

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 337

Artikel: Weltenbummlers Unrast, Fernweh und Atemnot : auf
Siebenmeilenstiefeln durch die Orte des Films
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863766>

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

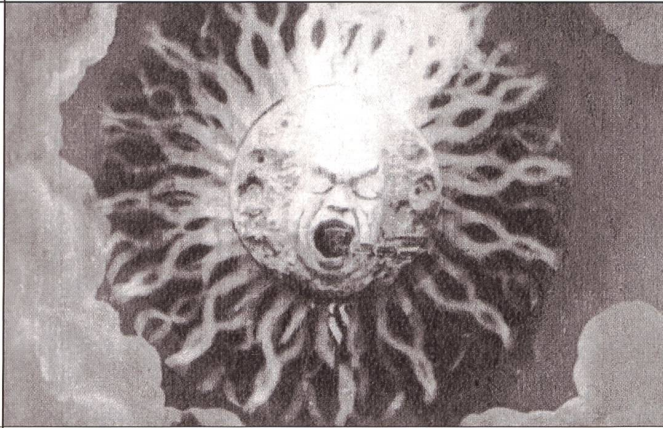
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 13.01.2026

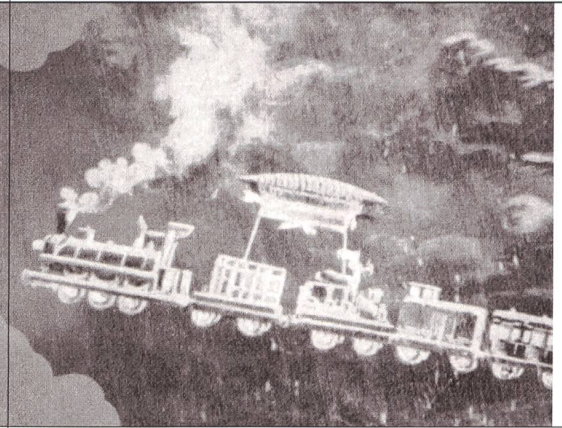
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1

A



B



WELTENBUMMLERS *Unrast, Fernweh* und ATEMNOT

*Auf Siebenmeilenstiefeln
durch die Orte des Films*

Immer wenn es gilt, eine unmögliche Definition davon zu geben, was Film nun eigentlich darstelle und was er denn alles in sich schliesse und hervorbringe: Jedes Mal schneit ein restlos ausgeleiertes Klischee herein. Film, heisst es dann, sei Bewegung. Just dass es sich um eine Binsenwahrheit handelt, ermuntert so manchen Theoretiker, sie immer neu, wie nie zuvor vernommen unter die Wissbegierigen zu säen. Die gefilmten Bilder brächen das Statische der fotografischen auf, präzisiert der Allerweltsbefund; und sie rüttelten im selben Durchgang an der Starre, die einen Apparat im Moment der Aufnahme festzurrt: im Unterschied zu den Fahrten, Zooms und Schwenks der Filmkamera, heisst das, und anders als bei der Montage.

Seltener beachtet wird, dass die viele Bewegung ihre Ursache auch weiter entfernt zu suchen hat. Häufig steckt sie nämlich jenseits der Bilder, der Aufnahmen und des Schnitts und damit auch auf der rückwärtigen Seite der Projektionsfläche; und was jenen ausgeblendeten Vorgängen zu verdanken ist, erlaubt es erst, einen namhaften Teil des Geschehens vor und für Kamera und Mikrofon sicht- und hörbar zu machen: sodass es dann, registriert und montiert, aufs Geviert geblendet und in die Lautsprecher gespeist werden kann.

Denn Stattliches zur Mobilität des gesamten Verfahrens steuern die materiellen Ortsveränderungen bei, denen die ausgeschalteten Ge-

räte unterliegen, ehe sie ihren Betrieb wieder aufnehmen, Mal für Mal andernorts. Film laufe wohl am ehesten auf so etwas wie die Unrast und das Fernweh, auch wie die kitzelnde Kribbeligkeit eines Globetrotters hinaus: von der Art und Weise seines Zustandekommens her wie von den breit gestreuten Erzeugnissen. So könnte eine Umschreibung lauten; sie wäre theoretisch anspruchlos, doch von etwas weniger selbstverständlicher Art.

Lincoln, Nebraska

Ihren Anfang nimmt die Entwicklung auf der Strasse und in den Vierteln bei den frühesten Studios. Den Ausschlag gibt im Paris, Berlin oder Südkalifornien jener Epoche weniger das Inszenieren wie auf dem Theater; dessen Möglichkeiten sind noch begrenzt wegen des fehlenden Tons und des oft ungenügenden Lichts. Zum provisorischen Charakter des Schauspiels hinzu gesellen sich vielmehr das Beobachten und die Nachahmung. Was geht da draussen vor sich; und wie lässt sich etwas von dem Kommen und Gehen optisch einfangen und wiedergeben?

