Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 346

Rubrik: Kurz belichtet

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

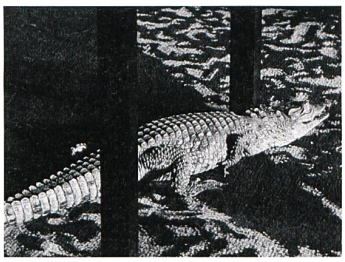
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on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

Download PDF: 07.01.2026

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

Kurz belichtet

MA'A AL FIDDA (EAU ARGENTÉ, SYRIE AUTOPORTRAIT)
Regie: Ossama Mohammed, Wiam Simav Bedirxan



TABU
Regie: Miguel Gomez

CITIZEN KANE
Regie: Orson Welles

BJÖRK – BIOPHILIA LIVE
Regie: Peter Strickland

Ein Blick auf Syrien

Das Berner *Kino Kunstmuseum* zeigt im Nachgang des Festival international du film de Fribourg im Mai in seiner Reihe «Festivalfilme» MA'A AL FIDDA (EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTOPORTRAIT) von *Ossama Mohammed* und *Wiam Simav Bedirxan* – einen Film, der «das "Yo lo vi" Goyas zitierend» sich einordnet «in eine künstlerische Tradition des Nicht-wegsehen-Wollens auch und gerade angesichts von Ungeheuerlichem» (Martin Girod).

www.kinokunstmuseum.ch

Pink Apple

Am 29. April wird mit SANGAILÉ von *Alanté Kavaïté* aus Litauen das grösste schwullesbische Filmfestival der Schweiz *Pink Apple* eröffnet (in Zürich bis 7. Mai, anschliessend vom 8. bis 10. Mai in Frauenfeld). Der Darstellung von Lesben und Schwulen im kubanischen Film gilt ausgehend von FRESA Y CHOCOLATE von *Tomás Gutiérrez Alea* und *Juan Carlos Tabio* ein Programmblock, andere Schwerpunkte widmen sich dem Ende des Zweiten Weltkriegs, dem sogenannten New Queer Cinema der neunziger Jahre und dem Outing im Sport. Das Festival versteht seine 18. Ausgabe als Übertritt in die Volljährigkeit und widmet deshalb einen Programmblock Filmen mit Schutzalter 18 inklusive einem Special zum Portugiesen *Antonio Da Silva*, der in seinen Filmen die Grenzen zwischen Kunst und Pornografie verwischt.

www.pinkapple.ch

Videoex

Der Länderschwerpunkt des diesjährigen Experimental Film & Video Festival Zürich *Videoex* (23. bis 31. Mai) ist dem portugiesischen Experimentalfilmschaffen gewidmet, von seinen Anfängen in der Filmclubbewegung nach 1947 bis zu jüngsten Autoren wie etwa *Filipa César*, die sich in Installationen und Filmen mit Portugals kolonialer Vergangenheit auseinandersetzt. Oder wie *Miguel Gomes*, der 2012 mit TABU auf sich aufmerksam machte, einem schwarzweissen Film über «Zeit und Erinnerung» (Gerhard Midding in Filmbulletin 7.12), und am Festival zusätzlich mit einer Reihe von Kurzfilmen vertreten ist. Auch vom grossen *Manoel de Oliveira* werden mit A CAÇA (1964) und O MEU CASO (1986) experimentelle Arbeiten zu sehen sein. Der CH-Fokus gilt den verspielten Arbeiten von *Elodie Pong*.

www.videoex.ch

Orson Welles

Am 6. Mai jährt sich Orson Welles' Geburtstag zum hundertsten Mal. Anlass genug für verschiedene Spielstellen, das Werk dieses Magiers des Kinos zu zeigen. Im Berner *Kino Kunstmuseum* beginnt die Hommage am 2. Mai mit einem Einführungsvortrag von *Johannes Binotto* und der Vorführung von TOUCH OF EVIL. Neben THE MAGNIFICENT AMBERSONS, THE LADY FROM SHANGHAI, OTHELLO, THE TRIAL und F FOR FAKE sind auch THE THIRD MAN von *Carol Reed* und die Dokumentation ORSON WELLES: THE ONE-MAN BAND mit viel Material zu unvollendeten Projekten von Welles zu sehen. Am 9. Mai wird der Berliner Filmproduzent *Jens Koethner Kaul* über den Stand der Dinge bei THE OTHER SIDE OF THE WIND berichten, dem letzten Film, den Welles zwar fertig drehen konnte, der aber infolge juristischer Querelen bis heute nicht fertiggestellt worden ist.

Auch das *Österreichische Filmmuseum* zeigt im Mai eine Welles-Retrospektive, hier kommt noch CHIMES AT MIDNIGHT hinzu.

Zum Abschluss der kleinen Reihe «Das klassische Hollywood als Spiegel der Gesellschaft» im Zuger *Kino Gotthard* führt *Oswald Iten* am 13. Mai in CITIZEN KANE ein.

www.kinokunstmuseum.ch, www.filmmuseum.at, www.kinozug.ch

Bildrausch

Auch die fünfte Ausgabe von «Bildrausch – Filmfest Basel» vom 27. bis 31. Mai verheisst fünf Tage voller Überraschungen, Irritationen und Entdeckungen. Der Wettbewerb ist etwa mit JAUJA des Argentiniers *Lisandro Alonso*, TALES der Iranerin *Rakhshan Bani-Etemad*, ZERRUMPELT HERZ, dem Debütfilm von Timm Kröger, und THE INSEMINATOR des Vietnamesen *Bui Kim Quy* besetzt. *Raoul Peck* beschäftigt sich in seinem vage von Pasolinis TEOREMA inspirierten Spielfilm MEURTRE À PACOT mit Folgen des Erdbebens auf Haiti auf eine grossbürgerliche Oberschicht. Und *Guy Maddin* huldigt im albtraumartigen THE FORBIDDEN ROOM der Stummfilmästhetik und feiert die Farbigkeit viragierter Filmkopien.

Der Schwerpunkt «Soundings» gilt dem Briten *Peter Strickland* und dem Finnen *Mika Taanila*. In beider Werk spielt der Soundtrack eine zentrale Rolle. Von Peter Strickland, dessen THE DUKE OF BURGUNDY von 2014 im Wettbewerb vertreten ist, werden KATALIN VARGA, eine berückende weibliche Racheerzählung, BERBERIAN SOUND STUDIO, ein englischer Sounddesigner wird für die Vertonung eines italienischen Giallo angeheuert, und BJÖRK – BIOPHILIA LIVE gezeigt. Ausserdem hat Strickland unter dem Titel «Movie Orgy» einen Programmblock mit seinen Kurzfilmen zusammengestellt und wird an einer öffentlichen Masterclass (29. 5., 10–13 Uhr) über seine Arbeit sprechen (befragt von *Johannes Binotto* und *Volker Böhm*, Leiter des Studiogangs Audiodesign des Elektronischen Studios Basel).

