den Lenden endlich einmal wissen. «Ein Teil von jener Kraft, die stets das Gute schafft», antwortet dieser, verachteter Kreditgeber in einer wuselnden deutschen Kleinstadt des Biedermeier. In sie sind wir zum Anfang aus der Vogelschau digital hinabgetaucht wie in einem Film von Peter Jackson. Haben wir richtig gehört? Die Hälfte des berühmten goetheschen Mephisto-Zitats wird unterschlagen? Jene Kraft, die stets das Böse will, gar nicht in Betracht gezogen? Mephisto nicht mehr der ewig mit Gott ringende Teufel? Mephisto also banal?

Die Frage interessiert, wenn FAUST (2011) – «frei nach Goethe» – Sokurows Tetralogie der Macht abschliesst, der Regisseur würde vielleicht eher sagen: umschliesst. Sie galt historischen Potentaten des zwanzigsten Jahrhunderts, Hitler (MOLOCH, 1999), Lenin (TAURUS/TELETS, 2000) und dem japanischen Kaiser Hirohito (DIE SONNE/SOLNTSE, 2005). Die Faust-Dichtung bildet sozusagen das philosophische Gebäude darüber. Den Filmen zu den drei realen Personen gemeinsam ist, dass sie das Böse in Momenten aufspüren, da es wohl existent, aber der Monstrosität bar scheint. Es sind geradezu intime Momente. Lenin 1922 auf dem Sterbelager, fernab auf Gorkis Datscha. Hitler 1942, manisch-depressiv, auf dem Kehlstein hoch über Berchtesgaden mit dem Albtraum Stalingrad am Horizont. Der Tenno 1945 nach dem Feuersturm von Nagasaki in seinem Bunker eingesponnen und in meeresbiologische Fragen vertieft, bevor er zur Kapitulation schreitet.

Lenin in TAURUS stirbt und übergibt an Stalin. Wozu es die Revolution brauche, fragt er diesen bei einem Besuch einmal rhetorisch. Als humanistischen Akt, antwortet sein schrecklicher Vollstrecker sanft. «Um die Seelen zu streicheln?», fragt Lenin zurück. Stalin: «Natürlich nicht alle.» Wie zynisch auch immer, die Seele kommt im Diskurs der Potentaten also vor, und damit die Frage nach der Unsterblichkeit. Hitler in MOLOCH schlägt das Entsetzen der aufmüpfigen Eva Braun in den Wind: «Wir werden den Tod besiegen!» Eva: «Wie kannst du so etwas sagen. Tod ist Tod. Der ist nicht zu beherrschen.» Aber Hitlers Tross braust den Berg hinunter davon und fährt unbeirrt weiter dem Untergang, dem eigenen und jenem seines Volks, entgegen. Einzig der Tenno in DIE SONNE bewahrt Land und Menschen durch die Kapitulation und den Verzicht auf seinen gottgleichen Status vor noch Schlimmerem. Aus Liebe zu Familie und Volk, wie er erklärt.



SOLNTSE; TELETS

Diese Filme sind nicht historische Porträts, sind keine Biografien der Macht, die uns kinolehrbuchmässig das Schlimmste in Erinnerung rufen wollen, was Macht anrichtet, wenn sie sich verselbständigt und alles usurpiert. Vordergründig tendiert die Tetralogie eher gegenläufig zur intimen künstlerischen Vision, zum Psychogramm, das vor dem Skurrilen und Grotesken nicht haltmacht, wenn der Mensch in der Unterwäsche dasteht. Sokurows in ausgebleichten Farben beschworene, bildgewaltige Visionen sind als vielstimmige Choreografien des Wahns jede für sich Kunst-Stücke. Sie sind komplexe filmische Tongemälde von jener Suggestivität, die den russischen Filmemacher auszeichnet. Der halbnackt röchelnde Lenin. Das blind Luft und Wort suchende Fischmaul des Tenno, der fassungslos stehen bleibt, wenn sich eine Tür (im amerikanischen Headquarter) nicht mehr für ihn öffnet und er selber die Türfalle in die Hand zu nehmen hat. Dann der permanent kichernde Irrsinn auf dem Führerhorst mit seiner aggressiven Gruppendynamik zwischen Eva und Magda, dem tollpatschigen Bormann und dem bösen kleinen Klumpfuss Goebbels; zwischen ihnen Eva, die sich so dumm und nackt wie clever einmischt. Hirschbiegels umstrittener Spaghetti mampfender Bruno-Ganz-Hitler in DER UNTERGANG scheint dagegen eine Harmlosigkeit an problematischer Nähe zum Tabu: der Unfassbarkeit und Unantastbarkeit des Schreckens.

Wären dann aber Alexander Sokurows Filme nicht gerade noch problematischer in der Art, wie sie die Macht des Bösen ins Menschliche herunterholen? Indem die Entmystifizierung des einmalig Monströsen, obwohl irgendwann unausweichlich, aus historischer Distanz der Relativierung Vorschub leistet? Die Frage ist auch deshalb schwierig zu beantworten, weil die Gegenwärtigkeit unseres historischen Wissens im Film sozusagen mitläuft. Und dieses ist in unserem Kulturkreis bezüglich Hitler natürlich eine ganz andere als im Fall des japanischen Kaisers. Haarscharf droht sich da, in westlicher Wahrnehmung, Mitleid einzuschleichen.

Hier, in DIE SONNE, beobachten wir immerhin, wie ein problematisches Abgleiten ins Skurrile mehrfach abgefangen wird: etwa durch die immer beklemmender wirkende Hermetik des kaiserlichen Zeremoniells im Bunker. Dann überwältigt uns Sokurow durch eine kurze Visualisierung des von der Bombe ausgelösten Feuersturms, mit dem sich die meeresbiologischen Phantasmagorien des Kaisers verschmelzen. Die Fische im brodelnden Wasser und der Bombenhagel aus den Flugzeugen in der brodelnden Luft werden ununterscheidbar eins – in einer Bildkraft des Schrecklichen, vergleichbar nur jener von Imamuras BLACK RAIN in Hiroshima. Aber ambivalente Gefühle bleiben, zumal die Satire am allerwenigsten vor einigen US-Soldaten, die den Tenno burschikos verhöhnen, halt macht und diesem dadurch Würde – und unsere Empathie – quasi zurückgibt.

In MOLOCH wiederum ist alles nur noch bedrohlich und gespenstisch: die Atmosphäre in der dünnen Luft auf dem Kehlstein, wo sich eine nackte Eva Braun auf der Burgzinne produziert und Riefenstahl'schen Körperkult für lüsterne Augen inszeniert. So erwartet sie ihren «Adi». Und als dieser dann da ist, zeigt sich der Wahnsinn von seiner grauslig aufgekratzten Seite: Denn alle sind der Feind von allen, alle sind ständig überwacht, hinter Mauerecken hervor, durch Ferngläser, unüberhörbar ist das kosmische, nicht zu ortende Zirpen von Funkempfängern. Allein die Tonspur des (deutsch gesprochenen!) Films ist auch hier sensationell. Hitler (der phänomenale *Leonid Mozgovoy*) ist ein kranker Freak, brandgefährlich, wenn er vor der Heimkinoleinwand Beethovens Neunte mit dirigiert und plötzlich seinem Zorn gegen die Filmemacher wüsten Lauf lässt. Eva stimmt reflexartig zu: «Die ganze Bagage ab! Nach Auschwitz!» Hitler: «Wo ist das?» Nein, in solchen Momenten, und es sind deren viele, läuft das Groteske nicht Gefahr, in die Banalität abzustürzen. Im Gegenteil: Der Witz ist nur auf der Höhe des Irrwitzes der Macht, den er denunziert.

In Fausts Person, sagt Alexander Sokurow, sei alles angelegt, was Hitler, Lenin und den Tenno ausgemacht habe. Goethes Dichtung ist für ihn Ausgangspunkt und Schlussstein seiner Tetralogie. Aber er übernimmt sie nicht tel quel. Versfetzen aus dem Stück – ergänzt auch durch fremde Anleihen wie Luthers «Hier stehe ich und kann nicht anders» – grundieren auf der Tonspur einen inneren Monolog Fausts, der dem kruden biedermeierlichen Genrenaturalismus des äusseren Filmdramas spannend Paroli bietet. Einer also will, am Ende seiner Möglichkeiten, seine Seele

‹Das böse Potenzial des Menschen ist unbegrenzt›

Gespräch mit Alexander Sokurow

verkaufen, um über sich hinauszugehen. So lässt er sich mit dem Teufel ein.

Bei Alexander Sokurow ist dieser sehr profan geworden: Maurizius Müller ist hier ein Pfandleiher, bei dem die Leute in Massen anstehen, und als «Mephisto» nimmt er changierend Gnomgestalt an. Fausts Famulus Wagner zitiert die Volksweisheit: Wo das Geld ist, da ist auch der Teufel. Was soll ihm der hungernde Magister und Doktor Faust, der sich nicht mal mehr Tinte zum Schreiben leisten kann, denn verkaufen? Die Seele, nach der er zu Beginn in menschlichen Kadavern vergeblich wühlt? Wo aber die Seele gar nicht mehr zu finden ist, regiert unkontrollierbar das Geld. Wer will, kann diesen FAUST als Kapitalismuskritik sehen, indem der Teufel im allgemeinen Wirrwar zur Geldmaschine wird. Dass er dabei, im Film als Wucherer bezeichnet, Züge des verachteten Juden vom Dienst trägt, ist allerdings ein waghalsiges Klischeespiel mit dem Feuer. Man ist etwas unangenehm berührt, auch wenn Maurizius dann einmal sein und seinesgleichen Schicksal mit durchdringender Stimme prophetisch vorausdeklamiert.

Philosophisch jedenfalls kann das Paar Faust/Mephisto nicht mehr funktionieren. Mephisto/Maurizius ist nicht mehr Fausts dunkle Seite, sondern eben ein etwas beliebiger Kumpel. Nicht von ungefähr, dass der berühmte Pakt mit Blut erst im letzten Drittel des Films vollzogen wird – dann nämlich, wenn es um das Mädchen, genauer: um die Nacht mit dem Mädchen geht. Hier kommt der im alten Stummfilmformat und verfremdenden Linseneffekten operierende Film in magischen Close-ups des Paars zum Stillstand. *Johannes Zeiler* und *Isolda Dychauk* sind Faust und Gretchen, vereint im Begehren noch am Grabe des von Faust erschlagenen Bruders, und dass dieser Faust dann vor der Schändung doch zurückschreckt, wird seine einzige und einsame Grösse sein. Die Wollust als die Triebfeder des Lebens, sie mutiert bei Alexander Sokurow zu einer grossen und ernsten und reinen Sache. Was bleibt, wenn der alte Faust ihr entsagt?

Mit Maurizius als Führer trollt er sich am Ende als Ritter von der traurigen Gestalt ins Gebirge. Er passiert Geysire, wo der siedend heisse Puls der Erde den Menschen in die Schranken weist, gelangt an den Fluss des Todes und landet in einer Steinwüste, wo er den winselnden Gnomen endlich erschlägt und lebendig begräbt. Wohl nur halbwegs. Dann macht er sich auf, Gretchens Stimme ruft ihn. Doch «weiter, immer weiter», gibt der stürmische Wanderer zurück. Aber da erwartet ihn, zuoberst auf dem Dach der Welt, nur noch ewiges, kaltes Gletschereis. Und die melancholischen Flötentöne geraten zur Reminiszenz ans Leben, die schmerzt.

Martin Walder

R: Alexander Sokurow; B: A. Sokurow, Marina Korenewa, Juri Arabow; K: Bruno Delbonnel; S: Jörg Hauschild; A: Elena Schukowa; Ko: Lidia Krukova; M: Andrej Sigle. D (R): Johannes Zeiler (Faust), Anton Adassinski (Maurizius Müller, Wucherer), Isolda Dychauk (Margarete), Georg Friedrich (Wagner), Hanna Schygulla (Wucherers "Ehefrau"), Antje Lewald (Margaretes Mutter), Florian Brückner (Valentin). P: Proline-Film; Andrej Sigle. Russland 2011. 140 Min.; CH-V: Cinémathèque suisse; D-V MFA+ Filmdistribution

FILMBULLETIN Welches war Ihre erste Begegnung mit Goethes «Faust»?

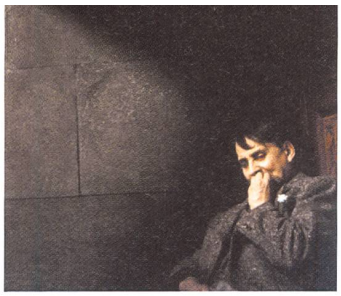
ALEXANDER SOKUROW Als Kind hörte ich eine Radiosendung über ihn – natürlich in Russisch. Zwar verstand ich vieles nicht, aber es blieb eine grosse Erinnerung. Ich konnte nicht verstehen, was das bedeuten sollte: Die Seele verkaufen! Schon als Kind war für mich die Seele untrennbar mit allem verbunden. Im Übrigen kannte ich nur «Faust 1». An der Uni, wo ich Geschichte studierte, las ich dann erstmals «Faust 2» – sehr schwierig! Es war wie auf der Erde liegen und in den Nachthimmel schauen, mit seinen Millionen unbekannter Sterne. Aber nach «Faust 2» habe ich verstanden. Seither habe ich «Faust» natürlich wiederholt gelesen – er gehörte in der russischen Kultur zu unserem Leben.

FILMBULLETIN War diese Beschäftigung sozusagen die Keimzelle für die Tetralogie?

ALEXANDER SOKUROW Die Idee zur Tetralogie habe ich im Januar 1981 in meinem Tagebuch erstmals formuliert – mit den vier Protagonisten Hitler, Lenin, dem japanischen Kaiser Hirohito und eben auch Faust. Dieser spiegelt sozusagen alle Widersprüche in der Existenz der andern drei.

FILMBULLETIN So steht FAUST als Schlussstein der Tetralogie eigentlich am Anfang und ist deren Grundlage?

