

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 351

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: 06.08.2025

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

Fr. 10,- € 8,-



9 770257 785005 08

Nº 8 / 2015
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



„Eine stupende Performance von Eddie Redmayne. Alicia Vikander steht ihm darstellerisch in nichts nach. Ein bewegender Film, wunderschön inszeniert.“ – NZZ

ACADEMY AWARD® WINNER
EDDIE REDMAYNE

ALICIA VIKANDER

THE DANISH GIRL

INSPIRED BY THE EXTRAORDINARY TRUE STORY

AB 7. JANUAR IM KINO

WORKING TITLE

DanishGirlFilm.ch

UNIVERSAL
PICTURES
PRESENTS



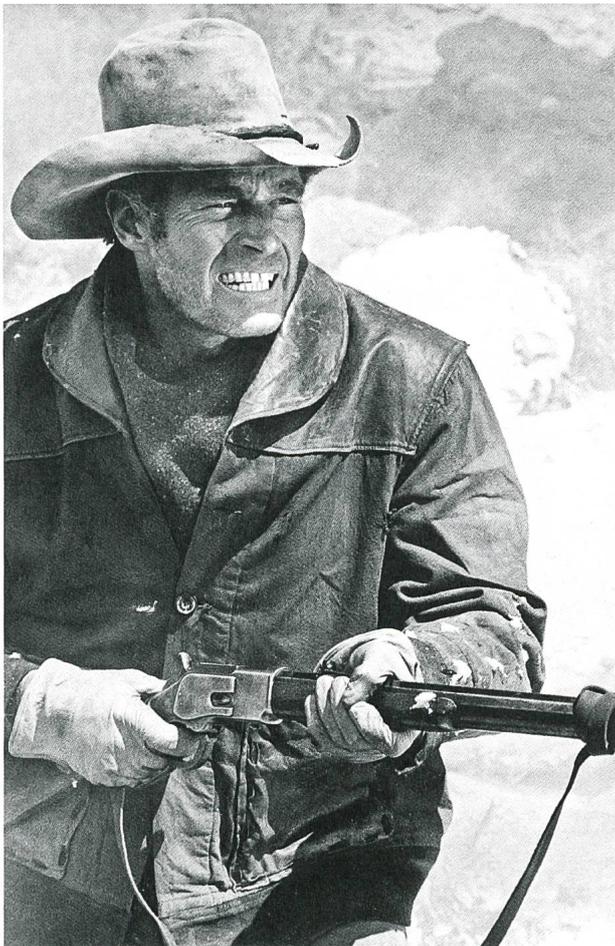
Queen Christina (1933) Greta Garbo, Regie: Rouben Mamoulian

«Snow is like a wide sea.
One could go out and be lost in it ...
and forget the world and oneself.»

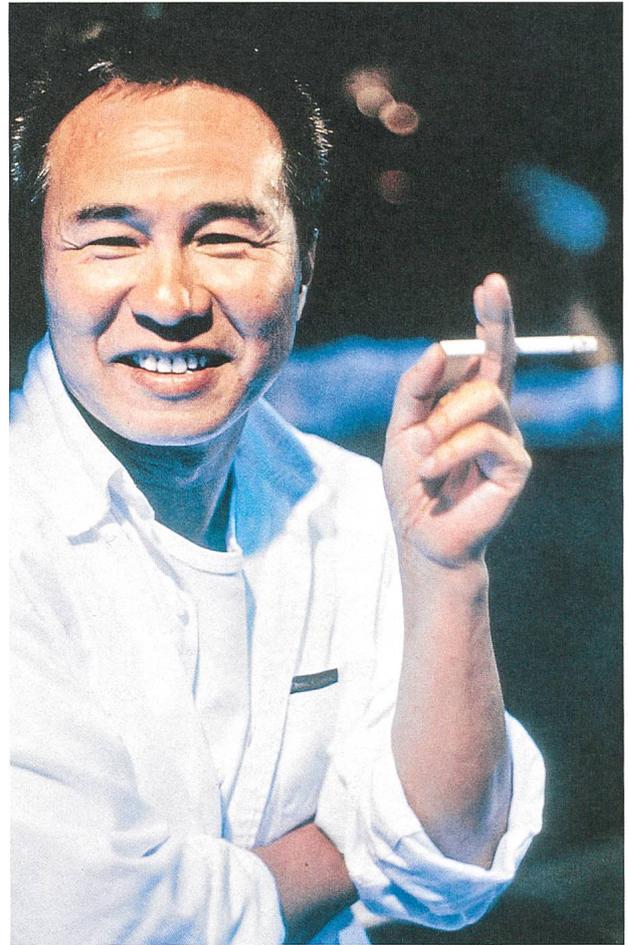
Whiteout

Essay
von Johannes Binotto
S. 6–16

Eine Theorie des Schnee- westerns



Will Penny (1967) Regie: Tom Gries



Hou Hsiao-hsien

Momente aus Licht, Bewegung und Erinnerung

Essay
von Dominic Schmid
S. 48–57

Zum Kino von Hou Hsiao-hsien

Kritik

- S. 25 **Mia Madre**
Nanni Moretti
von Michael Ranze
- S. 26 **Als die Sonne vom Himmel fiel**
Aya Domenig
von Natalie Böhler
- S. 29 **An**
Naomi Kawase
von Lukas Foerster
- S. 30 **Body/Ciało**
Małgorzata Szumowska
von Tereza Fischer
- S. 32 **Legend**
Brian Helgeland
von Frank Arnold
- S. 35 **Köpek**
Esen İşik
von Tereza Fischer
- S. 36 **Louder Than Bombs**
Joachim Trier
von Philipp Stadelmaier
- S. 38 **Carol**
Todd Haynes
von Doris Senn
- S. 39 **«Alle Liebesgeschichten
sind eine Art Krimi»**
Gespräch mit Todd Haynes
von Doris Senn

Editorial

- S. 5 **Totgeglaubte
leben länger**
von Tereza Fischer

Der Spoiler

- S. 17 **Licence to Spoil**
von Simon Spiegel

Kinovamp

- S. 18 **Pola Negri**
von Mariann
Lewinsky

Graphic Novel

- S. 20 **Ohne Worte**
von Tereza Fischer

Flashback

- S. 22 **Von der Verehrung**
von Philipp
Stadelmaier

Fade in/out

- S. 24 **Unausweichliche
Überraschungen,
entschieden
vorbereitet**
von Uwe Lützen

Soundtrack

- S. 42 **Schlichte
Vertonung
intimer Gefühle**
von Oswald Iten

Close-up

- S. 44 **Acting Glitch**
von Johannes
Binotto

Festival

- S. 46 **Dokumentarische
Bilderwelten**
von Peter Kremski

Kurz belichtet

- S. 58 **2 DVDs**
5 Bücher

Impressum

S. 63

Ablende

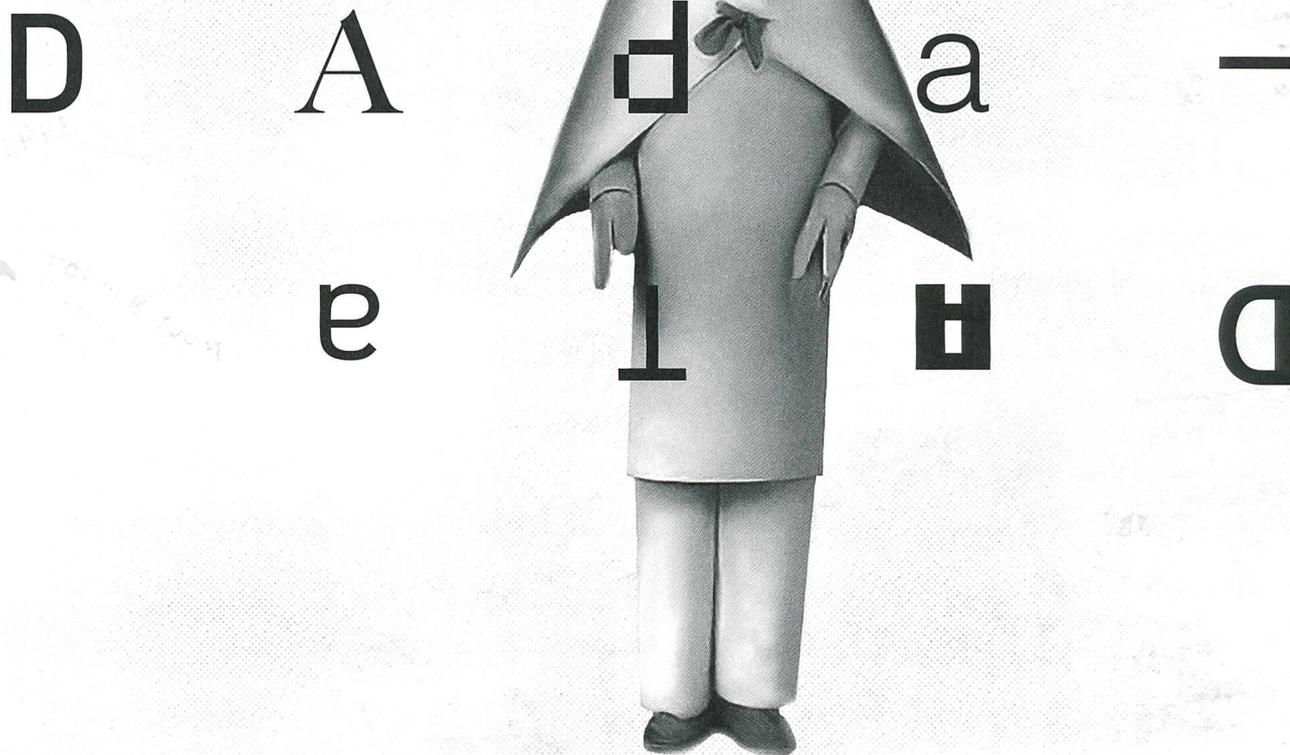
- S. 64 **Logik ist öde**
von David
Wegmüller



Carol (2015) Rooney Mara



Über die Jahre (2015) von Nikolaus Geyrhalter

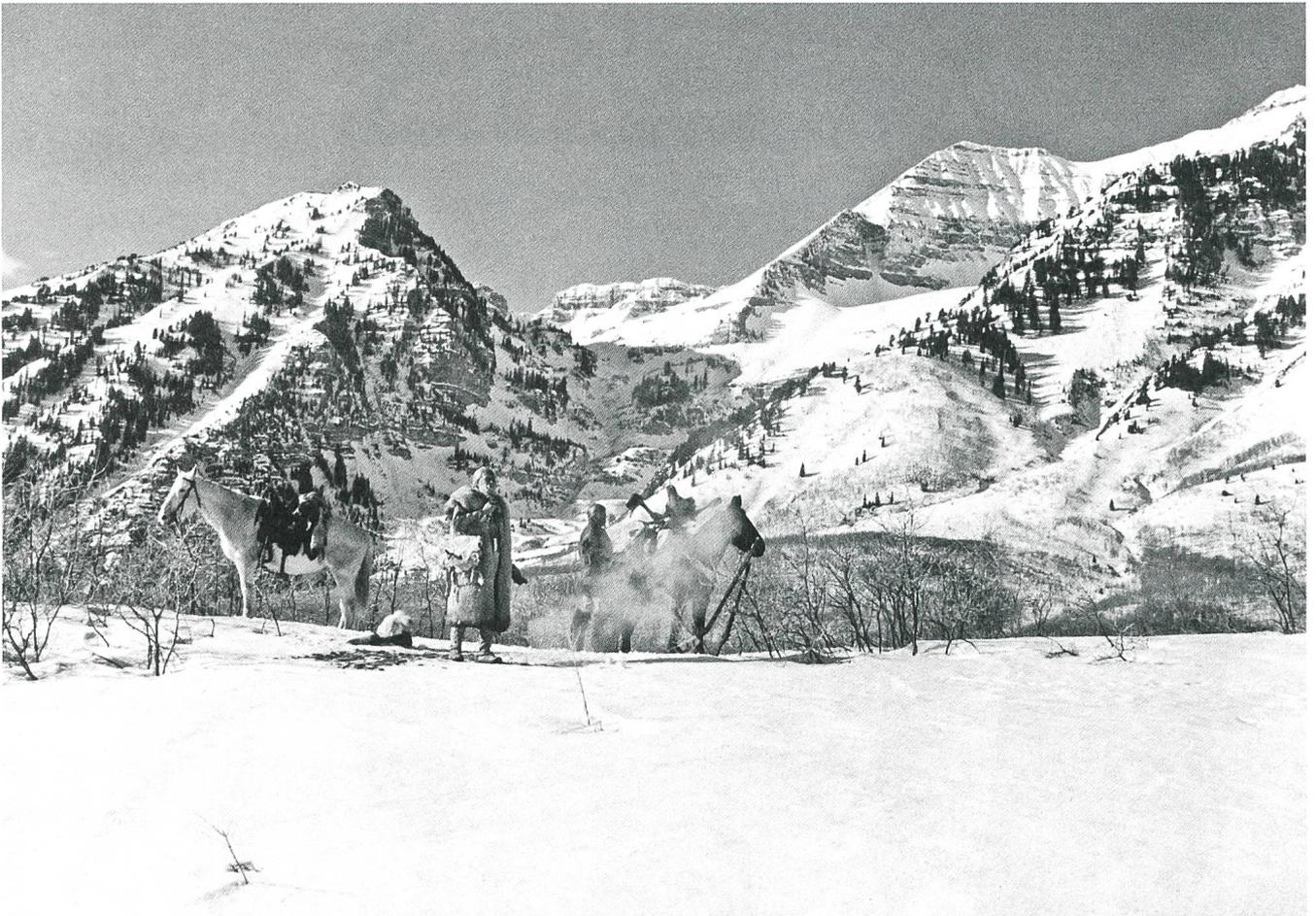


SRG SSR

Ab 5. Februar 2016 auf www.dada-data.net

En ligne sur www.dada-data.net
dès le 5 février 2016

RSI RTR RTS SRF SWI



Jeremiah Johnson (1972) Regie: Sydney Pollack

Totgeglaubte leben länger

Mit diesem Spruch könnte man *The Revenant* zusammenfassen, Alejandro González Iñárritu's neuestes Werk, das im Januar in die Kinos kommt. Der Mexikaner wagt sich an ein klassisches US-Genre, den Western, den man vor langer Zeit schon für tot erklärt hatte. Fast zeitgleich bringt auch Quentin Tarantino mit *The Hateful Eight* nach *Django Unchained* eine weitere verspielte Hommage an den Western auf die Leinwand. Es sind nicht die ersten Wiedergänger des Genres, seit einigen Jahren mehren sich die Wiederbelebungsversuche, und nun, mehr als sechzig Jahre nach dem Höhepunkt des klassischen Westens, scheint die Operation gelungen. Dazwischen war natürlich nicht nichts, der Italowestern der siebziger Jahre fließt genauso in die neuen dekonstruktivistischen Variationen ein wie der US-Spätwestern.

Aber nun wird der Western durchaus auch wieder neu erfunden. So hatte beispielsweise Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff* den Traum von der Eroberung des Westens mit einem unheimlichen ästhetischen Minimalismus und zu Tableaus erstarrten Landschaftsbildern in einen Albtraum verwandelt. Der herausragende Film kam leider nie in unsere Kinos. Dasselbe Schicksal ist dem Erstling von John Maclean, *Slow West*, beschieden. Den Western bereits in Schottland beginnen zu lassen und die Liebe zum treibenden Motiv zu machen, ist frech. Der Film ist

auch eine Liebeserklärung an den Western, dessen Grenzen hier mit Humor, aber auch explosiver Gewalt geweitet werden.

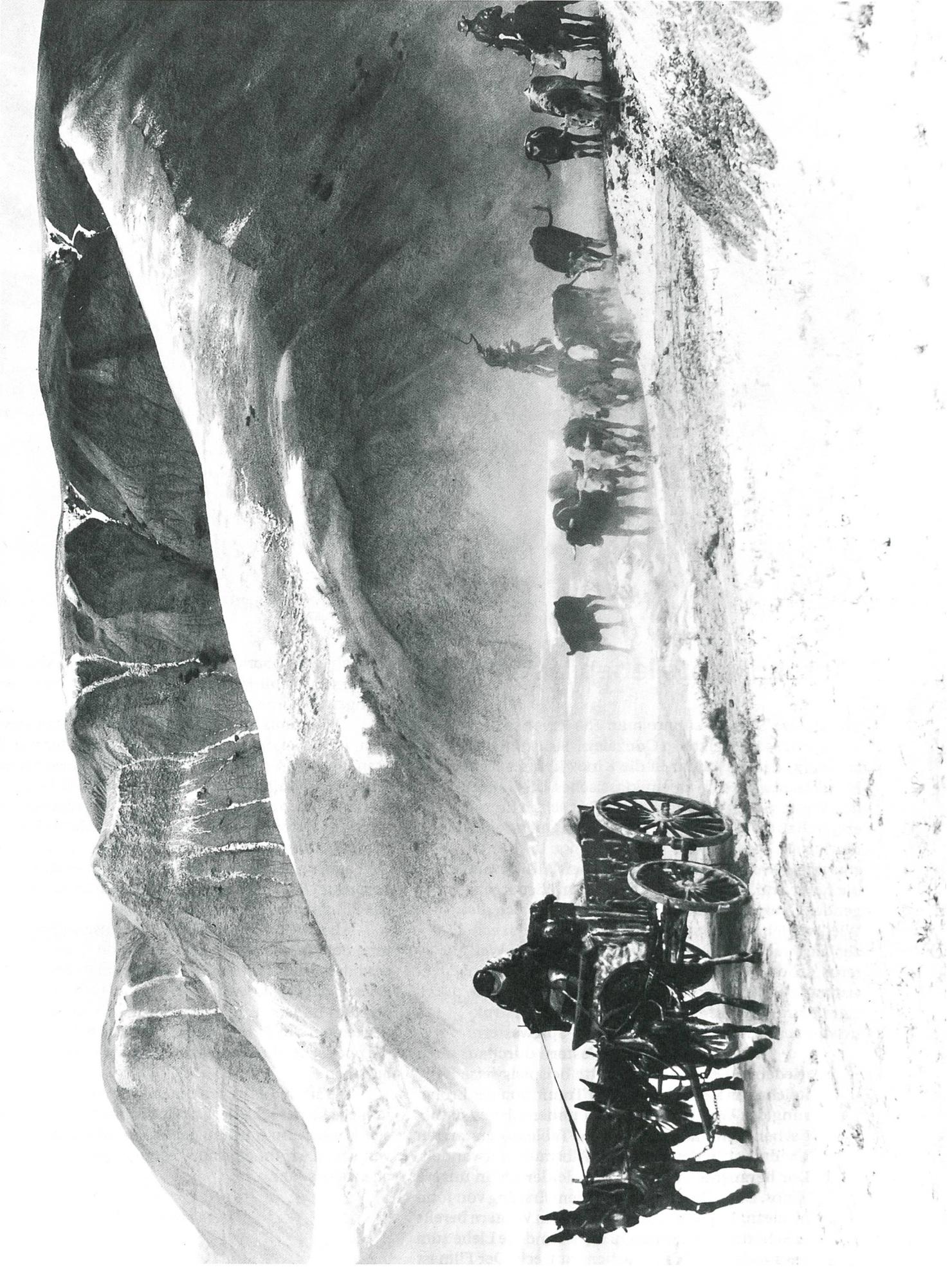
In Tarantinos Ehrerbietung an den Italowestern, im Besonderen an Sergio Corbucci, der mit *Il grande silenzio* den Klassiker des Schneewestens schuf, ist denn auch der Schnee das visuell bestimmende Element. Dieser besonderen Ausprägung des Westens widmen wir uns ausführlich in dieser Nummer. Johannes Binotto lotet das «Whiteout» aus, das die Landschaft mit dem Himmel vereint und Orientierung im Raum schwierig macht; in dem aber auch das Filmbild selbst verschwindet.

Im zweiten langen Beitrag gilt unsere Ehrerbietung dem taiwanischen Regisseur Hou Hsiao-hsien, dem das Österreichische Filmmuseum in Wien eine Gesamtretrospektive gewidmet hat. Das Programm wandert im Januar über das Stadtkino Basel zu seiner letzten Station in Berlin. Dominic Schmid lässt die poetischen Meilensteine in seinem Essay wieder aufleben.

Während es wegen der Erderwärmung bei uns immer seltener schneit, lässt sich Schneegestöber diesen Winter also im Kino genießen. In diesem Sinn wünschen wir Ihnen frohe Festtage und ein glückliches neues Jahr.

Tereza Fischer

The Last Hunt (1956) Am Ende erfriert der blutrünstige Büffeljäger.



Whiteout

Johannes Binotto

Kultur- und Medienwissenschaftler und freier Autor. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen unter anderem das klassische und postklassische Hollywoodkino oder der Zusammenhang zwischen Filmtechnik, Psychiatrie und Psychoanalyse.



Day of the Outlaw (1959) Weiss, so weit das Auge reicht.

Eine Theorie des Schnee- westerns

McCabe & Mrs. Miller (1971) Ein revisionistischer Western von Robert Altman



Der Western, das ist sengende Sonne und staubige Prärie. Das sind Gelb, Braun und Rot, die Farben des Sandes, der Erde und der Tafelberge des Monument Valley. Und darüber das Blau des weiten Himmels. Die Farben bilden das Koordinatensystem des Westerns: Sie geben Wege vor und markieren jenen Horizont, zu dem sich der einsame Cowboy immer wieder aufs Neue aufmachen muss. Beginnt es aber im Western zu schneien, ändert sich alles.

Mit den meteorologischen Aggregatzuständen wechseln auch die Regeln eines Genres. Im Schneegestöber verliert der Western seine Farben und seine Orientierung, buchstäblich und im übertragenen Sinn. So kann es denn auch nicht verwundern, dass sich Quentin Tarantino, der mit *Django Unchained* (USA 2012) bereits mit den Stereotypen des Westerns spielte, nun mit *The Hateful Eight* (USA 2016) seinen eigenen Schneewestern macht. Es war nur eine Frage der Zeit, bis dieser subversive Exeget des Genrekinos sich dieser faszinierenden Untergattung des amerikanischsten aller Filmgenres annehmen würde. Ist doch der Schneewestern zugleich Vertreter und Demontage einer Gattung: Der Schneewestern lässt uns verstehen, was der Western war und nun nicht mehr ist.

Grenzverlauf

«Das amerikanische Kino par excellence» nannte André Bazin bekanntlich den Western. Tatsächlich sind seine Motive jene der amerikanischen Ideologie per se. Wie das Grossprojekt Vereinigte Staaten von Amerika, dreht sich auch dessen prototypisches Filmgenre unentwegt um die Frage der Grenzziehung und Grenzüberschreitung. In einem damals nur wenig beachteten Referat an der Weltausstellung von Chicago 1893 beschreibt der Historiker Frederick Jackson Turner in seinem Essay «The Significance of the Frontier in American History» das Ende der Pionierzeit der USA. Dabei – so Turner – bestand

diese Pionierzeit der Inbesitznahme Amerikas durch die weissen Siedler in einem Prozess fortwährender Grenzverschiebung Richtung Westen. Diese Frontier genannte unscharfe Grenzzone, wo das besiedelte in unbesiedeltes Land übergeht und der zivilisierte vom wilden Westen abgelöst wird, ist indes nicht nur eine historisch-geografische Tatsache, sondern bildet, so wurde etwa von Richard Slotkin im Anschluss an Turner argumentiert, eine ideologische Grundmatrix der gesamten amerikanischen Kultur. Betrachtet man Darstellungen amerikanischer Siedlertrecks, wie etwa das populäre, viel kopierte Bild «Across the Continent. Westward the Course of Empire Takes Its Way» von Frances Flora Bond Palmer, sieht man darauf die Gegenüberstellung von besiedeltem Gebiet im Vordergrund und dem noch wilden, sich in den Horizont erstreckenden Land der Frontier, in das zwar bereits ein einzelner Treck wie auch die Eisenbahnlinie vorgestossen sind, das es aber noch ganz in Besitz zu nehmen gilt. Die «pursuit of happiness», wie sie in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung den Bürgern versprochen wird, ist demnach auch wörtlich zu nehmen, als eine Verfolgungsfahrt über den Kontinent. Doch ist dies bei weitem nicht die einzige Frontier, die wir in diesem Bild entdecken können. Denn die Eisenbahnlinie, die ins unbesiedelte Land vordringt, fungiert zugleich als Grenze zwischen dem von Weissen bewohnten Gebiet links im Bild und jenen von Indianern besiedelten Landstrichen auf der rechten Seite des Bilds. Eine Grenze verläuft nicht nur zwischen Natur und Kultur, sondern auch zwischen verschiedenen Kulturen, jener der Weissen und der Ureinwohner. Und auch innerhalb der Gemeinde sind Schranken eingetragen, zwischen Männern, Frauen und Kindern, zwischen den holzschlagenden Arbeitern und den im Zug sitzenden Reisenden. Und schliesslich zeigt das Bild auch noch jene absolute Frontier, den Horizont, die Grenze zwischen Erde und Himmel und damit stellvertretend auch zwischen Diesseits und Jenseits.

Es sind diese Grenzverläufe, die auch das Genre des Westerns konturieren, der Kontrast zwischen wildem und zivilisiertem Westen, Städtern und Ranchern, Weissen und Ureinwohnern. Wo aber Schnee fällt, fängt er an, die Grenzen zuzudecken. Hatten die Siedler dort am Rand der Zivilisation zwischen ungezähmter Natur und gemüthlicher Kultur mühsam eine Barriere errichtet, dann dringt mit dem Schnee die gefährliche Naturgewalt wieder mitten in die Wohnstätten ein und erobert sie zurück. Aus dem errungenen Boden wird wieder gefährliches Land. Und mit dem Schnee wird sich schliesslich das einstellen, was die Meteorologen Whiteout nennen, jenes optische Phänomen, bei dem sich in einer Winterlandschaft Himmel und Erde farblich so sehr angleichen, dass die Linie des Horizonts verschwindet. Die Menschen scheinen dann im Nirgendwo eines gleissenden, endlosen Weiss zu schweben. Konturen und Schatten verschwinden, und es ist, als würde man sich in einem völlig leeren, unendlich ausgedehnten Raum bewegen. Im Whiteout geraten Orientierungs- und

Pale Rider (1985) Clint Eastwood als unsterblicher Reiter, der aus dem Schnee kam.



Gleichgewichtssinn durcheinander, Beklemmungs- und Angstgefühle stellen sich ein.

Diesen Zusammenbruch der Ordnungen zeigt denn auch ein Schneewestern wie André De Toths *Day of the Outlaw* (USA 1959) exemplarisch. Ist das (sprechend betitelte) Wyoming-Städtchen «Bitters» zerrissen vom Zwist zwischen dem Viehbaron Blaise Starrett und den anderen Farmern, so geraten mit dem Einzug einer Horde von Desperados in das Städtchen die Fronten durcheinander. Starrett soll die Schurken über einen verschneiten Pass führen, damit sie so der Army, die bereits auf ihren Fersen ist, entfliehen können. Der Pass fungiert damit als Grenze zwischen Freiheit und Gefangenschaft, zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit. Doch der Schnee macht die Grenzüberschreitung zum unmöglichen Unterfangen. «None of us is gonna make it», meint Starrett nüchtern zum Anführer der Outlaws, als es zu spät ist, noch umzukehren. Die Desperados sind konkret und im übertragenen Sinn in einem Whiteout gefangen. Desorientiert und hilflos müssen sie erkennen, dass es jenes versprochene freie Land jenseits der Grenze für sie nicht gibt. Vielmehr hat Starrett sie wissentlich in die Irre geführt, in jenes unendliche Whiteout, das man nie durchqueren wird, aus dem es kein Entrinnen gibt. Im Schnee kann man nur zugrunde gehen. Sie gehören zugleich zu den grandiosen und unerträglichsten Bildern der Filmgeschichte: die Pferde, die im tiefen Schnee versinken, wie sie schnauben und zittern und nicht vorwärtskommen, so sehr die Reiter sie auch peitschen mögen. Am Ende bleiben neben Starrett von den Outlaws nur noch zwei übrig. Der eine erfriert allmählich, während er Wache schiebt. Auch als Leiche sind seine Augen noch starr geöffnet. Der andere ist nicht weniger hilflos. Untätig muss er zusehen, wie sich der Lotse davonmacht. Als er ihn erschiessen will, gehorchen ihm seine Hände nicht mehr. Nutzlos liegt das Gewehr in den erfrorenen Fingern. Dass Blaise Starrett, dieser Held wider Willen, es am Ende hingegen doch noch zurück ins Städtchen schafft, mag man nicht recht glauben. Zu überzeugend waren seine Worte von der Unentrinnbarkeit des Schnees.

Schneeverwehung

Während De Toth zumindest vordergründig einen Ausweg lässt, hat in Sergio Corbuccis Meisterwerk *Il grande silenzio* (Italien 1968) der Schnee endgültig alles unter sich begraben. Hier sinken die Pferde schon während des Vorspanns ein und lassen ihre Reiter in den Schnee stürzen. Offensichtlich zitiert Corbucci hier seinen Vorgänger und macht dabei zugleich klar, dass jener Zustand hilfloser Verlorenheit, auf den De Toths Film zuläuft, bei ihm bereits den Normalzustand darstellt. Der Film beginnt mit einem Whiteout, einem grenzenlosen Schneefeld, durch das sich ein einsamer Reiter bewegt. Woher er kommt, wohin er geht, weiss niemand zu sagen. Im weissen Nirgendwo gelten keine Landkarten. So macht Corbucci schon visuell die Hilf- und Rettungslosigkeit klar, in der die Figuren und auch die Zuschauer seines

Films gefangen sind. Stellt der Italowestern sowieso unentwegt die Regeln des amerikanischen Westerns infrage, so führt dies Corbucci in seinem Film zum Extrem. Die sauberen Grenzen, von denen einst die Western handelten, haben sich verwischt, aufgelöst im Schnee. Wenn später die Postkutsche, dieses klassische Westernvehikel, durch die Schneewüste fährt (auch dieses Motiv wird sich Tarantino von Corbucci ausleihen), dann herrscht im Wagen drin genau dasselbe Irrsinn wie in der Landschaft draussen. Da ist der von Klaus Kinski gespielte Kopfgeldjäger Loco, der dem Gesetz zu seinem Recht verhilft, in Wahrheit aber der böseste aller Verbrecher ist. Da ist der Sheriff, der zwar den Stern trägt, aber hilflos und eingeschüchtert mit ansehen muss, wie alles ohne ihn entschieden wird. Und da ist der von Jean-Louis Trintignant gespielte stumme Titelheld *Silence*, von dem wir ebenfalls nicht wissen, ob wir ihn den Guten oder den Desperados zuschlagen sollen. Dazu aber zeigt uns das Filmbild, wie die Postkutsche mal von unten nach oben und schon in der nächsten Einstellung von oben nach unten durchs Filmbild fährt, mal von rechts nach links und dann urplötzlich wieder zurück von links nach rechts. Lauter falsche Bildanschlüsse, könnte man meinen. In Wahrheit aber vermitteln sie nur treffend, wie sehr man sich verirrt hat. Unter dem Schnee aber, da hat der Kopfgeldjäger Loco überall seine Leichen eingebuddelt, die er von Mal zu Mal wieder hervorholt, als wäre die ganze Winterlandschaft ein einziges Massengrab. Der Tod hat kein Pathos mehr. Die Heldengeschichten von einst sind in ihrem winterlichen Zustand bei Corbucci nur noch zynisch, brutal und sinnlos, wie die Taten Locos. In der Schneeverwehung des Whiteout gehen sämtliche Werte unter.