Bereits beginnt die Auswanderung zu greifen, wenn auch anfangs nur bis in die Nachbarschaft. Doch den Vibrationen zum Trotz finden sich die Kameras, auch eingeschaltet, schon bald auf Eisenbahn, Pferdedroschke, Automobil, Segelboot und Linienschiff geladen, später

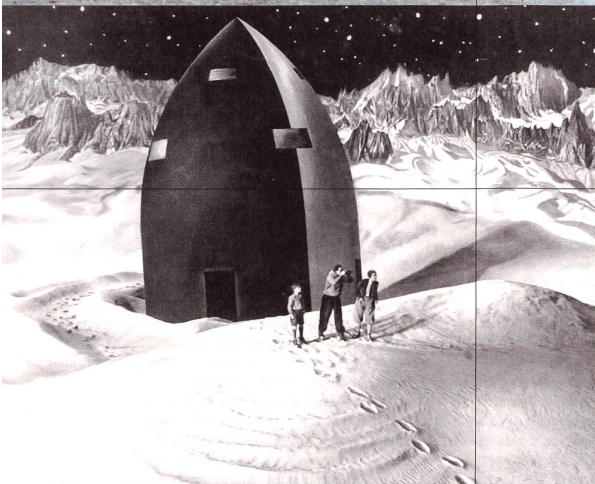
auch ins Flugzeug. Die phantastische Reise zum Mond freilich muss noch lange auf den Brettern ausgetragen werden, die das Weltall bedeuten. Das gezeichnete und gemalte Dekor ergänzt dann die Bühne, und es stützt die schöne Illusion, den fraglichen Himmelskörper oder den Himalaja bereits erobert zu haben.

Schon immer wurde ein Teil des historischen Vorschubs von dem Umstand erbracht, dass sich die Mehrheit der Kinostücke eher lustlos in Treue zu ihren Verortungen üben. Trotzdem, seis in blossen Worten oder mittels Kulissen, seis auf Stiefeln, Hufen, Rädern, Küfen, Bugen, Flügeln oder sogar Raketen: Oft ist ein früher, auch stummer Film wie *FRAU IM MOND* von Fritz Lang ein Stück weit sowieso schon, wiewohl über manchen Strecken fiktiv, auf Achse und Kurs.

Aber wie in *NEBRASKA* ist es mitunter ein Phantom, das Tausende von Meilen weit vor der Kamera hergetrieben wird, zum Beispiel zwischen Billings, Montana und Lincoln, Nebraska: ost-, dann wieder westwärts entlang den Strassen des mittleren Nordens der USA. Indem der Film von Alexander Payne die Landschaft in ein nüchternes, aber keineswegs tristes Schwarzweiss kleidet, nimmt er den Ansichten alle Buntheit, die ihnen das Technicolor einst aufbrummte, doch bleiben ihnen das Licht, die Tiefe und der Atem erhalten.



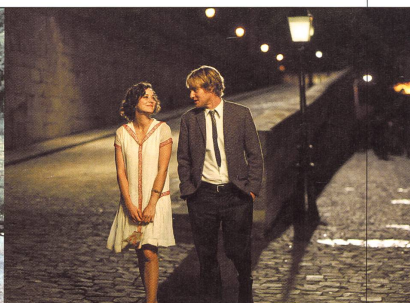
D



San Francisco, Kalifornien

Kinostücke von der Landstrasse, so haben die Amerikaner einen Typus von Filmen genannt, wörtlich und treffend: *road movies*. Ihre Form und ihre Motive, ja den alleinigen Sinn und Zweck bezieht die Gattung aus den Spritztouren ihrer Helden. Und zwar reisst die Unruhe bis zu dem Punkt aus, wo sozusagen beides, die Geschichte so sehr wie ihre Darstellung, sich zu einer scheinbar endlosen Erzählreise dehnt und zugleich zu einer knappen Reiseerzählung vereint und verdichtet. Wie dankbar ist es doch, dass der Schnitt, statt die Abstände nur zu verlängern, sie auch sofort zurückkrajft! Sage und schreibe zwei Stunden Laufzeit schauen am Ende heraus, nach oft wochenlangen Verschreibungen von Drehplatz zu Drehplatz.

E



Als Ziel herzuhalten hat dann, von der ersten Teilstrecke bis zur letzten, die Reise an und für sich, so verlangt es der Volksmund: indem sie Umwege, Verlängerungen, Irr- und Heimfahrten improvisierend aneinanderreih. Kraft seiner Radikalität wörtlich und wahrhaftig bahn-brechend ist *EASY RIDER*, wenn auch kaum noch wirklich erstmalig. Dennis Hopper verwandelt 1969 das Motorrad gleichsam in eine Kamera, doch vielleicht vollzieht sich auch just das Umgekehrte. So oder so, zwischen den Maschinen fürs Drehen der Räder und denen fürs Drehen der Bilder stellt der Film eine seltsame Wahlverwandtschaft her.

Schon in den sechziger Jahren ist die sogenannte Action geläufig, doch von da an sieht sie sich mehr und mehr auf den Strassen von Stadt und Land ausgetragen. Oft eingeflocht-

ten werden die steilen Hügel von San Francisco, zumal wegen der Versteckspiele, die sich durch brüskes Abbiegen an unübersichtlichen Kreuzungen anbieten. Quietschende Bremsen und geräuschvolle Karambolagen beleben den Verkehr und halten ihn zugleich auf. Kollisionserprobte Stuntmen am Steuer sind gefragt; tollkühne Überholmanöver werden häufig, ebenso Staus mit ungehaltenem Geheue von gestikulierenden Lenkern.

