Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 343

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

8.14

Schauplatz Museum

...

Gestohlene Intimität: Filmschauspieler und die Öffentlichkeit

...

TIMBUKTU Sissako

SILS MARIA Assayas

FORCE MAJEURE Östlund

MOMMY Dolan

Gespräch mit Dolan

IM KELLER Seidl

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.– € 6.–

9 770257 785005 08

„MITREISSEND, EMOTIONAL UND EINE EINZIGARTIGE LIEBESGESCHICHTE IN EINEM GROSSARTIGEN FILM."
ROLLING STONE

EDDIE REDMAYNE FELICITY JONES

The THEORY *of* EVERYTHING

THE EXTRAORDINARY STORY OF JANE AND STEPHEN HAWKING

UNIVERSAL PICTURES PRESENTS A WORKING TITLE PRODUCTION EDDIE REDMAYNE FELICITY JONES "THE THEORY OF EVERYTHING" CHARLIE COX EMILY WATSON SIMON McBURNEY WITH DAVID THEWLIS
CASTING BY NINA GOLD MUSIC BY JÓHANN JÓHANNSSON COSTUME DESIGNER STEVEN NOBLE HAIR, MAKE-UP AND PROSTHETIC DESIGNER JAN SEWELL EDITOR JINX GODFREY PRODUCTION DESIGNER JOHN PAUL KELLY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY BENOÎT DELHOMME AFC
CO-PRODUCER RICHARD HEWITT EXECUTIVE PRODUCERS AMELIA GRANGER LIZA CHASIN DAVID KOSSE BASED ON THE BOOK "TRAVELLING TO INFINITY: MY LIFE WITH STEPHEN" BY JANE HAWKING
WORKING TITLE SCREENPLAY BY ANTHONY McCARTEN PRODUCED BY TIM BEVAN ERIC FELLNER LISA BRUCE ANTHONY McCARTEN DIRECTED BY JAMES MARSH UNIVERSAL
TheoryOfEverything.ch #UniversalPicturesSwitzerland

AB 25. DEZEMBER IM KINO

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe
8.2014
56. Jahrgang
Heft Nummer 343
Dezember 2014

Titelblatt:
Anne Dorval als Diane
"Die" Després in MOMMY
Regie: Xavier Dolan

2 *Editorial*

KURZ BELICHTET
4 *Cairo, Rückschau*
5 *Bratislava, Rückschau*
7 *Soundtrack*
8 *Bücher*
11 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
12 **Kein Ort: Überall**
TIMBUKTU *von Abderrahmane Sissako*

ESSAY
14 **Schauplatz Museum**
NATIONAL GALLERY, LA VILLE LOUVRE, DAS GROSSE MUSEUM *und einige andere "Museumsfilme"*

FILMFORUM
22 **Spiegelungen und Wiederholungen**
SILS MARIA *von Olivier Assayas*
24 **Eine Familie sitzt in einem Hotel und denkt über den Vater nach**
FORCE MAJEURE *von Ruben Östlund*
27 **Gefühlsextreme im Quadrat**
MOMMY *von Xavier Dolan*
28 **«Kostüme sind extrem wichtig»**
Gespräch mit Xavier Dolan

KRITIK
31 FISH AND CAT *von Shahram Mokri*
33 A MOST WANTED MAN *von Anton Corbijn*
34 IM KELLER *von Ulrich Seidl*
35 WILD TALES *von Damián Szifrón*
36 NIGHTCRAWLER *von Dan Gilroy*
37 THE HOMESMAN *von Tommy Lee Jones*

ESSAY
39 **Gestohlene Intimität**
Filmstars und die Öffentlichkeit, damals und heute

(UN)PASSENDE GEDANKEN
44 **Auf der Schwelle zur filmischen Reife**
Von Martin Kaňuch

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
Beat Glur, Oswald Iten, Michael Pekler, Frank Arnold, Philipp Brunner, Patrick Straumann, Fabienne Liptay, Erwin Schaar, Peter Kremski, Michael Ranze, Natalie Böhler, Pierre Lachat, Till Brockmann, Michael Lang, Gerhard Midding

Fotos
Wir bedanken uns bei:
trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film, Filmcoopi, Look Now! Filmverleih, Pathé Films, Praesens Film, Walt Disney Company, Xenix Filmdistribution, Zürich; NFP, Neue Visionen Filmverleih, Berlin; Weltkino Filmverleih, Leipzig; Alamode Film, Concorde Filmverleih, München; The Cinema Guild, New York; Diaphana, Les Films du Losange, Paris; Arsenal Filmverleih, Tübingen; Navigator Film Produktion, Viennale, Wien

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
PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2015 achtmal. Jahresabonnement Schweiz: CHF 75 (inkl. MWST); Deutschland: € 50, übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000 und mehr unterstützt.

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

Editorial

Lange bevor mich als Kleinkind das Kino das erste Mal emotional überwältigte, gelang dies einem Museum. In der naturhistorischen Abteilung des Prager Nationalmuseums jagte mir das mächtige Skelett eines von der Decke hängenden Blauwals solche Angst ein, dass ich den Raum nicht zu betreten wagte. In Museen finden sich Objekte und Kunstwerke, die Nähe zulassen, wo eine Annäherung sonst nicht möglich wäre (wilde oder ausgestorbene Tiere, Kronjuwelen oder teure Kunstwerke), und die zugleich Distanz zum Alltag demonstrieren und das Besondere in der Präsentation zelebrieren. Die Wirkung der Einzelobjekte verdichtet sich an diesem Ort zum Gefühl des Erhabenen, und man verspürt automatisch den Drang zu flüstern. Die immersive und illusorische Kraft von Kunstwerken und ihre Nähe zur Wirkung von Filmen erlebt eindrücklich die Protagonistin in Dario Argentos LA SINDROME DI STENDHAL, als sie von einem Bruegel-Gemälde überwältigt zusammenbricht.

Vielleicht flüstern wir auch aus Angst, die Exponate hätten Ohren. Zum dritten Mal schon nutzt A NIGHT AT THE MUSEUM, der als Weihnachtsactionkomödie bald ins Kino kommt, dieses Setting und die Kindheitsphantasie, die toten Dinge seien gar nicht so tot, wie sie scheinen. Eine Liste von berühmten Filmen, in denen ein Museum eine wichtige Rolle spielt, würde mehrere hundert Filme umfassen. Wir beschränken uns auf drei, die diesen Ort nicht als fiktionales Setting nutzen, sondern hinter die Kulissen realer Häuser blicken und den Organismus «Museum» untersuchen. Fabienne Liptay widmet sich anhand der Dokumentarfilme NATIONAL GALLERY, LA VILLE LOUVRE und DAS GROSSE MUSEUM diesem besonderen Schauplatz.

War in der letzten Ausgabe von Filmbulletin die fliessende Grenze zwischen Realität und Fiktion in der Schauspielerei unser Thema, so setzen wir diese Auseinandersetzung mit dem Nachdenken über Fiktionalität von Starperformances fort. Gerhard Midding beleuchtet das fiktionale Leben der Stars auf der Leinwand: Stars, die Stars spielen und dabei in ihren Geschichten das eigene Leben spiegeln, wie etwa Brigitte Bardot in VIE PRIVÉE oder Juliette Binoche im aktuellen SILS MARIA. Heute wird von Stars Nähe erwartet. So kann eine mittelmässige Bubi-Boygroup wie One Direction innerhalb kürzester Zeit Starstatus erreichen, weil sie wie wild twittert und für die Fans auf Instagram wie die beste Freundin omnipräsent ist. Man kriegt so jeden "Furz" der Lieblinge mit. Aber dank der unsichtbaren Differenz zwischen medialer Darstellung und der Wirklichkeit wird klar, dass der Furz Fiktion ist und nur gefurzt wird, wenn es medial wirkt. In SILS MARIA werden diese neuen medialen Konstellationen des Berühmtseins produktiv als Lebensthema des Alterns verhandelt.

Auch wir von der Redaktion setzen uns mit diesen Themen auseinander und suchen für Filmbulletin neue Formen, in denen das "Alte" weiterbestehen kann: das leidenschaftliche und kompetente Schreiben über Film. Wir fühlen uns auch in der veränderten Medienlandschaft noch lange nicht museumsreif.

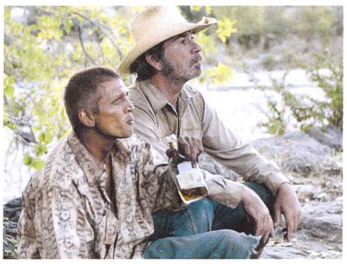
In diesem Sinn freuen wir uns auf ein neues Jahr, das einige Neuerungen bringen wird. Wir bedanken uns ganz herzlich für Ihre Treue, für Ihr Interesse am Kino in Augenhöhe und Ihre Lust am Lesen und wünschen Ihnen erholsame Feiertage und ein erfolgreiches und vor allem gesundes 2015.

Tereza Fischer

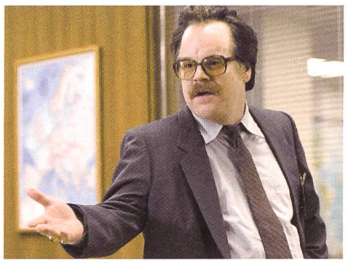
Kurz belichtet

SPŘÍZNĚNI VOLBOU (WAHLVERWANDTSCHAFTEN)
Regie: Karel Vachek

Barry Pepper und Tommy Lee Jones in THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA
Regie: Tommy Lee Jones



Philip Seymour Hoffman in CHARLIE WILSON'S WAR
Regie: Mike Nichols



Lilo Pulver in ONE, TWO, THREE
Regie: Billy Wilder

Kino ČSSR: Podiumsgespräch

Innerhalb der Neuen Welle der ČSSR war *Karel Vachek* eine Ausnahme. Er hat sich mit Dokumentarfilmen unmittelbarer und kompromissloser mit der «sozialistischen Wahrheit» auseinandergesetzt als seine Spielfilmkollegen. Dabei war Ironie seine Waffe gegen die Zensur. Trotzdem wurde sein Film SPŘÍZNĚNI VOLBOU (WAHLVERWANDTSCHAFTEN), der die Ereignisse vor der Wahl des Präsidenten Svoboda 1968 dokumentiert, schon 1969 verboten. Der Film läuft am 12. Dezember im *Filmpodium Zürich* und wird von einem Podiumsgespräch begleitet. Mit dabei ist auch die heutige slowakische Nationalrätin *Magda Vášáryová*, die in MARKÉTA LAZAROVÁ, einem Meisterwerk der Neuen Welle, die Hauptrolle spielte. Das Thema der Diskussion wird nicht nur die damalige schwierige Situation für die Filmkunst sein, sondern auch die Entwicklung des tschechischen und slowakischen Filmschaffens nach der Samtenen Revolution. Das Podium bildet sozusagen eine Brücke zur Fortsetzung der Filmreihe im Januar.

www.filmpodium.ch

Ulrich Seidl

Für seine Fernsehdokumentation ULRICH SEIDL UND DIE BÖSEN BUBEN hat *Constantin Wulff* Ulrich Seidl bei den Dreharbeiten zu IM KELLER, dessen neustem Dokumentarfilm, und bei den Proben zum Theaterstück «Böse Buben / Fiese Männer» mit der Kamera begleiten können. Die gelungene Montage aus diesen Beobachtungen, Filmausschnitten aus Seidls bisherigem Werk und Gesprächen erlaubt einen erhellenden Blick auf die «Methode Seidl». Constantin Wulff präsentiert seine 52-minütige Dokumentation im *Kino Kunstmuseum*, Bern (7. 1.), und im *Stattkino* Luzern (8. 1.).

Western

Das Berner *Kino in der Reitschule* zeigt im Dezember unter dem Titel «Staub in der Fresse» eine sehr kreativ zusammengestellte Westernreihe: Zu sehen ist etwa THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA, der Regieerstling von *Tommy Lee Jones* (12. 12.). LONE STAR von *John Sayles* (13. 12.) verfolgt die «Wahrheitssuche eines texanischen Sheriffs an der mexikanischen Grenze der Gegenwart» (Rolf Niederer in Filmbulletin 3.96). *Roland Klicks* DEADLOCK (18. 12.) ist «existenzialistisches Genrekino in virtuos orchestrierten Bildern» (Johannes Binotto in Filmbulletin 6.14), und *Anthony Harveys* EAGLE'S WING (19. 12.) zelebriert in grandiosen Bildern die Landschaft New Mexicos, in der sich ein mythischer Kampf eines Weissen und eines Indianers um einen Schimmel abspielt. In THE PROPOSITION von *John Hillcoat* (20. 12.) wird das Westerngenre ins australische Outback transferiert. Der Italowestern GIU LA TESTA von *Sergio Leone* (26. 12.) strotzt von Selbstironie und politischen Anspielungen. Die Reihe schliesst mit *Sam Peckinpahs* Meisterwerk THE WILD BUNCH (27. 12.).

www.xenix.ch

Philip Seymour Hoffman

Das *Kino in der Lokremise Kinok* in St. Gallen ehrt im Dezember und Januar den im Februar diesen Jahres völlig unerwartet verstorbenen Schauspieler *Philip Seymour Hoffman* mit einer Filmreihe. Mit ihm «hat das Kino einen hochbegabten und atemberaubenden Charakterdarsteller verloren. Wie kein anderer brachte Hoffman seinen Körper, seine Physis ins Spiel, selbst Kürzestauftritte machte er so zum Ereignis. Auch die erbärmlichsten Figuren spielte er mit so viel Empathie, dass sie uns manchmal näher kommen, als uns lieb ist.» (Florian Keller im Programmheft) Im Dezember sind MAGNOLIA von *Paul Thomas Anderson*, 25TH HOUR von *Spike Lee*, OWNING MAHOWNY von *Richard Kwietniowski*, CAPOTE von *Bennet Miller* und *Sidney Lumets* BEFORE THE DEVIL KNOWS YOU'RE DEAD zu sehen. Im Januarprogramm folgen dann A LATE QUARTET von *Yaron Zilberman*, CHARLIE WILSON'S WAR von *Mike Nichols*, DOUBT von *John Patrick Shanley*, SYNECDOCHE, NEW YORK von *Charlie Kaufman* und THE MASTER von *Paul Thomas Anderson*.

www.kinok.ch

Liselotte Pulver

Unter dem schönen Titel «A Time to Laugh and a Time to Cry» richtet das *Stadtkino Basel* im Dezember *Liselotte Pulver*, der 1929 in Bern geborenen Schauspielerin, eine Hommage aus. Zu sehen sind mit ICH DENKE OF AN PIROSCHKA und DAS WIRTSHAUS IM SPESSART von *Kurt Hoffmann*, DAS GLAS WASSER und DIE ZÜRCHER VERLOBUNG von *Helmut Käutner* Sternstunden der deutschen Kinokomödie der Nachkriegszeit. Selbstverständlich gehört ULI, DER KNECHT von *Franz Schnyder* zum Programm. Mit dem Melodram A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE von *Douglas Sirk*, dem frivolen MONSIEUR von *Jean-Paul Le Chanois* und mit *Jacques Rivettes* SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DIDEROT, der kongenialen Verfilmung eines Romans von Denis Diderot, sind hierzulande unbekanntere Werke aus ihrer Karriere zu sehen. Nicht verpassen sollte man ONE, TWO, THREE von *Billy Wilder*, einen «Film über den Alltag als Horror. Und den Horror als Witz. So geschmacklos wie amüsant, so bösartig wie hinreissend.» (Norbert Grob in Filmbulletin 4.85) Ebenso hinreissend wie Lilo Pulver «als höhere Tochter aus den USA», die sich im Berlin von vor dem Mauerbau «in einen kommunistischen Himmelsstürmer verliebt».

www.stadtkino.ch

Stummfilmfestival

Das *Filmpodium Zürich* eröffnet das neue Jahr traditionell mit seinem Stummfilmfestival, das bis Anfang Februar Klassiker, Trouvaillen und unbekannte Perlen vorstellt – wie immer musikalisch begleitet von Koryphäen der musikalischen Stummfilminterpretation. Man freue sich etwa auf STAGE STRUCK von *Allan Dwan* (5. 1., Bruno Spoerri) und THE PLEASURE GARDEN von *Alfred Hitchcock* (9. 1., Stephen Horne). *Stefan Drössler* vom Filmmuseum München wird DER TUNNEL von *William Wauer* (11. 1., Alexander Schiwow) und HOMUNCULUS von *Otto Rippert* (12. 1., Joachim Bärenz) vorstellen. BIRTH OF A NATION von *David W. Griffith* (15. 1., Martin Christ) und BODY AND SOUL von *Oscar Micheaux* (18. 1., Maud Nelissen), dem afroamerikanischen Filmpionier, werden zu sehen sein.

www.filmpodium.ch

The Big Sleep

Mike Nichols

6. 11. 1931 – 19. 11. 2014

«Wie Menschen miteinander umgehen, was sie einander antun, das war sein Thema, auf ganz unterschiedliche Arten und auf unterschiedlichen Ebenen – eben nicht nur auf der persönlichen» (WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?, THE GRADUATE), «sondern auch innerhalb des grossen Systems.» (CATCH 22, SILKWOOD, PRIMARY COLORS und CHARLIE WILSON'S WAR ...)

Susan Vahabzadeh in Süddeutsche Zeitung vom 20. 11. 2014

Neustart in eine ungewisse Zukunft

36. Cairo International Film Festival

Balletttruppe am Schlussabend

Internationale Jury und Preisträger am Schlussabend

Symphonieorchester der Oper Kairo am Schlussabend

Es dürfte der längste rote Teppich an einem Filmfestival sein: Er führt vom Eingang bis zum riesigen Platz inmitten der Zitadelle, die im 12. Jahrhundert vom legendären Sultan Saladin aus herausgebrochenem Mauerwerk der Pyramiden von Gizeh erbaut wurde. Der Blick über den Millionenmoloch Kairo ist traumhaft.

Wetter und Temperatur sind hier auch im November kein Thema – der Wind schon eher. Die Galafrisuren der Damen geraten in Unordnung, der Teppich macht sich auf dem unebenen Untergrund selbständig. Erwartet werden über tausend Gäste, tout Kairo. Limousinen und Taxis stecken im alltäglichen Stau. Die Prominenz unterscheidet sich in nichts vom hierzulande gewohnten Bild: tief ausgeschnittene Dekolletés, rote Lippen, die Herren im Smoking. Nur die Sicherheitsmassnahmen sind ungleich grösser: überall Panzer, bewaffnete Soldaten und Bodyguards.

Die Eröffnung des 36. *Cairo International Film Festival* (CIFF) wird von einem nationalen TV-Sender direkt übertragen, Beginn um acht Uhr. Aber auch um halb neun ist erst kaum die Hälfte der Plätze besetzt. Kurz vor neun trifft, mit grosser Entourage, als einer der Letzten der ägyptische Kulturminister ein. «Kein Problem», weiss ein ägyptischer Kollege, «die Leute zu Hause vor dem Fernseher werden bis zum Beginn der Übertragung mit Filmausschnitten und Musik unterhalten.»

Das Filmfestival Kairo kann auf eine stolze Tradition zurückblicken. Es ist das älteste auf dem afrikanischen Kontinent und im arabischen Raum, und es ist das einzige A-Festival in diesem Teil der Welt. Gegründet wurde es 1976 von lokalen Filmkritikern, die, zurück von der Berlinale, dem arabischen Film eine eigene Plattform geben wollten. Das ägyptische Kino war in voller Blüte, und mit Youssef Chahine eroberte gerade ein einheimischer Regisseur die europäischen Kinos. Als Festivallogo wählte man – what else – eine Pyramide, und als Preise werden goldene und silberne Pyramiden vergeben.

Bald kamen Stars wie Elizabeth Taylor, Sophia Loren oder Alain Delon, Regisseure wie Elia Kazan, Michelangelo Antonioni oder Oliver Stone ans Festival am Nil, das zum Treffpunkt nicht nur von Filmemachern, sondern auch von Intellektuellen und Künstlern wurde. Während der langjährigen autokratischen Herrschaft von Hosni Mubarak (1981–2011) verlor der Anlass, vom Kulturministerium finanziert und organisiert, jedoch viel von seinem Glanz. 2012 fand er wegen der instabilen politischen Lage im Arabischen Frühling unter chaotischen Umständen zwar statt, 2011 und 2013 wurde er ganz abgesagt.

Das 36. Festival diesen November war darum entscheidend für die Zukunft des Anlasses. Das Kulturministerium bestimmte den angesehenen ägyptischen Filmkritiker *Samir Farid* zum neuen künstlerischen Leiter. «Ich hatte nur eine Bedingung, als ich angefragt wurde», sagt er, «keine Zensur. Sie haben akzeptiert.»

Zur Eröffnung wurde *Volker Schlöndorff* mit dem Naguib Mahfouz Award ausgezeichnet; er blieb der einzige ausländische Stargast am Festival. Farid stellte einen Wettbewerb mit Filmen aus aller Welt zusammen, die meist als arabische Premieren liefen, und zeigte in Nebenreihen weitere internationale Produktionen, darunter etwa die Weltpremiere des bisher verbotenen einheimischen Spielfilms WALL OF HEROISM von *Mohamed Radys* über den arabisch-israelischen Oktoberkrieg 1973 oder *David Cronenbergs* MAPS TO THE STARS und *Jean-Luc Godards* ADIEU AU LANGAGE, die beide explizite Sexszenen enthalten.

«Welche Filme ich zeige und welche nicht, ist immer ein Wagnis», sagt Farid. Auch für den seit 17 Jahren in Ägypten lebenden Syrer *Alaa Karkouti*, der mit seiner Firma MAD Solutions im ganzen arabischen Raum als Weltvertrieb, Verleiher und PR-Agentur auftritt, ist klar: «Ein Filmfestival mit Zensurauflagen geht nicht. Selbst die Festivals in Abu Dhabi und Dubai, wo die staatliche Aufsicht noch viel grösser ist, kennen keine Zensur. Aber jeder Festivaldirektor weiss natürlich genau, wie weit er gehen darf.» Die grossen Tabus? Homosexualität, nackte Haut, Staat und Religion – in dieser Reihenfolge.

Aber selbst ohne Zensur hätten die meisten Festivalfilme keine Chance im normalen Kino. «Das ägyptische Publikum liebt seine eigenen Filme und seine Stars», erklärt Karkouti. «Die einheimischen Filme, meist Komödien oder Familiendramen, erreichen einen Marktanteil von 70 Prozent, die restlichen 30 Prozent sind US-Blockbuster. Europäische Filme laufen im Kino so gut wie gar keine.»

Das ägyptische Kino, das bis auf die Stummfilmzeit zurückgeht, ist kommerziell. «Es gibt zwar Subventionen für einzelne Produktionen, aber nur unregelmässig. Dieses Jahr etwa gab es kein Geld vom Ministerium», so Karkouti. «Die ägyptischen Filme spielen ihre Kosten meist mit Fernsehverkäufen ein.» Im riesigen Wüstenstaat mit seinen bald 90 Millionen Einwohnern gibt es nur rund 400 Leinwände – weniger als in der Schweiz –, konzentriert auf die grossen Städte im Nildelta.

Anders als das Kinopublikum setzt sich das Festivalpublikum vorwiegend aus Intellektuellen und Studenten zusammen. Und die kennen das internationale Kino: Mobiltelefonie und Internet sind weitverbreitet und damit der Zugang zum weltweiten Filmangebot. Die im ganzen Land und auch am Filmfestival geltende Altersgrenze von 18 Jahren ist keine Schranke mehr. Wer will, kann sich längst jeden Film im Internet anschauen, auch etwa *Jehane Noujaims* THE SQUARE über die brutalen Ereignisse auf dem Tahrir-Platz in Kairo. Der Dokumentarfilm, der 2013 für den Oscar nominiert war, ist in Ägypten verboten und lief auch nicht am Festival.

Dass es Ägypten nicht erst seit dem Arabischen Frühling wirtschaftlich schlecht geht, das Land in Bürokratie und Korruption versinkt, die Touristen ausbleiben, die Arbeitslosigkeit steigt und der Lebensstandard sinkt, willkürliche Verhaftungen alltäglich sind, Stromausfälle und Versorgungsengpässe zur Tagesordnung gehören – all das scheint die Prominenz nicht zu kümmern, die zur Preisverleihung geladen ist. Der Rahmen ist noch spektakulärer als bei der Eröffnung: Vor der atemberaubenden Skyline der Pyramiden von Gizeh geht der Schlussabend mit Glanz und Gloria über eine riesige Bühne, auf der Symphonieorchester und Balletttruppe fast nebensächlich wirken.

So gerne man sich blenden und verführen lässt: Die Zukunft des Kairoer Filmfestivals ist ungewiss. In der unsicheren politischen Lage bleiben ausländische Stars und Gäste aus, die Konkurrenz der reichen Festivals am Golf wächst. Auch Samir Farid, dessen Vertrag ausläuft, weiss nicht, wie es weitergeht. «Wenn ich gefragt werde, mache ich es vielleicht noch mal, aber sicher bin ich nicht.» Das Festival ist, wie alles in Ägypten, auf Sand gebaut, der rote Teppich vom Winde verweht.

Beat Glur

Geschichte und Gegenwart

16. Internationales Filmfestival Bratislava

DRUHÝ POKUS (ZWEITE CHANCE)
Regie: Peter Kerekes

NIČIJE DETE (NO ONE'S CHILD)
Regie: Vuk Ršumovic

FAROESTE CABOCLO (BRAZILIAN WESTERN)
Regie: René Sampaio

JEG ER DIN (I AM YOURS)
Regie: Iram Haq

Bei der Ankunft in Bratislava strahlt die Burg von weitem in der Dunkelheit. Sie ist tagsüber eine Touristenattraktion wie die übersichtliche Altstadt, in der Gruppen von Reisenden einem Fähnchen hinterher auf der Jagd nach fotogenen Sehenswürdigkeiten kreisen. Wagt man sich über die Grenzen der Altstadt hinaus, werden die Spuren des Sozialismus und der aktuellen finanziellen Schwierigkeiten des jungen Staates sichtbar. Das Alte und das Neue treffen hier in auffallenden Gegensätzen aufeinander. Während in den aufgerissenen Strassen bereits das Grün spriesst, schiessen daneben Einkaufspaläste und Wolkenkratzer aus dem Boden. Zu kaufen gibts hier alles, die Menschen sehnen sich aber vor allem nach einer funktionierenden Demokratie.

Made in Slovakia

Seit 1993 ist die Slowakei ein unabhängiger Staat, der EU angehörig und mit dem Euro ausgestattet. Was sich die Slowaken nach gut zwanzig Jahren nach der Trennung von ihrer besseren Hälfte, der Tschechischen Republik, wünschen, hat der Kompilationsfilm SLOVAKIA 2.0 den interessierten Besuchern der 16. Ausgabe des internationalen Filmfestivals aufgezeigt. Zehn zehnminütige fiktionale und dokumentarische Kurzfilme beklagen vom maroden Gesundheitssystem über die hohe Arbeitslosigkeit und das tiefe kulturelle Niveau bis zur Korruption der politischen Elite des Landes die negativen Seiten des aktuellen Zustands.

Ein Emigrant, der in den USA lebt, besucht seine Eltern und empfindet diese temporäre Rückkehr als viel belastender als damals sein Fortgehen. Ein Amerikaner wiederum ist in der Slowakei hängen geblieben, «in the middle of nowhere», wo die Schönheit nur in der Natur liegt. Konfrontiert mit den Mängeln des Gesundheitssystems wünscht sich ein älteres Paar nicht nur die Einheit der Tschechoslowakei zurück, sondern auch den kommunistischen Präsident Gustáv Husák. In DRUHÝ POKUS (ZWEITE CHANCE), einem provokativ-unterhaltsamen Dokumentarfilm im Stile Michael Moores, sucht der Filmemacher *Peter Kerekes* den finnischen Präsidenten mit einer schriftlichen, in Google automatisch übersetzten Bitte auf, endlich in der Slowakei die Demokratie mithilfe der Armee zu implementieren.

In der Sektion «Made in Slovakia» waren drei weitere heimische Produktionen zu sehen, die nicht nur das slowakische – mehrheitlich junge – Publikum ansprechen, sondern auch den ausländischen Gästen einen Einblick ins aktuelle Filmschaffen bieten sollten. Dem slowakischen Beitrag zum diesjährigen Spielfilmwettbewerb, dem fiktionalen Erstling DETI (KINDER) von *Jaro Vojtek*, gelang es leider nicht, das in vier Episoden vertiefte Thema der Eltern-Kind-Beziehung empathisch zu vermitteln.

Kinder und starke Frauen

Unter den neun Beiträgen zum Wettbewerb, in dem sich Erstlings- und Zweitlingsautoren messen, überzeugten fünf Filme mit reifen Leistungen – und ein Film mit einer neuen Idee: Der bekannte tschechische Schauspieler *Jiří Mádl* wollte die Welt aus der Perspektive von Kindern betrachten und inszenierte POJEDEME K MOŘI (TO SEE THE SEA), als ob die beiden elfjährigen Protagonisten selbst einen Film drehen würden. Bewaffnet mit einer Nikon-Kamera machen sie sich auf, ein familiäres Geheimnis zu lüften. Entstanden ist ein charmantes Experiment, das nicht in jedem Moment funktioniert, aber in seiner Heimat das Publikum bereits erfolgreich erfreut.

Auch in einem der stärksten Beiträge, NIČIJE DETE (NO ONE'S CHILD) des serbischen Regisseurs *Vuk Ršumovic*, ist die Hauptfigur ein Kind, ein sehr besonderes allerdings. Basierend auf wahren Begebenheiten erzählt der Film die Geschichte eines Wolfsjungen. Als ihn 1988 Jäger im bosnischen Wald finden und in ein Waisenheim bringen, begegnet er das erste Mal der – damals noch sozialistischen – Zivilisation. Der behutsamen Integration wird nicht viel Aufmerksamkeit geschenkt, und nur langsam lernt der Junge aufrecht zu gehen und zu sprechen. Trotz der rauen Sitten unter den Waisenkindern erfährt Pucke auch menschliche Zuneigung und Vertrauen. Beides verliert er jedoch mit dem Zerfall der jugoslawischen Republik und dem Beginn des Kriegs. Ršumovic zeigt eindrücklich die menschliche Bestialität, ohne dabei exzessiv zu emotionalisieren.

Krieg herrscht auch im visuell hervorragend gefilmten FAROESTE CABOCLO (BRAZILIAN WESTERN). Es handelt sich hier um den bis heute schwelenden Kampf zwischen Arm und Reich, zwischen Weiss und Schwarz, zwischen Stadt und Land. Der Brasilianer *René Sampaio* lässt seinen rechtschaffenen Protagonisten, der durch widrige Umstände ins Zentrum eines Drogenkriegs gerät, gleich noch um die Liebe seines Lebens mit seinem Kontrahenten kämpfen. So ist dieser in den frühen achtziger Jahren angesiedelte Western gleichzeitig eine Romeo-und-Julia-Geschichte. Auch Sampaio verortet seinen Film in der politisch schwierigen Vergangenheit seines Landes, in der Zeit der Militärdiktatur. Die filmischen Referenzen reichen von CIDADE DE DEUS zu Sergio Leone.

Einen auffälligen Kristallisationspunkt dieses Wettbewerbs bildeten starke Frauen, die um Selbstbestimmung und Lebensqualität in einer von Männern dominierten Welt kämpfen. In FLAPPING IN THE MIDDLE OF NOWHERE der Vietnamesin *Nguyen Hoang Diep* versucht eine junge Studentin Geld für einen Schwangerschaftsabbruch aufzutreiben. Von ihrem Freund im Stich gelassen, bleibt ihr nur die Prostitution als lukrative Einnahmequelle. Nguyen erzählt in poetischen Bildern vom Leben in den Suburbs von Hanoi und von der schwierigen Entscheidung für oder gegen ein Ungeborenes, oszilliert dabei zwischen düsteren und traumhaften Welten.