ALEXANDER SOKUROW Sicher, ja. Gezeichnet aber bildet die Tetralogie ein Quadrat oder einen Kreis – ein Schwerpunkt ist da kaum auszumachen. So gesehen ist FAUST sowohl Anfang als auch Schluss.



MOLOCH

FILMBULLETIN Was bestimmte die Wahl der drei realen Protagonisten der Macht neben der literarischen Figur Faust?

ALEXANDER SOKUROW Ah, für mich existiert Faust eigentlich real! Im Film haben wir ihn von einer Legenden- oder Märchenfigur zu einem realen Menschen transferiert. In Fausts Charakter ist alles angelegt, was die drei andern auch ausmacht.

FILMBULLETIN Diese sind: Hitler, Lenin und Hirohito, der Tenno. Weshalb sie?

ALEXANDER SOKUROW Weil sie für die Menschheitsgeschichte im letzten Jahrhundert fundamental sind. Das Schicksal von Millionen hing von ihnen und ihren Taten ab. Und ganz wichtig war für mich, dass alle drei im Volk Unterstützung fanden.

FILMBULLETIN Und warum Lenin und nicht Stalin?

ALEXANDER SOKUROW Lenin war der Lehrer – und der Lehrer ist wichtiger als der Schüler, mag dieser dann noch so viel getan haben.

FILMBULLETIN Dann zieht sich also eine Linie von Maurizius / Mephisto in FAUST zu Hitler, Lenin und dem Tenno?

ALEXANDER SOKUROW Eine unglückliche Existenz verbindet sie – auch mit Faust.

FILMBULLETIN Allerdings erscheint Ihr Maurizius / Mephisto im Gegensatz zu den drei Potentaten vergleichsweise harmlos ...

ALEXANDER SOKUROW Ja, weil die destruktiven Möglichkeiten des Teufels begrenzt sind. Er steht immer mit Gott in Interaktion. Das böse Potenzial des Menschen hingegen ist unbegrenzt!

FILMBULLETIN Und was macht denn dieses genau aus?

ALEXANDER SOKUROW Es ist ein quasi faustisches Resultat, dass so viele Menschen heute ihre Seele verkaufen möchten. Nur will sie niemand mehr kaufen, der Preis der Seele fällt, und der Teufel ist an so vielen Seelen gar nicht interessiert.

FILMBULLETIN Hitler, Lenin und den Tenno als unglückliche Existenzen zu zeigen, ist kühn. Welches waren Ihre gestalterischen Leitlinien, um sie nicht zu verkleinern?

ALEXANDER SOKUROW Hitler wollte ich auf gar keinen Fall als bloss unglückliche kleine oder grosse Gestalt zeigen, sondern auch in seiner Gefährlichkeit.

FILMBULLETIN Was bedeutet dies formal für die Dekonstruktion dieser Figuren?

ALEXANDER SOKUROW Meine Protagonisten haben menschliche Seiten, aber niemals würde ich sie natürlich vergöttern wollen. Als Menschen hingegen verstehe ich sie gut.

FILMBULLETIN Nur: Wie klein ist der Schritt vom «alles Verstehen» zum «alles Verzeihen»?

ALEXANDER SOKUROW Das ist eine interessante Frage. Ich sehe meine Protagonisten nicht als Richter, sondern wie ein Arzt seine Patienten im Krankenhaus – ob Russen, Deutsche oder Japaner, ob Verbrecher oder gewöhnliche Leute. Meine Aufgabe ist, alle ihre Seiten darzustellen, ist die Diagnose, die Krankheit zu verstehen – und: Möglichkeiten einer Gesundung. Danach kann ich sie dem Richter überantworten. Hitlers Krankheit war sein Narzissmus – er ist der Schlüssel.

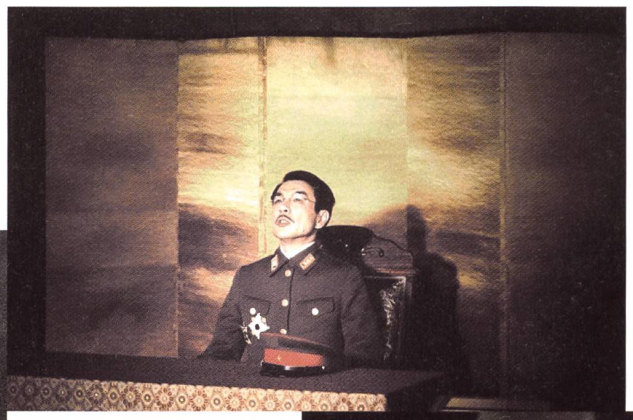
FILMBULLETIN Hitler blieb Hitler, Lenin starb früh, nur der Tenno verzichtete auf seine Göttlichkeit und erklärte die Kapitulation.

ALEXANDER SOKUROW Ja, er hat den Krieg gestoppt und ist in diesem Sinn gesundet. Hitler hat sich umgebracht, ohne auch dem mörderischen Krieg ein Ende zu setzen.

FILMBULLETIN Ihre drei Porträts kapseln die Biografien an einem eng definierten Ort fernab der Welt und in einem bestimmten Moment ein: Lenin vor seinem Tod auf Gorkis Datscha, der Tenno in seinem Bunker – Hitler 1942, als er sich im Kehlsteinhaus auf dem Obersalzberg einen Wochenschaubericht zum Vormarsch der Deutschen am Don anschaut und nicht etwa nach der Wende von Stalingrad. Warum?

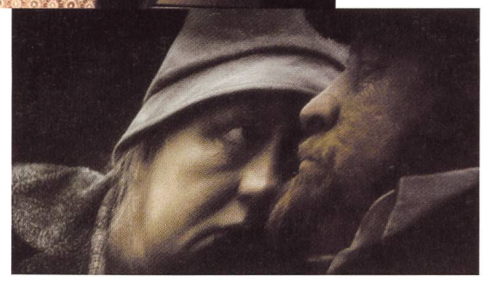
ALEXANDER SOKUROW Ich sehe Hitler von Anfang bis zu seinem Ende immer gleich und kann keinen zeichenhaften Moment ausmachen, an dem er anders erschiene. Im Winter 1941/42 starben in Russland viele deutsche Soldaten, aber Hitler mangelte es an jeder Empathie, und er hat das Zeichen nicht verstanden. Lenin wiederum, er war der Uhrmacher, der das Räderwerk in Gang setzte, aber den Schlüssel zur Uhr übergab er dann Stalin.

Das Gespräch mit Alexander Sokurow führte Martin Walder im März 2013 am Festival Primavera Locarnese: L'immagine e la parola



SOLNTSE

MOLOCH



TELETS

THE WIND RISES (KAZE TACHINU)

Hayao Miyazaki

Einer wie Hayao Miyazaki hört nicht einfach so auf. Mit THE WIND RISES, seiner, wie er selbst ankündigte, vermutlich letzten Regiearbeit, schuf der 73-jährige Filmkünstler noch einmal ein Meisterwerk des Animekinos. Zwar fielen die Zeichnungen zuletzt in PONYO noch eine Spur ausgefeilter, nuancierter aus. Auch waren die Charaktere in Miyazakis früheren Filmen oftmals vielschichtiger angelegt, entwickelte sich der Plot abwechslungsreicher, packender. Der Oscar-prämierte CHIHIROS REISE INS ZAUBERLAND, DAS WANDELNDE SCHLOSS oder PRINZESSIN MONONOKE wirkten insgesamt phantasievoller und visuell überwältigender. Dennoch strahlt keiner dieser wunderschönen Zeichentrickfilme eine derart tiefe poetische Kraft aus wie THE WIND RISES.

Der zehnte Kinofilm des japanischen Regisseurs und Manga-Autors ist zugleich sein erster ohne Prinzessinnen, Schlösser, Hexen oder sonstige Fabelwesen. Es ist der mit Abstand realistischste Film Miyazakis. Dennoch steckt er voller Magie. So in sich stimmig, derart rund war kaum eine andere Produktion des 1985 von Miyazaki mitbegründeten Zeichentrickstudios Ghibli. THE WIND RISES ist, mit anderen Worten, wohl der beste Film, den Miyazaki je inszenierte; mit ruhiger Hand, mit altersklarem, weisem Blick. Ein Wunderwerk des magischen Realismus. Zugleich aber ist THE WIND RISES wegen eines fragwürdigen Umgangs mit der japanischen Vergangenheit auch Miyazakis umstrittenster Film.

Fast immer, wenn Miyazaki eine Geschichte erzählt, lässt er die Erde früher oder später unter sich zurück, hebt ab, entschwebt ins Reich der Träume und Phantasien, in eine Märchenwelt der Luftschlösser, in der sich Menschen zu auratischen, von Schicksalswinden getragenen Wesen verflüchtigen. Dass Miyazakis erster auf realen Geschehnissen basiernder Animationsfilm von der Luftfahrt und einem Flugzeugingenieur handelt, erscheint daher nahezu zwingend. Schliesslich stammt auch die Mangavorlage von Miyazaki. Inspirieren liess er sich dafür von einer Mitte der dreissiger Jahre verfassten Novelle des japanischen Schriftstellers *Tatsuo Hori*. Es überrascht auch nicht, dass Miyazaki seinen (historischen) Helden, Jirô Horikoshi, den er von der Kindheit an über mehrere Jahrzehnte hinweg begleitet, als einen introvertierten Visionär interpretiert, getrieben von einer unbändigen Hingabe zum Fliegen.

In seinen Träumen, die den Erzählverlauf immer wieder unterbrechen, zugleich aber beeinflussen und vorantreiben, begegnet Horikoshi dem italienischen Flugzeugingenieur Giovanni Battista Caproni. Während Miyazaki die von Katastrophen und Krieg geprägte Realität, in der Horikoshi lebt und arbeitet, in überwiegend getragenen bis düsteren Farben zeichnet, knüpfen die hellen, fröhlichen Traumfarben an die idyllischen Heidi-Landschaften aus Horikoshis Kindheit an. Der Untergrund ist in diesen Träumen ständig in Bewegung. Die Wiesen rauschen unter den Füssen davon. Selbst wenn er eigentlich auf festem Boden steht, scheint Horikoshi zu fliegen. In einem Traum rät Caproni dem kleinen Jirô, der wegen seiner Sehschwäche nicht Pilot werden kann, stattdessen doch Flugzeuge zu bauen. Horikoshi folgt dem Rat, aber anders als sein Traum-Caproni, der sich der zivilen Luftfahrt verschrieben hat, entwirft er Militärflugzeuge.

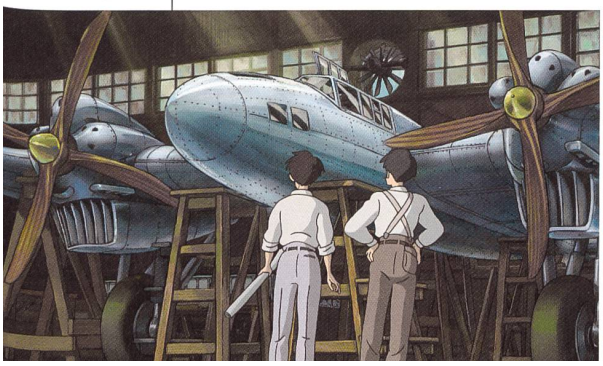
Die unverhohlene Bewunderung, mit der Miyazaki das von Horikoshi entworfene Jagdflugzeug vom Typ Mitsubishi A5M als einen ingenieurtechnischen Geniestreich und Erfüllung eines Lebenstraumes feiert, hat dem Regisseur den Vorwurf eingehandelt, die japanische Geschichte zu beschönigen, Kriegsschuld zu verharmlosen. Gegen Ende des von Mitsubishi Motors koproduzierten Films ist auch das Nachfolgemodell, die Mitsubishi A6M Zero, in einem Traum Horikoshis zu sehen. Ein Geschwader jener Flugzeuge, die am Angriff auf Pearl Habor beteiligt waren, zieht am Himmel über Horikoshi hinweg. Da weiss dieser schon, dass keiner der Piloten wieder zurückkehren wird. Solche Vorahnungen durchziehen den Film als blutroter Faden und prägen seinen eigentümlich melancholischen Grundton.

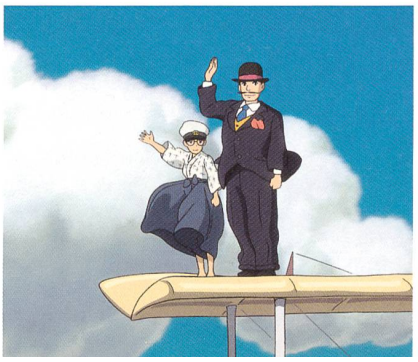
Das grosse Erdbeben von Kanto von 1923 inszeniert Miyazaki bereits im Gedenken an die Kriegskatastrophen von Nagasaki und Hiroshima wie eine gigantische atomare Explosionswelle. Auch die grosse und erfundene Liebe zwischen Jirô Horikoshi und Nahoko Satomi, die sich während des Erdbebens zum ersten Mal in Tokio begegnen, steht damit von Anfang an im Zeichen des Todes. Erst Jahre später, als Nahoko bereits unheilbar an Tuberkulose erkrankt ist, werden sie ein Paar. Es ist eine unwirkliche Liebe, deren fiktionalen Charakter Miyazaki auch durch einen geheimnisvollen Auftritt von Thomas Manns Romanfigur Hans Castorp aus «Der Zauberberg» hervorhebt. Sie symbolisiert ein dem Tode geweihtes Zeitalter, aber auch die mörderische Mission, der sich der im doppelten Sinne kurzsichtige Horikoshi in seiner (politisch) blinden Leidenschaft für den Flugzeugbau verschrieben hat.