France profonde

Den motorisierten Zweirädern läuft das Auto nach und nach den Rang ab, weil Kotflügel einander auf vier Reifen behender streifen, sich eindellen und zugleich rasen lassen als auf zweien. Umgehend beginnt übersetztes Tempo,

F



jene Verknappung der Dauer mittels Strecken der Strecke, in verlorene Zeit zu münden. Wenn die Fernfahrer in *NEBRASKA* nichts mehr zu berichten haben und in Billings, Montana festsitzen, dann prahlen sie von den Entfernungen, die sie wie auf Siebenmeilenstiefeln zurückgelegt haben wollen.

Verschrottete Limousinen stilisieren sich zu malerischen Attraktionen empor und werden, übereinandergeschichtet, für einen beglückenden Verschleiss, den selbst der kleine Mann sich leisten kann. Mit dem drastischen *WEEK-END* ringt Jean-Luc Godard schon 1967, auf den Nebenstrassen der *France profonde*, sprich: in den Krähwinkeln der Nation, seinen heute etwas verkannten Vorläufer von *EASY RIDER* zuweude. Dank der Kritik an den Wochenenden, die am Steuer und auf den Rücksitzen vergeudet werden,

4

ist damit die Kehrseite der Temposucht gleich prophetisch thematisiert.

Gern posiert er auch selber als Ritter des Gaspedals, und was Godard widerfährt, blüht früher oder später vielen Kollegen. Gerade weil sie sich an ihre Ursprünge heften möchten, in Paris oder am Genfersee, sind die Filmemacher genötigt, Kilometer zu fressen, um das Nahe liegen zu lassen und das Gute in der Ferne zu finden. Mit dem Titel seines Erstlings umschrieben: Ein Realisator tut es ausser Atem, *À BOUT DE SOUFFLE*. Wenn möglich versucht er fortan wahrhaftig selber bis dahin auszubüksen, wo ihn das Drehbuch hinprügelt. Von den fünfzig Jahren an sind die Aufnahmegeräte jener Epoche handlicher, robuster und mobiler geworden; und daraus gilt es nun die Konsequenzen zu ziehen, was Formen und Themen angeht.

5

Sperrgebiete

Als Erste tasten sich die Europäer vor, die USA folgen auf dem Absatz; dabei ist es in Kalifornien eine alte Routine gewesen, vor den Kameras exotische Szenarien zu imitieren, vorab solche von historischer Art; seit Stummfilmenzeiten haben die Produzenten geglaubt, es gebe keine Alternative etwa zum Nachbauen der Antike und ihrer Monumente mittels des sprichwörtlichen *card board*, wie der allgegenwärtige Pappkarton in den Studios von Hollywood heisst.

Dass Paris als Ort des Films seine Bedeutung gehabt und bewahrt hat, mehr als etwa London oder Berlin, liegt auf der Hand, wird aber auch überschätzt. Massgebend für die künstlerische Entwicklung wird die französische Hauptstadt nur mit der Nouvelle Vague; von Ende der fünfziger Jahre an krempelt sie, zuhau den meisten Länder der Welt, viele Techniken, Gewohnheiten und Auffassungen beispielhaft um und begründet den Begriff und die Praxis der Autorenschaft.

Woher sie fürderhin herbei- und wohin sie ausschwärmen: Die Filmemacher haben den Dokumentaristen auf den Fersen zu bleiben, die ihrerseits, als die wahren Pioniere, schon früher alle erdenklichen Landstriche rund um den Planeten durchgekämmt haben. Allerdings arbeiten sie noch lange, bis in die fünfziger Jahre, unter einem häufigen Verzicht auf spektakuläre Bilder, weil von Apparaten eingeschränkt, deren Lichtstärke oft noch zu gering ist.

Erst von 1960 an legt sich das Medium die stürmische Attitüde eines Forschers aus dem neunzehnten Jahrhundert zu. Häufiger real als supponiert, trollen sich die Kameras routinemässig durch die Sperrgebiete hindurch: seils zu oder unter Wasser, seils zu oder unter ebener, steiler oder abschüssiger Erde samt Schluchten, Wänden, stillen Seen und reissenden Flüssen; ebenso in der Atmosphäre darüber und vorbei an der abgewandten Seite des Mondes, bis hinaus nach den Galaxien: jenseits unserer Milchstrasse und wie im Weltraummärchen.

Meerschafren

Im Vergleich zu den erprobten Hintergründen, etwa denen San Franciscos, Nevadas, der Côte d'Azur, der Alpen, der peruanischen Anden oder des Amazonas, haben die Ozeane und ihre kontinentalen Ausläufer einen schwereren Stand auf der Leinwand, ebenso die arktischen Regionen. Das Mittelmeer wird lieber von den Stränden und Engpässen aus besichtigt als grossräumig befahren; und es braucht dann tobende Unwetter, eine ersichtliche Küstennähe möglichst mit tosender Brandung oder ein Gestreusel von einsamen Inseln, um ausreichende Kontraste über die globale Monotonie der Schaumkronen zu breiten: desgleichen in die umfassende Lichtlosigkeit aller Tiefsee oder in die Einöde des ewigen Eises, zu schweigen von der vollkommenen Leere auf stoisch vor sich hin kreisenden Planeten und Gestirnen.

Das Ausmodellieren banaler Hintergründe ist eine undankbare Aufgabe und wird, in *ALL IS LOST* von mehreren Orkanen versehen, indem sie die Strahlen der Sonne brechen und die Flauten und die Stille dazu. Statt im behaglichen Mittelmeer spielt die Handlung auf dem tückischen Indischen Ozean, und der Titel des Films von Regisseur J.C. Chondor spricht es gleich aus: Über dem Wellenschlag ist alles verloren und nichts mehr zu finden, ausser Unorten auf der Suche nach einem Stück Festland. Wer kann, dampft, segelt oder rudert durch bis zum nächsten Hafen. Ist ihm weder Glück beschieden noch eine Funkverbindung, vertraut er sich der Flaschenpost an, prallt aber irgendwann am tiefsten Grund der See auf.