Der Kritikerpreis ging an die norwegisch-pakistanische Filmemacherin *Iram Haq*, die sich mutig für die Selbstbestimmung einer jungen Frau einsetzt. JEG ER DIN (I AM YOURS) erzählt von Mina, der geschiedenen Mutter eines Sechsjährigen, die sich nach Liebe sehnt. Die Männer sind aber nur für Affären zu haben, familiäre Verantwortung wollen sie nicht übernehmen. Erschwerend wirkt sich auch Minas pakistanische Herkunft aus. So ist sie gefangen zwischen zwei sehr unterschiedlichen Gesellschaftsentwürfen und zwischen ihrem Sohn und dem Wunsch nach einer Partnerschaft. In dieser ausweglosen Situation entscheidet sie sich für die konsequente Befreiung.

Den Hauptpreis erhielt ein einfühlsamer und respektvoller Film über die gealterte Animierdame Angélique: PARTY GIRL des französischen Regietrios *Amachoukeli, Burger* und *Theis*. Der Film läuft derzeit in unseren Kinos und wurde ausführlich in Filmbulletin 7.14 besprochen.

Tereza Fischer

SLOVAKIA 2.0 *ist derzeit auf http://dafilms.com zu sehen.*

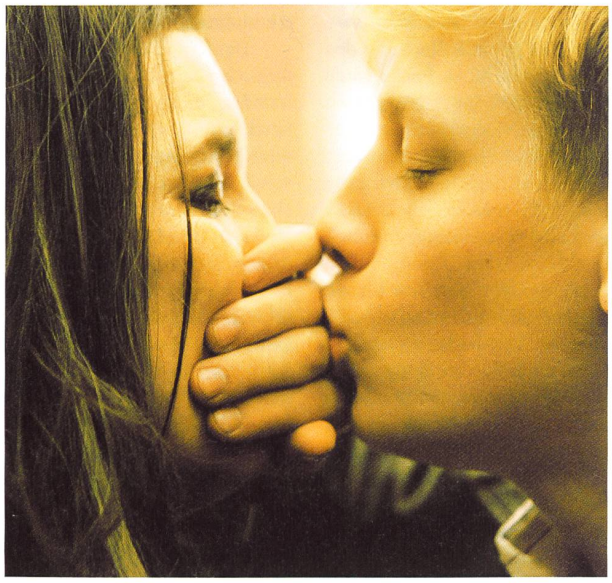
Schenken Sie
filmreifes Lesevergnügen

Das Geschenkabo für Filmliebhaber gibt's für 75 CHF auf
www.filmbulletin.ch

Welch Verbindung von Inhalt, Emotion und Form! Brillantissimo!
Die Welt

PREIS DER JURY
FESTIVAL DE CANNES 2014

Hinreissend – ein Feuerwerk der Gefühle. Unglaublich bewegend.
Screen International

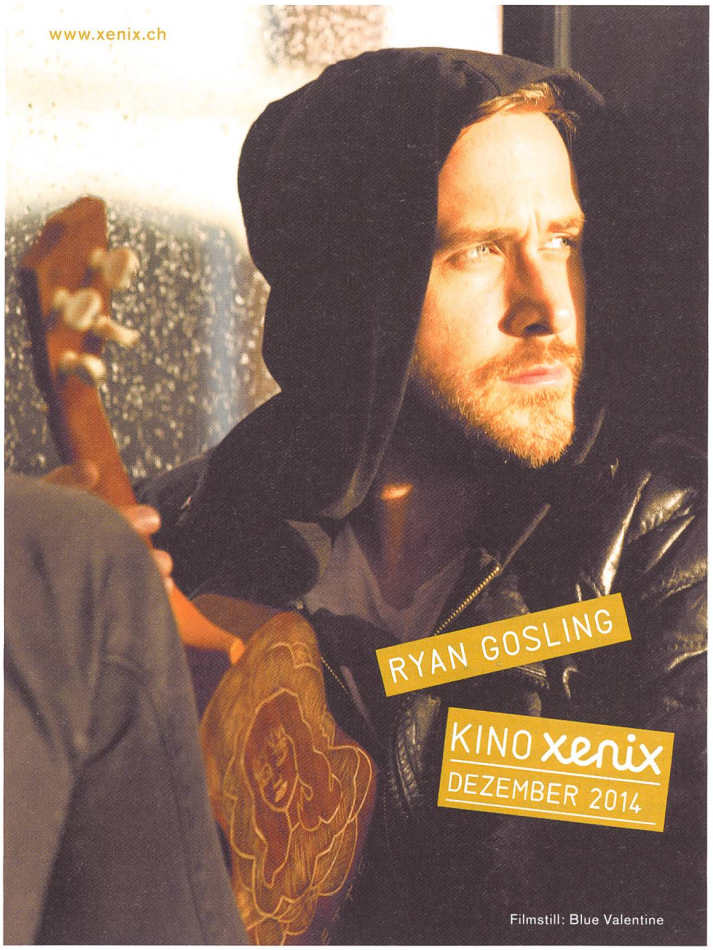


Anne Dorval Antoine Olivier Pilon Suzanne Clément

MOMMY

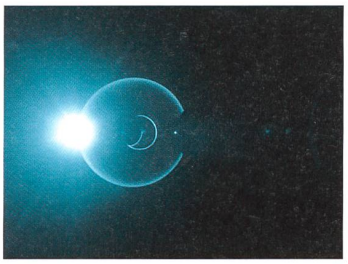
EIN FILM VON **XAVIER DOLAN**

25. DEZEMBER IM KINO



Soundtrack zu UNDER THE SKIN

Mica Levi – Peter Raeburn – Johnnie Burn



Begleitet von einem anschwellenden Beckenwirbel taucht langsam ein weisser Punkt aus der schwarzen Leere auf. Während sich das Licht in abstrakten Kreisen auf uns zubewegt, lassen sich im kosmischen Rauschen zunehmend komplexe Muster schabender und kratzender Streichertremoli erkennen. Unter dem Eindruck einer eigentümlich ortlosen weiblichen Stimme wirken die vermeintlichen Planetenbewegungen plötzlich wie Vorgänge im Kopf eines Menschen und entpuppen sich schliesslich als Linsen, die sich zu einem menschlichen Auge verdichten.

Mit seinen sirrenden Streicherklängen im Stile von *György Ligeti* oder *Iannis Xenakis* erinnert dieser Prolog formal stark an die Stargate-Sequenz aus Stanley Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY. Anders als Kubrick, dessen Einsatz von Neuer Musik dem Science-Fiction- und Horror-Genre neue Impulse gab, greift Jonathan Glazer in UNDER THE SKIN nicht auf bestehende Stücke zurück. Die hier verwendete Komposition für Streicher, Flöte und Perkussion entstand parallel zum Schnitt und stammt aus der Feder der sechsundzwanzigjährigen Filmmusiknovizin *Mica Levi*.

Unmittelbares Erleben

In enger Zusammenarbeit mit dem Music Producer *Peter Raeburn* ist es der klassisch ausgebildeten Bratschistin gelungen, die terrestrischen Eindrücke der ausserirdischen Protagonistin Laura mithilfe von narrativen Klangbausteinen zu vermitteln. Sie setzt dabei ganz auf die Unmittelbarkeit des sinnlichen Erlebens und verzichtet auf musikalische Vorausdeutungen und Rückbezüge. Dadurch eröffnet sich uns ein Zugang zu Lauras Innenleben, den uns die Nahaufnahmen ihrer undurchsichtigen Augen vorenthalten.

Während Levis Musik von elektronischen Verfremdungseffekten geprägt ist, verzichtete der Sound Designer *Johnnie Burn* konsequent auf künstlich erzeugte Geräusche. Wochenlang sammelte er mit seinem Team alle erdenklichen Klänge in und um Glasgow und destillierte daraus eine Geräuschbibliothek von 50 Stunden, mit der sich Lauras akustische Perspektive erstaunlich realistisch abbilden liess.

Das weitgehende Fehlen inhaltlich relevanter Dialoge lässt das Grundrauschen eines Schauplatzes ungewohnt in den Vordergrund treten. So entdeckt unser Ohr in der vermeintlichen Stille zahlreiche Hintergrundgeräusche, deren klangliche Unterschiede bei harten Tonschnitten besonders hervortreten. Unwillkürlich rückt ins Bewusstsein, wie stark die akustische Atmosphäre der Erde von Wind und Wasser dominiert wird.

Orchestrierte Reizüberflutung

Weil Lauras Hirn noch nicht gelernt hat, irrelevante Alltagsgeräusche auszufiltern, hören wir in UNDER THE SKIN auch jene akustischen Reize, die normalerweise der dramaturgischen Selektion zum Opfer fallen. Entgegen unseren Hörgewohnheiten ist bei Lauras Gang durch ein Kaufhaus jedes Element des Bildes – vom Papiersack bis zum Make-up-Pinsel – realistisch vertont. Um diese Reizüberflutung vor der Kakophonie zu bewahren, wurden die Grundfrequenzen der verschiedenen Geräusche elektronisch aufeinander abgestimmt.

Wenn Laura auf der Suche nach alleinstehenden jungen Männern durch die Vororte von Glasgow fährt, hören wir sämtliche Bewegungs- und Berührungsgeräusche im Innern des Autos ganz präsent und trocken, während Motorengeräusche, Passantengespräche und der Verkehr unterschiedlich dumpf durch die Scheiben dringen.

Dieser nur dank Mehrkanalton überhaupt verarbeitbare Klangreichtum enthält erstaunlich viel Originalton vom Dreh. Bei den versteckt gefilmten Begegnungen mit echten Passanten war Scarlett Johansson mit mehreren Mikrofonen ausgestattet, um beispielsweise im Nachtclub trotz lauter Musik auch die Dialogfetzen der anderen Gäste aufzuzeichnen.

Rituelle Verführung

Da Lauras einzige Aufgabe auf der Erde darin besteht, sexuell interessierte Männer anzulocken, werden ihre Annäherungsversuche von einem hohen sirrenden Streicherton begleitet, der die menschliche Essenz symbolisiert, nach der die Ausserirdischen trachten. Hat Laura die Männer erst einmal in ihr Reich gelockt, setzt sie zu einem stilisierten Verführungsritual an, das Levi mit einem so einprägsamen wie unheimlichen Sirenenmotiv auf ihrer Viola umspielt. Darunter pocht das Schlagzeug wie eine schwerfällige Maschine, bis die Opfer in einer gallertartigen Masse versunken sind. Ist die Musik einmal verstummt, herrscht komplette Stille. Von den in der dimensionslosen Leere eingeschlossenen Männern ist nur noch ein feines Knarren zu vernehmen, bevor ein blechiger Knall die Implosion ihrer Körper und damit wieder das kosmische Rauschen des Anfangs auslöst.

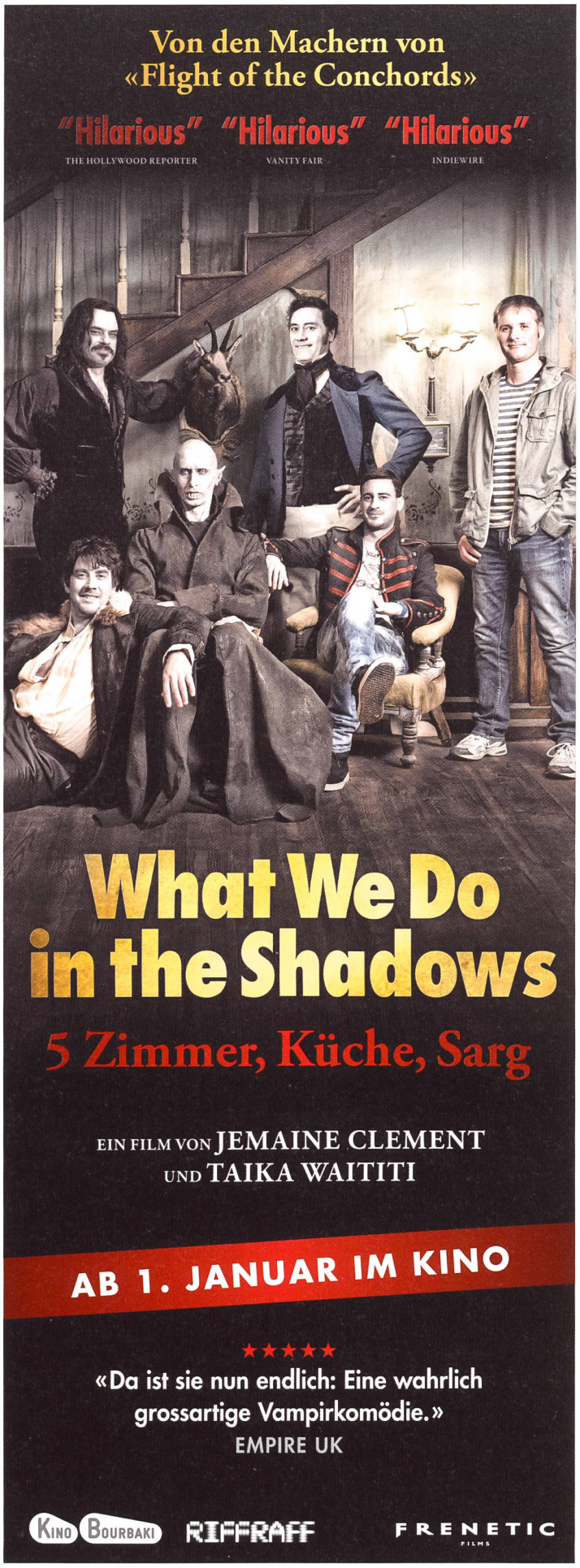
Synthetische Sehnsucht

Dass weder Laura noch ihr motorradfahrender Komplize menschliche Instinkte besitzen, zeigt sich schmerzlich, als sie ein herzzerreissend weinendes Kleinkind, dessen Eltern gerade ertrunken sind, ungerührt seinem Schicksal überlassen. Bald beginnt sich Laura allerdings mit den Menschen zu identifizieren. So löst das nächste weinende Kind bereits eine affektive Reaktion aus.

Mit den aufkeimenden Selbstzweifeln zerfällt auch der hohe Streicherton in zwei konkurrierende Stimmen, die nach der gleichen Tonhöhe suchen. Obwohl Laura weiterhin Männer anlockt, gilt ihr Augenmerk in den Strassen von Glasgow nun den Frauen. Nach eingehender Selbstbetrachtung begnadigt sie gar einen deformierten jungen Mann, der ihre wahre Gestalt zu erkennen scheint.

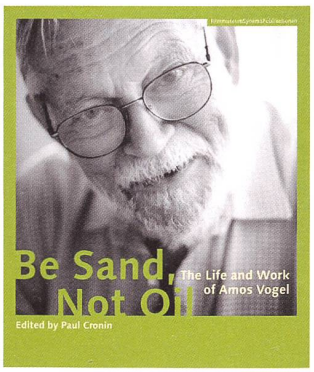
Nach diesem Bruch mit ihrem ausserirdischen Komplizen flieht Laura in die neblige schottische Landschaft, deren Geräuschkulisse von Wind, Wasser und Vogelstimmen geprägt ist. Die Sehnsucht nach einer menschlichen Identität lässt ihre Selbstsicherheit so weit schwinden, dass bei der Annäherung eines hilfsbereiten Mannes kein Verführungsmotiv mehr erklingt. Stattdessen erzeugen Lauras künstliche Gefühle einen synthetischen Dreiklang. Das daraus hervorgehende Liebesthema weckt Assoziationen an *Angelo Badalamentis* wabernde Synthesizer und damit an das Schicksal der enigmatischen Laura aus David Lynchs TWIN PEAKS (1990). Im Gegensatz zu Badalamentis hemmungslos romantischen Arrangements ist Levis Stück jedoch von atonalen Widerhaken durchsetzt. Die Unmöglichkeit einer echten menschlichen Beziehung treibt schliesslich auch Glazers Laura in die Einsamkeit des Waldes, wo sich Wind und Musik zum kosmischen Rauschen vermischen, bevor eine unfreiwillige Verführung ihr auch physisch unter die Haut geht.

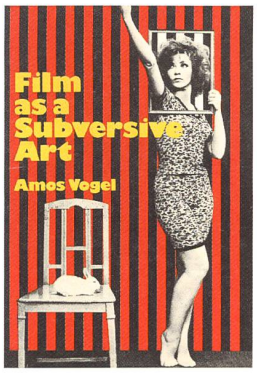
Oswald Iten



«Seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt»

Amos Vogel und die Subversion im Kino





«Die Subversion im Kino beginnt, wenn im Zuschauerraum das Licht ausgeht und die Leinwand hell wird. Das Kino wird zum magischen Ort: Psychologische und umgebungsbedingte Faktoren schaffen eine Atmosphäre, die für Wunder und Suggestion aufgeschlossen macht.» Selbst vierzig Jahre nach seiner Erstveröffentlichung im Jahr 1974 besticht *Amos Vogels* Standardwerk «Film as a Subversive Art» durch seine Hellsichtigkeit und seinen Enthusiasmus. Licht, Magie, Psychologie, Wunder, Suggestion – was im Reden und vor allem im Schreiben über das Kino andernorts oft zur leeren Formel verkommt, verdichtet sich bei Amos Vogel zu einer leidenschaftlich vorgetragenen Schule des Sehens. Vogels Klassiker der Filmliteratur ist mehr als eine Reflexion über die subversive Macht des Kinos: Es ist das Resultat persönlicher Vermittlungsarbeit und überzeugten Engagements.

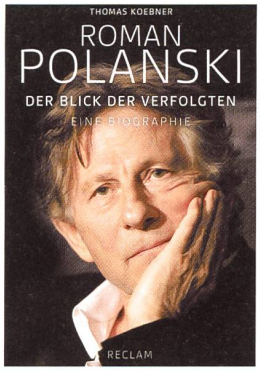
In diesem Sinn kann auch der Titel des von *Paul Cronin* herausgegebenen Bands «Be Sand, Not Oil» – nach dem Gedicht «Wacht auf» von Günter Eich, das Vogel über seinem Schreibtisch hängen hatte – verstanden werden: Zeit seines Lebens streute der 1921 in Wien geborene und 1939 nach New York emigrierte Vogel in verschiedensten Funktionen – als Filmvermittler, Kinobesitzer, Autor, Kurator und Leiter des New York Film Festival – Sand in die gut geölte Maschinerie des kommerziell ausgerichteten Kinobetriebs. Nach Vorbild europäischer Filmklubs der Zwischenkriegsjahre organisierte Vogel ab 1947, angeregt durch ein Programm von Filmen Maya Derens in Greenwich Village, gemeinsam mit seiner Frau Marcia Filmvorführungen an verschiedenen Spielstätten in New York. Es sollte die Geburtsstunde des legendären Cinema 16 sein, dessen Leistung und Verdienste bis heute nicht hoch genug eingeschätzt werden können. Amos und Marcia Vogel leisteten mit ihrem privat geführten Verein, der schliesslich im über 1700 Sitze verfügenden Central Needle Trades Auditorium seine Heimat fand, Pionierarbeit für ein unabhängiges, innovatives Kino: Avantgarde- und Experimentalfilme, Lehr- und wissenschaftliche Filme, Dokumentationen und heute als Klassiker geltende Arbeiten von Robert Breer, Shirley Clarke, Yasujiro Ozu, Roman Polanski, Agnès Varda, Georges Franju und Jonas Mekas wurden erstmals der amerikanischen Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

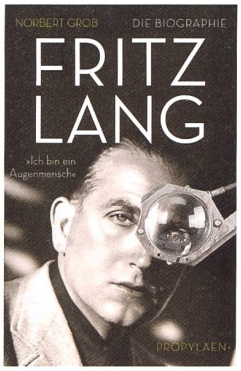
In seinem als Vorwort abgedruckten Brief schreibt *Werner Herzog*: «There are perhaps five or six people in the world who have this kind of authority without which we would feel abandoned and weak», und tatsächlich ist es die grösste Leistung dieses Buchs, die Verdienste Vogels nicht zu erklären, sondern *greifbar* zu machen. Deshalb ist die kluge Auswahl der Originaltexte von Amos Vogel, die dieses Buch – nebst Aufsätzen von *Michael Omasta*, *Scott MacDonald*, *Michael Chaiken*, *Tom Yoshikami*, Paul Cronin und einem bislang unveröffentlichten Interview von *Bill Nichols* – im Wesentlichen bestimmen, so immens wichtig: Sie spiegeln die Sicht eines unbeugsamen Kinoliebhabers und Querdenkers, der den Menschen immer etwas Neues und Ungewöhnliches zeigen wollte, ohne sie zu bevormunden. Amos Vogel wollte sein Publikum stets verstören und vorherrschende Normen auf der Leinwand und des Denkens hinterfragen. Eine Aufgabe, die heute wichtiger wäre denn je.

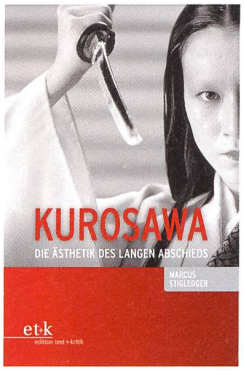
Michael Pekler

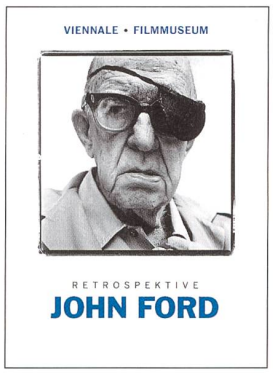
Be Sand, Not Oil. The Life and Work of Amos Vogel. Herausgegeben von Paul Cronin. In englischer Sprache. 272 Seiten. Wien, FilmmuseumSynemaPublikationen, 2014. € 22

Der Wissenschaftler als Biograf
oder: Neue Worte über alte Meister









«In der Tat kehren Konfigurationen und Obsessionen in den Filmen Polanskis beharrlich wieder und verraten, dass die Erlebnisse des jungen Roman jüdischer Abstammung in den Zeiten des Terrors, den das Dritte Reich über Polen brachte, merkliche Spuren im künstlerischen Werk hinterlassen haben.» Was *Thomas Koebner* im ersten Absatz seines Polanski-Buchs festhält, schränkt er allerdings sieben Seiten später wieder ein: «Dennoch wäre es einfältig und vermessen, alle Filme Polanskis als autobiografische Zeugnisse zu verstehen, denn selbst die prägenden Eindrücke der frühen Kindheit verwandeln sich unweigerlich auf dem langen Weg der Objektivierung bis zum fertigen Kunstwerk.»

Der Künstler und sein Werk, sein Leben und seine Filme. Das stellt jeden, der eine Monografie verfasst, die beides würdigen will, vor Probleme: beides in separaten Teilen zu behandeln oder miteinander zu verschränken? Sowohl Koebners Buch über Polanski als auch das von *Norbert Grob* über Fritz Lang weisen sich im Untertitel als Biografien aus. Während Grob in seinen chronologischen Ausführungen beides miteinander verschränkt, stellt Koebner die biografischen Ausführungen an den Anfang jedes seiner fünf Abschnitte, die ansonsten aus der Analyse der Filme bestehen – insofern wirkt die Bezeichnung Biografie hier eher irreführend.

Koebner analysiert wiederkehrende Motive bei Polanski, zumal «die Differenz zwischen Herr und Knecht», schon ein zentrales Motiv in seinen frühen Kurzfilmen, die «von Ideen und Konzepten des absurden Theaters beeinflusst waren». Er spricht aber ebenso vom «Gegensatz zwischen der exzessiven Kontaktlust des Künstlers und der wahnfördernden verhängnisvollen Isolation seiner Hauptfiguren», bleibt dabei aber diskret, wie man es von dem emeritierten Filmwissenschaftsprofessor erwarten konnte. Sein Buch ist flüssig geschrieben, nimmt öfter Bezug auf Polanskis Autobiografie, seltener auf andere Polanski-Bücher und kommt ganz ohne Fussnoten aus.

Wenn Koebner erwähnt, dass Polanski «die vorgesehenen Drehzeiten oft überschritten hat, weil es ihm nicht zuletzt um die aufmerksame Kontrolle der Details geht», darf man durchaus an Fritz Lang denken, über den man schon oft Ähnliches gelesen hat. «Da er sich selbst nicht schonte, schonte er auch seine Mitarbeiter nicht», schreibt Norbert Grob – eine Einschätzung, die mehrfach wiederholt wird.

Auch Grob kommt immer wieder aufs Elternhaus als prägenden Hintergrund für wiederkehrende Motive zurück, zumal im Aufbegehren der Sohns gegen den Vater und in den starken Frauenfiguren. Er nennt aber Lang auch denjenigen, der «das Bildhafte über die Handlung setzte», der «eine radikale Moderne ins deutsche Kino» brachte und der zugleich im Privaten «das Experiment und die Grenzüberschreitung brauchte». Dass Lang und seine Koautorin und Ehefrau Thea von Harbou in den zwanziger Jahren «das Glamourpaar von Berlin» waren, lesen wir, erfahren leider aber nichts Detaillierteres über ihre Zusammenarbeit. Dass Harbou später im Dritten Reich ihre Karriere fortsetzte, wird zwar erwähnt, der Rückschluss auf die Drehbücher für Lang unterbleibt aber. Die komplizierten Produktionsgeschichten vieler Filme finden hier zwar eher Berücksichtigung als bei Koebner, sind aber doch von untergeordnetem Interesse. In knappen Sätzen arbeitet Grob heraus, was an den frühen Filmen vorwärtsweisend war. Langs Privatleben und seine vielen Affären werden eher diskret behandelt, wohl gemäss Langs eigenem Diktum: «Im Grunde bin ich immer glücklich, wenn ich drehe. Das ist kein zweites Leben für mich – es ist mein eigentliches Leben.» Die im Klappentext gestellte Frage: «Wer war Fritz Lang ausserhalb des Filmsets?» wird also nicht definitiv beantwortet. Grobs Buch hat 729 Fussnoten, meist Quellenangaben für Zitate, wobei eine zentrale Aussage Langs, den ungeklärten Tod seiner ersten Ehefrau betreffend, nur unzureichend ausgewiesen wird («wie er später gegenüber dem Schauspieler Howard Vernon zugab»). Dass diese Fussnoten am Ende stehen und nicht am Fuss jeder Seite, macht die Lektüre des flüssig geschriebenen Bands etwas umständlich.

Von einem dritten Autor aus dem Umkreis der Mainzer Filmwissenschaft liegt eine weitere Monografie zu einem der Grossen der Kinematografie vor: *Marcus Stiglegger* hebt in seiner Studie zu Akira Kurosawa dessen «ambivalente Haltung zum Samurai-Geist» hervor und widmet sich dessen «wiederkehrenden Stilmitteln», bei denen er eine «radikale Modernität im Umgang mit filmischen Mitteln» erkennt, was er unter anderem mit dem Vergleich einer Szene aus DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD mit David Lynchs vier Jahrzehnte später entstandenem LOST HIGHWAY belegt – entsprechende Argumentationen sind durch die vom Autor beigegebenen Screenshots nachzuvollziehen. Deutlich wird, dass Kurosawa das westliche Kino nicht nur auf der Motivebene beeinflusst hat. Natürlich ist die Darstellung im 1988 erschienenen Band der «Reihe Film» umfassender, aber eine bereichernde Lektüre ist dieses Buch allemal.

Die diesjährige Viennale widmete ihre Retrospektive einem weiteren Altmeister, John Ford, der den Betrachter vom Buchcover ein wenig grimmig anschaut – die Porträtaufnahme von Richard Avedon entstand 1972, 18 Monate vor dem Tod Fords im Alter von 79 Jahren.

Eine Würdigung von MY DARLING CLEMENTINE durch *Susanne Röckel* wird eingerahmt von zwei langen Essays: *Hartmut Bitomsky* schreibt seinen Text aus der «Filmkritik» fort. Der vierte Teil seiner «Passage durch Filme von John Ford» beginnt mit der Beschreibung einer Lithografie und wechselt von einzelnen Filmen Fords zur Sozialgeschichte der USA. Ähnlich assoziativ nähert sich *Harry Tomicek* Fords Werk an – anregende Lektüre, auch für alle, die nicht in Wien waren.

Die zweite Hälfte des Bands wird eingenommen von den Filmen der Retrospektive, die diesmal, anders als die Regie-Retrospektiven der vergangenen Jahre, nur etwa die Hälfte des umfangreichen Œuvres präsentierte – leider ohne einen Hinweis auf die Auswahlkriterien. Jeder Film wird mit mehreren Texten vorgestellt, wobei die Bandbreite von Premierenkritiken über Zitate aus den einschlägigen Ford-Monografien von Gallagher, McBride/Wilmington, Place und anderen bis zu jüngsten Texten aus dem Internet reicht, fünf Autoren steuern zu zehn Filmen Originaltexte bei.

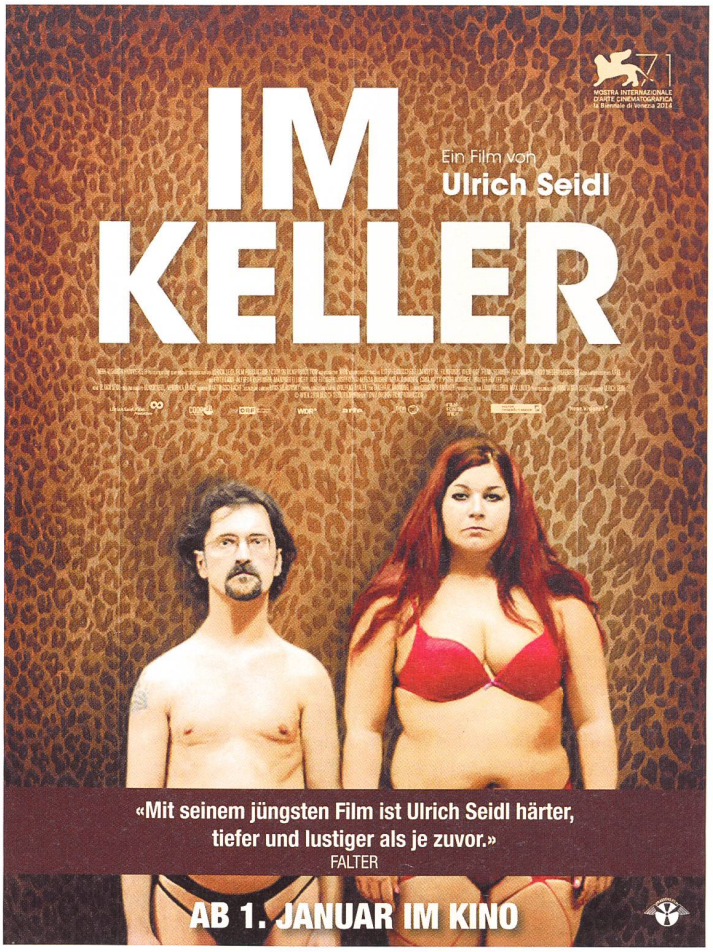
Frank Arnold

Thomas Koebner: Roman Polanski. Der Blick der Verfolgten. Eine Biographie. Stuttgart, Reclam, 2013. 256 S., Fr. 37.90, € 24,95

Norbert Grob: Fritz Lang. «Ich bin ein Augenmensch». Die Biographie. Berlin, Propyläen, 2014. 447 S., Fr. 37.90, € 26

Marcus Stiglegger: Kurosawa. Die Ästhetik des langen Abschieds. München, edition text+kritik, 2014. 180 S., Fr. 47.90, € 29,80

Astrid Johanna Ofner, Hans Hurch (Hg.): Retrospektive John Ford. Wien, Filmmuseum Wien/Viennale, 2014. 248 S., Fr. 29.90, € 19,90



FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

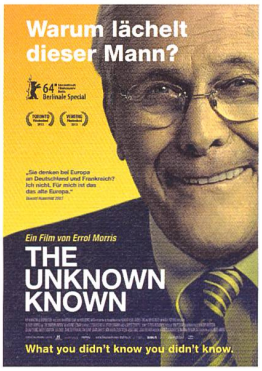
Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreff-punkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

DVD



Ohne Netz und doppelten Boden: Charlotte Rampling

Durch ihre Karriere ziehen sich gewagte Rollen wie ein roter Faden. Im Swinging London der sechziger Jahre spielt sie Frauen, die sich nicht comme il faut benehmen. Mit Liliana Cavanis IL PORTIERE DI NOTTE (1974) wird sie über Nacht berühmt, weil sie eine Holocaust-Überlebende spielt, die eine sadomasochistische Beziehung mit ihrem ehemaligen SS-Peiniger eingeht. In den achtziger Jahren arbeitet sie mit Woody Allen (STARDUST MEMORIES), Sidney Lumet (THE VERDICT) und Nagisa Oshima (MAX, MON AMOUR). Dann wird es vorübergehend ruhig um sie, doch mit François Ozons SOUS LE SABLE (2000) kehrt sie in die erste Reihe zurück, wo sie dank Filmen wie LEMMING (Dominik Moll, 2005), VERS LE SUD (Laurent Cantet, 2005) und MELANCHOLIA (Lars von Trier, 2011) auch geblieben ist.