Mika Taanila hat mit Strickland das Interesse an Geräuschen und Musik gemein (wie dieser ist er auch als DJ, Musiker, Musikverleger tätig). Er hat 2014 für die Kurzfilmtage Oberhausen einen Programmschwerpunkt mit dem Titel «Das süsse Kino der Abwesenheit» zusammengestellt und ist in Basel mit vier Kurzfilmblöcken vertreten und der Installation MY SILENCE, einer Bearbeitung von Louis Malles MY DINNER WITH ANDRÉ. Strickland und Taanila werden zusammen auch ein öffentliches Gespräch führen.

www.bildrausch-basel.ch

The Big Sleep

Mathias Gnädinger

25. 3. 1941 – 3. 4. 2015

«Ein Bedächtiger also, selbst wenn er den vitalen Kraftmocken spielte, fein in der grossen dramatischen Geste, ökonomisch beim Einsatz seiner sorgfältig überdachten Emotionsmittel.»

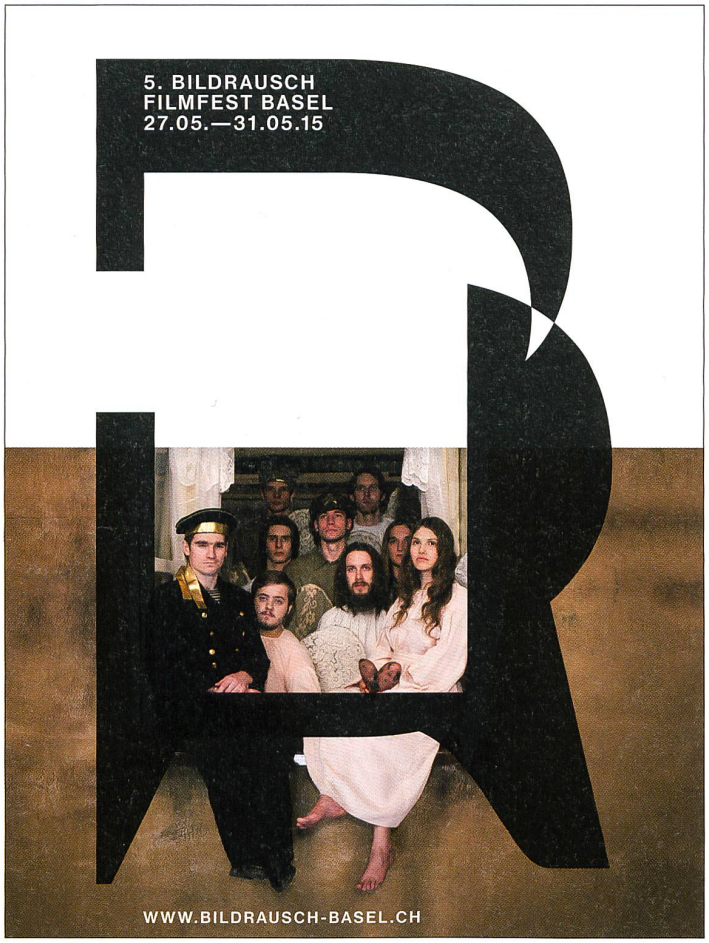
Christoph Schneider im «Tages-Anzeiger» vom 7. April 2015

Manoel de Oliveira

11. 12. 1908 – 2. 4. 2015

«Sollte JE RENTRE À LA MAISON, was niemand glaubt oder gar wünscht, der letzte Film Manoel de Oliveiras gewesen sein, hat er uns eine Anweisung gegeben, wie wir ihn nicht vermissen müssen. Das Kino ist gleich nebenan, schauen Sie hoch von Ihrer Zeitschrift und Sie werden es sehen. Den Dieb und die traurige Frau und den alten Mann, der sich fragt, ob das denn alles gewesen sei in seinem Leben.»

Josef Schnelle in Filmbulletin 2.2002



FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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

propaganda

ganze Schweiz
schnell, günstig
sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Bifest Bari
Rückschau

9 Uhr morgens. 21. März 2015. Teatro Petruzzelli in Bari. Gut neunhundert Leute sitzen vor der grossen Leinwand, um sich MIDNIGHT EXPRESS (1978) von *Alan Parker* anzusehen. Nach der Vorführung ist eine Masterclass mit dem Regisseur anberaumt. Der langjährige Filmkritiker von «The Guardian» und einstige Präsident der Fédération Internationale de la Presse Cinématographique *Derek Malcolm* befragt Alan Parker rund eine Stunde lang zu dessen Werk. Anschliessend dürfen Interessierte aus dem Publikum ihre eigenen Fragen stellen.

Die Veranstaltung findet im Rahmen des *Bifest*, des internationalen Filmfestivals in Bari, statt, das in seiner sechsten Ausgabe einen Schwerpunkt auf solche Masterclasses setzte, die in Zusammenarbeit mit dem internationalen Filmkritikerverband erarbeitet wurden. Grund dafür war einerseits, dass die Fipresci dieses Jahr ihr neunzigjähriges Bestehen feiert, und andererseits die langjährige Zusammenarbeit des Verbands mit *Felice Laudadio*, dem künstlerischen Direktor des Festivals.

9 Uhr morgens war jeden Tag während des Festivals ein Fixpunkt für das filminteressierte Publikum in Bari. Und das Teatro Petruzzelli mit seinen 1200 Plätzen war immer sehr gut besucht. Einen Film auf Grossleinwand zu erleben – und sei er ab DVD oder Blu-Ray eingespielt –, ist eben doch etwas anderes, als ihn im stillen Kämmerlein auf einem Computerbildschirm anzusehen. Präsent waren ausser Alan Parker *Andrzej Wajda* mit KATYN, *Nanni Moretti* mit CARO DIARIO, *Margarethe von Trotta* mit DIE BLEIERNE ZEIT, *Costa-Gavras* mit AMEN., *Edgar Reitz* mit HEIMAT: HERMÄNNCHEN sowie *Jean-Jacques Annaud* mit SEVEN YEARS IN TIBET.

Ettore Scola, der Präsident des Bifest, wollte nach der Projektion seines UNA GIORNATA PARTICOLARE von 1977 in seiner Masterclass lieber über das tolle Publikum und die Zukunft der Jugendlichen reden als über sein Werk.

Als weiteren Schwerpunkt zu nennen wäre die Retrospektive, die dieses Jahr – ziemlich umfassend und kostenlos zugänglich – *Fritz Lang* gewidmet war. Ergänzt wurden die Filme *von* Fritz Lang durch Filme *über* Fritz Lang. Gezeigt wurde etwa ZUM BEISPIEL: FRITZ LANG, der 1968 von *Erwin Leiser* realisierte Kurzfilm, M – LE MAUDIT, ein elfminütiger Kurzfilm von *Claude Chabrol* aus dem Jahre 1982, oder LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, einundsechzig Minuten Dialog zwischen *Jean-Luc Godard* und Fritz Lang aus dem Jahr 1967.

Bifest, dem der sympathische Untertitel *per il cinema italiano* zugeordnet wurde, umfasst neben dem Wettbewerb für internationale Spielfilme insbesondere auch einen Wettbewerb für erste oder zweite italienische Spielfilme. Abgerundet wird das Festivalprogramm mit dem «Panorama internazionale», in dem Filme ausser Konkurrenz gezeigt werden. Das Abendprogramm ist Vorpremieren internationaler Filme wie LE DERNIER LOUP von Jean-Jacques Annaud oder THE GUNMAN von *Pierre Morel* vorbehalten, denen jeweils aus dem Archiv des Istituto Luce kurze Wochenschauaufnahmen aus Bari und Region vorangestellt werden, etwa das erste Autorennen in Apulien.