Das alles lässt Miyazaki deutlich genug anklingen, um sich gegen den Vorwurf eines naiven Nationalismus verteidigen zu können. Als Horikoshi dienstlich im deutschen Vorkriegs-Dessau unterwegs ist, jagen die Nazis eine flüchtende Gestalt durch nächtliche Gassen. Die Frage aber, ob solche apokalyptischen Konnotationen und demonstrativen Szenen genügen, um eine zutiefst ehrfurchts- und liebevolle Hommage an einen Luftwaffeningenieur der Achsenmächte des Zweiten Weltkriegs zu rechtfertigen, ist wohl nicht abschliessend zu beantworten. Sie sollte aber zumindest in den Raum gestellt werden, will man sich nicht ebenfalls dem Verdacht aussetzen, man habe sich von der überwältigenden Ästhetik eines – in diesem Fall filmtechnischen – Meisterwerks moralisch blenden lassen.

Stefan Volk

R, B: Hayao Miyazaki; S: Takeshi Seyama; Ani: Kitaro Kosaka; M: Joe Hisaishi. P: Studio Ghibli, Nippon Television Network, Dentsu, Hakuhodo, Mitsubishi, KDDI, Toho; Toshio Suzuki. Japan 2013. 126 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich





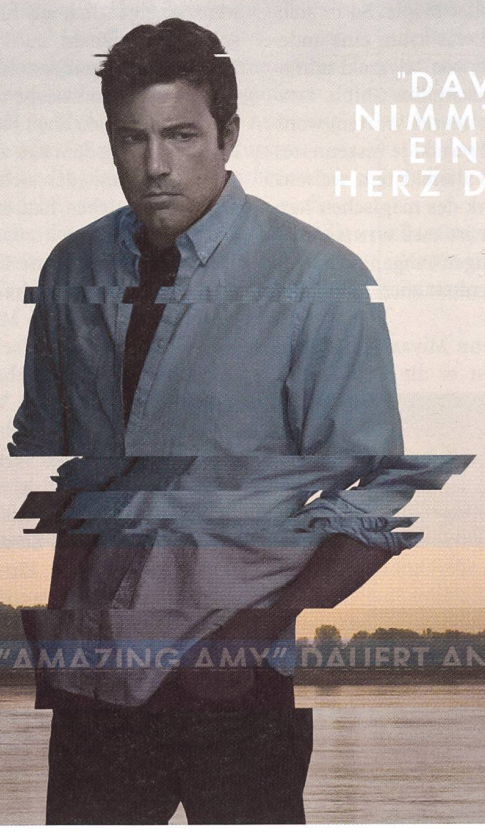
BEN AFFLECK ROSAMUND PIKE

GONE GIRL

DAS PERFEKTE OPFER

"STYLISH, GEWAGT... DIESER FILM WIRD GESPRÄCHSTHEMA NUMMER EINS WERDEN"
– EMPIRE

"DAVID FINCHER NIMMT UNS MIT AUF EINE REISE INS HERZ DER FINSTERNIS"
– A. LEHMEIER, SI STYLE



TWENTIETH CENTURY FOX AND REGENCY ENTERPRISES PRESENT A DAVID FINCHER FILM
BEN AFFLECK ROSAMUND PIKE "GONE GIRL" NEIL PATRICK HARRIS TYLER PERRY MUSIC BY TRENT REZNOR & ATTICUS ROSS
COSTUME DESIGNER TRISH SUMMERVILLE FILM EDITOR KIRK BAXTER, ACE PRODUCTION DESIGNER DONALD GRAHAM BURT DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY JEFF CRONENWETH, ASC
EXECUTIVE PRODUCERS LESLIE DIXON BRUNA PAPANDREA PRODUCED BY ARNON MILCHAN JOSHUA DONEN REESE WITHERSPOON CEÁN CHAFFIN, p.g.a.
BASED ON THE NOVEL BY GILLIAN FLYNN SCREENPLAY BY GILLIAN FLYNN DIRECTED BY DAVID FINCHER

AB 2. OKTOBER IM KINO

GONEGIRL.CH · FOX.CH #GONEGIRL

DER KREIS
Stefan Haupt

Ein schöner Film. Ein kleiner grosser, grossartiger Film. Ein Film, der in den ersten Szenen schon die Herzen der Zuschauer erobert: «Ich weiss nicht, zu wem ich gehöre, ich bin doch zu schade für einen allein ...», singt mit neckischen Wangengrübchen und schmelzendem Timbre eine Frau, die eigentlich ein Mann ist. Man schreibt in Zürich das Jahr 1956. Der Sänger steht während eines Festes, das «Der Kreis» organisiert hat, auf der Bühne des Theaters Neumarkt. Es ist Röbi Rapp, der grosse Travestiestar der Limmatstadt. Im Publikum sitzt der frischgebackene Gymnasiallehrer Ernst Ostertag, der zum ersten Mal eine Veranstaltung der Zürcher Homosexuellenorganisation besucht. Das ist riskant, weil seine Wahl zum Lehrer noch nicht bestätigt ist. Ernst ist hell begeistert von Röbis Performance und verwettet seinen halben Lohn, dass der kein Mann ist.

Der neue Film von Stefan Haupt könnte durchaus auch «Ernst & Röbi» heissen. Wobei der Titel DER KREIS selbstverständlich nicht falsch ist: Es ist ein in vieler Hinsicht hybrider Film, der sich wohltuend unbekümmert nicht um Genres und Normen schert. Es ist ein Biopic, eine Lovestory, aber auch ein Zürcher Historienfilm, trägt der Spur nach Züge eines auf Fakten beruhenden Krimis und ist auch ein bisschen ein Musical.

Angelegt ist DER KREIS als Spielfilm, der sich dokumentarischer Methoden und Materialien bedient – oder aber als Dokumentarfilm mit fiktiven Einschüben. Er ist dies so unangestrengt und elegant, dass es selbstverständlich anmutet, wenn *Matthias Hungerbühler* und *Sven Schelker* als Ernst und Röbi das Treppenhaus zu ihrer ersten gemeinsamen Wohnung in den siebziger Jahren hochsteigen und sich der Zuschauer beim Öffnen der Wohnungstür den heute 83-jährigen Protagonisten gegenübersieht.

DER KREIS erzählt die gemeinsame Geschichte von Ernst Ostertag und Robert Rapp. Es ist aber auch die Geschichte der höchsten Blüte und letzten Jahre der Zürcher Homosexuellenorganisation «Der Kreis», die im Kern aus einem engen Freundeskreis um den Theatermann «Rolf» Karl Meier bestand. Die Vereinigung hatte in einem Kellerraum im Niederdorf ihren Sitz. Sie engagierte sich für die Rechte der Homosexuellen und gab die dreisprachige Zeitschrift «Der Kreis – Le Cercle – The Circle» heraus, die in Kurzgeschichten, Gedichten und Fotos der Homoerotik frönte und über schwule Aktivitäten aus der ganzen Welt berichtete.

Gegründet wurde die Zürcher «Homophilenorganisation», wie manche ihresgleichen, in den dreissiger Jahren. Anders aber als anderswo überdauerte sie den Zweiten Weltkrieg und blühte danach richtig auf. Ab 1948 betrieb «Der Kreis» im Gebäude des Theaters am Neumarkt einen Club und führte regelmässig Veranstaltungen durch, die Publikum aus ganz Europa anlockten: Bis zu achthundert Männer sollen Mitte der fünfziger Jahre jeweils für ein «Kreis»-Wochenende nach Zürich gereist sein.

Robert Rapp ist der grosse Star der Vereinigung. Er wird 1930 als zweites Kind deutscher Eltern in Zürich geboren, verliert früh den Vater, ist als Kind oft bei seiner Mutter an der Garderobe des Schauspielhauses anzutreffen. Er spielt als Elfjähriger in Edmund Heubergers DAS MENSCHLEIN MATTHIAS (1941) die Hauptrolle und gilt danach als der kommende Kinderstar der Schweiz. Doch es will nicht klappen mit der Karriere, und so macht Röbi eine Ausbildung zum Friseur. 1948 wird er mit einer Sonderbewilligung als Minderjähriger in den eigentlich nur Erwachsenen zugänglichen «Kreis» aufgenommen. 1956 tritt Ernst Ostertag in sein Leben: Obwohl Rapp auf der Bühne weiterhin Marlene Dietrichs Lied von der Liebe, die für den einen alleine zu schade ist, singt, werden die beiden ein festes Paar.

Es sind bewegte Zeiten, die Rapp und Ostertag gemeinsam durchleben, bis sie sich schliesslich am 1. Juli 2003 als erstes gleichgeschlechtliches Paar der Schweiz im Zürcher Stadthaus das Ja-Wort geben. Nach Morden im "Stricher-Milieu" ändert sich Ende der fünfziger Jahre das bis anhin liberale Klima in Zürich. Die Polizei führt in Schwulenlokalen Razzien durch und legt ein Register an. 1960 erlässt der Stadtrat ein Tanzverbot für Männer mit Männern. Aber auch im Innern der Vereinigung brodelt es: Die jüngeren Mitglieder sind kompromissloser als Rolf, der, wenn es sein muss, auch mit der Sittenpolizei den Konsens sucht. 1961 wird das «Kreis»-Lokal geschlossen und 1967 die Zeitschrift eingestellt, in der Folge löst sich die Organisation auf. Es sind letztlich die Jugendunruhen und der Globus-Krawall, die die Polizei und damit das Interesse der Öffentlichkeit endgültig von den Homosexuellen ablenken; in den Siebzigern dann entstehen erste neue Nachfolgeorganisationen.

Röbi und Ernst wissen, fesselnd zu berichten. Haupt unterlegt ihre Erzählungen nicht nur mit reichlichem Dokumentarmaterial – Fotos, Zeitungsberichten, Filmausschnitten –, er inszeniert auch einige Begebenheiten aus ihrem Leben nach. Matthias Hungerbühler und Sven Schelker sind so charismatisch und charmant wie ihre Vorbilder: ein Paar, das aneinander und miteinander wächst, auch wenn Ernsts Wahl zum Lehrer und Röbis Einbürgerung dadurch in Gefahr geraten. Haupt ist ein informationsreicher, spannender, atmosphärisch dichter und auch berührender Film gelungen. Er ist wichtig, weil er weiterträgt, wofür Rapp und Ostertag sich ihr Leben lang engagierten und was noch immer nicht überall auf der Welt selbstverständlich ist: dass ein Mensch, unabhängig von seinem Geschlecht, lieben darf, wen er will.

Irene Genhart

R: Stefan Haupt; B: S. Haupt, Christian Felix, Ivan Madeo, Urs Frey; K: Tobias Dengler; S: Christoph Menzi; A: Karin Giezendanner; Ko: Catherine Schneider; M: Federico Bettini. D (R): Matthias Hungerbühler (Ernst Ostertag, jung), Sven Schelker (Röbi Rapp, jung), Anatole Taubman (Felix Schupp), Stephan Witschi (Rolf alias Karl Meier), Marianne Sägebrecht (Erika Rapp), Antoine Monot Jr. (Gian), Matthias Meier (Jean-Martin), Peter Jecklin (Max Sieber), Babett Arens (Romy Sieber), Markus Merz (Kommissar Stamm); Ernst Ostertag, Röbi Rapp und Zeitzeugen. P: Contrast Film. Schweiz 2014. 102 Min. CH-V: Elite Film, Zürich

L'ABRI
Fernand Melgar

Im Alltag schauen wir weg, beeilen uns, schnell am ausgestreckten Becher vorbeizukommen, damit ein schlechtes Gewissen nicht ernsthaft aufkommt. In seinem neuen Film richtet Fernand Melgar seinen Blick ganz direkt auf die Obdachlosen, die im winterlichen Lausanne Nacht für Nacht zum Zivilschutzbunker pilgern, in der Hoffnung, einen Übernachtungsplatz zu ergattern. Damit zwingt er uns, mindestens hundert Minuten lang hinzusehen, und schafft damit einen gesellschaftlich relevanten Film.

Die Krise, von der der Film lebt, spielt sich täglich vor den Toren des Bunkers ab, denn von den regelmässig etwa siebzig Obdachlosen werden nur fünfzig für die Nacht aufgenommen. Die meisten stammen aus Rumänien oder Tunesien, nur wenige sind Schweizer. Bevorzugt werden Frauen, Kinder und Betagte aufgenommen, die anderen, meist alleinstehende Männer aus Afrika, müssen bei Regen und Schnee draussen übernachten.

Ein halbes Jahr hat Melgar gefilmt. Mehrmals wiederholt sich die Einlassszene, in der Sozialarbeiter auswählen, wer Vorrang vor den anderen bekommt. Kein leichter Job. Aber natürlich nicht zu vergleichen mit dem Schicksal jener, die im «Rolex-Land» auf Arbeit und ein Stück des Reichtums hoffen, dabei aber ganz unten landen. Die Kinder mittendrin. Die Repetition wirkt auch erzählerisch ermüdend und transportiert damit ein kleines Stück weit das Lebensgefühl aller Beteiligten. Abwechslung gibt es kaum, der Film stellt deshalb jedes Mal einen weiteren Aspekt dieses Alltags vor.

Bemüht um eine ausgeglichene Darstellung setzt Melgar auf Beobachtung, ohne Kommentar oder schriftliche Informationen, wie schon in VOL SPÉCIAL. Der Direct-Cinema-Gestus hat jedoch seine Tücken, denn er evoziert nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen moralischen Anspruch an Objektivität. Dass dies nicht einzuhalten ist, ist längst bekannt. Und eine kontrastierende Montage trägt ihren Teil dazu bei. In L'ABRI enthüllen die vermeintlich ebenfalls beobachteten Unterhaltungen zwischen den Leidensgenossen die Konstruktion dahinter. Sie wirken gestellt, was sich insbesondere an den Telefonaten des Mauretaniers Amadou Sow zeigt, bei denen ein Mikrofon am Handy platziert wurde, um auch die Leute am anderen Ende der Leitung zu hören. Gedacht sind die Gespräche vor allem als informative Einschübe. Sie wirken allerdings weniger authentisch als vielmehr didaktisch.