Doch wer ist diese Frau, «die noch berühmter zu sein scheint für ihre persönliche Aura als für die Summe ihrer Filme und Fotos?» Ausgehend von dieser Frage legt die deutsche Regisseurin *Angelina Maccarone* mit THE LOOK – CHARLOTTE RAMPLING, A SELF PORTRAIT THROUGH OTHERS (2011) einen Dokumentarfilm vor, der innerhalb der Schauspielerporträts eine Ausnahmeerscheinung ist. Mit grosser Sorgfalt vorbereitet, entstand THE LOOK in enger Zusammenarbeit zwischen Regisseurin und Schauspielerin: Rampling ist nicht Objekt, sondern Subjekt des Films, das dessen Verlauf aktiv mitbestimmt.

Im Zentrum stehen neun Gespräche, die die Schauspielerin mit Partnern führt, die meist nicht aus dem Filmbereich stammen – auch dies eine Entscheidung, durch die sich der Film von anderen abhebt. Mit dem Fotografen Peter Lindbergh unterhält sich Rampling darüber, was es heisst, sich einer Kamera auszusetzen. Mit Autor Paul Auster räsoniert sie über das Alter, zusammen mit dem Fotografen Juergen Teller spürt sie dem Tabu nach, mit wieder anderen denkt sie über Tod, Begehren und Liebe nach. Aufregend ist das Treffen mit ihrem Sohn, dem britischen Regisseur Barnaby Southcombe, mit dem sie auslotet, was Resonanz für sie als Schauspielerin bedeutet. Dazu fordert er sie zu einer Schauspielübung auf, ausgerechnet in einem Boxring. Sie sträubt sich, hält das Experiment (wie jede Schauspielübung) für überflüssig. Denn sie begibt sich lieber ohne Netz und doppelten Boden in eine Situation hinein – und erwartet das auch von anderen.

Jedes der Gespräche ist ein Austausch unter Ebenbürtigen, die bereit sind, sich einzulassen, und neugierig sind auf das, was entstehen mag. Das Resultat ist ein Eröffnen von Räumen, die wir mit betreten dürfen. In ihnen kommt ein aussergewöhnlich reflektierter Mensch zum Vorschein, der mit beneidenswerter Offenheit und Sicherheit vieles von sich zeigt. Der aber auch vieles nicht zu zeigen braucht, sondern es versteht, Grenzen zu ziehen. Und plötzlich fühlt man sich als Zuschauer privilegiert, dass man diesen Menschen kennenlernen darf. Das ist bereichernd, und so soll es sein. Danke, Angelina Maccarone, thank you, Charlotte Rampling.

THE LOOK – CHARLOTTE RAMPLING, A SELF PORTRAIT THROUGH OTHERS *(D/F 2011) Format: 1:1.78; Sprache: Englisch, Französisch (DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: GoodMovies*

Um Kopf und Kragen: Donald Rumsfeld

Die politische Karriere des Donald Rumsfeld beginnt 1962, als er mit dreissig Jahren ins Repräsentantenhaus der USA gewählt wird. Unter Gerald Ford ist er der jüngste Verteidigungsminister in der Geschichte des Landes. Danach geht er in die freie Wirtschaft, ist unter George W. Bush erneut Verteidigungsminister. In seine Amtszeit fallen der Einmarsch in Afghanistan 2001 und die Invasion in den Irak 2003. Er setzt durch, dass den Guantánamo-Häftlingen der Status von Kriegsgefangenen entzogen wird, sodass sie nicht mehr durch die Genfer Konventionen geschützt sind. Die Genehmigung und Ausübung von Folter und Misshandlungen, sogenannten «umstrittenen Verhörmethoden», in Abu Ghraib und anderen Gefängnissen gehen auf sein Konto.

Wer wäre nun besser geeignet, einen Dokumentarfilm über Rumsfeld zu machen, als *Errol Morris*? 1988 rehabilitierte er mit THE THIN BLUE LINE einen zu Unrecht verurteilten Todeskandidaten und entlarvte den Justizapparat als korrupt. 2003 lieferte er mit THE FOG OF WAR ein Porträt von Robert McNamara, der während der Kubakrise und dem Vietnamkrieg US-Verteidigungsminister war, und in STANDARD OPERATING PROCEDURE untersuchte er 2008 den Folterskandal von Abu Ghraib.

Mit THE UNKNOWN KNOWN legt er nun ein Rumsfeld-Porträt vor, und wie so oft weitet er darin nicht zuletzt das Formenrepertoire des Dokumentarfilms aus. Denn er macht keinen üblichen Interviewfilm, sondern lässt Rumsfeld selbst reden, gibt ihm die Gelegenheit zur Selbstdarstellung, und der nimmt das Angebot in doppelter Hinsicht an. Zum einen kommentiert er rückblickend den Vietnamkrieg und 9/11, den Afghanistan- und den Irakkrieg. Zum anderen zitiert er sich selbst, indem er aus seinen zahllosen Memos und Notizen vorliest, die er im Lauf seiner politischen Laufbahn angehäuft hat.

Dadurch entsteht das Psychogramm eines Mannes, der sich fünfzig Jahre lang in den Zentren der Macht aufhielt. Der von Invasion, Krieg und gezielter Tötung erzählt, als wären es Sandkastenspiele. Der selbst dann grossväterlich in die Kamera lächelt, wenn er noch die haarsträubendsten Ansichten von sich gibt. Der sich in Wortspielereien und sophistischem Geschwätz gefällt und sich im Grunde um Kopf und Kragen redet, aber kein Problem damit hat – weil er sich keinerlei Verantwortung oder Schuld bewusst zu sein scheint. Und weil er keine Konsequenzen fürchten muss. Das ist, gelinde gesagt, stossend und stellenweise unerträglich.

Gerade deshalb wird THE UNKNOWN KNOWN, dessen Titel ebenfalls ein Rumsfeld-Zitat ist, zum bitteren, sehenswerten Lehrstück: über die amerikanische Zeitgeschichte und über die verzerrende Geschichtsschreibung durch einen, der sie massgeblich mitverantwortet. Das Vertrauen in Politik fördert er keineswegs. Wie heisst es in der dänischen Serie BORGEN (2010) über die fiktive dänische Premierministerin Birgitte Nyborg? Als Regierungsmitglied gehöre man einem sehr kleinen, aber sehr mächtigen Zirkel an, denn schliesslich gebe es auf der Welt nur zweihundert Regierungen. Die erfundenen Nyborgs gehören leider nicht dazu. Die echten Rumsfelds dagegen schon.

THE UNKNOWN KNOWN *(USA 2013) Format: 1:2.40; Sprache: Englisch (DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: NFP*

Philipp Brunner

Kein Ort: Überall

TIMBUKTU von Abderrahmane Sissako

Nach BAMAKO hat Abderrahmane Sissako seine jüngste Produktion nun in die Provinz verlegt. Ein Nebenschauplatz? Kein beliebiger: Bei Alfred Tennysons Chapman war Timbuktu «eine mystische Stadt, Ziel hoher Unternehmungen»; für Bruce Chatwin evozierte der Ort «eine Losung, eine rituelle Formel, einmal gehört und nie wieder vergessen». Weniger eine Örtlichkeit als ein Fluchtpunkt, zumindest im westlichen Imaginationsraum: ein «antipodisches Arkadien», das seine Faszinationskraft trotz der Entkolonisierung Afrikas und trotz Google-Earth bewahrt hat.

Sissako hat seinen Film zwar im Orkus der Gegenwart angesiedelt, aber dennoch nie die Ansprüche aus den Augen verloren, die sich aus der Faszinationskraft des Titels ergeben. TIMBUKTU ist ein kinematografisches «J'accuse», eine humanistische Antwort auf die islamistischen Besatzungstruppen, die sich bereits in den prägnanten, ökonomisch geschnittenen Eröffnungsszenen mit Beharrlichkeit und Konsequenz der Zerstörung der lokalen Zivilisation verschreiben: erst der Pick-up, der eine Gazelle bis zur Ermattung durch die Wüste hetzt, darauf das Maschinengewehrfeuer, das die geschnitzten Statuen zerfetzt.

Der Kulturkrieg ist hier indessen keine Metapher: Es war, wie Sissako öfter betont hat, eine auf Youtube zirkulierende (und im «Westen» unkommentiert gebliebene) Steinigung eines unverheirateten Paars im Norden Malis, die ihn von der Notwendigkeit seines Engagements überzeugt habe. In seltenen Momenten hat dieser Wille zum unmissverständlichen Ausdruck auch die Wahl der Motive und die Charakterisierung der Figuren geprägt: Der Freischärler, der sich trotz des Rauchverbots im Versteckten eine Zigarette ansteckt, und der gescheiterte Rapper, der während der Videoaufnahme, die von seiner Bekehrung berichten soll, den Eifer des Konvertiten vermissen lässt, sind die demonstrativen Versatzstücke eines militanten, auf Rhetorik bedachten Plädoyers. Der Tuareg Kidane wiederum, der zusammen mit seiner Frau Satima und ihrer zwölfjährigen Tochter Toya im Nomadenzelt lebt, wird in einer idealisierten Postur vorgestellt, die direkt von Delacroix' Orientalismus inspiriert scheint.

Sobald die Regie Distanz nimmt und das Geschehen kommentarlos verfolgt, werden indes auch Bilder sichtbar, in denen sich Abgrund und Alltag die Waage halten. Sissako hat seine Argumentationslinie nicht entlang der Kluft zwischen Salafismus und okzidentaler Aufklärung entworfen: Wenn TIMBUKTU um ein inneres Zentrum kreist, so liesse sich dieses am ehesten in der Moschee, einem lichtdurchfluteten Raum, situieren, die wie eine Zeitinsel vom Geschehen losgelöst scheint. Als die mit automatischen Waffen ausgerüsteten Männer die Betenden rekrutieren wollen, werden sie vom Imam darauf hingewiesen, dass der heilige Krieg in erster Linie eine «moralische» Dimension besitze. Es ist denn auch diese auf lange, beobachtende Einstellungen bauende Syntax, die der jäh einbrechenden Gewalt ihre brennende Wirkung verleiht – die junge Frau, deren Rücken wegen eines gesungenen Lieds wundgepeitscht wird, und die Steinigungsszene, die hier als Reminiszenz der Wirklichkeit wie ein schwarzer Spiegel des gegenwärtigen Horrors fungiert.

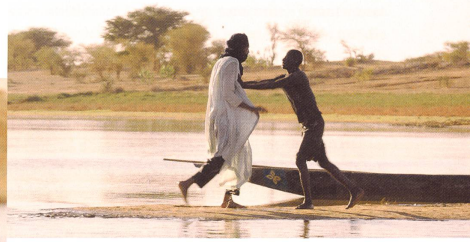
Eine stringente Idee liegt in der Entscheidung, dem Einheitsdiskurs der Jihadisten die Polyphonie der lokal gebräuchlichen Sprachen entgegenzusetzen. Die Dialoge sind wechselnd auf Arabisch, Französisch, Englisch und auf Tuareg formuliert, was öfter zu komplexen Übersetzungsszenen führt, die von der Kamera wiederum mit verschwenderischer Grosszügigkeit begleitet werden. Meist jedoch sind es die Protagonisten, die sich der Okkupation und der willkürlichen Gesetzgebung widersetzen. Als die Islamisten ein Spielverbot erlassen, organisieren die Jugendlichen eine Fussballpartie ohne Fussball: Unvermittelt spiegelt sich das Absurde der neuen Legislation in den choreografierten Bewegungen und Gesten. Die disziplinierte Konzentration der jungen Männer überführt die Szene in ein Bild von abstrakter und zugleich wirkungsmächtiger Symbolik.

Ins Individuelle schwenkt der Plot, als Amadou, der Fischer, Kidanes Lieblingskuh tötet, weil diese seine im Fluss ausgelegten Netze zerstört hat. Der darauf folgende Streit zwischen den beiden Männern endet mit Amadous Tod, der von der Kamera (*Sofiane El Fani*, dem langjährigen Mitarbeiter Abdellatif Kechiches) in einer Totale von blendender Schönheit erfasst wird: Die sich neigende Sonne, die sich im Wasser spiegelt, und die weite Landschaft überführen den Moment in einen ahistorischen Raum, dessen Metrik allein von der Vergänglichkeit des Lebens bestimmt scheint. Es ist dieser Sinn für den Rhythmus und den Wechsel der Proportionen, das präzise Auge für das Verhältnis zwischen Bewegung und Stillstand, die TIMBUKTU seine bemerkenswertesten Einstellungen verleihen: Satima, die in einer Borges'schen Szene abstrakte Figuren in die Sanddünen zeichnet, und Toya, die nach der Verhaftung ihres Vaters versucht, mit dem Handy in der Wüste ein Signal zu empfangen. Als Kidanes Todesurteil von den juristischen Instanzen bestätigt wird, sehen wir den Schatten einer Wolke über Toyas Gesicht ziehen.

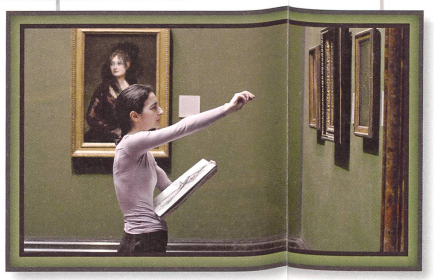
Nachdem sich auch Amadous Angehörige gegen Kidanes Begnadigung ausgesprochen haben, wird Satimas Auftritt auf dem Exekutionsplatz zu einer letzten Beschleunigung führen. Das theatralische Finale lässt den Tod des Paars als eine sublimierte Abbreviatur der über Mali hereingebrochenen Gewalt verstehen. In ihrer Schärfe gibt sich die dramatische Geste allerdings nicht nur als eine zivilisatorische Antwort auf das Geschehen, TIMBUKTU ist auch ein politischer Akt, ein Versuch, der anonymen, sich stets weitenden Leere das prägnante Bild eines singulären Schicksals entgegenzusetzen.

Patrick Straumann

R: Abderrahmane Sissako; B: A. Sissako, Kessen Tall; Ka: Sofiane El Fani; S: Nadja Ben Rachid; A: Sébastien Birchler; Ko: Ami Sow; M: Amine Bouhafa. D (R): Ibrahim Ahmed (Kidane), Toulou Kiki (Satima), Abel Jafri (Abdelkrim), Fatoumata Diawara (Sängerin), Hichem Yacoubi (Jihadist), Kettly Noël (Zabou), Mehdi AG Mohamed (Issan), Layla Walet Mohamed (Toya), Adel Mahmoud Cherif (Imam), Salem Dendou (Anführer der Jihadisten). P: Les Films du Worso, Dune Vision. Frankreich, Mauretanien 2014. 97 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden; D-V: Arsenal Filmverleih, Tübingen



1|



|1

SCHAUPLATZ MUSEUM

Warum die National Gallery nicht um jeden Preis ein Millionenpublikum erreichen will, eine Besichtigung des Louvre länger dauert als 9 Minuten und 43 Sekunden und das Kunsthistorische Museum Wien Insekten, Frösche und Eisbären unter die Lupe nimmt.

von Fabienne Liptay

DIE NATIONAL GALLERY: INTERESSE AN KONFLIKTEN

Mike Leighs MR. TURNER (2014) erzählt in einer kleinen Anekdote vom grossen Auftrag der Museen: Als ein Industriemagnat an J. M. W. Turner herantritt, um sein Gesamtwerk für den seinerzeit unverschämt hohen Preis von 10 000 Pfund zu kaufen, lehnt der Maler das Angebot ab. Er habe sämtliche Bilder der Nation vermacht, damit sie von allen an einem Ort gesehen werden können: gratis. Turners Schenkung fällt in die Zeit der Konsolidierung der National Gallery als öffentliches Museum, das der Allgemeinheit zugänglich machte, was vormals einem erlesenen Zirkel von wohlhabenden Kunstsammlern vorbehalten war. Die National Gallery wurde 1824 mit dem Ankauf der Privatsammlung von John Julius Angerstein, einem russischstämmigen Londoner Bankier, durch die britische Regierung begründet und folgte damit nicht dem Vorbild anderer europäischer Museen, die wie die Alte Pinakothek in München, die Uffizien in Florenz oder der Louvre in Paris bereits im späten 18. Jahrhundert aus der Verstaatlichung einer königlichen oder adligen Kunstsammlung hervorgegangen waren. Sie repräsentiert aber wie diese einen gesellschaftlichen Umbruch, in dessen Zuge das vormals elitäre und exklusive Privileg der Kunstbetrachtung demokratisiert und in den Dienst der Gesellschaft gestellt wird.

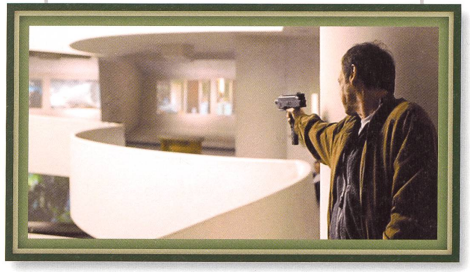
Dass Museen ihrem historischen Auftrag entsprechend als gemeinnützige Einrichtungen ohne Gewinnorientierung geführt werden, weist ihnen eine ökonomische Sonderstellung zu. Aus ihr ergibt sich etwa das Paradox, dass die atemberaubenden Summen, die Kunstwerke auf Auktionen mitunter erzielen, aus dem Umstand resultieren, dass sie aus dem Warenkreislauf herausgehalten werden. Erst vor wenigen Jahren wurde ein Gemälde von Turner, das sich seit über 130 Jahren in Privatbesitz befunden hatte, für einen Rekordpreis von fast 30 Millionen Pfund an das J. Paul Getty Museum in Los Angeles versteigert. Museen tragen gerade dadurch zur Wertsteigerung von Kunstwerken bei, dass sie diese dem Markt auf unbegrenzte Dauer entziehen, um sie an einem geschützten Ort für den Blick aller auszustellen. Die in Geldsummen ausgedrückte Bedeutung von Kunstwerken entspricht, wenn man so will, dem Mass ihrer Unverkäuflichkeit. In der Inszenierung des Kunstraubs kehren Filme wie TOPKAPI (1964) oder THE THOMAS CROWN AFFAIR (1999) die Arbeit des Museums um, wenn ihre Protagonisten Exponate entwenden, um sie in den Warenkreislauf zurückzuführen. Sie treten dabei als Analytiker des Kunstmarkts auf, dessen Mechanik sie offenlegen, aber auch als Agenten kommerzieller Interessen, die den Bedeutungswert der Kunstwerke mit der Freisetzung des in ihnen gebundenen Kapitals praktisch vernichten. Und wo sie nicht den Bedeutungswert vernichten, da vernichten sie gelegentlich gleich das ganze Kunstwerk, wenn sie es wie in THE INTERNATIONAL (2009) im Kugelhagel durchlöchern, nicht bloss aus kalter Zerstörungswut, sondern aus purer Lust an entfesselter Bewegung, an einem Ort, der die Körper im Namen des Kunstgenusses erzieht. Museumsraub und Vandalismus gehören gewiss zu den beliebtesten und häufigsten Handlungen, mit denen der Film seine Differenz gegenüber dem Museum ausagiert.

Museumsraub und Vandalismus gehören gewiss zu den beliebtesten und häufigsten Handlungen, mit denen der Film seine Differenz gegenüber dem Museum ausagiert.

In jüngerer Zeit sind vermehrt die Verwischungen dieser Differenz in den Blick getreten. Sie lassen sich vor allem dort beobachten, wo das Museum seinen historischen Auftrag gegen jene Entwicklungen zu verteidigen hat, die ihm ganze Infrastrukturen von Souvenirshops und Restaurants eingebracht haben und seine Aufgaben im Vokabular des Eventmanagements und Produktmarketings beschreiben. Das Museum orientiert sich in der Bewältigung dieser Herausforderungen am Modell des Films, wenn es hohe Budgets in temporäre Sonderausstellungen investiert, um ein grosses Publikum zu erreichen. Die Abläufe der Ausstellungsproduktion entsprechen denen der Filmproduktion dabei insofern, als sie arbeitsteilig und hierarchisch organisiert sind, wobei dem Kurator oder künstlerischen Leiter die Rolle eines Regisseurs zukommt, der das Ergebnis der kollektiven Anstrengung namentlich verantwortet. In ökonomischer Hinsicht handelt es sich in beiden Fällen um die Herstellung kultureller Produkte zur Massendistribution innerhalb eines vorgegebenen Zeitfensters.

Wenn das Museum eine Black Box ist, in der die Aushandlung widerstreitender Interessen dem Blick der Öffentlichkeit entzogen ist, dann ist es ein Verdienst *Frederick Wisemans*, Einblick in diesen nicht einsehbaren Raum zu geben. NATIONAL GALLERY (2014) entstand im Umfeld grosser Ausstellungen zu Turner und Tizian sowie zu Leonardo da Vinci, einem veritablen Blockbuster, der bereits innerhalb der ersten zehn Tage über dreihunderttausend Besucher anlockte und als bislang grösster Publikumserfolg der National Gallery gelten darf. In diesem Kontext steht das Selbstverständnis des Museums unter anderem in einer Szene zur Debatte, die eine Unterredung zwischen dem Direktor Nicholas Penny und der Leiterin der Abteilung Kommunikation Jill Preston eröffnet. Prestons Argu-

1|



|2

3|

4|

5|

mentation für eine stärkere Berücksichtigung der Besucherbedürfnisse, für eine Aufwertung der öffentlichen gegenüber den kuratorischen Interessen stösst dabei auf die Zurückhaltung Pennys, der sich einer Anpassung des Museums an den allgemeinen Publikumsgeschmack verwehrt. Später, bei einem Personalmeeting, werden diese widerstreitenden Positionen noch einmal verhandelt, als man die Möglichkeit der Bereitstellung des Säulengangs für eine wohltätige Sportveranstaltung diskutiert. Was aus der Perspektive der Öffentlichkeitsarbeit als willkommener Anlass erscheint, um an einem Grossereignis teilzuhaben, das über seine Fernsehübertragung 18 Millionen Zuschauer erreicht, droht aus der Perspektive der Museumsdirektion den ungewollten Eindruck zu wecken, dass die National Gallery verzweifelt um öffentliche Aufmerksamkeit ringe. Wisemans Film beobachtet diese Prozesse, in denen die Grenzen zwischen Öffentlichkeitsarbeit und Marketing, zwischen der Vermittlung und der Bewerbung von Kunst nicht mehr scharf zu ziehen sind.

In bewährter Arbeitsmethode hat Wiseman 12 Wochen gedreht und 13 Monate geschnitten, um aus 170 Stunden Rohmaterial einen Film von insgesamt 181 Minuten entstehen zu lassen. Sein Vorgehen lässt sich dabei als das einer Exploration beschreiben, die von vagen Vorannahmen, nicht aber von vorgefassten Drehabsichten geleitet ist. Ihre argumentative Struktur erhalten seine Filme erst im Verlauf einer ungewöhnlich langen Schnittphase, innerhalb der sich die Beobachtungen zu Aussagen über die Institution verdichten. NATIONAL GALLERY steht dabei in einer Reihe von Dokumentarfilmen, in denen Wiseman speziell die Prozesse künstlerischer Produktion hinter den Kulissen des New Yorker American Ballet Theatre (BALLET, 1995), der Opéra Garnier und ihres Ballettensembles (LA DANSE, 2009) oder des Pariser Kabaretts Crazy Horse (CRAZY HORSE, 2011) begleitet. Diese Institutionenfilme verbindet das Interesse an Konflikten, die sich dort ergeben, wo sich kulturelle und ökonomische Interessen ineinander verstricken. Das ist freilich etwas anderes als eine Kritik an der Kommerzialisierung des Kulturbetriebs oder eine Aufdeckung des intimen Verhältnisses zwischen Kunst und Geld. Vielmehr geht es darum, die Dynamiken widerstreitender Aufgaben und Anforderungen zunächst einmal zu beobachten, um auf diesem Weg zu einem komplexeren Bild der jeweiligen Institution und ihrer Muster sozialer Interaktion zu gelangen.

Indirekt thematisiert der Film auch seine eigene Verstrickung in die Handlungsabläufe des Museumsalltags, wenn er andere Drehteams bei der Arbeit zeigt, zum Beispiel für die auf BBC Four ausgestrahlte Dokumentation TURNER'S THAMES: Schnell schreibt der Kunstkritiker Matthew Collings noch seinen Sprechertext um, bevor er vor Turners «The Fighting Temeraire» tritt, um das gemalte Licht vor laufender Kamera zu beschreiben. Wisemans Film

6|

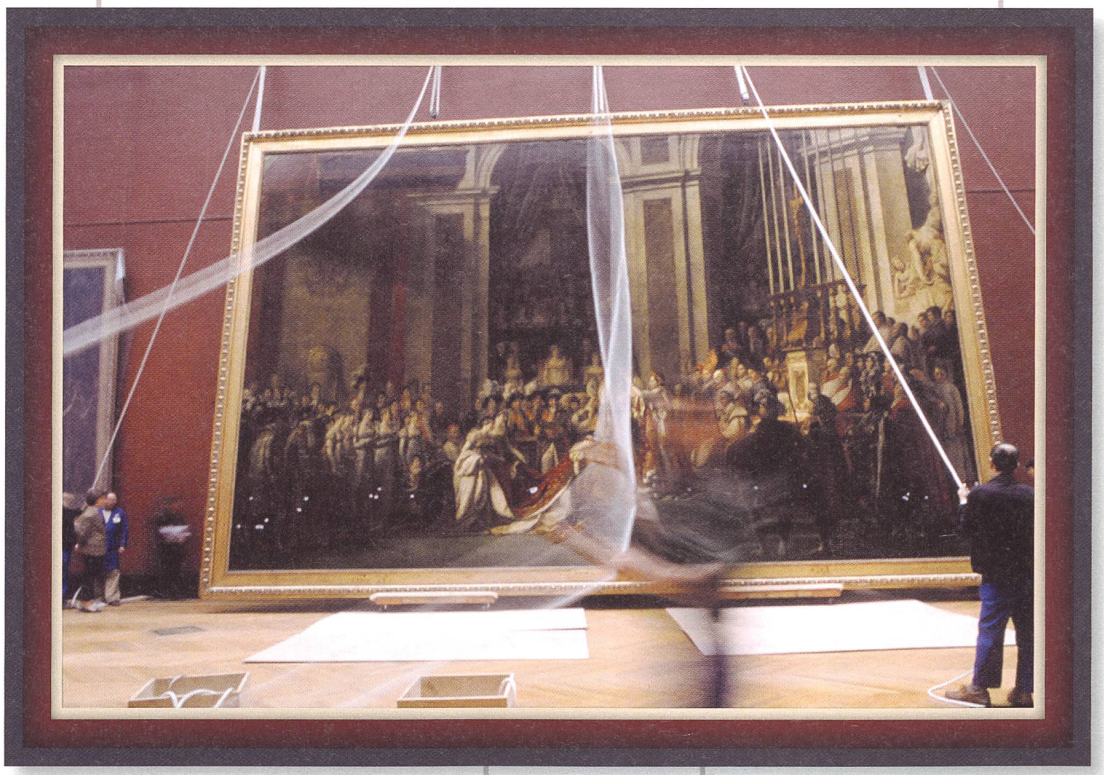
6|

Philibert zeigt die verborgene Seite
des Grand Louvre,
wenn er mit seinem Film
all den namenlosen Arbeitern
ein Denkmal setzt.

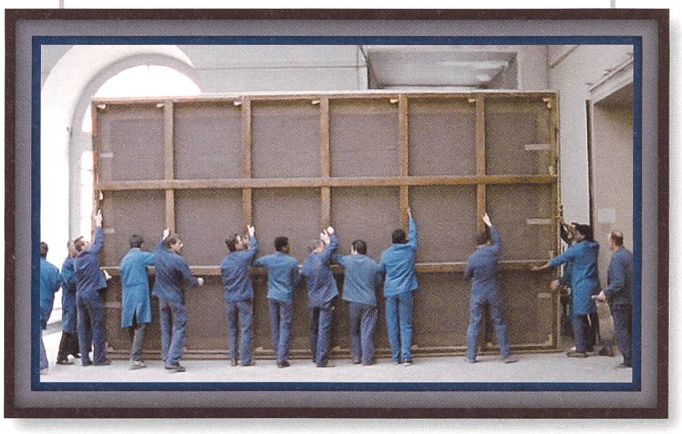
deckt unterdessen auf, dass der Film mehr ist als ein Medium, über welches das Museum mit der Öffentlichkeit kommuniziert. Es ist vielmehr das Modell, das die Formen dieser Kommunikation selbst bestimmt. Dabei ist es der Dienst an den Interessen der Öffentlichkeit, der das Museum in den Verbund mit populären Formen der Adressierung und Aktivierung des Publikums zwingt und ihm ein mediengerechtes Verhalten abverlangt. Wie die Kinoerzähler zu Zeiten des Stummfilms erläutern die Museumspädagogen die Gemälde für wechselnde Besuchergruppen, verwandeln sie durch reichen Wortzauber in belebte Szenen, während die Kamera ihren Rapport in einfühlenden Nahblicken auf das Bildgeschehen unterstützt. Einmal schlägt eine Museumspädagogin sogar vor, die Malerei als eine frühe Form des Unterhaltungskinos zu betrachten, die dessen Erzählverfahren präfiguiert. Noch im selben Atemzug erinnert sie an die Ambivalenz der Gemälde, an ihre Fähigkeit, sich unter den Augen des Betrachters ständig zu verwandeln. Es ist der spürbare Erwartungsdruck, die Malerei einem breiten Publikum zugänglich machen zu müssen, und das ihm widerstehende Bekenntnis zu unergründlicher Vieldeutigkeit, die hierbei zum Ausdruck kommt. Aufmerksam beobachtet die Kamera dieses virtuose Ringen um eine Publikumsansprache, die nur unter der Voraussetzung als Edutainment zu bezeichnen wäre, dass der Konflikt zwischen Wissensvermittlung und Unterhaltung in ihr niemals gänzlich gelöst ist.