Walt R. Vian

Gesellschaftsstudien
DVD

THE RIOT CLUB
Regie: Lone Scherfig

SAFE
Regie: Todd Haynes

Dinner for Ten

An der Universität von Oxford gibt es eine Vereinigung namens «Riot Club». Was nach einer Punkband klingt, ist eine Studentenverbindung der exklusiven Art, die den Söhnen der Mächtigen aus Politik, Aristokratie und Wirtschaft vorbehalten ist. Zu denen wollen auch die Erstsemestrigen Miles und Alistair gehören. Das geht nicht ohne Aufnahmeritual, dessen Höhepunkt ein Gelage zu zehnt ist, das in einem Pub abgehalten wird. Das Ziel ist einfach: Man will so richtig die Sau rauslassen, will heissen saufen, kotzen, ficken. Die ersten beiden Punkte sind rasch umgesetzt, nur mit dem Sex klappt es nicht. Das eigens bestellte Callgirl weigert sich, den Herren reihum einen Blowjob zu verpassen. Und als Miles' Freundin unter einem Vorwand in die Runde gelockt wird, entgeht sie nur mit Glück der Gruppenvergewaltigung. Frustriert wird daher alles kurz und klein geschlagen und der Pubbesitzer halb tot geprügelt.

Seit die Dänin *Lone Scherfig* mit ITALIENSK FOR BEGYNDERE (ITALIENISCH FÜR ANFÄNGER, 2000) ihren internationalen Durchbruch hatte, arbeitet sie vor allem in Grossbritannien, wo sie unter anderem WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF (2002) und AN EDUCATION (2009) drehte. Nun legt sie mit THE RIOT CLUB eine Gesellschaftsstudie vor, die auf Laura Wades Theaterstück «Posh» basiert. Wie bei vielen Dramenverfilmungen gelingt das Unterfangen nur bedingt. Während das Bühnenstück Handlung und Figurenzeichnung naturgemäss aus dem Dialog entwickelt, ist im Film das gesprochene Wort nur eines unter vielen Gestaltungselementen. Der Dialogreichtum, der auf der Bühne eine Notwendigkeit ist, verwandelt sich in der Verfilmung zur Dialoglastigkeit. Auch die Beschränkung auf wenige Schauplätze, die im Theater vollkommen schlüssig ist, wirkt im Film meist künstlich begrenzend und unbeabsichtigt statisch. Hinzu kommt, dass die Mitglieder des Riot Clubs über wenig Individualität verfügen und letztlich austauschbar bleiben, sodass man als Zuschauer das Treiben auf dem Bildschirm eigentümlich distanziert beobachtet. Am Ende bleibt die Erkenntnis, dass reiche Sprösslinge tun und lassen können, was sie wollen, denn irgendein sündteurer Anwalt wird sie schon raushauen.

Das ist nicht neu, etwas zu simpel und schade. Der Umstand, dass sowohl Theaterstück als auch Film von Frauen stammen, hätte die Möglichkeit eröffnet, einen aufschlussreichen Blick «von aussen» auf gesellschaftliche Mechanismen zu werfen, die letztlich nichts anderes sind als der Ausdruck eines Männlichkeitswahns, gepaart mit dem Festhalten an Versatzstücken aus Imperialismus und rigider Klassenpolitik. Immerhin: THE RIOT CLUB funktioniert dann am besten, wenn er die Verzweiflung derer auf den Punkt bringt, die um jeden Preis dazugehören wollen. Und er schafft etwas, was bereits Michael Haneke (wenngleich präziser, aber auch belehrender) mit DAS WEISSE BAND (2009) gelang: Beide Filme schildern das Umfeld, in das eine Generation hineingeboren wird, als Erklärungsversuch für deren Verhalten im Ewachsenenalter. Bei Haneke waren es die Kinder, die zwanzig Jahre später den Nationalsozialismus ermöglichen sollten. Bei Scherfig sind es junge Männer, die einmal an den Schalthebeln der Macht sitzen werden.

THE RIOT CLUB *(GB 2013) Format: 1:2.40; Sprache: Englisch (DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: Prokino*

Desperate Housewife

Bei der zurzeit hohen Präsenz von *Julianne Moore* kommt es gerade richtig, dass das amerikanische Label Criterion die Gelegenheit bietet, jenen Film wiederzuentdecken, der den Verlauf ihrer Karriere massgeblich beeinflusste. SAFE von *Todd Haynes* (1995) ist wie THE RIOT CLUB eine Gesellschaftsstudie, nur dass hier keine Gruppe, sondern ein Einzelschicksal im Zentrum steht. Der Film beginnt wie eine düstere Variante dessen, was später die Serie DESPERATE HOUSEWIVES (2004–2012) in komödiantischer Weise durchspielte. Julianne Moore spielt Carol, eine verheiratete Hausfrau aus dem gehobenen Mittelstand, die in einem Vorort von Los Angeles lebt. Haus und Garten hält sie Ton in Ton, ein Retortenparadies in perfekter Ordnung, dessen Einrichtung sie mit äusserster Sorgfalt auswählt und arrangiert: Helle Spannteppiche dämpfen jeden Laut (und jedes Leben), Gardinen schützen vor Neugier (und erlauben keinen Blick nach draussen).

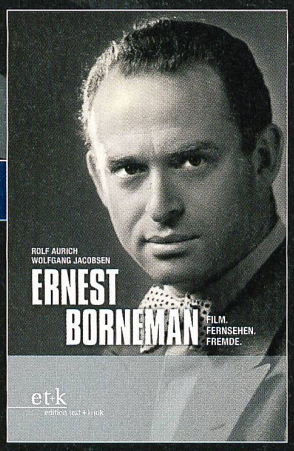
In dieser Umgebung führt Carol ein sicheres, aber auch vollkommen sinnentleertes Dasein. «It's freezing here», lautet ihr erster Satz im Film, und es ist klar, dass es nicht nur um kalte Temperaturen geht. Doch das ist erst der Anfang, denn mit Carol stimmt etwas nicht: Sie ist erschöpft (wovon?), wirkt wie sediert (wodurch?) und verhält sich zunehmend depressiv (weswegen?). Um ihrem rätselhaften Zustand auf die Schliche zu kommen, zieht sie von Hausarzt zu Psychiater, ohne auf befriedigende Antworten zu stossen. Als sich ihre Zusammenbrüche mehren, gelangt sie zur Überzeugung, an extremer Umweltallergie zu leiden. Sie verlässt die Vorstadt und ihren Mann, zieht in die Wüste von New Mexico und schliesst sich der New-Age-Gruppe eines Selbsthilfegurus an. Von ihm fühlt sie sich zum ersten Mal ernst genommen: «Ja, du bist krank.» Der Kreis schliesst sich: Wieder ist sie die Frau, die sich von Männern sagen lässt, wie es um sie steht, wieder bewegt sie sich in einem höchst kontrollierten Umfeld. Am Ende zieht sie sich in ihren «safe room» zurück, der nichts anderes ist als eine aseptische, fensterlose Zelle. Hier betrachtet sie sich im Spiegel und wispert: «I love you. I really love you.»