Als Schauplatz leistet die bald zornige, bald teilnahmslose südliche Meerschafren treffliche Dienste zuhau den einer Vision von fast zwei Stunden Laufzeit. Robert Redford bringt es zuwege, seine Rolle so zu spielen, dass nie verlässlich auszumachen ist, ob er den Verlust seiner selbst nun tatsächlich zu ertragen hat oder bloss einem Hirnspinnst erliegt, ja sogar dem eigenen suizidalen Wahn: indem eine anonyme helfende Hand den schon halb Ertrunkenen noch einmal hochangelt, wohl am ehesten weiter hinauf bis ins Jenseits.

Anhand von Bewegungen entlang der Zeitachse lässt sich auch das Alleräusserste herbeisimulieren; in extremer Folgerichtigkeit ist es jener rasende Stillstand, der so oft mit der Stille einhergeht und letztlich aus jeder Geschwindigkeit hervor, sowie sie ihr Mass und Ziel verfehlt und sich selbstständig: «Besuchen Sie uns im Internet». Aber es hiess auch schon, obwohl einiges früher: «Im Kinosessel die weite Welt erkunden.»

A/B 1: LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE, Regie: Georges Méliès (1904); B2, E6: INTO THE WILD, Regie: Sean Penn (2007); D/F 4/5: WEEK-END, Regie: Jean-Luc Godard (1967); E/F 4: MIDNIGHT IN PARIS, Regie: Woody Allen (2011); F4: ALL IS LOST, Regie: J. C. Chondor (2013); D/F 5/6: FRAU IM MOND, Regie: Fritz Lang (1929); E/F 5: NEBRASKA, Regie: Alexander Payne (2013); F5: TO ROME WITH LOVE, Regie: Woody Allen (2012); F6 EASY RIDER, Regie: Dennis Hopper (1969)

G 7/8: INTO THE WILD, Regie: Sean Penn (2007); H 7/8: STAGECOACH, Regie: John Ford (1939); I 7: ALL IS LOST, Regie: J. C. Chandor (2013); G 8: DERSU UZALA, Regie: Akira Kurosawa (1975); H 8: EASY RIDER, Regie: Dennis Hopper (1969); I 8: BLUE JASMINE, Regie: Woody Allen (2013); G 9: MOON, Regie: Duncan Jones (2009); H 9: FRAU IM MOND, Regie: Fritz Lang (1929); I 9: WEEK-END, Regie: Jean-Luc Godard (1967)

Der Fall von der Brücke

Es wäre ein allzu verlockender Gedanke, im Fernweh der Pilger-, Mond- und Himmelsfahrten eine Vorform jenes Wanderkinos erblicken zu wollen, wie es vor siebzig Jahren und mehr seine Dienste geleistet hat. Ungleiche Orte wurden damals zusammengeführt, und zwar auch an dritten und vierten Lokalitäten; und im selben Durchgang sahen sie sich wieder voneinander gelöst und mit andern verbunden. Ein gleiches Vor und Zurück geht heute noch vonstatten, bloss mag es kein Mensch mehr wahrnehmen, weil die Verknüpfungen alltäglich geworden sind.

Kein Ort ruht nur noch in sich allein, ein jeder kündigt von ferneren seiner Art, die schon näher zu rücken scheinen, sowie jemand an sie zu denken beginnt. Noch und noch segelt und treibt der Held von ALL IS LOST und kommt von keinem der vielen Flecken los, zu denen er nach-einander hingeschwemmt wird: auf halbem Weg zwischen dem Überal und dem Nirgendwo und hierin vergleichbar dem aufmerksamen, aber hilflos verschleppten Betrachter eines Films.

Die Unrast umfasst gerade auch Zappelphilipps kribbeliges Leiden daran, immobilisiert zu sein; sie ist die Krankheit der Knäste und steigert sich auch einmal zur klinischen Raserei; so heisst der nackte Irrwitz, der bis zum Rausch der Geschwindigkeit und des freien Falls von der Brücke ausarten kann. Anders gesagt: Auf jeder Fahrt ist ein Punkt erreicht, wo alles weitere Draufdrücken, Ausschweifen und Durchmarschieren prompt in sein Gegenteil zurückschlägt: zum lauten Zirkeln im Kreis oder bis zum Sitzenbleiben an der erreichten Etappe.

Es seien unter den Schauspielern Gesichter zu finden, die von der Filmkamera gleichsam liebkost werden, besagt ein nächstfolgender Gemeinplatz. Was ihm etwas von seiner Gewöhnlichkeit nehmen mag, ist der Umstand, dass sich die Idee leicht auf Orte, Wege, Regionen und Panoramen übertragen lässt. Denn je mehr Plätze und Pfade abgeklappert werden, umso öfter stellen sich einzelne bremsend vor Sohle, Schnauze, Rad, Kühler, Bug und Linse, indem sie einen ungewöhnlichen Charakter bereits aufweisen oder ihn noch verpasst bekommen werden.