DER LOUVRE: BILDERSTÜRMEREI DES KINOS

Wie kein anderes Museum repräsentiert der Louvre die aus der bürgerlichen Revolution geborene Idee, dass die Kunst allen gehöre. Bis heute erinnert eine Inschrift über der von Louis XIV. errichteten Apollongalerie daran, dass das im ehemaligen Königspalast untergebrachte Museum seine Pforten im Jahre 1793 öffnete, infolge eines Dekrets der französischen Nationalversammlung, das die königliche Kunstsammlung im Interesse des Volks verstaatlichte. Umso schwerer angesichts dieser Geschichte wiegt der Vorwurf, den Jean-Luc Godard in ÉLOGE DE L'AMOUR (2001) in den Mund des Kunstsammlers Rosenthal legt, der das Museum verdächtigt, dem Volk die Kunst zu stehlen: Der Direktor des Louvre wolle die «Nike von Samothrake» nicht lediglich schützen, sondern der Autor dieses Schutzes sein. Von hier aus rückblickend, mag Godard seine Protagonisten in BANDE À PART (1964) aus dem Grund in den Louvre geschickt haben, um dessen Kunstbestände ohne Drehgenehmigung in einer bilderstürmerischen Geste zurückzuerobern. Um den Weltrekord eines gewissen Jimmy Johnson aus San Francisco zu brechen, rennen Franz, Arthur und Odile in nur 9 Minuten und 43 Sekunden durch den gesamten Louvre – eine Zeit, die von den Protagonisten in Bernardo Bertoluccis THE DREAMERS (2003) nochmals unterboten wird. In seiner Videoarbeit A BRIEF HISTORY OF JIMMIE JOHNSON'S LEGACY (2007) präsentiert der mexikani-



6|



|6

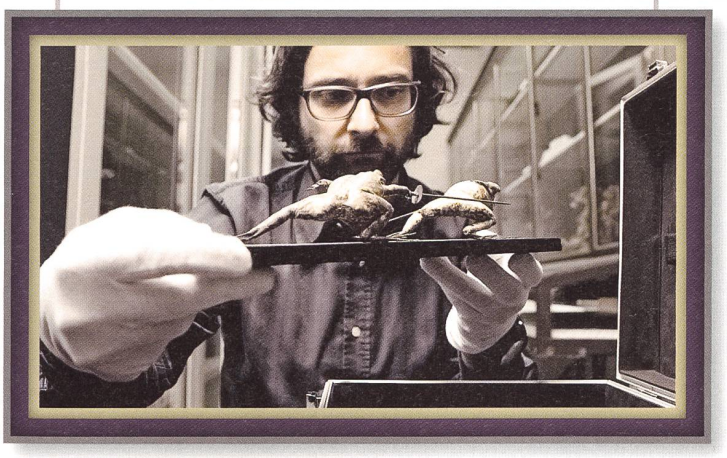
|7

sche Künstler Mario García Torres ein Reenactment dieser Szene im Museu Nacional de Arte in Mexico City. Und in WORK NO. 850 (2008) nimmt Martin Creed die Bilderstürmerei des Kinos noch einmal in einer Museumsaktion auf, bei der er freiwillige Sprinter nacheinander über den 86 Meter langen Weg durch die neoklassizistische Skulpturensammlung der Tate Britain schickte, und zwar alle dreissig Sekunden während der Öffnungszeiten, über den Zeitraum von viereinhalb Monaten.

Nicolas Philiberts LA VILLE LOUVRE (1990) teilt das Interesse am Museum als einem Schauplatz machtpolitischer Gesten, aber er räumt dem Studium dieser Gesten eine wesentlich längere Zeit ein. Eine regelrechte Ewigkeit scheint der Gang einer Archäologin zu dauern, die ein winziges Tongefäss von einem Ort des Museums zum anderen bringt. Die Kamera folgt ihr durch die schier endlosen Kellergänge des Louvre, während jeder ihrer Schritte die verschiedenen Böden in ihrer jeweiligen Materialität zum Klingen bringt. Es ist eine jener inszenierten Szenen, die sich Philibert innerhalb seines Dokumentarfilms erlaubt, um seine Beobachtungen zu pointieren, wobei es ihm in diesem Fall darum ging, einen komischen Kontrast zwischen der Länge des Wegs und der Grösse des transportierten Objekts zu erzeugen. Sein Porträt ist das des Louvre als sozialen Körpers, von dessen Dimensionen eine Schrifttafel am Ende des Films zeugt: Er beherbergt 1200 Angestellte, darunter 275 Museumsaufsichten und 54 Konservatoren verteilt auf 7 Abteilungen; 105 Arbeiter und Vorarbeiter, darunter Installateure, Elektriker, Steinmetze, Heizungsmonteure, Maler, Schlosser, Installateure, Schreiner; sowie Restauratoren, Physiker und Chemiker, Akustiker und Köche, Reinigungskräfte, Uhrmacher, Fotografen, Ärzte, eine Sozialarbeiterin, 21 Feuerwehrmänner und einen Gärtner; 300 000 Kunstwerke, 15 Kilometer unterirdische Gänge, 30 000 Quadratmeter Ausstellungsfläche, 2410 Fenster, 3000 Türschlösser und 10 000 Treppenstufen.

Die Besucher, deren Bedürfnissen Wisemans NATIONAL GALLERY im laufenden Museumsbetrieb geduldig nachspürt, sind in dieser Aufzählung signifikant abwesend. Über die gesamte Dauer des Films gilt der Blick der Kamera ausschliesslich dem Museumspersonal, das seine Arbeiten für den exklusiven Blick der Filmzuschauer verrichtet, wenn es den «Sterbenden Seneca» auf einem Gabelstapler transportiert oder das Schutzglas der «Mona Lisa» putzt, einen ärztlichen Noteinsatz in der ägyptischen Sammlung übt oder die Akustik durch das Abfeuern von Platzpatronen im Saal der Karyatiden testet, die neuen Uniformen von Yves Saint Laurent probiert oder das Labyrinth der unterirdischen Wege auf Rollschuhen durchquert. Diese dokumentarischen Fundstücke verdanken sich den Bedingungen der Dreharbeiten, die während der Erweiterung des Museums zum Grand Louvre unter der Ägide François Mitte-

|7



7|

DAS GROSSE MUSEUM
behauptet, dass das Museum sogar noch die in ihm arbeitenden Menschen konserviert.

rands stattfanden. Im Umfeld dieses gigantischen Bauprojekts hatte die Museumsverwaltung Philibert beauftragt, die Exhumierung einiger monumentaler Gemälde des Hofmalers Charles Le Brun zu dokumentieren, die seit dem Zweiten Weltkrieg im Depot auf Holzzylindern lagerten und nun wie kostbare Meterware auf dem Boden ausgerollt werden. Nach diesem einzigen gewährten Drehtag kehrte Philibert auf eigene Initiative über einen Zeitraum von acht Monaten immer wieder in den Louvre zurück, um den Baubetrieb, wie er sagte, zu filmen, wie man ein Ballett filmt: als eine Choreografie der Körper in einer hierarchisch organisierten Produktion. Wiederholt reissen Kamera und Schnitt die Grenzen zwischen Kunst und Arbeit ein, wenn sie die Gesten des Museumspersonals und die Gesten des Bildpersonals vorübergehend zur Übereinstimmung bringen.

In subtiler Weise setzt der Film dieses Geschehen in den Kontext der politischen Kontroverse, die das Prestigeprojekt Mitterands seinerzeit begleitete und dem Staatspräsidenten den unrühmlichen Vergleich mit einem Monarchen einbrachte, der in Alleinherrschaft über das Museum regiere, weil er auf eine öffentliche Ausschreibung verzichtet und den Auftrag für den Bau der Glaspyramide direkt an den Architekten Ieoh Ming Pei erteilt hatte. Philibert zeigt die verborgene Seite des Bauprojekts, wenn er mit seinem Film all den namenlosen Arbeitern ein Denkmal setzt, denen sich die Errichtung des Grand Louvre verdankt. In der Schlusssequenz räumt er ihnen sogar einen Platz in den Galerien des Louvre ein, wenn er sie, den Gemälden gleich, in stolzer Pose porträtiert – während die erhabene Stille allmählich dem vielstimmigen Gemurmel der Besuchermenge weicht, die sich vor den Türen bereits ankündigt. Damit wird nicht zuletzt die Gründungsszene des Louvre noch einmal zur Aufführung gebracht: die Öffnung der Museumspforten für die Besucher, die vor der Kunst alle gleich sind.

DAS KUNSTHISTORISCHE MUSEUM WIEN: CHOREOGRAFIE EINES RITUALS

Johannes Holzhausens DAS GROSSE MUSEUM (2014) ist ein Kuriositätenkabinett des Museumsalltags: Unter einem weissen Leinentuch wird der Kopf von Kaiserin Sissis Eisbärenfell aufgedeckt, um mit medizinischen Handschuhen und Mundschutz inspiziert zu werden. Fechtende Frösche werden dem prüfenden Blick durch Brillenglas unterzogen. Insekten werden aus den Grablöchern der Gemälde mit der Pinzette geborgen und unter dem Mikroskop betrachtet. Motten werden in der Wagenburg schachtelweise gezählt und inventarisiert. Der Kopf der Büste von Pompeo Leoni wird abgenommen und sorgsam auf ein weisses Kissen gebettet. Wenn die National Gallery bei Wiseman ein Ort der Kommunikation und der Louvre bei Philibert ein Ort der Arbeit ist, so ist das Kunsthistori-

|7

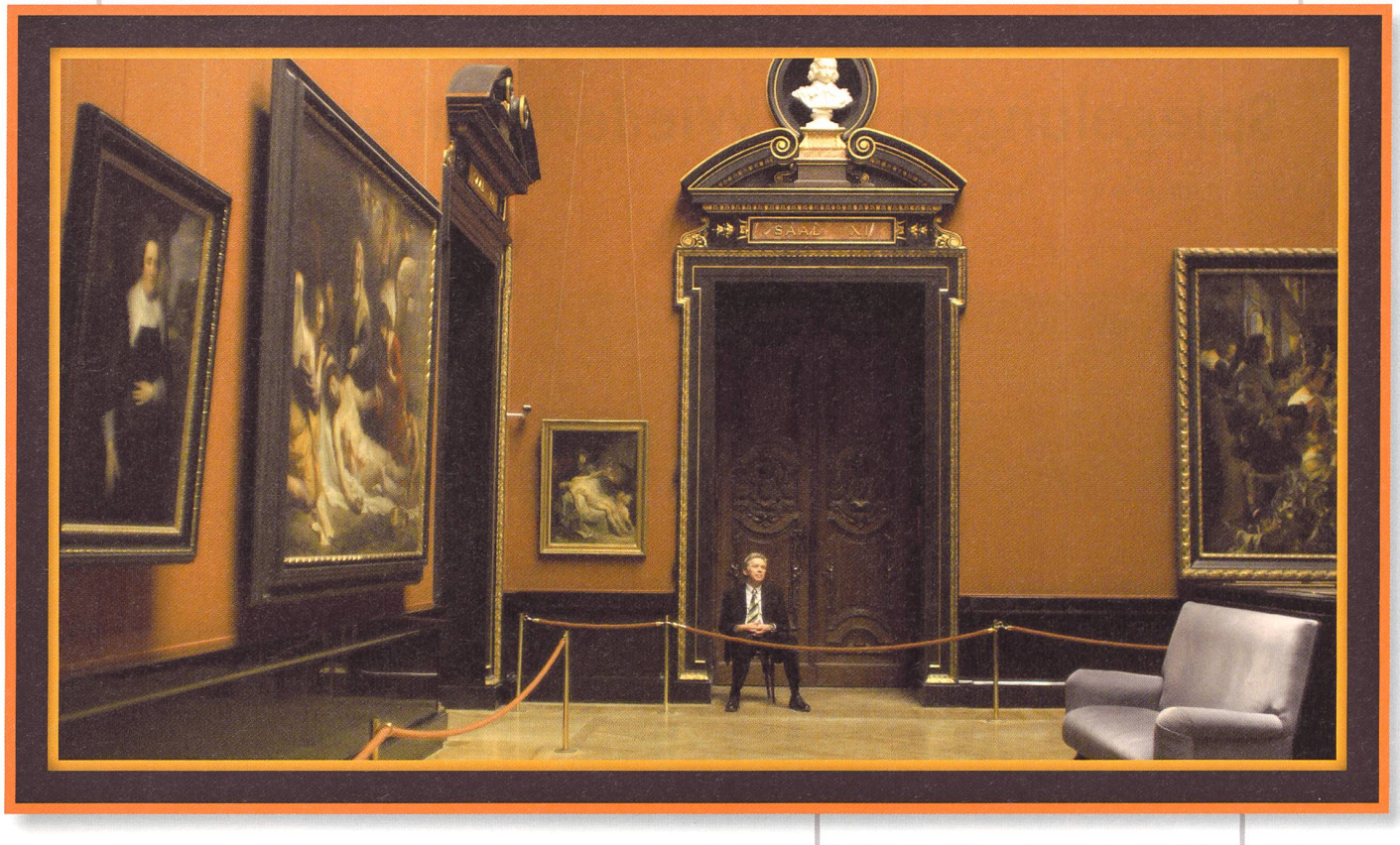
|7

|7

sche Museum Wien bei Holzhausen ein Ort des Konservierens. Damit ist die Bewahrung und Pflege von Kunstwerken gemeint, aber auch ihre Verwandlung in lebende Tote, die in dauerhafte Starre versetzt werden, um sie in der Zeit einzufrieren. Der Film behauptet, dass das Museum sogar noch die in ihm arbeitenden Menschen konserviert, wenn er zeigt, wie die Personalakte des in den Ruhestand versetzten Direktors der Hofjagd- und Rüstkammer im Museumskeller archiviert wird, und anschliessend eine Reihe von Büsten abfährt, die im Depot wie in einer Grabkammer aufgebahrt liegen.

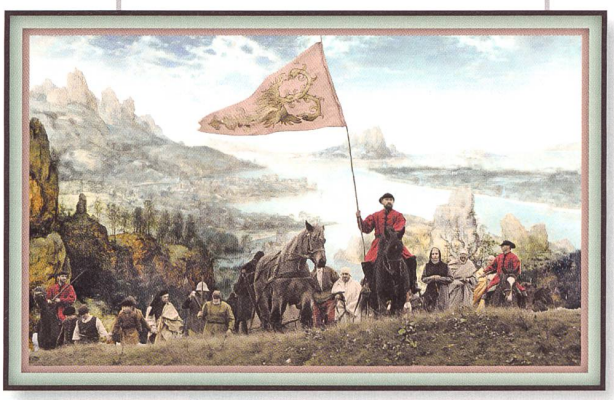
Das Kunsthistorische Museum Wien will die Dinge für die Ewigkeit bewahren, es will aber auch mit der Zeit gehen, wenn es einen umfassenden Renovierungsprozess durchläuft. Holzhausen hat die Vorbereitungen zur Wiedereröffnung der Kunstkammer begleitet, die elf Jahre lang zur Sanierung und Erweiterung geschlossen war. Dabei entstehen Lärm und Dreck: Tapete wird von den Wänden gerissen und mit der Spitzhacke ins alte Parkett geschlagen. Aber es wird auch in andächtiger Stille geputzt: gesaugt, gewienert und mit feinen Pinseln über den roten Samt der Vitrinen gebürstet. Und man verständigt sich über die Marke, die man nach aussen kommunizieren will: in Vorstandssitzungen, Personalschulungen, Budgetplanungen und Pressegesprächen. Holzhausen zeigt das Museum als Hüterin der Geschichte, die das Erbe der Habsburger mit geradezu imperialistischem Habitus verwaltet, aber auch als ein sich modernisierendes Unternehmen, das dieses Erbe für den Wettbewerb der Kulturindustrie gewinnbringend zu nutzen glaubt. Es wappnet sich, in den Worten des kaufmännischen Geschäftsführers, für die Verteilungskämpfe auf allen Marktsegmenten der Republik Österreich. Zur Feier der Wiedereröffnung soll die Kunstkammer daher fortan Kaiserliche Kunstkammer heissen – weil das Kaiserliche, wie eine Evaluierung ergeben hat, die Touristen anlockt. Überall scheint die Kommunikation von der Sprache der Werbung durchdrungen zu sein: Der «Dreier» im Preis für die neue Jahreskarte muss geändert werden, weil er zu «bissig» ausschaut. Das Museumslogo will «gediegen, stilvoll und elegant» wirken. Die Mitarbeiter sollen «kultiviert im Umgang mit anderen, kompetent im jeweiligen Bereich, leidenschaftlich in ihrem Tun, mutig im Zugehen auf die Zukunft» sein. Auf die Frage der kaufmännischen Leitung, wie der Besucherdienst die neuen Markenattribute im direkten Kontakt mit den Menschen umzusetzen gedenkt, weiss eine Mitarbeiterin lediglich zu entgegnen, dass sie sich wünscht, nach elf Jahren ihrer Diensttätigkeit endlich einmal den Mitarbeitern der anderen Abteilungen vorgestellt zu werden.

Innerhalb dieser Bestandsaufnahme musealer Arbeit bildet die feierliche Eröffnung der Schatzkammer den dramaturgischen Höhepunkt. Ihre Vorbereitung erfordert mehr als bloss die Einrichtung der Vitrinen mit den herausgeputzten Exponaten: der Öster-



8|

|1| NATIONAL GALLERY, *Regie: Frederick Wiseman* |2| THE INTERNATIONAL, *Regie: Tom Tykwer* |3| THE DREAMERS, *Regie: Bernardo Bertolucci* |4| THE THOMAS CROWN AFFAIR, *Regie: John McTiernan* |5| WORK NR. 850, *Regie: Martin Creed* |6| LA VILLE LOUVRE, *Regie: Nicolas Philibert* |7| DAS GROSSE MUSEUM, *Regie: Johannes Holzhausen* |8| MUSEUM HOURS, *Regie: Jem Cohen* |9| DIE MÜHLE UND DAS KREUZ, *Regie: Lech Majewski*



9|

reichischen Kaiserkrone, dem Krönungsevangeliar, der Saliera von Cellini. Es erfordert die Choreografie eines Rituals, in der sich die Republik Österreich ihrer Identität versichert. Eine Mitarbeiterin der Abteilung Kommunikation und Marketing informiert das Leitungskomitee über die Programmabfolge, die in geradezu verwirrender Genauigkeit vorgibt, wer den Herrn Bundespräsidenten begrüssen, seine Ansprache anmoderieren, sich in welcher Reihenfolge in das Gästebuch eintragen, die Treppe herunterschreiten, das Band beim Ertönen der Fanfaren durchschneiden wird. Dabei wird nicht nur der Ablauf des Programms, sondern vielmehr die Rangfolge der Personen festgelegt, denen innerhalb dieser Choreografie eine staatstragende Funktion zukommt. Der Film zeigt nicht nur, wie das Museum seinen Aufgaben der Bewahrung, Erforschung und Ausstellung nachkommt, sondern wie es diese Aufgaben mit kulturpolitischem und kaufmännischem Kalkül repräsentiert.

Für die Kunstwerke als solche bringt die Kamera nur wenig Interesse auf. Dies fällt umso mehr ins Auge, wenn man DAS GROSSE MUSEUM mit Lech Majewskis DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (2011) oder Jem Cohens MUSEUM HOURS (2012) vergleicht. In beiden Filmen stiftet das Kunsthistorische Museum Wien den Anlass einer Auseinandersetzung mit der Malerei Pieter Bruegels d. Ä., dessen weltgrösste Sammlung das Museum beherbergt. Und hier wie dort ist es das kompositorische Arrangement der Gemälde und die in ihm entfaltete Erzählung, von der aus Majewski und Cohen zu unterschiedlichen Reflexionen über die Weisen des Betrachtens von Bildern gelangen. Der Blick ihrer Kamera schult sich gewissermassen an Bruegels Malerei, um zu alternativen Formen der Gestaltung von visueller Erfahrung zu gelangen. Immer geht es dabei auch um Blickregime, in denen das Verhältnis zwischen dem Zentrum und der Peripherie, dem Grossen und dem Kleinen, dem Wichtigen und dem Unwichtigen neu ausgehandelt wird. In DAS GROSSE MUSEUM taucht der Blick der Kamera lediglich ein einziges Mal in ein Gemälde ein, um den Film mit einer Fahrt über Bruegels «Grossen Turmbau zu Babel» zu beschliessen. Sie beginnt links unten, bei der Ankunft des Königs, vor dem sich einige Arbeiter niederwerfen, um von dort aus aufwärts die gigantische Turmbaustelle zu erschliessen, die sich spiralförmig in den Himmel schraubt. Unzählige Arbeiter sind dort mit dem Projekt der Selbstüberhebung beschäftigt, dem, so will es das Alte Testament, der Fluch der Sprachverwirrung ein Ende setzte. Dies ist ein vielsagender Abschluss für einen Film, der das Bauprojekt eines grossen Museums begleitet, aber auch die Prozesse der babylonischen Verständigung, die dieses Projekt in ständiger Bewegung halten.

Spiegelungen und Wiederholungen

SILS MARIA von Olivier Assayas

Über Menschen zu erzählen, deren Leben in scheinbar geordneten Bahnen verläuft, in das keine Kriege oder Katastrophen einbrechen, erfordert, um eine allgemeine Aufmerksamkeit zu erzeugen, dass diese eine Individualität besitzen, die unser Interesse einfordern kann. Da blicken die im Mittelpunkt stehenden jungen Leute in die Zukunft, schätzen die Chancen ihres Lebens ein, Ältere leben auch in der Vergangenheit, reflektieren ihre Erfolge und Niederlagen und müssen meist erkennen, dass kommende Zeiten keine Höhepunkte mehr für sie bereithalten.

Der nun schon fast sechzigjährige Olivier Assayas, ein ebenso produktiver wie auch theoretisch beschlagener Regisseur – er war auch langjähriger Redakteur der «Cahiers du cinéma» –, versteht es sowohl mit Emotionen wie mit intellektuellen dramaturgischen Konstruktionen sein Publikum aufmerksam zu halten, auch wenn es mehr oder minder nur um das Verhältnis zweier Frauen zueinander geht. Einer solchen Konfiguration dann auch mit sonstigen Betrachtungen und Nebensächlichkeiten unseres Lebens den besonderen Kick zu geben, ja, das macht das Können eines Erzählers aus, der um die Aufmerksamkeitspotenz seines Publikums Bescheid weiss.

Im unruhig sich bewegenden Waggon eines Schnellzugs versucht eine in ihrer Gestik selbstbewusste junge Frau mit ihren zwei Mobiles die Termine für kommende Ereignisse und die Funklöcher der modernen Digitalnetze in den Griff zu bekommen. Die technische Entwicklung hat schon zu Filmbeginn die hektische Einbeziehung des Zusehers in das Geschehen möglich gemacht, wo doch in Filmen der analogen Vergangenheit vielleicht nur das Betrachten der vorbeifliegenden Landschaft erzählerisch möglich gewesen wäre. Aber auch die reifere, attraktive Frau im Abteil, die in Beziehung zu Val, der mit Ferngesprächen Jonglierenden, steht, ist dabei, mit ihrem Handy die Kommunikation nach aussen aufrechtzuerhalten. Es ist die Schauspielerin Maria Enders, unterwegs mit ihrer Assistentin nach Zürich, wo die Ehrung des Autors Wilhelm Melchior in grossem Rahmen stattfinden und sein Stück «Die Malojaschlange» wieder aufgeführt werden soll. Damals spielte Maria die junge Sigrid, die ihre Chefin Helena in den Tod treibt. Jetzt, in ihren reiferen Jahren, soll sie die Rolle der Helena übernehmen. Die schon durch das ständige Telefonieren hektische Zugfahrt wird plötzlich zu einer besinnlichen Umgebung, als Maria durch Val erfährt, dass Wilhelm gestorben ist. Der Tod eines Mannes, den Maria verehrt und auch geliebt hat, bringt die hektische Atmosphäre zu einem Stillstand, der sich in Zürich schnell wieder verändert, wo die Ehrung stattfinden sollte und die Hektik der Vorbereitungen in eine Ehrung des Toten mündet.

Wie im Gespräch eingebettete Nebenverweise dienen Assayas' bildliche Details der

Orientierung, wenn zum Beispiel ein paar Bilder in einer Totalen die Bergung von Wilhelms Leiche vor seiner Villa in den Bergen um Sils Maria zeigen und das Haus nun nach seinem Tod den beiden Frauen zur Vorbereitung auf die neuerliche Aufführung überlassen wird. Assayas benennt den Aufenthalt von Maria und Val im Haus in den Bergen als Teil 2, obwohl nie ein Teil 1 erwähnt wird, der mit der Würdigung des Autors der Malojaschlange ein Ende gefunden hat.

Die beiden Frauen sind altersmässig ein Spiegelbild der Konstellation im Spiel, nur dass jetzt Maria in der Rolle der Älteren ihre Haltung finden muss. Die existenziellen Auseinandersetzungen der beiden gehen ohne erkennbare Einschnitte in Proben des Textes über und umgekehrt. Die spektakuläre Landschaft des Oberengadins lässt uns ein individuelles Schicksal wie ein Existenz bestimmendes Surrounding erfahren.

Der Epilog spielt in London, wo Maria ihren Regisseur und ihre neue junge Gegenspielerin trifft, das Hollywood-Starlet Jo-Ann Ellis, das ihr unmissverständlich klarmacht, wer nun die Hauptrolle zu spielen hat.

Maria oder Sigrid oder *Juliette Binoche* – sie haben ihre Jugend hinter sich gelassen, und Assayas spiegelt diese Entwicklung oder besser, konfrontiert sie mit einer Landschaft, die ihren Charakter sehr schnell verändern kann, wenn die neblige Malojaschlange über den Pass herabkriecht, ein Wetterphänomen.

Mag Nietzsche nur assoziativ bei der Nennung von Sils Maria erinnert werden, so möchte doch bei Olivier Assayas' Konzeption seiner Filmgeschichte das Gedicht aus Nietzsches «Fröhlicher Wissenschaft» Pate gestanden haben:

Hier sass ich, wartend, wartend – doch auf Nichts,
Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
Da, plötzlich, Freundin! wurde eins zu zwei
Und Zarathustra ging an mir vorbei ...

Die ewige Wiederkunft allen Geschehens – in der Entwicklung des menschlichen Lebens, in der Wetterlage der Landschaft, gespiegelt wiederum in der Wandlung der Sigrid zu Helena und mit dem neuen Star Jo-Ann, die Sigrid sein wird. Maria «blickt ins Leere und betrachtet die Frau, die sie mit zwanzig Jahren war: Im Grunde war sie die gleiche. Geändert hat sich die Welt um sie herum, und die Jugend hat sich verflüchtigt. Die Jugend als Jungfräulichkeit, als Entdecken der Welt: Das lässt sich nicht wiederholen.» (Assayas)

Jugend und Beginn des Alters, zumindest die Vorahnung der Entwicklung, das gelingt Assayas in einer vielleicht nebensächlichen Einstellung anzudeuten, wenn Maria und Val nach einer Bergwanderung im Bergsee baden gehen und die Ältere nackt ins Wasser steigt, während Val ihre Unterwäsche selbst zum Schwimmen nicht ablegt. Man möchte das schamvolle Verhalten der Jüngeren im Ungewissen belassen und das Verhalten Marias nicht als schamlos bezeichnen, sondern als selbstverständlich, weil sie ihren Körper als natürlich empfindet.

Der Epilog, das Aufeinandertreffen Marias mit dem Regisseur des Remakes und der jungen Schauspielerin, die jetzt ihre Rolle übernehmen wird, die den Ruhm der Älteren begründete, bringt wieder allzu Menschliches ins Spiel, wenn der attraktive Freund von Jo-Ann sich ohne Hemmung mit ihr in der Öffentlichkeit zeigt – und seine Frau Selbstmord begeht. Das ist auch einmal Sigrid passiert im Stück von Melchior. Assayas bringt die Wiederholungen im Leben wie Schicksale, die das Leben bereithält, ohne dass wir das als aufdringlich empfinden – eben weil das Leben oft so einfach und doch so bedeutsam abläuft.

Die Schlange, die den Malojapass herunter durch die Berge zieht, eine wie menschliches Leben wiederkehrende Erscheinung, musikalisch pathetisch ins Bild gesetzt, wurde schon von Arnold Fanck 1924 gefilmt: DAS WOLKENPHÄNOMEN VON MALOJA. Fancks Impressionen werden ausführlich und bildfüllend zitiert, werden selbst in ihren schwarzweissen Bildern zum erkennenden Aha-Erlebnis für den Kreislauf des Lebens, auch wenn neue Entwicklungen das Verhalten der Menschen scheinbar verändern. Und eine solche Entwicklung hat bei Gott einen dramaturgischen Stellenwert im Film, weil das Handy- und Tablet-Telefonieren in einem solchen Ausmass die Handlung vorantreibt, als ob es zur Essenz des Lebens geworden wäre. Da mag das Telefon in Marias Zimmer im fashionablen Londoner Hotel fast ein Joke sein. Und noch etwas wird auffällig in der Inszenierung: Es vergeht fast kein Augenblick, in dem nicht zur Zigarette gegriffen wird. Auch dieses Laster wird die Menschen nicht verlassen, ausserdem ist es ein wunderbarer Kunstgriff, eine Inszenierung von Dialogen visuell spannend zu gestalten.

Erwin Schaar

R, B: Olivier Assayas; K: Yorick Le Saux; S: Marion Monnier; A: François-Renaud Labarthe; Ko: Jürgen Doering. D (R): Juliette Binoche (Maria Enders), Kristen Stewart (Valentine), Chloë Grace Moretz (Jo-Ann Ellis), Lars Eidinger (Klaus Diesterweg). P: CG Cinéma, Pallas Film, CAB Productions, Vortex Sutra. Frankreich, Schweiz, Deutschland 2014. 123 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich; D-V: NFP, Berlin

Eine Familie sitzt in einem Hotel und denkt über den Vater nach

FORCE MAJEURE/TURIST von Ruben Östlund

Eine Familie stellt sich in Szene und posiert für den Fotografen. Lachen nach Anweisung, da weiss jeder, was er zu tun hat. Ein Urlaubsfoto für das Familienalbum. Hoch oben in den Bergen bei Schnee und guter Laune – im Skiparadies. Ein normales Foto einer normalen Familie. Vater, Mutter und zwei Kinder, das eine ein Junge, das andere ein Mädchen – die perfekte Bilderbuchfamilie. Ein Bild mit Werbecharakter. Eine Familie macht PR in eigener Sache, alles ist gestellt, nichts daran ist echt.

Mit dieser Einstellung beginnt Ruben Östlunds analytische Familienstudie FORCE MAJEURE. Das ist der internationale Titel des Films und Östlunds Wunschtitel (im schwedischen Original heisst der Film TURIST). Höhere Gewalt spielt eine entscheidende Rolle, in doppelter Bedeutung, wie der Zuschauer schon bald erfahren wird. Vom Werbebild einer Familie in Sonne und Schnee wird am Ende nichts bleiben. *Like ice in the sunshine it's melting away.* Östlund selbst spricht von einem «ski trip to hell».

Von Beginn an darf sich der normale Zuschauer unbehaglich fühlen. Das ist eine Situation, wie er sie kennt, und ein Foto, wie er es in seinem eigenen Fotoalbum hat. Irgendwie anders vielleicht, aber letztlich genauso. Mit diesem filmischen Bilderbuch-Entrée ist er gewarnt. In diesem Film geht es um ihn. Permanent wird er sich selbst infrage stellen müssen, um sich am Ende mehr oder weniger auf die Schliche zu kommen.

Und das Thema ist von Beginn an klar. Es geht ums Selbstbild, das man von sich fertigt, um sich selbst zu gefallen, und um die Rolle, die man spielt, um der Erwartung anderer zu genügen. Es geht um das, was man in unserer Gesellschaft Normalität nennt, also um Normen, Zwänge und vorgeschriebene Muster.

Östlund erzählt sein Familiendrama in fünf Akten – eine klassische Struktur. Fünf Tage eines Skiurlaubs, den eine schwedische Ikea-Familie in den französischen Alpen verbringt, jeder Tag sauber insertiert. Die Katastrophe passiert dann schon am zweiten Tag. Da sitzt die Familie auf der Aussichtsterrasse ihres luxuriösen Berghotels mit Blick auf eine schneebedeckte Steilwand. Eine Aussicht, die eher beklemmend als befreiend ist. Man sitzt inmitten anderer Hotelgäste, alle um Tische gruppiert, es ist Essenszeit. Der Junge fragt noch, ob es nicht vielleicht auch etwas Parmesankäse gebe, da geht die Schneelawine auch schon los, brettert auf die Terrasse zu, wo einigen in touristischer Routine mit ihren Handykameras noch ein paar sensationelle Schnappschüsse glücken, bevor allgemein die Panik ausbricht. Dem Vater unserer Bilderbuchfamilie gelingt die Flucht. Auch sein Handy kann er noch retten. Die Mutter bleibt zurück, um die Kinder zu beschützen. Dann geht alles in einem weissen Wirbel unter.