Mit diesem zutiefst beunruhigenden Ende wird SAFE zur pessimistischen Studie über die existenziellen Abgründe seiner Protagonistin (und mit ihr einer ganzen Gesellschaft). Sowohl Moore als auch Haynes beweisen hier einen Sinn für das Melodramatische, den sie in FAR FROM HEAVEN (2002), der atemberaubenden Neuinterpretation von Douglas Sirks ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955), zur vollen Entfaltung bringen. Nachdem SAFE während zweier Jahrzehnte nur in üblen DVD-Fassungen erhältlich war, ist der Film bei Criterion nun in einer vom Regisseur autorisierten Restaurierung herausgekommen, die DVD enthält als Bonus unter anderem Haynes' ersten Kurzfilm THE SUICIDE (1978).

SAFE *(USA 1995) Format: 1:1.85; Sprache: Englisch; Untertitel: Englisch. Vertrieb: Criterion Collection (Achtung: Code 1)*

Philipp Brunner

Film in der edition text + kritik



neu

Rolf Aurich / Wolfgang Jacobsen
ERNEST BORNEMAN
Film. Fernsehen. Fremde
127 Seiten, zahlreiche s/w-Abb.
€ 20,–
ISBN 978-3-86916-406-9

Diese Monografie würdigt mit Ernest Borneman (1915–1995) einen Intellektuellen, der mit seinem Einfallsreichtum die Film- und Fernsehgeschichte weltumspannend, doch gleichsam unsichtbar über Jahrzehnte begleitet und mitgeprägt hat. Die Autoren erzählen von Bornemans Aktivitäten für Film und Fernsehen und legen Fährten durch ein schier unüberschaubares Reservoir an Bildern und Tönen. Dabei ensteht ein faszinierendes Bild dieser Persönlichkeit.

neu

FILM & SCHRIFT
Band 19
BRIGITTE DESALM
Filmkritikerin
etwa 260 Seiten, ca. € 26,–
ISBN 978-3-86916-405-2

Dieser Band aus der Reihe FILM & SCHRIFT widmet sich der Filmjournalistin Brigitte Desalm (1941–2002). Fast 30 Jahre lang war Brigitte Desalm für den »Kölner-Stadt-Anzeiger« tätig. Profunde Kenntnis der Filmgeschichte und ein feines Gespür für sprachliche Präzision und Nuancen zeichneten ihr Schreiben aus. Mit ihren Kritiken prägte sie die Filmpublizistik der Bundesrepublik wesentlich mit.

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

Mit Dingen denken

Wörterbuch kinematografischer Objekte

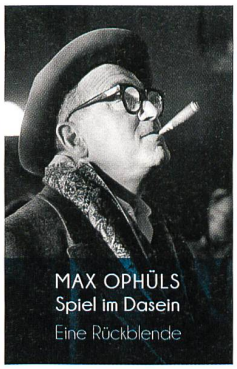
Bei Louis Aragon heisst es in seinem Artikel «Du décor» von 1918: «Kinder starren manchmal auf einen Gegenstand, bis ihn die Aufmerksamkeit gross macht, so gross, dass er ihr ganzes Gesichtsfeld einnimmt, ein geheimnisvolles Aussehen gewinnt. In gleicher Weise verwandeln sich auf der Leinwand Gegenstände, die eben noch Möbel oder Familienbücher waren, derart, dass sie zu Trägern bedrohlicher und geheimnisvoller Bedeutung werden.» Dieser Verwandlung von zuvor scheinbar unbelebten Gegenständen und dem, wie sie uns begreifen lassen, was Film ist, spürt eines der inspirierendsten Filmbücher der letzten Jahre nach. Das «Wörterbuch kinematografischer Objekte», hervorgegangen aus einem von *Volker Pantenburg* geleiteten Forschungsprojekt am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar, verfährt selbst wie eine unstete Kamera, die verschiedene Objekte in Grossaufnahme zeigt und damit deren «geheimnisvolle Bedeutung» aufdeckt. Von A wie «Abfluss» bis Z wie «Zoom» reichen die hundert kurzen Einträge der über sechzig Autoren, wobei schon diese Klammer von hintersinniger Bedeutung ist: Das Buch beginnt mit dem Hinausfliessen, und entlassen wird man mit einer ins Innere zielenden Kamerabewegung – kein Wunder kommt man aus solch einem Buch nicht mehr raus. Dazwischen werden so diverse Objekte in den Fokus gerückt wie Uhren und Schlüssellöcher, Swimmingpools und Lichtschwerter, Koffer, Kraken oder Kaugummis. Aber auch Verfahren werden zum Status des vieldeutigen Dings erhoben, sei's Close-up oder Schwenk, Pillow Shot oder Zeitlupe. Gemeinsam ist allen Objekten, dass sie immer verschoben werden und so zwischen den Ebenen vermitteln: Obgleich Elemente der Filmhandlung, sind sie zugleich auch Kommentare über mediale Verfahren an sich – am gezeigten Ding wird sichtbar, wie filmisches Zeigen überhaupt funktioniert. So sind etwa Nylonstrümpfe, wie sie *Linda Waack* begutachtet, nicht nur erotisches, sondern auch filmtechnisches Hilfsmittel, wenn die Strümpfe plötzlich «als Weichzeichner nicht nur Beine umspannen, sondern auch Kameralinsen». Und das Geld, um das es in Filmstorys so oft geht, ist immer auch Bedingung des Films selbst. Dazu *Rembert Hüser*: «Geld ist immer schon da, sonst gäbe es den Film nicht. Aber es ist notorisch knapp. [...] Filme sind kostspielig. Sie spielen Werte durch.» Bei Volker Pantenburg trassiert der Stacheldraht schmerzhaft auch den Bewegungsraum der Kamera, und bei *Sulgi Lie* zeigt sich an der Perücke der «Mumienkomplex» von Kino per se: Auf der Leinwand findet sich der menschliche Körper auch nach seinem Zerfall noch konserviert, so wie Mutter Bates im Keller von PSYCHO, dieses «Skelett mit eigener Echthaarperücke».

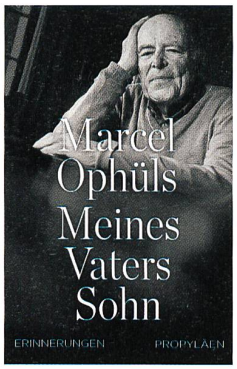
Man findet in fast jedem Eintrag dieses kompakten Bändchens mehr Ideen komprimiert als sonst in dicken Wälzern. Als Lektüremodus schlagen die Herausgeber zwar das Blättern, Auslassen und Querlesen vor. Ist man einmal angefixt, ist Auslassen bald keine Option mehr. *Ute Holl* schreibt übers Telefon: «Wird der Hörer abgenommen, fliesst Strom, transformiert sich Akustisches in Nervöses und dann: Aktion! [...] Da muss doch etwas klingeln!» In diesem Buch klingelt es andauernd. Auf jeder Seite gleich dutzendfach.