Auch in Richard Brooks *The Last Hunt* (USA 1956) verkommt die einst als edel ausgegebene Auflehnung des Cowboys gegen die Naturgewalten zum sinnlosen Gemetzel, in dem der Büffeljäger Gilson wahllos ganze Büffelherden abschlachtet. Es ist dieselbe grausige Entlarvung des mythischen Jägers als eines rasenden Berserkers, wie sie später John Williams in seinem Roman «Butcher's Crossing» so eindringlich schildern wird. Nichts Nobles ist an diesem Kampf von Mensch gegen Tier, sondern nur schiere Zerstörungslust. Doch mit der Winterkälte werden diese Verheerungen durch die Menschen weggewischt von einer anderen, noch grösseren Gewalt. Wahnsinnig geworden von den Phantomen der gemordeten Tiere, findet der blutrünstige Gilson schliesslich im Frost den Tod.

Dispersion

Die schlichte «Ethik des Epos», die Bazin im Western noch am Werk sah, mit seiner Welt, «in der das gesellschaftlich Gute und Böse, in all ihrer Reinheit und Notwendigkeit, als zwei in sich geschlossene Grundelemente existieren» – all das gibt es im Schneewestern nicht mehr. Dichotomien lösen sich auf. Das *Prinzip der Konfrontation* von Gut und Böse, wie es sich am deutlichsten im Motiv des Westernduells

Die Heldengeschichten von einst sind in ihrem winterlichen Zustand bei Corbucci nur noch zynisch, brutal und sinnlos, wie die Taten Locos. In der Schneeverwehung des Whiteout gehen sämtliche Werte unter.

Cheyenne Autumn (1964) Wipeout: Massaker im Schnee



versinnbildlicht, weicht im Schneewestern einem *Prinzip der Dispersion*, der Verstreuung und Verwischung, auch der Verlorenheit und Verzweiflung.

Prompt lässt Robert Altman in seinem revisionistischen Western *McCabe & Mrs. Miller* (USA 1971) die Dekonstruktion des Duellklischees mit einer Schneeszene engführen: Wenn es am Ende des Films zum finalen Schusswechsel zwischen McCabe und seinen Verfolgern kommt, geht im Schneegestöber jeglicher Heroismus verloren. Statt mit selbstsicherem Tritt stolpert und strauchelt der Antiheld McCabe in den Kampf. Und statt sich von Angesicht zu Angesicht gegenüberzutreten, schießt man sich heimlich in den Rücken. Aus dem Westernduell ist ein hinterhältiges Katz-und-Maus-Spiel geworden, eine üble, unehrenhafte Plackerei. Und wenn McCabe stirbt, wird er von niemandem betrauert. Unbeachtet von allen verreckt er einsam im Schnee. Die Dispersion ist total, Auflösung allüberall.

Und auch wenn Andreas Prochaska jüngst in *Das finstere Tal* (Österreich 2014) den Topos des Westernduells noch einmal erfolgreich zu reanimieren versteht, herrscht auch bei ihm die totale Auflösung der Werte. Das Bergdorf, in dem sein Schneewestern spielt, erweist sich als Gewebe von Inzest und Missbrauch. Das republikanische Ideal der sich selbst organisierenden Gemeinde, die keine fremden Richter braucht, entpuppt sich als Terrorherrschaft der Stärkeren: Ganz in der Gewalt der Familie Brenner und ihrer Söhne, müssen alle Bräute des Dorfs zunächst den Tyrannen zu Willen sein und ihnen Kinder gebären. Selbst der von aussen in diesen Kosmos eindringende Racheengel, der sich im Schnee darankmacht, den ganzen Brenner-Clan auszulöschen, ist nicht frei von dieser Verstrickung. Er selbst, so wird man erfahren, war eines jener Kinder, das die Brenners einst gezeugt haben. Die Bestien auf der anderen Seite sind eigentlich seine Brüder. So verwischen sich im Schneewestern sämtliche Genealogien. Alle sind mit allen verwoben, die Konturen der einzelnen Subjekte lösen sich auf.

Protagonisten wie Sydney Pollacks Jeremiah Johnson oder Will Penny aus Tom Griers gleichnamigem, leider viel zu unbekanntem Film von 1968 sind beides keine klar konstruierten Figuren mehr, sondern eigentliche Schemen, eher Bruchstücke von Personen, denen der karge Winter noch das Letzte raubt, wofür es sich zu leben lohnte. «Some say he is dead ... some say he never will be», heisst es als Tagline auf dem Filmplakat von *Jeremiah Johnson* (USA 1972) – unsterblich sind die Protagonisten des Schneewesterns höchstens, weil sie eigentlich immer schon tot waren. Die Schneefelder des *Whiteout*, über die sich ihre ziellosen Wege ziehen, entpuppen sich dabei als Limbus, als jenes ungewisse Zwischenreich zwischen Leben und Tod, in dem sie Gefangene sind, die nirgendwo einen Platz finden. Es ist aus diesem Zwischenreich, aus dem auch Clint Eastwoods *Pale Rider* (USA 1985) auftaucht. «Als das Lamm das vierte Siegel öffnete, hörte ich die Stimme des vierten Lebewesens rufen: Komm! Da sah ich ein fahles Pferd; und der, der auf ihm sass, heisst <der Tod>; und die

Unterwelt zog hinter ihm her», liest das Mädchen im Film aus dem sechsten Kapitel der Offenbarung des Johannes. Doch so, wie das Mädchen ihrem Gebet andauernd widerspricht, so ist wohl auch jenes Wunder, das sie herbeisehnt, ein ambivalentes. Ist der fahle Reiter, jener *Pale Rider*, den das Mädchen mit ihrem Gebet herbeiruft, ein göttliches Wunder oder Bringer des Verderbens? Als Geschöpf, das aus dem *Whiteout* des Schnees stammt, jenem Zwischenreich, wo sich Himmel und Erde nicht mehr unterscheiden lassen, ist er tot und lebendig zugleich: ein lebender Toter. Beweisen dies nicht auch die Narben auf seinem Rücken? Einschusslöcher, die niemand überleben kann, es sei denn, er war schon tot.

Wipeout

Whiteout – *Wipeout*: Die Ähnlichkeit im Laut deutet auf die inhaltliche Analogie. Die optischen Auflösungserscheinungen des *Whiteout* korrespondieren mit der Auslöschung von Familien und Figuren, mithin mit der Vernichtung ganzer Kulturen. Das ist zum Beispiel die Geschichte von John Fords letztem Western, *Cheyenne Autumn* (USA 1964), der den Exodus der Cheyenne-Indianer im Jahre 1878/79 auf eine schreckliche Schneeszene zulaufen lässt, wenn die in einem Army-Fort festgehaltenen Cheyenne ausbrechen versuchen und dabei von den amerikanischen Soldaten massakriert werden. So missglückt Fords Film in seiner Unentschlossenheit scheint, ob er nun schonungslose Anerkennung der Verbrechen an den amerikanischen Ureinwohnern oder ein Abenteuerpektakel sein will, gelingen ihm doch im winterlichen Setting Aufnahmen, die einen schlottern lassen. Was sich in Fords Bildern von den auf dem Schneeboden liegenden Leichen der Cheyenne andeutet, ist jenes noch schrecklichere Massaker, die Schlacht am *Wounded-Knee-Fluss* vom 29. Dezember 1890, wo an die 300 Lakota, darunter auch Frauen und Kinder, von der US-Kavallerie getötet wurden. Es sind diese grausigen und beschämenden Bilder, auf die Ford hier wohl implizit Bezug nimmt. Auf den Bildern ist zu sehen, wie die Indianer nicht nur von den Gewehren der US-Armee niedergestreckt wurden, sondern auch wie die Verletzten, die man auf dem Schlachtfeld liegen gelassen hatte, in einem dreitägigen Schneesturm umkamen, der unmittelbar nach der Schlacht ausbrach. Als man später die Leichen der Lakota einsammeln liess, um sie in Massengräbern zu verscharren, waren deren Körper steif gefroren, wie man auf historischen Aufnahmen sehen kann. Eine besonders erschütternde Fotografie ist dabei das Bild des Häuptlings *Big Foot*, dem Anführer der Sioux, dessen gefrorene rechte Hand so gekrümmt ist, als hätte der tote Häuptling noch im Sterben auf sich selber gedeutet. So zeigt der Leichnam auf sich selber als Mahnmal für die Ausrottung der amerikanischen Ureinwohner. Der Mediziner *Black Elk* erzählte seinem Chronisten *John G. Neihardt* später: «Und so war alles vorbei. Ich wusste nicht, wie viel hier endete. Blicke ich jetzt zurück vom hohen Berg meines Alters, kann ich immer noch die geschlachteten Frauen und Kinder in

Die Schneefelder des *Whiteout*, über die sich ihre ziellosen Wege ziehen, entpuppen sich dabei als Limbus, als jenes ungewisse Zwischenreich zwischen Leben und Tod, in dem sie Gefangene sind, die nirgendwo einen Platz finden.

McCabe & Mrs. Miller (1971) Im weissen Rauschen verliert sich der Held und das Medium selbst.



Haufen liegen sehen, verstreut in der gewundenen Schlucht, so klar wie ich sie mit jungen Augen sah. Und ich sehe, dass noch etwas anderes gestorben ist in dem blutigen Schlamm und begraben im Schneesturm. Der Traum eines Volkes starb dort.»

Fords Film fehlt freilich der Mut, diese Vernichtung in ihrem ganzen Ausmass anzuerkennen, und es ist darum auch signifikant, dass er statt des finalen Massakers an den Indianern den zehn Jahre früheren Exodus der Cheyenne zum Sujet macht. Trotzdem rufen die Szenen im Schnee die Bilder vom Wounded Knee wach, und wenn der irr gewordene Army-Befehlshaber, der Zeuge des Gemetzels geworden ist, mit starrem Blick an der Kamera vorbei ins Off läuft, in jenes radikale Nirgendwo jenseits des Bilds, wird zumindest momenthaft jene absolute Vernichtung spürbar, von der Black Elk sprach: «Und so war alles vorbei.»

Weisses Rauschen

Wenn in besagter Szene aus Fords *Cheyenne Autumn* der Kommandant aus dem Bild ins Off wankt und einem langen Schwarzbild weicht, deutet sich an, wie im Schneewestern auch das filmische Medium selbst an sein Ende kommt. Am Ende von *The Last Hunt*, wenn der grausame Büffeljäger Gilson im Schnee umkommt, sind die Bilder verunklart durch die umherwirbelnden Flocken. Wie Gilson möchte auch der Filmzuschauer seine Augen zusammenkneifen, um genauer sehen zu können. Der Schneesturm ist vor allem auch Bildstörung. «White noise» oder eben auch «Schneegestöber» nennt man jenes Bildrauschen, das den Fernsehzuschauern der fünfziger Jahre bestens vertraut gewesen ist. Und dieser Film von 1955 scheint darauf anzuspielen. Das Bild zersetzt sich, zerfällt in weisses Filmkorn. Das *Whiteout* macht nicht nur alle inhaltlichen, ideologischen Grenzverläufe des Westerns unklar, es lässt das Medium selbst ausfransen, sich verwischen. So sieht denn auch der Bison, den Gilson in seiner letzten Nacht noch erlegt, als das aus, was er ist: eine blossе Erscheinung, ein schieres Phantom – instabiler Fotozauber, der alsbald zerfällt in weisses Rauschen.

Wenn Altman über das ganze Ende von *McCabe & Mrs. Miller* Aufnahmen eines Schneegestöbers blendet, ist der Effekt merkwürdig unnatürlich. Statt die Illusion von realem Schneefall zu erzeugen, sieht man, dass die Flocken nur ein Filter sind, der nachträglich noch über die Filmbilder gelegt wurde. Doch ist der Effekt gerade in seiner irritierenden Qualität umso brillanter: Wir erkennen, dass der Schnee nicht nur innerhalb des diegetischen Raums fällt, er schlägt sich auch auf dem Filmmaterial selbst nieder. Das Medium selbst verliert sich im *Whiteout*.

Noch selbstreflexiver macht Don Siegels *The Shootist* (USA 1976) das eigene Medium zum Thema. Obwohl Schnee hier kaum je explizit gezeigt wird, zeigt er doch den Western in seiner winterlichen Auflösung. Schon in der ersten Sekunde des Films hören wir den Winterwind blasen, und wir sehen den verschneiten Berg, von dem unser Westernheld herreiten wird,

Das *Whiteout* macht nicht nur alle inhaltlichen, ideologischen Grenzverläufe des Westerns unklar, er lässt das Medium selbst ausfransen, sich verwischen.

so wie später auch der fahle Reiter von Clint Eastwood, dem Zögling Don Siegels. Steht bei Eastwood das winterliche Gebirge für die Zone des Limbus, gehört es bei Siegel zum mythischen Reich des Kinos selbst. Denn der verschneite Berg ist jener des Logos der Paramount-Studios. Und während uns die Stimme aus dem Off den einsamen, von John Wayne gespielten Cowboy vorstellt, der von diesem Schneeberg herkommt, sehen wir Bilder aus dessen Leben – eine Found-Footage-Dokumentation sozusagen. Dabei handelt es sich um lauter Aufnahmen aus anderen Western, in denen John Wayne einst mitgespielt hatte. All die Filme von John Ford oder Howard Hawks, die John Wayne berühmt gemacht haben, vereinigen sich in einer einzigen Montagesequenz. Damit werden wir Zeugen eines wunderbaren Doppeleffekts: Siegels Eröffnungssequenz erzählt zweierlei, die Lebensgeschichte des fiktiven Revolverhelden J. B. Books wie auch die Kinokarriere jenes Darstellers, der in Siegels Film – wie alle Beteiligten bereits ahnten – seine letzte Rolle spielen sollte. Es ist, als würden sich Illusion und Realität vor und hinter der Kamera übereinanderlegen, so wie die Montage die verschiedenen Wayne-Filme gleichsam übereinanderlegt und sich einverleibt. Der Westernheld J. B. Books, der da aus dem Schnee zu uns und damit zugleich auf sein eigenes Ende hin, seinem eigenen Winter entgegensteuert, ist die Summa aller Westernhelden, die Wayne je gespielt hat. Alle anderen Waynes sind enthalten in jenem alten Gesicht in Grossaufnahme, das wir am Schluss nach all diesen Ausschnitten aus früheren Tagen sehen.

Eine ganze Filmgeschichte ist enthalten in dieser Ansicht des vom Winter verzehrten Cowboys. Damit macht der Vorspann von *The Shootist* im Grunde etwas ganz Ähnliches wie der Künstler Hiroshi Sugimoto auf seinen berühmten Kinofotos der siebziger und achtziger Jahre. Sugimoto hat Kinoräume fotografiert, bei denen er eine Belichtungszeit wählte, die der Länge jener Filme entsprach, die in diesen Kinos auf der Leinwand gezeigt wurden. Dadurch ist auf Sugimotos Bildern von den gezeigten Filmen nichts mehr zu erkennen ausser einer weissen Leinwand. Was als Spur von den Filmen bleibt, ist ihre Totalität, die Ansammlung all ihrer Einzelbilder, die sich in Sugimotos Fotos zu einem strahlenden Weiss aufsummieren. In diesem gleissenden Weiss sind alle Bilder des Films enthalten, aufbewahrt und zugleich aufgelöst. Das ist es, worauf auch der Schneewestern zustrebt: die Vollendung des Kinos im reinen Weiss. Die Summa aller gezeigten Bilder ist ein einziges Schneefeld, das totale *Whiteout*. ×

→ Literatur:

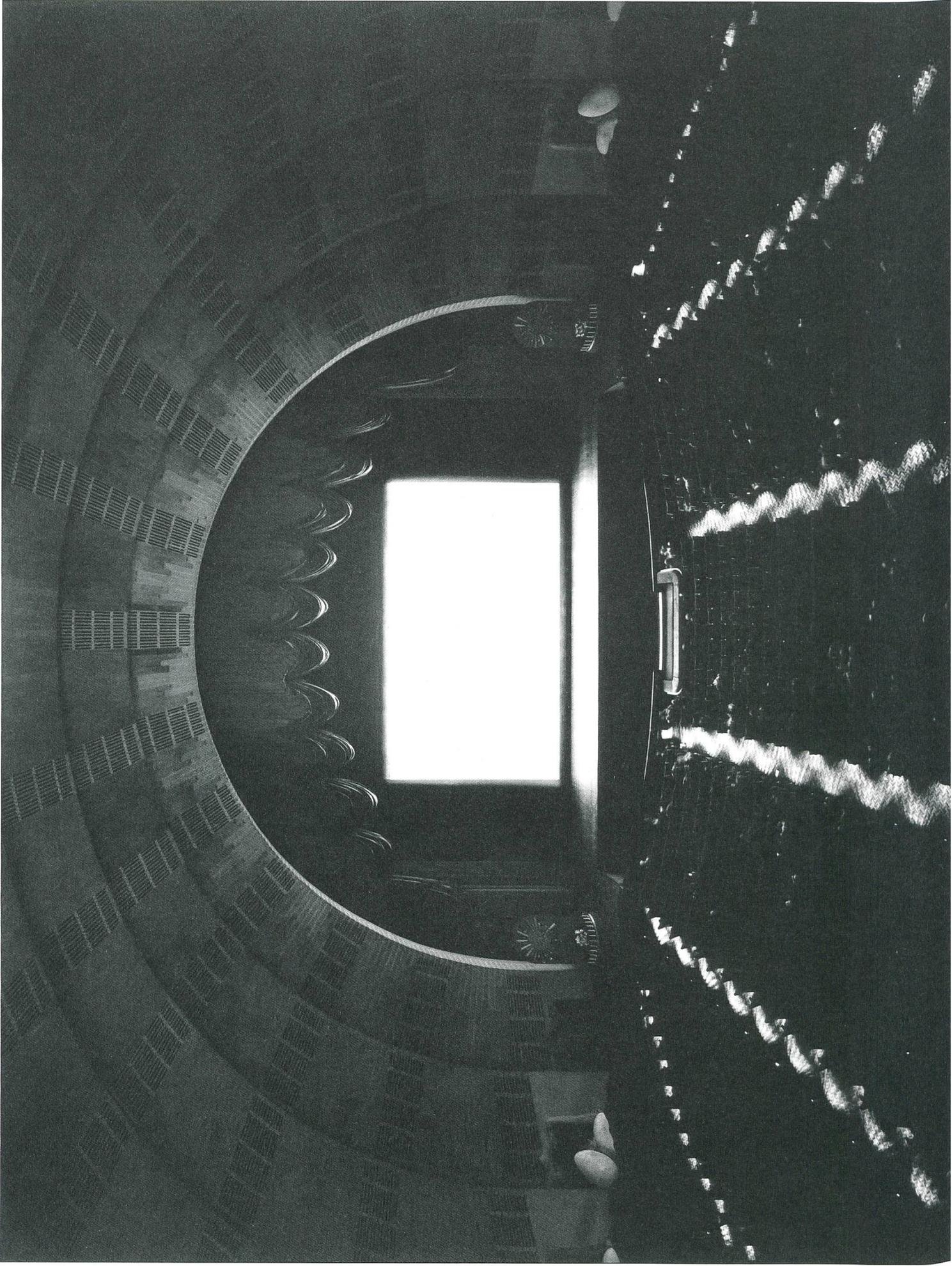
André Bazin: «Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence» in: Was ist Film? Berlin, Alexander Verlag, 2004, S. 255–266

Richard Slotkin: «Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America». Norman, University of Oklahoma Press, 1998

John Mack Faragher (Ed.): «Rereading Frederick Jackson Turner: The significance of the frontier in American history, and other essays». New York, Henry Holt and Co., 1994

Der Essay ist mit inspiriert von der Filmreihe «From My Cold, Dead Hands. Zur Melancholie des Schneewesterns», die ich im Januar 2012 zusammen mit Nicole Reinhard für das Stadtkino Basel kuratiert habe.

Radio City Music Hall (1978) Hiroshi Sugimoto



Der Spoiler

Spectre

Regie: Sam Mendes; Buch: John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jez Butterworth; Kamera: Hoyte van Hoytema; Schnitt: Lee Smith; Ausstattung: Dennis Gassner; Musik: Thomas Newman. Darsteller (Rolle): Daniel Craig (James Bond), Christoph Waltz (Blofeld), Léa Seydoux (Madeleine Swann), Ralph Fiennes (M), Monica Bellucci (Lucia Sciarra), Ben Whishaw (Q). USA 2015. Produktion: B24, Eon Productions. Verleih: Walt Disney

Licence to Spoil

Dass die gemeine Spoilerphobie mittlerweile epidemisch geworden ist, hat unlängst der Filmverleih Walt Disney bewiesen, der in der Schweiz das jüngste James-Bond-Abenteuer Spectre verleiht. In der Einladung zur Pressevorführung wurden die Journalisten ausdrücklich dazu angehalten, in ihrer Berichterstattung auf Spoiler zu verzichten.

Diese Bitte ist ziemlich erstaunlich und rührt an die Frage, was eigentlich unter einem Spoiler zu verstehen ist. Gemeinhin bezeichnet man damit ja die Information über eine wesentliche Plot-Wendung, eine Überraschung, die der Handlung eine neue Richtung gibt. Etwa, dass Darth Vader Luke Skywalker's Vater ist oder dass Harry Potters Lehrer Albus Dumbledore sterben muss. Diese Dinge im Voraus zu verraten, kann einem Kinozuschauer oder einer Leserin schon mal den Spass verderben. Was aber gibt es bei James Bond zu spoilern? Wie Umberto Eco bereits in den fünfziger Jahren in einem mittlerweile klassischen Aufsatz geschrieben hat, zeichnen sich die Abenteuer des berühmtesten Agenten im Dienste Ihrer Majestät just durch ihre Gleichförmigkeit aus. Der Reiz von James Bond liegt gerade darin,

dass wir wie beim klassischen Märchen immer wieder die gleichen Elemente vorgesetzt kriegen, deren Arrangement sich jeweils nur leicht verändert.

Nun haben sich die Kinoabenteuer von 007 seit Dr. No vor fünfzig Jahren zwar durchaus gewandelt, mit echten Überraschungen wartet Bond aber nach wie vor kaum auf. Wir wissen von Anfang an, dass Mr. Kiss Kiss Bang Bang am Ende den Bösewicht besiegen, die Welt retten und das Bond-Girl kriegen wird und dass der Weg dorthin mit exotischen Locations und extravagantem Actionszenen garniert sein wird. Die Filme mögen in einzelnen Szenen mit unerwarteten Gags aufwarten, Spannung im engeren Sinn, dass wir uns als Zuschauer fragen, wie das Abenteuer ausgehen könnte, ist den Filmen aber weitgehend fremd.

Die Ausbreitung der Spoilerphobie geht Hand in Hand mit der steigenden Beliebtheit von Erzählformen, die auf Twists, Rätsel und überraschende Wendungen setzen; etwa Fernsehserien wie Lost oder die Filme Christopher Nolans. Die Produzenten der Bond-Filme hatten noch nie Skrupel, sich hemmungslos bei anderen erfolgreichen Filmen zu bedienen, und insbesondere Skyfall und Spectre orientieren sich offensichtlich an Nolans bei Publikum und Kritik gleichermaßen erfolgreichen Batman-Trilogie. So ist es denn auch nicht erstaunlich, dass man Bond wie weiland Bruce Wayne ein oder vielmehr zwei traumatische Kindheitserlebnisse verpasste.

Bereits in Casino Royale wurde en passant erwähnt, dass Bond ein Waisenkind ist. In Skyfall, dessen Showdown auf dem gleichnamigen Familienanwesen spielte, erfuhren wir dann, dass seine Eltern starben, als der kleine James elf Jahre alt war. Ist diese Information nun ein Spoiler? Im Grunde nicht, denn für den Verlauf der Handlung ist sie gänzlich irrelevant. Anders als bei Bruce Wayne, dessen Entscheid, zum dunklen Ritter zu werden, direkt auf den gewaltsamen Tod seiner Eltern zurückgeht, hat Bonds Waisenschaft auch keinen sichtbaren Einfluss auf die Gestaltung der Figur.

Die Drehbuchautoren von Spectre waren dennoch der Ansicht, dass man auf dieser Schiene weiterfahren sollte, und bastelten deshalb eine grosse biografische Enthüllung: Der von Christoph Waltz verkörperte Erzbösewicht Ernst Stavro Blofeld ist in Wirklichkeit Bonds Ziehbruder Franz Oberhauser. Nach dem Tod von Bonds Eltern nahm sich Hannes Oberhauser des Jungen an und zog ihn gemeinsam mit seinem Sohn Franz gross. Doch dieser war auf James so eifersüchtig, dass er seinen eigenen Vater tötete und anschliessend untertauchte.

Teile dieser Vorgeschichte sind bereits in Ian Flemings Romanen zu finden, für alle Nicht-Bond-Aficionados wäre sie aber ein zumindest potenziell spoilerwürdiger Plot-Twist. Spectre betreibt auch einigen inszenatorischen Aufwand, um all diese Details bedeutsam erscheinen zu lassen. Allerdings ohne jegliche Wirkung. Die mühsam aufgebaute Rivalität ist für die Handlung des Films ohne Bedeutung. Als Bond und Blofeld endlich aufeinander treffen, ist von einer langjährigen Animosität wenig zu spüren. Die vermeintliche Offenbarung entpuppt sich als Pseudo-Twist ohne weitere Konsequenzen. Der tiefe Hass Blofelds auf seinen Ziehbruder wirkt behauptet, ebenso seine Erklärung, für die ganze Unbill, die Bond bislang widerfuhr, verantwortlich zu sein (hier tun sich zudem gewaltige Logiklöcher auf: So war der Skyfall-Schurke Raoul Silva erklärtermaßen ein Einzelkämpfer auf persönlicher Rachemission und nicht Teil eines grösseren Plans).

Die vier Filme mit Daniel Craig sind ein gross angelegter – und finanziell äusserst erfolgreicher – Versuch, James Bond für das 21. Jahrhundert aufzudatieren. Und dazu gehört anscheinend auch, dass man bei der allgemeinen Spoiler-Paranoia mitmacht. Selbst wenn es gar nichts zu spoilern gibt, was für den Film irgendwie wesentlich wäre.

Simon Spiegel

→ Information:
Kritik zu Spectre finden Sie
auf www.filmbulletin.ch





Ernst Lubitsch und Pola Negri

Kinovamp

«Here She Comes! Kinovamp»
Eine Filmreihe zu hundert Jahre Kinovamp

Die Bergkatze

Regie: Ernst Lubitsch; Buch: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch;
Kamera: Theodor Sparkuhl; Ausstattung, Bauten:
Ernst Stern. Darsteller (Rolle): Pola Negri (Rischka, die
«Bergkatze»), Victor Janson (Kommandant der Festung
Tossenstein), Marga Köhler (seine Frau), Edith Meller
(Lilli, beider Tochter), Paul Heidemann (Leutnant Alexis),
Wilhelm Diegelmann (Räuberhauptmann), Hermann
Thimig (Pepo, ein schüchterner Räuber), Paul Biensfeldt
(Dafko), Paul Graetz (Zofano), Max Kronert (Masilio),
Erwin Kopp (Trip). Produktion: Projektions-AG Union.
Deutschland 1921. Schwarzweiss; Dauer: 82 Min.

Pola Negri



Gibt es den Orient überhaupt noch? Kommen von dort die Flüchtlinge her? Liegen dort unsere Feriendestinationen mit tollem Ayurveda-Frühstücksbuffet, Massagen und allem und zudem echt günstig?

Vor hundert und mehr Jahren gab es den Orient ganz fraglos. Er befand sich im Westen. Diese von Zirkustieren und geschmeidigen Tänzerinnen bevölkerte Phantasiewelt war Schauplatz rauschender Publikumserfolge wie «Sumurun», eines Tanztheaters von 1910, und vieler Filme. «Stoff spannend, Haremsszenen prima», schrieb die Kritik zufrieden über *Die Lieblingsfrau des Maharadjas*, einen dänischen Film von 1916.

Pola Negri begann ihre Karriere in Warschau; 1917 tritt sie als geschmeidige Tänzerin in einer Reprise von «Sumurun» in Berlin auf, und dabei lernt Ernst Lubitsch sie kennen (der neben seiner Regiearbeit bis 1918 Ensemblemitglied von Max Reinhardts Deutschem Theater blieb). Mit *Madame Dubarry* (1919) werden die beiden schlagartig weltberühmt. Lubitschs Historienfilm über die lebensdurstige Modistin Jeanne, die über eine Reihe von Liebhabern zur mächtigen Favoritin von Louis XV aufsteigt und unter dem Fallbeil der Guillotine endet, läuft 1920 monatelang in New York und fegt den im Krieg verhängten internationalen Boykott gegen deutsche Filme weg. Hollywood, äusserst beunruhigt über die neue Konkurrenz, kauft sie einfach ein; 1922 gehen Ernst Lubitsch und Pola Negri in die USA.

Sie wurde sofort der glamouröseste Star von Hollywood. Gloria Swanson mochte mehr und glitzerndere Kleider haben, doch Pola Negri war einfach eine Bombe mit ihrer erwachsenen Ganzkörpererotik und ihrem überlegenen undurchdringlichen Blick. Man muss sich vorstellen, wie so was in voller Pracht im Umfeld von Lilian Gish und Mary Pickford auftaucht, diesen auf perverse präpubertäre Sexlosigkeit heruntergedimmten amerikanischen Idolen in Hängekleidchen, hüpfend und klatschend wie die Vierjährigen.