Dennoch sind es gerade diese Hintergrundinformationen, die Interesse wecken: Warum ist das System in Genf anders als in Lausanne? Warum nimmt jemand dieses «Scheissleben» auf sich? Im Fall von Amadou wird die Motivation ansatzweise greifbar, wenn in den Gesprächen deutlich wird, dass es um Würde geht und um die Unmöglichkeit, mit leeren Händen nach Hause zurückzukehren.

In den Wiederholungen spitzen sich auch die Dissonanzen zwischen den Roma und den afrikanischen Migranten zu. Aber auch die Hilflosigkeit der Sozialarbeiter wird spürbarer, trotz des patriotischen Chefs der Anlage, der morgens eintrifft, um gleich Kritik zu üben. Er verkörpert die Regeln, das "böse" System, das das wirkliche Problem zu sein scheint. Mit dem Verzicht auf Kommentare ermöglicht Melgar aber eine offene Lesart und liefert damit allen Seiten Argumente: So können die einen beklagen, der Staat stelle nicht genügend Übernachtungsplätze zur Verfügung, die anderen, dass (EU-)Ausländer in die reiche Schweiz gelockt werden und das Sozialsystem belasten. Das können allerdings nur verkürzte, emotionale Schlussfolgerungen sein, denn eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Thema ist aufgrund der fehlenden Komplexität und der offengebliebenen Fragen nicht möglich.

Tereza Fischer

R, K: Fernand Melgar; S: Karine Sudan; T: Elise Shubs. P: Fernand Melgar; Climage, RTS, SRG SSR. 101 Min. Schweiz 2014. CH-V: Agora Films

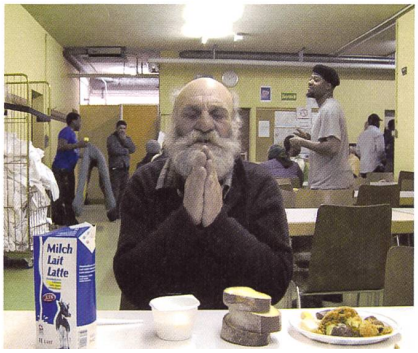
SLEEPLESS IN NEW YORK
Christian Frei

Wenn triebhafte Grossstädter unter Schlafstörungen leiden, hat dies oftmals romantische Gründe. Sie sind frisch verliebt, die Dopaminproduktion läuft auf Hochtouren. Die wenigsten wissen, dass dieses "Glückshormon" auch in rauen Mengen ausgeschüttet wird, wenn uns Liebeskummer den Schlaf raubt.

Christian Frei begleitet in seinem neusten Dokumentarfilm drei Herzversehrte in der hektischen Metropole New York. Ihnen gemein ist, dass der Moment der Zurückweisung nicht weit zurückliegt, oder klinisch gesprochen, die Wunde noch immer blutet. Eigentlich ein undankbares Thema für einen Film: eine Dramaturgie ohne viel Hoffnung auf Katharsis, mit Protagonisten, die sich in einem emotionalen Stillstand befinden, aus dem sie sich nur sehr langsam herauskämpfen – wenn überhaupt. Doch Frei begnügt sich nicht mit dem Beobachten der Zurückgewiesenen, sondern forscht mithilfe der Anthropologin Helen Fisher den Hirnvorgängen nach, die uns in diesen Leidenszeiten bestimmen.

Alley Scott, die vor knapp drei Wochen von ihrer grossen Liebe "gedumpt" wurde, wird zu diesem Zweck in eine Röhre geschoben und mit Bildern ihres Exgeliebten konfrontiert. Die Ergebnisse sind überraschend: Das Suchtzentrum im Hirn reagiert wie bei Drogen. Der unerträgliche Schmerz, den Herz und Körper nach einer Trennung erleben, ist neurologisch gesehen ein Entzug. Frei gibt der Expertin Fisher viel Raum für ihre im Laufe des Films etwas redundanten Analysen und inszeniert sie als einsame Wölfin, die rastlos – auch wenn sie selbst gerade am Ausgehen ist – das Balzverhalten ihrer Mitmenschen erforscht. Sich selber schreibt der Filmemacher die nicht immer gelungene Doppelfunktion des Regisseur-Therapeuten zu. So hat er stets ein offenes Ohr für die schlaflose Alley, die in die Skype-Kamera schluchzt, dass ihr Ex nun Onanie-Videoaufnahmen von ihr besitze.

Liebe in Zeiten des sozialen Medienwahnsinns mutiert zu seltsamen Kombina-



tionen von hoffnungsloser Romantik und moderner Technik. Rosey la Rouge, eine Burleske-Tänzerin, wartet seit Wochen auf eine Nachricht von ihrem Angebeteten, der sie während der Nixenparade vor einem Haifischbecken geküsst hat. Seither verharrt sie in der blauen Unterwasserwelt ihrer Phantasie und twittert Sehnsüchtiges.

Die ständige Erreichbarkeit und die Möglichkeit, seiner Ex per SMS viel Glück für ihren Konzertauftritt zu wünschen, quält auch Michael, einen schreibenden Nerd. Seine raue Stimme, die an den jungen Leonard Cohen erinnert, beschreibt wortgewandt seinen inneren Zerfall. Michaels Cellolehrer, der mehr taugt als mancher Psychologe, rät ihm, jede Erinnerung an seine Geliebte zu vernichten. Das Entsetzen auf Michaels Gesicht bezeugt, dass er noch meilenweit von solch symbolischem Loslassen entfernt ist. Die Empathie und Identifikation mit Michael, der sich in seiner ganzen Verletzlichkeit zeigt, funktioniert, weil ein jeder dieses Gefühl der Verzweiflung schon erlebt hat.

Frei liess die Protagonisten in einem intimen Setting, nur mit Mikrofon und ohne Kamera ihre eigenen Texte, die sie zuvor auf einer Onlineplattform geschrieben hatten, vorlesen. Weitere Textfragmente aus diesen tagebuchartigen Einträgen werden über mit Spezialoptik aufgenommene Bilder von U-Bahnreisenden gelegt. Diese filmischen Gedankenblasen wirken durch ihre Anonymität und Floskelhaftigkeit wenig faszinierend, vielmehr unterbrechen sie den Handlungsstrang der Hauptfiguren, als dass sie ihn ergänzten. Trotzdem ist diese sicherlich auch Alltagsvoyeurismus bedienende Dokumentation über weite Strecken vergnüglich anzusehen, gerade weil sie uns eine gnadenlose Karikatur unserer selbst vorhält.

Sascha Lara Bleuler

R: Christian Frei; K: Peter Indergand; S: Christian Frei, Lara Hacisalihzade; M: Max Richter, Eleni Karaindrou, Gia Kancheli. P: Christian Frei Filmproductions. Schweiz 2014. 92 Min. CH-V: Praesens Film, Zürich

YALOM'S CURE
Sabine Gisiger

Die Schweizer Dokumentarfilmerin Sabine Gisiger widmet ihren jüngsten Film einem der einflussreichsten Psychotherapeuten der USA: Irvin Yalom. Der achtzigjährige Psychiater und Autor kann auf rund fünfzig Jahre therapeutische Tätigkeit zurückblicken. Er entwickelte insbesondere die Freud'sche Psychoanalyse weiter. Dabei verlegte er den Fokus vom Einzelschicksal und dem individuellen Patienten hin zum Menschen an sich und seiner Suche nach dem Sinn des Lebens, seiner Auseinandersetzung mit dem Tod. Mit Yaloms Worten: «Welcome to the human race.» Entsprechend prägte er den Begriff der «existenziellen Psychotherapie» und initiierte gleich zu Beginn seiner Lehrtätigkeit die Gruppen- anstelle der Einzeltherapie.

Sabine Gisiger (MOTOR NASCH, 1995, DO IT, 2000, oder GURU – BHAGWAN, HIS SECRETARY & HIS BODYGUARD, 2010) nähert sich dem Startherapeuten und Bestsellerautor auf einer sehr persönlichen Ebene: Sie rollt seine Familiengeschichte auf, zeichnet seinen Werdegang nach, lässt Yalom über Therapieansätze referieren – etwa dass er sich als «Guide» für Menschen versteht, die er weniger als Patienten denn als Reisende auf dem Weg der Selbsterkundung sieht – und zeigt den sympathischen Senior, der oft mit Strohhut durch die Landschaft radelt, im Kreise seiner vielköpfigen Familie in seinem Haus in Südfrankreich. So charakterisiert sich YALOM'S CURE weniger als kritische Auseinandersetzung mit seiner Forschung und seinem Wirken, sondern vielmehr als Hommage an Yalom als Mensch und Therapeut und als filmisches Porträt, das sich durch eine stille Heiterkeit auszeichnet.

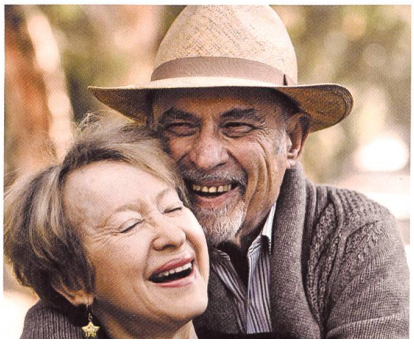
Dazu tragen auch die zahlreichen Anekdoten bei, mit der der Film den Lebensweg Yaloms absteckt. So etwa erzählt Irvin, wie seine ungebildete Mutter, unfähig, die Bücher ihres erfolgreichen Sohnes zu lesen, am Duft der neu gedruckten Exemplare schnupperte, während seine Ehefrau, die Historikerin Marilyn Yalom, die gemeinsamen Jugendjahre aufleben lässt und schildert, wie sie ihre Freiheit auskostete, während Irvin sich ganz auf diese seine grosse Liebe zu ihr konzentrierte. Überhaupt ist ihre lebenslange enge Beziehung ein wichtiges und prägendes Element für Yaloms Entwicklung, seine Therapietätigkeit und sein Forschen. Da mag man mit einem Schmunzeln zur Kenntnis nehmen, dass das "Vorbild" der Eltern keinen grossen Einfluss auf die Lebensgestaltung der vier Kinder hatte, die samt und sonders geschieden sind ...

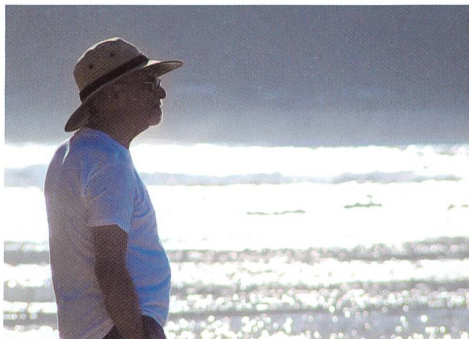
Für ihr Filmporträt verwebt Sabine Gisiger stimmig verschiedenstes Bildmaterial: Nebst den Interviews nutzt sie Archivaufnahmen – etwa historische Bilder von Ellis Island um 1920, als Yaloms Eltern, die jüdisch-polnischer Abstammung waren, um die Aufnahme in die USA ersuchten, oder aus dem Amerika der vierziger und fünfziger Jahre, als Irvin und Marilyn studierten und sich kennenlernten. Sie ergänzt diese mit Sequenzen aus den Homemovies der Familie sowie mit Symbolbildern, wenn es um eher abstrakte Konzepte aus der Psychotherapie geht: das Abtauchen in Meerestiefen als Metapher für das Unbewusste, lautlos vorüberziehende Schiffssilhouetten im gleissenden Licht, hoch fliegende Papierdrachen oder grüne Felder, durch die der Wind streicht.

Nicht zuletzt diese Bilder sorgen für den visuellen Echoraum, wenn Yalom mit seiner warmen und rauen Stimme über das Leben, die Liebe, den Menschen reflektiert. Sie sorgen für eine schwebende Atmosphäre, die den Film dem dokumentarischen Duktus entheben und eine Leichtigkeit verleihen, die sich im deutschsprachigen Titel des Films wiederfindet, der zugleich auch treffend den Inhalt des Films selbst umreisst, nämlich «Yaloms Anleitung zum Glücklichsein».

Doris Senn

R, B: Sabine Gisiger; K: Helena Vagnières, Matthias Günter, Tim Metzger; S: Barbara Weber, Andreas Winterstein; M: Balz Bachmann; T: Saul Rouda. P: Das Kollektiv für audiovisuelle Werke; Philip Delaquis. Schweiz 2014. 77 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich





VI ÄR BÄST! (WE ARE THE BEST!)
Lukas Moodysson

In Lukas Moodyssons Filmen sind die Jugendlichen meist mit verständnisvoll wohlwollenden Eltern gesegnet. Doch welche fast Dreizehnjährige will schon an Mutters Geburtstagsfest vor den Augen aller Anwesenden liebkost werden wie ein kleines Kind? Für die introvertierte Bobo jedenfalls ist diese Anmassung Grund genug, sich ins Zimmer zu verkriechen und am Telefon mit ihrer Freundin Klara zu diskutieren, wer von beiden denn die unerträglicheren Eltern habe. Und spätestens beim wiederholten Blick in den Badezimmerspiegel wird klar, dass Bobo wohl mehr mit sich und ihren neuerdings kurz geschnittenen Haaren beschäftigt ist als mit der emotional labilen Mutter.

So weckt der Anfang von VI ÄR BÄST! die Erwartung, Moodysson habe zur erzählerischen Stringenz seiner ersten Filme zurückgefunden. Allen Parallelen zum Trotz ist die auf der autobiografischen Graphic Novel «Aldrig Godnatt» seiner Frau Coco basierende, im Stockholm von 1982 angesiedelte Geschichte jedoch keine Grossstadtvariante seines starken Debüts FUCKING ÅMÅL (1998).