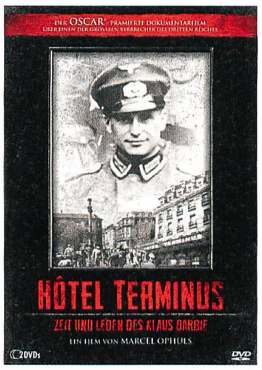
Johannes Binotto

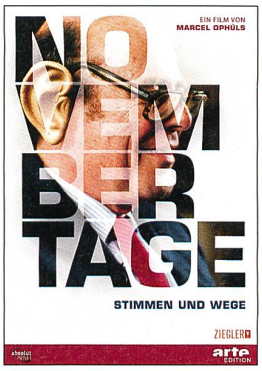
Dennis Göttel, Friederike Horstmann, Jan Philip Müller, Volker Pantenburg, Linda Waack, Regina Wuzella und Marius Böttcher (Hg.): Wörterbuch kinematografischer Objekte. Berlin, August Verlag, 2014, 186 S., Fr. 25.90, € 19,80

VaterSohn
Max und Marcel Ophüls









Den einen kennt man als Regisseur elegant-melancholischer Liebesdramen, die die Perspektive der Frau einnehmen, den anderen als hartnäckig-sarkastischen Fragesteller aus Dokumentarfilmen, die verdrängte Zeitgeschichte schmerzhaft vergegenwärtigen: Max Ophüls und Marcel Ophüls.

Die Tatsache, dass jetzt die deutsche Übersetzung der Erinnerungen des Sohns parallel zu einer Neuausgabe der Erinnerungen des Vaters erschienen ist, fordert eine parallele Lektüre geradezu heraus. Der Sohn war 26, als der Vater 1957 starb, da dürfte es also einiges geben, von dem beide erzählen könnten.

In der Tat: Die Erinnerungen des Sohns füllen Lücken in denjenigen des Vaters, die bereits mit dessen Ankunft in Hollywood enden. Der Sohn weiss auch die hübsche Geschichte zu erzählen, wie es 1959 zur Erstausgabe von «Spiel im Dasein» kam. Da tauchte eines Tages der Verleger Goverts bei ihm auf und erwähnte die 10 000 DM Vorschuss, die Ophüls senior für ein Buch «über die Filmkunst oder so» bekommen hatte. Ophüls war tot, 10 000 DM hatten weder seine Witwe noch sein Sohn. Da fiel Ophüls junior ein Text ein, den sein Vater 1945 auf Bitte eines Presseagenten geschrieben hatte: Statt der erbetenen «vier bis fünf Seiten» Kurzbiografie verfasste Max Ophüls in einem Schreibrausch allerdings einen Lebensbericht. «Fünf Wochen später hatte ich ihm mehr als dreihundert Manuskriptseiten ins Englische übersetzt», notiert Marcel Ophüls in einem Text, der 2002 auf Französisch erschien und jetzt der Neuausgabe von «Spiel im Dasein» vorangestellt wurde. Überhaupt zeichnet sich diese Neuausgabe durch eine erfreuliche editorische Arbeit aus. *Helmut G. Asper*, Verfasser einer 1998 erschienenen umfangreichen und gründlichen Ophüls-Biografie, hat nicht nur eine Chronik und ein Verzeichnis der Film-, Theater- und Rundfunkarbeiten beigesteuert, sondern vor allem auf 84 Seiten Erläuterungen, in denen Details zu den erwähnten Personen geliefert und auch regelmässig Ophüls' Darstellungen zurechtgerückt werden, denn bei dessen Blick zurück scheint die Fabulierlust oft die Oberhand gewonnen zu haben.

Im Mittelpunkt der Erinnerungen steht Ophüls' Theaterarbeit, zunächst (ab 1920) als Schauspieler, dann, ab 1924, auch als Regisseur. Film kommt auf Seite 104 zum ersten Mal vor. Auf den verbleibenden 74 Seiten folgen dann aber plastische Schilderungen von Schauspielern (sehr schön die von Karl Valentin) und der Filmarbeit im Schatten des aufziehenden Nationalsozialismus und in der französischen Emigration. Die nachfolgende Zeit deckt sehr knapp das 25-seitige Nachwort seiner Witwe *Hilde Wall* ab, verfasst 1958. Illustriert ist der Band mit schönen Schwarzweissfotos auf Kunstdruckpapier.

«Meines Vaters Sohn», den Titel von Marcel Ophüls' Erinnerungen, kann man auch so lesen, dass dieses Buch eben auch in hohem Masse vom Leben des Vaters handelt. Der Erinnerung des Vaters fügt der Sohn Präzisierungen hinzu, die oft auch von unterschiedlicher Sicht auf einzelne Sachverhalte künden. Und: Ophüls junior hat ein ausgeprägtes Interesse daran, den Leser über die zahlreichen Amouren seines Vaters auf dem Laufenden zu halten, etwa die mit Isa Miranda, der Hauptdarstellerin von LA SIGNORA DI TUTTI (1934). Auch mit den eigenen Einschätzungen von Kollegen hält er sich nicht zurück, so ist Claude Lanzman «ein kleinlicher Typ und hat überhaupt keinen Humor». Auch dass er einzelne Filme seiner «Freunde» Louis Malle (nämlich LACOMBE LUCIEN) und Bertrand Tavernier (hier LAISSEZ-PASSER) «nicht schätzt», teilt er mit. Und über die Schauspielerin Hannelore Schroth vermeldet er, sie sei «eine der zahlreichen Geliebten von Dr. Goebbels» gewesen. Wenn er gleich zu Beginn konstatiert, dass er seit einem Unfall in Rio Probleme mit der Erinnerung hat, darf sich der Leser natürlich auch fragen, wie viel Phantasie im Spiel ist.

Die Porträts von anderen Filmschaffenden, etwa John Huston und Julien Duvivier, bei denen er in den fünfziger Jahren in Paris seine «Jahre der Assistenz» verbrachte, sind anekdotenhaft, aber hübsch zu lesen. In den Anmerkungen hat er darüber hinaus zahlreiche weitere Geschichten untergebracht. Die Ausführungen zu seinen eigenen grossen Dokumentarfilmen sind vergleichsweise knapp geraten, darüber hat er in früheren Textsammlungen ausführlicher gesprochen.

Von Ophüls *père et fils* kann man nicht nur lesen, sondern auch hören und sehen. Zwei der grossen Dokumentarfilme von Marcel Ophüls sind im vergangenen Jahr in Deutschland erstmals auf DVD erschienen: zum einen HOTEL TERMINUS, sein Film über Klaus Barbie, den Gestapo-Kommandanten von Lyon (und dessen Umfeld gestern wie heute), in dem vor allem Ophüls' Befragungsmethode, zwischen einschmeichelnd-sarkastisch und bohrend, noch heute musterhaft wirkt. Zum anderen NOVEMBERTAGE, in dem er ein Jahr nach dem Mauerfall Menschen aufsucht, die ihn damals miterlebt haben – von den grossen Akteuren wie den letzten DDR-Entscheidungsträgern Egon Krenz und Günter Schabowski bis hin zu einfachen Bürgern – Gewinner und Verlierer der Wende, zwischen Enthusiasmus und Skepsis. Als Fragesteller nimmt sich Ophüls hier mehr zurück, dafür setzt er mit seiner Musikauswahl kommentierende Akzente.