Negris Schönheit war damals modisch und erscheint uns heute eindringlich individuell. Dem damaligen Modeideal entsprachen die breite Stirn, der grosse Abstand zwischen den Augen und die kurze Nase. Unverwechselbar expressiv wirkt ihr Gesicht durch die hochgezogene Oberlippe und ein leises Auseinanderschielen. Das Profil ist hinreissend. Nur die Berlinerin Marlene Dietrich zeigte, ganz jung, diesen Typ, weiche Sinnlichkeit ohne jede Anschmiegsamkeit, ohne Romantik, im Gegenteil: Die Frauen versprechen nicht Liebe, sondern Gefährlicheres oder Ordinärereres. Oder Menschlicheres: Sie wissen sich zu verschaffen, was ihnen Freude macht. Aufs Gepflücktwerden zu warten, figuriert nicht in ihrem Lebensplan.

Lubitsch, der Typ und Talente seiner Stars stets vollkommen erfasste und gesteigert zur Wirkung brachte, erfand für Pola Negri mit Rischka, der wilden Räuberhauptmannstochter in *Die Bergkatze*, die schönste Rolle ihrer Karriere. In

dem ganzen vertrottelten Personal der Komödie – auf dem Eis schlitternde Soldaten bekämpfen durch den Schnee purzelnde Räuberzwerge – strahlt Rischka natürliche Autorität aus, kompetent arbeitet sie mit Pistolen, Schneebällen und Peitsche, und die Liebe der Räuber inklusive Hauptmann zur herrlichen Pola-Rischka ist respektvoll bis ängstlich. «Das Mädels hat Schmiss!», stellt der sich für unwiderstehlich haltende Opreppenleutnant beeindruckt fest, nachdem ihn Rischka die Bergwand hinuntergeschmissen hat. Sie schmeisst dann auch, auf Raubzug, das Mobiliar des Garnisonsschlosses aus dem Fenster, ganz die fleissige Hausfrau, es zersplittert vor den wartenden Komplizen, und das zu sehen, macht uns fröhlich. Überhaupt ist der Witz dieses einzigartigen Films Bildwitz in Hülle und Fülle, angefangen bei den spektakulär-verquerten Zuckertorten-Schlossbauten von *Ernst Stern*, deren Kurven als Halfpipes und Schaukeln dienen können. Lubitsch hält die Handlung verschwindend klein und reiht locker Szenen und Nummern aneinander, um die Dynamik von Einfällen und Gags frei ausschwingen zu lassen, dem Auftritt des Schneemannorchesters Zeit zu geben, eine Hochzeit als Beerdigung zu inszenieren und das Militär, und im speziellen Offiziere, lächerlich zu machen. (Und das drei Jahre nach dem Krieg: Der Film kam gar nicht gut an.) Als Zuschauer verlieren wir gleich den Faden, da es keinen gibt, und tun das einzig Richtige: zuschauen und versuchen, uns möglichst keinen der phantastischen Einfälle entgehen zu lassen. Und in dem dadaistisch-grotesken Klamauk erstrahlt Pola Negri in warmer Körperlichkeit. Wie sie sich Parfüm in den Busen giesst und sich genussvoll bewegt wie ein Vogel im Sandbad, oder wie sie die weinende Rivalin freundlich streichelt und ihr zugleich geschickt den Perlenschmuck abnimmt, solche Momente sind unvergängliche Geschenke eines grossen Regisseurs und einer wunderbaren Schauspielerin an das Publikum.

Das klassische Genre des Kinovamps war das Melodram, in dem die erotische Femme fatale Männer unglücklich macht und dann strafweise böse endet. In der durch und durch antiklassischen *Bergkatze* feiert Lubitsch seine Heldin als lebendige Frau, und er bringt ihrer Weiblichkeit – was für ihn Erotik, Vernunft und Tüchtigkeit einschliesst – grösste Bewunderung entgegen. Unbedingt sehenswert.

Mariann Lewinsky

→ Information:

Pola Negri wurde als Apolonia Chalupec am 3. Januar 1894 in Lipno, Polen, geboren und starb am 1. August 1987 in San Antonio, Texas

Die Bergkatze von Ernst Lubitsch mit Pola Negri wird in Zusammenarbeit mit IOIC von Livemusik begleitet. Es spielen Dadaglobal & Steve Buchanan (Altsaxofon, Gitarre, Elektronik)

→ Donnerstag, 21. Januar 2016, Lichtspiel, Bern

→ Freitag, 29. Januar, Kino Cameo, Winterthur

David Small: Stiche. Erinnerungen
(Original: Stitches. A Memoir –,
2009). Hamburg, Carlsen, 2014,
S. 336; Paperback Fr. 21.90

Ohne Worte

Nicht nur weil man als Filmwissenschaftlerin leichten Zugriff auf das Filmvokabular hat, möchte man den Anfang von «Stiche» mit ebendiesem beschreiben. Die Bewegung zwischen den ersten Bildern wirkt so flüssig wie die einer Kamerafahrt. Von einer weiten Aufnahme des düster wirkenden Detroit fliegt die Kamera über breite Strassen, näher zu Wohnstrassen in einer Einfamilienhausgegend, taucht hinab zu einem Haus, dessen Tür offen steht und Licht in die Dunkelheit fallen lässt. Durch die Tür schwebt die Kamera ins Wohnzimmer, wo ein kleiner Junge am Boden liegt und zeichnet. Sie bewegt sich weiter um ihn herum, ganz nah am Boden, behält diese Perspektive und schaut in die Küche, in der ein schwarzer Schatten auf den Boden fällt. Aus der Froschperspektive ist nun die Mutter zu sehen, von hinten, gleich darauf in Nahaufnahme nochmals in seitlicher Aufsicht beim Abwasch.

«Mamas kleiner Husten» sind die ersten Worte, die die kindliche Perspektive zementieren. Was folgt, ist eine Aufzählung von Mutters nonverbaler, wutgeladener «Kommunikation». Warum sie wütend ist, weiss das Kind nicht, wir auch nicht. Offensichtlich sind wir in einem Haus gelandet, in dem keine Worte über Gefühle und Gedanken verloren werden, in dem die Kinder hilflos ihren eigenen Interpretationen der Erwachsenenwelt überlassen sind und ebenfalls verstummen.

Was als rasender Flug begann, stockt in einer Stakkato-Montage von Eindrücken, die innerhalb weniger Sekunden eine dichte und bedrückende Atmosphäre evoziert. Der Rhythmus der Panel lässt im Folgenden mal aufatmen, mal den Atem stocken. *David*

Small zeichnet oft Bilder ohne Worte. Stumme, durchaus filmische Bilder. Es sind die extremen Blickwinkel des Film noir, die raffinierte Montage eines Eisenstein und Welten verbindende Überblendungen aus Coppolas *Bram Stoker's Dracula*. Das alles aber in einem Medium, das diese Kunstgriffe greifbarer gestaltet als der Film, bei dem die Kunst allzu oft hinter einem unmittelbaren Realitätseindruck zu verschwinden droht. *Small* nutzt die Kunst des Comics, um eines der berührendsten Selbstporträts zu zeichnen, das man bisher in Graphic Novels gesehen hat.

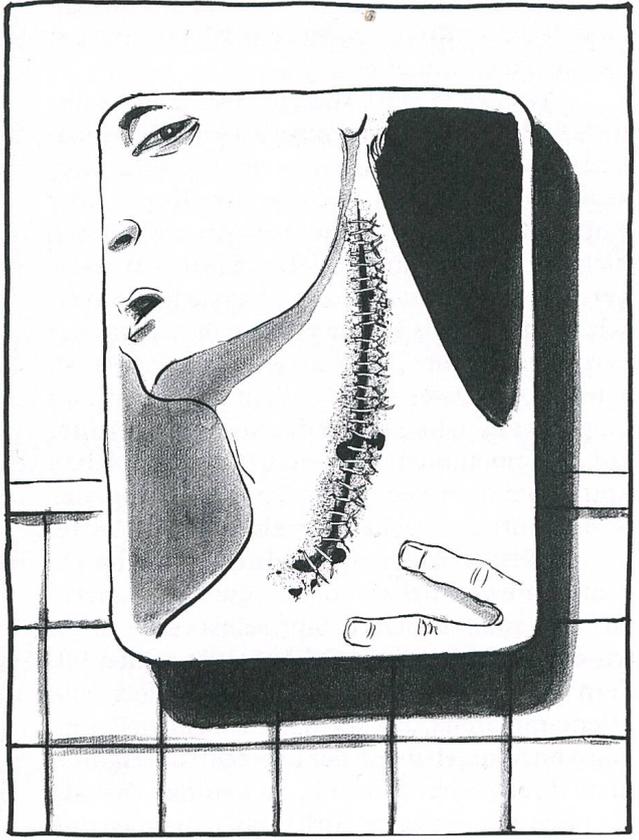
Schon von Anfang an wird seine Mutter als eine typische böse Stiefmutter eingeführt. Sie lässt ihren Sohn erzittern und reagiert auf alles lieblos bis sadistisch. Gezeichnet ist sie als weder alt noch jung, weder weiblich noch männlich, fast immer ist jedoch der wütende Ausdruck da. *David Small* kann zeichnen, und er kann erzählen. Als Autor und vor allem als Zeichner von Kinderbüchern hat er sich in den USA einen Namen gemacht, in «Stiche» erzählt er in einer autobiografischen Graphic Novel von der eigenen Kindheit. Die Kapitel sind nicht mit Jahreszahlen überschrieben, sondern mit Davids Alter, sechs, elf, vierzehn, fünfzehn. Am Ende steht der Traum eines Erwachsenen, der nochmals von sich als Sechsjährigem träumt und beim Aufwachen gewiss sein kann, dass er dem Wahnsinn entkommen ist.

Small beginnt damit, vom kränklichen Kind zu erzählen, das der Vater, ein Radiologe, mit Röntgenstrahlen zu heilen versucht. Da schwant uns Böses, und es ist zu vermuten, dass wir uns mitten in den fünfziger Jahren befinden, in einer Zeit, in der die Folgen der Radioaktivität im Fortschrittsglauben ignoriert und totgeschwiegen wurden. Mit elf entdeckt man an Davids Hals eine Beule, die Eltern wissen aber «Besseres» mit ihrem Geld anzustellen, als die Operation einer harmlosen Zyste zu bezahlen. Ganze dreieinhalb Jahre vergehen, bis man diese «Zyste» herausoperiert. Dabei verliert *David* ein Stimmband und damit seine Stimme – «Ich lernte bald, dass man ohne Stimme gar nicht existiert.» Dass es Krebs war, verschweigt man ihm, er muss es selber entdecken. Im Haus herrscht, auch nachdem alle realisiert haben, was geschehen ist, nur der ohrenbetäubende Lärm der unterdrückten Aggression, sonst nichts, nur Schweigen.

Es sind denn auch die stummen Szenen in «Stiche», die zu den berührendsten und poetischsten Momenten gehören, die lakonischen Kommentare

lassen dagegen den Horror manifest werden. Nicht nur in den Traumsequenzen drückt das Kafkaeske durch die Bildzwischenräume. *David* kann über die irritierende und nicht nachvollziehbare Erwachsenenwelt nur staunen und sich wegwünschen. Als *Alice* verkleidet, wagt er sich als kleiner Junge in eine Phantasiewelt auf dem Spielplatz, aber am besten kann er sich beim Zeichnen verlieren. Da legt er mal den Kopf auf sein Zeichenpapier, verschwindet gleich darin und fällt tief durch einen Tunnel in die geheime Welt von lustigen Comicfiguren. Aus *Alices Wonderland* scheint auch später Davids Psychoanalytiker zu stammen. Er erscheint als der Weisse Hase aus Carrolls Klassiker, immer mit einer Uhr in der Hand. Die Sitzungen, dreimal die Woche, werden für den Fünfzehnjährigen zur Rettung. Dieses Kapitel ist mit einer genauen Zeitangabe ergänzt: «27. August, 15.00 Uhr». Ein historisches Datum in Davids Welt. Nur gerade sechs Seiten benötigt *Small*, um den Therapeuten gerade so viel sagen zu lassen, dass auf den folgenden neun Seiten endlich Tränen fliessen, die sintflutartig die Welt mitweinen lassen. Der letzte Regentropfen aber zieht weite Kreise in der Dunkelheit. Endlich hört jemand zu, endlich darf auch er über seine Gefühle sprechen.

Tereza Fischer





Saraba natsu no hikari / Farewell to the Summer Light
Regie: Kiju (Yoshishige) Yoshida; Buch: Masahiro Yamada,
Ryusei Hasegawa, Kiju Yoshida; Kamera: Yuji Okumura;
Schnitt: Saki Nagase; Kostüme: Hanae Mori.
Darsteller (Rolle): Mariko Okada (Naoko Toba), Tadashi
Yokouchi (Makoto Kawamura), Paul Beauvais (Robert
Fitzgerald), Hélène Soubielle (Mary Fitzgerald).
Produktion: Genda Eigasha, Shinji Soshizaki. Japan 1968.
Dauer: 96 Min.

Von der Verehrung

Makoto, ein japanischer Student, findet in einem Archiv die Skizze einer Kirche. Portugiesische Seefahrer sollen sie in Japan erbaut haben, im 16. Jahrhundert, bevor sie bald darauf vernichtet wurde. Nun ist Makoto in Europa, um das Urmodell dieser Kirche zu suchen. Eine Kopie der Skizze hat er immer bei sich.

Natürlich wird Makoto seine Kirche niemals finden. Weil sie platonische Uridee ist – oder einfach verschwunden. Aber was zeigt die Skizze wirklich? Sie ist nur Kopie oder Kopie einer Kopie, Konstruktionsentwurf von etwas noch nicht Bestehendem und letzte Spur von etwas Verschwundenem. Als solche hat sie Makoto erschüttert. Und als solche gibt sie ihm etwas zur *Verehrung*. Nicht von etwas, was da war oder ist, sondern von etwas Abwesendem. Die Verehrung folgt der doppelten Natur der Skizze: Sie richtet auf, was noch nicht ist, und bewahrt die letzte Spur nach dem Verschwinden. Verehrung, das ist hier Aufrichtung und Bewahrung einer Leere.

Es ist diese Art der Verehrung, die Kiju Yoshidas *Farewell to the Summer Light* (Saraba natsu no hikari, 1968) in diesem Sinn selbst verehrungswürdig macht. Weil die Schönheit in seinen Bildern (ein Sonnenuntergang über dem Meer, eine Stierkampfarena, das Abendlicht in einem Baumhain) im Mangel und in der Leere um die Figuren in all ihrer Pracht erstrahlt. So benutzt Yoshida (ähnlich wie Douglas Sirk) das Cinemascope

nicht, um Raum hinzuzufügen, sondern um ihn zu leeren. Die Verehrung wächst und kollabiert im selben Zug: Wenn Makoto einmal eine riesige Kirche betritt, dann schickt eine Kamerafahrt vom Kreuz herunter zu Makoto die Verehrung gewissermassen zurück zum Sender.

Da sie ohne Gegenstand bleibt, wechselt die Verehrung bald das Objekt. Makoto findet nicht «seine Kirche», aber eine Frau, eine, die sich ihm wiederum entziehen wird. Naoko, ebenfalls Japanerin, lebt schon lange in Europa. Ihr wird Makoto durch verschiedene Städte, von Lissabon über Paris, Stockholm und Amsterdam bis nach Rom hinterherreisen; sie wird zu «seiner Kathedrale». Es ist damit nicht sie selbst, der er zuerst begegnet, sondern ihre Abwesenheit: ihre *Stimme*, während er noch durch die Gassen von Lissabon geht und die betonte, aber unaufdringliche Komposition der Kadrierung seinem Gang die Form einer Reflexion über etwas gibt, was kaum Gewicht hat. «Vielleicht», sagt Naokos Stimme im Off, «war es nur eine kleine Musik, die du zufällig aufgeschnappt hast, oder das Licht, das auf dem glitzernden Meer tanzt.» «Wer bist du?», fragt seine Stimme. Und Naoko antwortet: «Eine Schwalbe im Himmel, ein verlassener Olivenstrauch, ein Blatt, das sich im Wind beugt.» Nichts – nur eine Metapher, ein Bild.

Denn die Verehrung ist vom Spiel nicht zu trennen. Sie spielt stets mit Bildern fürs Verehrte, das sich durch schiere Abwesenheit auszeichnet. Die Zeit, eine Kirche, eine Frau, ein Licht, das übers Meer tanzt: All das ist nichts, kaum etwas, nur greifbar durch Metaphern.

Das Intime und das Historische

Wenn Kiju (oder Yoshishige) Yoshida – im Gegensatz zu Nagisa Oshima oder Shohei Imamura – ein weniger bekannter Vertreter der japanischen Nouvelle Vague ist, dann ist *Farewell to the Summer Light*, der einzige Spielfilm, den er nicht in Japan gedreht hat, wohl auch einer seiner unsichtbarsten, nichts als eine Membran zwischen zwei Perioden seines Werks: ebenso Vollendung der intimistischen Gegenwartsdramen der sechziger

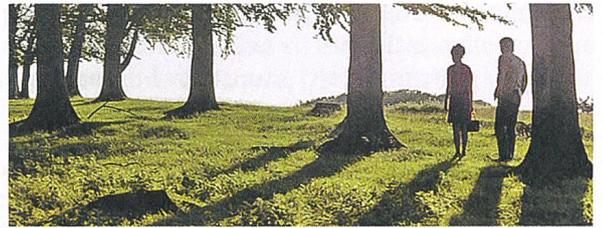
Jahre um die sexuelle Emanzipation der modernen japanischen Frau (*Woman of the Lake*, *The Affair*, *Flame of Feelings*) wie Eröffnung der erotisch skandierten Dekonstruktionen der jüngeren japanischen Geschichte, die er nach *Farewell to the Summer Light* drehen wird: sein Hauptwerk *Eros + Massacre*, *Heroic Purgatory* und *Coup d'état*.

Im Zentrum der ersten wie der zweiten Periode: *Mariko Okada*, Yoshidas Frau und fetischisierte Schauspielerin. In *Farewell to the Summer Light* spielt sie Naoko, die verheiratet ist mit dem amerikanischen Geschäftsmann Robert. Ihre aussereheliche Liaison zu Makoto trifft auf das Trauma des Atombombenabwurfs auf Nagasaki, wo ihre Familie ums Leben kam und sie, wie sie sagt, «ein Ganzes» verloren hat. In diesem absoluten Verlust von Vergangenheit und Erinnerung lebt sie nur in der Gegenwart eines Desasters, in dem sich Makoto, der gewissermassen nur die Vergangenheit kennt, ebenfalls verlieren muss. Das Archiv, in dem er das Bild der Kirche fand, war ebenfalls in Nagasaki.

Yoshidas Stil

Was die beiden zusammenhält, ist also zerstört – ist das Nichts. Wie eine Glasfront zwischen ihnen in Stockholm, die sie ebenso verbindet wie trennt. Wie das Licht. Von einem Hotelfenster aus bewundern sie die taghelle nordische Sommernacht, eine «Welt ohne Schatten, in der die Dinge immateriell scheinen und dennoch in ihrer Transparenz schimmern». Das Licht erhellt, aber bleibt selbst unsichtbar, leer, ist schon Abschied vom Licht, ein «*Farewell to the Summer Light*». Das Licht verbindet und trennt sie, bindet sie an eine wiederholte Trennung.

Aber wie kann etwas durch ein Nichts zusammenhalten? Oft geschieht dies durch das Drehbuch, die Form, was meist gezwungen wirkt und die Figuren in die totale Vereinzelung zwingt. Nicht so bei Yoshida. Hier halten die Figuren allein durch seinen *Stil* zusammen, der das Charakteristische des Nichts selbst hervorhebt. Die nächtliche Seite des Lichts wird etwa zur nordischen Sommernacht. Vor allem aber wird die Zeit der Beziehung, dieses Desaster permanenter



Trennungen, im Raum gezähmt: etwa abstrahiert durch die künstlichen Choreografien, welche die Figuren manchmal vollziehen, oder durch Rekadrierungen. So entsprechen die «Rahmen im Rahmen», etwa jene Mise en Abyme sich rekadrierender Eisengestelle am portugiesischen Strand, einer Tiefenstaffelung einzelner Zeitmomente oder Einzelbilder des Films im Film – einer stilisierten *Verräumlichung* der Zeit.

«Gebt mir Zeit»

Liebe sei eine Funktion der Zeit, sie lasse sich in der Zeit messen, meint Naokos Ehemann Robert gegen Ende, während Naoko keine Zeit mehr kennt und hat: «Liebe kennt keine Zeit, meine Zeit ist angehalten, sie fliesst nicht mehr.» Durch die «Messung» (*Verräumlichung*) der Zeit in einem Stil wird diese also im gleichen Zuge masslos: angehalten und entwendet. Denn der Stil gibt eine Zeit, die (noch) nicht ist. Ganz am Ende sagt Naoko: «Gebt mir Zeit.» *Die Zeit ist nicht*: Sie muss gegeben werden. Diese Bitte macht die Zeit ungegeben und noch zu geben, stellt sie jenseits ihrer Messbarkeit (Robert), Auslöschbarkeit (Naoko) oder Aufsuchbarkeit (Makoto) und gibt nur der Verehrung (der Vergrößerung einer Abwesenheit) Zeit zur Verehrung einer noch nicht begonnenen Zeit. So geht die Verehrung der Zeit der Zeit einer möglichen Liebe voraus.

Daher die weisse Leinwand zum Schluss, auf der «Sommer 1968» eingeblendet wird. Obwohl mit der Zeit signiert, bleibt sie weiss und offen. Nur kurz gekreuzt in den Blicken der Menschen, die auf den Strassen von Lissabon und Paris in Yoshidas Kamera schauen und von denen zu sprechen wir noch keine Zeit hatten.

Philipp Stadelmaier

1968 夏

Unausweichliche Überraschungen, entschieden vorbereitet

EXT. HOCHEBENE IN DEN ALPEN
– TAG

Das Ende des Films. Schneegestöber setzt ein. Die HELDIN unserer Geschichte stapft entschlossen durch den tiefen Schnee. Sie muss schwer atmen, aber man sieht ihr an, dass sie sich von einer bleiernenen Last befreit hat. Sie läuft weiter... Dorthin, wo keine Menschen mehr sind.

Wir folgen ihr bis fast zum Ende der Ebene. Dann bleibt die Kamera stehen, zoomt aus: Die Weite der Bergwelt ist zu sehen. Alles weiss. Doch dann, eine Lücke in den Wolken. Sonnenstrahlen brechen durch. Und unsere Heldin geht immer weiter... Hinein in die untergehende ---

INT. BAR, IRGENDWO – TAG

ORSON Moment mal!

REGISSEUR --- Sonne.

Der REGISSEUR sitzt noch mit ausgebreiteten Armen da – seine eigene Erzählung hat ihn selber sehr begeistert. Erstaunt macht er nun die Augen auf, als ob er unsanft aus einem wunderbaren Traum geholt wurde. Na?! Er sieht
ORSON *provokativ-fragend an.*
Orson *druckst:*

ORSON Das soll der Schluss des Films werden?

REGISSEUR Klar, sieht doch geil aus!

ORSON Stimmt, aber das erzählt die Geschichte nicht zu Ende.

REGISSEUR Hast du einen besseren Vorschlag?

ORSON Wir sagen, wer der Mörder ist.

REGISSEUR Zu einfach.

ORSON Ist aber ein Krimi.

REGISSEUR Klassisch auflösen kann jeder. Unsere Heldin hat eben gelernt, dass es nicht so wichtig ist, wer der Mörder ist.

ORSON Dann muss es nur noch unser Publikum lernen.

Orson schmunzelt. Der Regisseur blickt finster. Orson denkt an seine Miete und an seine Krankenversicherung. Diesen Job darf er nicht verlieren. Also wird Orson konstruktiv:

ORSON Wofür gehst du ins Kino?

REGISSEUR Eine gute Prämisse.

ORSON O.k., die verkauft den Film. Aber wie oft bist du schon in den ersten zwanzig Minuten aus dem Kino gelaufen?

REGISSEUR Selten.

ORSON Und wie oft hast du dich am Ende beim Rausgehen schon über den Film geärgert.

REGISSEUR Zu oft.

ORSON Eben. Das Ende bleibt haften. Da wird abgerechnet: War der Film meine Zeit wert oder nicht?

REGISSEUR Quatsch, der Schluss alleine entscheidet doch nicht.

ORSON Aber er muss die entscheidende Frage beantworten.

REGISSEUR Langweilig. Das Ende ist immer auch ein Anfang.

ORSON Aber an Silvester, zum Beispiel, rekapituliert man immer auch das vorangegangene Jahr.

REGISSEUR Und macht doofe Vorsätze, weil das Jahresende der Anfang von etwas Neuem ist.

ORSON Na gut. Dann ist das Filmende eher wie fünf vor zwölf – da muss man Antworten geben.

REGISSEUR Deswegen sind Vorsätze doof. Da kriegt man keine Antworten, nur Frust. Ich lasse mich während des Jahres lieber überraschen.

ORSON Trotzdem funktioniert eine Prämisse wie ein Vorsatz. Und das Jahresende ist unausweichlich – wie das Filmende.

REGISSEUR Kino ist nicht wie das Leben.

ORSON Ja, schon.

REGISSEUR Und überhaupt ist Silvester am geilsten, wenn nichts so läuft wie erwartet.

ORSON Aber Mitternacht ist unausweichlich. Und wenn du dann alleine und ohne Champagner dastehst, ist auch blöd. Oder?

REGISSEUR Total.

ORSON Du musst dich vorbereiten.

REGISSEUR Hört sich an wie Buchhaltung. Aber ich will eine geile Party.

ORSON Die kriegst du dann auch...

Wenn du die Party gut vorbereitetest. Dann kannst du dich gehen lassen.

Der Regisseur wird für einen Moment still, dann:

REGISSEUR Und du willst mir nun sagen, dass mein Filmende wie ein übler Kater ist!?

ORSON Es sollte wenigstens nicht so sein, dass man es bereut.

Orson sieht nun, wie sein Gegenüber langsam in sich zusammenfällt. Orson denkt wieder an seine Miete und seine Krankenversicherung. Und es gibt für eine Filmproduktion nichts Schlimmeres als einen entmutigten Regisseur.

ORSON Das Filmende ist doch vor allem auch wie das Aufwachen aus einem Traum. Schön oder furchtbar – je nach Genre. Aber man reibt sich hinterher doch immer auch die Augen und fragt sich, was das mit einem selber zu tun haben könnte.

Schweigen. Orsons Einwurf scheint zu wirken.

REGISSEUR O.k., bin überzeugt. Mach du!

Der Regisseur hat fast wieder seine alte Grösse. Orson blickt ihn nun demonstrativ selbstbewusst an und nickt. Der baut sich weiter auf:

REGISSEUR Muss aber geil aussehen!

EXT. STRASSE – ABEND

Abendverkehr: Autos stauen sich. Motorenlärm. Orson biegt in eine stille Seitenstrasse. Plötzlich ist er alleine.

Er bleibt stehen. In seinem Kopf dreht und wendet er die Möglichkeiten für ein ideales Ende des Films hin und her. Anfänge sind einfach, Enden brauchen immer etwas länger.

Es ist kalt, und er schlägt seinen Mantelkragen hoch. Und im fahlen Licht der Laterne tanzen erste Schneeflocken.

Orson läuft nun weiter und verschwindet langsam im Dunkel.

Disclaimer: Truly fictitious.

Uwe Lützen

Mia Madre



Regie: Nanni Moretti; Buch: Gaia Manzini, Nanni Moretti, Valia Santella, Chiara Valerio, Francesco Piccolo;
Kamera: Arnaldo Catinari; Schnitt: Clelio Benevento;
Ausstattung: Paola Bizzarri; Kostüme: Valentina Taviani.
Darsteller (Rolle): Margherita Buy (Margherita), John Turturro (Barry Huggins), Nanni Moretti (Giovanni), Giulia Nazzarini (Ada), Beatrice Mancini (Livia), Stefano Abbati (Federico). Produktion: Sacher Film, Fandango, RAI Cinema, Le Pacte, ARTE France Cinéma; Nanni Moretti, Domenico Procacci. Italien, Frankreich 2015. Dauer: 106 Min.
CH-Verleih: Frenetic Films

Nanni Moretti

Es gibt eine Szene im Film, die macht das ganze Dilemma von Margherita, der Hauptfigur, emblematisch deutlich. Als sie ihre Mutter, die bald sterben wird, im Krankenhaus besucht und ihre zuvor noch hastig an der Theke im Supermarkt gekauften Antipasti auspacken will, kommt ihr ihr Bruder Giovanni mit selbst gekochter Pasta zuvor. Margherita arbeitet als Regisseurin, sie ist ebenso selbstbewusst wie verletzlich, ebenso fordernd wie dünnhäutig. Doch über ihrer Anspannung vergisst sie so kleine Gesten der Mitmenschlichkeit. Giovanni ist da ganz anders, weicher, freundlicher, fürsorglicher. Für die Pflege seiner Mutter hat er sogar seinen Beruf aufgegeben.

Wie schon in *La stanza del figlio* (2001) geht es in Nanni Morettis neuem Film um Verlust und Trauer, um den Tod und das Leben, um Familie und Verwandtschaft. Und weil Morettis Mutter während der Dreharbeiten zu *Habemus Papam* (2011) starb, ist dies auch ein sehr persönlicher Film geworden, zumal er selbst in der Rolle des Sohns zu sehen ist. Mehr noch: Morettis Mutter arbeitete, wie jene im Film, lange Jahre als Lehrerin und hatte – zur Irritation Morettis – zu ihren Schülerinnen und Schülern ein vielleicht nicht besseres, aber engeres Verhältnis. Der persönliche Ansatz sollte aber nicht dazu verführen, hier Autobiografisches entdecken zu wollen. Denn Margherita führt ganz anders Regie als Moretti – aufbrausender, nervöser, angestrebter. Und: Sie macht einen ganz anderen Film, einen realistischen nämlich, und verweist so auf eine lange Tradition im

italienischen Kino. Und doch geht es hier auch um das fiktive Kino, die Geschichten, die es erfindet, die Illusionen, die es erschafft, die Parallelwelten, die es entwirft, ganz konkret in Träumen und Erinnerungen.

