

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

Rubrik: Kurz belichtet

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: 12.01.2026

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

Kurz belichtet



David Hemmings in BLOW-UP
Regie: Michelangelo Antonioni



DIE ANDERE HEIMAT –
CHRONIK EINER SEHNSUCHT
Regie: Edgar Reitz

Nachtrag

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

John Turturro

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

www.xenix.ch

Blow-up

Im Fotomuseum Winterthur wird vom 13. September bis 30. November die Ausstellung «Blow-up – Antonionis Filmklassiker und die Fotografie» zu sehen sein (aktuell noch bis 17. 8. in der Albertina Wien). Die Ausstellung stellt in mehreren Kapiteln Bezüge zwischen der 1966 entstandenen filmischen Reflexion über das Verhältnis

von Bild und Realität her und dem fotografischen Spektrum – Sozial-, Kunst-, Modefotografie im London der Swing-Sixties –, das der Film entfaltet.

Das Filmoyer Winterthur hat für September ein filmisches Begleitprogramm zur Ausstellung zusammengestellt. Eröffnet wird es selbstverständlich mit BLOW-UP von Michelangelo Antonioni (2.9.). Es folgt BLOW-OUT von Brian De Palma (9.9.), ein brillant fotografiertes Spiel mit Motiven nicht nur aus BLOW-UP: Ein Toningenieur wird bei nächtlichen Geräuschaufnahmen Zeuge eines Autounfalls und stellt auf dem Band fest, dass dies wohl ein Attentat auf einen Präsidentschaftskandidaten war. Höchst spannend dürfte die Matinee am 14.9. im Fotomuseum werden: Für UP AND OUT unterlegte Christian Marclay (THE CLOCK) die Bilder von BLOW-UP mit der Tonspur von BLOW-OUT. Auch LA DOLCE VITA von Federico Fellini (16.9.) und SEX, LIES, AND VIDEOTAPE von Steven Soderbergh (23.9.) drehen sich um Motive wie Sehen und Gesehenwerden. Den Abschluss der Reihe bildet PEEPING TOM von Michael Powell (30.9.), eine so schonungslose wie brillante Studie zum Thema Voyeurismus und Filmmachen. In der Hauptrolle der kürzlich verstorbenen Karlheinz Böhm als Kameramann, der die Angst junger Frauen filmt, bevor er sie mit einem ins Kamerasattel montierten Messer umbringt.

www.filmyoyer.ch

Familienepos

Dank der Cinémathèque suisse, die DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT von Edgar Reitz, quasi ein Prequel zu dessen drei ausufernden HEIMAT-Serien, verdienstvollerweise in ihren Verleih aufgenommen hat, wird diese wunderbare Arbeit ab August nach «Bildrausch Basel»

auch andernorts in der Schweiz zu sehen sein. «Prequels haben den Vorteil, dass man die Vorgänger nicht kennen muss. Der Zuschauer kann sich bedingungslos fallen lassen in Reitz' Erzähluniversum, das so reich angefüllt und so meisterlich in Szene gesetzt ist, mit überbordenden Breitwandbildern in kraftvollem Schwarzwäiss, in denen nur gelegentlich einzelne Farbtupfer Akzente setzen.» (Michael Ranze in Filmbulletin 3.14) Angekündigt sind Kinostarts für das Kino Kunstmuseum, Bern (ab 14.8.), das Filmpodium Zürich (ab 28.8., am 13.9. möglicherweise mit Anwesenheit von Edgar Reitz), das Stattkino Luzern (ab 14.9.) und das Centre de Culture ABC, La Chaux-de-Fonds (ab 10.9.).

Alain Resnais

Anfang August kommt AIMÉ, BOIRE ET CHANTER von Alain Resnais, die letzte Regiearbeit des grossen Meisters, in die Schweizer Kinos. Im Stattkino Luzern wird dieser Start mit der Aufführung von ON CONNAIT LA CHANSON (24.8.) und LES HERBES FOLLES (31.8.) begleitet.

www.stattkino.ch

The Big Sleep

Eli Wallach

7.12.1915–24.6.2014

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

Tobias Kniebe in Süddeutsche Zeitung, 26.6.14

Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

MEI-NUNGS-UW-FRAGE.