Von Max Ophüls, bei dem die Verfügbarkeit seiner Filme auf DVD in Deutschland erschreckend gering ist, ist immerhin kürzlich ein Rundfunkbeitrag als CD erschienen: Das Hörstück «Gedanken über Film» wurde 1956 vom Hessischen Rundfunk gesendet und basiert auf einem Vortrag. «Ein sonderbarer Vortrag, ich finde ihn zu ausschweifend, ein extravaganter ... zu imaginär ...», sagt eine Stimme in dem Hörstück. In der Tat sind Ophüls' Ausführungen eher assoziativ, nehmen dabei auch eine Reihe von Geschichten aus seinen Erinnerungen wieder auf, so, als er, noch Kind, die Inschrift «Dem Wahren Schönen Guten» las und dies später als «Den schönen guten Waren» erinnerte. «Film muss ein Kampf sein zwischen den schönen, guten Waren und dem Wahren – Schönen – Guten», resümiert er jetzt. Den Text der Sendung konnte man nachlesen, etwa in den 1979 erstmals neu erschienenen Erinnerungen oder auch in der Zeitschrift «Filmkritik». Ihn zu hören, ist allerdings ein anderes, sinnliches Erlebnis.

Frank Arnold

Max Ophüls: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Herausgegeben und kommentiert von Helmut G. Asper. Berlin, Alexander Verlag, 2015. 310 S., Fr. 35.90, € 24,90

Marcel Ophüls: Meines Vaters Sohn. Erinnerungen. Berlin, Propyläen, 2015, 320 S., Fr. 30.90, € 22

Marcel Ophüls: HOTEL TERMINUS. ZEIT UND LEBEN DES KLAUS BARBIE. *1988. 2 DVD, 256 Minuten. Bonus: Booklet (8 S.). Berlin, Turbine Medien, 2014*

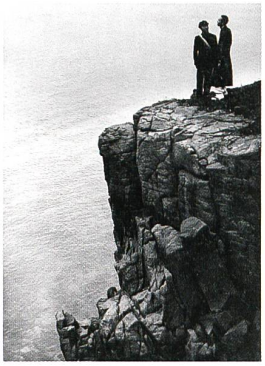
Marcel Ophüls: NOVEMBERTAGE. *1990. 129 Minuten. Bonus: Booklet (20 S.). www.absolutmedien.de, 2014*

Max Ophüls: Gedanken über Film. Originaltondokument. 1 CD, Laufzeit 62 Minuten. Berlin, Speak Low, 2014. Fr. 23.40, € 16,80

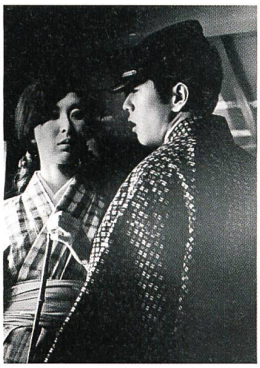
Versehrte Helden

Drei Filme von Kon Ichikawa im Forum der diesjährigen Berlinale

ENJO (CONFLAGRATION)



OTOTO (HER BROTHER)



YUKINOJO HENGE
(AN ACTOR'S REVENGE)

Kon Ichikawa bei Dreharbeiten

Nicht so bekannt wie Akira Kurosawa, nicht so verehrt wie Yasujiro Ozu, nicht so monothematisch wie Kenji Mizoguchi, nicht so ein Geheimtipp wie Mikio Naruse – trotzdem gehört Kon Ichikawa (1915–2008) zu den wichtigsten Regisseuren Japans. Über achtzig Filme hat er zwischen 1947 und 2006 gedreht, darunter Meisterwerke wie BIRUMA NO TATEGOTO (THE BURMESE HARP, 1956), NOBI (1959), KAGI (1959), TAIHEIJO HITORIBOCCHI (ALONE ACROSS THE PACIFIC, 1963) oder SASAME-YUKI (THE MAKIOKA SISTERS, 1983). Kein Regisseur, der sich auf ein Genre festlegen lässt, kein Regisseur, der in eine Schublade passt. Zu unterschiedlich sind seine Filme, zu vielseitig die Themen, zu zahlreich die Erzählformen: Satiren, Komödien, Dokumentationen, Kriegsfilme, Epen. Dabei beweist Ichikawa stets ein besonders feines Auge für Farben, Architektur und Komposition, im Mittelpunkt seiner Filme stehen zumeist versehrte Helden, die zum Äussersten getrieben werden. Das Forum der diesjährigen Berlinale zeigte drei seiner Filme aus den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren.

ENJO (CONFLAGRATION, 1958) beruht auf dem 1956 erschienenen Roman «Der Tempelbrand» von Yukio Mishima, der wiederum auf einem wahren Ereignis basiert (und auch eine Episode von Paul Schraders MISHIMA von 1985 ausmacht): Ein Student hatte am 2. Juli 1950 den Goldenen Tempel in Kyoto angezündet, das Nationalheiligtum brannte völlig nieder. Das Motiv: Der Student hat in seiner masslosen Bewunderung die überwältigende Schönheit des Bauwerks nicht mehr ertragen. Vor diesem Hintergrund erzählt Ichikawa die Geschichte von Goichi Mizoguchi, der 1944 auf Wunsch seines verstorbenen Vaters als Novize im Goldenen Tempel anfängt. Goichi ist ein scheuer junger Mann, der zudem stottert und deswegen an Minderwertigkeitskomplexen leidet. Die Reinheit des Tempels geht ihm über alles, er verteidigt sie gegen respektlose und laute Touristen (die allerdings nach Kriegsende die Kassen füllen) und Prostituierte, die sich in der Nähe mit US-Soldaten treffen. Als seine Mutter später aus Geldnot in den Tempel zieht, ist auch das für Goichi eine Beschmutzung – sie hat den Vater betrogen. Zu allem Überfluss begegnet er in der Altstadt von Kyoto dem Oberpriester Tayama, einem Freund seines Vaters, in Begleitung einer Geisha. Goichi ist zutiefst enttäuscht. Niemand wird seinen hehren Gedanken über Moral und Reinheit gerecht. In einem Akt der Verzweiflung zündet er den Tempel an. Nur so kann er die absolute Schönheit der Pagode auf ewig erhalten.

Erzählt ist diese Geschichte als Rückblende, ENJO beginnt mit dem Brand des Goldenen Tempels und Goichis Verhaftung durch die Polizei. Im Nachhinein entfaltet Ichikawa die psychologische Studie eines Aussenseiters und macht die Traumata des Jungen in seinem Familienleben, in seiner Kindheit fest. Zur Schlüsselszene gerät dabei der Seitensprung der Mutter, den der Bub nicht mit ansehen darf: Der Vater hält ihm schützend die Hand vor die Augen. Aber auch die Feuerbestattung des Vaters, bei der in einem surrealen Moment die Flammen über die ganze Leinwand lodern, hat sich Goichi eingeprägt. «Der Film ist mit nahezu Welles'scher Betonung von Tiefenschärfe und schrägen Winkeln, dunklen, kontrastreichen Aufnahmen komponiert, die zusammen mit den sparsamen Musikeinsprengseln nur einen Zweck erfüllen: nachzuzeichnen, wie das alltägliche Grauen auf den immer tiefer in der Neurose versinkenden Jungen wirkt», so Noël Burch.