Margherita dreht einen Film über streikende Arbeiter in einer Druckerei, die von der Schliessung bedroht ist. Es geht ihr um Realismus, um Engagement, um Anspruch. «Ich will den Schauspieler neben seiner Figur sehen», sagt Margherita mehrmals in einer Art Running Gag zu ihren Darstellern, ohne dass sie jemand verstünde. Die Hauptrolle spielt der Hollywoodstar Barry Huggins, der von vergangener Ruhm zehrt, mit dem italienischen Übersetzer hadert und dauernd seinen Text vergisst. Sein Versagen übertüncht er mit Jovialität und Angeberei. Barry – eine eitle Nervensäge. Damit nicht genug: Privat hat sich Margherita von ihrem Freund Vittorio getrennt, ihre heranwachsende Tochter Livia lebt beim Vater und hat nur die Anschaffung eines Motorrollers plus Führerschein im Kopf, anstatt für die Schule zu lernen. Der nahende Tod ihrer Mutter ist für Margherita ein unerträglicher Gedanke, und doch zwingt er sie, Stellung zu beziehen und sich den anderen zu öffnen. Was ist wirklich wichtig im Leben? Und mit welchen Menschen möchte sie dieses Wichtige erreichen?

Eine Frau, gefangen zwischen zwei Polen, dem Berufsleben, in dem alle auf sie schauen, und dem Familienleben, in dem andere die Handelnden sind. Moretti beobachtet diesen Alltag sanft und beiläufig, aber genau, ohne grosses Aufheben, mit kleinen, hingeworfenen Szenen, die immer Aufschluss geben über die psychische Verfassung Margheritas, über ihren Charakter und seine Widersprüche. Während ihre Mutter – davon zeugen die Besuche der ehemaligen Schüler am Krankenbett – auf ein erfülltes Leben zurückblicken kann und ihre Tochter noch alles vor sich hat, kämpft sie im Hier und Jetzt, eingezwängt zwischen den Generationen, zwischen jung und alt.

In seinem Bemühen, die Chronik dieser Lebenskrise durch humorvolle Zwischenspiele zu kontrapunktieren, erlaubt Moretti vor allem *John Turturro*, seinen Part zu überspielen. Seine Eitelkeit, seine Sprachprobleme, seine Übermotiviertheit, seine Unfähigkeit haben immer etwas Überdrehtes. Doch dann versöhnt er das Drehteam (und uns, das Publikum) bei einer Feier mit einem improvisierten, fast schon absurden Tanz, den man so, in dieser Ausdrucksstärke und Spontaneität, noch nicht gesehen hat. *Margherita Buy* hingegen, eine der ganz grossen Schauspielerinnen des italienischen Kinos, wirkt mit ihrer verbissenen Suche nach Realismus und Echtheit, mit ihrer Unfähigkeit, den eigenen Ansprüchen zu genügen, sehr nuanciert und vielschichtig. Ihre Mischung aus aggressiver Schroffheit und vermittelnder Sanftmut machen die Eckpunkte ihres Temperaments aus. Sie schreit und flucht am Set, bis sie endlich merkt: «Ich bin bloss wütend auf mich selbst.» Ein schöner Moment der Einsicht, in dem sich mancher Zuschauer wiedererkennen wird.

Michael Ranze

Als die Sonne vom Himmel fiel



Regie, Buch: Aya Domenig; Kamera: Mrinal Desai;
Schnitt: Tania Stöcklin; Musik: Marcel Vaid; Ton: Oswald Schwander. Produktion: ican films; Mirjam von Arx.
Schweiz 2015. Farbe und Schwarzweiss; Dauer: 80 Min.
CH-Verleih: Look Now! Filmverleih

Aya Domenig

Anhand ihrer Familiengeschichte erinnert die japanisch-schweizerische Regisseurin Aya Domenig an den Abwurf der Atombombe 1945 über Hiroshima. Ihr Grossvater arbeitete damals als Arzt am Rotkreuzspital und pflegte die Überlebenden; Jahrzehnte später starb er vermutlich an den Spätfolgen von innerer Verstrahlung. Zu Lebzeiten sprach er nie über diese Zeit, denn wer sie nicht erlebt habe, könne das Ungeheuerliche nicht begreifen. So macht sich die Regisseurin auf eine filmische Spurensuche und befragt andere Zeitzeugen. Nebst ihrer Grossmutter kommen auch ein ehemaliger Kriegsarzt und eine Krankenschwester zu Wort, die damals die verstrahlten Kriegsoffer pflegten. Beide sind heute über 90 Jahre alt und engagieren sich resolut gegen das Vergessen der Katastrophe. Trotz Gedenkfeiern werden die Folgen des Atombombenabwurfs in Japan bis heute totgeschwiegen. Die Opferrolle, die den Überlebenden anhaftet, ist gesellschaftlich verpönt und macht es für sie und ihre Nachfahren schwierig, Arbeit und Ehepartner zu finden. Das kollektive Verdrängen wurzelt in der Zeit unmittelbar nach der Katastrophe: Ärzte hatten damals Redeverbot, und die Folgen radioaktiver Strahlung wurden zum Militärgeheimnis erklärt. Der Schutz der Bevölkerung wurde diesem Grundsatz untergeordnet.

Die Archivaufnahmen, die Domenig durch eine sorgfältige Recherche zusammengetragen hat, belegen eindrücklich die damalige Not und das Ausmass der Katastrophe. Durch die Verschränkung mit

der persönlichen Familiengeschichte der Regisseurin und mit Zeitzeugenaussagen wirken sie über ihren historischen, dokumentarischen Gehalt hinaus höchst lebendig. Überhaupt ist es nicht eigentlich das Historische, das die Filmemacherin interessiert, sondern der Bogen, der sich in die Gegenwart spannt. Denn ein Jahr nach Beginn der Dreharbeiten geschieht 2011, was niemand ahnen konnte: die Reaktorkatastrophe von Fukushima. Dadurch stellte sich in Japan sowie auch für die Filmemacherin die Frage, wie der Staat und die Gesellschaft mit der Atomthematik umgehen, auf akute Weise neu. Auch heute noch versucht die Regierung, die Folgen der Strahlung zu verharmlosen. Kritik an der mangelnden Aufklärung der Bevölkerung und der fehlenden Katastrophenhilfe gilt, wie damals nach dem Krieg, als ziviler Ungehorsam und bringt gesellschaftliches Aussenseitertum mit sich. Flüchtlinge aus der Gegend um Fukushima werden, wie damals die Hiroshima-Überlebenden, sozial stigmatisiert. Das Anliegen der Atomkraftgegner wächst dadurch über ein energiepolitisches Engagement hinaus und wird zur sozialen Kritik und zur Forderung nach einer gerechteren Regierung.

Als die Sonne vom Himmel fiel dokumentiert nicht nur das Brechen des Schweigens, der Film wirkt bei dieser Tat gleich selber mit. Dabei beobachtet und erzählt Domenig stets feinfühlig und mit der angebrachten Balance von Involviertsein und respektvoller Distanz. Zugleich kreist der Film um das Thema des Erinnerns und des Bewahrens der Erinnerung. Das hohe Alter der Hiroshima-Zeugen lässt ihre Aussagen kostbarer und dringlicher werden; die Verknüpfung zwischen den beiden Atomkatastrophen stellt die Frage, wie sich aus der Geschichte lernen lässt. Domenigs Grossmutter indessen, so deutet der Film zum Schluss in einer kurzen, berührenden Sequenz leise an, verstarb kurz nach Beendigung der Dreharbeiten.

Natalie Böhler



Mia Madre Schön überdreht: John Turturro



Mia Madre Nanni Moretti und Margherita Buy



Als die Sonne vom Himmel fiel Die ehemalige Krankenschwester Chizuko Udida



An Masatoshi Nagase und Kyara Uchida



An Hinreissend kitschige Natur



An Drei Aussenseiter



Regie, Buch: Naomi Kawase; Kamera: Shigeki Akiyama;
Licht: Yasuhiro Ota; Schnitt: Tina Baz; Ausstattung: Kyoko
Heya; Musik: David Hadjadj; Ton: Eiji Mori.
Darsteller (Rolle): Kirin Kiki (Tokue), Masatoshi Nagase
(Sentaro), Kyara Uchida (Wakana), Miyoko Asada
(Ladenbesitzer), Etsuko Ichihara (Yoshiko).
Produktion: Twenty Twenty Vision, Comme des Cinémas,
Kumie, Nagoya Broadcasting Network. Japan, Frankreich,
Deutschland 2015. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Filmcoop

Naomi Kawase

Er habe vorher noch nie einen Dorayaki ganz aufessen können, verrät Sentaro seiner Mitarbeiterin Tokue – aber erst nach einer guten halben Stunde Filmzeit und nachdem *An* ausführlich erzählt hat, wie Sentaro und Tokue gemeinsam das aus Eierteig und Bohnen bestehende traditionelle japanische Gebäck herstellen. Früher hatte Sentaro Instantbohnenmus aus dem Grosshandel verwendet; als er jetzt zum ersten Mal in einen Dorayaki beisst, der mit Tokues handgemachter Süssspeise gefüllt ist, ist er restlos begeistert. Er halte eigentlich nicht viel von den gefüllten Fladen, aber «das hier ist das Beste, was ich jemals gegessen habe».

Tokue, eine bald achtzig Jahre alte Frau, die einen Aushilfsjob bei Sentaro angenommen hat, gibt sich mit diesem Lob nicht zufrieden. Warum stellt er überhaupt Gebäck her, wenn es ihm nicht schmeckt? Es dauert dann noch einmal deutlich länger, bis sie (und mit ihr das Publikum) eine Antwort erhält. Naomi Kawase lässt sich viel Zeit in ihrem neuen Film, und vor allem lässt sie auch ihren Figuren Zeit: Langsam nur, bruchstückhaft und bis zum Schluss nicht vollständig, geben sie ihre Geheimnisse preis.

Das gilt nicht nur für Sentaro, der, wenn er nicht in seiner kleinen Imbissbude Gebäck verkauft, ein fast schon mönchisch zurückgezogenes Leben zu führen scheint (und dabei dem Alkohol allerdings nicht abgeneigt ist), sondern auch für Tokue, die für ihr Alter zwar noch ausnehmend rüstig ist, aber stets, wenn sie auf ihre mit roten Narben übersäten

Hände angesprochen wird, das Thema zu wechseln versucht; und ausserdem für die Schülerin Wakana, eine Stammkundin des Ladens, der Sentaro zu Bruch gegangene Gebäckstücke nach Hause mitgibt und die fast den gesamten Film über in einer mitfühlenden Beobachterrolle bleibt.

Was allerdings von Anfang an klar ist: Alle drei sind Aussenseiter der japanischen Gesellschaft, sind auf jeweils unterschiedliche Art verlorene Gestalten. Bei zweien der drei gibt es, stellt sich im Lauf des Films heraus, in ihrer Vergangenheit etwas, das in anderen Filmen ein «dunkles Geheimnis» wäre. Kawase aber ist die Sensationslust ebenso fremd wie das moralische Urteil. Stattdessen ist sie stets bedingungslos empathisch. Insbesondere Tokues Geschichte transformiert den Film in seiner zweiten Hälfte komplett, entfernt ihn aus der relativen Sicherheit des Dorayaki-Imbisses, konfrontiert ihn mit einer anderen, verdrängten Realität.

An ist die erste Regiearbeit Kawases, die nicht auf einem Originaldrehbuch, sondern auf einer literarischen Vorlage (dem gleichnamigen Roman Durian Sukegawas) basiert. Ausserdem gelang der Regisseurin mit ihrem Film in ihrer japanischen Heimat ein kleiner und für sie seltener Kassenerfolg. In der Tat ist *An* durchaus, und vermutlich nicht nur in Japan, arthousekompatibel: Es geht (unter anderem) ums Älterwerden, um Slow Food und die Vorzüge des Handgemachten. Der Tonfall ist zumindest streckenweise nostalgisch, und anders als in einigen ihrer vorherigen Spielfilme verzichtet die Regisseurin auf erzählerische Experimente und auch auf emotionale Exzesse.

Freilich muss man aus all dem keineswegs einen Vorwurf konstruieren. Im Kern, in seinem offenherzigen Blick auf zutiefst verletzte Figuren, in seinem Auge für die zufälligen Schönheiten der physischen Welt, auch in seinem ambivalenten, zwar grundlegend skeptischen, aber nie denunziatorischen Bezug auf die urbane Moderne ist *An* ein Kawase-Film durch und durch. Und zwar einer der schönsten. Es gibt zwar einen Hang zum Sentimentalen, der neu ist in ihrem Werk; aber auch die tränseligen Szenen in der zweiten Filmhälfte bleiben stets im unaufgeregten Rhythmus der Montage sowie in konkreten Gesten der (durchweg grossartigen) Darsteller verwurzelt. Besonders schön ist eine letzte gemeinsame Mahlzeit der drei, in der kaum etwas gesprochen werden muss, da die Art, wie Speisen serviert und verzehrt werden, schon ausreicht, um alle Herzen überlaufen zu lassen.

Das vermeintlich kleine Format des sanft melodramatischen Alltagsdramas scheint wie geschaffen für eine Regisseurin, die in einigen älteren Filmen von ihren eigenen Ambitionen erdrückt zu werden drohte. Wo in früheren Spielfilmarbeiten Kawases gelegentlich ein Hang zu kitschnaher Natursymbolik und esoterischem Geraune mit den Bildern durchzugehen schien, bleibt die Regie hier – zumindest bis zu einigen auf ihre Weise auch wieder hinreissend kitschigen Naturimpressionen kurz vor Schluss – konzentriert und im besten Sinn bodenständig.

Und es gelingt dem Film dennoch, die aus kleinen, lebendigen Alltagsbeobachtungen zusammengesetzte Erzählung auf einen überindividuellen, kosmologischen Horizont hin zu öffnen. Kawase braucht dazu nicht mehr als ein paar Kirschbäume, die vor dem Fenster des Imbisses gepflanzt sind; und die zu Beginn, im Frühjahr, in prächtig-weisser, hoffnungsfroher Blüte stehen, im Sommer ein sattes, zufriedenes Grün in den Film hineinragen und schliesslich im Herbst, wenn in Tokues und Sentaros Geschichte die Vergangenheit aufbricht, das bunte Laub verlieren. Die Blätter der Bäume winken uns zu, meint Tokue einmal.

Lukas Foerster

Body / Ciało



Regie: Małgorzata Szumowska; Buch: Małgorzata Szumowska, Michał Englert; Kamera: Michał Englert; Schnitt: Jacek Drosio; Ausstattung: Elwira Pluta. Darsteller (Rolle): Maja Ostaszewska (Anna), Justyna Suwala (Olga), Janusz Gajos (Janusz), Ewa Dalkowska (Freundin), Tomasz Zietek (Assistent), Małgorzata Hajewska (Mutter), Ewa Kolasinska (Krankenschwester). Produktion: Nowhere; Produzent: Jacek Drosio, Małgorzata Szumowska, Michał Englert. Polen 2015. Dauer: 90 Min. CH-Verleih: trigon-film

Małgorzata Szumowska

Nicht nur einmal reibt man sich bei *Body* leicht verwundert die Augen. Noch im Schwarzbild setzt am Anfang ein erbärmliches Quietschen von Scheibenwischern ein, es begleitet die Fahrt des Staatsanwalts zu einem Tatort. Ein Mann hat sich an einer idyllischen Stelle an der Weichsel erhängt, der Tod wurde bereits festgestellt. Man schneidet den Unglücklichen auf Geheiss des Staatsanwalts los, der Körper plumpst schwer vom Baum. Während die Beamten noch über Einzelheiten diskutieren, erhebt sich der Mann hinter ihrem Rücken und wankt davon Richtung Fluss. Ein Toter, dessen Körper noch funktioniert? Ein Wunder? Oder doch nur schlampige Untersuchung?

In *Body* hält Małgorzata Szumowska die Ereignisse in der Schwebe zwischen physischer Evidenz und spiritueller Flüchtigkeit, zwischen Tragik und Komik. Sie kehrt auch zu einem Thema zurück, das ihr persönlich nahe ist: der frühe Tod der Eltern. Schon in *33 Szenen aus dem Leben* (2008) hatte eine dysfunktionale Familie mit existenziellen Krisen zu kämpfen. Hier aber findet die polnische Regisseurin zu einem leichten, komischen und dennoch nicht ganz unernsten Ton. Hatte sie noch in *Elles* (2011) schwerblütig und auch nicht überzeugend die Prostitution und in *Im Namen des ...* (2013) zwar feinfühlig, mit aufblitzendem Humor, aber doch mit feierlichem Ernst einen schwulen Priester in den Mittelpunkt gestellt, so zeichnet sie ihre Figuren nun liebe- und vor allem humorvoll.

Der Staatsanwalt, der rundliche zynische Herr Janusz, ist täglich mit menschlichen Grausamkeiten beschäftigt, weiss sich aber mit seiner fast erwachsenen und an Bulimie leidenden Tochter Olga nicht zu helfen. Der Charakter der Figuren und ihre Beziehung werden anfangs über das Essverhalten und damit das Verhältnis zu ihrem Körper gezeichnet. Er kann immer und alles essen, auch nach dem Anblick verstümmelter Körper (der uns netterweise erspart bleibt). Und er säuft, verdrängen kann er gut. Olga hingegen schluckt die Wut auf den Vater, dem sie die Schuld für den Tod der Mutter gibt, um sie dann zusammen mit der in nächtlichen Anfällen verschlungenen Schokolade wieder rauszukotzen. Mit komischen Verrenkungen kann sie die Aufmerksamkeit des Vater nicht fesseln, nur die Würgeräusche aus dem Badezimmer lassen ihn ihre Wut spüren. So kommt es, dass er Olga, die sich körperlich am liebsten auflösen würde und einen Selbstmordversuch unternimmt, ein weiteres Mal in eine Klinik bringt.

Dort arbeitet die Therapeutin Anna, die selbst vor Jahren ihr Kind verloren hat – den Mann danach wohl auch. Die Leere füllt sie mit einer Dogge namens Fred aus, an die sie sich im Bett kuscheln kann. Was sie im Leben hält, ist die Hilfe, die sie anderen anbietet. Im strahlend weissen Therapieraum der Klinik ermuntert sie ihre magersüchtigen Patientinnen, den eigenen Körper und damit sich selbst und die eigenen Gefühle zu spüren: Tanzen geht ein bisschen, schreien ist schon schwieriger. Als sich alle vor den an die Wand gemalten Körperumrissen versammeln, analysiert eine Patientin Annas Umriss: Es ist das Bild einer alten Frau, denn Anna versteckt ihren Körper unter unförmigen Kleidern. Dennoch

sehnt sie sich nach Liebe und Körperlichkeit. *Maja Ostaszewska* spielt diese Abkehr vom eigenen Körper hin zur spirituellen Seite herrlich mit einem verklärten, etwas gezwungenen Lächeln und zurückhaltender Überzeugungskraft. Anna, die auch als Medium den Menschen hilft, über den Verlust der Liebsten hinwegzukommen, bringt es tatsächlich fertig, den zynischen Atheisten Janusz zu verunsichern und einen Moment daran glauben zu lassen, dass seine Frau in der Wohnung spukt.

Die Toten sind körperlos und dennoch präsent: Zum einen geschieht Unerklärliches, wenn eine Zimmertür plötzlich offen steht oder die Lieblingsmusik der Toten aus der Stereoanlage ertönt. Zum anderen blicken sie den Hinterbliebenen reell von Fotografien entgegen. Auf ihnen wird jeder zum Gespenst, bemerkte Roland Barthes, der nach dem Tod seiner Mutter auf Lichtbildern von ihr den Resonanzraum für Liebe und Tod fand. In *Body* sind die Figuren mit ihrem Verlust und ihrem Leid allein, die Fotografie bleibt lange ihr einziges Gegenüber. So starrt Janusz immer wieder die Bilder von Leichen an, als könnte er darin die Wahrheit entdecken, als könnten sie mit ihm sprechen.

«Es gibt viel Gleichgültigkeit gegenüber Schmerz und Leid in Polen», erklärt Anna ihre heilende Hingabe. Die katholische Kirche kann diese Funktion in der polnischen Gesellschaft offensichtlich nicht (mehr) übernehmen. Immer wieder streut Szumowska gesellschaftskritische Seitenhiebe in den

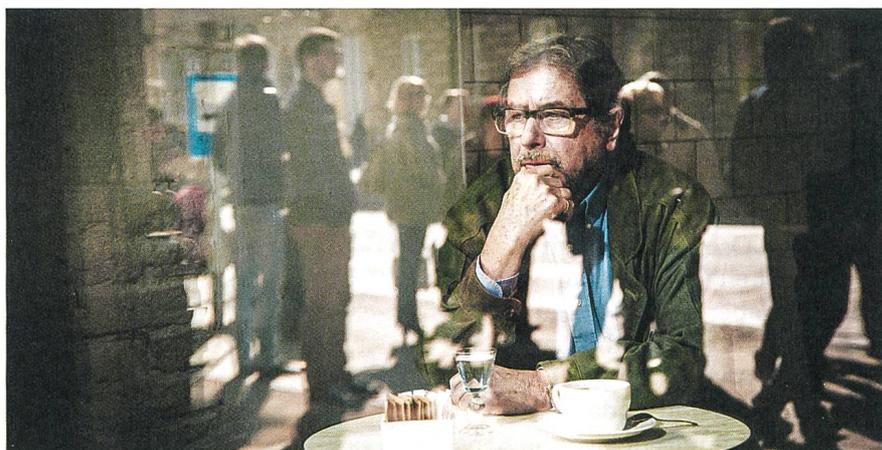
Plot ein, kurze Anklagen gegen den Hass auf Schwule oder das Abtreibungsverbot, konzentriert sich aber aufs Private.

Szumowska und ihr Koautor *Michał Englert* haben den titelgebenden Körper zum alles durchdringenden Prinzip erhoben. Die Regisseurin beweist aber auch sonst viel Gestaltungswillen, wenn sie etwa das Essen immer wieder isoliert von oben zeigt. Solche formalen Spielereien können etwas bemüht wirken, wenn sich aber die Räume um Janusz dank der Kamera von Englert verengen, die gestaffelten Elemente den Bewegungsraum des Rationalisten aufs Minimum reduzieren, findet sie zu subtileren Stilmitteln. Sie hält die Erzählung in einem steten Tempo, lässt sie nie ins Tragische oder Exaltierte kippen und würzt sie gleichmässig mit skurrilen Momenten osteuropäischen Humors. Dabei hält sie Realismus und Phantastik bis zum Schluss in der Schwebel. Ob Anna wirklich ein Medium ist oder ob sie sich das einbildet, bleibt offen. In einer unauffällig eingestreuten Szene sitzt Anna frühmorgens zu Hause und schreibt blind und schnell auf ein Blatt Papier. Hat sie einen privaten Moment mit jemandem aus dem Totenreich, oder übt sie die Kunst des blind Schreibens für eine überzeugende Séance-Performance? Am Ende versuchen Vater und Tochter mit Annas Hilfe mit der Mutter im Jenseits zu kommunizieren – und finden im gemeinsamen Lachen ihre eigene Art, sich zu verständigen.

Tereza Fischer



Body Sich selbst begegnen



Body Der Skeptiker Janusz

Legend



Regie, Buch: Brian Helgeland; Kamera: Dick Pope; Schnitt: Peter McNulty; Ausstattung: Tom Conroy; Kostüme: Caroline Harris; Maske: Christine Blundell; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): Tom Hardy (Reggie Kray / Ronnie Kray), Emily Browning (Frances Shea), Taron Egerton (Teddy Smith), David Thewlis (Leslie Payne), Christopher Eccleston (Nipper Read), Tara Fitzgerald (Mrs Shea), Paul Bettany (Charlie Richardson), Colin Morgan (Frankie Shea), Chazz Palminteri (Angelo Bruno). Produktion: Working Title Films, Cross Creek Pictures, ACE, Studiocanal. Grossbritannien, Frankreich 2015. Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Impuls Pictures

Brian Helgeland

Sie galten als Glamour Twins, die Gebrüder Kray, die sich in den sechziger Jahren als führende Vertreter der Londoner Unterwelt etablierten. Ihre Fassade war eine Reihe von Nachtclubs, in denen Prominenz verkehrte. Fotos, auf denen die Krays mit Prominenten posierten, füllten regelmässig die Boulevardpresse. Sie selber liessen sich vom Starfotografen David Bailey für ein Porträtfoto ablichten und wurden so zum Teil der Londoner Society. Und so war es nur konsequent, ihre Rollen in *The Krays* (1990, Regie Peter Medak) mit Prominenz zu besetzen. Die Brüder Gary und Martin Kemp, als «Spandau Ballet» erfolgreiche Musiker, machten sich dabei gar nicht schlecht. Die Faszination, die von den Krays ausging, hatte sich allerdings schon vorher (und auch später) in zahlreichen Büchern, zumeist aus ihrem Umfeld, niedergeschlagen, ebenso in Dokumentationen – eine in Grossbritannien offenbar ungebrochene Faszination, die jetzt zum zweiten Mal kinoreif wird.

Inszeniert und geschrieben wurde *Legend* von Brian Helgeland, der sich einen Namen machte mit der Adaption von James Ellroys dickleibigen und komplexen Roman «L. A. Confidential», für die er 1997 einen Oscar erhielt, mit seinen bisherigen vier Regiearbeiten (zuletzt dem Baseballdrama *42*) vermochte er aber dieses Niveau nicht zu halten.

Legend erzählt die Geschichte der Krays aus der Perspektive der jungen Frances Shea, in die sich Reggie verliebt und sie dann schnell heiratet. In ihrer Off-Erzählung mischt sich die naive Vortragsweise

mit Einsichten in die Welt der Gangster, die über das hinausgehen, was sie selber mitbekam. Sehr schön bringt allerdings eine frühe Szene beide Welten zusammen: Als Reggie sie in einen seiner Nachtclubs ausführt (die grosse, glamouröse Welt unterstreicht der Film durch einen langen Tracking Shot, der den beiden in das Etablissement hinein folgt), muss er sich zwischendurch doch einmal kurz um seine Geschäfte kümmern und zeigt dabei die brutale Seite seiner Person.

Hin- und hergerissen zwischen einer bürgerlichen Existenz als Casinobesitzer mit Celebrity-Gästen und seinem Gangsterdasein, aber auch dadurch, dass er den psychotischen Ronnie, der zu Gewaltausbrüchen neigt, unter Kontrolle halten muss, vernachlässigt Reggie seine Ehefrau, die sich daraufhin in Drogen flüchtet, Depressionen verfällt und schliesslich Selbstmord begeht.

Trotz dieses Blicks von aussen, den des Amerikaners Helgeland auf ein Stück britischer Kultur, ist die zentrale Beziehung des Films nicht die zwischen Frances und Reggie, sondern die zwischen den Brüdern. Ronnie, bei dem später paranoide Schizophrenie diagnostiziert wurde, ist eine tickende Zeitbombe, tatsächlich wird der Mord an einem Rivalen, den er in einem Pub vor Zeugen erschießt, zu ihrem Untergang beitragen. Insgesamt aber ist die Brutalität des Films vergleichsweise verhalten, wird immer wieder komisch gebrochen, was auch auf jene Szenen zutrifft, in denen *David Thewlis* als Buchhalter der Krays über finanzielle Exzesse klagt. Auch dass Ronnie den Abgesandten der amerikanischen Mafia ungefragt erklärt, dass er homosexuell sei, passt hierher.

Sowohl in *The Krays* als auch in *Legend* gibt es eine Szene, in der die Mutter den Zwillingen und ihrer Gang, die den nächsten Coup planen, Tee und Plätzchen bringt. Während allerdings *The Krays* die enge Mutterbindung als ausschlaggebend für die psychische Verkorkstheit der Söhne identifizierte, spart *Legend* Erklärungen aus, erzählt nicht die Vorgeschichte, sondern beginnt erst zu einem Zeitpunkt, als die Brüder ihr kriminelles Imperium bereits errichtet haben und es in Auseinandersetzungen mit anderen Banden erweitern. Am Ende wirkt der Film fasziniert von seinen Protagonisten, ohne ihnen aber wirklich näher zu kommen.

Die Protagonisten sind eigentlich bloss *einer*, denn *Tom Hardy* verkörpert beide: Reggie mit Präsenz als jemand mit Charme und Charisma, Ronnie mit präzisiertem Spiel, Maske (und wohl auch CGI-Gesichtskorrekturen) als Psychopathen. Das hat schon etwas in den Konfrontationen der beiden miteinander, lenkt das Augenmerk auf die Verbundenheit der Zwillinge, ihre Gemeinsamkeiten bei allen Differenzen, zwei Seelen in einer Brust, gewissermassen. Aber es lenkt auch ab, auf das Spiel von Tom Hardy, ähnlich wie das bei Steve Carell in *Foxcatcher* der Fall war: Man bewundert die Wandlungsfähigkeit eines Schauspielers, kann aber nicht umhin, die Arbeit der Maskenbildnerin wahrzunehmen.

Frank Arnold



Legend Zwei Mal Tom Hardy



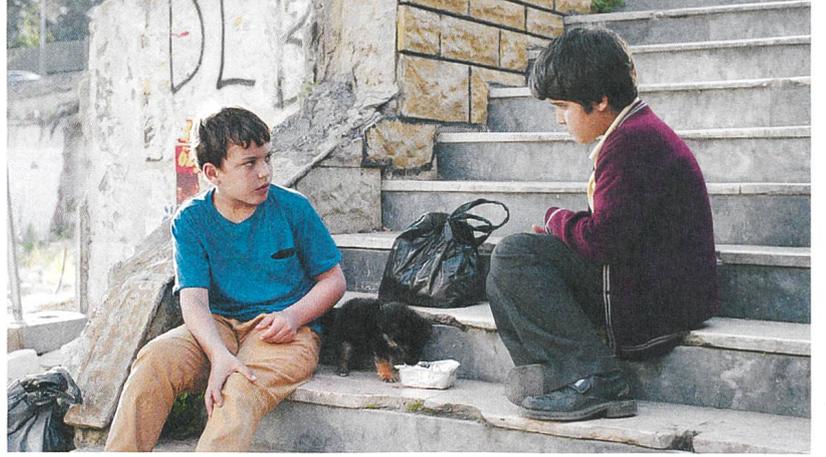
Legend Ronnie, die tickende Zeitbombe



Legend Erfolgreiche Nachtclubbesitzer: Ronnie und Reggie Kray



Köpek Beren Tuna als Hayat



Köpek Oğuzhan Sanca und Bekir Sevenkan



Köpek Çağla Akalin als Ebru



Louder Than Bombs Isabelle Huppert und Gabriel Byrne

Köpek



Regie, Buch: Esen Işık; Kamera: Gabriel Sandru; Schnitt: Aurora Vögeli; Kostüme: Melis Atıncı Gamsızoglu; Musik: Marcel Vaid; Ton: Guido Keller. Darsteller (Rolle): Çağla Akalın (Ebru), Oğuzhan Sanca (Cemo), Bekir Sevenkan (Mehmet), Beren Tuna (Hayat), Baris Atay (Mustafa), Cemal Toktas (Murat), Salih Bademci (Hakan), Hakan Karsak (Kaan). Produktion: Maximage; Brigitte Hofer, Cornelia Seitler. Schweiz, Türkei 2015. Dauer: 100 Min. CH-Verleih: Cineworx

Esen Işık

«Köpek» bedeutet auf Türkisch «Hund», und es ist ein kleines Hündchen, das in Esen Işıks erstem Langspiel-film wenigstens vorübergehend bekommt, wonach sich alle Figuren ihres Episodenfilms sehnen: Liebe und Geborgenheit. Beim unerlaubten Verkaufen von Taschentüchern, für das sie die Schule schwänzen, finden der zehnjährige Cemo und sein Freund Mehmet einen Welpen, dessen Mutter gerade überfahren worden ist. Sie nehmen sich seiner an; allerdings darf Cemo den Hund nicht behalten. Die Familie hat kein Geld, der Vater ist ein brutaler Alkoholiker, der seinem Sohn das bisschen hart verdiente Geld abnimmt.