**Wir wollen es
WISSEN!**

**Liebe Leserin,
lieber Leser**

Ihre Meinung ist uns wichtig.

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

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

Wir bedanken uns
herzlich für Ihre wertvolle Mitarbeit.

Ihre Filmbulletin-Redaktion





HELVETAS CINEMA SUD

DAS SOLARBETRIEBENE OPENAIR-KINO

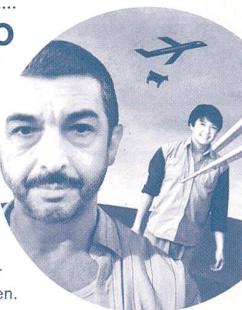
- 5./6. **THUN** → INSELI KEHR, SCHIFFLÄNDE-PARK, 21.30 UHR
 AUG. 5.8. UN CUENTO CHINO 6.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 7./8. **SOLOTHURN** → KREUZACKERPLATZ OST, 21.30 UHR
 AUG. 7.8. UN CUENTO CHINO 8.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 9./10. **AARAU** → PARK ALTE KANTONSSCHULE, 21.30 UHR
 AUG. 9.8. UN CUENTO CHINO 10.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 12./13. **LENZBURG** → ZIEGELACKER, 21.30 UHR
 AUG. 12.8. UN CUENTO CHINO 13.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 14./15. **USTER** → PARK DER VILLA AM AABACH, 21.30 UHR
 AUG. 14.8. UN CUENTO CHINO 15.8. LA SOURCE DES FEMMES
16. **ADLISWIL** → SCHULE ZENTRUM KRONENWIESE, 21.15 UHR
 AUG. 16.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 17./18. **RAPPERSWIL-JONA** → KAPUZINERZIPFEL, 21.15 UHR
 AUG. 17.8. UN CUENTO CHINO 18.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 19./20. **HORGEN** → PARKBAD SEEROSE, 21.15 UHR
 AUG. 19.8. UN CUENTO CHINO 20.8. LA SOURCE DES FEMMES
21. **WÄDENSWIL** → VILLA FLORA, 21.15 UHR
 AUG. 21.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 24./25. **BADEN** → TRIEBGUET, 21.00 UHR
 AUG. 24.8. UN CUENTO CHINO 25.8. LA SOURCE DES FEMMES
- 26./27. **FRAUENFELD** → BURSTELPARK, 21.00 UHR
 AUG. 26.8. UN CUENTO CHINO 27.8. LA SOURCE DES FEMMES
- EINTRITT FREI – KOLLEKTE
EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN**
 REGENSTANDORT: AUF WWW.CINEMASUD.CH

UN CUENTO CHINO

– EIN CHINESE ZUM MITNEHMEN

Sebastián Boresztein, 2011, Arg./Spa., Ov/d

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

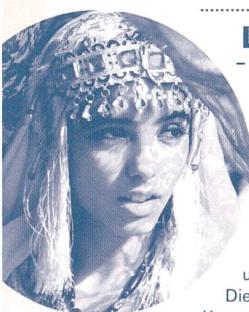


LA SOURCE DES FEMMES

– DIE QUELLE DER FRAUEN

Radu Mihăileanu, 2011, Marokko/Fra., Ov/d

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

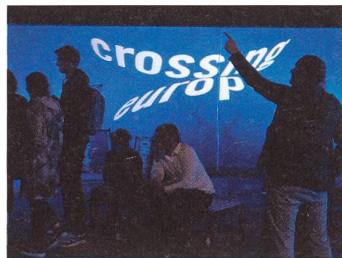


www.cinemasud.ch



Crossing Europe

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



VIA CASTELLANA BANDIERA
Regie: Emma Dante

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

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

Die „klassische“ Einstellung, die in fast jedem der im Wettbewerb gezeigten Filme vorkommt: Kamera auf dem Rücksitz eines Autos; zwei Kopfstützen mit dem Armaturenbrett dazwischen dominieren den Bildvordergrund; die Sicht durch die Frontscheibe bildet den Bildhintergrund, der vollständig ausserhalb des Fokus liegt – eine Strasse, Häuser oder Landschaften

lassen sich erahnen; von den Kopfstützen weitgehend verdeckt sind die Fahrerin und ihre Beifahrerin, im Profil angeschnitten, auch noch zu sehen. Situationsabhängig darf es auch ein Fahrer und ein Beifahrer sein, die sich anschweigen oder Worte wechseln. Nach einem Schnitt kann auch mal mehr Profil von der einen oder der anderen Person zu sehen sein, aber auch der Ausblick durch das Seitenfenster des Wagens wird in der Unschärfe gehalten.