Hunsrück

Und es stimmt, unvermeidlicherweise: Zwischen Kino und Fremdenverkehr kommt es zu einem Austausch, was die Destinationen angeht, indem sich die Werbung, als klassisches Rüstzeug des Tourismus, in die Filme selbst einschleicht, dabei hätte dort keinerlei Publizität etwas verloren. Immerhin haben sich jene Regionen etwa Frankreichs, die aus transparenten Gründen gewisse Produktionen mehr als nur begleiten, dazu bequem, im Vorspann aufzuscheinen. Einstweilen ist unabsehbar, wann es dazu kommen wird, dass derlei Formen der Subven-

tionierung ihren organisierten Einfluss auf die Drehbücher nehmen. Noch beschränken sich die meisten Filme darauf, lobesbedürftige Orte zu benennen, ohne gleich bestimmte Unterkünfte und Lokale oder gar einzelne Zeltplätze und Wurststände anzupreisen.

Was sind es nun für Längen, Breiten, Gipfel, Felswände, Wüsten, Prärien, Dschungel und Unendlichkeiten, die sich der Film für den einen Zweck ausbedingt, die Eigenart einer Stadt, einer Gegend oder eines Landstrichs ins Gesichtsfeld zu rücken, damit die Stoffe und Figuren in eine zusätzliche Färbung eintauchen können, auch eine exotische oder pittoreske? Denn für Dramatik und Katastrophenphantasie macht es einen Unterschied: Versinkt die Titanic in den Gewässern vor Madagaskar, oder wird das Ungemüt hinterrücks, im Schatten der Nacht, von einem grönländischen Eisberg gerammt?

Im Minimum erstrecken sich die gefragten Orte von der russischen Tundra oder Taiga in DERSU UZALA, mit dem Akira Kurosawa sein Hohelied auf die Natur intoniert, bis zum sinnvollerweise unberührt gebliebenen Hunsrück in den HEIMAT-Serien von Edgar Reitz. Ebenso sind Patagonien und die marokkanische Sahara südlich von Ouarzazate ganz oben aufzulisten, das Monument Valley mit dem John-Ford-Country und weiter nach Tucson, Arizona und der Route 66, bis zur Akropolis von Athen und NORTH TO ALASKA.

Bruder Mond

Doch geht es von überall dort aus zurück zu den nördlichen Gestaden des Genfersees, die in den neueren Essays von Jean-Luc Godard insistent wiederkehren: komplett mit altersschwachen Dampfschiffen und den Ansichten des waadtländischen Lavaux. Das ansteigende Rebbaugelände gehört zu den begnadeten Landschaften der Alten Welt; der Verfasser dieser Zeilen genoss das Privileg, an jenem Ufer der Seli-gen geboren zu werden.

Seit dem stummen FRAU IM MOND von Fritz Lang ist der Erdtrabant mit von der Partie. Denn eben an jenen Bestimmungsorten, wo's noch fast für niemanden ein Hinkommen gibt und wo schon gar kein Bleiben wäre, möchte jedermann seine Duftmarke hinterlassen. In dem utopischen Spektakel sind schon die Astronauten jener Zeit, wie heute noch üblich, imperialistisch hinter Bodenschätzen her; bloss laufen die Prospektoren, weil einem Phantom auf der Spur, vor der letzten Kurve ins eigene Verderben.

Weltenbummler, selbst echte, wähen oder behaupten gern, an den Strassen und Plätzen schon gewiezt zu haben, auch vor den örtlichen Wahrzeichen, wie sie jeweils ein Lichtspiel unter jedermanns Nase spiegelt: mit einer flüchtigen Verstohlenheit, die Irrtümer seitens des Betrachters begünstigt. Als harmonisch gerundeter Himmelskörper hingegen zeichnet sich

Bruder Mond durch seine Unverwechselbarkeit aus; er ist ein vollgültiger Menschheitsbegriff: zuverlässig grüßend, matt oder strahlend, oft verdeckt oder abwesend, hie und da verwirrend, doch nie bedrohlich oder verletzend wie die Sonne.

Wie sehr Athen noch und wieder zu einem europäischen Knotenpunkt werden kann, geht aus L'ESCALE hervor. Der Dokumentarfilm des iranisch-schweizerischen Doppelbürgers Kaveh Bakhtiari spielt im kurzlebigen Hotel Amir, darin sich eine wechselnde Anzahl von Flüchtlingen aus dem Nahen Osten versammelt, mit dem einen Ziel: möglichst bald wegzukommen aus dem unwirtlichen Griechenland und weiter in eines der Länder, die noch bereit sind, besitzlosen Migranten Aufenthalt zu gewähren. Halbwegs zwischen Orient und Okzident haben die

hoffnungsvoll Verzweifelten kaum eine Wahl, mit was für Mitteln sie zu Werke gehen. Der Polizei ausweichen gehört selbstverständlich dazu, ebenso die Fälschung von Dokumenten. Einige kommen davon, andere geben auf und kehren um. Dritte lassen ihr Leben.