Der Junge ist eine von drei Hauptfiguren, die in *Köpek* durch Ort und Zeit miteinander verbunden sind. Es ist ein gewöhnlicher Tag in Istanbul. Ein Tag, der für alle drei tragisch enden wird. Cemo versucht, mit seinem Schwarm, einem aus besserem Hause stammenden Mädchen, ins Gespräch zu kommen, wird aber von der Polizei drangsaliert. Gedemütigt und verzweifelt lässt Cemo sich zu einer verhängnisvollen Tat provozieren. Hayat ist mit einem possessiven und gewalttätigen Mann verheiratet. Als er herausfindet, dass sie sich mit ihrem früheren Verlobten getroffen hat, kann sie sich auch mit ihren Beteuerungen, es sei nichts geschehen, nicht retten. Die transsexuelle Ebru prostituiert sich und kämpft um die Liebe eines Mannes, der zwar viel für sie empfindet, aber sich feige für das normale Leben entscheidet. Auch für Ebru endet dieser Tag verheerend mit einem brutalen Überfall von Homophoben.

Die sonst parallel geführten Handlungsstränge kreuzen sich ein einziges Mal – am Bosphorus, der Istanbul in einen europäischen und einen asiatischen Teil entzweit. Dabei wird nicht die Verständigung zwischen unterschiedlichen Kulturen und Lebensstilen in den Vordergrund gestellt, sondern das Trennende und Ausgrenzende. Die drei Protagonisten gehören je zu einer unterdrückten sozialen Gruppe. Sie kämpfen jedoch mutig und unbeirrt für Liebe und Würde. In einer von Männern dominierten Gesellschaft, in der Gewalt gegenüber Frauen alltäglich ist und toleriert wird, Homosexuelle mit Füßen getreten werden (hier wortwörtlich) und Kinder aus unteren Schichten nicht die gleichen Chancen erhalten wie ihre wohlhabenden Altersgenossen, müssen sie jedoch scheitern.

Die türkischstämmige Schweizerin entwirft ein düsteres Porträt der heutigen türkischen Gesellschaft. Obwohl ihre Figuren eher symbolischen Charakter haben, sind sie feinfühlig und liebevoll gezeichnet. Dass sie gar eine erstaunliche emotionale Tiefe und grosses Sympathiepotenzial entwickeln, ist zum grossen Teil den Darstellern geschuldet. Der elegante Transsexuelle *Çağla Akalın* besticht durch seine herausfordernde und stolze Haltung, während *Beren Tuna* als Hayat leise in Hilflosigkeit erstarrt. Das Ereignis sind aber die beiden Knaben, die von den beiden Laien *Oğuzhan Sanca* und *Bekir Sevenkan* verkörpert werden. Wie den mutterlosen Welpen möchte man sie am liebsten adoptieren und ist dem älteren Ladenbesitzer, der ihnen gegenüber Verständnis und Empathie entgegenbringt, dankbar für einen Schimmer menschlicher Wärme.

Inspiration für den Film waren für Işık zwei tragische Ereignisse: zum einen der Tod der italienischen Performancekünstlerin Pippa Bacca, die 2008 in einem Hochzeitskleid für den Frieden von Rom nach Palästina reiste und in Istanbul vergewaltigt und getötet wurde. Zum anderen wurde Işık Zeugin eines Autounfalls, bei dem ein streunender Hund überfahren wurde, die Mutter eines kleinen Welpen. Während der Hund es in den Filmtitel geschafft hat, ist Pippa Bacca mit einer Strassenkünstlerin im Hochzeitskleid eine Reverenz erwiesen.

Trotz des überzeugten gesellschaftskritischen Engagements erzählt der Film unaufgeregt. Die Bilder sind nüchtern und vermitteln doch eine subtile Künstlichkeit, etwa durch eine Beinahe-Überbelichtung, als solle alles ans Licht kommen, oder durch laborierte Kadrage. Wenn etwa Hayat am Anfang mit ihrem Mann geschlafen hat, küsst er sie liebevoll. Danach sind sie nur als isolierte Spiegelbilder zu sehen, im gleichen Raum, aber voneinander getrennt und auf Distanz gebracht. Das Schlafzimmer ist in warme Orange- und Rottöne gehüllt, als wäre es ein Ort der Liebe, doch dieselben Farben wandeln sich am Ende zu Zeichen des Todes, wenn das Licht von Strassenlaternen schwach ins Wohnzimmer fällt und das rote Blut zwischen Hayats Fingern durchsickert. Auch in den beiden anderen Geschichten fliesst Blut. Es wird am Ende mit einem Wasserschlauch von der Strasse gespritzt, als wäre nichts geschehen.

Tereza Fischer

Das neue New-York-Filmbuch

Von der Romantic Comedy zum Katastrophenfilm:
New York ist die Filmstadt schlechthin.

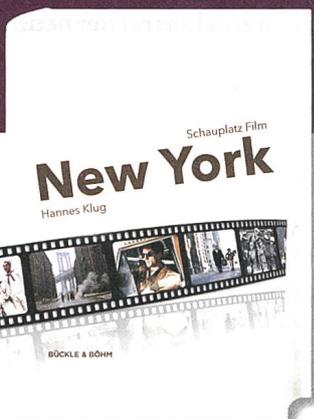
Das Buch beschreibt, wie New York zugleich
Schauplatz und Hauptdarstellerin unzähliger
Filme unterschiedlichster Genres ist.

Die Stadt und ihre Filme: Das Porträt
einer spannenden Beziehung.

Zum Nachlesen,
Nachschlagen
und Nachreisen.

NEU

Von Hannes Klug
Gebunden, 259 Seiten
mit 99 Abbildungen
22,90 €
978-3-941530-25-6



www.bueckle-und-boehm.de

Anzeige

Louder Than Bombs



Regie: Joachim Trier; Buch: Joachim Trier, Eskil Vogt;
Kamera: Jakob Ihre; Schnitt: Olivier Bugge Coutté;
Ausstattung: Molly Hughes; Kostüme: Emma Potter; Musik:
Ola Flottum. Darsteller (Rolle): Gabriel Byrne (Gene Reed),
Jesse Eisenberg (Jonah Reed), Devin Druid (Conrad Reed),
Isabelle Huppert (Isabelle Reed), Amy Ryan (Hannah),
Rachel Brosnahan (Erin), David Strathairn (Richard).
Produktion: Motlys, Animal Kingdom, ARTE France Cinéma,
Bona Fide Productions, Memento Films Production,
Nimbus Film. Norwegen, Frankreich, Dänemark, USA 2015.
Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Frenetic Films; D-Verleih:
MFA+Filmdistribution; A-Verleih: Stadtkino Filmverleih

Joachim Trier

№ 8 / 2015

36

Filmbulletin

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln,
indoor-Plakate und sehr gezielte
Flyerwerbung in über 2'500
Lokalen, Shops und Kulturtreff-
punkten. Auffällige Werbung auf
Tischsets und Bierdeckel.



ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

In einer einzigen Hinsicht ist *Louder Than Bombs* tatsächlich gelungen: Joachim Trier hat es endlich geschafft, Norwegen zu verlassen. Denn das war es, was die Figuren seiner ersten beiden dort gedrehten Filme, sich ihrer Privilegien überbewusste Osloer Mittelschichtwohlstandskinder, immer wieder predigten: Endlich raus aus dem beschaulichen Oslo! Bislang gelang dies lediglich durch kurze, ziemlich imaginäre Kurztrips ins Traum-Paris der *Nouvelle Vague* (*Reprise*, 2006) oder durch die letale Überdosis Heroin am Ende von *Oslo, 31. August* (2011). Jetzt aber ist Trier endlich dort, wo der Held seines letzten Films eine letzte Chance auf ein neues Leben sah: in New York.

Wenn Triers erste beide Filme tatsächlich nur Übungen darin waren, so schnell wie möglich zum Ende zu kommen (die Obsession des Herunterzählen bis zur Null in *Reprise*, der Gang zum Selbstmord in *Oslo, 31. August*), so ist das nun nicht länger nötig. Das böse Ende gabs in *Louder Than Bombs* schon vor Beginn der Handlung: Die berühmten Kriegsphotografin hat sich vor Jahren umgebracht; nun müssen sich Mann und Söhne, einer erwachsen, einer zwölf, mit der Erinnerung an sie auseinandersetzen.

Triers Filme drehten sich immer in irgendeiner Art um abwesende Frauen. Oder um Frauen, die von Männern verdrängt, objektiviert oder idealisiert (und dadurch letztlich negiert) wurden. Nehmen wir *Reprise*. «Frauen behindern die Arbeit des Mannes», erklärt da der Oberchauvinist aus dem Freundeskreis

der beiden Hauptfiguren mit Schriftstellerambitionen, Philip und Erik. So macht Philip seine Freundin zum Objekt einer ungesunden Obsession, während Erik seine Freundin immer mehr ignoriert. Damit bestätigen sie nur die These des Oberchauvis: Philip wird nicht mehr schreiben können; Erik schon. Was den Oberchauvi betrifft, so heiratet er am Ende die mit Abstand emanzipierteste Frauenfigur des Films, die ihn einst als Oberchauvi blossstellte. Mit anderen Worten, die Emanze wird besiegt.

Auch Anders, der depressive, Philip sehr ähnliche (und wieder von *Anders Danielsen Lie* gespielte) Exjunkie aus Oslo, 31. August, kann mit Frauen nichts mehr anfangen, sofern sie nicht abwesend sind. Seine Exfreundin ist weit weg in New York. Er ruft mehrfach an, sie meldet sich nicht. Zuvor beginnt der Film im Schlafzimmer mit einer anderen. Der Sex sei schlecht gewesen, erzählt Anders später. Wir erinnern uns an eine ebenfalls lustlose Sexszene zwischen Philip und seiner Freundin in *Reprise* und daran, dass die «schlecht gemachte Liebe» und die negative Darstellung körperlicher Genüsse (Drogen, Sex, Alkohol) als leere Vergnügungen schon Louis Malles frühere Verfilmung von Drieu La Rochelles «Le feu follet» von 1963 geprägt hatten.

Moralisch gesehen ist Trier bis heute ein Nachfahre Louis Malles: Die körperlichen Begehren töten die Ideale oder zeigen durch Impotenz und Leere deren Schwächen auf. Dieser Dualismus lässt ihn letztlich zum Vertreter einer sehr bürgerlichen (und männlichen) Ideologie werden. Trier warnt vor der Angst und der Weigerung der Jungen (Männer!) vor dem Älterwerden (der Kern der Selbsterstörung von Anders in Oslo, 31. August) und zeigt, wenngleich pessimistisch, die Notwendigkeit der Familie (was in *Reprise* wie in Oslo, 31. August augenzwinkernd geschieht). Der Mann wird zum frustrierten Macho; die Frau zur Mutter. Ihre ultimative Rolle.

Nun kann man sagen, dass Trier noch auf eine andere Art ein Nachfahre Malles ist: als akademischer Filmregisseur, der den Formenschatz der Avantgarde nimmt, um damit bürgerliche Themen zu illustrieren. Damit machte Trier mit Malle und der Nouvelle Vague, was früher schon Malle mit der Nouvelle Vague getan hatte. Das ist zwar schnell durchschaubar, gab aber Triers ersten beiden Filmen eine Ironie, die ihren Machismus, wenn auch nicht ansehnlich, doch anschaulich machte. Sodass man sie in einer «Reprise» zwischendurch wieder «auf Anfang» setzen, von einer anderen Seite her «nehmen» konnte. Wenn etwa in *Reprise* die Verliebtheit der Nouvelle Vague in Schrift und Literatur ihren Niederschlag in den Jungschriftstellern Philip und Erik fand (auch Anders in Oslo, 31. August ist ein Schreiber), so nahm Trier deren bürgerliche Moral (neben den Frauen ihre Kämpfe à la «Kunst vs. Kommerz») ebenso ernst wie nicht ernst, da man hier nie einen ihrer Texte sah, nur Bücher mit Titeln wie «Phantombilder». Trier zeigte das schiere *Phantasma* zu schreiben, das nur durch Reprisen und Varianten und Blödsinn wie «Die Frau hält vom Arbeiten ab» funktionieren konnte. Was wiederum nahelegte, dass Trier selbst sich nur

vorstellte, Filme zu machen wie Resnais (*L'année dernière à Marienbad*), Truffaut (*Jules et Jim*) und Godard (*Le Mépris*), bis sein zweiter Film ein Remake von Malle wurde. Und wenn Triers eigene Filme etwa ebenso wenig existierten wie die Texte von Philip und Erik? Wenn er die Frauen nur so fetischisieren wollte wie Godard und Truffaut? Und wenn sein bürgerlicher Moralismus gar nicht seiner war, sondern der von Malle, auf den er gestossen war?

Jetzt, bei *Louder Than Bombs*, wird diese Interpretation hinfällig. Hier ist nun alles vom Bedürfnis bestimmt, «ernst» zu machen. Mit der Familie, der Frau und der Kunst sowie ihrer Moral. Was ernsthaft danebengeht. Erstens hat Trier also die Einzelgänger für eine richtige Familie aufgegeben, was ihm gar nicht guttut: Die Episoden der einzelnen Figuren halten so wenig zusammen wie in einem schwachen Film von Robert Altman.

Zweitens stellt er, als wollte er etwas nachholen, eine Frau in den Mittelpunkt: eine Kriegsphotografin, gespielt von *Isabelle Huppert*. Aber die Fotografin ist tot; präsent wird sie nur durch Flashbacks. Die Frau bleibt also eskamotiert und nur als solche ein Leuchtturm der Moral der Männer, bleibt ebenso ausgegrenzt aus der Männerwelt wie all die anderen Frauen in Nebenrollen, die zur moralischen Erbauung der Männer verheizt werden. Das Problem ist, dass Trier durch die Flashbacks *gegenwärtig* macht, dass für ihn Frauen ausserhalb ihrer Funktion für Männer inexistent bleiben. Isabelle Huppert spielt folglich so gelangweilt, dass es selbst Isabelle Huppert unmöglich gewesen sein muss, diese Langeweile noch interessant zu machen.

Und drittens: Da es ernst werden soll, sind wir nicht länger im Phantasma ungeschriebener Texte oder nachgedrehter Filme. Die Literaturwissenschaftler und Schriftsteller der letzten Filme, die Blanchot, Tor Ulven und Rilke verehrten, haben einem Soziologen Platz gemacht, der seinem kleinen Bruder erklärt, seine Ego-Shooter-Videospiele seien eine «sehr einseitige Interpretation amerikanischer Militäreinsätze». Letzterer ist der einzig Schreibende hier. Zum ersten Mal hören wir den Text einer Figur von Trier. Es ist ernst, «authentisch»: ein Tagebuch. Auch sehen wir die Bilder der Fotografin: «ernste», moralisch wertvolle Bilder aus Krisengebieten (von Trier zusammengesammelt von Agenturen wie Magnum oder VII). Leider sind diese Fotos viel realer als diejenige Realität, die Trier mit ihnen untermauern will.

Bleibt nur die Sache mit Norwegen, dem Trier gut und gerne entkommen ist.

Philipp Stadelmaier

Carol



Regie: Todd Haynes; Buch: Phyllis Nagy nach dem gleichnamigen Roman von Patricia Highsmith; Kamera: Ed Lachman; Schnitt: Affonso Gonçalves; Ausstattung: Judy Becker; Kostüme: Sandy Powell; Musik: Carter Burwell. Darsteller (Rolle): Cate Blanchett (Carol Aird), Rooney Mara (Therese Belivet), Sarah Paulson (Abby Gerhard), Kyle Chandler (Harge Aird), Jake Lacy (Richard Semco), Cory Michael Smith (Tommy Tucker). Produktion: Number 9 Films, Film4, Killer Films; Elizabeth Karlsen, Stephen Woolley, Christine Vachon. Grossbritannien, USA 2015. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Pathé Films

Todd Haynes

«Der Einfall zu diesem Buch kam mir Ende 1948», schrieb Patricia Highsmith in späteren Jahren. Sie hatte Ende der Vierziger gerade ihren ersten Roman, «Strangers on a Train», beendet und wartete auf dessen Veröffentlichung. In der Zwischenzeit jobbte sie in der Spielzeugabteilung eines New Yorker Warenhauses, genauer gesagt in der Puppenabteilung. Und ebendort tauchte eines Morgens eine schöne, blondhaarige Frau im Pelzmantel auf, die Highsmith ebenso in Bann schlug wie Therese Belivet, Highsmiths Alter Ego im Roman «Carol».

Todd Haynes verfilmte nun den Roman, basierend auf dem Drehbuch von *Phyllis Nagy*, welche die 1995 verstorbene Highsmith persönlich gekannt und das Script rund fünfzehn Jahre lang mit sich herumgetragen hatte. Der Film bleibt dem Ursprungstext treu – mit der Ausnahme, dass Thereses Passion nicht wie im Buch dem Bühnenbild gilt als vielmehr der Fotografie, was als Hommage an die Fotografinnen jener Jahre gelesen werden kann, die als Vertreterinnen der New Yorker Strassenfotografie mit ihren Bildern die filmische Adaption mit inspirierten.

Therese – brillant verkörpert von *Rooney Mara* (*The Girl With the Dragon Tattoo*), die dafür in Cannes ausgezeichnet wurde – trifft demnach als scheue Warenhausverkäuferin auf die mondäne Carol, die für ihre kleine Tochter ein Weihnachtsgeschenk sucht. Die beiden treffen sich wieder, und die Faszination und Anziehung zwischen der jüngeren, leidenschaftslos mit Richard verlobten Therese und der

in Scheidung stehenden älteren Carol verwandelt sich in fühlbares erotisches Knistern. Während *Cate Blanchett* noch vor Haynes für den Film verpflichtet worden war, kam Rooney Mara nach einer anfänglichen Absage erst auf Nachhaken Haynes' mit dazu. Beide laufen in ihren Rollen zu Hochform auf: Cate Blanchett als bildschön-extravagante, aber auch etwas unnahbare und dennoch kompromisslos für ihre Liebe einsetzende Carol – Therese als eher zurückhaltend-schüchterner Gegenpart wird sich eher vorsichtig ihrer Gefühle bewusst, um diese dann aber nie infrage zu stellen.

«Carol» ist die Geschichte einer «ungewöhnlichen Liebe» – so der Untertitel der deutschen Buchausgabe –, die, noch ungewöhnlicher für die damalige Zeit, in ein Happy End mündet. Lesbische Liebe war ein Tabuthema. Und so verwundert es nicht, dass die Verleger, die Highsmiths ersten Krimi herausgaben, das Buch ablehnten, während ihre Agentin sie dazu drängte, das Buch unter einem Pseudonym herauszugeben. So erschien es unter dem Namen Claire Morgan und dem Titel «The Price of Salt» – und wurde zu einem Verkaufsschlager! Vom 1953 erschienenen Taschenbuch verkaufte sich rund eine Million, und die Autorin wurde mit Fanpost geradezu überhäuft, insbesondere von Schwulen und Lesben, wie sie 1990 schrieb, als sie das Buch schliesslich doch noch unter eigenem Namen und dem Titel «Carol» neu auflegen liess.

Dass für den Film, der eine fast zwei Jahrzehnte lange Produktionsgeschichte hat, Todd Haynes als Regisseur verpflichtet wurde, kann als «perfect match» bezeichnet werden. Er hat sein grosses Talent für die historischen Dramen aus jüngerer Zeit bereits mehrfach bewiesen. So rekonstruierte er etwa die Zeit des Siebziger-Jahre-Glamrock mit *Velvet Goldmine*, er schuf ein Fünfziger-Jahre-Melodram mit *Far from Heaven* sowie die experimentelle Bob-Dylan-Biografie *I'm Not There* – mit Cate Blanchett in der Hauptrolle. Mit seinem Kameramann *Ed Lachman*, der nebst Haynes auch mit Ulrich Seidl, Robert Altman, Steven Soderbergh oder Sofia Coppola gearbeitet hatte, liess er das New York der damaligen Zeit in Cincinnati (Ohio) wiederauferstehen. Das exquisite Kostümdesign und eine dezent glanzvolle Ausstattung von *Sandy Powell* und *Judy Becker* lassen uns in die matten Pastellfarben – Tannengrün, Goldgelb und Altrosa – jener stilvollen Zeit eintauchen. Ein Augenschmaus!

Doris Senn



Carol Production Design von Judy Becker

«Alle Liebesgeschichten sind eine Art Krimi»

Das Gespräch mit Todd Haynes führte Doris Senn.

Gespräch mit Todd Haynes

Todd Haynes, wieso dauerte es so lange, Carol auf die grosse Leinwand zu bringen? Schliesslich wurde das Projekt bereits in den neunziger Jahren initiiert.

Todd Haynes Das müsste man die Produzentin, Elizabeth Karlsen, fragen: Sie hat das Projekt lange mit sich rumgetragen, genauer gesagt, fast zwei Jahrzehnte, und sehr lange für die Finanzierung gebraucht. Ich meinerseits hörte, rund ein

Jahr bevor man mich anfragte, davon – durch die Kostümdesignerin Sandy Powell, mit der ich schon bei Velvet Goldmine und Far from Heaven zusammengearbeitet hatte. Liz Karlsen, Cate Blanchett und Sandy Powell zusammen bei der Verfilmung eines Lesbenromans, von dem ich bis dahin noch nie gehört hatte? Das machte mich, gelinde gesagt, neugierig! Als ich dann mit an Bord genommen wurde, war ich der «glückliche Beschenkte» nach all den Jahren, in denen Liz für die Realisierung des Films gekämpft hatte. Für mich ging dann alles eher schnell – im Gegensatz etwa zu meinen eigenen Projekten, bei denen ich jeweils sehr viel Zeit für die Recherche, die Abklärungen und cetera aufwende.

Wie war es, einen Film zu machen, bei dem das Drehbuch, zum ersten Mal, nicht von Ihnen stammte?

Es war grossartig! Das war aber übrigens bereits bei meinem vorangehenden Werk so, bei Mildred Pierce, der Fernsehadaptation des Romans von James M. Cain, der 1945 von Michael Curtiz mit Joan Crawford verfilmt worden war. Was mich dabei reizte, war das, was in jener legendären Film-Noir-Umsetzung ausgelassen worden war. Zudem wollte ich die Freiheit der «langen Form» austesten – der Film war ja als fünfteilige Miniserie für HBO

konzipiert. Parallel dazu las ich dann aber den Roman von Patricia Highsmith und fand die Lektüre unglaublich stark und kompromisslos, handelte sie doch von jenen schwierigen ersten Schritten in die Liebe – oder besser: zeichnete den gesamten Zyklus einer Liebesgeschichte. Dabei erleben wir alles aus der Sicht von Therese. Was ein sehr kluger Schachzug war, weil es sich bei Therese um eine eher naive, passive Figur handelt: Sie hatte keinerlei Erfahrung mit dieser Art Liebe, der sie zunehmend verfiel. In ihrer Welt gab es dafür kein Vorbild, ja sie hatte nicht einmal einen Namen dafür. Dies machte ihren Zustand des Sichverliebens so fragil, so beunruhigend und gleichzeitig so überwältigend.

Patricia Highsmith aber kannte die Liebe, die sie beschrieb, sehr wohl ...

In der Tat: Sie bewegte sich sehr selbstbewusst in der damals eher im Untergrund agierenden Lesbenszene in New York. Und sie war in ihrem Leben tatsächlich sehr viel dreister, sehr viel offensiver in ihrer Suche nach Liebe. Im Buch aber vermittelt sie jenes Gefühl, das wir alle haben, wenn wir uns verlieben und uns nackt und ausgestellt vorkommen, weil wir nicht wissen, was der/die andere fühlt. Dann, wenn wir jede noch so kleine Geste uns gegenüber als Zeichen

Berlinale
65^{te} Internationale
Filmfestspiele
Berlin
SILBERNER BÄR
Best Director

EUROPEAN FILM
ACADEMY AWARD
BEST EDITING

B

«Wir lassen uns
vom Tod das Leben
nicht verderben.»

Der Tagesspiegel

O

Malgorzata Szumowska, Polen

«Ein klug komponierter,
durchdachter und exzellent
 gespielter Film.»

Bernd Rebhandl, FAZ

D

«Diesen absolut
grandiosen Film muss
man sehen.» Die Zeit

Y

REFRAME

Infos und Trailer:
www.trigon-film.org

trigon-film

dafür zu interpretieren suchen, was die andere Person uns gegenüber fühlt, und in unserem Kopf ganze Romane daraus entstehen. All dies macht, dass wir die Realität hinter uns lassen, keinen klaren Gedanken mehr fassen können und in einen geradezu wahnwitzigen Taumel geraten, der gleichzeitig in eine Art Hilflosigkeit mündet. Highsmith wusste das bravourös einzufangen.

«Carol» ist ein Liebesdrama – und doch hat die Geschichte auch etwas von einem Thriller, mit einer ständig lauernnden Gefahr, schliesslich ist ihre Liebe eine verbotene Liebe ...

Dies ist im Roman so angelegt – und zwar äusserst brillant. Patricia Highsmith hat sich ja als grandiose Krimiautorin einen Namen gemacht. In «Carol» zeigt sie eine Verbindung auf zwischen den Gedankengängen einer kriminellen Psyche und jenen einer verliebten Seele. Denn sind grundsätzlich nicht alle Liebesgeschichten eine Art Krimi? Man versucht zu umgarnen, man überschreitet Grenzen und ist sogar bereit, das Gesetz zu brechen. In der Folge heckt man Geschichten aus, versteigt sich in einem fast paranoiden Wahn zu Mutmassungen über das «Was wäre, wenn ...». Kurzum: Der Kopf arbeitet auf Hochtouren, bei einem verbrecherischen Geist ebenso wie bei einem verliebten. Dies in «Carol» so aufzuzeigen, das konnte nur Highsmith mit ihrem ganzen Wissen als Krimiautorin.

Carol spielt im Amerika der Nachkriegszeit. Der Film lässt uns mit all den eleganten Limousinen, den opulenten Kostümen und dem stilvollen Ambiente in jener Zeit schwelgen. Wo fanden Sie die Inspiration für den Look jener Epoche?

Der Kameramann Ed Lachmann und ich schauten uns eine Menge historisches Material aus jener Zeit an, das heisst aus dem New York der frühen Fünfziger. Ich drehte ja 2002 *Far from Heaven*, der in den späten Fünfzigern angesiedelt war – ausserhalb der grossen Städte. Nicht zuletzt als Hommage an Douglas Sirks Melodramen aus dieser Zeit: einer komplett anderen Welt. Es war auch ein ganz anderes Setting, ein anderer Kontext. Bei unseren Recherchen für *Carol* trafen wir auf ein New York in der Nachkriegszeit: schmutzig, unansehnlich. Es war ganz und gar nicht dieses herausgeputzte, glänzende Bild der amerikanischen Vororte, die in den späten Fünfzigern den amerikanischen Traum so anschaulich verkörperten – jenes Amerika, wie es unter Eisenhower zum Blühen kam. *Carol* spielt in jener aufregenden Zeit, kurz bevor Eisenhower sein Amt antrat. Es geht um eine Zeit des Übergangs – Amerika suchte neuen Halt nach dem Krieg. Es



war ernüchtert von Trumans Präsidentschaft, erschüttert und angsterfüllt durch die Verhärtung des Verhältnisses zur Sowjetunion und den sich abzeichnenden Kalten Krieg, ganz zu schweigen von einheimischen Politikern wie McCarthy, die eine regelrechte Hatz gegen den Kommunismus und mutmassliche Landesverräter auslösten. Es war auch eine sehr verletzte Zeit – was wir in den Bildern von damals sehen konnten. Dieses Unansehnliche, ja Schäßige wollten wir reproduzieren. Dies machte gleichzeitig Carols Welt und ihre Art, sich zu kleiden, umso atemberaubender und liess sie umso mehr von ihrer Umgebung abheben – was sie wiederum umso faszinierender für Therese machte.

Ed Lachmann drehte den Film auf Super-16, um dem Stil von 35-Millimeter-Prints jener Zeit möglichst nahezukommen. Zudem gibt es sehr viele Einstellungen, in denen wir die Figuren – oder das, was sie sehen – durch Glas wahrnehmen, hinter Regen oder Schnee, wodurch die Bilder oft fast ein gemäldehaftes Timbre erhalten. Wie kam es dazu?