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

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

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

Festival del film Locarno 2014

Vorschau



TIR
Regie: Alberto Fasulo



VIOLET
Regie: Bas Devos



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



CURE – THE LIFE OF ANOTHER
Regie: Andrea Štaka

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

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

Am weitesten mit den unscharfen Bildbereichen treibt es Bas Devos in *VIOLET*. Blick von ganz unten auf dem Waldboden in die Baumkronen. Nur die Baumspitzen im obersten Drittel des Bildes liegen im Schärfebereich. Eine jugendliche BMX-Clique ist auf ihrer Trainingsstrecke unterwegs und

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

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

Walt R. Vian

www.crossingeurope.at

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

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

Die Retrospektive gilt *Titanus*, dem ältesten und heute noch aktiven Produktionshaus Italiens, das 1904 von Gustavo Lombardo in Neapel gegründet wurde. Im Zentrum der «Familienchronik des italienischen Kinos» steht die «goldene» Produktionsphase der Jahre von 1945 bis 1965, was einen höchst vielfältigen Blick aufs italienische Kino erlaubt. Mit *GIORNI DI GLORIA* von Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei und Luchino Visconti produzierte die *Titanus* 1945 einen der ersten Dokumentarfilme über die italienische Widerstandsbewegung. «Hausregisseur» ist aber auch Raffaello Matarazzo mit Melodramen wie *TORMENTO* (1950), *I FIGLI DI NESSUNO* (1951), *L'ANGELO BIANCO* (1955) mit den damaligen Stars Yvonne Sanson und Amedeo Nazzari. Neben Komödien wie

PANE AMORE E FANTASIA (1953) von Luigi Comencini (1953) und *SCUOLA ELEMENTARE* von Alberto Lattuada (1954) werden *LE AMICHE* (1955) von Michelangelo Antonioni, *IL BIDONE* von Federico Fellini (1955), *BANDITI A ORGOSOLO* von Vittorio de Seta (1961) und *CRONACA FAMILIARE* von Valerio Zurlini (1962) zu sehen sein. Es finden sich Filme wie *I GIORNI CONTATI* von Elio Petri (1962), *LA CORRUZIONE* von Mauro Bolognini (1963) und *I FIDANZATI* von Ermanno Olmi (1963), aber auch ein Sandalenfilm wie *LA BATTAGLIA DI MARATONA* von Jacques Tourneur und Bruno Vailati (1959) und mit *I VAMPIRI* (1957), *LA FRUSTA E IL CORPO* (1963) und *L'UCCELLO DALLE PIUME DI CRISTALLO* (1970) Arbeiten der italienischen Meister des Fantastischen Riccardo Freda, Mario Bava und Dario Argento. Und ganz besonders freuen darf man sich auf den grandiosen *IL GATTOPARDO* von Luchino Visconti (1963, 9. 8. auf der Piazza Grande).

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

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

VORVERKAUF



MOBILE APP

Jetzt im AppStore

Jetzt bei Google play

FANTOCHE

12. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM

BADEN/SCHWEIZ

2.-7. SEPTEMBER 2014

WWW.FANTOCHE.CH

FOLLOW US:

www.xenix.ch

NOBODY FUCKS WITH
JOHN TURTURRO

KINO xenix

JULI/AUGUST 2014



Josef Dabernig



Ausstellungsansicht

ROSA COELI (2003)
Regie: Josef DabernigRIVER PLATE (2013)
Regie: Josef Dabernig

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

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

vativsten österreichischen Filmemachern gezählt werden muss.

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

Die Filme Josef Dabernigs, geboren 1956 in Kärnten, fordern ihre Zuschauer heraus. In fast allen Arbeiten treten Dabernig selbst sowie eine kleine Gruppe von Freunden und Verwandten auf, bilden ein streng choreografiertes Ensemble in einer Art von Wartezustand. Ob Urlauber im HOTEL ROCC-

ALBA (2010), Turnende in EXCURSUS ON FITNESS (2010), Ärzte in einem Erholungsheim in HYPERCRISIS oder Badende in RIVER PLATE: Stets baut die Spannung darauf auf, wie die menschlichen Körper unterschiedliche Innen- und Außenräume besetzen.