Zwar unterscheiden sich die mal warm, mal ungesund wirkenden Gelbtöne der unterbeleuchteten Nacht- und Innenaufnahmen in *Ulf Brantås'* eng gefassten Handkamerabildern kaum von jenen des Provinznests Åmål. Weil aber die Protagonistinnen des neuen Films ein paar wenige Jahre jünger sind als damals Agnes und Elin, stehen bei Bobos zaghaftem Selbstfindungsprozess nicht adoleszente Liebesverwicklungen, sondern die Freundschaft zur entscheidungsfreudigen Klara im Zentrum. Dem Kinderzimmer sind die Mädchen nämlich definitiv noch nicht entwachsen.

Und da sie gerade erst ins Rebellenalter kommen, als der Punk bereits für tot erklärt ist, schlagen Klaras Irokesenschnitt und speckige Kleider im kleinbürgerlichen Umfeld der Hauptstadt deutlich weniger hohe Wellen als Agnes' Homosexualität in Åmål. Die Göre mit den grossen, schalkhaften Augen erntet von den blonden Klassenkameradinnen denn auch lediglich abschätziges Mitleid, wenn sie mit geröteten Backen von den drängenden Problemen ihres erst kürzlich politisierten Lebens predigt, zu denen momentan Atomkraftwerke und die nukleare Bedrohung im Allgemeinen gehören.

Während sich die übrigen Kinder im Jugendtreff eine Teigschlacht liefern, stellen Bobo und Klara mit viel roter Farbe und Feuer einen Reaktorunfall nach. Die existenzielle Dimension ihrer Weltanschauung bleibt jedoch Pose, können die Mädchen doch darauf vertrauen, in der elterlichen Wohnung jederzeit Raum zum Herumtollen und einen vollen Kühlschrank vorzufinden. Die entscheidenderen Fragen betreffen – wenig erstaunlich – den Musikgeschmack. Schliesslich ist gegenseitige Sympathie auch davon abhängig, ob jemand noch «Ebba Grön» hört oder bereits an «Joy Division» verloren gegangen ist.

So grenzen sich die beiden Freundinnen nicht nur gegen die kommerzielle Discomusik der stets pastellfarben angezogenen Blondinen ab, sondern fühlen sich auch physisch belästigt vom Hardrock der Schülerband «Iron Fist». Aus Rache für deren pubertäre Beleidigungen gründet Klara mit Bobo – ohne jede Ahnung von Musikinstrumenten – spontan eine Punkband mit dem einzigen Ziel, die Rocker aus dem kuschelpädagogisch betriebenen Bandraum der Jugendeinrichtung zu vertreiben.

Wie schon bald deutlich wird, stellt Moodysson die Figuren mittlerweile noch radikaler über die Handlung als etwa in der Kommunenkomödie TILLSAMMANS (TOGETHER, 2000). Er scheut sich nicht, Klaras Sprunghaftigkeit zum Konzept zu erheben und so die übergeordnete Dramaturgie einer episodischeren Erzählweise zu opfern. Auch jenes Bandprojekt wäre wohl schnell wieder vergessen, wäre da nicht die visuell betont farblose Hedvig, deren Standhaftigkeit Klara und Bobo ebenso beeindruckt wie ihre Gitarrenkünste, sodass sie sie trotz Vorbehalten in die Band aufnehmen.

Wenn der erfrischend unsentimentale Film so etwas wie ein emotionales Zentrum hat, dann ist es diese anfangs verschlossene Hedvig, die im Verlauf der Handlung immer wieder mit bewundernswerten Fähigkeiten und Eigenschaften überrascht, ohne sich im Öffnungsprozess selbst zu verleugnen. Mit ihrer intimen Coverversion des – ursprünglich ironisch gemeinten – KSMB-Hits «Sex Noll Två» bewegt sie nicht nur die vorurteilsbeladenen Freundinnen, sondern singt sich auch ins Herz des Publikums.

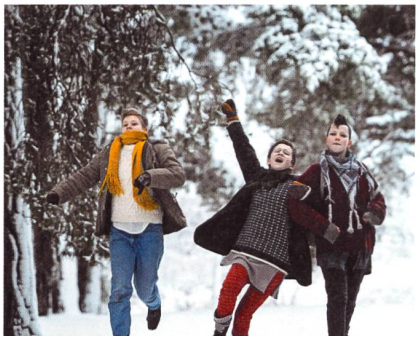
Trotz Hedvigs zunehmender Attraktivität und der starken Präsenz von *Mira Grosin* in der Rolle der lange Zeit unwidersprochenen Anführerin Klara verliert der Film den Selbstfindungsprozess der Hauptfigur nicht aus den Augen. Im Kampf um die Gunst eines Jungen gesteht er Bobo schliesslich doch noch ein Erfolgserlebnis zu, das aber zu peripher ist, um wirklich zu berühren.

Weil sich Moodysson dramatischen Emotionalisierungsstrategien konsequent verweigert und die Erlebnisse der drei Mädchen liebevoll als Sturm im Wasserglas inszeniert, entwickelt VI ÄR BÄST! nie den Sog und die Kraft von FUCKING ÅMÅL.

Dank Moodyssons untrüglichem Gespür für den Blick der Kinder und seiner Sensibilität in der Schauspielerführung wirken die Darstellerinnen und Darsteller aber in jedem Moment authentisch. Auch wenn die realitätsnahe, nostalgiefreie Unmittelbarkeit der Inszenierung aus altersmässiger Distanz möglicherweise packender wirkt als aus der Sicht eines heute Dreizehnjährigen, ist es dem Drehbuchautor und Regisseur auf jeden Fall gelungen, mit einer Serie von oft elliptisch geschnittenen Vignetten den Geist des Punk mit ungewöhnlich grosser Heiterkeit einzufangen.

Oswald Iten

R: Lukas Moodysson; B: L. Moodysson; nach dem Comic Aldrig Godnatt (Never Goodnight) von Coco Moodysson; K: Ulf Brantås; S: Michal Leszczylowski; A: Linda Janson, Paola Holmér; Ko Moa Li Lemhagen. D (R): Mira Barkhammar (Bobo), Mira Grosin (Klara), Liv LeMoyne (Hedvig), Johan Liljemark (Kenneth). P: Memfis Film; Lars Jönsson. Schweden, Dänemark 2013. 105 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich



MY NAME IS SALT
Farida Pacha

Ausgetrockneter Boden, unter der brütenden Sonne zu brüchigen Erdschollen geworden. Akustisch unterlegt ist diese erste Einstellung mit Geräuschen von quellendem Wasser. Dann: angeschnitten im Bild ein Boot auf der ausgetrockneten Erde, in der Tiefe des Bildes am Horizont erkennbar ein weiteres Boot. Schnitt. Vier verlassen wirkende Boote in einer endlos scheinenden Ebene. Ein indisches Saiteninstrument setzt ein. Schnitt. Im gleissenden Licht noch einmal zwei Boote, dazwischen ein verdorrter Strauch. Insert: «The struggle towards the heights is enough to fill a man's heart.» Albert Camus, The Myth of Sisyphus.

Ein Gefährt nähert sich im flirrenden Licht aus der Tiefe des Bildes. Nahaufnahme eines Mannes, der an einer Zigarette zieht, den Rauch ausbläst und einen weiteren Zug nimmt. Der Mann wartet neben einem Motorrad auf den Traktor, der sich – auch akustisch – nähert. Auf der vollen Ladung des Anhängers sitzen fünf Personen. Der Mann steigt aufs Motorrad und folgt dem inzwischen an der Kamera vorbeigefahrenen Gefährt. Der Filmtitel wird eingeblendet. Nun fährt die Kamera oben auf der Ladung mit. Bei zwei Hütten wird der Anhänger entladen, und dann fährt der Traktor mit dem leeren Anhänger weg.

MY NAME IS SALT ist, wenn wir die Filmemacherin Farida Pacha selbst zu Wort kommen lassen, «ein beobachtender Dokumentarfilm über Menschen, die nach Perfektion streben, über ihre Hingabe zur Arbeit». Und: «Im Film beobachten wir nur, es gibt keine Interviews und keine Voice-over. Er ist geprägt durch einen lyrischen Stil, bleibt dabei aber einfach und nüchtern.»

Die nun folgende Sequenz versteht aber nur, wer den Film zum zweiten Mal sieht oder sich vorab informiert hat. (Die Marketingstrategie stellt die Dramaturgie des Films auf den Kopf.) Eine lehmige Masse wird von Hand ausgehoben und zu Erdhaufen aufgeschüttet. Löcher werden in die Wüste gegraben. «Hast du's gefunden?», fragt die Frau den Mann im ausgehobenen Loch. Sie graben etwas aus, das wie Schläuche aussieht, dann Kanister, schliesslich ein schweres Gerät, das sich als Pumpe herausstellt.

Aber gemach, die Auflösung erfolgt zum Ende hin – erzählt wird linear, was dramaturgisch möglich, aber nicht zwingend ist, den ein "beobachtender" Dokumentarfilm baut ja primär nicht auf Spannung auf. Wir beobachten, wie die Pumpe Wasser pumpt, wie die Leute kochen und essen, wie Trinkwasser gebracht wird, die Kinder zur Schule gehen und – vor allem – wie auf den angelegten Salzfeldern gearbeitet wird. Der denkende Beobachter kann sich in etwa folgenden Reim auf das Gesehene machen: Salzhaltiges Grundwasser wird auf die angelegten Felder gepumpt und kristallisiert mit der sorgfältigen, fachmännischen und ausdauernden Bearbeitung mithilfe der brennenden Sonne zum kostbaren Salz.

Die ruhige Kamera von *Lutz Konermann* entspricht der stoischen Ruhe, mit der hier gearbeitet und gelebt wird. Keine unmotivierten Schwenks, keine verwackelte Kamera, keine überflüssigen Unschärfen. Einstellungen mal aus grösserer Distanz, mal näher am Geschehen. Einstellungen, die die Bezeichnung Einstellung verdienen. Ich kann mich Leslie Felperin anschliessen, die in «The Hollywood Reporter» schrieb: «Every one of Konermann's shots is damn near perfectly composed and balanced.»

Vor lauter Schönheit und Harmonie könnte man beinahe vergessen, ausblenden, übersehen, wie hart das Leben da draussen in der Wüste sein muss. Die ökonomischen Bedingungen dieser Salzgewinnung drängen sich nie in den Vordergrund. Bei einem Anruf eines Salzhändlers erfahren wir, dass der Zeitplan nicht eingehalten wird, und damit auch, dass es bei aller Bedächtigkeit der ausgeführten Arbeiten auch einen Zeitdruck gibt. Wenn die Salzkruste zu dünn ist, das Feld erneut geflutet werden muss, wird mehr Öl für die Pumpe verbraucht, und das drückt – wie man sich ausmalen kann – auch auf den Lohn. Nachdem dann die Lastwagen mit dem Salz, der Ernte monatelanger Anstrengung, abgefahren sind, sagt der Familienvater und Teamchef fast nebenbei: «Next year we won't work for such a low price.» Und fügt nach einer Pause hinzu: «We can hardly cover the cost of the crude oil we are burning.»

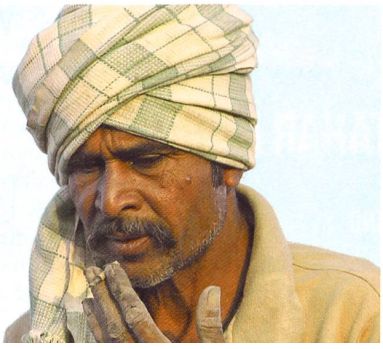
Pumpen, Schläuche und Kanister werden vergraben, der Anhänger des Traktors mit den restlichen Habseligkeiten beladen. So wie sie gekommen sind, fahren die Menschen, die wir beobachtet haben, wieder weg. Schnitt auf die Boote, die in der ausgetrockneten Wüste liegen.

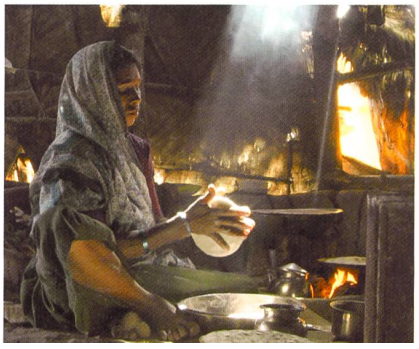
Und nun folgt die Auflösung in einem Insert: «After eight months of living in the desert, 40 000 families in India move back to their villages.» Und dann: «Year after year, the monsoon washes their salt fields away as the desert turnes into sea.» Und: «And still they will return, striving to make the whitest salt on earth.»

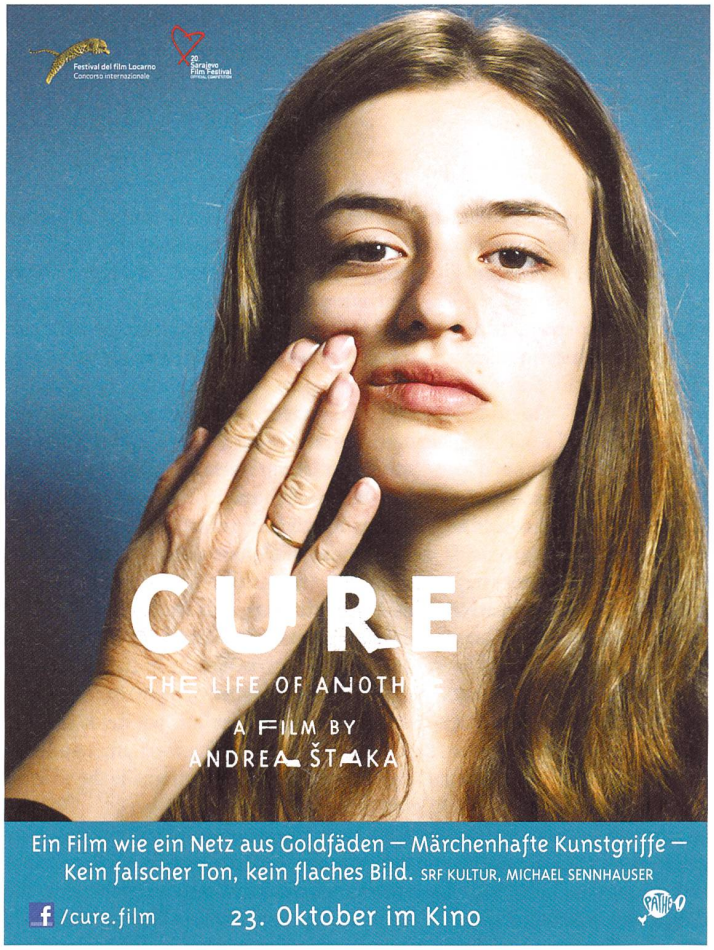
Nun schwimmen die Boote im Wasser – eins dieser Boote mit einem Segel zieht vorbei. Sobald das Wasser versickert ist, die Boote wieder in der Wüste liegen, werden sie – wir wissen es inzwischen –, die Salzfamilien, wiederkommen, ihnen bleibt gar keine andere Wahl – mit erfülltem Herz oder der Faust in der Tasche.