Eine Leitfigur war dabei für uns der New Yorker Fotograf – und Maler! – Saul Leiter und seine Farbfotografien, die er genau zu jener Zeit machte. Er liebte es, durch Fensterglas Bilder zu machen, durch schmutzige, reflektierende Oberflächen, um so die Lichtbrechungen einzufangen, die durch unterschiedlichste Einwirkungen des Wetters zustande kamen. Ebenfalls mochte er, wenn die Aufnahme so zu einem fast abstrakten Bild wurde, wenn das Innen und das Aussen nicht mehr klar unterscheidbar waren. Auf einer synästhetischen Ebene wird es entsprechend schwierig, die «Temperatur» eines Bildes zu bestimmen: Man befindet sich in einem warmen Café, umgeben von

warmen Farben, während draussen Kälte herrscht in einer verschneiten Stadt – wobei sich beide Bilder übereinanderlegen, zu einem einzigen verschmelzen ... Ebenfalls eine wichtige Quelle für uns waren eine Reihe von Fotografinnen aus jener Zeit, die in New York lebten, mit der Farbfotografie experimentierten und sich im Fotojournalismus betätigten. So etwa Ruth Orkin, Esther Bubley oder Helen Levitt, die vom «Life»-Magazin und anderen grossen Titeln publiziert wurden. Sie alle – ebenso wie die erst jüngst entdeckte Vivian Maier – waren sehr aktiv und dokumentierten den Alltag, das Leben auf New Yorker Strassen, was für mich eine grosse Entdeckung war, hatte ich doch nichts von all diesen Frauen gewusst, die bereits damals mit der Kamera ihre Zeit einfingen. Stellvertretend dafür in *Carol* ist da Therese, die mit ihrer Kamera beginnt, die Welt festzuhalten, eine oder besser ihre Position darin sucht und schliesslich – und in einem umfassenderen Sinn auch was ihre Liebe zu *Carol* betrifft – ihren ureigenen Blickpunkt auf die Welt, aber auch auf ihr Leben findet. ×

Carol

Regie: Todd Haynes; Komposition:
Carter Burwell; Music
Supervisor: Randall Poster;
Music Editor: Todd Kasow. USA 2015

Schlichte Vertonung intimer Gefühle

Noch vor der ersten Aufblende evozieren Geräusche eine Bahnhofsszene. Zu sehen bekommen wir jedoch vorerst nur ein beinahe grafisch flaches Gitter, vor dem in langsam wechselnden Pastellfarben die Credits erscheinen. Dazu entfaltet sich melancholische Musik, über deren trügerisch einfacher Akkordfolge eine Klarinette mit samtenem Ton zu einer schlichten

Sehnsuchtsmelodie ansetzt. Im Verlauf einer langsamen Rückwärtsbewegung der Kamera entpuppt sich der ornamentale Gitterrost tatsächlich als Lüftungsschacht am Ausgang eines Bahnhofs. In derselben Kranfahrt folgt die Kamera nun einem Mann, der sich eine Zeitung kauft und das gegenüberliegende Restaurant betritt. Die von einer wehmütigen Oboe übernommene Melodie endet schliesslich ohne harmonische Auflösung, nachdem der Mann während eines kurzen Wortwechsels mit dem Barkeeper zufällig die junge Therese entdeckt hat, von deren Beziehung zur verführerischen Carol die eigentliche Geschichte handeln wird.

Mit den Eisenbahngeräuschen als Motiv für unterdrücktes Begehren stellt Carol über die Tonspur einen Bezug zur Eröffnungsszene von David Leans *Brief Encounter* her, die Regisseur Todd Haynes hier offen zitiert. Ebenso bekommen wir, analog zum *Rachmaninoff*-Stück bei Lean, schon einen musikalischen Einblick in die Gefühle der Liebenden, bevor wir sie zum ersten Mal sehen. Da Carol im Gegensatz zu *Brief Encounter* aber auf innere Monologe der Protagonistin verzichtet, erhalten nonverbale Informationen wie Blicke, Gesten oder

Farben viel mehr Gewicht. Mit der zwischen Zweier- und Dreierbetonung schwankenden Klavierbegleitung des musikalischen Liebesthemas gelingt es dem Komponisten *Carter Burwell*, jenes Taumeln zwischen Hochgefühl und quälender Unsicherheit zu vermitteln, für das die Frauen in ihrer Konversation keine Worte finden.

Harmonische Schlichtheit

Trotz der melodramatischen Ausgangslage einer gesellschaftlich unmöglichen Liebe trumpft Burwell, der seine Partituren nach wie vor selbst orchestriert, nie mit schwelgerischer Symphonik auf. Stattdessen instrumentiert er die Stücke, deren harmonische Schlichtheit an seine Bearbeitung protestantischer Kirchenlieder für *True Grit* (2010) erinnert, kammermusikalisch mit Streichquartett, Kontrabass, Klavier, Klarinette und einer gitarrenartig eingesetzten Harfe. Selbst wenn er die Streicherbesetzung bisweilen verdoppelt und um zusätzliche Holzbläserklänge ergänzt, wirken die Aufnahmen stets intim. Burwell reiht sich damit in eine kammermusikalische Filmmusiktradition ein, die *Elmer Bernstein*, der für Haynes' *Far from Heaven* (2002) seinen letzten Score geschrieben hat, 1962 mit *To Kill a Mockingbird* zur Blüte brachte.

Das Abdriften in die innere Welt kommt auch anhand von akustischen Ereignissen zum Ausdruck. Mehrmals sind Geräusche einer folgenden Szene schon vor dem visuellen Schnitt zu hören, was dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, aus einem Tagtraum gerissen zu werden. Das Umgekehrte geschieht, als sich die geistesabwesende Therese während einer Taxifahrt anhand von Eisenbahngeräuschen aus dem Off an ihre erste Begegnung mit Carol erinnert. Wie sich herausstellt, stammt das szenenüberlappende Geräusch nämlich von einer Modelleisenbahn, die Carol in jener Spielwarenabteilung kauft, wo Therese zu permanenter Orgelfahrstuhlmusik als Weihnachtsaushilfe arbeitet.

Kommentierende Liedtexte

Wie schon bei *Velvet Goldmine* (1998) und *Mildred Pierce* (2011) arbeiteten Haynes und Burwell wiederum mit dem Music Supervisor *Randall Poster* zusammen. Die ausschliesslich innerhalb der Diegese erklingenden Jazz- und Popsongs stammen grösstenteils von kleinen Formationen und lassen den Zeitgeist der frühen Fünfzigerjahre aufleben. Gleichzeitig





Version von *Helen Foster* ausgegraben. Burwell hüllt Fosters Stimme allerdings in surreal verfremdete Klavierklänge, die die eigenwillige Doo-Wop-Begleitung fast vollständig verdecken. Solch sphärische Klänge bilden die Grundlage von Burwells zweitem musikalischem Thema, mit dem er Thereses Faszination für Carol und schliesslich ihre Entwicklung zur selbstbestimmten Frau vertont. Der entrückende Effekt des Klavierspiels rührt daher, dass Burwell die an *Beethovens* «Mondscheinsonate» erinnernden Arpeggios mit sehr viel Hall und liegenden Streicherklängen verschmilzt, während er die hell perlenden Einzeltöne der rechten Hand mit mehrfachem Echoeffekt versetzt.

Lähmende Leere

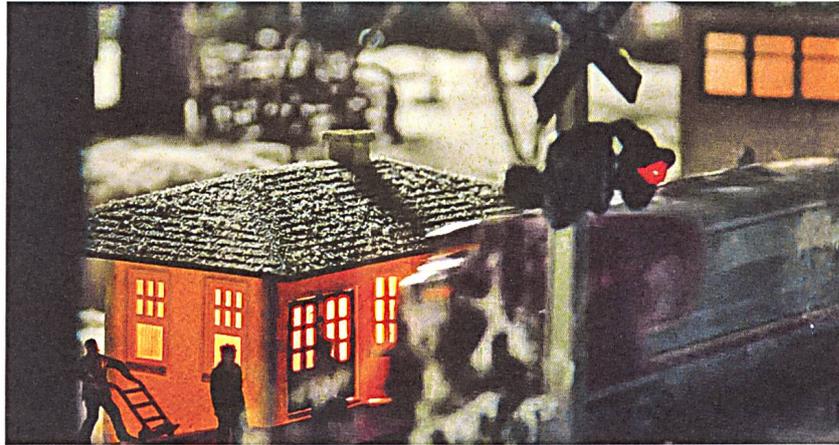
Viel durchsichtiger klingt Burwells dritter musikalischer Gedanke, der für den Trennungsschmerz steht. Damit hat der Komponist nach eigenen Angaben versucht, anstatt der emotionalen Aufgewühltheit die lähmende Leere zu vertonen. Mit statisch wirkenden Quarten und Quinten gelingt ihm tatsächlich eine Grundstimmung, die den Zuschauer anregt, die Bilder mit eigenen Gefühlen aufzuladen. Am deutlichsten erklingt dieses Leerethema, nachdem Carol die Beziehung aus der Ferne beendet hat. Zuerst nur vom Klavier mit stark verzögertem Echo gespielt, strukturieren die nacheinander von verschiedenen Registern aufgegriffenen Intervallfolgen eine Montagesequenz von Thereses Leidenszeit. Aus dem Off hören wir dazu Ausschnitte aus Carols Abschiedsbrief. Hier zeigt sich einmal mehr, wie sehr *Cate Blanchetts* Ausstrahlung immer auch vom nuancierten Einsatz ihrer elegant gebieterrischen Stimme lebt.

Doch wie sich nach Thereses von Jo Staffords «No Other Love» ausgelösten Bewusstwerdung zeigen wird, ist es musikalisch nur ein kleiner Schritt von den offenen Intervallen des Leeregefühls zurück zur Akkordfolge des Liebethemas.

Oswald Iten

→ Information
Auf der Soundtrack-CD von Varèse Sarabande sind die Stücke so angeordnet, dass Burwells musikalische Themen in den ersten drei Tracks der Reihe nach (Liebe, Leere, Faszination) vorgestellt werden. Helen Fosters «You Belong to Me» ist ohne Burwells Verfremdungseffekte zu hören.

Hörbeispiele aus Carol finden Sie auf www.filmbulletin.ch.



kommentieren die Texte Thereses Befindlichkeit. Wie so manche Protagonistin des amerikanischen Melodrams lässt auch Therese ihren Gefühlen am Klavier freien Lauf. Ihre zaghafte Darbietung von «Easy Living» gerät jedoch ins Stocken, als ihr Carol in einer ersten zärtlichen Berührung die Hände auf die Schultern legt. In der Folge wird dieser Song zum Liebesmotiv. Während Therese in Patricia Highsmiths Romanvorlage «Easy Living» bei Carol entdeckt, ist sie es hier selbst, die Carol jene Aufnahme von *Billie Holiday* schenkt, die ihre glücklichen Momente begleitet.

Ein grosser Teil der gemeinsamen Szenen spielen sich im Auto ab, weshalb dem Autoradio eine wichtige Rolle zukommt. Als sie auf dem Weg zu Carols Abwesen durch einen Tunnel fahren, gibt sich Therese ihrer Verliebtheit erstmals voll hin. Was Highsmith im Buch mit einprägsamen Sätzen vermittelt, gelingt im Film mit einer traumartigen Vermischung von fragmentierten Nahaufnahmen und Überblendungen zum unverwüthlichen Standard «You Belong to Me». Poster hat dafür anstelle der bekannten Interpretation von *Jo Stafford* eine ebenfalls 1952 entstandene



The Congress 00:19:23–00:23:31

Regie, Buch: Ari Folman, inspiriert von «Der futurologische Kongress» von Stanislaw Lem; Kamera: Michal Englert; Schnitt: Nili Feller; Animation: Yoni Goodman; Musik: Max Richter. Darsteller: Robin Wright (Robin Wright), Paul Giamatti (Dr. Barker), Harvey Keitel (Al), Jon Hamm (Dylan Trulliner), Danny Huston (Jeff Green). Israel, Deutschland, Polen, Luxemburg, Belgien, Frankreich 2013

Acting Glitch

Glitch – der Begriff macht Karriere, bezeichnet er doch all jene kleinen Störfälle in elektronischen Systemen, die umso häufiger auftreten, je allgegenwärtiger die Elektronik uns umgibt. Der Sprung im Programm, das farbige Rädchen, das sich dreht, das Bild auf dem Schirm, das ruckelt, gefriert, sich verfärbt, verläuft und sich in einzelne Pixelzeilen fragmentiert, der Ton, der für einen kurzen Moment und aus unerklärlichen Gründen stottert, klirrt, brummt und rauscht: Wir alle kennen das Phänomen. Der Glitch als Ausnahmefall gehört längst zu unseren alltäglichen Erfahrungen.

Dabei birgt der scheinbare Defekt hohes Erkenntnispotenzial. Wenn der Glitch bedeutet, dass der Fluss des Signals ins Stocken gerät, macht er uns damit auf diesen Fluss überhaupt erst wieder aufmerksam. Im Glitch gibt sich das elektronische System als sich selbst zu erkennen und materialisiert sich. Vormals nicht greifbare Daten scheinen Körper von Gewicht zu werden, wenn sie Farbschlieren bilden oder in unseren Ohren pfeifen. Glitches machen nicht zuletzt klar, dass die störungsfreie Übertragung nur eine Möglichkeit unter anderen ist, nicht mal die wahrscheinlichste. Denn ohnehin sind Signal und Rauschen, wie man bei Claude Shannon und Friedrich Kittler nachlesen kann, ohne einander nicht zu haben. Nicht nur, dass bei jeder Übertragung zwangsläufig immer auch der Übertragungskanal sein Rauschen dazugibt, auch das Signal selbst

kann als selektiertes Rauschen aufgefasst werden. So wie eine Skulptur entsteht, indem man sie aus dem ungestalten Felsblock herauschält, oder man Wörter bildet, indem man aus dem chaotischen Buchstabensalat die richtigen Elemente auswählt, so resultiert auch das Signal, indem man das Rauschen auf bestimmte Weise organisiert und filtert. Oder anders gesagt: Wo noch Rauschen ist, hat man bloss das Signal noch nicht genügend herausgehört.

Der Glitch wäre mithin jener Moment, wo der Abstand zwischen Signal und Rauschen zusammenbricht und beides irritierend aneinanderstößt. Der Glitch macht sich als Moment bemerkbar, wo Signal in Rauschen abstürzt und zugleich umgekehrt der rauschende Kanal sich selber signalisiert. Der Glitch ist Botschaft und Störung zugleich.

In Ari Folmans *The Congress* wird der erfolglosen Filmschauspielerin Robin Wright (gespielt von *Robin Wright* selbst) ein letztes Angebot unterbreitet, nämlich ihren Körper digital scannen zu lassen und die Rechte an diesem Scan ihrem Filmstudio abzutreten, das so in Zukunft Filme mit ihr in der Hauptrolle drehen kann, ohne dass sie noch je selbst vor der Kamera stehen müsste. Folmans Film wird sich bald zur klaustrophobischen Zukunftsvision einer komplett hinter Sinnesmanipulationen verschwundenen Welt auswachsen. Dieser Einstieg ist heute bereits keine Science Fiction mehr. Der Körperscanner, in den Robin Wright nach der Vertragsunterzeichnung klettern wird, ist keine Attrappe, sondern existiert in Hollywood bereits. Motion Capture und CGI gehören längst zu Standardverfahren der Filmindustrie.

Um sie zu überzeugen, führt Robins Manager seiner Mandantin denn auch einen Film auf DVD vor, der bereits mit dieser neuen Technik gemacht sein soll. Die darin auftretende Actrice habe





nie wirklich vor der Kamera gestanden, sondern sei eigentlich nichts als eine Computeranimation basierend auf den Daten ihres Körperscans. Die Illusion ist verblüffend perfekt. Oder zumindest fast, wie Robin und ihre Familie bald bemerken. Ein merkwürdig ruckartiges Zwinkern am linken Auge der Darstellerin auf dem Fernsehschirm verrät, dass da etwas nicht stimmt. Am unnatürlichen Zucken im Gesicht der Schauspielerin verrät sich ihre digitale Natur. Das Zwinkern – das ist der Glitch, an dem sich die Elektronik zeigt, als Dysfunktion. Die Störung wird Signal, sie zeigt an, was technisch Sache ist.

Wo bleibe die Wahlfreiheit der Schauspieler, wenn sie die Bilder ihrer Körper an den Computer abtreten, fragt Robin ihren Manager empört, worauf dieser ausruft, dass eine solche Freiheit ohnehin nie existiert habe. «Du warst immer deren Puppe. Sie alle, die Regisseure und Produzenten, haben dir gesagt, was du zu tun hast, wie du dich zu verhalten und wie du zu spielen hast. All die zu Tode gelifteten Frauen, die nicht mehr lächeln, die keine Gefühle, keinen Schmerz mehr zeigen können, hatten die eine Wahl? Die Computer haben uns gerettet.» Und dann zeigt die Kamera uns das Gesicht von Robin Wright in Grossaufnahme, wie sie den Worten ihres Managers zuhört. Und wir sehen, wie die Schauspielerin Robin Wright blinzelt, zweimal. Nicht so unnatürlich wie ihre digitale Kollegin auf dem Bildschirm, aber doch merkwürdig genug, dass es den ganz genau hinschauenden Betrachter zu verunsichern vermag. Ist das Blinzeln echte Körperreaktion oder digitale Animation? Ist die Schauspielerin, die sich gegen ihre eigene Ersetzung durch einen digitalen Avatar stemmt, vielleicht selbst nur eine Computersimulation, das verbesserte Modell, die zweite Generation nach jenem Prototyp, den wir eben auf ihrem Fernseher haben zwinkern sehen? Ist Robin Wrights Zwinkern

unbeabsichtigte Kontraktion ihrer Lider oder ein Ruckeln des Films? Physiologischer Effekt oder digitaler Defekt? Gewiss haben wir es mit einem Glitch zu tun, fragt sich nur, ob es einer des Körpers oder einer der Technik ist.

In seinen Vorlesungen über den Filmschnitt zieht der Cutter Walter Murch eine Analogie zwischen Montage und Blinzeln. Das menschliche Auge, so Murch, montiert eigentlich die ganze Zeit, indem es blinzelt und so die Umgebung in separate Eindrücke zerstückelt. Der Filmschnitt entpuppt sich für ihn letztlich als Weiterführung menschlicher Wahrnehmung mit anderen Mitteln. Für Murch repräsentiert die Technik des Schnitts das menschliche Blinzeln. In *The Congress* hingegen stellt sich das Verhältnis genau umgekehrt dar: Menschliches Blinzeln zeigt Technik an. Im Glitch des Zwinkerns tauschen realer Körper und digitale Simulation die Plätze. Und so ist denn auch die Kritik am Illusionismus der digitalen Medien, die Ari Folmans Film so scheinbar vehement vorbringt, in Wahrheit gar nicht so eindeutig. Vielleicht geht es dem Film nur teilweise darum, eine angeblich authentische Humanität gegen die Fälschungen des Digitalen zu verteidigen. Die untersuchte Szene führt uns vielmehr vor, wie einseitig eine solche Medienkritik wäre. Gerade das Phänomen des Glitches beweist, dass digitale Technik nicht einfach in ihrer Funktionalität aufgeht, sondern Unberechenbarkeit und Eigenwille aufweist. Die Freiheit, sich anders zu verhalten als von den Filmstudios vorgesehen, die Robin Wright im Gespräch mit ihrem Manager so pathetisch einfordert, diese Freiheit hat sich die Computertechnik bereits herausgenommen: Auch sie macht nicht ganz das, was von ihr erwartet wird, sie ist gestört. Nicht nur Menschen zwinkern. Die Technik tut es auch. Im Glitch treffen sie sich.

Johannes Binotto



Dokumen- tarische Bilderwelten: 39. Duisburger Filmwoche

Eine grau verhangene Schneelandschaft, zentral im Hintergrund ein vielfenstriger und dennoch verdunkelt wirkender Gebäudekomplex vor einem schwarzen Waldstreifen. Das erste Bild eines Films: eine lange, statische Einstellung, ein distanzierter Blick, ein Gefühl der Trostlosigkeit von Anfang an. Eine Einstimmung auf das, was kommen soll und dann erzählerisch ausgebreitet werden wird in einer epischen Länge von mehr als drei Stunden. Das Ende einer Textilfabrik im niederösterreichischen Waldviertel und was aus den wenigen zuletzt noch übrigen Mitarbeitern wird, wenn sie die Fabrik endgültig verlassen haben, ist das Ausgangsthema von *Nikolaus Geyrhalters* grossem Dokumentarfilm *Über die Jahre*.

Endzeitstimmung könnte man dieses Anfangsbild betiteln. Ein Bild mit intendierter Symbolkraft, das von Beginn an auch signalisiert, dass in der visuellen Gestaltung dieses Films nichts dem Zufall überlassen bleibt. Geyrhalter, der wie stets auch selbst hinter der Kamera steht, macht fotografische Bilder, jedes mit äusserster Präzision eingerichtet. Die sieben Menschen, deren Schicksal der Film über die Jahre verfolgt, werden im Laufe der filmischen Erzählung immer Figuren in einer räumlichen Anordnung sein, verortet in einem Bildraum, zu dem sie in einem Verhältnis stehen, wie es der Filmemacher will. Sie werden damit zu Bestandteilen von Bildern, die geplant und die auch vorbesprochen sind.

Über die Jahre war im Projektstadium als eine mittlere Langzeitbeobachtung angelegt und sollte die Auswirkungen der Fabrikschliessung auf diejenigen, die damit ihre Arbeit verlieren, über einen Zeitraum von drei bis vier Jahren dokumentieren. Zehn Jahre sind es dann geworden (die ersten Aufnahmen entstanden 2004). Aus Figuren in einem räumlichen Environment, die sich zunächst widerwillig äussern, weil sie sich sichtbar unwohl fühlen, werden über die Jahre wesentlich befreiter auftretende und bereitwillig sich selbst darstellende Protagonisten und so auf ihre Weise Mitgestalter des Films.

Die ursprünglich intendierte Thematik gerät dem Film dabei mehr und mehr aus dem Blick. Wie sich eine dokumentarische Geschichte entwickelt, lässt sich trotz allen Absichten und aller Planung eben nicht voraussehen und nicht vorherbestimmen. Stattdessen entsteht über die Jahre, wie Geyrhalter selbst feststellen muss, entgegen seinem Ausgangskonzept eher ein «Film über das Leben». Nur in der Bildästhetik überlässt der Film bis zum Ende nichts dem Zufall. Die durchgängige Verwendung eines Weitwinkelobjektivs schliesst zeitlich und räumlich Disparates erzählästhetisch zusammen. Dadurch sieht der Film trotz einer Drehspanne von zehn Jahren – mit den Worten Geyrhalters – am Ende aus «wie aus einem Guss».

Das meisterhafte Langzeitepos des österreichischen Filmemachers wurde auf dem Dokumentarfilmfestival in Duisburg von der 3sat-Jury mit dem Hauptpreis ausgezeichnet. Geyrhalter war auch so etwas wie der Star des Festivals. In einem speziellen Werkstattgespräch mit Bert Rebhandl gab er Auskunft über sein bisheriges Schaffen (dreizehn Filme seit 1994). Und am Schluss des Festivals wurde noch ein Buch über ihn vorgestellt, frisch erschienen im Wiener Sonderzahl-Verlag und herausgegeben von Alejandro Bachmann unter dem treffenden Titel «Räume in der Zeit».

Dokumentarisches, das sich selbst in jedem Moment als etwas Gestaltetes bewusst macht, darin wurde Geyrhalter in Duisburg noch übertroffen. In *Above and Below* erzählt der Schweizer *Nicolas Steiner* eine dokumentarische Geschichte über gesellschaftliche Aussteiger und eigentlich weitgehend vereinsamte Weltflüchtige so hoch ästhetisierend, dass diese zum Teil auch gegen die eigene Verelendung ankämpfenden Sozialrebellen wie veritable Kinohelden rüberkommen. Drei Geschichten sind es genau genommen über – in den Worten des Filmemachers – «Menschen in ungewohnten Lebensräumen», die sich in Steiners Vision zu einem kinotauglichen Paralleluniversum verbinden.

Die Bilder dazu findet er an Orten, die optisch viel hergeben – in Nevada, Utah und Kalifornien. Seine Protagonisten leben im unterirdischen Tunnelsystem von Las Vegas, in der Einsamkeit der Colorado-Wüste oder in der Ödnis



Above and Below Regie: Nicolas Steiner



Eismädchen Regie: Lin Sternal



Eismädchen Regie: Lin Sternal



Über die Jahre Regie: Nikolaus Geyrhalter



Über die Jahre Regie: Nikolaus Geyrhalter

eines Forschungsgeländes, das marsähnliche Verhältnisse simuliert. Steiner vergleicht seine Helden mit «Cowboys, Ghosts und Aliens» und stellt damit einen jeden von ihnen in einen aus dem Kino vertrauten Genrekontext. Scope-Format und Kranfahrten, Sounddesign und Score, gelegentlich auch Musikclip-Einlagen – die filmischen Mittel bezeugen alle den Kinoanspruch des Regisseurs mit einer schon jetzt erkennbaren Tendenz zum Spielfilm. *Above and Below*, zwei Stunden lang, ist seine Abschlussarbeit an der Filmakademie Baden-Württemberg.

Geradezu konträr dazu eine andere Abschlussarbeit von der Filmakademie Baden-Württemberg. *Lin Sternal's Eismädchen* erscheint im Vergleich mit den erzählerischen Dimensionen der vorgenannten Filme wie eine kleine Studie, die thematisch wie stilistisch den Rahmen bewusst eng setzt. Zwei Schwestern, fünfzehn und dreizehn Jahre alt, stehen im Zentrum dieser dokumentarischen Geschichte – beide auf der Suche nach Identität, die sie als Eisprinzessinnen zu finden hoffen, unter den Blicken einer letztlich überprotektiven Mutter und einer drakonisch überstrengen Trainerin, die ihnen keinen Freiraum lassen. Was der jüngeren leichter zu fallen scheint, bereitet der älteren allergrösste Probleme, zumal sie sich in einem Alter befindet, in dem es für sie darum geht, ihre Identität als Frau zu finden und sich von wohlmeinenden oder übelwollenden Mutterfiguren zu lösen.

Was der Film einfängt, ist ein Klima des Unwohlseins und einer an allen Protagonistinnen ablesbaren emotionalen Vereisung, verursacht durch ein unheilvolles Konstrukt von Abhängigkeiten. *Eismädchen* sind nicht nur die pubertierenden Nachwuchsläuferinnen, sondern auch die in unterschiedlicher Weise repressiven Mutterfiguren, bei denen vermutlich auch alles einmal so angefangen hat.

Die Filmemacherin bleibt ganz nah bei den Personen, sehr oft auf ihren Gesichtern, in denen man lesen kann, zeigt, wie sie blicken, nicht das, was sie sehen. Und die Kamera hält wirklich nah drauf, stellt nicht die Nähe über Brennweiten her. Entstanden ist auf diese Weise ein überaus emotionaler Film über unterdrückte Emotionen. Ein sehr fokussierter, nur eine Stunde langer Film, der ein Gefühl der Beklemmung erzeugt und noch lange nachwirkt. Ausgezeichnet wurde er mit dem Förderpreis des Festivals.

Peter Kremski



A City of Sadness (1989) Geschichte, Politik, Erinnerung und Alltag

The Assassin (2015) Atemberaubende Kampf- und Filmkunst



Momente aus Licht, Bewegung und Erinnerung

Dominic Schmid

Studium der Filmwissenschaften und der Japanologie in Zürich
und Berlin. Beschäftigt sich zurzeit hauptsächlich
mit japanischem und taiwanischem Kino. Lebt in Leipzig.

Zum Kino von Hou Hsiao-hsien

Der taiwanische Regisseur Hou Hsiao-hsien ist hier fast noch unbekannt. Sein Werk entwirft im Spannungsfeld zwischen persönlicher und historischer Geschichte poetische Momente und Bewegungen, die einen staunend von Gewissheiten befreien. Eine Würdigung.

Ein von sanftem Tageslicht ausgefülltes Wohn- und Esszimmer im klassischen chinesischen Stil. Fünf am Tisch kniende junge Intellektuelle essen, trinken, rauchen und diskutieren. Abgelenkt durch die mäandrierende Debatte über die Machtmissbräuche der Kuomintang-Regierung in Taiwan, gezeitet in einer ununterbrochenen Totale, nimmt man als Zuschauer den taubstummen Wen-ching kaum wahr, der mit seinem Rücken zur Kamera beginnt, allen Bier nachzuschenken. Auch noch nicht als Hinomi, die soeben neue Verpflegung an den Tisch gebracht hat, Wen-ching mit einer kaum wahrnehmbaren Geste auffordert, eine Schallplatte aufzulegen – vielleicht, um die schwere politische Stimmung aufzulockern. Erst als er zielstrebig eine Platte ausgesucht und aufgelegt hat und die anklingende Musik – eine Vertonung von Heines «Loreley» – langsam das politische Debattieren in den Hintergrund zu verdrängen beginnt, findet ein Umschnitt auf die beiden nunmehr von der Gruppe losgelösten Figuren statt. Nach einer Weile des stummen Zuhörens beginnt Hinomi mit kleinen Notizzetteln, die jeweils wie Zwischentitel im Stummfilm eingeblendet werden, Wen-ching über die Herkunft des Liedes zu informieren und von den durch die schöne Loreley verhängnisvoll abgelenkten Rheinschiffen zu erzählen. Wen-ching, wie als Antwort, schildert schriftlich ein unmittelbar erinnertes Kindheits-erlebnis: «Ich konnte hören, bevor ich acht war. Ich erinnere mich an Ziegengemecker und an die

Stimme einer Opernsängerin. Diese hab ich immer nachgemacht. Meine Lehrerin meinte, ich würde mal Schauspieler.» Er fährt fort, die Umstände seines Gehörverlusts zu beschreiben. Hinomi blickt leicht beschämt nach unten, scheint zu erröten. Der wirkliche Dialog hat sich längst auf die Ebene der Blicke, der Gesten, aber auf eine Weise auch auf jene des Lichts und der Musik verlegt. Die Szene wechselt, und wir befinden uns in der geschilderten Erinnerung Wen-chings. Die «Loreley»-Melodie geht langsam über in Ziegengemecker und Operngesang, das Bild zeigt erst einen Operndarsteller, dann den kleinen Jungen, der zur Belustigung seiner Klasse dessen Gesten imitiert. Ob es sich dabei um Erinnerungs- oder Geschichtsbilder oder aber um eine nunmehr geteilte Vorstellung von persönlicher Vergangenheit handelt, wird nicht deutlich. Sicher ist nur, und das bemerkt auch jeder Zuschauer, der sich zuvor ganz auf den Inhalt der politischen Diskussion konzentriert hatte, dass das Verhältnis zwischen Hinomi und Wen-ching eine gänzlich neue Färbung angenommen hat.

Die Poesie dieser Szene in *A City of Sadness* (Beiqing chengshi, 1989), entstanden aus einer vielfach geschichteten und ineinanderfließenden Mischung aus Geschichte, Politik, Erinnerung, Alltag und wortloser Interaktion, ist typisch für das Kino von Hou Hsiao-hsien. Immer schwingt aber auch die Gefahr mit, ob dieser sinnlichen Reiz- und Informationsüberflutung den Faden beziehungsweise wie die Rheinschiffer den Halt in der Erzählung zu verlieren und gleichsam in den Felsen der Langeweile zu prallen. Hous Bedeutung fürs Kino steht im direkten Gegensatz zu seiner Bekanntheit. So werden wohl auch nicht wenige Zuschauer Hous neuestem Meisterwerk *The Assassin* (Nie yin niang, 2015), der trotz Regiepreis in Cannes in Europa kaum irgendwo ins Kino kommt, gleichgültig bis irritiert gegenüber treten, nicht gewillt, über Verständnisschwierigkeiten bei der von zahlreichen Ellipsen geprägten, schon fast kryptischen Erzählung hinwegzusehen und sich von der rauschhaften Schönheit und Anmut der Inszenierung tragen zu lassen.