Mount McKinley

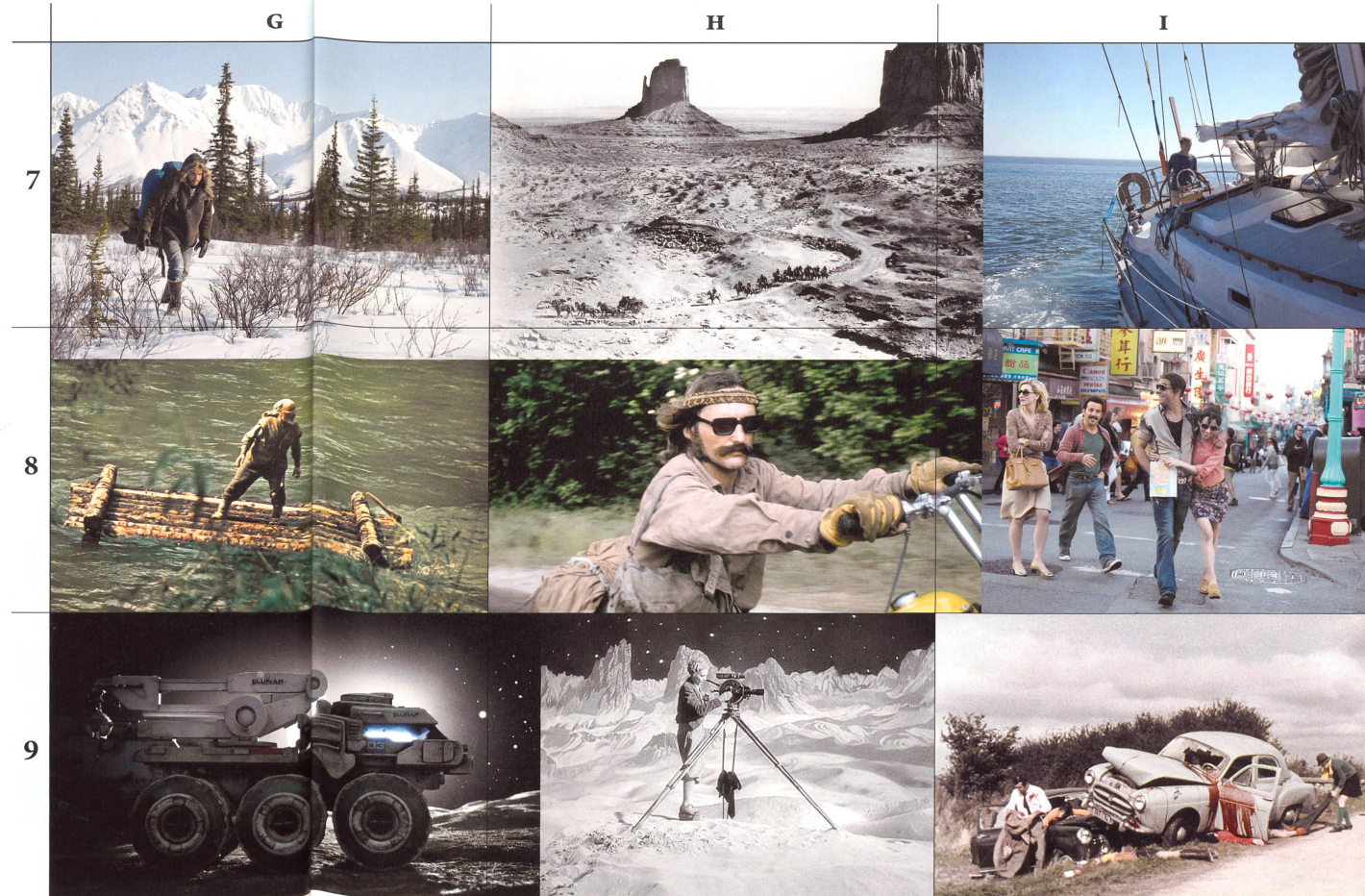
Die Schnurren von abenteuerlichen Entdeckungen zählen seit Homer und Marco Polo zu den dauerhaftesten Geschichten, wenn auch nur bedingt von den glaubwürdigsten; daran hat sich mit der Siebten Kunst kaum etwas geändert. Eher schon spitzt sich die Neugier für das mehr oder weniger mysteriös und unzugänglich Gebliebene laufend zu: Auch darum, weil der dicht bevölkerte Erdball des einundzwanzigsten Jahr-

hunderts nur noch kärgliche Parours für halbschwererische Expeditionen offenhält. Überall und jederzeit sind Ausnahmen von der Regel zu gewärtigen: sowie Abstürze drohen, aber auch Untergänge, Entgleisungen, Zusammenstöße, Explosionen, Naturkatastrophen, Überfälle und Attentate.

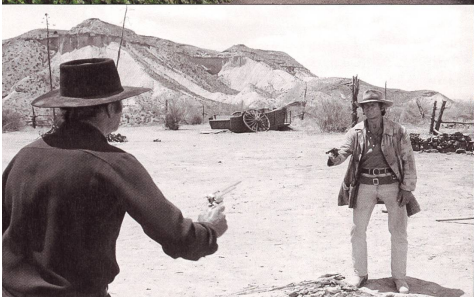
INTO THE WILD von Sean Penn erinnert 2007 daran, dass jemand, der jeder kultivierten Bequemlichkeit zu entfliehen trachtet, sich heute noch in einem der verbliebenen Wildreservate zum Beispiel Alaskas verirren und abhandeln können kann: so, wie es der alte Mann und das Meer von ALL IS LOST auf sich zieht. fünf-hundert Meilen vom Mount McKinley und von der nächsten grösseren Stadt entfernt befindet sich der einzige Ort des Films, dessen Erreichung schon Menschenleben gefordert hat. Dort steht

der marode Autobus Nummer 142 des «Fairbanks City Transport System», und daselbst entstanden die wichtigsten Szenen von INTO THE WILD. Ein Plan, das Denkmal endgültig zu verschrotten, weil es zu oft die Bergung entkräfteter oder toter Weltenbummler verlangt, stösst auf Widerstand.