In OTOTO (HER BROTHER, 1960) erzählt Ichikawa die Geschichte einer komplizierten Geschwisterbeziehung. Das junge Mädchen Gen opfert sich für seinen jüngeren Bruder Hekiro geradezu auf und stellt darüber seine eigenen Bedürfnisse zurück. Doch Hekiro ist ein verwöhnter Taugenichts, der sich durch Faulheit und Gedankenlosigkeit immer wieder in Schwierigkeiten bringt, aus denen ihn Gen befreien muss. Der Vater schweigt zu alldem, die Mutter hat Rheuma, so kümmert sich das Mädchen auch noch um den Haushalt. Doch plötzlich erkrankt der Junge an Tuberkulose und macht, bettlägerig geworden, so etwas wie eine Läuterung durch. Gen pflegt ihn aufopfernd. Zu den schönsten Szenen des Films zählt, wie sie des Nachts vor seinem Bett auf dem Boden schläft. Mit einem breiten Band ist ihre linke Hand mit seiner rechten verbunden, damit sie sofort geweckt würde, falls er eine plötzliche Bewegung macht und vielleicht etwas braucht.

Ichikawa wertet nicht. Die Strapazen und das Leiden der Frauen führt er nicht auf gesellschaftlichen Druck oder die engen Fesseln des traditionell geprägten Familienlebens zurück. Er steht vielmehr auf Seiten Gens, aus deren Sicht der Film erzählt ist. Sie geht ganz in der Hingabe für ihren Bruder auf, auch wenn der sie nicht zu schätzen weiss oder alles als selbstverständlich hinnimmt. Die Farben sind in diesem Film zurückgenommen und erdverbunden, «das Erdrückende der Familienwohnung (kontrastiert) mit der Schönheit und dem Freiheitsversprechen der Natur», so Annette Lingg. Ein bewegender, selten gezeigter Film, der allerdings beim Start im November 1960 in Japan sehr populär war und Platz 1 der «Kinema Jumpo»-Charts erreichte.

Einer der berühmtesten Filme Ichikawas ist YUKINOJO HENGE (AN ACTOR'S REVENGE, 1963), ein Remake des Films, den *Teinosuke Kinugasa* 1935 gedreht hatte – er schrieb hier am Drehbuch mit – und der im letzten Jahr in der Berlinale-Retrospektive «Ästhetik der Schatten» zu sehen war. Basierend auf einem Roman von Otokichi Mikami, angesiedelt im Tokio des Jahres 1836, erzählt der Film die Geschichte von Yukinojo, der sich nach dem Tod seiner Eltern einer Kabuki-Truppe anschliesst und als sogenannter «onnagata» auf Frauenrollen spezialisiert ist. Während einer Vorstellung erkennt er unter den Zuschauern Sensei Dobe, jenen reichen Händler, der vor zwanzig Jahren seine Eltern in den Ruin und in den Selbstmord getrieben hat, und zwei mitverantwortliche Geschäftsfreunde. Endlich ist der Zeitpunkt der Rache gekommen. Er nähert sich Dobe zunächst über dessen Tochter Namiji und spinnt dann eine raffinierte Intrige, mit der er den Händler und seine Begleiter gegeneinander ausspielt.

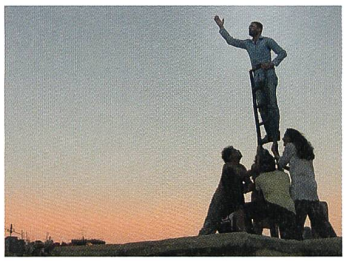
Ein Mann, der eine Frau spielt und sich in ein halb so altes Mädchen verliebt – das ist zunächst ein irritierend-beunruhigendes Bild, zumal diese "Frau" äusserst versiert ist in den Kampfkünsten. Der virtuose Schwertkampf in einem abstrakten, dunklen Raum oder das ausgeworfene Seil, das sich im Dunkel in ein Lasso verwandelt und einen Flüchtenden einfängt und heranzieht, gehören zu den visuellen Höhepunkten des Films. «Herausgekommen ist eine filmische Tour de force, die bewusst Bühnen- und Leinwandgeschehen vermischt, alle erdenklichen Farbexperimente anstellt und eines der visuell unterhaltsamsten Filmwerke Japans darstellt», so Donald Richie, der wohl beste Kenner des japanischen Kinos.

Michael Ranze

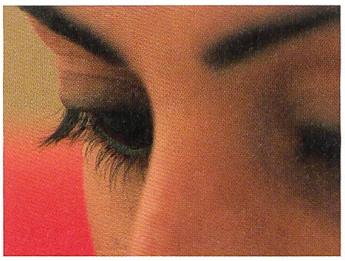
Streiflichter aus der syrischen Nacht

Ossama Mohammeds Auswahl am FIFF in Fribourg

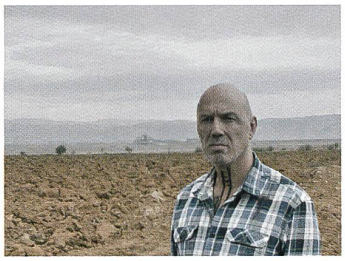
MA'A AL FIDDA (EAU ARGENTÉ, SYRIE AUTOPORTRAIT)
Regie: Ossama Mohammed, Wiam Simav Bedirxan



AL RAKIB AL KHALED (THE IMMORTAL SERGEANT)
Regie: Ziad Kalthoum



SABAHAN AKHAFF MASA'AN UGHANI (MORNING FEARS, NIGHT CHANTS)
Regie: Deiri Salma, Rola Ladqani



AL WADI (LA VALLÉE)
Regie: Ghassan Salhab

Welche Rolle kann der Film in einem Land wie Syrien spielen, das seit vier Jahren auf tragische Weise in einer Art Bürgerkrieg festgefahren ist? Was bedeuten in einer solchen Situation überhaupt noch die Künste? Werden sie unbedeutend – oder zur (Über-) Lebensnotwendigkeit? Und was haben uns Filme über dieses Land angesichts der Bilderflut aktuellerer Medien noch zu sagen? Solche Fragen musste man sich am *Festival International de Films de Fribourg* stellen. Sie waren es, die eine Syrien gewidmete Festivalsektion spannend machten.

Seit dem letztjährigen Festival von Cannes findet MA'A AL FIDDA (EAU ARGENTÉE, SYRIE AUTOPORTRAIT) an Festivals starke Beachtung. Sein syrischer (Ko-)Regisseur *Ossama Mohammed*, bekannt unter anderem durch sein Spielfilmdebüt NUJUM AN-NAHAR (TAGESSTERNE, 1988) und als Drehbuchautor für Mohamed Malas' AL LEIL (DIE NACHT, 1992), lebt seit 2011 in Frankreich. Das eindrückliche Zeugnis der Zustände in Syrien hat er in Zusammenarbeit mit der damals in Homs lebenden Kurdin *Wiam Simav Bedirxan* gestaltet. Es stand in Fribourg im Mittelpunkt eines Syrien-Programms, dessen Auswahl Festivaldirektor *Thierry Jobin* Ossama Mohammed anvertraut hat.