Als sich das Bild wieder aufklärt, ist nichts passiert, alle sind noch da, der Himmel

ist blau, die Sonne lacht freundlich, viel Lärm um nichts. Der Vater kehrt mit seinem Handy zurück an den Tisch, setzt sich in aller Ruhe hin, als sei nichts geschehen und die Welt noch in Ordnung. Doch Frau und Kinder sehen ihn jetzt mit anderen Augen an. Zwar war die Lawine kontrolliert, doch der Vater war es nicht. Die eigentliche Lawine geht jetzt erst los. Ein Schneegestöber mit Schneeballeffekt.

Der Vater wird zum Thema der Familie und anderer Hotelgäste, die in die Debatte einbezogen werden, denn er leugnet, die Flucht ergriffen zu haben, um sein Selbstbild als Mann und Vater krampfhaft aufrechtzuerhalten und vor den anderen nicht das Gesicht zu verlieren. Was folgt, sind Szenen einer Ehe in bester schwedischer Tradition, mit satirischer Schärfe, psychologischer Genauigkeit und wahrlich anthropologischer Komplexität. Wann ist der Mann ein Mann? Östlund gelingt es in seiner akribischen Verhaltensstudie, soziale Rollenmuster und traditionelle Genderklischees, die sich in zwanghaften Erwartungshaltungen verfestigen, aufzubrechen und infrage zu stellen.

Später wird sich die Mutter vom Vater absichtlich retten lassen, vor den Augen der Kinder, damit diese wieder an ihn glauben können. Bei einem nur noch widerwillig gemeinsamen Familienskilaufen im Nebel prescht sie voran, verschwindet im Nebel, die anderen bleiben zurück, um irgendwann ihren kläglichen Hilferuf zu vernehmen, dem der Vater pflichteifrig nachkommt. Wenn er aus dem Nebel zurückkehrt, trägt er sie demonstrativ auf Händen wie in einem Hollywoodfilm; er weiss, wie so etwas auszusehen hat. Eine Selbstinszenierung für Kinderaugen, ein abgekartetes Spiel und ein Lügenbild wie das heile Familienfoto zu Anfang.

Am Ende wird es dann noch einmal eine kritische Gefahrensituation geben, in der sich die Verhaltensweisen überprüfen lassen. Am letzten Tag soll ein Bus die Hotelgäste zurück zum Flughafen kutschieren, Serpentinen abwärts, mit einem völlig überforderten Busfahrer, der die ganze touristische Gesellschaft in den Abgrund zu versenken droht. Jetzt ist es die Mutter, die die Nerven verliert und in Hysterie den Bus verlässt, die eigenen Kinder im Stich lassend. Alle anderen folgen ihr kurz darauf im Herdentrieb, bis auf eine Frau, die sowieso immer alles anders macht. Keiner aber stellt das Verhalten der Mutter infrage, weil man offenbar der Auffassung ist, dass das von Frauen gar nicht anders zu erwarten ist und sie damit dem Genderklischee und der Rollenerwartung voll entspricht, während der Mann Würde und Selbstwertgefühl verloren hat und so leicht nicht mehr zurückgewinnen wird.

Schuldgefühle, Scham, Selbstverachtung, das Bewusstsein, eklatant versagt zu haben (nachdem er das anfangs zu leugnen, zu ignorieren und zu verdrängen versuchte), führen zwischendurch zu seinem physischen wie mentalen Zusammenbruch: ein weiterer dramaturgischer Höhepunkt in der psychoanalytischen Struktur des Films. Jetzt löst sich eine innere Lawine, die sich nicht mehr kontrollieren lässt. Die unkontrollierbare Natur bricht sich Bahn. Die aufrechte Haltung klappt zusammen, er geht zu Boden, nur noch ein Häuflein Elend, nicht mehr Herr seiner selbst, nach der Selbstüberhöhung vom Sockel gefallen. Ein Strom von Tränen stürzt aus ihm heraus. Diejenigen, die ihn spontan trösten, sind die Kinder, mit denen er jetzt, zurück in einem kindlichen Urstadium, auf Augenhöhe ist. Sie sind noch fähig zur Empathie.

Seine Frau dagegen geht, peinlich berührt, auf Distanz. Das Bild, das ihr Mann bietet, entspricht ein weiteres Mal nicht ihrer Vorstellung. Vielleicht glaubt sie auch nicht, was sie sieht, weil er das vorher schon einmal probiert und vorgetäuscht hat. Nach all den falschen "Familienfotos" – kann man diesem trauen? Oder lügen Tränen doch?

Ruben Östlund ist ein Meister der subtilen und geduldigen Beobachtung. Er inszeniert das in unbarmherzig langen, meist statischen Einstellungen, oft auch weiten Totalen, um die Gruppenkonstellation und die Anstrengung des Zusammenseins zu erfassen. Da ist viel räumliche Distanz, Intimität sucht man vergebens, selbst in den Baderaumszenen gibt es sie nicht.

Die Inszenierungsweise erinnert an die Filme Roy Anderssons, von denen Östlund deutlich beeinflusst ist. Bei Anderssons Meisterwerk A PIGEON SAT ON A BRANCH REFLECTING ON EXISTENCE war umgekehrt Östlund der Spiritus Rector, indem er den schwedischen Altmeister dazu bewegt hat, zum ersten Mal digital zu drehen. Das tut Östlund grundsätzlich. Er gibt den Bildern einen langen Atem und den Schauspielern die Möglichkeit, im Raum zu agieren, mit dem Körper zu sprechen, eine Szene realistisch auszuspielen, schneidet auch kein einziges betretenes Schweigen weg. FORCE MAJEURE darf man ohne Einschränkung als ein weiteres Meisterwerk des digitalen Kinos betrachten. Und als Meisterwerk eines psychosozialen Realismus.

Peter Kremski

R, B: Ruben Östlund; K: Fredrik Wenzel; S: R. Östlund, Jacob S. Schulsinger. D (R): Johannes Bah Kuhnke (Tomas), Lisa Loven Kongsli (Ebba), Clara Wettergren (Vera), Vincent Wettergren (Harry), Kristofer Hivju (Mats). P: Plattform Produktion. S, DK, N. 2014. 118 Min. CH-V: Look Now!; D-V: Alamode Film

50. SOLOTHURNER FILMTAGE

22.—29.1.2015

DIE POST

SwissLife

SRG SSR

Gefühlsextreme im Quadrat

MOMMY von Xavier Dolan

In einem quadratischen Bildformat bewegt sich elegant im Wind ein weisser Slip an einer Wäscheleine. Lichtreflexionen und Unschärfe tauchen das Alltagswäschestück in eine Aura des Erhabenen und des Glücks; libidinöse Aufladung der Banalität in Grossaufnahme. Sie erhält unerhört viel Leinwandzeit, Zeit, auch dieses ungewohnte Filmformat auf sich wirken zu lassen. Hinter der Wäsche erscheint «Mommy», bewegt sich traumhaft durch die Szene. Der Filmtitel bestätigt die Vermutung: MOMMY. In die nächste Szene bricht das Unglück als Schock ein. Vom Innern eines Wagens aus ist zu sehen, wie das vordere Auto unvorhersehbar von der Seite von einem anderen gerammt wird. In kurzen Einstellungen breiten sich Schreck und Bestürzung aus. Ein Hämmern bestimmt den Schnittrhythmus. Dann endlich gelingt es derselben Frau, die schon in der traumartigen Exposition zu sehen war, die verklemmte Autotür zu öffnen, verletzt, aber allemal im Stande, ordinär zu fluchen.

In MOMMY prallen die Gegensätze aufeinander, und doch sind sie Teil eines Ganzen und ohne einander nicht denkbar. Xavier Dolan lässt die widersprüchlichen und intensiven Gefühle seiner Figuren in einem aufreibenden Auf und Ab pulsieren. Zusammen mit seinen drei grossartigen Darstellern *Anne Dorval*, *Suzanne Clément* und dem jungen *Antoine Olivier Pilon* kreiert er Figuren, die über psychologische Tiefe verfügen und die die Lücken ihrer Geschichten auf der Leinwand emotional füllen.

Diane Després holt ihren fünfzehnjährigen Sohn Steve aus einer Anstalt für schwer erziehbare Jugendliche. Er ist nach einer Brandstiftung für die Institution untragbar geworden, nächste Station wäre eine geschlossene psychiatrische Anstalt. Diane liebt ihren Sohn und gibt nicht so leicht auf, obwohl die Vorzeichen für eine intakte Kleinfamilie schlecht stehen: Der Vater ist vor drei Jahren gestorben, Steve ist in seinen Wutanfällen unberechenbar, und Diane verliert zu Beginn der Wiedervereinigung gleich ihren Job.

War schon in Dolans Erstling J'AI TUÉ MA MÈRE von 2005 eine schwierige Mutter-Sohn-Beziehung das Thema, so lassen sich hier zwar einige Parallelen feststellen, aber der Hass des Sohns auf seine Mutter ist einer komplexen Vielschichtigkeit der Gefühle gewichen. Diane zieht sich an wie eine Achtzehnjährige und neigt zu entsprechenden verbalen Ausfällen, aber sie leidet unter der Situation und versucht, die endgültige Trennung von ihrem Sohn mit allen Mitteln zu verhindern. Die ödipale Beziehung zwischen ihr und Steve droht immer wieder ins Zerstörerische zu kippen. Steve ist in seinen Liebesbekundungen überbordend und genauso wenig zu halten, wie bei seinen gefährlichen Wutanfällen, dennoch sehnt er sich nach der verlorenen Zeit mit beiden Eltern zurück, wirkt verletzlich und verloren.

In diese Welt der impulsiven Gefühle gerät die Nachbarin Kyla, die mit Verständnis, Offenheit und ehrlicher Zuneigung als ausgleichender Pol die Leerstelle in der Familienkonstellation ausfüllt. Sie selbst hat die Nähe zu Tochter und Mann verloren, in einem Haus, das permanent nach Umzug aussieht. Die frühere Lehrerin hat nach einer nicht weiter erklärten traumatischen Erfahrung zu stottern begonnen. Nun findet sie durch die immer wieder ausbrechende Lebensfreude von Diane und Steve wieder zu sich. Doch die Glücksmomente müssen immer wieder Niederlagen weichen.

Diese besondere Dreiecksbeziehung entfaltet sich im aussergewöhnlichen 1:1-Format. In zahlreichen Interviews danach gefragt, betont Dolan stets die Inspiration durch andere Künste und die Absicht, Konzentration der Aufmerksamkeit auf die Figuren zu lenken. In der Tat gleichen die Einstellungen oft fotografischen Porträts, ausgewogen und übersichtlich, um dann aber durch ungewohnte Detailaufnahmen durchbrochen oder mittels innerer Rahmung zu visueller Komplexität aufgeladen zu werden. Der Raum reduziert sich dabei auf ein Minimum. Die Emotionen strahlen aus den Figuren heraus, ohne Resonanz in der Umgebung zu finden. Sind mehrere Personen in einem Kader, erscheinen sie einander unentrinnbar nah, zu eng ist dieser Rahmen, um "gesunde" Distanz zueinander zu erlauben. Allein wirken die Figuren dagegen isoliert und ohne echten Bewegungsraum. Beides manifestiert sich insbesondere in den erschütternden Szenen gegen Ende des Films, als Steve gegen seinen Willen eingewiesen wird und ein Fluchtort visuell schlicht nicht vorhanden ist.

In den letzten Jahren sind bereits einige Filmemacher vom üblichen Breitwandformat zum 4:3-Standardformat zurückgekehrt, etwa Pawel Pawlikowski mit IDA, Kelly Reichardt mit MEEK'S CUTOFF oder Gus Van Sant mit ELEPHANT. Dolan nimmt sich nun die künstlerische Freiheit heraus, ein Format zu wählen, das es so in der Filmgeschichte nie wirklich gab – abgesehen von einer ganz kurzen Zeit nach der Einführung des Filmtons, als die Tonspur das Standardformat fast zu einem Quadrat verengte. Die willkürlich bestimmten Formate unterlagen aus wirtschaftlichen Gründen einer Standardisierung, denn solange das Zelluloid teuer war und die Aufnahme- und Abspielgeräte möglichst für alle Filme einsetzbar sein mussten, war völlige Freiheit zumindest teuer. Mit der Digitalisierung ist diese Einschränkung weggefallen, die künstlerische Unverfrorenheit, mit der der Fünfundzwanzigjährige ein möglicherweise als starr geltendes, aber unverbrauchtes Format einsetzt, ist dennoch bewundernswert. Wie spielerisch Dolan mit Film umgeht, zeigen die beiden Szenen, in denen er das Format vorübergehend breit werden lässt. Mit einer selbstreflexiven Bewegung drückt Steve in der ersten überraschenden Formatänderung die Ränder des engen Bildes auseinander: mehr Raum für die Fahrradfahrt des Trios, mehr Freiheit und Ausgelassenheit, die der sonst belastenden Enge der Mutter-Sohn-Beziehung fehlen. Die zweite Szene gehört gar ganz ins Reich der Phantasie.

Unterstrichen werden Freiheitsgefühl und Illusion von Musik. Dolan setzt dabei aber keine extradiegetische Musik ein, sondern verortet die Songs jeweils auf dem «Die & Steve 4ever Mix», den der Vater einst für seine Familie zusammengestellt hat. Die Popsongs sind so aufs Engste mit der diegetischen Welt verknüpft. Sie sind mit dem Wissen gesetzt, dass sie bei den Zuschauern ganz unterschiedlich intensive und gefärbte Emotionen auslösen werden. Jede und jeder wird andere Assoziationen haben, wenn bekannte Popsongs, etwa «Wonderwall» von Oasis oder Céline Dions «On ne change pas», ertönen. Eine spielerische Abweichung von den selbst aufgestellten Regeln lässt sich wie beim Format auch hier finden: Als Steve zum ersten Mal seine Freiheit nach dem Heimaufenthalt geniesst, fährt er Skateboard und hört Musik. Was auf der Tonspur ertönt, ist nicht der Rap in Steves Kopfhörern, der sich vor allem durch seine Bewegungen vermittelt, sondern ein melancholisch-sehnsüchtiger Popsong. In der Überlagerung seiner eigenen Musik und der rückwärtsgewandten des fehlenden Vaters schwingt Steves Durcheinander der Gefühle.

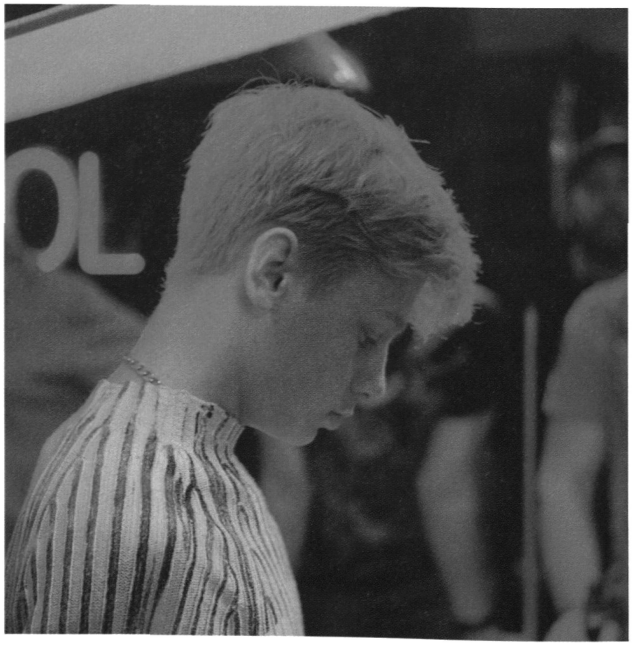
Tereza Fischer

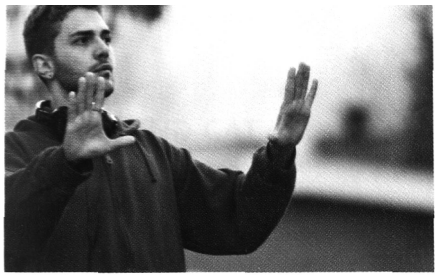
‹Kostüme sind extrem wichtig›

Gespräch mit Xavier Dolan

FILMBULLETIN Welche Einflüsse, welche Ideen waren die Initialzündung für Ihren neuen Film?

XAVIER DOLAN Die Arbeit der US-amerikanischen Fotografin Nan Goldin hat MOMMY sehr beeinflusst, im Sinn der Zärtlichkeit, die ihre Fotos enthalten, das Licht, die Wärme, die menschliche Wärme. Ich habe alle ihre Bücher. Bevor ich mit einem Film anfange, gehe ich in einen Buchladen und kaufe Bücher von Fotografen oder Malern. So bereite ich mich vor. Ich blättere sie durch, markiere, was mir auffällt, gehe in den Copy-Shop, fotokopiere die Seiten und stelle dicke Mappen zusammen, die ich «Look-Books» nenne. Diese Look-Books geben jedem meiner Mitarbeiter einen ersten Eindruck davon, wohin die Reise gehen soll, visuell und atmosphärisch. Wolfgang Tillmans ist auch ein grosser Fotograf, Irene Markopoulos – sie alle inspirieren mich in unterschiedlichster Weise, übrigens mehr als Filme. Eine andere Sache, die das Schreiben an MOMMY geradezu befeuerte, war das Musikstück «Experience» von Ludovico Einaudi. Sie erinnern sich: Es ist im Film zu hören, wenn Diane über das Leben nachdenkt und sich die Zukunft mit ihrem Sohn ausmalt, die sie niemals haben wird. Als ich den Song hörte, sah ich sofort vor meinem inneren Auge die dazugehörigen Bilder. «Oh, mein Gott», dachte ich nur. Und ich schrieb diese Szene und den Film um diese Szene herum.





FILMBULLETIN Apropos Musik – in der Küche tanzen Mutter und Sohn zu einem Song von Céline Dion: «On ne change pas» ...

XAVIER DOLAN Ja, meine Mutter hat diesen Song immer gern gehört. Ich liebte Céline Dion, als ich ein Kind war, mittlerweile ist sie ja nicht nur in Québec, sondern überall in der Welt ein grosser Star. Ich höre ihre Songs schon mein ganzes Leben lang.

FILMBULLETIN Haben Sie die Tanzschritte in dieser Szene choreografieren lassen?

XAVIER DOLAN Nein – wir haben gemeinsam herausgefunden, wie die Bewegungen funktionieren. Die Schauspieler wissen natürlich, in welche Charaktere sie schlüpfen, die sie dann verkörpern. So wussten sie, welche Moves ihrer Figur entsprechen. Nehmen Sie zum Beispiel die Nachbarin Kyla, die sehr steif ist, sehr bei sich. Sie wird nie so tanzen wie Diane, die sich auch schon mal während des Tanzens auf den Hintern klapst und alles rauslässt, während Steve seiner Mutter auf den Po haut. Die Schauspieler wissen natürlich, was sie tun. Jetzt, wo Sie mich darauf ansprechen, fällt es mir auf: Sogar in der Art, wie sie getanzt haben, haben sie nie ihren Charakter verlassen. Das wäre am einfachsten gewesen: «Okay, let's dance!», und dann legt man los. Die Schauspieler haben den Weg ihrer Figuren für sich ausgearbeitet und dann verfolgt. Ich bin wirklich stolz auf sie.

FILMBULLETIN Auch die anderen Songs haben Sie sorgfältig ausgewählt, um Stimmungen zu unterstützen oder die Handlung zu kommentieren, zum Beispiel mit Andrea Boccellis «Vivo per lei» oder «Wonderwall» von Oasis, ein Song, der ja einen ganz besonderen Moment des Films begleitet.

XAVIER DOLAN Zunächst einmal sind die Lieder im Film jene Lieder, die sich die Charaktere anhören. Sie gehören alle zu einem Mix-Tape, das Steves Vater vor seinem Tod aufgenommen hat, Lieder, die sich Steve darum immer wieder anhört. Diese Songs sollten ganz bewusst nicht meine Songs sein, sondern die Songs, die die Figuren – und möglicherweise das Publikum – glücklich machen. Ich selbst höre ganz andere Sachen, schwedische Bands oder Elektro. Hier ging es mir um Lieder, die so etwas wie ein kollektives Gedächtnis darstellen. Weil wir diese Songs so oft hören, erinnern wir uns an sie, an bestimmte Situationen, in denen wir sie hörten. Das war es, was ich erreichen wollte: Wenn die Zuschauer «Blu da ba dee» von Eiffel 65 hören, sollen bei ihnen bestimmte Erinnerungen geweckt werden.

FILMBULLETIN Lassen Sie uns jetzt bitte über das ungewöhnliche Format sprechen, das quadratisch 1:1 ist, nicht etwa 1:1,66 oder 1:1,85. Der Bildausschnitt ist darum sehr viel schmaler als sonst. Was war Ihre Absicht?

XAVIER DOLAN Ganz einfach: Das Quadrat lenkt den Fokus auf die Figuren, und zwar nur auf die Figuren. Links und rechts gibt es keine weiteren Ablenkungen mehr. Der schmale Rahmen zwingt das Publikum, den Figuren in die Augen zu schauen. Bei der Premiere in Cannes haben viele Zuschauer das Verfahren intellektualisiert und sind auf die unmöglichsten Interpretationen gekommen. Die Lösung ist ganz einfach: Man soll den Figuren nahe sein. Es geht hier um Porträts von Menschen. Dies ist das erste Mal, dass wieder ein quadratisches Format benutzt wird, seit Kodak seine ersten Kameras Ende des 19. Jahrhunderts auf den Markt brachte. Und: Mit denen wurden auch Menschen porträtiert.

FILMBULLETIN Wie sind Sie auf diese Idee gekommen?

XAVIER DOLAN Mein Kameramann hatte immer schon vor, einmal in der Aspect Ratio von 1:1 zu drehen. Darum haben wir einige Monate vor Beginn der Dreharbeiten ein Musikvideo in diesem Format gemacht: COLLEGE BOY von Indochine. Es war einen Versuch wert, ein künstlerisches Statement. Doch als ich die ersten Rushes sah, dachte ich: Dies ist kein künstlerisches Statement. Dies ist vor allem ein sehr menschliches Format. Es ist für mich weder künstlich noch aufgesetzt, weder verkopft noch cool. Irgendwann fällt einem das Format während des Anschauens des Films gar nicht mehr auf. Sogar ich vergesse es und hoffentlich auch das Publikum.

FILMBULLETIN Ihr erster Film heisst J'AI TUÉ MA MÈRE, auch in Ihrem letzten Film TOM À LA FERME gibt es ein starke Mutterfigur, Ihr neuer Film handelt wieder von einer komplizierten Mutter-Sohn-Beziehung. Woher kommt diese ständige Beschäftigung mit Müttern?

XAVIER DOLAN Ich finde Mütter interessant, faszinierend, sehr reiche Charaktere, die sehr viel aushalten müssen. Sie bergen eine Unmenge an Möglichkeiten, das Leben zu meistern. Ich könnte mein ganzes Leben damit verbringen, Filme über Mütter zu machen, und würde doch kein Ende finden. Nennen Sie es «mütterliche Inspiration». Mütter sind häufig sehr komplexe Figuren. Sie haben mehr geopfert, sie haben mehr gelitten, sie mussten Träume aufgeben, manchmal auch Liebe und Freiheit. Manchmal sind sie verbittert, manchmal sind sie eifersüchtig, dann wieder nachtragend. Ich meine das gar nicht böse. Was jetzt vielleicht als Makel rüberkommt, macht im Gegenteil die Schönheit mütterlicher Figuren aus. Denn sie sind auch sehr tapfer, mutig – diese Eigenschaften sind für mich eine fortwährende Inspiration.

FILMBULLETIN Gibt es eine Verbindung zwischen J'AI TUÉ MA MÈRE und Ihrem neuen Film?

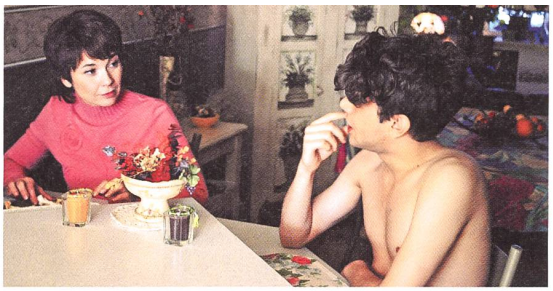
XAVIER DOLAN Nein, eigentlich nicht. Sie können natürlich Parallelen ziehen, wenn Sie möchten. Aber: Der soziale Hintergrund ist anders, die Perspektive ändert sich. Die Charaktere sind völlig verschieden. J'AI TUÉ MA MÈRE hat einen ganz anderen Ton, einen anderen Stil als MOMMY. Das eine ist eine Teenagerkrise, das andere eine existenzielle Krise. Für mich sind die Filme wie Tag und Nacht. Ich möchte sie aber nicht gegeneinander ausspielen.

FILMBULLETIN Was aber bedeutet in beiden Filmen die Abwesenheit der Väter, die ja ebenfalls komplexe Figuren sind?

XAVIER DOLAN Das habe ich aber als Kind nicht so erfahren. Meine Mutter schickte mich für einige Zeit auf ein Internat, aber die meisten Jahre meiner Kindheit habe ich mit ihr verbracht, mit anderen Frauen, meiner Grossmutter väterlicherseits zum Beispiel oder meiner Grosstante mütterlicherseits. Ich verbrachte meine Kindheit mit Frauen. Ich hatte nie die Chance, von Männern beeindruckt oder beeinflusst zu sein. Nennen Sie es «Daddy-Issues», wenn Sie mögen. Ich glaube, dass der Kern der Inspiration eines Künstlers in einem sehr jungen Alter geformt wird. Die Themen, die er wieder und immer wieder aufgreift und erkundet in all seinen Büchern, Filmen, Bildern – also Kunst –, das entsteht alles schon sehr früh, im Alter von sechs bis neun Jahren, vielleicht ein bisschen später. Meine Mutter dabei zu beobachten, wie sie mich allein aufzog, umgeben zu sein nur von Frauen – das erklärt meine Faszination für Frauen. In dem Alter verbrachte ich auch die meiste Zeit damit, Menschen zuzuhören, sie zu beobachten und zu studieren, Notizen zu machen, um sie Jahre später zu benutzen, damals schon in dem Bewusstsein, dass ich sie benutzen würde. Das mache ich heute immer noch.

FILMBULLETIN Welche Themen ergeben sich daraus für Ihre Filme?

XAVIER DOLAN Meine Themen sind unerwiderte Liebe, Mutter und Söhne, also mütterliche Liebe. Es geht um Beziehungen mit Anfang, Mittelteil und Ende, es geht um Zeit, die verstreicht, die Qualität von Liebesbeziehungen, Nostalgie, Melancholie, den Herbst, überhaupt Jahreszeiten, Kindheit. Das ist der Themenkreis, der mich nicht loslässt.



Anne Dorval und Xavier Dolan in J'AI TUÉ MA MÈRE *(2005)*

FILMBULLETIN Ist etwas von Ihrer leiblichen Mutter in den Film eingeflossen, irgendwelche Vorlieben, Musik zum Beispiel, oder Begebenheiten?

XAVIER DOLAN Nein. Meine Mutter und ich haben nicht denselben Geschmack. Ihre eigentliche Existenz war sehr inspirierend, aber sonst passt da nichts zusammen.

FILMBULLETIN Interessant ist, dass Sie in Ihren Filmen fast alles selber machen. Sie sind Autor, Regisseur, Darsteller, machen die Montage. Sie haben sogar die Kostüme selbst entworfen ...

XAVIER DOLAN Kostüme sind extrem wichtig. Das Kostüm ist das Allererste, was wir von einem Charakter erfahren. Viele Regisseure sagen einfach: «I don't know shit about fashion. It's for gays!» Da liegen sie natürlich falsch, auch wenn sie es nicht so hart ausgedrückt haben wie ich jetzt. Sie verstehen einfach nicht, wie wichtig Kostüme für einen Film sind, zumal einige Kostümbildner wirklich gute Arbeit leisten. Ich liebe Kostüme einfach. Das begann, als ich TITANIC zum ersten Mal sah. Das *Costume Design* war so brillant und üppig und luxuriös. Da fing ich selbst an, Kostüme zu zeichnen und zu entwerfen. Das Interessante daran ist: Was immer auch ein Schauspieler zu tun beabsichtigt, bevor er auch nur seinen Mund öffnet und einen Satz spricht, hat das Kostüm schon gesprochen. Das Kostüm ist die erste Zeile der Figur. Und wenn man das nicht versteht, versteht man Figuren nicht. Wenn man sich für diese Details nicht interessiert, interessiert man sich überhaupt nicht fürs Filmemachen.

FILMBULLETIN Ich war sehr beeindruckt von den drei Hauptdarstellern. Wie haben Sie sie gefunden und mit ihnen zusammengearbeitet?

XAVIER DOLAN Ich habe mit *Anne Dorval* bereits in all meinen Filmen zusammen gearbeitet, sie spielte schon die Mutter in J'AI TUÉ MA MÈRE, *Suzanne Clément* spielte die weibliche Hauptrolle in LAURENCE ANYWAYS. Diese Frauen sind nicht nur meine Freunde, sondern auch meine Musen. Sie inspirieren mich nicht nur – ich schreibe Rollen, ja Filme für sie. *Antoine-Olivier Pilon* hat in einigen anderen frankokanadischen Filmen mitgespielt, dies ist, wenn ich mich nicht irre, seine erste grosse Rolle. Er ist noch sehr jung, aber schon ein vollkommener Schauspieler.

Wie arbeiten wir zusammen? Was für eine riesengrosse Frage! (seufzt; überlegt lange) Ich rede unentwegt mit Schauspielern während der Aufnahmen: «Kratz dich am Kinn. Sieh aus dem Fenster. Schau zurück. Öffne deinen Mund, so als ob du etwas sagen wolltest, tu es aber nicht. Zögere. Blinke mit den Augen.» Und dann bitte ich sie, eine Dialogzeile darüberzulegen. Ich mische mich immer sehr in Szenen ein, manchmal auch spontan.

FILMBULLETIN Bedeutet diese Spontaneität auch, dass Sie improvisieren, oder halten Sie sich eng ans Drehbuch?

XAVIER DOLAN Ich würde nicht sagen, dass wir "offene" Dreharbeiten haben. Natürlich können auch die Schauspieler tun, was sie möchten. Das liebe ich sogar. Ich selbst hingegen habe während des Drehs einen Videobildschirm, auf dem ich alles kontrollieren kann. Ich sitze aber nicht im Stuhl. Ich bin immer sehr nah bei den Schauspielern. Ich schaue ihnen aber nicht ins Gesicht. Ich schaue mir die gesamte Einstellung auf dem Bildschirm an, und dann entscheide ich, ob ich den Take nehmen will. Und wenn ich das Gefühl habe, dass irgendetwas fehlt, dann sage ich es einfach, und die Schauspieler setzen es um. Für einige Schauspieler ist das aufregend, weil ich ihrem anfänglichen Plan, wie eine Szene zu spielen sei, in die Quere komme. Sie wissen schon im Vornherein, was sie tun und sagen werden. Diese Geste, jene Mimik, hier eine Bewegung und da eine Dialogzeile. Und ich fahre gelegentlich dazwischen und mache eine Anmerkung. Man hat einen Plan, doch wenn jemand den durchbricht – «it brings you back to basic instincts». Du hast keine Wahl, du musst gut sein. Niemand kann so etwas vorhersagen. Meine kleinen Unterbrechungen bringen die Schauspieler auf das Wesentliche, auf das Rohe zurück, das Authentische, Spontane. Manchmal funktioniert es, manchmal nicht. Doch in den meisten Fällen fühlt es sich "echt" an.

FILMBULLETIN Eine ganz andere Frage: Wie sehr sind Sie in die Filmszene von Québec eingebunden? Gibt es da Freundschaften und Kollaborationen?

XAVIER DOLAN Nun – Québec ist als Region nicht so gross. Das Filmbusiness ist eher klein, man kennt sich also. Natürlich bin ich mit einigen Regisseuren befreundet, mit anderen nicht. Ich bin zum Beispiel mit Philippe Falardeau befreundet, der MONSIEUR LAZHAR inszeniert hat (den ich sehr mag, ein wunderschöner Film).