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

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

Michael Pekler

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

Marcel Broodthaers *Le Corbeau et le Renard*

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

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

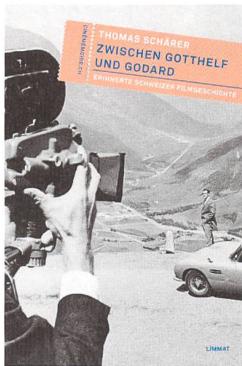
Und so vergnüglich, lusid und poetisch geht es weiter. Etwa mit LA PLUIE (PROJET POUR UN TEXTE), einer „Performance“, in der sich Schrift in Tintenflecken verwandelt. Mit A FILM BY CHARLES BAUDELAIRE, nach Broodthaers «kein Film für Cinephile». Und mit LE CORBEAU ET LE RENARD, einem Palimpsest von Text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

Josef Stutzer

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

(Nach)erzählte Schweizer Filmgeschichte

Thomas Schärer (Mitte) befragt Viktor Sidler



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

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

Schärer hat 2007 bis 2009 vierzig ausführliche Gespräche mit Vertreterinnen und Vertretern unterschiedlicher Bereiche des Filmschaffens und der übrigen Filmszene über jene Jahre des Aufbruchs geführt. Aus den über

120 Stunden Interviewmaterial – es soll später vollumfänglich zugänglich gemacht werden – hat Schärer für die Publikation eine Auswahl treffen müssen. Er gliedert sein Buch in chronologische und thematische Kapitel und stellt jeweils den Gesprächsauszügen (auf der linken Buchseite) seine «interpretierende und Thesen bildende» Nacherzählung der Geschichte (rechts) gegenüber. Das führt dazu, dass man vieles mehrfach liest: Was die Zeitzeugen in ihren Worten links erzählen, steht, oft nur leicht paraphrasiert, als Schärers Text rechts nochmals.

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

über ein unerklärliches Rätsel bleiben, weil die Rolle des Solothurner Kinobesitzers Walter Weber ausgetauscht wird, der eine gute Zusammenarbeit mit der Solothurner Filmgilde pflegte und lange Zeit Vorstandsmitglied, einige Jahre sogar Präsident des SLV war.

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

Längere Passagen von Schärers Text scheinen sich sehr eng an die entsprechende Version des jeweiligen Zeugen anzulehnen, ohne diese ernsthaft zu hinterfragen, zu überprüfen oder mit anderen Versionen zu konfrontieren. Ihre Ungenauigkeiten und Irrtümer werden unkorrigiert als vermeintliche Tatsachen übernommen; teilweise entstehen Fehler auch durch unzulässige Verkürzungen oder Fehlinterpretationen des Gesagten. So haben Peter und Martin Hellstern nicht

etwa, wie Schärer schreibt, ab 1963 «alle Filme, die Atlas in Deutschland auswertete, auch in der Schweiz» verliehen, sondern, wie Martin Hellstern einschränkt, nur jene Titel, für die Atlas «auch die Schweizer Rechte hatte». Und die Reediton der Chaplin-Filme durch die Hellsterns Anfang der siebziger Jahre bleibt verdienstvoll, auch wenn Schärers Behauptung falsch ist, sie seien, «seit Chaplin 1952 (...) die USA verlassen hatte und in die Schweiz gezogen war, (...) nicht mehr gezeigt worden».