Mit dem komisch-melancholischen BLUE JASMINE hat Woody Allen ein nächstes Stück Weges zurückgelegt, nachdem ihn Rundgänge durch seine nächstliegende Umgebung jahrzehntelang in die Distrikte von New York geleitet haben. Im Dickicht der Metropole finden Weltläufigkeit und das resignierte Treten an diesem einen Times Square hier, oder dort an jenem andern Piccadilly Circus, Boulevard Saint-Germain, Potsdamer oder Berner Bundesplatz auf ideale Weise zusammen.



J



Ratlos einhertaumelnd

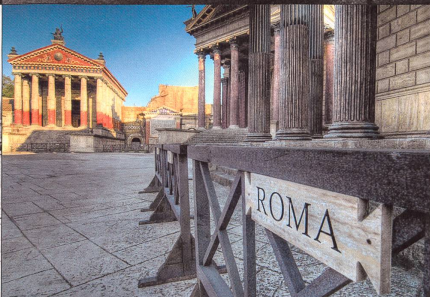
Ein Intermezzo in Berlin oder Wien mochte Allen wohl kaum erwägen. Von 2005 bis 2012 hatten Zwischenhalte in England, Spanien, Frankreich und Italien für sein europäisches Quartett, bestehend aus *MATCH POINT*, *VICKY CRISTINA BARCELONA*, *MIDNIGHT IN PARIS* und *TO ROME WITH LOVE* unterschiedliche Ergebnisse gezeitigt; was indessen keine ungewöhnliche Bilanz bei dem Weiterbastler darstellt: ruhelos, wie er ist oder war, und dennoch selbstsam reiseträge.

Statt die Instrumente zurück nach Manhattan zu verschiffen, brennt er, für seine jüngste Unternehmung, ins unerforschte Südkalifornien durch. Es ist ein Schritt, mit dem frischer Fuss gefasst wird auf dem Boden einer gealterten Neuen Welt. Die Tage sind vergangen,

da Woody jedes Ansinnen von sich wies, bis über die Grenzen des Grossen Apfels hinaus vorzustossen, ein Wagnis, das er mit dem Satz umgehen mochte: «Out of town, are you crazy?» Gefolgt von der Versicherung, da draussen seien richtig lebendige Dinger. «There are live things out there!» Inzwischen hat er schon wieder an der Côte d'Azur gedreht.

Heute gibt Allen zu bedenken, es sei notwendig geworden, sich wieder mehr um die USA zu sorgen. Zu Hause hätten die Zustände eine Wendung nach der vermaledeiten Seite hin genommen: indem jeder, ob wohl- oder unwohlhabend, jedem lauter Schaden zufüge. An verderblichen Privilegien, und mit ihnen, geht seine Titelheldin fast zugrunde. Fern von aller Schickleria findet sich Jasmine auf gleich hoher Parkbank mit denen wieder, die immer nur

K



überleben müssen und wollen. Mancher ist versucht, in ihr, der traurigen Tomate, aber auch in den unbehauchten Helden von *ALL IS LOST*, *NEBRASKA* und *INTO THE WILD* repräsentanten der ratlos einhertaumelnden Vereinigten Staaten zu erblicken.

Mean Streets

Mehr als eine blosse Maske, nämlich die Merkmale einer ausgewachsenen Fälschung stülpt sich der frühe Italowestern im Europa von etwa 1960 und danach über. Orte und Landschaften von Nevada bis Mexiko werden in glühendem Wüstengelb anhand regenarmer Landstriche Spaniens simuliert und ohne Erröten für echt ausgegeben. Weil gewohnt, hinter Projektionslicht geführt zu werden, scheut sich man-

L



cher Zuschauer, nach einer Garantie für die Herkunft so vieler prächtiger Prospekte zu fragen. Bis heute haben die Besucher keinen Anspruch auf eine Authentizität, die in der Regel nur dank breiterer Blickwinkel sinnfällig wird.

Wenn in *JEREMIAH JOHNSON* die Höhen von Montana verschneit sind, die Intrige aber dennoch die eines Western sein soll, dann nimmt die Berglandschaft, unter der Regie von Sidney Pollack, das Äussere eines historischen wie klimatischen Mummenschanzes an. Dass etwa Los Angeles, San Francisco und New York füreinander einspringen können, ist seit jenen Tagen von 1972 fast üblich geworden.

In der Koks- und Finanzgroteske *THE WOLF OF WALL STREET* wiederum sehen Aufnahmen von Genf oder London so aus, als hätte sie sich der Filmmacher über den Atlantik zu

110: MEAN STREETS, Regie: Martin Scorsese (1973); K10: SUMMERTIME, Regie: David Lean (1955); K/L 10/11: SENSO, Regie: Luchino Visconti (1954); 111: LA GRANDE BELLEZZA, Regie: Paolo Sorrentino (2013); K 10/11: ROMA, Regie: Federico Fellini (1972); K/L 11/12: JEREMIAH JOHNSON, Regie: Sydney Pollack (1972); 112: C'ERA UNA VOLTA IL WEST, Regie: Sergio Leone (1968); K12: Bauten in Cinecittà

10

11

12

spielen lassen, um sie mittels *back projection*, also Hintergrundprojektion, an eine Studiowand zu werfen. Vom selben Martin Scorsese ist 1973 schon *MEAN STREETS* nirgendwo anders angesiedelt als in den übeln Strassen von Manhattan; dennoch entfallen sechs der 27 Drehtage auf lokale Drehplätze, während 21 in Los Angeles, San Pedro und Pasadena bestritten werden. Die Auslagerung habe sich technisch schlecht umgehen lassen, heisst es, und Scorsese will sich damit schwergetan haben.