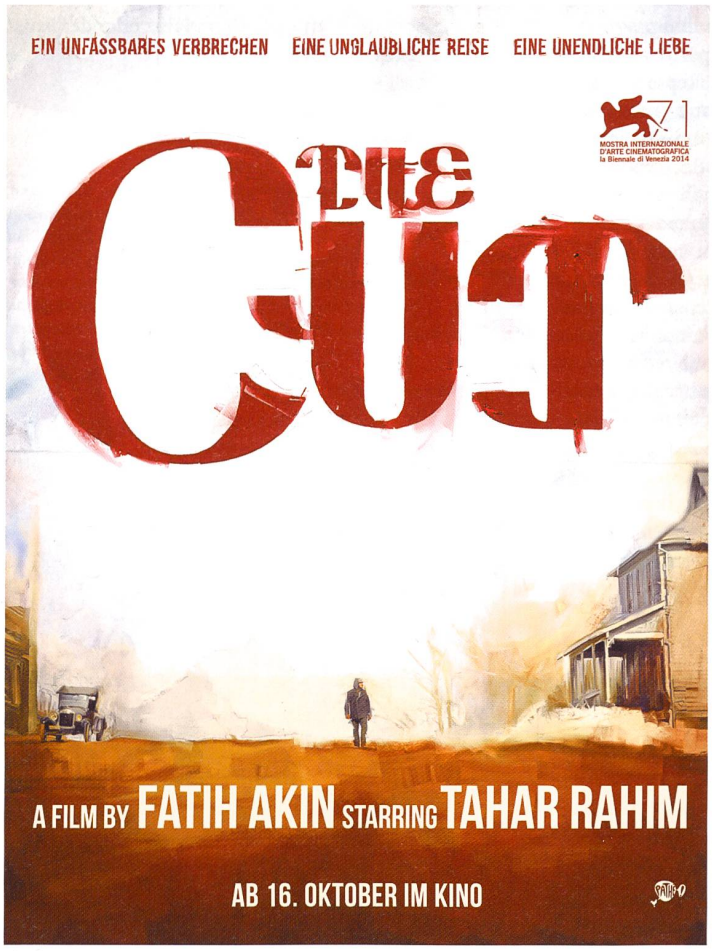
Walt R. Vian

Regie und Buch: Farida Pacha; Kamera: Lutz Konermann; Schnitt: Katharina Fiedler; Musik: Marcel Vaid; Ton: Sanjeev Gupta, Ramesh Birajdar. Mitwirkende: Chhanabhai Bababhai Pagi, Devuben Chhanabhai Pagi, Guhabhai Lakshmanbhai Rathod, Manu, Rajnik, Ajit, Dharmi, Rampal, Kanubhai Bhorali, Dashrathbhai Pagi, Kinder der Asha-Primary-School. Produktion: Leafbird Films; Produzenten: Lutz Konermann, Farida Pacha. Schweiz, Indien 2013. Farbe; Dauer: 92 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden









S. k., s. g.

k.

k.

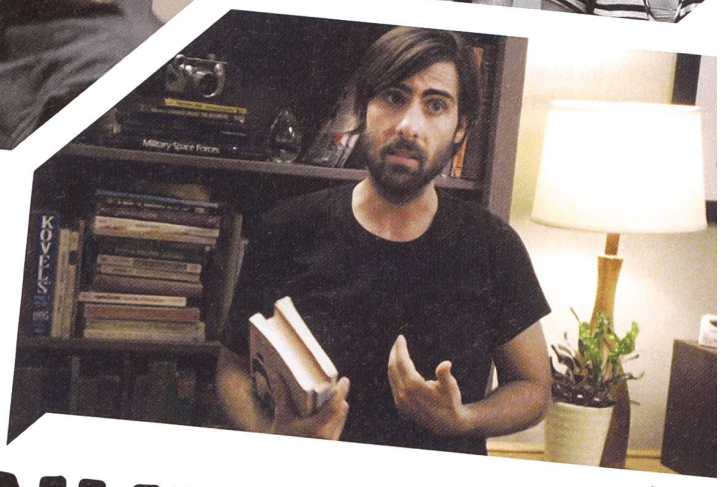
So kurz, so gut.
18. Internationale Kurzfilmtage
Winterthur, 4.–9. November 2014
www.kurzfilmtage.ch

Hauptsponsorin
Zürcher Kantonalbank

Medienpartner
SRG SSR
Tages-Anzeiger

1

2



3

DAS ENDE DER BESCHEIDENHEIT?

Mumblecore-Filme und ihre Nachfolger

von Lukas Foerster

«Adieu, mumblecore»: Amy Taubin verabschiedete sich in *Film Comment* bereits Ende 2007 von einer damals noch ausgesprochen jungen Filmbewegung. Der Begriff «Mumblecore» war gerade einmal zwei Jahre alt, geprägt hatte ihn 2005 Eric Masunaga, ein Musiker und Sounddesigner, der mit dem Regisseur *Andrew Bujalski* zusammenarbeitet und dem die eigentümliche Sprechweise aufgefallen war, die die Filme prägt – nicht nur Bujalskis, sondern auch einiger anderer junger Filmemacher wie *Aaron Katz* oder *Joe Swanberg*: Da wird nicht unbedingt komplett unverständlich genuschelt, aber es geht doch um ausgestellt naturalistisches, um ein nicht geschliffenes, sondern abgeschliffenes Sprechen, um ein Sprechen vor allem, das sich nicht auf Informationsvermittlung reduzieren lässt, sondern das einen eigenen Attraktionswert aufweist. Wäre man bösen Willens, könnte man sagen: Das liegt auch daran, dass der Mumblecore sich andere Attraktionen nicht leisten kann. Die meisten Filme werden für sehr wenig Geld gedreht, die Finanzierung läuft oft komplett über Crowdfunding, in technischer Hinsicht setzt man auf Do-it-yourself-Minimalismus. Tatsächlich machen viele Mumblecore-Filme erst einmal nicht viel mehr, als den Schauspielern in aller Ruhe beim Daherreden zuzuhören und zuzuschauen.

Taubin, die das amerikanische Independentkino schon seit Jahrzehnten verfolgt, wollte in all dem wenig mehr sehen als «a flurry of festival hype and blogosphere branding». Mit ihrer Skepsis war und ist sie nicht alleine. Kaum ein Text über Mumblecore, den man nicht mindestens auch als einen Abgesang, wenn nicht gleich als Grabrede lesen kann (dieser hier ist nicht unbedingt eine Ausnahme). Insbesondere wird der Mumblecore-Gruppe immer wieder, von verschiedener Seite, eine gewisse Selbstbezüglichkeit vorgeworfen: Fast ausnahmslos junge, weisse Mittelklassejungs seien das, die Filme machten über junge, weisse Mittelklassejungs, die wiederum mit ziemlicher Ausschliesslichkeit über die Probleme junger, weisser Mittelklassejungs reden (und die Probleme haben meistens einiges zu tun mit jungen, weissen Mittelklassemädels). Eine Diagnose, die zwar nicht ganz von der Hand zu weisen ist, die aber auch auf viele andere Filmbewegungen, wie zum Beispiel die französische Nouvelle Vague (zumindest in deren Anfangsjahren) zutreffen würde. Ist es wirklich so falsch, wäre eine Gegenfrage, wenn man beim Filmemachen erst einmal mit den Dingen anfängt, mit denen man sich wenigstens ein bisschen auskennt, also mit dem eigenen Alltag, dem eigenen Milieu, den eigenen Kumpels?

Es ist bei all dem Gegenwind fast ein Wunder, dass Mumblecore auch noch im Jahr 2014, fast zehn Jahre nach dem ersten Auftauchen, einen halbwegs lebendigen Eindruck macht. Zumindest kann inzwischen niemand mehr behaupten, dass es sich um ein Nischenphänomen unter vielen handelt, um ein paar versprengte Filmchen, die ausserhalb eines kleinen Kreises von Eingeweihten niemanden interessieren. Einige der Protagonisten der ersten Welle haben ihren Weg ins Zentrum der amerikanischen Entertainment-Industrie gemacht: Die Brüder *Jay* und *Mark Duplass* drehten schon 2010 mit *Jonah Hill* und *John C. Reilly* (CYRUS); *Lena Dunham*, eine der ersten Frauen, die Zugang zum vormaligen Männerklub gefunden hatte, feiert mit ihrer HBO-Serie GIRLS seit Jahren grosse Erfolge; *Greta Gerwig*, die als Schauspielerin unter anderem bei Swanberg zum Gesicht des Mumblecore avancierte, ist inzwischen ein veritabler Hollywoodstar. Andere, wie Bujalski und Swanberg, sind ihren Indiewurzeln treu geblieben und damit auch nicht schlecht gefahren, sie gehören längst zu den ambitioniertesten, eigensinnigsten Autorenfilmern Amerikas.

Man kann also, scheint es, Mumblecore mit gleichem Recht als ein einziges Missverständnis und als eine Erfolgsgeschichte beschreiben, je nachdem, welche Massstäbe man anlegt. Eine ganz andere Frage ist, wie der Hype überhaupt hatte entstehen können, wie es möglich war, dass sich im riesigen, vielfältigen, kaum überschaubaren Feld des amerikanischen Independentkinos überhaupt noch einmal eine Bewegung etablieren konnte, die zumindest für einen nennenswerten Teil der Kritik und der interessierten Öffentlichkeit eine Art Vorreiterrolle

JEDER MENSCH, ABER AUCH JEDER FILM
spricht seine eigene Sprache, und es ist vielleicht gar nicht mehr nötig, dass er dabei von allen, oder auch nur noch von **EINER MEHRHEIT, VERSTANDEN WIRD.**

einzunehmen in der Lage war. Möglicherweise lohnt eine historische Perspektive: Mumblecore tauchte in einer Phase des filmtechnischen Umbruchs auf (der immer noch nicht ganz abgeschlossen ist), als in allen Bereichen des Kinos, von der Produktion bis zur Distribution, Mitte der Nullerjahre ein vehementer Digitalisierungsdruck einsetzte.

Seither wird überall ausgehandelt, was Kino nach dem Film(-streifen) ist, sein wird, sein kann. Im Bereich des amerikanischen Independentkinos (das im Gegensatz zum europäischen Autorenkino tatsächlich unabhängig ist, weil es über keine Förderquellen, keine aus öffentlichen Geldern finanzierte Infrastruktur verfügt) steht besonders viel auf dem Spiel, nämlich nicht nur die klassischen Produktions- und Vertriebswege, sondern der Ort Kino an sich. Lohnt es sich für kleine Filme, die von Freunden der Filmemacher finanziert, mit digitalen Allerweltskameras gedreht, am heimischen Laptop montiert sind, überhaupt noch, die prinzipiell die ganze Welt einschliessende Öffentlichkeit des Kinos zu adressieren? Sind solche Filme auf spezialisierten Festivals und anschliessend in den an jeder Ecke aufblühenden Video-on-demand-Websites nicht ohnehin besser aufgehoben? (Nur eine von vielen offenen Fragen ist, ob die neuen Cinema-on-demand-Modelle die Karten noch einmal neu mischen werden.)

Vielleicht kann man Mumblecore, sowohl die Filme selbst als auch ihre Rezeption, verstehen als eine Reaktion auf die vielfältigen Veränderungen, die das Kino im Zuge der Digitalisierung durchmacht, und auf die Verunsicherungen, die mit diesen Veränderungen einhergehen und von denen man in Europa noch nicht allzu viel mitbekommt; hier halten die diversen Fördersysteme das alte System – noch – halbwegs am Leben. Schon den Mumble selbst, die erwähnten unorthodoxen Sprechweisen, die von den Filmen zelebriert werden, könnte man schliesslich beschreiben als den Versuch, den kommunikativen Vertrag, der im Kino Film und Publikum zusammenschweisst, wenn nicht direkt zu kündigen, so wenigstens infrage zu stellen. Jeder Mensch, aber auch jeder Film spricht seine eigene Sprache, und es ist vielleicht gar nicht mehr nötig, dass er dabei von allen, oder auch nur noch von einer Mehrheit, verstanden wird.

Dazu passt, dass das neue amerikanische Independentkino auch in räumlicher Hinsicht kein Kino des Zentrums ist. Wenn die Mumblecore-Bewegung einen Ursprung hat, dann findet der sich nicht in weltläufigen Grossstädten wie New York oder Los Angeles, den traditionellen Schaltstellen der US-amerikanischen Kultur, sondern im entspannten, aber auch ein wenig verschlafenen texanischen Austin. Die Hauptstadt der Slackerkultur ist schon seit den achtziger Jahren ein wichtiger Ort für das amerikanische Independentkino: *Richard Linklater* gründete 1985 die Austin Film Society, die als besserer Filmklub begann, aber längst über ein eigenes Studiogelände verfügt. Und das South by Southwest Festival (SXSW), das als reines Musikevent gegründet wurde und erst in den Neunzigern eine Filmsektion etablierte, gehört inzwischen zu den zentralen Filmfestivals Nordamerikas – zumindest für die Mumblecore-Generation hat es dem grösseren, industrienäheren Sundance den Rang abgelaufen: Auf dem SXSW liefen Mitte der Nullerjahre die frühen Arbeiten von Bujalski, Katz, Swanberg, der Duplass-Brüder, und erst dadurch lernten sich die Filmemacher auch gegenseitig kennen.