Ein Fehler, denn Wirkung und Kraft von Hou Hsiao-hsiens Kino liegen gerade in dessen Inszenierungsweise begründet, in seinem nur scheinbar distanzierenden Blick auf die Figuren und ihre Welt. Dem Plot steht dabei die elementare Funktion zu, den Bildern und den sich verdichtenden Momenten eine Ordnung zu geben. Nie steht eine Figur oder eine Szene im Dienst der blossen Erzählung. Egal ob es sich um autobiografische Erinnerungen, um die Auseinandersetzung mit der dramatischen und komplexen Geschichte Taiwans oder um das Ausloten der Befindlichkeiten der taiwanischen Jugend zur Jahrtausendwende handelt – immer lässt Hou seinen Figuren ihre letzte Unergründlichkeit und verhindert ein abschliessendes moralisches Urteil. →



Good Men, Good Women (1995) Wie stellt man Geschichte dar?

Millennium Mambo (2001) Erinnerungsartige Erzählfragmente





Goodbye South, Goodbye (1996) Kleingangster und Nichtsnutze

A City of Sadness (1989) Stille Verzweiflung



Schon *The Boys from Fengkuei* (Fenggui lai de ren, 1983), Hou Hsiao-hsiens vierte Regiearbeit (die ersten drei sind seichte Studiokomödien und werden bei Besprechungen von Hous Filmografie in der Regel ignoriert), enthält Sequenzen, die Fragen nach dem Blick und nach unterschiedlichen Perspektiven mit einer formalen Eindringlichkeit aufwerfen, die an Antonioni erinnern, hätte dieser leichtfüßige Geschichten über jugendliche Kleinstkriminelle gedreht, die aus dem Fischerdorf in die zweitgrösste Stadt des Landes kommen und nebst Trinken, Schlägereien und Mädchen nicht viel anderes im Kopf haben. In der schönsten Szene des Films wird den Dreien ein Kinoticket für ein «europäisches Double-Feature» in der obersten Etage eines leer stehenden Hochhauses verkauft. Oben entpuppt sich das Ganze als Betrug, das Kino als offene Wand zur Stadt hin. Eine selbstironische Absichtserklärung des Regisseurs? Die Jungs ärgern sich, ihr Geld statt für Unterhaltung für eine schöne, doch langweilige Aussicht ausgegeben zu haben – einer der vielen spitzen Kommentare in Hous Filmen. In einem weitläufigen Schwenk zeigt uns Hou einen langen Blick auf die Stadt und verweist auf das Potenzial zu einer unendlichen Anzahl von Geschichten, Zusammenhängen und *Momenten*, die sich jenen erschliessen mögen, die nur etwas aufmerksamer hinschauen.

Der zweite Teil von Hou Hsiao-hsiens autobiografisch geprägter *Coming-of-Age-Trilogie*, zu der auch *A Summer at Grandpa's* (Dong dong de jiaqi, 1984) und *Dust in the Wind* (Lian lian feng chen, 1987) gehören, ist *A Time to Live, a Time to Die* (Tongnian wangshi, 1985). Er erzählt vom Erwachsenwerden in der taiwanischen Provinz, nachdem die Familie das chinesische Festland Ende der vierziger Jahre nach dem Sieg der Kommunisten hatte verlassen müssen. Gedreht im selben Dorf, in dem Hou aufwuchs, zeigt der Film, wie unterschiedlich die verschiedenen Familienmitglieder mit dieser Entwurzelung umgehen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Art, wie Hou es vermag, durch die Inszenierung des Raums das Leben der Familie in seiner Mehrschichtigkeit erfahrbar zu machen. Innere Bildrahmungen durch Türen und Fenster, Erweiterungen des Bildraums durch Spiegel und eine immer wieder auf das Off verweisende Tonspur und eine Anordnung der Familienmitglieder, Vater, Mutter, Grossmutter und fünf Brüder, im Raum lassen auf die Vielzahl komplexer Beziehungen schliessen, die in Handlung oder Dialog unausgesprochen bleiben. Die Tatsache etwa, dass der Vater über Jahrzehnte heimlich an Tuberkulose litt und dass seine Distanzierung von der Familie – sichtbar in jeder einzelnen Einstellung im Innern des Hauses – in der Vorsicht begründet war, niemanden anstecken zu wollen, wird erst lange nach seinem Tod und einer berührenden Trauersequenz aufgedeckt. Der Zuschauer, der in seiner eigenen Lesart der Inszenierung diese Distanz vielleicht als emotionale Entfremdung verspürt hat, sieht das eigene Wahrnehmungsvermögen rückwirkend zwar nicht gänzlich infrage,

zumindest aber unter das Vorzeichen gestellt, dass jedes Bild über Geheimnisse, jeder Blick über Bedeutungen verfügt, die einem beim ersten Hinschauen allesamt zu entgehen drohen. Die potenzielle Tragik solch vorschneller Urteile über unzureichend gelesene Bilder macht der Film in einer schwer erträglichen Schlusszene nur allzu deutlich: Das letzte Familienmitglied der älteren Generation fällt unter den Augen der nunmehr aufgewachsenen Jungen langsam dem Tod anheim und bleibt nach dessen Eintreten schlafend gewähnt mehrere Tage am Boden liegen. Weder die schockierenden Bilder und Umstände dieses Todes noch der verächtliche Blick, mit dem der Leichenbestatter die Brüder bedenkt, vermögen etwas an der Poesie des Vorangegangenen zu mindern oder mit Schuld zu beladen. Zu stark haben sich die Eindrücke von Spaziergängen mit der Grossmutter eingepägt, die einen geheimen Weg in die alte Heimat zu kennen vorgibt, doch immer wieder von aufmerksamen Rikschafahrern nach Hause gebracht wird, die sich dann die Fahrtkosten von der verärgerten Mutter erstatten lassen.

Zeit, Raum, Licht

Nebst der Rauminnszenierung ist Hou Hsiao-hsiens Verhältnis zur Zeit eine weitere wesentliche Eigenart seiner ästhetischen Strategie und im Gegensatz zur Handhabung der Kamera auch die konstantere. Das Verhältnis zur Zeit äussert sich insbesondere in den sehr langen Einstellungen. Es ist naheliegend, dass eine Bildsprache, die hauptsächlich auf Totalen beruht, die zudem über eine enorme Informations- und Zeichendichte verfügen, eine gewisse Dauer voraussetzt. Doch die durchschnittliche Einstellungslänge bei Hou Hsiao-hsien reicht von etwa einer halben Minute im frühen Werk bis zu zwei Minuten in seinen neueren Filmen und geht weit über die bloss epistemologische Notwendigkeit hinaus. Sie ermöglicht dem Zuschauer sowohl eine Wahrnehmung vom Vergehen der Zeit selbst als auch eine deutliche Ahnung vom Platz einer Figur in der Anordnung von Zeit, Raum und Licht. Fern der Virtuositätsbestrebungen gewisser Filmemacher im Umgang mit der Plansequenz dienen Hous minutenlange Einstellungen in ihrer Zurückhaltung einzig der Wahrnehmungs-erweiterung in Bezug auf die Figuren und deren Welt.

In Verbindung mit der Angewohnheit, seinen Schauspielern weder ein Drehbuch zu geben noch mit ihnen die Szenen zu proben, sich stattdessen auf eine knappe Beschreibung der Handlung und der Dialoginhalte zu beschränken, entsteht dabei mitunter ein Effekt, der dem Kino Robert Bressons nicht unähnlich Momente emotionaler Katharsis schafft. In *Dust in the Wind* etwa, als der junge Kadett Ah-yuan jenen Brief erhält, der ihn über die Heirat seiner Freundin mit einem anderen unterrichtet, hat kaum etwas in der emotionalen Anordnung des Films zuvor auf den unmittelbaren und schier endlosen Tränenschwall auf dem Feldbett vorbereitet, was die Szene umso berührender macht und fast alle vorhergehenden Szenen in neuem Licht erscheinen lässt. →

... die durchschnittliche Einstellungslänge bei Hou Hsiao-hsien reicht von etwa einer halben Minute im frühen Werk bis zu zwei Minuten in seinen neueren Filmen ...

Die Hauptmerkmale von Hou Hsiao-hsiens Inszenierung – die distanzierte Kamera, der grosszügige Umgang mit der Zeit, die Weigerung, die Figuren einer Handlung oder einfach nachvollziehbarer Psychologie zu unterordnen – verleihen ihr einen Anstrich dokumentarischer Authentizität. Über die Rauminszenierung sowie Ausstattung, Farbe, Licht, Musik (und im späteren Werk auch durch Bewegung der Kamera) wird diese Authentizität aber sofort wieder gebrochen. Es entsteht ein poetischer Effekt, der im gegenwärtigen Kino einzigartig ist und der Momente wie den eingangs beschriebenen aus *A City of Sadness* entstehen lässt. Berenice Reynaud beschreibt ihn als «eine der schönsten und genauesten Repräsentationen der Entstehung der Liebe im zeitgenössischen Kino». Auf diesem Film basiert, wenn auch aus anderen Gründen, Hous Ruf als einer der wichtigsten und innovativsten Filmemacher unserer Zeit. Durch die Prämierung 1989 mit dem Goldenen Löwen in Venedig gelang es ihm auch, die sogenannte Taiwanische Neue Welle, zu der Filmemacher wie Edward Yang, Tsai Ming-Liang und in beschränktem Masse auch Ang Lee gehören, ins internationale Arthouse-Rampenlicht zu stellen.

Je nach Sichtweise vielleicht noch grössere Bedeutung trägt der Film aber in der politischen Diskussion um die von 1949 bis 1987 währende Herrschaft der Kuomintang-Partei, die nach deren Niederlage im chinesischen Bürgerkrieg nach Taiwan übersiedelte und dort eine Militärdiktatur errichtete. Zwei Jahre nach Aufhebung der staatlichen Zensur gedreht, ist *A City of Sadness* der erste Film, der den berüchtigten «Zwischenfall» vom 28. Februar 1947 und die darauffolgenden Jahre des «Weissen Terrors» darstellt, dem mehrere Zehntausend taiwanische Zivilisten zum Opfer fielen. Die zentrale Debatte, die sich dabei um den Film rankt, betrifft Hous Weigerung, die Massaker direkt zu zeigen und sich stattdessen einzig auf deren Auswirkungen auf eine fiktive Familie zu beschränken. «Historie ist bei Hou Hsiao-hsien ein kaum merklicher Stimmungswandel bei Tisch, eine aus dem Stimmengewirr heraus tretende Frage oder die Sekunde zwischen zwei Blicken», beschreibt Katja Nicodemus diesen Zugang zur Geschichte. Anhand von drei Brüdern der Familie Lin entwirft der Film ein dichtes Netzwerk aus Kultur, persönlicher Erinnerung und der Geschichte des Landes während der turbulenten Jahre zwischen dem Ende der japanischen Besatzung 1945 und der Machtübernahme Chiang Kai-sheks 1949, als von der Familie durch verschiedene Tragödien, Gangstergeschichten und gescheitertem Widerstand beinahe niemand mehr übrig bleibt.

Ohne über gewisse Kenntnisse taiwanischer Geschichte und Kultur zu verfügen, ist es schwierig, die Handlung von *A City of Sadness* bei einem erstmaligen Sehen in ihrer Gänze nachzuvollziehen, wobei einem auch Hous elliptische Erzählweise dabei wenig hilft. Das beeinträchtigt aber kaum die monumentale Wirkung des Films, der es über seine

Form vermag, nach wie vor dringliche Fragen nach dem Zusammenhang von Geschichte, Erinnerung und deren Repräsentation zu stellen.

Geteilte Erinnerung, geteilte Geschichte

Das hierzulande wohl bekannteste Werk in Hou Hsiao-hsiens Filmografie ist *The Puppetmaster* (Xi meng rensheng, 1993), der zweite Teil der mit *A City of Sadness* begonnenen historisch-politischen Trilogie. *The Puppetmaster* weitet nun das historische Spektrum sowie die Komplexität der historischen Repräsentation aus und erzählt anhand der Lebensgeschichte des Puppenspielers Li Tian-lu vom Leben unter der kolonialen Besetzung Taiwans durch das japanische Kaiserreich. Dabei geht es nicht um grosse politische Bewegungen oder um antikononialen Widerstand, sondern um den Alltag der einfachen Leute, die sich den politischen Umständen anpassen, darunter leiden oder auch davon vereinnahmt werden, etwa wenn zum Beispiel Li Tian-lus Puppenspiel durch die Japaner zu Propagandazwecken vereinnahmt wird. Der Film oszilliert dabei stets zwischen Formen des Dokumentarischen und jenen des Biopics. Mit Schauspielern nachgestellte Momente aus Li Tian-lus Leben werden von dessen Erzählung begleitet, vorweggenommen und reflektiert, und etwa in der Mitte des Films taucht plötzlich auch der echte Li Tian-lu auf. Die Bilder verfügen über einen merkwürdigen Status zwischen Erinnerung und Inszenierung. Die persönliche Geschichte wird dem Individuum entnommen und zu einem geteilten Gut gemacht – ähnlich der imaginierten Erinnerung Wen-chings in *A City of Sadness* an Ziegegemecker und Operngesang.

Der dritte Teil der Trilogie, *Good Men, Good Women* (Haonan haonu, 1995), geht nochmals einen Schritt weiter und hinterfragt die Darstellbarkeit von Geschichte an sich. Dazu verwendet er eine aus drei zeitlichen Ebenen bestehende, nicht lineare narrative Struktur, einen imaginierten Film im Film, sowie zahlreiche Sequenzen, in denen Ereignisse aus der Geschichte in der Erzählung der Gegenwart gespiegelt scheinen. Der Zugang zum Film gestaltet sich dadurch noch ein wenig schwieriger als bei anderen Filmen Hous.

Good Men, Good Women ist jedoch nebst seiner kühnen narrativen Struktur auch wegen einer einschneidenden Neuerung in Hous filmischer Ästhetik von Bedeutung: Die Kamera, bis dahin immer relativ unbewegt und höchstens mal eine kleine Rekadrierung vornehmend, beginnt mit diesem Film sich beinahe unentwegt zu bewegen. Die Kamera bewegt sich wie eine neugierige oder sich anpirschende Katze, die vorher immer auf grosser Distanz zum abgebildeten Geschehen blieb, in das Bild beziehungsweise in den Raum hinein und untersucht diffuse farbige Spiegelungen auf Goldfischgläsern und TV-Bildschirmen. Von vielen Punkten und Flächen im Bildausschnitt wird oft gar nicht klar, wo deren Ursachen in der von der Kamera eingefangenen Realität liegen. Unschärfen optischer oder auch materieller Art – etwa wenn eine ganze Szene durch einen transluzenten Vorhang

«Historie ist bei Hou Hsiao-hsien ein kaum merklicher Stimmungswandel bei Tisch, eine aus dem Stimmengewirr heraus tretende Frage oder die Sekunde zwischen zwei Blicken.»



Goodbye South, Goodbye (1996) «Langweiligster» Gangsterfilm

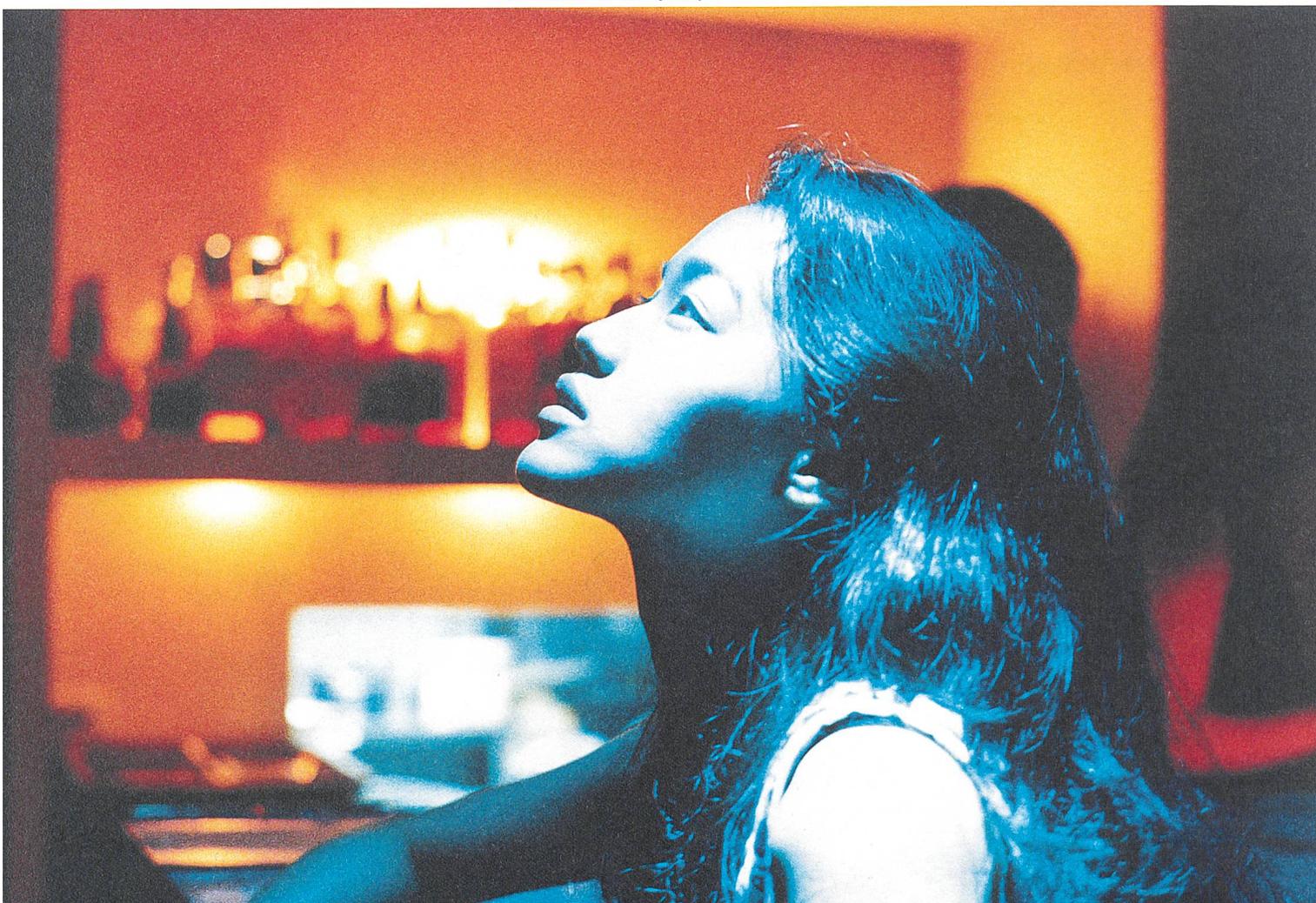
Goodbye South, Goodbye (1996) Ziellos, aber immer in Bewegung





The Puppetmaster (1993) Alltag in Zeiten der Besatzung

Millennium Mambo (2001) Shu Qi



hindurch gefilmt wird – oder immer wieder das Bild überlagernde Spiegelungen entheben das Filmmaterial dessen indexikalischer Eindeutigkeit. Nicht alles hierbei ist ganz neu für Hous Kino. Die Bewegung der Kamera beschränkt sich in *Good Men, Good Women* noch auf die in der Gegenwart spielenden Sequenzen, doch spätestens ab *Goodbye South, Goodbye* (Nanguo zaijian, nanguo, 1996) setzt sich diese neue Ästhetik bei Hou durch und findet in *Millennium Mambo* (Qianxi manbo, 2001) den vorläufigen Höhepunkt.

Bewegung und zukünftige Erinnerungen

Kongruent zum neuen Verhalten der Kamera erzählen beide Filme von zielloser, sich aber in unablässiger Bewegung befindlicher Jugend. Der marginalisierte Kleingangster Kao, sein nichtsnutziger Bruder Flat-Head und dessen Freundin Pretzel sind in *Goodbye South, Goodbye* getrieben vom postmodernen Stadt- leben und kapitalistischen Zwängen, warten in engen und ärmlichen Apartments auf die neuste halblegale Geldbeschaffungsmöglichkeit und versuchen nervös, die dabei immer wieder entstehende tote Zeit zu überbrücken. Ob es wohl einen Film gebe, der besser dieses Gefühl des blossen Rumhängens vermitteln kann, fragt sich der Filmkritiker Kent Jones rhetorisch, und tatsächlich handelt es sich wohl um den «langweiligsten» Gangsterfilm, der je gedreht wurde. Das Dreiergespann verbringt die grösste Zeit des Films mit aktivem Nichtstun, um in plötzlich einbrechender Hektik kurz ihr Ding zu drehen und darauf wieder in eine angespannte Lethargie zu verfallen. Zufrieden und entspannt wirken sie eigentlich nur in der Bewegung per Auto oder Motorrad von einem Gelegenheitsort zum anderen – Sequenzen, die Hou in langen Tracking-Einstellungen filmt und mit treibender elektronischer Musik unterlegt. Es sind die Höhepunkte dieses grossartigen Films.

Bei *Millennium Mambo* schliesslich noch von einer elliptischen Erzählweise zu sprechen, täte dem Film Unrecht; besteht er eigentlich nur noch aus unscharfen, erinnerungsartigen Erzählfragmenten. Die Handlung wird im Grunde bereits in der ersten Einstellung in der Voice-over zusammengefasst, während auf der Bildebene die hypnotischste Einstellung in Hous Schaffen zu sehen ist: Eine junge Frau, gespielt von Shu Qi, die auch in *The Assassin* die Titelrolle spielt, läuft tänzerisch leicht durch eine Fussgängerpassage auf einer Brücke, umhüllt von diffusem Licht und vorbeirauschendem Verkehr, dreht sich im Gehen ab und an Richtung Kamera um, lässt schliesslich über eine Treppe im Fluchtpunkt der Unterführung den Zuschauer hinter sich. Die ganze Einstellung läuft in Zeitlupe ab, nebst dem Voice-over hören wir sphärische Technomusik, die auch in die nachfolgende Partyszene hinüberträgt. Die Stimme der jungen Frau aus dem Off spricht aus dem Jahr 2010, während die Handlung des Films in seiner eigenen Gegenwart angesiedelt ist. Dieser Kunstgriff macht die Gegenwart der jungen Frau – Partys, Sex, den Job als Bar-Hostess, nicht loskommen können vom Loser-Boyfriend, eine neue, auch nicht wirklich mehr Erfolg

versprechende Beziehung zu einem älteren Gangster – zu einer fernen Erinnerung, und wie eine solche ist sie auch inszeniert: fragmentarisch, nichtlinear, unscharf. Man könnte denken, der Film wolle explizit Jacques Morice' Beschreibung von Hous Werk illustrieren, dass diese wie «Vorahnungen zukünftiger Erinnerungen» wirken. Wenn die junge Frau auf der Brücke zum Ende des Films am verschneiten Filmfestival im Norden Japans so etwas wie Ruhe gefunden hat, scheinen die vergangenen Filmmomente bereits so weit weg zu liegen wie ein rauschhafter Traum verflossener Jugend, aus dem man soeben, sich noch die Augen reibend, aufgewacht ist. Von allen Filmen Hou Hsiao-hsiens ist *Millennium Mambo* vielleicht der rätselhafteste. Auch ist er mir der liebste.

Rückkehr des Meisters

Und jetzt, nach acht Jahren Wartezeit, *The Assassin*. Die bewegte Kamera, selbst von einer japanischsprachigen Hommage an Ozu (*Café Lumière / Kōhī jikō*, 2003), dem Episodenfilm *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005) und einem Ausflug nach Paris (*Le voyage du ballon rouge*, 2007) ungebändigt, ist auf einmal wieder ruhiger geworden. Die Innenszenen erinnern in ihrer unwirklich prunkvollen Ausstattung an den einzigen anderen Film, den Hou bisher auf dem chinesischen Festland gedreht hatte, *Flowers of Shanghai* (*Hai shang hua*, 1997), und vermögen diesen gleich von dessen Status als visuell schönster aller seiner Filme zu entheben. Im Gegensatz zu *Flowers of Shanghai*, der einzig in den Innenräumen verschiedener «Flower-Houses» im Shanghai des ausgehenden 19. Jahrhunderts spielt und von den Beziehungen zwischen verschiedenen Kurtisanen und deren «Meistern» erzählt, spielt die Handlung von *The Assassin* zur Zeit der Tang-Dynastie des 9. Jahrhunderts, vor allem aber auch draussen. Vermarktet als *Wuxia*-Film, beschränken sich die Kampfhandlungen auf vier bis fünf Sequenzen, die allerdings von einer kinetischen Eleganz sind, die man so in dem Genre noch nicht gesehen hat. Die Inszenierung der Landschaft, in ihren subtilen Bewegungen und vor allem ihrer Farbe, gehört mit zum Atemberaubendsten, was man seit langem im Kino hat sehen können, und obwohl der Film formal mit seinen direkten Vorgängern nicht mehr allzu viel gemeinsam hat, ist er doch unverkennbar das Werk des taiwanischen Meisters. ×

Die Inszenierung der Landschaft, in ihren subtilen Bewegungen und vor allem ihrer Farbe, gehört mit zum Atemberaubendsten, was man seit langem im Kino hat sehen können.

- Literatur: Symposium: «Hou Hsiao-hsien. In Search of Lost Time», Reverse Shot, 2008
- Kent Jones: «Cinema With a Roof Over Its Head» in: Film Comment, Sept/Oct 1999
- Jacques Morice: «La Memoire impressionnée» in: «Cahiers du Cinéma», no. 474, Décembre 1993
- Katja Nicodemus: «Ein ganzes Land in einem Bild» in: Die Zeit, 8. Januar 2015
- Berenice Reynaud: *A City of Sadness*. London 2002
- Richard I. Suchenski (Hg.): *Hou Hsiao-hsien*. Wien, Film-museumSynemaPublikationen 23, 2014, Englisch
- Retrospektive: Im Januar 2016 im Stadtkino Basel

Kurz belichtet

FILM IMPLOSION! Experiments in Swiss Cinema and Moving Images

Robert Beavers, Herbert Distel & Peter Guyer, Nicolas Humbert & Werner Penzel Clemens Klopfenstein, Peter Liechti, Dieter Meier, Fredi M. Murer, HHK Schoenherr, Hans-Jakob Siber, Daniel Spoerri, Peter Stämpfli, Dieter Roth, Carole Roussopoulos, Tjerk Wicky und viele mehr

20.11.2015—
21.02.2016

Fri Art, Kunsthalle
Fribourg

Anzeige

2 DVDs
5 Bücher

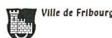
DVD ↓ (Selbst-)Porträt
eines Grossen



Listen to Me, Marlon (Stevan Riley, GB 2015), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Untertitel: Deutsch u. a., Vertrieb: Universal Pictures

Bereits mit seiner zweiten Hauptrolle in *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951) spielt er sich in die erste Liga: Sein Stanley Kowalski ist eine prekäre Mischung aus extrem physischer Präsenz, unverhohlener Sexualität, launenhafter Gewaltbereitschaft und der Verletzbarkeit eines Kindes. Er und *Vivien Leighs* überspannte *Blanche* prallen in diesem Film aufeinander wie Planeten, die ihre Umlaufbahn nicht verlassen können – die Katastrophe ist vorprogrammiert.

Marlon Brandos Rollen in *The Wild One* (Laslo Benedek, 1953) und *On the Waterfront* (Elia Kazan, 1954) verfestigen diese unverwechselbare Mischung. Sie



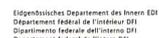
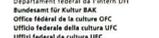














verhilft ihm zu Ruhm – und einem Image, das er selber nicht mag und von dem er sich nur schwer lösen kann. In Julius Caesar (Joseph L. Mankiewicz, 1953) tut er das Unerwartete und spielt Shakespeare – ausgerechnet, wo er doch berühmt ist für seine undeutliche Aussprache, die so gar nichts mit britischem Bühnenglisch zu tun hat, und einer Stimme, die hoch und flach ist.

Regisseure wie Elia Kazan haben Brandos schauspielerisches und physisches Potenzial auf der Stelle bemerkt und es nach Kräften (aus)genutzt: Unerhört, dass er sich in *A Streetcar Named Desire* im T-Shirt zeigt, was nach damaligen Massstäben schlicht Unterwäsche war. Später, in den siebziger Jahren, folgen *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), der skandalträchtige *Ultimo tango a Parigi* (Bernardo Bertolucci, 1972) und schliesslich wieder unter Coppola *Apocalypse Now* (1979), dessen Dreharbeiten in vielerlei Hinsicht ein einziges Desaster waren.

Brandos kometenhafter Aufstieg zu einem der bedeutendsten Charakterdarsteller kontrastiert mit seinem Privatleben: Dem ungeliebten Kind eines prügelnden Vaters und einer Alkoholikerin fällt es als Erwachsenem schwer, zur Ruhe zu kommen und zu vertrauen. Ehen gehen in die Brüche, Affären mit Frauen und Männern enden. Um seinen Sohn Christian entbrennt ein jahrelanger erbitterter Sorgerechtsstreit. 1990 erschlägt Christian den Freund seiner schizophrenen Schwester Cheyenne, die sich 1995 erhängt.

Seine Berühmtheit nutzt Brando früh für ein politisches Engagement: Er macht sich sowohl für die Bürgerrechtsbewegung als auch für das American Indian Movement stark. Nachdem er bereits 1955 als damals jüngster Preisträger den Oscar für *On the Waterfront* erhalten hat, schlägt er fast zwanzig Jahre später den Preis für *The Godfather* aus – aus Protest gegen die Art, wie Hollywood und die amerikanische Gesellschaft die Indianer behandeln.

Stevan Rileys neu erschienener Dokumentarfilm *Listen to Me, Marlon* (2015) verzichtet nahezu ganz auf lobende Statements von Weggefährten, Familienangehörigen und Schauspielkollegen – die übliche Zutat zahlloser Schauspielerporträts. Stattdessen werden bislang unveröffentlichte private Video- und vor allem Tonaufnahmen, die Brando über Jahre gemacht hat, zum zentralen Moment. Daraus entsteht ein nachdenkliches, tagebuchähnliches und sehenswertes Porträt über einen der Grossen des Films.

Philipp Brunner

DVD ↓ Realistisches Melodram



En chance til (Zweite Chance, Susanne Bier, Dänemark / Schweden 2014), Format 1:2.35, Sprache: Dänisch, Schwedisch, Untertitel: Deutsch u. a., Vertrieb: Prokino

Bei einem Routineeinsatz in der Wohnung eines Junkiepaars macht der Polizist Andreas einen schockierenden Fund: Das Baby der beiden liegt verwahrlost in den eigenen Exkrementen. Da er selbst vor kurzem Vater geworden ist, erschüttert ihn die Situation besonders. Umso erleichterter kehrt er am Abend zu Frau und Kind zurück. Dort scheint alles zum Besten: Das junge Familienglück wirkt perfekt, das grosszügige Haus ist luxuriös eingerichtet, seinem Sohn Alexander ist er ein zärtlicher Vater, eine Rolle, in der er ganz und gar aufgeht. Doch der Schein trügt: Seine Frau Anna findet sich in ihrem Muttersein nicht zurecht und ist mit dem oft schreienden Kind überfordert.