FILMBULLETIN Wie wichtig sind denn die Stadt Montréal und die Region Québec für Ihre Filme? Könnten sie auch woanders entstehen?

XAVIER DOLAN Québec kenne ich gut. Alles andere wäre wie «Ein Amerikaner in Paris» oder ein Fisch ohne Wasser. Das würde mir, glaube ich, nicht guttun. Ich muss es mal versuchen. Und ich werde es – für meinen nächsten Film. Doch ich lebe und schreibe in Montréal. Es ist dort für mich leichter, mir Dinge vorzustellen, Dekors, Umgebung, all das.

FILMBULLETIN Sie haben als Schauspieler im Filmgeschäft angefangen. Wie sehr hat das Ihre Arbeit als Regisseur beeinflusst?

XAVIER DOLAN It's everything. Es macht den Unterschied zu allem aus. Wenn ich nicht Schauspieler gewesen wäre, hätte ich dem Filmgeschäft jetzt wenig zu bieten. Den grössten Wert, den ich meiner bescheidenen Meinung nach zu bieten habe: wie sehr ich das Schauspielen liebe, erkenne und verstehe. Das interessiert mich beim Filmemachen am meisten und treibt mich zum Regieführen geradezu an. Stil, richtig gesetztes Licht, gute Kostüme, perfekte Setdesigns, Schnitt, Mix – all das sind Dinge, die auch viele andere Regisseure beherrschen. In dieser Beziehung bin ich gar nicht so einzigartig. Was mich aber ausmacht, ist meine Liebe für das Schauspiel. Die einzige Sache, der einzige echte Wunsch, den ich als Filmemacher habe, und die einzige Methode, meinen Erfolg für mich selbst zu bestimmen, ist zu sehen, mit welchen Schauspielern ich zusammenarbeite und noch zusammenarbeiten könnte. Ich möchte gerne mit meinen Kindheitshelden drehen, Kate Winslet, Meryl Streep, Julianne Moore, Holly Hunter – alles grosse Schauspielerinnen. Der Rest hingegen ... nicht, dass es keine Herausforderung wäre. Stil ist Stil – viele Menschen können das erreichen. Aber das Schauspiel zu verstehen und Grenzen auszuloten, bis man die Gesetze und Schranken des Schauspiels bricht und so etwas Neues schafft – das ist die eigentliche Herausforderung.

Das Gespräch mit Xavier Dolan führte Michael Ranze

Stab
Regie, Buch, Schnitt, Kostüme: Xavier Dolan; Kamera: André Turpin; Ausstattung: Colombe Raby; Musik: Noia

Darsteller (Rolle)
Anne Dorval (Diane "Die" Després), Antoine-Olivier Pilon (Steve O'Connor Després), Suzanne Clément (Kyla), Alexandre Goyette (Patrick), Patrick Huard (Paul Béliveau)

Produktion, Verleih
Sons of Manual, Metafilms, Super Ecran, Téléfilm Canada, société de Développement des Entreprises Culturelles SODEC; Produzent: Xavier Dolan, Nancy Grant. Kanada 2014. Farbe; Dauer: 139 Min. CH-Verleih: Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Weltkino Filmverleih, Leipzig

FISH AND CAT / MAHI VA GORBEH

Shahram Mokri

Wie eine Schrifttafel am Anfang verlautet, basiert FISH AND CAT auf einem im Iran weithin bekannten realen Fall aus den neunziger Jahren, in dem einige Studenten spurlos verschwanden und daraufhin Restaurantbetreiber in derselben Gegend der Verwendung von Menschenfleisch angeklagt wurden. So etabliert Regisseur Shahram Mokri gleich zu Beginn eine Atmosphäre des Suspense und des drohenden Unheils, und das Publikum kann gar nicht anders, als den Film unter diesen Vorzeichen zu sehen.

Der Inhalt ist rasch erzählt: Eine Gruppe Studenten aus Teheran campiert am Ufer eines abgelegenen Sees, um an einem Drachenflugwettbewerb teilzunehmen. Ganz in der Nähe treiben sich tatsächlich finster wirkende Gasthofbesitzer herum, denen das Fleisch ausgegangen ist und die immer wieder auf die jungen Leute treffen. Durch den schon im Voraus hergestellten gruseligen Unterton spielt FISH AND CAT mit Elementen des Horror- und Stalker-Genres. Die abweisende Landschaft mit ihren winterlich kahlen Bäumen und ihrer wunderschön fahlen, silberstichigen Farbpalette trägt ebenso kräftig zur unterschwelligen Bedrohlichkeit bei wie der Score, der überdeutlich an Hitchcocks PSYCHO gemahnt. Gewalttaten werden keine gezeigt, doch antizipieren wir sie fortlaufend.

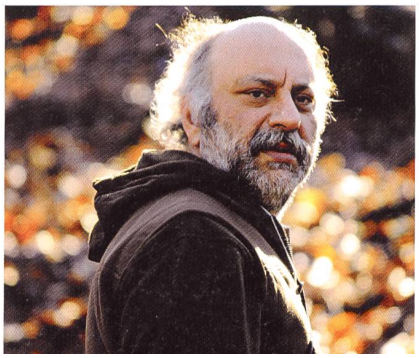
Die Kamera von *Mahmud Kalari* (A SEPARATION) folgt während des ganzen Films einzelnen Leuten und reiht episodenhaft Gegebenheiten aneinander, die keine kohärente Erzählung ergeben, sondern immer wieder Momente der Spannung herstellen und wieder auflösen – ein kühnes Experiment mit den Zuschauern, denen ein spannend ungemütliches Erlebnis geboten wird: Sie sind der geisterhaft schwebenden Kamera und ihren manchmal unlogischen erzählerischen Sprüngen ausgeliefert. Zwischen den Episoden und Anekdoten ergibt sich kaum eine Sinnkohärenz, die einzelnen Leute und Geschichten stehen in einer eigenartigen Beziehungslosigkeit zueinander, zusammengehalten lediglich durch den Ort und die mäandrierende Kameraführung. Die Katastrophe, die man dabei erwartet, entzieht sich einem immer wieder. Das braucht beim Zuschauen gehörig Nerven, regt aber zugleich die Phantasie stark an. Zusätzlich legt FISH AND CAT dadurch offen, welche Konstruktionsprozesse wir beim Zuschauen vornehmen, wie wir Fragmente einer Story zusammenfügen und dabei von narrativen Konventionen geleitet werden. Werden diese Konventionen aber, wie hier, von der filmischen Erzählung unterlaufen, stehen wir als Zuschauer immer wieder an, und unsere Sinnkonstrukte laufen ins Leere. Auf diese Weise spielt der Film mit unserem Vertrauen in sein narratives Gefüge. Kaum aber haben wir uns an die falschen Fährten gewöhnt, die der Film auslegt, und wähnen uns in Sicherheit, kommt es dann doch anders – wie, sei hier nicht verraten.

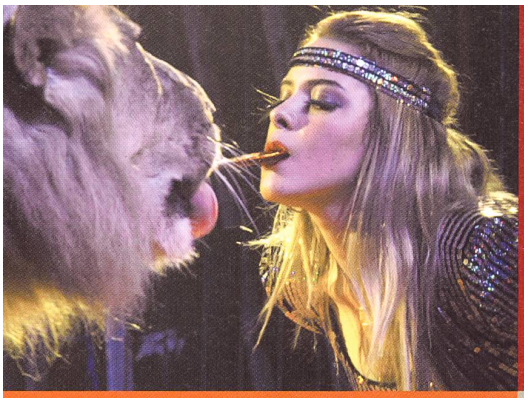
FISH AND CAT ist ausserdem ein formales Experiment: Er weist keinen einzigen Schnitt auf, sondern ist in einer einzigen Einstellung gedreht, die 134 Minuten dauert – so lange also wie der gesamte Film. Dadurch spare man sich, so der Regisseur, zwar die mühselige Arbeit am Schnitt, müsse aber dafür mit den Schauspielern so lange akribisch proben, bis das Timing bei allen haargenau stimme (da die Möglichkeit, durch den Schnitt zu korrigieren, ja entfällt). Die Kamera fängt fortlaufend das Geschehen ein, wobei manchmal subtile Ungereimtheiten und Stolperer im Raum-Zeit-Kontinuum beim Publikum Déjà-vus hervorrufen: Haben wir diese Szene nicht bereits gesehen, hat sie sich nicht bereits ereignet? Dass nicht nur die Erzähllogik und die Handlungsstränge aus den Fugen geraten, sondern sogar die Zeit selbst, steigert das Unbehagen noch und verleiht ihm eine metaphysische Dimension. Die existenzielle Absurdität und der finstere Humor, die den Film prägen, sind verstörend und wirken noch lange nach Filmende nach. Sie erinnern an andere iranische Filme der neuen Generation, so etwa an Mani Haghighis brillantes Anti-Roadmovie MODEST RECEPTION (2012); auch hier finden sich die Gegensätze zwischen den Generationen, der Stadt und der kargen, wilden Provinz, in der die Regeln anders lauten, sofern es überhaupt welche gibt. Ob die Absurdität undurchschaubarer, verwirrender Ereignisse dem Lebensgefühl einer jungen (Filmemacher-)Generation entspricht, lässt sich an dieser Stelle nur mutmassen.

Einen Film in nur einer Einstellung zu drehen, habe noch einen Vorteil: Es sei für die strikte iranische Zensurbehörde sehr viel schwieriger, Szenen herauszuschneiden, scherzte Shahram Mokri an einer Diskussion über seinen Film am Festival in Fribourg diesen Frühling. Auch die bedrohliche Atmosphäre des Films trägt wohl eine politische Ebene; so wurden in dem Jahr, in dem der Film spielt, von der Regierung besonders viele Inhaftierungen vorgenommen. Dass sich eine direkte Metaphorik fürs historische Zeitgeschehen findet – eine Erzählweise, die im iranischen Kino Tradition hat –, ist durchaus möglich, lässt sich ohne mehr Kontextwissen hier aber nicht sagen. Hingegen ist es gut vorstellbar, dass die atmosphärischen Ambivalenzen und das Misstrauen, das das Fehlen einer logischen, durchschaubaren Erzählung hervorruft, als indirekter Ausdruck eines Empfindens steht, das an der grundsätzlichen politischen wie auch metaphysischen Sinnkohärenz seiner Lebenswelt zweifelt.

Natalie Böhler

Regie, Buch, Schnitt: Shahram Mokri; Kamera: Mahmoud Kalari; Ausstattung: Amir Esbati; Musik: Christophe Rezai; Ton: Parviz Abnar. Darsteller (Rolle): Babak Karimi (Babak), Saeid Ebrahimifar (Saeed), Siyavash Cheraghi Pour (Vater), Mohammad Berahmani (Knabe), Mona Ahmadi (Nadia), Nazanin Babaei (Shirin), Shadi Karamroudi (Maral), Abed Abest (Parviz), Arnavaz Safari (Asal), Milad Rahimi (Shahrooz), Faraz Modiri (Kambiz), Mohammad Reza Maleki (Jamshid). Produktion: Kanoon Iran Novin, Sepher Seifi. Iran 2013. Dauer: 134 Min. CH-Verleih: trigon-film, Ennetbaden



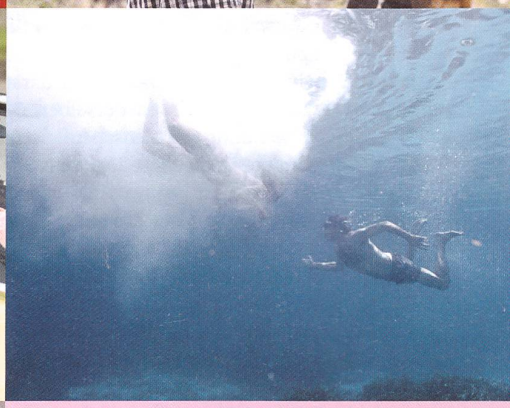


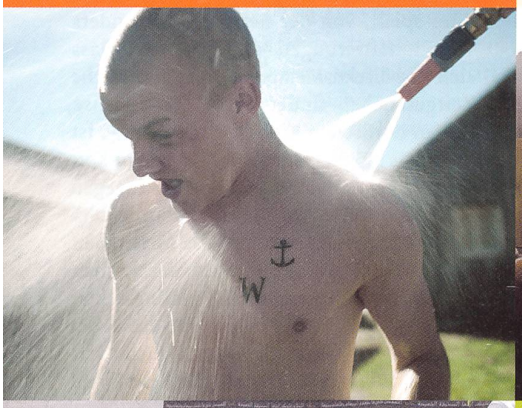
← **Wild Women, Gentle Beasts**
SRF

→ **Bouboule**
RTS

→ **Usfahrt Oerlike**
SRF

Chrieg
SRF
↓



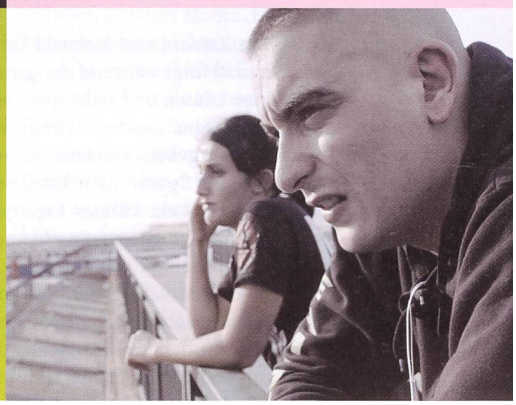


↑ **7 Days**
RSI

← **Der Kreis**
SRF

← **Iraqi Odyssey**
SRF

→ **Spartiates**
RTS



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

A MOST WANTED MAN
Anton Corbijn

Wo es keine Kriterien dafür gibt, was unter einem Beweis zu verstehen sei, und damit auch keine Beglaubigung, da lässt sich Beliebiges behaupten. Kann niemand mehr das Geringste festlegen, müssen alle etwas erfinden. So wird die Welt ärmer an Fakten und reicher an Fiktionen. Und was für die Schreiberlinge und Cineasten von Berufs wegen gilt, wendet sich sowieso auf die Informanten, Agenten, Beschatter und sonstigen Träger von echten, gefälschten oder offenen Geheimnissen an. Bei den Munkelmäulern fragt sich zudem: Sind sie real, oder erheben sie die Illusionen, die sie selbst verkörpern, aus eigener gespenstischer Kraft zu unumstösslichen Gewissheiten?

Denken und Wünschen fallen dann in eins zusammen. Wissen Sie's, oder glauben Sie's? In jedem Dialog unter Insidern des Metiers gehört der Satz zur Routine. Dass konsequent gelogen wird, ist das einzig Klärende. Wahrheiten wären mehr als hinderlich, nämlich verwirrend. In diesem Sinn wirbelt A MOST WANTED MAN alles und jedes durcheinander, wovon sich der Film zu fabulieren anschickt. Er beruht auf dem 2008 erschienenen Roman von John Le Carré, dessen ursprüngliche Fassung das Drehbuch offenkundig aktualisiert.

Da wähnt das Publikum öfter, sich etwas eingeprägt zu haben: eine Figur oder eine Episode, von denen es sich berichten liesse. Drei Szenen weiter findet sich alles wieder aufgehoben: relativiert, dementiert, demontiert. Eben hat noch Entspannung geherrscht, da wird wieder Kalter Krieg gefeiert. Mit der rechten Hand bekämpfen die Gernegross-Mächte zum Beispiel das, was jeweils als Terrorismus verteufelt wird, und zugleich hätscheln sie es mit der linken.

Sieht alles plötzlich anders aus als gedacht, dann einmal mehr nur für kurze Zeit. Die Übeltäter von gestern sind, wenigstens bis übermorgen, die Unschuldsengel von heute. Ähnlich verhält es sich mit den nützlichen Idioten von einst, die zu verlässlichen Zuschubsern und Hilfswilligen, ja Alliierten aufrücken. Was immer nach Verbrechen aussehen könnte, hat sich nie zugetragen; es wäre denn, sofern's gerade passt, bei den Russen, Muslimen, Chinesen drüben, die als Feinde zu posieren haben, vorerst jedenfalls. Wechselnd und doch jederzeit braucht es mindestens einen griffigen Widersacher, der als Einziger verübt, was die Selbstgerechten bloss einfädeln.

Günther Bachmann nennt sich der Held. Er hat schon viele Rückschläge erlitten, die er seiner Kunst der Selbsttäuschung zuzuschreiben hat. Auch verfügt er über die Fertigkeit, es mit den einen zu vermasseln, die ihm helfen könnten, um Vorschub den andern zu gewähren, die ihn zugrunde richten werden. In Hamburg stationiert, bekommt er es mit einer Mischung von Hinterherschleichern westöstlicher, angeblich auch halbamtlicher Provenienz zu tun, zu denen er selber halbwegs gehört, und trampelt prompt in die Falle, die er andern stellt.

Ob Günther Bachmann einer ist, der jede Unbill überleben wird, fragt sich ernsthaft. Es ist eine Ungewissheit, die im Falle dieses einzelnen Films, A MOST WANTED MAN, entscheidend weit über Stoff, Handlung und Regie hinausgreift; im engeren Sinn betrifft es die Schauspielerei an und für sich und zuvorderst den Hauptdarsteller. Der geachtete *Philip Seymour Hoffman* ist noch während der Dreharbeiten im Alter von 46 Jahren an den Folgen einer Drogensucht gestorben. Nach Hoffmans vorzeitigem Tod, wird versichert, habe die Montage korrigiert werden müssen, um den Film doch noch vollenden zu können. Sollte da ein Doppel, auch animiert, ausgeholfen haben, ist im Ergebnis nichts davon zu sehen oder zu hören.

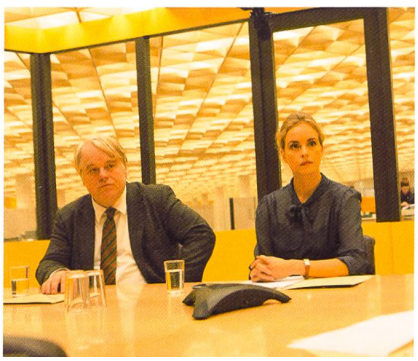
Wenn nun die Endfassung etwas Phantomatisches annimmt, dann deshalb, weil Hoffman weniger den Helden spielt als vielmehr sich selbst: freilich in einer Verfassung, die das Leiden des Mimen unübersehbar macht. Dass es ihm versagt geblieben ist, alle seine Szenen durchzuspielen, kann so gesehen kaum verwundern. Übergewicht, Nervosität der Bewegungen, flackernder Blick, Kurzatmigkeit, kehlige Rauheit der Stimme, Schwankungen in Sprechweise und Akzent fügen sich zu einer rastlosen Erscheinung, die kaum noch Raum lässt für Energie und Wohlbefinden, wie sie Schauspieler mitbringen müssen.

Von ihresgleichen wird erwartet, dass sie sich mit ihrem Part identifizieren, mögen sie auch gelegentlich, aus plausibeln Gründen, davon absehen. Bei diesem einen Mal hat sich Hoffman offensichtlich allzu intim mit seinem andern Ich gleichgesetzt, sodass er in Bachmann nur wieder dem eigenen prekären Selbst begegnet, doch weniger vorsätzlich als umständehalber. Skript und Atmosphäre des Kinostücks könnten ihm allzu hoffnungslos düster und deprimierend vorgekommen sein, und ähnlich werden sie auch manchem Besucher erscheinen.

Ob Hoffmans drückendes Pensum seinen letzten Seufzer beschleunigt hat, darüber sollen die Rinnsteinpostillen spekulieren. «Horrorfilm macht Star den Garaus.» Hingegen dürfte es etlichen Zuschauern schwerfallen, sich dem augenfällig moribunden Protagonisten zuzuneigen, wohl aus einer vagen Angst vor psychischer Ansteckung. Kurzum, A MOST WANTED MAN fällt allzu intensiv aus, bis zum Griff nach Nieren und Nerven. Von Leben und Tod sollte das Kino bloss handeln und nichts davon in die Welt setzen. Solches geschieht zwar hier, ausnahmsweise, doch ohne unlauteren Vorsatz und ohne noch weiteren Schaden anzurichten. Der bereits eingetretene reicht aus.

Pierre Lachat

R: Anton Corbijn; Buch: Andrew Bovell; nach dem gleichnamigen Roman von John le Carré; K: Benoît Delhomme; S: Claire Simpson; A: Sebastian Krawinkel; Ko: Nicole Fischnaller; M: Herbert Grönemeyer. D (R): Philip Seymour Hoffman (Günther Bachmann), Grigory Dobrygin (Issa Karpov), Rachel McAdams (Annabel Richter), Nina Hoss (Erna Frey), Willem Dafoe (Thomas Brue), Robin Wright (Martha Sullivan), Franz Hartwig (Karl), Daniel Brühl (Maximilian), Kostja Ullmann (Rasheed), Vicky Krieps (Niki), Mehdi Dehbi (Jamal), Rainer Bock (Dieter Mohr). P: Lions Gate, Film4, Demarest Films; Gail Egan, Malte Grunert, Stephen Cornwell, Simon Cornwell, Andrea Calderwood. Grossbritannien, USA, Deutschland 2014. 122 Min. CH-V: Elite Film, Zürich; D-V: Senator Film, Berlin



IM KELLER
Ulrich Seidl

Es ist durchaus nicht so, dass jeder seine Leichen im Keller hat, wie gerne behauptet wird. Viele bewahren dort nur ihre Skiausrüstung auf oder Quittengelee. Sie waschen Wäsche, basteln und spielen Schlagzeug – wenn es arg kommt, rauchen sie nebenbei einen Joint. Mindestens die Hälfte der Menschheit hat wohl gar keinen Keller: In der asiatischen Baukunst beispielsweise ist dieser in der Regel nicht vorgesehen, da fehlt also nicht nur Stauraum, sondern auch ein mögliches Tummelfeld der Perversionen. Arme Asiaten.

Doch im Westen ist dieses lieb gewonnene Gemach, das am Ende einer in die Tiefe (ver)führenden Treppe liegt, zum Sinnbild des Verborgenen, des Verdrängten, der kindlichen Angst vor der Dunkelheit, des Unbewussten und damit der psychischen Abgründe geworden. Von wegen Quittengelee! Dazu kommt, dass darüber die gute Stube oder der blumenbebeetete Garten liegen, Repräsentations- und Prahlräume des wackeren Kleinbürgertums. Diese implizite Antithese: Bei uns ist alles in Ordnung.

Einem Ulrich Seidl, der das österreichische Bürgertum seit langem als wichtigsten Stofflieferanten angeheuert hat, kann man damit natürlich nichts vormachen. Spätestens nach den weltweit publik gewordenen Verbrechen von Wolfgang Priklopil und Josef Fritzl – nach Seidls Angaben sogar schon vorher – war es an der Zeit, in den österreichischen Keller filmisch vorzudringen. Natürlich suche er dort nach Abgründigem und nicht nach Harmlosigkeiten, obwohl die eben genannten unfassbaren Straftaten auch filmisch niemals fassbar sein werden, beteuert der Regisseur. Das Projekt begann mit einer intensiven Recherchearbeit nach Menschen, die nicht nur (zumeist schamlose) Hobbys haben, sondern auch gewillt sind, diese einer medialen Öffentlichkeit preiszugeben. Dabei habe er bemerkt, dass viele unterirdische Räumlichkeiten von Einfamilienhäusern fast grosszügiger angelegt seien als die Wohnflächen darüber, sagt Seidl.

Ist eine Kamera dabei, wenn Individualisten, passionierte Sonderlinge oder einfach nur platte Hinterwäldler ihren nicht ganz stubenreinen und deshalb ins Tiefparterre verbannten Leidenschaften frönen, ist der Voyeurismusverdacht nicht weit. Zwar gibt es auch Protagonisten, die sich keine Entgleisungen zuschulden kommen und nur die Modelleisenbahn im Kreis fahren lassen, doch dann kommen sie geballt, die fetten Frauen, die sich gerne sexuell erniedrigt sehen, und als Gegenpart der Typ, der sich von Frau Gemahlin am Gemächt aufhängen lässt. Die nun wirklich verstörende Nachbarin, die aus Pappkartons lebensechte Säuglinge hervorholt, um sie mütterlich zu liebkosen, oder die hirnblanken Stammgäste des Schiesskellers, die mit Bier in der Hand über Türken und andere muslimische Einwanderer urteilen: «Die können nicht logisch denken, die stinken und die ficken unsere Weiber und erzählen es auch noch herum» (Zusammenfassung). Der Betreiber der Anlage fügt noch mit historischer Weitsicht hinzu, heutzutage gebe es zudem viele Hassprediger, so etwas hätte man früher nicht gekannt – dabei drängt sich doch gleich einer in die Erinnerung, so ein Österreicher mit kleinem Schnurrbart, der in anderen Kellern noch immer kräftig verehrt wird, wie der Film später zeigt.

Voyeurismus also? Auf jeden Fall, der baumelt wie ein Damoklesschwert über dem eigenen, selbstgerechten Ethos. Schaudern? Häufig. Belustigung und Überlegenheitsgefühle? Auch ein bisschen, zumal das Kellergeschoss es einem geradezu anbietet, die Menschen von oben zu betrachten. Trotzdem ist Ulrich Seidl, der nach mehreren Ausflügen in den Spielfilm endlich mal wieder eine dokumentarische Arbeit vorlegt, viel zu klug und filmsprachlich versiert, um in ein dumpfbackiges, RTL-isiertes Reportagenformat abzugleiten. Der Film besticht durch ein klares ästhetisches Programm, und dem Publikum bieten sich allerhand elegante und listige formale Schachzüge, damit es sich von der Schelte der puren Sensationslüsternheit mit gutem Gewissen davonheucheln kann. Das ist eine nicht geringe Leistung, denn Exhibitionisten richtig auszustellen ist schwieriger, als man denkt!

Es steht ausser Frage, dass die Menschen vor der Kamera wussten, was mit ihnen geschieht. Dass sie aktiv und im Kielwasser ihrer eigenen Eitelkeit, diesem betonten Stolz auf das Anderssein, der sich als Reaktion auf die bornierte Mehrheit versteht, den medialen Raum für sich nutzen wollten. Über diese Selbstinszenierung stülpt sich dann die strikte, fast schon sterile bildliche Anordnung des Regisseurs – unter Beihilfe des hervorragenden Kameramanns *Martin Gschlacht*.

Seidl präsentiert seine Protagonisten in einer Abfolge von Tableaus, in augenzwinkernder Frontalität, die ebenso darbietend wie gekünstelt wirkt. Eine der Hauptgestaltungsprinzipien ist dabei die axiale Symmetrie, die nicht nur im Raum gesucht, sondern offensichtlich für den Kamerablick auch aufbereitet wird. So darf etwa der Betreiber des Schiesskellers seine Reden vor immer wieder neuen grafischen Choreografien abhalten, bei denen Tisch, Stühle und Aushänge an der Wand nach Belieben disponiert sind. Und der bekennende Hitler-Fan und Alltagssäufer tut einem fast schon leid, wie er vor Heizungsrohren, neben Warmwasserkessel und Familienporträts in die Posaune blasen muss – laut Seidl ist er kein Nazi, «sondern ein Nostalgiker, der die Hitler-Zeit verharmlost». Auch sprichwörtlich «düstere Keller» finden in diesem Vitrinenspiel fast keinen Platz: Sie sind meistens dezent ausgeleuchtet wie Fotostudios und werden so zur Kulisse ihrer selbst.

Darunter leidet die Glaubhaftigkeit jedoch nicht, ausser man ist in Sachen Dokumentarfilm zu gutgläubig und empört sich beispielsweise über nachträgliche mediale Enthüllungen wie jene, dass die Episode mit der Puppenfetischistin in manchen Aspekten sogar konstruiert wurde: Eigentlich hält sie ihre Lieblinge in der Wohnung und steigt nicht im Morgenmantel das Treppenhaus

hinab, wie im Film zu sehen. Doch gerade diese Skepsis dem Dokumentarischen – und damit auch dem Voyeuristischen – gegenüber schreibt Seidl in seine transparenten Überinszenierungen gekonnt mit ein.

Wenn der Film und sein formaler Rigor etwas befremden, dann eher, weil Letzterer es zuweilen noch schwerer macht, das sowieso Lachhafte gebührend ernst zu nehmen und nicht als blosse Folie zu betrachten. Die meisten Abartigkeiten sind fast schon gesittet, das Fremde zu familiär oder halt so jämmerlich erwartbar. Welche Normalos die Abnormalen sind, drückt sich auch in der Sprache aus. Da erklärt uns die Masochistin, was sie fühlt, wenn sie sich auspeitschen oder Nadeln durch die Brustwarzen stechen lässt, mit einem «da kann ich die Seele baumeln lassen». Das gleiche Vokabular benutzt sie wohl auch für die Strände Mallorcas oder Spa-Besuche.

Spannend ist hingegen die letzte Einstellung in Seidls Souterrain: Eine nackte Frau, die in einen engen Käfig eingepfercht wurde. Vielleicht eine bildliche, selbstironische Metapher für den Film als Ganzes. Oder ein Hinweis darauf, dass die im Schutze des Kellers angestrebte und ausgelebte Freiheit nur bedingt als solche gelten kann. Oft ist sie nicht viel mehr als eine zwanghafte Reflexbewegung, eine ebenso stiere Kehrseite des normierten Lebens ober- und ausserhalb des Souterrains.

Till Brockmann

Regie: Ulrich Seidl; Buch: Ulrich Seidl, Veronika Franz; Kamera: Martin Gschlacht; zusätzliche Kameras: Hans Selikovsky, Wolfgang Thaler; Schnitt: Christoph Brunner; Ton: Ekkehart Baumung. Produktion: Ulrich Seidl Film Produktion; Produzent: Ulrich Seidl; Koproduktion: ORF, coop99 filmproduction, WDR. Österreich 2014. Dauer: 85 Min. CH-Verleih: Praesens Film, Zürich; D-Verleih: Neue Visionen Filmverleih, Berlin

WILD TALES / RELATOS SALVAJES
Damián Szifrón

Wilde Geschichten in der Tat. Sie beginnen langsam, eigentlich normal, um sich dann durch kleine Sticheleien und postwendende Repliken immer weiter hochzuschaukeln. Kurzum: Sie feiern in guter alter «Tit for Tat»-Manier, die man noch aus den Stummfilmkomödien eines Hal Roach kennt, die Eskalation der Zerstörung. Es geht im neuen Film von Damián Szifrón in sechs Episoden oder besser: Kurzgeschichten um Katharsis und Vergeltung, um Ausbruch und Befreiung, um Unrecht und Rache, ohne Rücksicht auf Verluste. Hier bringt ein harmloser Tropfen das Fass rasch zum Überlaufen und ruft eine unaufhaltsame, erst recht unumkehrbare Kettenreaktion hervor. Dabei beginnt es, noch vor dem Vorspann, ganz harmlos, mit Passagieren, die ein Flugzeug besteigen, miteinander ins Gespräch kommen und kurz darauf feststellen, dass sie alle einen gemeinsamen Bekannten haben, der sie zu diesem Flug eingeladen hat: Pasternak. Und der führt, hoch über den Wolken, konsequent seinen Racheplan aus ...

In Episode 2, «Die Ratten», rechnet die Bedienung eines Schnellimbisses mit ihrem einzigen Kunden ab, einem Kredithai, der ihren Vater in den Selbstmord trieb. «Strasse zur Hölle» wird seinem Namen mehr als gerecht, und zuweilen fühlt man sich an TWO TARS von Laurel und Hardy erinnert – nur, dass es hier noch unerbittlicher zugeht: Ein Geschäftsmann muss in seinem nagelneuen Audi lange hupen, bis er endlich auf einsamer Landstrasse den Proleten in seiner Rostlaube überholen kann. Den Stinkefinger hätte er ihm aber besser nicht gezeigt ...