Zwar leben und arbeiten nur wenige Mumblecore-Regisseure ganzjährig in Austin – vor allem zu nennen ist Bujalski, der zum wohl wichtigsten Filmpoeten der texanischen Bundeshauptstadt geworden ist; seine ersten drei Filme (Mumblecore-untypisch auf Zelluloidfilm, auf körnigem 16-mm-Material gedreht) scheinen bis in ihre Materialität, in die rötlich-braune Textur ihrer sonnendurchfluteten Bilder, das relaxte Ambiente und die etwas gedämpfte Geschwindigkeit des Lebens in Austin auf die Leinwand zu transportieren. Doch auch viele andere Filme aus diesem Umfeld zeichnen sich durch ein gesteigertes Interesse für Orte jenseits der grossen Ost- und Westküstenmetropolen aus.

In dieser Hinsicht ist Mumblecore gerade kein neues amerikanisches Nationalkino, sondern vielleicht eher ein Kino der Regionen. DANCE PARTY, USA und COLD WEATHER von Katz zum Beispiel werden von den deutlich kühleren Farben Portlands, der Heimatstadt des Regisseurs, dominiert (die man auch aus den Filmen *Kelly Reichardts*, einer entfernten Verwandten des Mumblecore, kennt); und *Matt Porterfield*, der zumindest zum erweiterten Kreis der Truppe zählen dürfte (obwohl seine Arbeit mit Laiendarstellern und quasidokumentarischen Techniken eine fast schon neorealistische Grundstimmung schaffen, die recht weit entfernt ist vom selbstreflexiven, dialoglastigen Mumblecore-Tonfall), zeichnet in seinen bisher drei Filmen ein intimes, erstaunlich vielschichtiges Porträt Baltimores.

Trotz der erwähnten Mainstreamerfolge und einigen generischen Ausdifferenzierungen (die Low-Budget-Horrorfilme von *Ti West* etablierten zum Beispiel die Variation des «Mumblegore»-Kinos) hat sich ein gewisser Überdruss ausgebreitet: Noch mehr kleinformatige Geschichten aus noch mehr amerikanischen Provinzstädten, noch mehr teilautobiografische Erzählungen über auf unterschiedliche Weise am Leben und an sich selbst scheiternden Narzissten – kann das wirklich alles sein, was man vom ästhetisch avancierten amerikanischen Independentkino erwarten darf? Die Hoffnung auf ein Leben des Indiefilms nach Mumblecore hat auch ganz pragmatische Gründe: Die Festivals (SXSW, Tribeca) und Webmagazine (Indiewire, Slate), die die Bewegung bekannt gemacht haben, können sich nicht ausruhen und lediglich auf immer neue Filme von Swanberg oder den Duplass-Brüdern warten; ein Massenphänomen wird der amerikanische Independentfilm nie werden; damit die Szene lebendig bleibt, müssen praktisch jedes Jahr neue Namen entdeckt, neue Trends ausgemacht, die Diskursmaschine am Laufen gehalten werden.

Das diesjährige Filmfestival von Locarno bietet einen guten Ausgangspunkt, um einen ersten Blick zu werfen auf ein potenzielles neues amerikanisches Independentkino nach Mumblecore. Gleich zwei der interessantesten jungen amerikanischen Regisseure waren mit neuen Filmen in der Auswahl vertreten: *Alex Ross Perrys* dritter Film LISTEN UP PHILIP lief im Wettbewerb (und wurde mit dem grossen Preis der Jury ausgezeichnet), *Joel Potrykus* präsentierte seinen zweiten Langfilm BUZZARD in der Nebensektion Concorso Cineasti del presente. Die Filme von Perry und Potrykus heben sich auf jeweils unterschiedliche Art und Weise von der Bescheidenheit und Selbstgenügsamkeit (um nicht zu sagen: dem gemütlichen Schmoren im eigenen Saft) ab, die sich als das vielleicht grösste ästhetische Problem des Mumblecore-Kinos herausgestellt haben.

Dass Perry sich nicht mit kleinformatigen Ambitionen begnügen würde, machte schon sein (wenig beachteter) erster Film deutlich: Der kryptische IMPOLEX (2009) ist tatsächlich eine Art Adaption von Thomas Pynchons «Gravity's Rainbow», also eines gemeinhin als unverfilmbar geltenden Romans. Ob freilich planlos durch den Wald stolpernde Laiendarsteller und ein sprechender Tintenfisch ausreichen, um den Pynchon-Touch ins Medium des Kinos zu übertragen, ist eine andere Frage. Der Durchbruch kam zwei Jahre später, mit dem umwerfenden THE COLOR WHEEL. Dessen Ausgangssituation könnte auch die eines Mumblecore-Films sein: Die junge JR (*Carlen Altman*) bittet ihren Bruder (gespielt von Perry selbst), sie auf den Weg zur Wohnung ihres Exfreunds (gespielt von Mumblecore-Regisseur *Bob Byington*) zu begleiten, wo sie einige Habseligkeiten abzuholen gedenkt. Die Geschwister gehen sich gegenseitig von Anfang an auf die Nerven; gleichzeitig kommen sie nicht voneinander los, schon weil sie auf alle anderen Menschen, denen sie begegnen, erst recht abschreckend wirken.

THE COLOR WHEEL treibt die klaustrophobische Selbstbezüglichkeit und Beengung, die manche Mumblecore-Filme (insbesondere die von Joe Swanberg) ausstrahlen, auf die Spitze – und lässt sie ins offen Pathologische kippen. JR ist eine Narzisstin sondergleichen, ihr Bruder lebt antriebslos vor sich hin; und die anderen Menschen, denen die beiden auf ihrer Odyssee

1

2

3

4

5

6

1

1 | BUZZARD Regie: Joel Potrykus (2014); 2 | THE COLOR WHEEL Regie: Alex Ross Perry (2011); 3 | LISTEN UP PHILIP Regie: Alex Ross Perry (2008); 4 | DANCE PARTY, USA Regie: Aaron Katz (2006); 5 | IMPOLEX Regie: Alex Ross Perry (2009); 6 | CYRUS Regie: Jay und Mark Duplass (2010)

MUMBLECORE-FILME

COMPUTER CHESS, Andrew Bujalski, USA 2013 (VoD, DVD UK Import); ab 16.10.2014 im Stadtkino Basel

THE COLOR WHEEL, Alex Ross Perry, USA 2011 (VoD, DVD FR Import)

CYRUS, Jay and Mark Duplass, USA 2010 (VoD, DVD DE)

UNCLE KENT, Joe Swanberg, USA 2011 (DVD USA)

DRINKING BUDDIES, Joe Swanberg, USA 2013 (VoD, DVD Deutsch)

FUNNY HA HA, Andrew Bujalski, USA 2002 (DVD UK Import)

HUMPDAY, Lynn Shelton, USA 2009 (DVD UK Import)

THE PUFFY CHAIR, Jay Duplass, USA 2006 (DVD UK Import)

1

3

4

4

5

2

1 | **COMPUTER CHESS** Regie: Andrew Bujalski (2013); 2 | **BUZZARD** Regie: Joel Potrykus (2014); 3 | **CYRUS** Regie: Jay und Mark Duplass (2010); 4 | **APE** Regie: Joel Potrykus (2012); 5 | **LISTEN UP PHILIP** Regie: Alex Ross Perry (2014); 6 | **BAGHEAD** Regie: Jay und Mark Duplass (2008)

2

Die Flucht in die kleinen Geschichten, in die **POESIE DES ALLTÄGLICHEN** funktioniert nicht mehr, weil der Alltag selbst **UNHEIMLICH GEWORDEN IST.**

begegnen, machen auch keinen viel gesünderen Eindruck. Die Frage ist dann nicht mehr, wie man mit sich selbst und den eigenen Schwächen leben kann (das funktioniert auf Dauer offensichtlich schlicht und einfach nicht), sondern wie man ausbrechen kann – aus den eigenen Routinen, aus dem eigenen Selbstbild, schliesslich auch, in einer atemberaubenden Schlusssequenz, die die zwischenmenschliche Dynamik auf regelrecht monströse Art auf den Kopf stellt, aus dem psychologischen Realismus, den das Mumblecore-Kino sonst fast nie infrage stellt.

Die Monstrosität des Zwischenmenschlichen: Das könnte sich zum zentralen Thema Perrys entwickeln. Mit dem leichtfüssig zwischen dramatischen und komischen Szenen hin und her wechselnden LISTEN UP PHILIP hat der Regisseur, der seine Filme, wie Bujalski (zumindest bis zu dessen neusten COMPUTER CHESS, der eigentlich auch schon ein Post-Mumblecore-Film ist – und zwar einer der schönsten), auf 16-mm-Material dreht, vorderhand einen grossen Schritt in Richtung Mainstream unternommen. Die Hauptrolle des jungen Erfolgsschriftstellers Philip Lewis Friedman übernimmt Indiewood-Darling und Wes-Anderson-Veteran *Jason Schwartzman*, seine Freundin Ashley spielt MADMEN-Star *Elisabeth Moss*, und *Kyrsten Ritter* hat eine schöne Nebenrolle. Inspiriert ist der Film vom Werk eines anderen literarischen Helden Perrys: Gleich mehrere Figuren sind mehr oder weniger direkt Werken Philip Roths übernommen – auch der Vorname des Protagonisten ist natürlich kein Zufall. Der lernt, nachdem er die erste halbe Stunde des Films damit verbracht hat, seiner Freundin mit seinem aufgeblasenen Ego auf die Nerven zu gehen, einen anderen, älteren, mindestens ebenso narzisstischen Schriftsteller kennen: Ike Zimmerman (*Jonathan Pryce*), unverkennbar ein Wiedergänger von Roths Alter Ego Nathan Zuckerman.

Es gibt für keinen der beiden Literaten einen Ausweg aus den filigran konstruierten Selbstgefängnissen, nicht in der pompös beschworenen Ausgrenzung des *summer retreat*, nicht beim Lehrauftrag am Provinzcollege, wo der anfängliche professionelle Enthusiasmus bald von Intrigenspielen im Kollegenkreis erstickt wird. Je mehr man sich seinen Mitmenschen überlegen fühlt, desto mehr ist man auf ihre Bewunderung angewiesen, durch die sich die Überlegenheit erst realisiert. Das perfide an der Konstruktion von LISTEN UP PHILIP ist, dass die Figuren ihr gesamtes Leben mitsamt allen Schwächen von Anfang bis Ende durchreflektiert haben, ohne dass sie das auch nur einen Schritt weiterbringen würde: «I want you to contextualise my melancholy», meint Friedman einmal zu einer seiner Gespielinnen. Zwischendurch mischt sich immer wieder ein naseweiser Off-Kommentar ein (dessen Tonfall den Roth'schen Prosastil ziemlich gut trifft).

LISTEN UP PHILIP zeigt zwei Menschen, die ihr Leben verbocken, obwohl sie es nicht nur eigentlich besser wissen müssten, sondern es auch tatsächlich besser wissen – und die dieses Besserwissen allerdings jedem unter die Nase reiben, der nicht bei drei auf den Bäumen ist. Der Film zeigt aber auch, in seiner freien episch-episodischen Erzählform, dass andere Menschen sich auf solche Spielereien nicht bedingungslos einlassen müssen. Besonders eindrücklich ist Moss' Ashley, die erst, von Friedman wie vielleicht auch von der intrusiven Kamera, mehrmals an den Rand des Nervenzusammenbruchs gebracht wird, die sich dann aber zu emanzipieren versteht, ihre eigene Geschichte erhält und sich vom Schriftsteller zu lösen beginnt.

Was Figuren und Milieu angeht, könnte Joel Potrykus' BUZZARD kaum weiter von LISTEN UP PHILIP entfernt sein: Asoziale Provinzslacker statt New Yorker Kulturbourgeoisie, Fast-Food-Restaurants und heruntergekommene Motels statt gentrifizierter Innenstadtbezirke und ausladender, altehrwürdiger College-Campusse (und auch: digitaler Minimalismus statt malerischer 16-mm-Fotografie). Eine Sonderstellung im amerikanischen Kino der Gegenwart nehmen die Filme von Potrykus schon deshalb ein: Für einmal verlässt der Indiefilm sein Mittelklasseghetto und begibt sich in eine Welt, in der zwei Dollar mehr oder weniger noch einen echten Unterschied machen. Potrykus hat sein Zweitwerk, wie schon den Vorgänger APE, in seinem Heimatstaat Michigan gedreht. Beide Filme haben auch denselben Hauptdarsteller: In APE spielte *Joshua Burge*, ein junger Mann mit geradezu spektakulären Augenringen, einen wenig erfolgreichen (oder auch nur talentierten) Stand-up-Komiker, der seine freie Zeit damit verbringt, Three-Stooges-Filme auf einem winzigen Fernseher anzusehen und Feuerwerkskörper durch die Gegend zu werfen; in BUZZARD verkörpert er den paranoiden Bankangestellten Marty Jackitansky, der sich in seiner freien Zeit beknackte Betrügereien ausdenkt – und an einer Art batteriebetriebenen Raubtierkralle bastelt, die er sich gelegentlich an den Arm montiert.