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

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

Martin Girod

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

Das Auge hört



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

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

Peter Rabenalt hat als Professor für Film- und Fernsehdramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» in Potsdam gelehrt. Seine Ausführungen zur Geschichte des Filmtons haben nicht akademische Stringenz, sondern führen im unterhaltsamen Stil die verschiedenen historischen Stadien der filmischen Ge-

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

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

Erwin Schaar

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

Eine Wundertüte der Erinnerung und Erkenntnis Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum



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

Endet diese Darstellung 1974, so umfassen die anderen beiden Bände den gesamten Zeitraum. «Die vielfältige Collage» des Bandes «Das sichtbare Kino» bietet in «Texten, Bildern, Dokumenten» eine Chronik aller Programme, Publikationen und Gäste. Dass bei Programmen mit verstreuten Filmen nur deren Regisseure, nicht aber die Filmtitel genannt werden, ist gewöhnungsbedürftig, aber dafür entschädigt der detaillierte Katalog, der seit Januar 2014 online steht. «Lesebuch, Bilderbuch, Nachschlagewerk»

(Horwath) ist dieser Band, aus dem man etwa entnehmen kann, dass die Wiederentdeckung der Marx Brothers im deutschsprachigen Raum mit der Retrospektive in Wien 1966 begann. Briefe des Ehengastes Groucho Marx belegen den Witz des alten Herrn, dem der ehemalige Brecht-Mitarbeiter Hans Winge bei dieser Gelegenheit versichern konnte, «dass Brechts Verehrung für die Brüder Marx noch stärker war als die für Karl Marx». Der Band ist eine wahre Fundgrube. Es findet sich etwa das Faksimile eines Briefes von Eric Rohmer (auf Deutsch geschrieben), oder man entdeckt, dass es im Jahr der Howard-Hawks-Retro 1970 auch eine zu Sam Peckinpah gab und dass die zu Don Siegel 1975 auch mit einer Publikation gewürdigt wurde. Neben gut fünfzig historischen Texten stehen fast dreissig neu geschriebene, darunter persönliche Erinnerungen an die Filmsozialisation durch das Filmmuseum, etwa von Harry Tomicek (langjähriger Verfasser der Programmtexte auf dem braunen Packpapier) oder von Sissi Tax, die zugleich die Beziehungen von Frieda Grafe und Ilse Aichinger zum Filmmuseum würdigt, die beide oft über das dort Gesehene geschrieben haben.

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

Frank Arnold

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

DVD



Schmerhaft miteinander verbunden

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

Mit *LIV & INGMAR* von Dheeraj Akolkar liegt nun ein Porträt dieser Künstlerbeziehung vor, das sich ganz auf deren private Seite konzentriert. Im Mittelpunkt steht Ullmann, die aus der Distanz des Alters Rückschau hält – das ist zwangsläufig einseitig, aber zugleich erhellt: Denn zum einen erzählt sie freimütig über Schönes und Schmerhaftes. Zum anderen ist sie souverän genug, auch ihre eigenen Schwächen zu benennen: ihre Sehnsucht nach Sicherheit und ihren Drang, Bergman zu kontrollieren; ihre Angst und Naivität, aber auch ihre enorme Wut, die sie nur in den Filmen, aber nicht im gemeinsamen Haus auslebt. Zunehmend lernt sie in Bergman den Eifersüchtigen kennen, der es nicht erträgt, sie mit anderen zu teilen; den Unsicheren, der in ihr die Mutter sucht, während sie von ihm väterlich beschützt werden will. So zeigt *LIV & INGMAR* zwei Persönlichkeiten, deren Begegnung in künstlerischer

Hinsicht ein Glücksfall war, deren private Bedürfnisse aber «unmöglich befriedigt werden konnten. Das wurde unser Drama.» Dass der Film nicht selbst zum Drama gerät, liegt wiederum an Ullmann, die immer wieder lachend von dieser Liebe berichtet, die nach der Trennung der beiden nicht zu Ende war, sondern sich in eine lebenslange Freundschaft verwandelte.

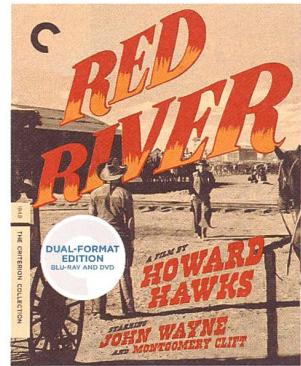
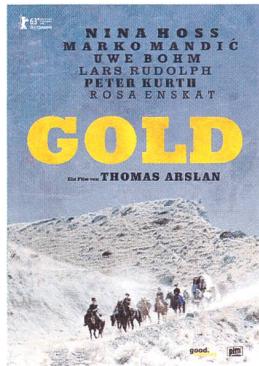
LIV & INGMAR (Norwegen/Schweden/Grossbritannien 2012); Format: 1:1,78; Sprache: Englisch (DD 5,1), Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus/StudioCanal