In «Bombita» rächt sich ein Sprengmeister an der Stadtbehörde – sein Auto wurde willkürlich abgeschleppt – mit dem, was er am besten kann: Sprengen nämlich. In «Die Rechnung» will ein wohlhabender Industriekapitän gegen üppige Belohnung seinem Gärtner die Schuld für einen Autounfall mit Fahrerflucht, den eigentlich sein Sohn verursacht hat, übertragen. Schliesslich erzählt «Bis dass der Tod uns scheidet» von einer Hochzeitsfeier, die ausser Rand und Band gerät, weil die Braut fest davon überzeugt ist, dass ihr Mann eine Affäre mit einer ihrer Kolleginnen hatte ...

Vor allem «Bombita» macht deutlich, wie Frust, Unzufriedenheit, Ungeduld, Sturheit und Unverständnis eine unheilvolle, im wahrsten Sinne des Wortes explosive Mischung bilden. Dies ist nicht mehr das sprichwörtliche südamerikanische Temperament – dies ist ein Crescendo selbstvergessener Wut, die von Szifróns Menschenkenntnis zeugt, aber auch von seinem sozialen Bewusstsein. Argentinien ist nach dem Ende der Militärdiktatur 1983 und dem Wohlstand der neunziger Jahre ein Land, in dem Korruption, bürokratische Willkür und soziale Ungerechtigkeit den Alltag der Menschen erschweren. WILD TALES kommt somit auch politische Bedeutung zu. Hier sind Wutbürger am Werk, die sich nichts mehr gefallen lassen und dabei jedes Mass verlieren. Eine Masslosigkeit, die das Unmögliche wagt und dabei, besonders in den präzis vorbereiteten, perfekt getimten Actionszenen, einen Hauch Tarantino verströmt. Nicht jeder Kurzfilm wird dabei dem Anspruch des Gesamtwerks gerecht. Manche Episode folgt einfach dem Reiz des Kinetischen, bei dem eine übergeschnappte Attraktion auf die nächste folgt. Unter Umständen könnte man in den Duellanten der Landstrasse ein Gefälle zwischen Arm und Reich ausmachen. Doch die Absicht ist hier die realistische Erzeugung von Angst, die lustvolle Übertreibung, die absurde Steigerung, das makabre Ende. Wie bei Steven Spielbergs Regiedebüt DUEL werden die Autos zu Mordinstrumenten, es geht um Leben und Tod. Der Verlust jeglicher Kontrolle als angenehme Kinounterhaltung.

Michael Ranze

R, B: Damián Szifrón; K: Javier Julia; S: D. Szifrón, Pablo Barbieri Carrera; A: Clara Notari; Ko: Ruth Fisherman; M: Gustavo Santaolalla. D (R): Darío Grandinetti (Salgado), Julieta Zylberberg (Moza), Leonardo Sbaraglia (Diego), Ricardo Darín (Simón), Oscar Martínez (Mauricio), Érica Rivas (Romina). P: Kramer & Sigman Films, El Deseo. Argentinien 2014. 122 Min. CH-V: Pathé Films; D-V: Prokino (Fox)

NIGHTCRAWLER
Dan Gilroy

Mir nicht, den andern schon. So hätte wohl das klassische Jein auf die Frage zu lauten, ob es Spass mache, selber verschont zu bleiben, sich aber am Elend der Leute dennoch zu weiden. «Unglücksfälle und Verbrechen» heisst oder hiess herkömmlich jene Sparte in den Medien, der es obliegt, die Kundschaft mittels heilsamen Schreckens, täglich verabreicht wie eine Tablette, in Sicherheit zu wiegen. Dem Verkehr, allerhand Feuersbrünsten und sonstigen Desastern, Schläger- und Schiessereien fallen immer nur die andern zum Opfer. Verlässlich will es das Publikum bestätigt finden, um sich zu freuen: Ich bin heil und gesund, davonkommen ist alles. Jede Form des Verderbens hat mir von der Pelle zu bleiben, und werden die Richtigen davon ereilt, dann zu ihrem verdienten Nach- und meinem legitimen Vorteil.

Die allzu menschliche Neigung zu einer Art blinder Schaulust umschreibt NIGHTCRAWLER am Beispiel des Frühstücksfernsehens von Los Angeles. Die Lust am Grässlichen, das einem nichts anhaben kann, befördert eine Kommerzialisierung und, in der weiteren Sicht, eine Manipulation der einschlägigen Nachrichten. Blutüberströmte Schwerverletzte müssen her, jeden Tag, solange sie noch, für alle Gaffer audiovisuell erkennbar, halbwarm und leidend sind. Erst später gehört ihr Tod dann, abschliessend, mit dazu. Auch heulende Sirenen und schleudernde Autos sind möglichst dicht an der Echtzeit sehr beliebt.

Bevorzugt sind diejenigen Knalleffekte, die des Nachts ertönen, auch damit die Reportagen mit der aufgehenden Sonne serviert werden können, frisch vom verschmierten Asphalt weg. Bluttaten, Brände und Karambolagen entfalten eine besonders schauerliche Wirkung in der Dunkelheit, dank ihr fällt es den Medienberichten zu, die Katastrophen aus dem Schatten ins Licht des Tages zu rücken. Seid froh, alles verschlafen zu haben, aber jetzt könnt ihr doch noch, schaut her, mit dabei gewesen sein.

Louis Bloom ist gewillt und befähigt, aus der grassierenden Gaudi einen Beruf, eine Karriere und einen unternehmerischen Erfolg zu schlagen. Auf eigene Faust, dann im Auftrag und endlich als Firmeninhaber reiht er sich unter die sogenannten *nightcrawlers:* zu jenen Videoreportern, die gleichsam um die Wette die besonders drastischen Vorfälle einer jeden Nacht aufspüren und abfilmen, um bei Tagesanbruch die gewonnenen Aufnahmen heuchlerisch dem meistbietenden Sender zur sofortigen Ausschlachtung anzudrehen.

Es gilt zu kriechen, *to crawl*, um einen Preis im vollen Handelswert der triefenden Bilder und Töne zu erzielen. So wird die Drecksarbeit von den Redaktionen ausgelagert, inklusive Verantwortung. Rasch einmal gilt es als zu wenig exklusiv und einträglich, Polizei und Sanität bloss hinterherzurasen. Der quoten- und profitbewusste Sensationalist will den Beamten zuvorkommen; und schon etwas weiter in der Perspektive winkt unvermeidlich die Versuchung, sich mit dem Horror auch einmal direkt zu verabreden, statt auf ihn zu warten.

Anfangs unterwürfig, bald aber als seine eigene überhebliche Verachtungsschleuder folgt der Held einer kurzen Laufbahn. *Stoop to conquer* heisst seine Haltung in klassischem Englisch: Erniedrige dich, um obenaus zu schwingen. Und zwar tut es Louis, als wollte er mittels Vokabular und Gehabe, *nerds* und *startups* parodieren, die von 1995 an im Teufelskreis von Spekulation, Krise und Krieg geholfen haben, die Zergliederung der westlichen Gesellschaften einzuleiten und ihre konsequenten Fehltritte mit herbeizuführen.

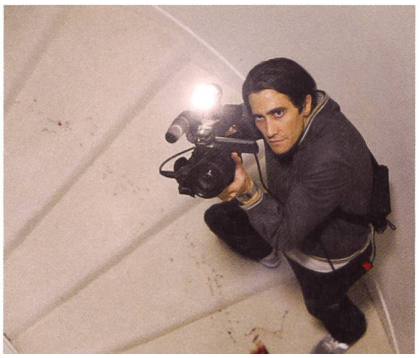
Er ist für alles zu haben, was ihn aus dem allgegenwärtigen Prekariat herausbringt, und hält es einzig mit der Knete oder Reibe und mit jedem atemlosen Einzelerfolg. Der Aufstieg aus Gosse und Kleinkriminalität ist so rasant, dass Autor und Regisseur Dan Gilroy ein Scheitern kaum noch anzutippen braucht. Das eine ist im andern bereits inbegriffen, garantiert und automatisch. Indessen bleibt der Ausweg auf einen NIGHTCRAWLER 2 offen. Die Fortsetzung könnte Bloom etwa ruinieren und in den Knast schmeissen oder ihn der Zerknirschung und der Wohltätigkeit zuführen. In sensiblen Belangen öffnet amerikanisches Kino gern ein Hintertürchen für sämtliche Marktsegmente: etwa auch solche, deren Vertreter sich den Genuss an Unglücksfällen und Verbrechen niemals vermiesen lassen.

Gewiss, die Zweideutigkeit der Hauptfigur unterstreicht *Jake Gyllenhaal* auch mittels der Dialoge. Er verdeutlicht aber die Wahnvorstellungen des Protagonisten, mehr noch, anhand des frevelhaften Spiels der Blicke. Selbst bei zufriedenem, ironischem oder gewinnendem Lächeln zeigt sein Ausdruck keine wahre Gelassenheit oder Zuversicht. Suchend und schwenkend scheinen die hellwachen Augen rechter und linker Hand rastlos Signale von Vor- und Nachteilen, von Verzicht und Beharrlichkeit, von Verdacht und Verneinung, von Verfolgung und Gefahr erhaschen zu wollen.

Es geschieht weder nach Art der üblichen Hollywoodschurken noch so, wie es die gewöhnlichen Schizophrenen oder Desperaten der Leinwand üben. Denn was immer Gyllenhaal zu mimen hat, es soll als Mimesis erkenn- und durchschaubar bleiben und meidet, fast wie auf der Bühne Brechts, die aufgesetzte Echtheit. Louis Bloom gerät zu einem wahrhaft unfassbaren Glücks- oder Unglücksspieler, auch in der eigenen Wahrnehmung. Und er wächst zu einer männlichen Milieupflanze heran, die sich willig einpasst: überzeugt, ihren Platz in den Nächten von Los Angeles zu finden. Da glaubt einer zu wissen, was er will. Ach, wüsste er nur, wer er ist!

Pierre Lachat

Regie, Buch: Dan Gilroy; Kamera: Robert Elswit; Schnitt: John Gilroy; Ausstattung: Kevin Kavanaugh; Kostüme: Amy Westcott; Musik: James Newton Howard. Darsteller (Rolle): Jake Gyllenhaal (Louis Bloom), Rene Russo (Nina Romina), Riz Ahmed (Rick), Bill Paxton (Joe Loder). Produktion: Bold Films; Produzenten: Michel Litvak, Jennifer Fox, Tony Gilroy, Jake Gyllenhaal, David Lancaster. USA 2014. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Elite Film, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, Grünwald



THE HOMESMAN
Tommy Lee Jones

In den unwirtlichen Territories in Nebraska, im Mittleren Westen der USA, bewirtschaftet Mary Bee Cuddy um 1850 eine Farm. Die Frau um die dreissig ist klug, apart, empathisch. Was ihr fehlt, ist ein Mann, um eine Familie zu gründen. Dass sie eine gute Partie wäre, bezweifelt zwar keiner, aber ihre emanzipierte, selbstbewusste Art weckt bei den derben Sturköpfen in der Gegend mehr Angst denn Begierde. Mary Bee (*Hilary Swank*, grandios) beweist ihre Sozialkompetenz, als im Bezirk überforderte Mütter den Verstand verlieren: Eine hat ihr Baby in den Lokus geworfen, die andere drei Kinder durch Diphterie verloren, die letzte wird von Dämonen heimgesucht und kann die Töchter nicht mehr versorgen. Der Dorfpfarrer hat die Idee, die Verwirrten in den zivilisierten Nachbarstaat Iowa in die fürsorgliche Obhut einer Methodistengemeinde zu bringen. Das wird keine Kaffeefahrt, weil die Frauen unberechenbar handeln und selbstzerstörerisch veranlagt sind. Doch das schreckt Mary Bee nicht, und sie übernimmt den Auftrag.

THE HOMESMAN ist nach dem Immigrantendrama THE THREE BURIALS OF MELQUIADES ESTRADA (2005) der zweite Kinofilm, bei dem der Hollywoodstar Tommy Lee Jones Regie geführt hat. Der Plot fusst auf einem Roman von *Glendon Swarthout*, der schon die Vorlage für Don Siegels Spätwestern THE SHOOTIST (1976) lieferte. THE HOMESMAN ist auch so etwas wie ein Western, in dem es antizipierend und metaphorisch um die Kehrseiten des American Dream geht. Das Besondere: Er ehrt die Pionierinnen, die wenig gemein haben mit den "Damen", denen man im Genre als Staffage maskuliner Heldenfiguren begegnet.

Die wackere Mary Bee weiss natürlich, dass der mehrwöchige Trip mit Maultieren, Kistenwagen und verzweifelten Passagieren an Bord ohne Assistenz nicht machbar ist. Nachdem sie dem abgewrackten Deserteur George Briggs das Leben gerettet hat, ringt sie ihm als Gegenleistung die Zusage ab, sie zu begleiten. Und ködert ihn schlau mit einem Erfolgshonorar.

Tommy Lee Jones spielt George gleich selber, anfangs etwas comicartig, dann immer plausibler: Der Kauz mausert sich nämlich vom Hallodri zum loyalen Musketier, ist zur Stelle, wenn marodierende Kiowa-Indianer zu besänftigen sind, und ist sich nicht zu schade, intime Pflegeleistungen zu erbringen. Einsichtig, dass zwischen Mary Bee und George bald mehr als nur zweckgemeinschaftliche Gefühle aufkeimen: Eines Abends ergreift sie die Initiative für ein Tête-à-Tête; eine Schlüsselszene, die in einen Schicksalsschlag mit gravierenden Konsequenzen ausufert und mit grosser Zärtlichkeit und Sensibilität in Szene gesetzt wird.

Unübersehbar, dass sich THE HOMESMAN an Filmen von John Ford und John Huston orientiert. Und am Werk von Clint Eastwood, der mit seinem lakonischen Erzählstil das zeitgenössische US-Filmschaffen befruchtet (Jones hat unter seiner Regie in SPACE COWBOYS von 2000 mitgewirkt). THE HOMESMAN ist überdies homogen besetzt und die Kameraarbeit von *Rodrigo Prieto* (BABEL, THE WOLF OF WALL STREET) vorzüglich: Der Mexikaner weiss Gefühlsmomente elegant in stimmungsvolle Naturbildkompositionen zu hüllen. Gelungen auch *Marco Beltramis* Soundtrack, der Motive der amerikanischen klassischen Musik und der Folklore in String- und Pianomelodien einfliessen lässt.

Im Western scheinen Actionszenen unverzichtbar, doch in diesem spröden Kammerspiel im weit offenen Gelände sind sie wohltuend rar. Nur einmal lässt es Jones krachen: George bittet in einem abgelegenen schicken Hotel um Kost und Logis für seine entkräfteten Begleiterinnen, was der irische Direktor schnöde ablehnt. Pech für ihn, denn die frauenfeindliche Attitüde und Gefühlskälte bringt den Haudegen George in Rage: In einem Akt von Selbstjustiz erteilt er dem Grosskotz eine Lektion, die jedem Italowestern selig gut angestanden wäre.

Das passt zu THE HOMESMAN, dem in seiner Anmutung etwas Irritierendes, Sprunghaftes, Unausgegorenes anhaftet: Mal ist er Abenteuerfilm, mal schwarze Komödie, mal Melodrama. Ob das der mangelnden Routine des regieführenden Schauspielers Jones geschuldet ist? Partiell vielleicht. Aber eher spiegelt sich da die Mentalität eines beherzten Künstlers, der als Geschichtenerzähler eine anarchische Haltung einnimmt und nicht vorrangig den kommerziellen Erfolg anpeilt. Bis zum Schluss: Als endlich die schmucke, friedliche Methodistenpfarrei erreicht ist, steht die gutmenschliche Pfarrersgattin (*Meryl Streep* in einem prächtigen Gastauftritt) bereit wie eine Glücksfee. Und, wie im Märchen, wirken die schwer gebeutelten Frauen entspannter, und man ist sich fast sicher, dass ihre Odyssee des Leidens endet.

Doch was ist mit George? Auch er scheint ergriffen, möchte am liebsten selbst in diesem Garten Eden bleiben. Doch als hätte die Pfarrersgemahlin das erahnt, entlässt sie den Fremden prosaisch mit den Worten: «Sie können jetzt gehen!» Eine famose, (selbst)ironische Auflösung, weil ein harmonisches Finale zum narzisstischen George nicht gepasst hätte; seine Zukunft bleibt das Ungewisse.

Übrigens: Man schliesst den verqueren George so ins Herz wie im Rückblick den zwittrigen Film mit all seinen Schwachstellen. Und warum? Weil der von Machoallüren sonst nie ganz freie Mime und Regisseur Tommy Lee Jones wunderlich wunderbar, versponnen und augenzwinkernd von der (nicht bloss historisch verorteten) Magie des weiblich Unergründlichen fabuliert. Und unübersehbar einiges davon begriffen hat.

Michael Lang

R: Tommy Lee Jones; B: T. L. Jones, Kieran Fitzgerald, Wesley A. Oliver; nach dem gleichnamigen Roman von Glendon Swarthout; K: Rodrigo Prieto; S: Roberto Silvi; A: Merideth Boswell; Ko: Lahly Poore; M: Marco Beltrami. D (R): Tommy Lee Jones (George Briggs), Hilary Swank (Mary Bee Cuddy), David Dencik (Thor Svendsen), William Fichtner (Vester Belknap), Grace Gummer (Arabella Sours), John Lithgow (Reverend Alfred Dowd), Miranda Otto (Theoline Belknap), James Spader (Aloysius Duffy), Meryl Streep (Altha Carter). P: Javelina Film Company, EuropaCorp, Ithaca. USA 2014. 122 Min. CH-V: Praesens Film; D-V: Universum Film

BKA

www.bka.ch

BKA

BERNER KULTURAGENDA

Profitieren Sie vom 3-Monate Schnupper-Abo für nur CHF 25 und bleiben Sie Woche für Woche am Kulturpuls!

Wir nehmen Ihre Bestellung gerne per E-Mail (verlag@bka.ch) oder telefonisch (031 310 15 00) entgegen.

1

2

3

Gestohlene Intimität

Filmstars und die Öffentlichkeit, damals und heute

War früher die Distanz durch Glamour stärker als die gefühlte Nähe zu den Filmstars, so müssen sie heute vorbildlich, alltagsnah und über Social Media ‹erreichbar› sein. Die Nähe aber ist Fiktion. Das spiegeln Filme wie SILS MARIA *mit Juliette Binoche und* VIE PRIVÉE *mit Brigitte Bardot.*

von Gerhard Midding

Manche Filme werden gern als Liebeserklärung der Regisseure an ihre Hauptdarstellerinnen bezeichnet. Das ist stets auch eine Einladung an den Zuschauer, diese Liebe zu teilen. Meist braucht er gar nicht erst dazu aufgefordert werden. Und es ist ihm sehr recht, wenn die Gefühle des Regisseurs rein platonisch sind.

Mit Fug und Recht darf man SILS MARIA als einen Film für und über *Juliette Binoche* betrachten. Er verrät eine intime Kenntnis ihrer Leinwandpersona und ihres Temperaments, das aus öffentlichen Auftritten und Interviews vertraut ist, ihre Ungezwungenheit, ihre Bereitschaft, zu gegebener Zeit glamourös zu sein und in anderen Momenten unauffällig zu erscheinen, ihre amüsierte Neugierde auf die Dinge des Lebens und der kluge Erlebnishunger, mit dem sie ihre Rollen in Angriff nimmt. Diese Übereinstimmung trägt dazu bei, dass sie überaus glaubwürdig ist in der Rolle einer gefeierten Bühnen- und Filmschauspielerin. Mit diesem Film schlägt Regisseur Olivier Assayas auch einen Bogen zurück zu ihren gemeinsamen Anfängen als Drehbuchautor respektive Hauptdarstellerin von André Téchinés RENDEZ-VOUS, in dem die junge Binoche ebenfalls eine Schauspielerin verkörperte.

SILS MARIA trägt dem Umstand Rechnung, dass beide, der Regisseur und sein Star, nun keine Debütanten mehr sind. Die von Binoche verkörperte Maria Enders hadert mit dem Altern: Im Stück, in dem sie einst als junge, intrigante Verführerin ihren Durchbruch erlebte, soll sie nun die andere, die ältere Hauptrolle übernehmen. Assayas nötigt den Zuschauer, nicht zu glauben, dass sein Star mit ähnlichen Problemen konfrontiert ist. Ganz ausschliessen müssen wir dies wiederum auch nicht. Die Kämpfe, die sie ausficht, sind auch künstlerische: Sie ringt mit dem Text, muss sich die Rolle hart erarbeiten. Ein solches Engagement trauen wir dem Star auch im wirklichen Leben zu. Möglicherweise trägt sie bei der Rollenarbeit ebenso bequeme, unauffällige Alltagskleidung und ihre Haare burschikos kurz wie hier. Der Kontrast zu ihrer Erscheinung im berückenden Abendkleid von Chanel bei einem offiziellen Empfang zu Beginn des Films jedenfalls ist gross. Maria Enders ist eine schillernde Rolle. Würden wir von ihrer Darstellerin auch annehmen, dass sie ihre Assistentin auffordert, nach einem kleinen Zusammenstoss auf einem Parkplatz flugs Fahrerflucht zu begehen?

Zwei Welten

Marias Terminplan ist prall gefüllt. Alle Welt stellt Forderungen an einen Star ihres Kalibers. Es gibt Filmprojekte, für die sie ab- oder zusagen muss. Ein Fotoshooting mit Annie Leibovitz ist verabredet, es gibt Anfragen zu einer Werbekampagne für eine neue Brillenmarke und die Eröffnung eines Supermarkts in Nanking. Ihre junge Assistentin Val (*Kristen Stewart*) kann sie nicht gegen alles abschirmen. Das ist nicht ihre Aufgabe. Für Val ist es selbstverständlich, dass eine Berühmtheit den Medien jederzeit zur Verfügung steht und in Zeiten des Internets und sozialer Netzwerke öffentlich trauert. Maria beharrt jedoch darauf, ihrer Verletzbarkeit einen Raum zu bewahren, was ihrer jungen Assistentin nicht zeitgemäss erscheint.

Es gibt noch eine zweite Gegenfigur zu Maria: *Chloë Grace Moretz* spielt den blutjungen Filmstar Jo-Ann, der durch Science-Fiction-Filme und sein rebellisches Gebaren berühmt geworden ist und im Stück nun die Jüngere spielen soll. Durch Jo-Ann gerät Maria in ein Paralleluniversum des Ruhms, das noch schneller getaktet ist als ihre Welt. Es amüsiert sie zunächst, wie smart sich die junge Kollegin darauf versteht, auf der Klaviatur der Medien zu spielen und sich maximale Aufmerksamkeit zu verschaffen. Doch Maria gerät dadurch selbst unversehens ins Auge eines Publicity-Hurricanes, in dem die Arbeit am Stück erst einmal hintanstehen muss.

1 Juliette Binoche in SILS MARIA, *Regie: Olivier Assayas; 2 Waldeck Stanczak und Juliette Binoche in* RENDEZ-VOUS, *Regie: André Téchiné; 3 Johnny Flynn und Chloë Grace Moretz in* SILS MARIA; *4 Brigitte Bardot in* VIE PRIVÉE, *Regie: Louis Malle; 5 Philip Seymour Hoffman in* A MOST WANTED MAN, *Regie: Anton Corbijn; 6 James Mason und Judy Garland in* A STAR IS BORN, *Regie: George Cukor*

Assayas spürt den Verwerfungen nach, denen das Geschäft der Berühmtheit in einer globalisierten Welt unterworfen ist. Er ist kein Nostalgiker, sondern weiss, dass auch die Stars von Hollywoodblockbustern talentierte Schauspielerinnen sein können. (Kristen Stewart ist ein gutes Beispiel dafür.) Diese Verwerfungen macht er umso kenntlicher, indem er zwei Perspektiven gegeneinanderführt. Obwohl sie auch Filmschauspielerin ist, steht Maria für die Welt des Theaters. Dort besteht zwischen Bühne und Zuschauerraum eine schickliche, gewissermassen unpersönliche Distanz. Im Kino hingegen ist durch die Grossaufnahme eine Nähe möglich, die sich nicht einmal mit dem Blick des aus der Mode gekommenen Opernglases herstellen lässt. Der Zuschauer darf im Dunkel des Kinosaals etwas tun, das im Leben verpönt ist: Er darf andere Menschen ungestraft anstarren.

Das machtvolle Instrument der Grossaufnahme schafft eine Intimität, die das Publikum zu Stars der Oper, des Theaters oder Balletts nicht entwickeln konnte und kann: So nahe kommen wir Zuschauer dem Gesicht eines anderen nur beim Küssen oder beim Liebesakt. «Auf der Bühne kann man sich verstecken, im Kino nicht», sagte *Al Pacino* einmal, der sich in beiden Metiers gut auskennt. Für den amerikanischen Philosophen Stanley Cavell ist ein Filmschauspieler überhaupt kein Schauspieler, sondern ein Objekt der Betrachtung. Als solches scheint er dem Kinogänger in stärkerem Masse zu gehören als der Bühnendarsteller dem Theaterbesucher. Sie kommen uns mehr entgegen: In ihren Filmen treten sie auch in entlegenen Kleinstädten auf.

Wir sind davon überzeugt, Filmstars genauer zu kennen als ihre Kollegen von der Bühne. Wir lassen uns nicht davon täuschen, dass sie unterschiedlichen Figuren Gestalt verleihen. Die Kamera hat sie uns so nahegebracht, dass wir sie durchschauen: Sie spielen letztlich immer sich selbst. Aber was wäre, wenn sie (und wir) dabei einer Verwechslung zum Opfer fielen? Immerhin sagte einer der grössten Filmstars über sich selbst: «Everybody wants to be Cary Grant. Sometimes even I want to be Cary Grant.»

Konstitutionelle Monarchien

Es ist natürlich fraglich, ob er je so berühmt geworden wäre, wenn er seinen Geburtsnamen Archibald Alexander Leach beibehalten hätte. Vor dem Beginn seiner Karriere zählten Namen im Kino allerdings noch nicht. Sofern sie nicht bereits in anderen Kunstformen berühmt geworden waren – etwa als Magier wie Georges Méliès, als Schauspielerin wie Sarah Bernhardt oder als Tänzerin wie Loïe Fuller –, waren die Darsteller des frühen Kinos dem Publikum noch unbekannt. Dieser Status der Anonymität war der Sparsamkeit der Filmproduzenten geschuldet. Allerdings regte sich die Neugierde des Publikums, das wissen wollte, wer die Darsteller waren, die sie regelmässig auf der Leinwand wiedersehen konnten, und was für ein Leben sie jenseits der Leinwand führten. So entschloss sich die Firma Biograph 1910, den Namen der bislang als «Biograph Girl» bekannten Schauspielerin im Vorspann der Filme zu nennen: *Florence Lawrence* wurde der erste genuine Filmstar. Die Produzenten entdeckten, wie publicityträchtig Schauspieler sein konnten. Die erste Filmzeitschrift, die sich nicht nur an ein Fachpublikum richtete, erschien im Folgejahr und war bereits ein Starmagazin.

Derlei Gazetten schürten fortan die Phantasien der Kinogänger. Nun waren nicht mehr nur die Dramen, die die Schauspieler auf der Leinwand erlebten, faszinierend. Ihr Privatleben wurde zu einem ebenbürtigen Faszinosum. Es musste moralisch unverfänglich sein; Nachrichten über Skandale wurden nach Kräften unterdrückt. Allüren wurden schon damals nicht von jedem Teil des Publikums geschätzt. Durch das Zusammenspiel ihrer Leinwandauftritte und ihrer Präsenz in der Boulevardpresse wurden Stars gleichermassen zu einem Phänomen der Ferne wie der Nähe. Sie wirkten vertraut, gehörten aber doch einer anderen, exklusiveren Sphäre an. Ein besonders prächtiges Geschenk war es natürlich für Produzenten und Presse, wenn zwei Filmstars sich ineinander verliebten und, wie *Mary Pickford* und *Douglas Fairbanks*, sogar heirateten. Nun geschieht es täglich gewiss tausendfach, dass Menschen sich an ihrem Arbeitsplatz verlieben, aber in der magisch entrückten Welt des Kinos mussten schicksalhaftere Mächte wirken: Unvorstellbar, dass die Liebe zweier Stars von dieser Welt sein könnte.

Allerdings zielte die Illusionsmaschinerie des sich ausbildenden Studiosystems zugleich darauf, das Publikum glauben zu machen, es würde die Stars erschaffen. In Wahrheit waren ihre Entdeckung, ihr Training und die Konsolidierung ihres Ruhms ein Prozess, über den die Traumfabrik grösstmögliche Kontrolle ausüben musste. Einerseits konnte hypothetisch jeder ein Filmstar werden, sofern er sich zum richtigen Zeitpunkt in einem Drugstore aufhielt, das Cover einer Modezeitschrift zierte oder bei einer Schönheitskonkurrenz (wie es im italienischen Nachkriegskino häufig geschah) auffiel.

Zugleich aber musste die Einzigartigkeit der Stars hervorgehoben werden: Seinesgleichen vergöttert man nicht unbedingt, und die Kamera liebt manche Gesichter mehr als andere. In den USA nahmen Filmstars rasch den Platz ein, den der Adel in der Alten Welt innehatte. Es wurden Könige und Königinnen der Leinwand auserkoren. Von Abgeordneten oder Ministerpräsidenten hat man in diesem Zusammenhang noch nicht gehört.

1938 ergab eine von den US-Kinoketten in Auftrag gegebene Untersuchung, dass etliche der berühmtesten Stars sich in Kassengift verwandelt hatten, darunter *Marlene Dietrich*, *Greta Garbo* und *Katherine Hepburn*. Sie verstanden es zwar, ihrer Leinwandpersona ein neues Antlitz zu verleihen, wechselten etwa mit NINOTCHKA und DESTRY RIDES AGAIN erfolgreich ins Register der Komödie. Dieses Schisma hatte jedoch langfristig Folgen. Heutzutage ist das Verhältnis zwischen Ruhm und Kassenerfolg längst nicht mehr so eindeutig wie zuvor. Auch wenn ein Star seine Filme nicht mehr "trägt", ist es nicht ausgeschlossen, dass sich mit seinem Gesicht auf dem Titelblatt viele Zeitschriften verkaufen (oder hohe Clickzahlen auf Websites erzielen) lassen und es hervorragend als Werbeträger funktioniert. Auch die blossen Manifestationen ihres Ruhms, die Einweihung ihres Sterns auf dem Walk of Fame oder Auftritte bei Preisverleihungen und Premieren besitzen immensen Nachrichtenwert. So hat sich für heutige Filmstars einerseits das Mandat des Glamour verschärft. *Robin Wright* zum Beispiel berichtete in einem Interview, welch verheerende Konsequenzen es für ihre Karriere hatte, als sie es ablehnte, nach dem Erfolg von FORREST GUMP fürs Cover von «Vanity Fair» zu posieren: Diese Weigerung galt als Blasphemie und kostete sie etliche Rollenangebote.

Auf die Kehrseite des Glamours richten sich heutzutage indes ebenso grosse mediale Begehrlichkeiten. Stars stehen in der Pflicht, authentisch normale Leben zu führen. Sie demonstrieren Alltäglichkeit, wenn sie in einem Café einen Caffè Latte trinken oder in Jogginghose den Kinderwagen schieben. Sie sollen sich etwas bewahrt haben aus ihrer Existenz vor der Prominenz (*Jennifer Lawrence* kauft ihre Inneneinrichtung nach wie vor beim schwedischen Möbelhaus) und dies in Interviews betonen, um die Distanz zu ihren Bewunderern zu verringern. Nicht von ungefähr heissen zwei der populärsten US-Klatschblätter «People» und «Us Weekly»: Bereits in ihrem Titel signalisieren sie, dass Stars zu uns gehören.