Wo Perrys Figuren sich perfekt, vielleicht allzu perfekt zu artikulieren verstehen, sind bei Potrykus alle kommunikativen Kanäle, die den Einzelnen mit der Welt verbinden, verriegelt: der Stand-up-Comedian in APE, über dessen Witze niemand lacht, der verhinderte Trickbetrüger in BUZZARD, der seine Pläne nicht einmal sich selbst verständlich machen kann und der immer wieder in hilflose Wutschreie ausbricht. Eine der schönsten Szenen von BUZZARD spielt im Hobbykeller eines Kollegen (eine noch jämmerlichere Figur, verkörpert von Potrykus selbst), wohin sich Marty zurückgezogen hat, weil er sich von – mindestens – dem Geheimdienst verfolgt wähnt: Zwei Aussenseiter, die sich auch gegenseitig nicht so recht leiden können, aber sich doch, von der Aussenwelt isoliert, miteinander arrangieren, für einige kurze, fast schon utopische Momente sogar eine Art Gegengemeinschaft bilden, die sogar wieder kurze Augenblicke des gemeinsamen Glücks möglich macht (Lichtschwertduelle auf dem Sofa, gegenseitiges Bewerfen mit Käsesnacks). Doch bald muss Marty wieder raus in die kalte, weite Welt, in der es für einen wie ihn nicht den geringsten Halt gibt.

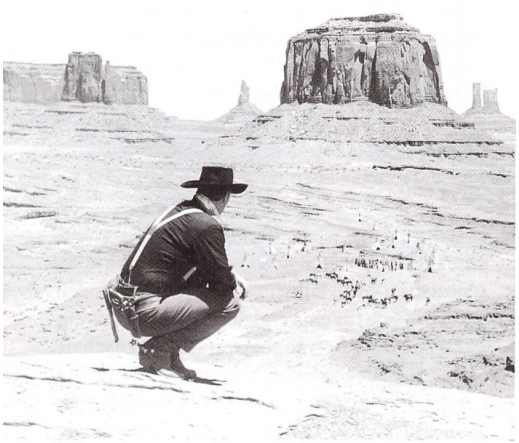
Die Filme von Perry und Potrykus haben den Mumblecore weniger überwunden als radikalisiert: Die Flucht in die kleinen Geschichten, in die Poesie des Alltäglichen funktioniert nicht mehr, weil der Alltag selbst unheimlich geworden ist, keinen Halt mehr bietet für den Einzelnen, der sich entweder im Labyrinth der Selbstreflexivität verläuft (Perry) oder dem bereits die grundlegendste soziale Orientierung abhanden gekommen ist (Potrykus).

Ist es deswegen tatsächlich Zeit für eine neue Bewegung? Man darf skeptisch sein, ob sich demnächst – oder überhaupt noch einmal – eine zumindest aus der Aussenperspektive kohärente Gruppe von Filmemachern / Filmen finden wird, die sich für ein vergleichbares *branding* eignet. Wenn es schon so schwerfällt, Eigenschaft, Herkunft oder gar die Grenzen von Mumblecore zu bestimmen, wie sieht es dann mit Post-Mumblecore aus? Der Trend geht in eine andere Richtung: Die Filmemacher, die in den letzten Jahren die interessantesten Filme gemacht oder wenigstens die grösste Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, bleiben nicht nur auf Abstand zu den ästhetischen Markierungen des Mumblecore, sondern haben auch untereinander wenig gemein. Regisseure wie Perry und Potrykus, aber auch Filmemacher und Filmemacherinnen wie zum Beispiel die dieses Jahr mit gleich zwei Filmen auf der Berlinale präsente *Josephine Decker*, der erwähnte Matt Porterfield, *Nathan Silver* mit seiner beeindruckenden Aussenseiterstudie EXIT ELENA oder die Brüder *Joshua* und *Ben Safdie*, die in New York eigensinnige, einzigartige Komödien zumeist im Kurzfilmformat drehen, sind vor allem unbedingte Individualisten. Wenn man das amerikanische Independentkino nach Mumblecore unbedingt auf einen Begriff bringen möchte, könnte man vielleicht sagen: Es entsteht da gerade ein Kino der Exzentriker.

6

Gegen den Kanon

Bei John Fords THE SEARCHERS gelten zwei Dinge als gesetzt: Es ist einer der besten Filme aller Zeiten. Und es heisst, der Film breche bewusst mit den Konventionen des Western-Genres. Das Erste ist *all right*, das Zweite nicht. Und dies, obwohl sich die Exegeten jedweder Profession – Gaylin Studlar hat 2013 den Forschungsstand bibliografiert – in einem einig sind: THE SEARCHERS sei kein klassischer Western. Ethan Edwards gar kein Westernheld, sondern ein rasender Killer, ein Ahab der Wüste, die Figur des Ethan Edwards die komplexe Charakterstudie eines Indianerhassers, eines blindwütigen Gegners der Rassenmischung, der zudem weder vor Ehebruch mit der Schwägerin noch vor Mord an seiner Nichte haltmache. Ein dunkler psychologischer Western, der Held als Antiheld, der nicht ehrenhaft Auge in Auge töte, sondern hinterlistig in den Rücken schiesse.



Es gibt tatsächlich Elemente im Film, die sich so deuten lassen, und sie sind verführerisch, denn kaum könnte die Versuchung grösser sein: John Ford und John Wayne als Desavoueure des Westerns – Ford und Wayne, gerade diese beiden. Welche Tollheit!

Könnte die Nüchternheit begrifflicher Strenge den Tabubruch, die Sensation erhärten? Nein. Keines der Elemente, auf die sich die Interpretationen stützen, trifft meines Erachtens nicht auch auf etwas im Film, das dieser Interpretation widerspricht. Kein Element taugt für eine konsistente Lesart des Films. Mehr noch, schon die Elemente selbst sind uneindeutig: Will Ethan Debbie erschiessen oder nur bedrohen und sie und Martin zur Heimkehr zwingen? Bedeutet Marthas zärtliche Reinigung von Ethans Mantel heimliche Lüsternheit oder liebevolle Vertrautheit? Und warum soll ein zornrasender Rächer nicht zum Helden taugen? «That 'll be the day» sei schlicht, mit Verweis auf andere Helden, Achill etwa, bemerkt.

Schliesslich behaupten viele, Ethan wolle seine Nichte Debbie töten. Wie erklären sie jedoch, dass gegen Ende des Films Ethan Debbie nicht nur nicht tötet, sondern sie, gerade als er die beste Gelegenheit dazu hätte, vielmehr in seine Arme nimmt und sagt «Let's go home, Debbie»?, also das tut, was er von Anfang an vorhatte? Dieser Fakt lässt die Exegeten hilflos fabulierend zurück ...

Man könnte stattdessen aber auch streng begrifflich vorgehen, somit an der eigenen Interpretation zweifeln und schon der blossen Redlichkeit wegen noch einmal fragen, ob der Film nicht vielleicht doch – anders als es scheinen mag – die Erzählung einer klassischen Heldengeschichte ist. Und man könnte in etwa so fündig werden: John Ford erzählt anhand eines Western und dessen Helden, losgelöst von den Plattheiten des Genres, eine Geschichte über Freiheit. Und zwar nicht als filmisch ästhetischen Theorieentwurf, sondern als Porträt der radikal kompromisslosen Lebenshaltung des Ethan Edwards. Und das Grosse – ja es ist ein grosser Film – an dieser Erzählung ist, dass eine Tragik des Menschseins entfaltet wird: Unbedingte Freiheit ist unauflösbar verknüpft mit absoluter Einsamkeit.

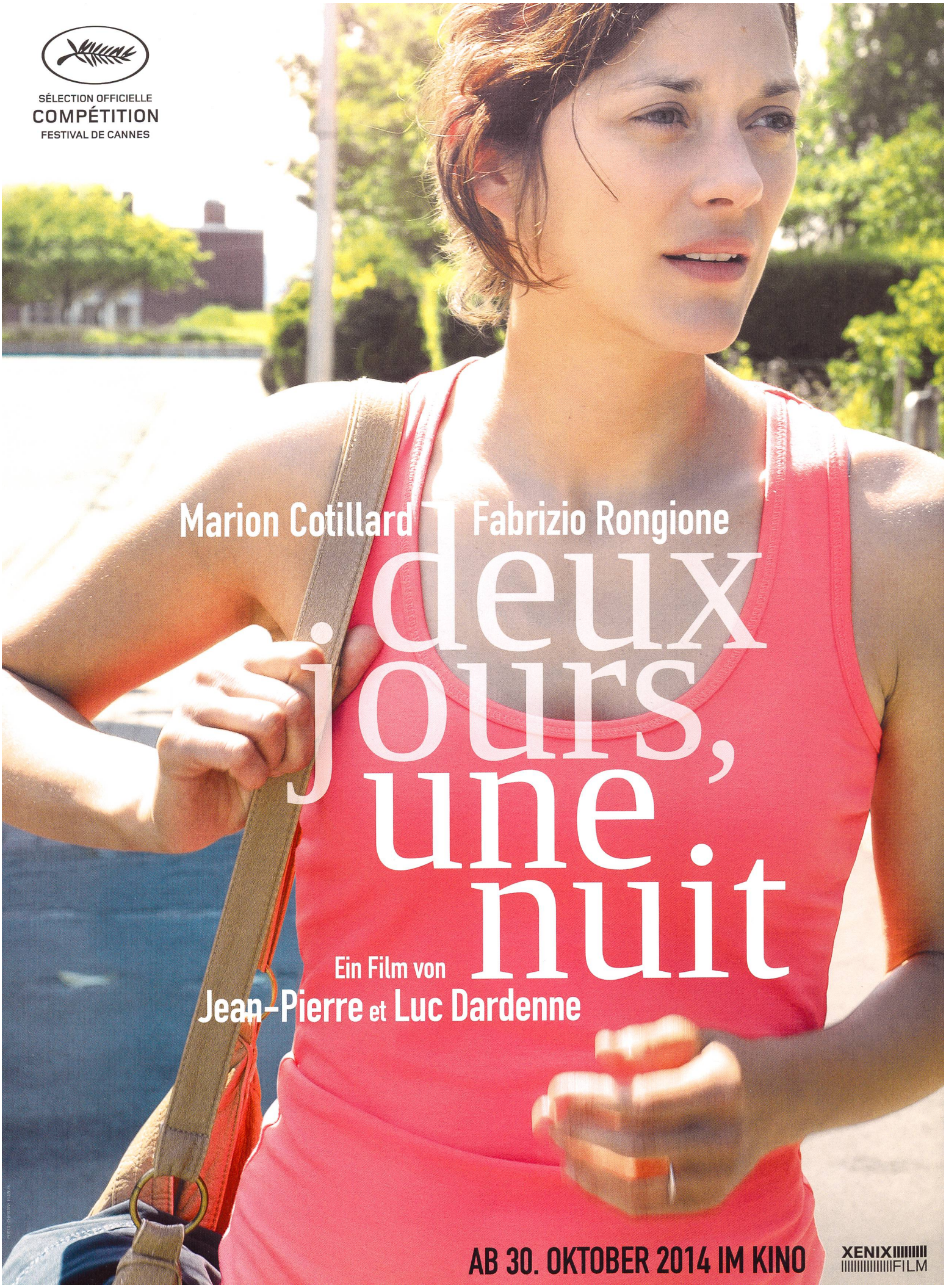
Dennoch – und das macht ihn für mich zum Helden – Ethan bleibt dem Schicksal anderer gegenüber nicht gleichgültig. Sein Desinteresse an Materiellem und an sozialer Anerkennung, an Ehre, Ruhm und Reichtum wird gleich zu Beginn offenbar, wenn er Offizierssäbel, Orden, Geld verschenkt. Das mag noch sympathisch erscheinen, nicht aber seine Missachtung moralischer Konventionen: etwa bei der Beerdigung seiner Familie oder dem Ausschiessen der Augen eines toten Indianers. Ethan steht ausserhalb der Gemeinschaft, einsam, jenseits aller Moral. Ein Mann, der zutiefst verstört – nicht zuletzt, weil er handelt, ohne Kommunikation. Aber verstörend und mitteilslos kalt gegen seine Mitmenschen ist nur sein Umgang, nicht Ethans Haltung in der Sache. Im Gegenteil: Hier ist er voller Mitgefühl. Keiner leidet in Fords Erzählung mehr als Ethan. Und um wie viel stärker muss ihn alles anmuten, weil er das Schreckliche schon weiss, bevor es die anderen überhaupt ahnen? Er braucht den Leichnam der skalpierten und vergewaltigten Martha nicht erst zu sehen, um zu wissen, dass dies geschehen sein wird, er weiss, dass der vernunftlose, der Verzweiflung geschuldete Rettungsritt der andern vergebens ist, er ahnt, wenn die Spuren der Mädchenentführer sich teilen, um Lucys furchtbares Schicksal ... Aber all den Schmerz, den dieses Wissen bringt, behält er schweigend bei sich. Ethans Ethos, das ihn zum Handeln für die andern fordert, wurzelt in seinem Pathos. Aktiv wird ihm das, was der Schmerz gebiert: Debbie heimzuholen, sich um den Mischling Martin zu sorgen und sich an Häuptling Scar zu rächen.

John Ford verortet seine Geschichte von Freiheit und Einsamkeit in der symbolischen Landschaft von Monument Valley: der Mensch gestellt in weitem unwirtlichem Land, vergebens Heimat suchend am unendlichen Horizont, der sich erhaben zwischen Erde und Himmel öffnet und der zu gross ist für den Menschen. John Waynes schmerzlich-wissendes Gesicht, das das Schicksal seiner Familie erkennt, das berichtet, was Lucy geschah, und das auf die aus der Gefangenschaft geretteten Frauen blickt, die doch nicht zu retten sind, sowie die Schlusseinstellung, in der die Heimatlosigkeit des Menschen selbst zum Monument wird, das sind die Bilder des Films: Der Mensch ist sich seiner Einsamkeit bewusst. Von der Freiheit Unerlöstem künden uns die Westernhelden, Wayne und Ford.

Markus Raab

Bürgermeister für Ordnungs-, Sozial-, Kultur- und Schulwesen der Stadt Esslingen am Neckar

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


SÉLECTION OFFICIELLE
COMPÉTITION
FESTIVAL DE CANNES
Marion Cotillard
Fabrizio Rongione
deux jours, une nuit
Ein Film von
Jean-Pierre et Luc Dardenne
AB 30. OKTOBER 2014 IM KINO
XENIX FILM