Ihrerseits haben die Europäer aus dem Schwindel der Italiener hinzugelehrt und scheuen sich fortan, Florenz etwa nach Athen überzuführen oder Wien nach Berlin. So etwas wie Echtheitsausweise werden sogar unverlangt eingerückt: in der Gestalt auffälliger Postkarten von allerlei Eiffeltürmen, Eigernordwänden, römisch emporragenden Dombauten, chronisch überlasteter Brücken, Vorderfronten viel besuchter Kathedralen und veritabeln Glockenschlägen vom Big Ben.

Mamma Roma

Wie viele Kinofilme ganz oder in wesentlichen Teilen im unverwechselbaren Venedig entstanden sind, lässt sich kaum noch eruieren. Eine bestmöglich genaue Nachzählung über die dreizehn Jahre zwischen 1944 und 1957 nennt allein dreiunddreissig Titel, also im Durchschnitt gegen drei; und in der Teilsumme enthalten sind *OTHELLO*, *SENSO* und *SUMMERTIME*, immerhin drei beachtliche Arbeiten von Orson Welles, Luchino Visconti und David Lean. Von daher lässt sich hochrechnen, dass es seit 1920 über zweihundert Produktionen gewesen sein dürfen; an der Einwohnerzahl gemessen wären es mindestens gleich viele, wie Paris mit seiner hundertmal grösseren Bevölkerung vermutlich auf sich vereinigen könnte.

Wiewohl mehr intuitiv unternommen, dürfte es sich bei *LA GRANDE BELLEZZA* um einen ersten Versuch überhaupt handeln, den Hintergrund eines Kinostücks auf andere Weise auszubreiten, als sie, mehr oder weniger beliebig gewählt, viele Produktionen charakterisiert. Denn von Paolo Sorrentino sieht sich Rom, so gut wie ausdrücklich, auch und gerade als ein Ort des Films gewürdigt.

Im Lauf der Jahrtausende hat die ewige Stadt die unterschiedlichsten Arten von Verständnis geschultert: von einem Hort des Heiden- bis zu dem des Christentums. Eine seiner markanten Arbeiten überschrieb Pier Paolo Pasolini schon 1962 mit *MAMMA ROMA*, darin sah sich Anna Magnani, die *arcitaliana* oder Erzitalienerin, quasi zur Mutter des ganzen Stiefels erklärt. Eine der neueren, vielleicht die neueste Deutung will nun hervorheben, wie viel Federico Fellini mit seinen Werken der Kapitale seines Landes zurückerstattet hat, statt ihre Schönheiten nur als Dekoration zu nutzen.

Urbe

Auch für den Maestro war das Studio vor den Toren der Metropole, die Cinecittà, lebensnotwendig. Etliche seiner Filme hatten ein bestimmtes Ziel schon zuvor angesteuert, doch abschliessend schaffte es erst *ROMA*, den Mittelpunkt des ehemals bekannten Erdkreises 1972 als das erste urbane Filmdekor vor Erfindung des Films zu interpretieren. Dabei deutete er es noch ganz provinziell als *sta Rometta nostra*, unser Römchen, mit allen Kirchen, Bordellen, Modeschauen, Boxkämpfen, Stars und gaffenden Touristen.

Den Vorleistungen Fellinis versucht Sorrentino dankend nachzuleben, auch indem er die Szene mit eigenen Figuren belebt, um aus einer persönlichen Sicht auf den heutigen Stand der Dinge zu erzählen. Anschaulicher als jeder andere, der an den Ufern des Tibers gelebt und gedreht hat, sucht und findet er die versprochene *grande bellezza* oder grosse Schönheit im Zerfall. Der Niedergang stösst an kein Ende und setzt immer von neuem ein. Das Geschäft mit der Kultur hat alles vereinnahmt, und zu entscheidenden Anlässen rücken die Beerdigungen auf. Der Schüler kapiert bestens, heisst das, welches die Ideen seines Vorläufers waren. Doch in vielen Punkten hält sich der Nachfahre an seine eigene Auffassung und nimmt Abstand zu allen falschen Vergleichen: ebenso von jeder Imitation, die nur allzu durchsichtig wäre. Ein halbes Jahrhundert jünger, hat er das Dasein in jenen Vierteln anders erlebt als sein Lehrmeister, der noch den Hauch von Krieg und Diktatur im Nacken spürte.

So weiss wohl am Ende kein einzelner Film schlüssig darzulegen, was über alles gesehen zu halten sei von der *Urbe*. Zu sehr uferf Rom nach allen Seiten aus; den stärksten Sog aber übt, selbst bei Sorrentino, noch immer die Vergangenheit aus und verhindert jede wirkliche Neugründung. Da helfen keine förderlichen Zustände; die Stadt der Illusionen, wie sie auch genannt wird, eignet sich gewiss für die Phantasiemaschine Film, doch oft nur im illusorischen Sinn, wie sich nun zeigt.

Pierre Lachat