Western

(Variante Berliner Schule)

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

Bereits der klassische Hollywood-western spielte die Goldgräberthematik erfolgreich durch. Doch zum Glück unternimmt Thomas Arslan nicht den Versuch, sie in seinem neuen Film *GOLD* zu imitieren. Auf das grosse Gefühl und das Formenrepertoire der Klassiker verzichtet er nahezu vollständig. Am deutlichsten wird das in der Inszenierung der Landschaft, die auf den ersten Blick der Traum jedes Kanadareisenden ist: unberührte Natur, so weit das Auge reicht. Im klassischen Western würde sie zur grandiosen Kulisse, wovor kühne Männer das grosse



Abenteuer wagen. Doch Arslan gelingt das Kunststück, die ungeheure Weite als etwas Beengendes darzustellen: «Das Zermürbendste dieser Reise ist die Endlosigkeit der Landschaft, das Gefühl, nicht vorwärtszukommen.» Und so wird die Natur «nach und nach zum Gegenspieler der Figuren, die immer verlorener erscheinen».

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

GOLD (Deutschland/Kanada 2013); Format: 1:2,35; Sprache: Deutsch, englisch (DD 5,1, 2,0), Untertitel: D, E. Vertrieb: Piffel Medien/Good Movies

Western (Variante klassisches Hollywood)

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

Regisseur Howard Hawks war berühmt dafür, in vielen Genres zu brillieren. Mit *RED RIVER* legte er 1948 einen Western vor, der in die Geschichte eingehen sollte: Weil bei der Produktion kein Aufwand gescheut wurde (auch nicht die Beschaffung von 1500 Rindern). Und weil im Vater-Sohn-Kon-

flikt zwei Männlichkeitstypen aufeinanderprallen, die unterschiedlicher nicht sein könnten: hier der markige Tom, entbehrunderprobt und frei von jedem Humor; dort der feinnervige Matthew, verständig und ironisch. Gespielt werden sie von John Wayne, dem Westerndarsteller schlechthin, und Montgomery Clift, der in *RED RIVER* sein Leinwanddebüt hatte – auch das macht den Film noch heute zum stauenswerten Ereignis.

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

RED RIVER (USA 1948); Format: 1:1,37; Sprache: Englisch, nur englische Untertitel. Vertrieb: The Criterion Collection

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

Philipp Brunner

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

Tonspur



Sterling Hayden als General Jack D. Ripper



George C. Scott (rechts) als General Buck Turgidson



Peter Sellers als Dr. Strangelove



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

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

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

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

Mit heiligem Ernst

Die Besetzung der mit dem Angriff betrauten Fliegerstaffel hat einzüg über ein klickendes Chiffriergerät Kontakt zum Boden und kommuniziert intern über die Gegensprechanlage. Dabei sticht der markante Bass von James Earl Jones heraus, dessen dunkles

Timbre besonders stark mit der hohen Stimme und dem weinerlich zerdehnnten Näseln des texanischen Piloten Major Kong kontrastiert, der so ziemlich jedes Klischee des gottesfürchtigen Hinterwäldlers bedient.

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

Vermittlungsversuche

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

Statt eines athletischen Dressman taucht schliesslich der vierschrötige George C. Scott im offenen Hawaiihemd auf und schlägt sich mit der flachen Hand lautstark auf den nackten Bauch.

Egal ob ironisch, dozierend oder paranoid – in der Rolle des Kaugummi kauenden Turgidson gewinnt der brachiale Scott seiner ungeschliffenen Stimme ungeahnte Facetten ab. Dies zeigt sich vor allem im Dialog mit dem leicht verschlupften Präsidenten Merkin Muffley, den ebenfalls Peter Sellers als unbeweglichen Vernunftmenschen mit weiblich besetzten Schwächen spielt. Als er etwa dem russischen Premier am Telefon die Hiobsbotschaft vom Atomkrieg beibringen will, verstrickt er sich bis zur Sprachlosigkeit in Beschwichtigungen und Small-Talk-Formeln.

Kontrollverlust

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

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

Solch groteske Situationen inszeniert Kubrick jedoch betont nüchtern.

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

Ironische Nostalgie

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

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

Oswald Iten

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