Diese demonstrative Normalität sollte zudem vorbildlicher sein als zu Zeiten einer verruchten *Ava Gardner* oder eines leichtlebigen *Frank Sinatra*. Heutige Stars legen Wert auf Nachhaltigkeit, ernähren sich gesund und werden tendenziell seltener bei Alkoholexzessen ertappt. Zu dieser Schicklichkeit gehört es wie selbstverständlich auch, sich für wohltätige Zwecke zu engagieren und so Abbitte zu leisten für die exorbitanten Gagen, die sie einstreichen. Die PR-Berater der Stars müssen Sorge tragen, den Verdacht zu entkräften, ihre Klienten seien abgehoben. Isoliert und abgeschirmt zu sein, könnte schliesslich auch eine schöpferische Austrocknung bedeuten: Wie können Leute, die ein ausserordentliches Leben führen und denen die alltäglichen Verrichtungen von einem Stab an Assistenten abgenommen werden, noch glaubhaft auf der Leinwand Menschen verkörpern, die eine gewöhnliche Existenz führen?

Pflicht zur Sichtbarkeit

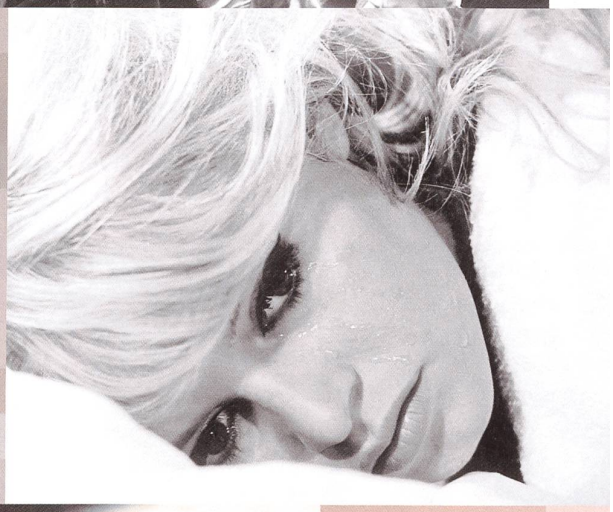
Wie gross und unerträglich der Druck ist, der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stehen, führt Louis Malle in VIE PRIVÉE vor Augen. Der Film stammt aus dem Jahr 1961, wurde seither von

der Medienwirklichkeit zwar noch übertroffen, ist im Kern aber prophetisch geblieben. Er entstand, als der Ruhm *Brigitte Bardots* seinen Zenit erreichte und sie der weltweit grösste Kassenmagnet war und hier einen fiktiven Weltstar namens Jill spielt. Die Handlung vollzieht Bardots Aufstieg akribisch nach, von ihren Anfängen als Balletttänzerin über die Etappe als Fotomodell – von der es, wie es im Off-Kommentar heisst, nur ein kurzer Sprung ist zu Probeaufnahmen für den Film – bis zu ihrem Status als internationales Phänomen. Ihre Weigerung, Engagements in Hollywood anzunehmen, wird ebenso thematisiert wie ihre Ankündigung, bald mit dem Kino Schluss zu machen. Ihr Privatleben rekapituliert der Film ebenso präzise: Er spielt auf ihre Tierliebe an, zeigt, wie sie einen Selbstmordversuch begeht. Ferner wird die Kaskade der Liebschaften erwähnt, die sie mit ihren Leinwandpartnern einging und in denen sie meist den dominierenden Part übernahm.

Allerdings ist VIE PRIVÉE kein Film darüber, wer und wie BB tatsächlich ist, sondern was es bedeutet, BB zu sein. Sie bewegt sich wie ein Geist durch ihn. Bei Dreharbeiten ist Jill nie zu sehen. Ihre Existenz erscheint als ein fortdauernder Belagerungszustand. Paparazzi hetzen sie wie aufgescheuchtes Wild; im Gedränge einer Filmpremiere wird ihr physische Gewalt angetan. Sie versucht, ins Haus ihrer Mutter in Genf zu flüchten. (Wie in SILS MARIA wird die Schweiz zu einem entlegenen Brennpunkt, und auch in Malles Film spielt eine Theaterinszenierung eine Rolle, die in noch nicht internationaler, aber europäischer Zusammenarbeit entsteht.) Tatsächlich gelingt es Jill für eine kurze Zeit, sich dem Zugriff der Öffentlichkeit zu entziehen, als sie einen Theatermann (*Marcello Mastroianni*), in den sie schon lange verliebt war, bei sich versteckt.

Das Verschwinden eines Stars ist für dessen Fans stets ein verdriessliches Faszinosum. Eine Auszeit ist in den Augen der interessierten Öffentlichkeit nicht statthaft, sie muss erklärt und gerechtfertigt werden. Ein Filmstar darf nicht desertieren. In Malles Film gehört Jill längst nicht mehr sich selbst, was dem Rollenbild Bardots als unzähmbarer Rebellin eklatant widerspricht. Tatsächlich war er an der Kinokasse eher ein Misserfolg: Ein Bardot-Film, der in Frankreich weniger als zwei Millionen Zuschauer hatte, galt seinerzeit als Enttäuschung. Ihrem begierigen Publikum hielt er aber einen entlarvenden Spiegel vor. Die Szene, in der Jill im Fahrstuhl einer Putzfrau begegnet, konzentriert dieses Unbehagen wie unter einem Brennglas. Sie ist ein wahrer Albtraum. Zunächst nähert sich die Putzfrau der Berühmtheit mit standesgemässer Unterwürfigkeit, bricht dann aber eine Schimpftirade vom Zaun, entrüstet sich lautstark über deren skandalöses Leben und unmoralische Filme, die sie sich, Gott bewahre, natürlich nie anschauen würde. >

4



5

4

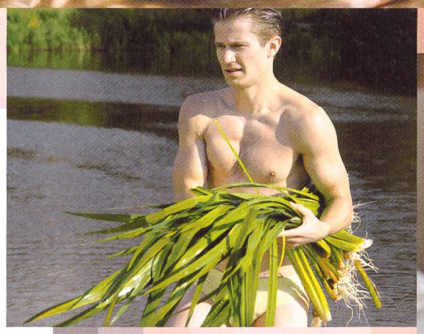
6

1

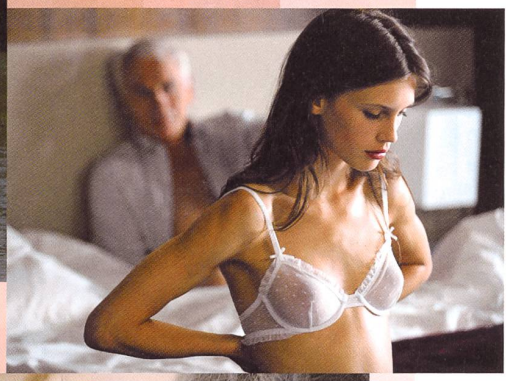
2

3

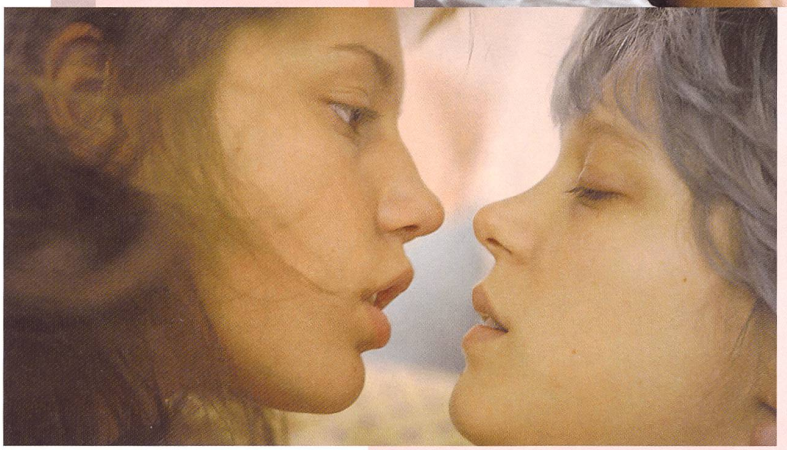
4



5



6



Ergreife den Augenblick!

Die Frage, ob Jill eine gute Schauspielerin ist, steht in VIE PRIVÉE nie zur Debatte. Es bleibt zwar festzuhalten, dass sich Bardot in ihm wunderbar bewegt. Der Erzählkommentar während ihrer Probeaufnahme ist indes bezeichnend. «Es geht etwas vor zwischen diesem Gesicht und dem Apparat», lautet er, «auf das niemand gefasst war, ein geheimnisvolles Zusammenspiel.» Das Aufeinandertreffen eines hoffnungsvollen Schauspielers und der über seine weitere Karriere entscheidenden Kamera findet gleichsam im Bereich der Alchemie statt. Was Starqualität ausmacht, beliess die Traumfabrik bewusst im Ungefähren. «She's got that little something extra», sagt *James Mason* in A STAR IS BORN von 1954, als er *Judy Garland* in einem Nachtclub singen hört. Sie ist wie ein Rohdiamant, der geschliffen werden muss, damit die Strahlkraft sich entfalten kann. Das bedeutet harte Arbeit für sie und die Studiomaschinerie. Hollywood musste schliesslich den Argwohn des Publikums entkräften, der Ruhm seiner Stars sei unverdient. Ein eigenes Leuchten sollten sie schon mitbringen. Sie werden aber nur kraft einer Doppelwertigkeit geboren, denn sie stehen in der Regel auch repräsentativ für ein Potenzial, das im Publikum schlummert. In der Starpersona destilliert sich das Allgemeine, Gewöhnliche, ohne dass dabei die Aura des Unverwechselbaren verloren geht.

Die Identität des Stars ist stets zweideutig: Er soll er selbst sein und gleichzeitig die vielen Charaktere, die er in Filmen spielt. Er darf nicht einfach in seinen Rollen verschwinden, vielmehr muss seine Persönlichkeit hindurchscheinen. Die Vielseitigkeit, die Kunstfertigkeit der Maskierung, die zumal britische Schauspieler wie *Alec Guinness* oder *Daniel Day-Lewis* auszeichnet (*Robert De Niro* und *Meryl Streep* wären die hervorstechendsten Gegenbeispiele aus den USA), ist eher ein Anlass zur Bewunderung als zu inniger Liebe.

Die Präsenz eines Stars ist also nur nachrangig ein Spielfeld virtuoser Technik, wenngleich – das wird oft unterschlagen – Beobachtungsgabe, Neugierde und Phantasie eine wichtige Rolle spielen. Auf die Frage, worin sich genau Starpräsenz manifestiere, liesse sich dennoch eine Antwort geben, die sich nicht ganz aus dem Reich der Alchemie lösen kann: in einer blendenden Intensität, einer reizvollen, spannenden Lebendigkeit. Der Star besitzt die Gabe, den jeweiligen Moment zu erleben, um einer fiktiven Figur ihre Wahrheit zu geben. Der Zuschauer muss glauben können, er würde spontan agieren, ohne Probe. Die Dialoge müssen so klingen, als seien ihm die Worte gerade erst durch den Kopf gegangen.

Das Aufkommen des Method Acting, das sich Ende der vierziger Jahre auch im Hollywoodkino Bahn brach, unterstützte noch die Vermutung einer Übereinstimmung von Rolle und Darsteller. Damit erfüllt sich eine Sehnsucht des Publikums, ein Star würde einen Moment nicht nur spielen. Wäre es andernfalls nicht einer üblen Täuschung erlegen? Wie enorm und umfassend

1 Grégoire Colin, Anne Parillaud und Roxane Mesquida in SEX IS COMEDY, *Regie: Catherine Breillat; 2 Stacy Martin in* NYMPH()MANIAC, *Regie: Lars von Trier; 3 Christophe Paou und Pierre Deladonchamps in* L'INCONNU DU LAC, *Regie: Alain Guiraudie; 4 Marine Vacth in* JEUNE ET JOLIE, *Regie: François Ozon; 5 Pawel Szajda in* TATARAK, *Regie: Andrzej Wajda; 6 Adèle Exarchopoulos und Léa Seydoux in* LA VIE D'ADÈLE, *Regie: Abdellatif Kechiche*

dieser Anspruch des Zuschauers ist, demonstriert eine Szene aus DAS LEBEN DER ANDEREN, in der ein von *Ulrich Mühe* gespielter Stasi-Offizier einen gefeierten Bühnenstar (*Martina Gedeck*) unversehens abends in einer Kneipe anspricht. Mühes Figur ist von Berufes wegen darin geübt zu durchschauen, wer lügt und wer die Wahrheit sagt. Der Dialog gewinnt im Kontext der Handlung zwar noch einen ganz anderen Subtext, lässt aber das eigentümlich besitzergreifende Verhältnis von Zuschauer und Idol deutlich zu Tage treten. «Viele Menschen lieben Sie, weil Sie so sind, wie Sie sind», sagt er. «Ein Schauspieler ist nie so, wie er ist», entgegnet sie. «Sie doch», beharrt er, «auf der Bühne waren Sie mehr so, wie Sie sind, als jetzt.»

Eine besondere Art von Schaulust

Als vor einigen Monaten der Spionagethriller A MOST WANTED MAN in die deutschen Kinos kam, konzentrierte sich das Interesse der Kinogänger und Kritiker vornehmlich auf den gerade verstorbenen Hauptdarsteller *Philip Seymour Hoffman*, der darin einen seiner letzten Leinwandauftritte hatte. In der Berliner Tageszeitung «taz» erschien eine Rezension von Barbara Schweizerhof, die aus dem Konzert der postumen Lobeshymnen ausscherte, da sie einen bemerkenswerten Aspekt der Faszination an Stars herausstrich. «Tatsächlich gehen viele Menschen nicht deshalb ins Kino, weil sie einen Film sehen wollen», beginnt ihre Filmkritik. «Viel eher wollen sie bestimmte Personen beim Verrichten von Dingen betrachten. Bei diesen "Dingen" kann es sich um so ephemere Tätigkeiten wie Rauchen, Trinken und Melancholisch-in-die-Gegend-Schauen handeln.» Sie benennt eine spezifische Schaulust des Kinogängers, die sich auch beim Betrachten des «ausdrucksvollen Nichtstun» eines Darstellers erfüllen kann. In A MOST WANTED MAN schafft es Hoffman, für einen Moment die Handlung vergessen zu lassen und vollkommen gebannt zu sein vom inneren Drama seiner Figur.

Dieser besonderen Anziehungskraft hat der amerikanische Filmpublizist James Harvey gerade ein ganzes Buch gewidmet. Den Titel «Watching them be» hat er einer Äusserung des Schriftstellers James Baldwin über Filmikonen wie *John Wayne*, *Bette Davis* und *Humphrey Bogart* entnommen: «One does not go to see them act, one goes to see them be.» Harvey nimmt die Starpräsenz von Greta Garbo, *Ingrid Bergman*, *Charles Laughton* (aber auch des Esels in Bressons AU HASARD BALTHAZAR) und anderen in Augenschein.

Im Fall John Waynes beschränkt er sich auf dessen Zusammenarbeit mit John Ford. Das ist etwas bedauerlich, denn seine These lässt sich beinahe noch schlüssiger belegen anhand der Western, die Wayne in den sechziger Jahren gedreht hat. Sie sind für das Genre erstaunlich handlungsarm – in THE SONS OF KATIE ELDER von Henry Hathaway beispielsweise dauert es eine geschlagene Stunde bis zur ersten Actionszene –, ihre Attraktion besteht mithin darin, diesen für seine Tatkraft geschätzten Helden bei der Interaktion mit seinen Partnern, beim blossen Zuschauen und den alltäglichsten Beschäftigungen zu betrachten. Waynes Motto «I don't act, I react» bestätigt sich auch in seinen schlechteren Filmen. Seine Toupets mögen schlecht sitzen, und es mag ihn sichtlich Mühen kosten, in den Sattel zu steigen, aber er scheint sich wohl in seiner Haut zu fühlen. Der Schauspieler erntet sozusagen die Früchte eines über Jahrzehnte währenden, energischen Leinwandeinsatzes und darf sich nun das Nichtstun gestatten. Das ist auch ein Merkmal von Starpräsenz: Unsere Erinnerungen fliessen in dessen Rollen ein, unsere gemeinsame Vergangenheit überblendet sich mit der Gegenwart. Bei ganz wenigen Stars wissen wir es zu schätzen, wenn sie uns an ihrem Altern teilhaben lassen. *Simone Signoret* begann ihre Filmkarriere als strahlend junge Schönheit, aber richtig wuchs sie dem Publikum erst ans Herz, als sich in ihrem Gesicht die Spuren ihres Lebens abzeichneten und sie diese nicht vor der Kamera verbergen wollte.

Erst Technik, dann Emotion

Welche Grenzen setzt ein Schauspieler der an ihn gerichteten Forderung, sich der Betrachtung auszusetzen? Die Frage, wie weit er sich die Blösse geben will, stellt sich auf einem Feld in besonders heiklem Masse: den Nacktszenen. Bei ihnen verkompliziert sich das Verhältnis zwischen Darsteller und Zuschauer noch einmal um eine gewaltige Schraubendrehung.

Wenn ich Schauspielerinnen interviewe, geht mir gelegentlich der Gedanke durch den Kopf, dass ich sie schon nackt gesehen habe. Diese Feststellung bereitet mir, um mit Hitchcock zu sprechen, keine besonderen Emotionen. Würde ein Journalist mit unprofessionellem Begehren in ein Interview gehen, sollte er sich in der Regel auf eine Enttäuschung gefasst machen: Die Darstellerinnen sind meist viel zierlicher, als sie auf der Leinwand wirken. Der Blick der Kamera hat ihre Präsenz vergrössert, hat sie ein Stück weit verherrlicht. Völlig unverfänglich sind solche Begegnungen jedoch nicht, denn in ihnen herrscht ein Ungleichgewicht: Der Interviewer hat mehr von den Darstellern gesehen, als dies umgekehrt der Fall ist. Das muss keinen der Beteiligten befangen werden lassen, denn dieses "mehr" ist eine Fiktion. Zum Start von François Ozons JEUNE ET JOLIE befragte ich die Hauptdarstellerin *Marine Vacth* zu der Bedeutung der drei unterschiedlichen Kostüme, die sie im Film trägt. Die ersten beiden, die unscheinbare Kleidung der Schülerin und das aufreizend elegante Kostüm des Callgirls, fungierten als Schutz, hinter dem sie sich verbergen konnte. Und welchen Schutz hatte sie in den Nacktszenen? Ganz selbstverständlich antwortete sie: «Das Spielen.»

In den letzten Jahren hat man sehr viele Schauspieler nackt auf der Leinwand sehen können; vielleicht mehr als früher. Filme wie NYMPH()MANIAC, L'INCONNU DU LAC und LA VIE D'ADÈLE spielen damit, die Grenzen zur Pornografie zu überschreiten. Allerdings wurden bei den Dreharbeiten die primären Geschlechtsteile durch lebensechte Prothesen verdeckt, oder es kamen in einschlägigen Grossaufnahmen begnadete Körperdoubles zum Einsatz. Die Intimität dieser Szenen geht durch einen ästhetischen Filter. Wie schwierig solche Szenen dennoch für Darsteller sein können, ist das Thema von Catherine Breillats SEX IS COMEDY. *Anne Parillaud* spielt dort eine Regisseurin, die äusserlich beträchtliche Ähnlichkeit mit Breillat hat und deren Probleme zweifellos auf Erfahrungen zurückgehen, die die Filmemacherin bei früheren Dreharbeiten sammelte. Die Arbeit am Film im Film geht schleppend voran, zumal die Aussicht, eine explizite Liebesszene zu drehen, die Hauptdarstellerin und den Hauptdarsteller aus je eigenen Gründen in grosse Nervosität versetzen. Auch wenn sie nur eine Rolle verkörpern, steht für sie viel auf dem Spiel. Nicht nur müssen sie ihren Körper zeigen, sondern womöglich auch Verletzbarkeiten, ihr Unbehagen am eigenen Aussehen preisgeben und ihr Schamgefühl verletzen. «Erst die Technik, dann die Emotion», sagt die Regisseurin zu ihnen. Die Proben vollziehen sich als Folge von Momenten reinsten Slapsticks, bis es ernst wird. Die Regisseurin führt sie, legt fest, was im Leben spontan geschieht: die Bewegungen beim Liebesakt. Es ist eine Inszenierung, die am Ende gelingt.

Die dritte Instanz

Das vergisst man oft: Der Zuschauer und die Schauspieler sind nie allein. Es gibt immer noch eine Instanz, die ihre Beziehung im Kino bestimmt. Die Regisseurin oder der Regisseur sind erste Betrachter. Ihr Blick transformiert das Bild des Schauspielers. Sie intervenieren, schaffen einen kreativen Raum, dosieren den Ausdruck, eröffnen eine andere Sichtweise.

Die Schauspielerführung wird im Französischen und Englischen nicht von Ungefähr als «direction» bezeichnet. Der Regisseur weist eine Richtung, im besten Fall eine gemeinsame. Die Darsteller sind nicht sich selbst überlassen, sie hören auf Regieanweisungen. An dem Pakt, den sie mit dem Zuschauer schliessen, war ein Dritter beteiligt. (Erstaunlich ist allerdings, wie schwach und opportunistisch die zwei Regisseure in SILS MARIA gezeichnet sind.) Selbst wenn die Rollen identisch scheinen mit ihren Darstellern (und vielleicht sogar ihren Namen tragen, wie im Falle von *Robin Wright* in THE CONGRESS oder *Krystyna Janda* in Adrzej Wajdas TATARAK), sind es letztlich doch gestaltete Figuren. Worin läge die Herausforderung, wenn man sich selbst spielte? ▪

Auf der Schwelle zur filmischen Reife

Im Jahr 2013 feierte die Slowakische Republik das 20. Jubiläum ihrer Unabhängigkeit. Zusammen mit dem nicht allzu lange zurückliegenden 25. Jahrestag der «Samtenen Revolution», dem Fall des kommunistischen Regimes in der ehemaligen Tschechoslowakei, bot dies für das slowakische Filmschaffen Anlass für eine kritische Selbstreflexion. Dazu gehört sowohl die Diagnose der Produktionsbedingungen als auch der Attraktivität der nationalen Kinematografie fürs Publikum. Uns stellten sich Fragen, wie es denn um den slowakischen Film im Allgemeinen stehe und ob in diesem Zeitraum eine positive Entwicklung festzustellen sei. Warum schafft es der slowakische Film nicht, aus dem Schatten seiner eigenen Marginalität herauszutreten?

Nun haben wir es mit einem winzigen Markt zu tun, der unbarmherzig Misserfolge und Stagnation zutage treten lässt. Trotz einiger Erfolge im In- und Ausland zieht der slowakische Film keine nennenswerte Aufmerksamkeit auf sich. Als einer der wichtigsten Gründe dafür wird die mangelnde Repräsentation genannt. So wird bei uns nach einer idealen Art von Sichtbarkeit gesucht, in der Hoffnung, dass ähnlich wie in Rumänien vor einigen Jahren der slowakische Film dank einer neuen Welle in der Welt wahrgenommen würde.

Laut *Pavel Branko*, der 93-jährigen und immer noch aktiven Legende der slowakischen Filmkritik, hat der Film das letzte Mal Ende der sechziger Jahre überhaupt die Schwelle zum "Erwachsensein" erreicht. Damals hat sich das Spektrum sowohl hinsichtlich der Autorschaft als auch der Genres beträchtlich erweitert. Es fehlte jedoch eine inhaltliche Profilierung sowie organisatorische und technische Unterstützung. Zudem interessierte sich das Publikum zu wenig für den eher experimentellen Autorenfilm, der auf Kosten einer traditionellen Mainstream-Produktion gefördert wurde. Trotz radikaler Veränderungen schien das Filmschaffen in der Folge nicht mutig und selbstbewusst genug, um diese Schwelle endlich zu überschreiten. Für eine so kleine Kultur (und Wirtschaft) wäre eine entschiedene Emanzipation notwendig, was im Filmbereich hiesse, die zurzeit unumgängliche Unselbständigkeit in der Produktion zu überwinden, denn die zahlreichen Koproduktionen mit Tschechien führen zu einer starken Abhängigkeit von dessen Filmkultur.

Auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts herrscht ein Zustand der Konzept- und Ratlosigkeit, was sich zum einen in der schwankenden Anzahl von Filmen zeigt, aber auch in der inhaltlichen Profillosigkeit der Spielfilme. Ein wichtiger Grund liegt in der ungenügenden Dotierung staatlicher Förderprogramme und dem mühsamen und unendlich langen Konstitutionsprozess einer Dachorganisation. 2004 beispielsweise entstand nur ein einziger slowakischer Spielfilm und 2006 sogar kein einziger. Das Ansehen des slowakischen Films rettete damals vor allem die Dokumentarfilmproduktion, die seit dem Ende der neunziger Jahre eine bemerkenswerte Renaissance erlebt. Die sogenannte «Generation 90» widmete sich unter anderem auch aktuellen Gesellschaftsthemen wie dem Nationalismus, der Korruption et cetera.

Mit dem Eintritt der Slowakei in die EU haben sich die Finanzierungsmöglichkeiten beträchtlich verbessert, und ein funktionstüchtiger Audiovisionsfonds ist entstanden. Positiv zu werten ist auch die grosse Zahl von aktiven Filmemachern und -macherinnen – der slowakische Film ist längst nicht mehr eine reine Männerdomäne. Im Bereich des Spielfilms hat die jüngere Generation auf unterschiedliche Weise an das Werk der älteren angeknüpft und es durch verschiedene Erneuerungen und Experimente bereichert: durch "Übertritte" von Dokumentarfilmern in den Spielfilmbereich, durch "Entdeckungen" von Genres, die bei uns keine Tradition haben, zum Beispiel des Horrorfilms, oder durch "Modernisierung" von Formen der Produktion (low budget), Distribution (day-and-date) und von Marketingkampagnen.

Man könnte sagen, dass der slowakische Film zurzeit gesund ist. Im Jahre 2013 sind 22 Kinofilme entstanden – das ist ein Rekord in der slowakischen Filmgeschichte und eine schöne Visitenkarte des postrevolutionären Neustarts, was auch einzelne Erfolge an wichtigen Internationalen Filmfestivals bestätigen, zum Beispiel ZMATOVÍ TERORISTI von *Kerekes/Ostrochovský/Pekarcik* in Berlin und MY DOG KILLER von *Mira Fornay* in Rotterdam.

Trotz dieses eindeutigen Fortschritts lernt der slowakische Film nur langsam und verharrt immer noch zögernd auf der Schwelle zur filmischen Reife. Während die Finanzierung weitgehend gelöst ist, steht den Filmemachern nun ihr "unmodernes" filmisches Denken im Weg: veraltete Regieführung, anachronistisches Erzählen oder das traditionelle, theatralische Schauspiel. Es fehlt an Radikalität des Ausdrucks. Zudem wird Konfliktträchtiges vermieden, aktuelle Gesellschaftsprobleme werden nicht adäquat erfasst und heikle Themen der Vergangenheit nicht überzeugend aufgearbeitet. Selten weisen die Filme Selbstreflexivität und Übersicht auf. Es gilt deshalb, die heimischen Werke zu reflektieren und von der Weltfilmkultur zu lernen. Ein Vergleich mit dem ungarischen Filmschaffen der letzten Jahre genügt, um dies zu erkennen.

Im Gespräch in der Zeitschrift «Film.sk» aus dem Jahr 2002 hat einer der Filmemacher der Neuen Welle und späterer Pädagoge *Dušan Hanák* auf diese chronische Unreife mit der Frage reagiert: «Lebt hier überhaupt irgendein "angry young man"?»

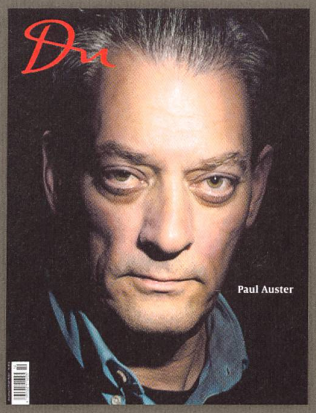
Martin Kaňuch

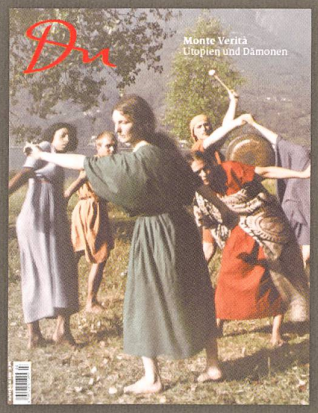
Herausgeber am Slowakischen Filminstitut (SFI), Chefredaktor von Kino-Ikon und im Programmteam des Internationalen Kurzfilmfestivals ArtFilm in Trenčianske Teplice

Aus dem Slowakischen von Tereza Fischer

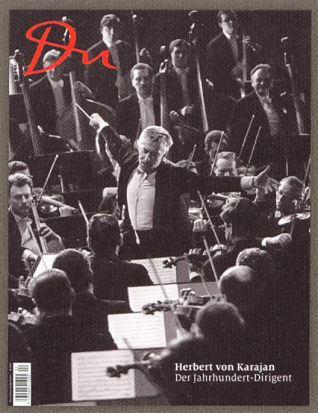
Du

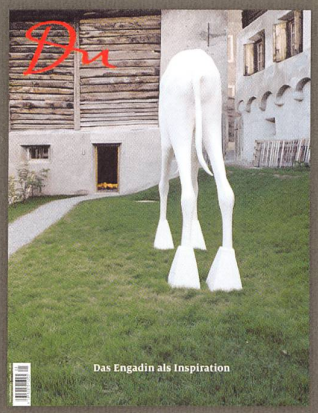
Die Zeitschrift der Kultur



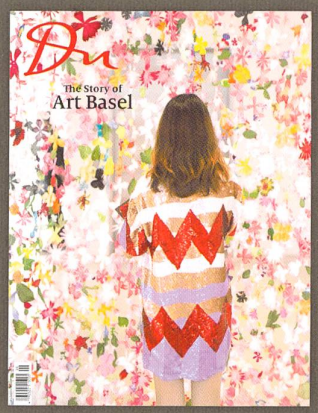


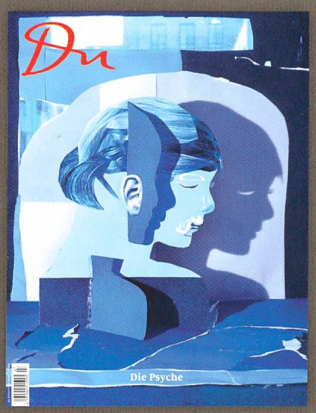
Seit 70 Jahren das Beste aus Literatur, Kunst, Musik, Fotografie, Film, Architektur, Design und Gesellschaft.

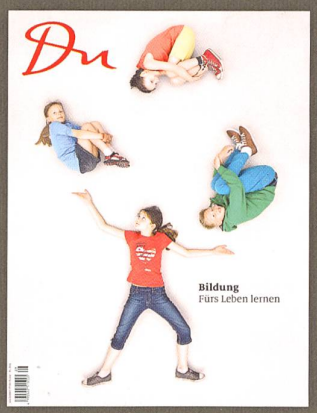


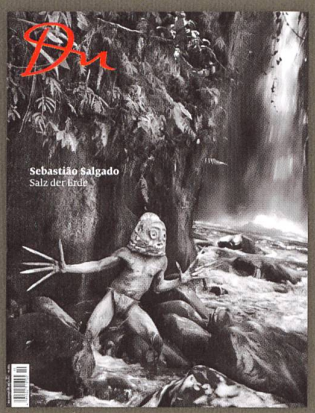


Jetzt abonnieren und keine Ausgabe verpassen:
abo@du-magazin.com +41 71 272 71 80 www.du-magazin.com









Eine herrliche Groteske voll knochentrockenem Humor.

71
MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2014
Golden Lion for Best Film

A PIGEON SAT ON A BRANCH

REFLECTING ON EXISTENCE

Der neue Film von

ROY ANDERSSON

«SONGS FROM THE 2ND FLOOR»

LOOK NOW!

Ab Januar im Kino

JOHANNES BAH KUHNKE
LISA LOVEN KONGSLI

TURIST

A FILM BY RUBEN ÖSTLUND

FESTIVAL DE CANNES
UN CERTAIN REGARD
JURY PRIZE

LOOK NOW!

Ab 11. Dezember im Kino

Eine Komödie oder: ein Katastrophenfilm ohne Katastrophe.