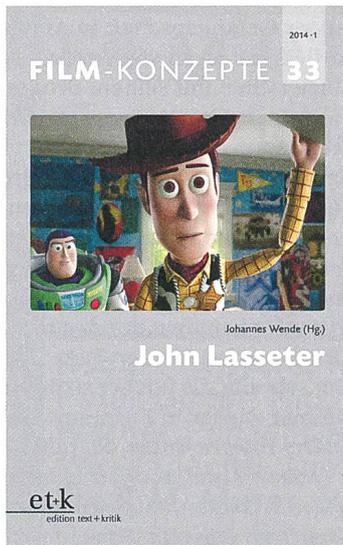
Das Jugendamt, das im Fall des vernachlässigten Babys eingeschaltet worden ist, eröffnet Andreas, dass es keine rechtliche Handhabe gebe, das Kind aus den menschenunwürdigen Verhältnissen zu retten. Als sein eigener Sohn eines Morgens nicht mehr aufwacht und Anna mit Selbstmord droht, falls man ihr das tote Kind wegnehme, trifft er einen Entschluss: Er fährt zur Wohnung der Junkies und tauscht die Babys aus. Damit setzt er eine Spirale in Gang, die kein gutes Ende nehmen kann.

Mit *En chance til* (Zweite Chance) bestätigt die dänische Regisseurin *Susanne Bier* einmal mehr, dass sie längst zur Spezialistin für Familiendramen und ausgezeichnete Schauspielerführung geworden ist: In *Elsker dig for evigt* (Open Hearts), den sie 2002 noch zu Dogma-Zeiten drehte, verliebt sich ein Arzt in die junge Frau eines Patienten, dessen Gelähmtheit durch einen Unfall

verursacht wurde, den die Frau des Arztes verschuldet hatte. In *Brødre* (Brothers, 2004) kehrt ein traumatisierter Soldat aus langer Gefangenschaft in Afghanistan zurück, um festzustellen, dass seine Frau inzwischen mit seinem Bruder zusammenlebt. In *Efter brylluppet* (Nach der Hochzeit, 2006) erhält der Leiter eines Waisenhauses eine überraschend grosse Spende – ausgerechnet vom Ehemann seiner Exgeliebten, mit der er, ohne es zu wissen, ein Kind hat. Und in *Hævnen* (In einer besseren Welt, 2010) gerät das Leben zweier Familien durch eine kindliche Racheaktion aus den Fugen.

Bier schreibt die Bücher zu ihren Filmen immer wieder in Zusammenarbeit mit *Anders Thomas Jensen*, der mit *Adams æbler* (Adams Äpfel, 2005) und *Mænd & høns* (Men & Chicken, 2015) seinerseits als Regisseur von sich reden machte. Dabei behandeln ihre Geschichten eigentlich ganz und gar melodramatische Stoffe, die auch vor den unwahrscheinlichsten Zufällen nicht zurückschrecken. An ihnen hätte Douglas Sirk seine helle Freude gehabt – wengleich er sie in einer ganz anderen Ästhetik umgesetzt hätte. Wo Sirk in den fünfziger Jahren mit unübertroffener Präzision einen wahren Farben- und Ausstattungsausbruch orchestrierte, um die emotionalen Konflikte seiner Figuren wechselbadartig zuzuspitzen, verpflichtet sich Bier einem Realismus, zu dem das Poetische freilich immer schon dazugehört. Was auf den ersten Blick als Widerspruch daherkommt (realistische Melodramen), entwickelt bei genauerem Hinsehen einen eigentümlichen Sog, der Biers Filmen eine nachhaltige Wirkung beschert. Und so wird auch *En chance til* zu einem ganz auf seine Figuren konzentrierten Lehrstück über Schuld und Sühne und über die längst nicht immer eindeutige Grenze zwischen Gut und Böse, Richtig und Falsch.

Philipp Brunner



Johannes Wende (Hg.): John Lasseter. Film-Konzepte 33. München, edition text+kritik, 2014, 104 S., Fr. 26,90, € 19

Mit *Inside Out*, dem Blick in den Kopf eines Teenagers, und dem Dinosauriermärchen *The Good Dinosaur* war die Animationsfilmschmiede Pixar in den letzten Monaten gleich zweimal in deutschsprachigen Kinos vertreten. Mag der letztgenannte Film in seiner gradlinigen Schlichtheit den Erwartungen, die der erwachsene Kinogänger an Filme aus dem Hause Pixar hat, nicht entsprechen, so hat das Unternehmen, seitdem es mit *Toy Story* 1995 den ersten vollständig computeranimierten langen Spielfilm ins Kino brachte, doch die Messlatte für Qualität in dieser Gattung sehr hoch gelegt und sich selber immer wieder übertroffen, macht man einmal gewisse Abstriche an den nicht so überzeugenden Fortsetzungsfilmen *Cars 2* und *Monster University*. Insofern ist die Würdigung von Pixar-Chef John Lasseter eine begrüssenswerte Erweiterung der Reihe «Film-Konzepte», die bisher fast ausschliesslich Regisseuren vorbehalten war.

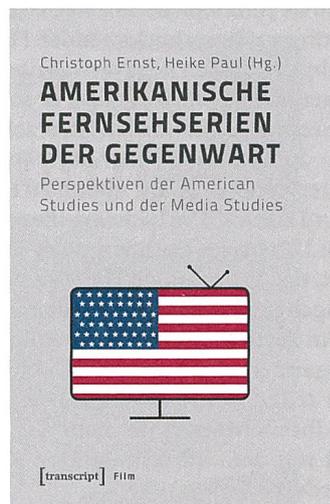
Erfreulich dabei, dass der Band mit einem Überblickstext beginnt. *Peter Krämer* entwirft in «Disney, George Lucas und Pixar. Animation und die US-amerikanische Filmindustrie seit den 1970er Jahren» eine Perspektive, die deutlich macht, wie Disney sich, zumal in der Herausbringung und Vermarktung seiner Filme, immer schon von den anderen Major Studios unterschied. Vor diesem Hintergrund wird auch der Erwerb von Pixar im Jahre 2006 ein logischer Schritt, ebenso wie der von Marvel und des *Star Wars*-Franchises von George Lucas.

Der Gegensatz beziehungsweise die Verbindung zwischen dem Alten und dem Neuen ziehen sich leitmotivisch durch die weiteren Texte: die Bilder, die

aus dem Rechner stammen, einerseits, die Übernahme klassischer Erzählstrukturen andererseits. Auch dem selbstreflexiven Moment der Filme, zumal in der *Toy Story*-Reihe, deren Protagonisten ein Bewusstsein davon haben, dass sie Spielzeugfiguren sind, kommt dabei eine grosse Bedeutung zu. «In *Toy Story* hat John Lasseter die Firmengeschichten möglicherweise nicht nur kreativ verarbeitet, sondern sogar ihre Zukunft vorweggenommen», lautet der letzte Satz im letzten der sieben Aufsätze. Eine Beschäftigung mit der Arbeitsweise bei Pixar (ist sie wirklich so harmonisch und gemeinschaftlich orientiert, wie es das Selbstbildnis verkündet?) allerdings habe ich vermisst – kein Gegenstand der Medienwissenschaft, zugegebenermassen.

Frank Arnold

Eine Erzählform der Gegenwart?



Christoph Ernst, Heike Paul (Hg.): Amerikanische Fernsehserien der Gegenwart. Bielefeld, transcript Verlag 2015, 344 S., Fr. 48,50, € 39,99

Wenn Requisiten der US-Serie *Breaking Bad* ins Washingtoner Smithsonian-Museum für amerikanische Geschichte aufgenommen werden, dann muss das etwas mit der Gesellschaft und dem Bewusstsein der Bevölkerung des Landes zu tun haben. Es ist damit aber noch nichts über die Güte der medialen Hervorbringungen ausgesagt. Vielleicht können wir uns noch erinnern, dass vor einigen Jahrzehnten meist in akademischen Kreisen den US-Serien, die auch unser TV im Vorabendprogramm beherrschten, eine gehörige Abqualifizierung beschieden war. Ein Unverständnis für Dramaturgie und Ästhetik, für erzählende Inhalte, vielleicht auch deshalb, weil es «amerikanisch» war.

Der Wandel in der Beurteilung, der in den letzten Jahren zu konstatieren ist, dürfte auch damit zusammenhängen, dass die Medienwissenschaften an den Hochschulen eine Entwicklung und Differenzierung erfahren haben, dass das universitäre Interesse sich somit auch ein Wissensgebiet geschaffen hat, das solipsistisch bearbeitet werden kann, so als würde diese Erzählform die Welterklärungen beinhalten.

Der Medienwissenschaftler *Christoph Ernst* und die Amerikanistin *Heike Paul* haben eine Reihe ihrer Kolleginnen und Kollegen mit deutsch- und englischsprachigen Aufsätzen versammelt, die uns anhand ganz bestimmter *neuer Serien* der letzten Jahre diese als *Quality TV* ein weiteres Mal näherbringen sollen. Die Herausgeber wollen unter dem Begriff der *neuen Serie* nicht nur die aus dem US-Bereich verstanden wissen, sondern betrachten es als «transnationales Phänomen»: zum einen, weil eben auch skandinavische, französische, israelische, britische (Mini-Serie *House of Cards*) und auch deutsche Produktionen (!) darunterfallen würden (siehe Dominik Grafts *Im Angesicht des Verbrechens* von 2010 oder neuerdings die in den USA gelobte Serie *Deutschland 1983* von 2015). Zum andern befasst sich der vorliegende Sammelband zwar mit den *cultural scripts* der amerikanischen Serien, meint aber, dass sich «das Phänomen der zeitgenössischen US-amerikanischen Fernsehserie als ein transnationales beziehungsweise internationales identifizieren» lässt, was auch in den weltweit vernetzten Fankulturen zum Ausdruck kommt. Ob dabei bei bestimmten Erfolgsserien die Literatur von der Qualität Dreisers oder Capotes oder die Analysen von Kulturwissenschaftlern wie Bourdieu eine rezeptive Rolle spielen, dürfte eher ein Anliegen der wissenschaftlichen Klasse sein, kaum eines der weltweiten Rezipienten. Besonders die Zürcher Literaturwissenschaftlerin *Elisabeth Bronfen* hängt dieser tiefgründigen Analyse nach, wenn sie *The Wire* im Kontext von Shakespeares Königsdramen liest. Ebenso könnten Eingebungen dieses Klassikers der menschlichen Tragödien und Komödien in anderen Serien gefunden werden.

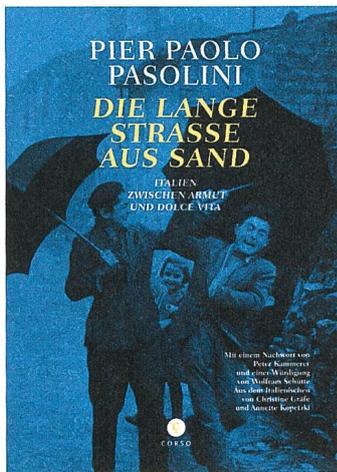
Um Interessenten der *neuen Erzählformen* nicht im Dunkeln über die behandelten Serien zu lassen, hier die Titel: *Lost*, *The Good Wife*, *30 Rock*, *Rome*, *Dexter*, *Frings*, *True Blood*, *The West Wing*, *Mad Men*. Dabei werden Genreschemata, feministische Erzählstränge, Reflexion der Medialität, verschwörungstheoretische Narrative, Verdachtshaltungen gegen gesellschaftliche Gruppen, die Darstellung des amerikanischen Präsidenten, die Historienserie als fiktionale Geschichtsschreibung und ein Beispiel

der seriellen Reflexionsfigur beschrieben und analysiert. Abgeschlossen werden diese Beiträge von den Ausführungen *Sven Grampps* über die noch nicht offizielle Bezeichnung des *showrunners*, der eine Art Koordinator im Produktionsprozess darstellt und ungefähr so agiert wie die Herausgeber des vorliegenden Bands, die auch die unterschiedlichsten Herangehensweisen zu einem informationshaltigen, akademisch ausgerichteten und nicht immer leicht zu lesenden Buch kompiliert haben.

Erwin Schaar

Buch ↓

Angestaute Daseinslust



Pier Paolo Pasolini: Die lange Strasse aus Sand. Italien zwischen Armut und Dolce Vita. Mit einem Nachwort von Peter Kammerer und einer Würdigung von Wolfram Schütte. Wiesbaden, Corso 2015, 144 S.; Fr. 39.90, € 28

Seine Reise geht fast ihrem Ende entgegen, als ihm auffällt, dass er etwas Wesentliches versäumt hat. In den letzten drei Monaten hat er zwar zahllose Strände besucht, ist aber noch immer weiss wie Joghurt. Als er sich nun zum Sonnenbaden ans Meer legt, kommt es ihm vor, als erfüllte er eine leidige Pflicht.

Den Verlockungen des Nichtstuns hat *Pier Paolo Pasolini* bis dahin genüsslich widerstanden. Mit gewöhnlichen Touristen mochte er sich nicht gemeinmachen – die Distanz des Journalisten zu seinem Gegenstand verbot jedweden Müssiggang. Dazu war allein schon das Reisetempo zu hastig, das er sich auferlegte. Dies wird nicht unbedingt im Sinn seines Auftraggebers gewesen sein; auch wenn es dessen Spesenkonto entlastete. Von Juni bis August 1959 sollte der spätere Filmregisseur und bereits namhafte Schriftsteller für die Mailänder Illustrierte «Successo» untersuchen, wie sich die

Schenken Sie sich
und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches
Lesevergnügen.

Filmbulletin-
Jahresabo

mit 8 Ausgaben

für 75 Fr.
oder 50 €

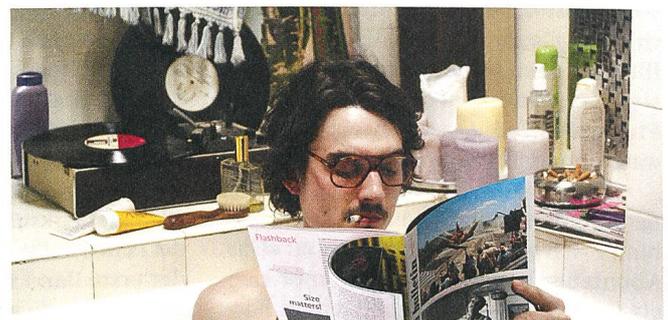
Reduziertes
Filmbulletin-Abo

für 50 Fr. oder 33 €

für Studierende und Lehrlinge,
mit Kulturlegi und AHV

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch



Bestellen Sie via info@filmbulletin.ch
oder auf www.filmbulletin.ch

Filmbulletin-Abo Deutschland:
Bestellen Sie beim Schüren Verlag GmbH

+49 (0)6421 63084
oder ahnemann@schueren-verlag.de

Urlaubsgewohnheiten der Italiener auf dem Höhepunkt des Booms veränderten. Für die Zeitschrift war die Reportage gewiss ein willkommener Vorwand, ihren Lesern viele Bikinischönheiten zu präsentieren. Pasolini hatte anderes im Sinn.

Von Ventimiglia bis Triest bereiste er in einem Fiat Millecento (den ihm Federico Fellini für die Drehbucharbeit an *Le Notti di Cabiria* geschenkt hatte) die gesamte Küste der Halbinsel, an der die Sommerfrische dank neu gewonnener Mobilität zu einer Massenbewegung geworden war. In forschem Tempo erkundet er Landschaften und Städte: getrieben vom Hochgefühl des Alleinreisenden, der trunken ist vom Überfluss der Eindrücke. Als Buch erschien die Reportage erstmals vor sechs Jahren in deutscher Sprache. Die Edition des Corso-Verlags hat gegenüber der Erstveröffentlichung nicht nur den Vorzug einer ansprechenderen (typo)grafischen Gestaltung. Auch der Essay von *Wolfram Schütte* ist ein Zugewinn. Mit kenntnisreicher Nostalgie bettet er den streitbaren Pasolini in die intellektuelle Landschaft Nachkriegseuropas ein und benennt die Zuständigkeiten, die ihm posthum, zumal im Italien Berlusconi, zugefallen wären.

Die Ferien, so erinnert sich Pasolini, waren für ihn als Kind eine Lebenszeit voller rätselhafter Botschaften und Verheissung. Nun ist sein Blick stets zweigeteilt. Sein Argwohn gegenüber dem Konsumzeitalter wird grundiert in der Beschwörung der prunkenden künstlerischen Traditionen Italiens. Er wandelt auf den Spuren Boccaccios. Die Baukunst, zumal des Barocks, gewinnt in seinen Augen eine Anmutung erhabener Fleischlichkeit, die ihn kurz über die Verheerungen der Moderne hinwegtröstet. Seine Entdeckerfreude ist zu gross und vorurteilslos, als dass ihm nur die Vulgarität der Gegenwart ins Auge fiele. Die Illustrationen tragen seiner ethnografischen Ambition vorzüglich Rechnung: Pittoreske Veduten wechseln sich mit wachsamem Fotojournalismus ab.

Der «Dämon des Reisens», der ihn nach Süden drängt – erst als er Ostia hinter sich gelassen hat, notiert er: «Das Abenteuer beginnt.» –, entpuppt sich als Gier, das Schöne in all seinen Formen zu entdecken. Das Schauspiel, wie sich angestaute Daseinslust entfesselt, begeistert ihn. Die knappe, ellipsenreiche Form der Reportage kommt dieser Chronik einer vieldeutigen Glückserfahrung entgegen. Pasolinis Reise ist eine Kaskade der Verliebtheiten in Orte, die von kurzen Momenten der Entzauberung durchbrochen wird. Sein Blick auf die Menschen ist gewährend, wie er es 1964 in seiner filmischen Sittenstudie *Comizi d'amore* sein wird. Sein

Unbehagen an den kläglichen Posen des kleinbürgerlichen Hedonismus weiss er in wenigen entlarvenden Adjektiven gut aufgehoben. Er wahrt eine gewisse Schicklichkeit bei Beobachtungen und Urteilen; immerhin erledigt er eine Auftragsarbeit. Kurze Aperçus genügen ihm, um soziale Schicksale vorauszuahnen. Den Untertitel «Italien zwischen Armut und *Dolce Vita*» hat der Verlag dieser sommerlichen Feldforschung nicht von ungefähr verpasst.

Gerhard Midding

Bücher → Hüter der Erinnerung



Rolf Aurich/Ralf Forster (Hg.): *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland.* Film-Erbe 1, München, edition text+kritik, 2015, 417 S., Fr. 44.90, € 39

DEFA Stiftung (Hg.): *Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955–1990. Erinnerungen.* Berlin, Bertz + Fischer, 2015, 372 S., Fr. 26.90, € 19.90

Der Begriff «vorakademisch» weckte in mir erst einmal Bedenken, doch auf Seite 20 beruhigten mich die Herausgeber, dass «nichtakademisch» «dem Wortsinn nach verstanden wird als dem Leben zugewandt, pragmatisch, lebendig, nützlich und durchaus mit dem Ziel der kommerziellen Vermarktung». Und auch das Signet der neuen Reihe «Film-Erbe», von der dies der erste Band ist, erinnert an die fünfziger Jahre, da sollte die Vergangenheit auch mit Zuneigung behandelt werden. Das den Texten vorangestellte Bild von Filmbüchsen, im Dezember 1945 «zwischenengelagert» in der Badewanne von Henri Langlois, bringt den Zwiespalt allerdings schön auf den Punkt, nämlich den zwischen den wissenschaftlichen Massstäben der Filmkonservierung einerseits und den «nichtakademischen» Privatinitiativen andererseits, ohne die zweifellos viel vom Filmerbe verloren gegangen wäre.

In fünf Teilen widmen sich insgesamt 31 Autoren dem Sammeln, Ausstellen und Vermitteln der Filmgeschichte in Deutschland – «eine vielstimmige, dabei sehr lückenhafte Annäherung an die Geburts- und Etablierungsphase von Filmgeschichte und Filmwissenschaft aus der Perspektive vieler», wie die beiden Herausgeber in der Einleitung festhalten. Oder auch: eine Spurensuche als Wundertüte, die zahlreiche Anregungen gibt, weiterzuforschen (und nebenbei auch eine Lanze bricht für die privaten Sammler, die Rolf Aurich schon in seinem Gerhard-Lamprecht-Buch würdigte).



Auch der Untertitel «Erinnerungen» des Bands, mit dem das Staatliche Filmarchiv der DEFA gewürdigt wird, ist ein wenig irreführend, denn hier werden durchaus auch analytische Texte versammelt, und die Erinnerungen erschöpfen sich nicht im Anekdotischen. Konzipiert zum achtzigsten Geburtstag von Wolfgang Klaua, Direktor des SFA von 1969 bis zur Abwicklung 1990, entwerfen die insgesamt 55 Texte gleichermaßen ein facettenreiches Bild von der Arbeit und Entwicklung des Archivs (an dessen Beginn die Übergabe von 8000 Filmen durch die Sowjets 1954 stand) als auch generelle Überlegungen zur Archivarbeit – und machen dabei auch auf Versäumnisse aufmerksam, etwa, dass niemand mit dem Gründungsleiter Rudolf Bernstein in den neunzehn Jahren nach dessen Ausscheiden ein Interview geführt hat.

Frank Arnold



Serge Nicoloff in James ou pas von Michel Soutter (1970)

Verlag Filmbulletin

Diererstrasse 16
CH-8004 Zürich
+41 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

**Inseratverwaltung,
Marketing, Fundraising**

Lisa Heller
+41 52 550 50 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Johannes Binotto, Simon Spiegel, Mariann
Lewinsky, Philipp Stadelmaier, Uwe Lützen,
Michael Ranze, Natalie Böhler, Lukas Foerster,
Frank Arnold, Doris Senn, Oswald Iten,
Peter Kremski, Dominic Schmid, Philipp
Brunner, Erwin Schaar, Gerhard Midding,
David Wegmüller

Titelbild

Samuel L. Jackson als Major Marquis Warren in
The Hateful Eight von Quentin Tarantino

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Stadtkino,
Basel; Impuls Pictures, Cham; trigon-film,
Ennetbaden; Visions du réel, Nyon; Cinémathè-
que suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathè-
que suisse, Dokumentationsstelle Zürich, Elite
Film, Filmcoopi Zürich, Frenetic Films, Look Now!
Filmverleih, Pathé Films, Zürich; Collezione
Cineteca di Bologna, Bologna; Nikolaus Geyrhal-
ter Filmproduktion, Stadtkino Filmverleih, Wien

Vertrieb Deutschland

Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen

PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

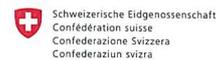
Filmbulletin erscheint 2016 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 75 (inkl. MWST);
Deutschland: € 50, übrige Länder zuzüglich Porto

© 2015 Filmbulletin

57. Jahrgang
Heft Nummer 351
Dezember 2015
ISSN 0257-7852

**Pro Filmkultur**

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



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



Logik ist öde

Sie möchten sich in der Filmbranche etablieren und vermehrt inhaltlich arbeiten? Sie wissen nicht genau, wie Sie das anstellen sollen und worum es, ausser um Sie, in Ihrem Projekt gehen soll? Dann gibt es eine gute und eine schlechte Nachricht. Zuerst die schlechte: Sie müssen sich helfen lassen. Die gute: Ihnen kann geholfen werden.

Denken Sie an den Film «Mirrors of Perfection». Darin betreiben ein Schönheitschirurg und ein arbeitsloser Schriftsteller heimlich ein wissenschaftliches Labor. Sie hegen den Traum, ein Mädchen, das sie gefangen halten und beide lieben, zu klonen. Als sie wegen der hohen Kosten in Geldnot geraten, beschliessen sie, die Tochter eines reichen Sektenchefs zu entführen. Dabei entdecken sie im Haus des Gurus eine mysteriöse Spiegelwand, durch die sie in die Zukunft steigen können. Sie treten ein und erleben eine Überraschung: Ihre geklonte Geliebte ist die Göttin des Stumpfsinns.

Sie kennen den Film? – Sie haben schon davon gehört, vielleicht sogar Ausschnitte auf Arte gesehen? Falsch! Denn «Mirrors of Perfection» ist kein frühes Experiment von David Cronenberg, sondern ein zukünftiger, möglicher Film von Ihnen. Ein maschineller Vorschlag des Roboters AMPC (Automatic Movie Plot Generator), der nach sorgfältiger Eingabe aller Handlungsparameter exklusiv für Ihre Filmografie erstellt wurde. Nun brauchen Sie die Synopsis nur noch in eine taugliche Skriptmaschine (zum Beispiel www.plot-generator.org.uk) einzugeben und auf den Button «Write me a movie script» zu klicken. Fertig ist Ihr Drehbuch!

Raffinierte Skriptapplikationen sind auf dem besten Weg, die Kreativindustrie in eine blühende Zukunft zu

führen. Wird nicht in der Traumfabrik Hollywood seit Jahren ein Mangel an Originalität beklagt? John-Truby-Seminare, Drehbuchratgeber, dramaturgische Checklisten und die Fünf-Punkte-Regel haben der Autorenschaft schwer zuge-setzt. Das Resultat: Selbstmorde, uninspirierte Massenproduktion, Repetition von schon Gesehenem. Und doch wird weiterhin Handarbeit von den armen Autoren verlangt, *individuelles* Handwerk. Geschichten, die das Leben schrieb. Welcher Mensch kann das noch leisten?

Maschinen. Sie sind in der Lage, präzise nach aristotelischer Dramaturgie zu arbeiten und doch überraschende Dialoge abzuliefern. Früher war die Kunst gegenüber der Wissenschaft im Vorteil, weil sie die Möglichkeit zur Metapher bot. Heute ist es die Wissenschaft, die der Kunst eine Erweiterung ihres limitierten Horizonts bietet. Während menschliche Skriptdoktoren Unplausibles wegoperieren, verhalten sich Textprozessoren genau umgekehrt: Sie erschaffen neue, *entartete* Verknüpfungen. Ihre sekunden-schnell generierten Vorschläge sind ein Fundus an Ideen.

Es fällt schwer zu akzeptieren, dass kreative Eingebung ausgerechnet von Maschinen ausgehen soll. Dies erfuhr 1997 der virtuoseste Schachspieler der Geschichte, Garri Kasparow, als er gegen den IBM-Computer Deep Blue antrat. Das Duell war umstritten und endete mit einem knappen Sieg für den Roboter. Dabei hatte Deep Blue erstaunliche Züge menschlicher Kreativität an den Tag gelegt. Kasparow vermutete, dass hinter seinem Rücken Menschen dem Computer geholfen hatten. Er forderte Revanche, die allerdings von IBM (nicht von Deep Blue) verweigert wurde. Der Computer wurde wieder in seine Einzelteile zerlegt. Doch die Vorstellung einer Polarität von Wahrheit und Schönheit, Abstraktion und Einfühlung, von Mythos und Logos blieb erschüttert.

In der vormaschinellen Kinozeit gab es Plotgeneratoren aus Fleisch und Blut. Der bekannteste unter ihnen war Alfred Hitchcock. Er produzierte Dutzende Filme mit ausgeklügelten Drehbüchern, die heute als exemplarisch gelten. Er selber hielt wenig von Regeln. «Logik ist öde», sagte er in einem Gespräch mit François Truffaut. Wie wahr: In seinem vielleicht bekanntesten Werk, *Psycho* (1960), lässt er seine Heldin entgegen jeglicher Drehbuchvernunft mitten im Film in einer Dusche exekutieren. In *Frenzy* (1971) dagegen muss sein Bösewicht bis zum Schluss einen grotesken Kampf ausfechten. Weil er beim Mord unvorsichtig war, beginnt er, die in einem Kartoffelsack versteckte Leiche wieder auszubuddeln. Unterdessen fährt der Kleintransporter, der den Sack geladen hat, plötzlich los.

Das Ringen mit den Kartoffeln und der bereits steifen Leiche endet schliesslich auf einer Autobahnraststätte. Nervlich am Ende braucht der Mörder nun erst mal einen Drink. Logisch? Nein! Denn genau damit begeht er den fatalen Fehler: Sein staubiges Jackett wird ihn später verraten.

Ein anderer Pionier des überraschenden Manövers war der Österreicher Jörg Kalt. Auch er war seiner Zeit voraus. Noch bevor der Prototyp einer Plotmaschine erschaffen war, erkannte er, dass es zielführender sein würde, in *möglichen* Filmen zu denken, statt über einem definitiven Drehbuch zu brüten. Zuerst unter dem Titel «Moral & Fantasy», danach als «Noch nicht gedrehte Filme» schuf er eine Skriptografie, die – wenn nicht maschinell – unerreicht bleiben wird. Im Text «Der Leser ist der Mörder» (1993) treibt er seine Grenzerfahrung mit dem Plot auf die Spitze. Sein Held, ein intellektueller Leser, wird in Anwesenheit von korrupten Zeugen von einem Schriftsteller gezwungen, diesem sein miserables Buch laut vorzulesen. Das perfekte Verbrechen an seinem eigenen Anspruch.

Damit zurück zu «Mirrors of Perfection», Ihrem möglichen Erstling. Begraben Sie Ihre Vorstellungen vom Musenkuss in der Carmague, vertrauen Sie einem Tool! Vertrauen Sie Cronenberg, der gesagt hat: «We are all mad scientists.»

«Ja, aber», sagen Sie. Sie würden gerne etwas machen, das mit Ihnen zu tun hat. Eine echte Geschichte erzählen, in einem *Autorenfilm*. Nichts leichter als das. Denken Sie an Ihren Grossvater, der gemein zu Ihnen war. Denken Sie an die Geistheilerin, zu der Sie Ihre Mutter immer mitgeschleppt hat. Denken Sie an Santos, Ihren Hund. Und – *last, but not least* – denken Sie an sich. Wählen Sie ein Pseudonym, zum Beispiel Stefan. Definieren Sie ein Genre. Sie können sich nicht entscheiden? Drücken Sie den «Suggest»-Button. Und nun: «Create movie plot». Viel Glück!

David Wegmüller

SOLL OTHURNER

FILMSTAG

**51.
S**

**21.
28.1
2016**



MAAYA

DEEREN

HAALIT

JOHANN
JACOBS
MUSEUM

RUSSHES

(Warum sie restauriert und gezeigt werden müssen)