Die Zusammenstellung vereinigte unvermeidlich eine ganze Reihe von Filmen, deren Wert primär in der Unmittelbarkeit und Authentizität der – oft unter Lebensgefahr gedrehten – Bilder liegt. Uns ferne Betrachter versetzen sie für einige Momente ratlos in die Wirrnisse der Kampfsituation. Doch anders als das Festival verlauten liess, vermitteln sie uns nicht eine «brennende Aktualität», sondern stammen vorwiegend aus den ersten beiden Jahren des Konflikts und sind damit bereits wieder historisch. Leider trugen der Festivalkatalog und die Filmpräsentationen wenig dazu bei, diese Filme in ihre Entstehungsbedingungen einordnen und so ihre spezifische Optik und ihre Zeitbedingtheit besser verstehen zu können. Stattdessen wirkten diese Bilder ungebrochen als Zeugnis des Elans einer Eruption, eines lange unterdrückten Widerstands gegen das verhasste Regime und feierten so einen Enthusiasmus, der inzwischen längst einer bestürzten Ernüchterung gewichen ist, und dem Schrecken angesichts einer drohenden Alternative, die vielen noch schlimmer erscheint als das bisherige Regime.

Es blieb Ossama Mohammed (*1954) überlassen, in einem ausführlichen Werkstattgespräch solche vorschnellen Eindeutigkeiten zu relativieren. Er erzählte von Wiam Simav Bedirxan, die er als Koautorin des Films anführt und deren Namen er sogar in den Titel gesetzt hat: Simav heisst auf Kurdisch «silbernes Wasser». Sie blieb 2011 in Homs, als ihre Familie flüchtete, erfuhr so mit dem Aufstand eine neue Freiheit, kaufte sich in Aleppo eine kleine Videokamera, die sie nach Homs schmuggelte, nahm mit Ossama Mohammed Kontakt auf, begann ihren Alltag zu filmen und übermittelte ihm die Bilder. Die letzten stammen vom Dezember 2012. Nicht mehr im Film ist ihre weitere Geschichte: Islamistische Kräfte haben der unverschleierten Kurdin, die eine improvisierte Schule für Kinder in Homs eingerichtet hatte, das Leben in ihrer Stadt unmöglich gemacht, sie musste sie schliesslich doch verlassen, lebt heute in einem Flüchtlingslager – und versucht auch hier, trotz Hunger und Kälte, den Kindern ein Minimum an Unterricht zu bieten.

Am Beispiel Simavs wird zugleich klar, was wohl auch auf viele der Filmemacher und Kameraleute zutrifft, deren Bilder wir in anderen Filmen in Fribourg gesehen haben: Das Drehen sei für sie zu einem wesentlichen Element des Überlebens, ein «Lebensfaden», geworden. Wenn die eigene Existenz in jedem Augenblick gefährdet ist, kann der Wunsch, von all dem Zeugnis abzulegen, neue Kraft verleihen. Mit dem Satz «Ich habe es gesehen» beginnt denn auch MA'A AL FIDDA – das «Yo lo vi» Goyas zitierend und den Film einordnend in eine künstlerische Tradition des Nicht-wegsehen-Wollens auch und gerade angesichts von Ungeheuerlichem.

Ossama Mohammed gab seiner Auswahl eine zusätzliche Dimension mit dem Einbezug eines in Syrien ungeliebten Klassikers, AL HAYATT AL YAWMIYAH FI QARIAH SURIYAH (ALLTAGSLEBEN IN EINEM SYRISCHEN DORF, 1974) von *Omar Amiralay* (1944–2011). Auch er hat «gesehen»: die prekäre Alltagswirklichkeit im ländlichen Syrien, und er kontrastiert sie ebenso nüchtern wie schonungslos mit der offiziellen Version des politischen Selbstverständnisses.

Auffallend viele der gezeigten Filme stellen hingegen Künstler in den Mittelpunkt: die Dreharbeiten zu einem Spielfilm von Mohamed Malas (AL RAKIB AL KHALED / THE IMMORTAL SERGEANT), einen Schriftsteller (BALADNA AL RAHEEB / OUR TERRIBLE COUNTRY) oder eine junge Sängerin, die zur Stimme des Aufstands wird (SABAHAN AKHAFF MASA'AN UGHANI / MORNING FEARS, NIGHT CHANTS). Das mag angesichts der Zustände auf den ersten Blick überraschen, leuchtet wegen der realpolitischen Perspektivlosigkeit aber völlig ein. «Meine einzige Waffe ist die Kamera», lautet ein Statement in AL RAKIB AL KHALED, das auf seine Art durchaus militant klingt.

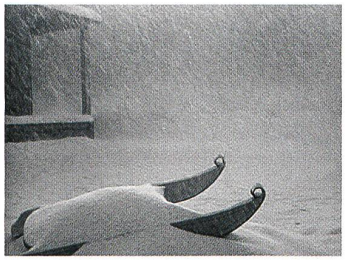
Ossama Mohammed, der in MA'A AL FIDDA neben Simavs Bildern viel auf Youtube gefundenes, oft verwackeltes Bildmaterial verwendet, sagt im Off einmal: «Statische Einstellungen sind schön.» Und im Werkstattgespräch betonte er, er sei kein Propagandist, seine Bildauswahl sei bestimmt vom Kontrast zwischen Bewegung und Statischem. Tatsächlich wären die Bilder des Schrecklichen – etwa von Folterungen, die die Folterknechte selbst gefilmt haben – als solche kaum auszuhalten. Sinnvoll und dadurch erträglich werden sie erst durch die gestalterische Arbeit des auswählenden und montierenden, durch leitmotivisch wiederkehrende Bild- und Tonelemente strukturierenden Filmemachers. Die Ästhetik, zu der hier zwingend auch *Noma Omrans* Musik gehört, schafft die notwendige Distanz und drückt eine Haltung aus.

Genau das macht auch den im Wettbewerb gezeigten libanesischen Spielfilm AL WADI (LA VALLÉE) von *Ghassan Salhab* so eindrücklich. Die Jury der Internationalen Filmkritik hat den in ruhigen, oft fixen Einstellungen gedrehten Film mit dem Fipresci-Preis ausgezeichnet. Er beginnt an der syrisch-libanesischen Grenze, dann verlagert sich die Handlung in die trügerische Ruhe des Bekaatals. Salhab benutzt die traditionelle Form des parabelhaften Erzählens: Seine durch einen Unfall um das Gedächtnis gebrachte Hauptfigur steht für eine Realität im Nahen Osten, in der viele Araber das Bewusstsein dafür, woher sie kommen, so sehr verloren zu haben scheinen wie das Wissen, wohin sie einmal wollten. So wie die Hauptfigur werden sie zum Spielball von bewaffneten Banden und dubiosen Geschäftemachern. Eine der Figuren ist Malerin; sie benutzt schliesslich den Oberkörper des gefesselten Unfallopfers wie eine Leinwand, auf die sie ihre Vision der Welt zeichnet.

Martin Girod

Orson Welles zum Hundertsten

CITIZEN KANE als erweitertes Radiohörspiel



Die innovative Konstruktion von CITIZEN KANE (1941) wird gern darauf zurückgeführt, dass *Orson Welles* die etablierten Regeln des Filmemachens schlicht nicht kannte. Im Kontext seines früheren Schaffens zeigt sich jedoch, dass die damals ungewohnte Erzählstruktur des Films weitgehend den Konventionen von Welles' Radiodramen folgte.

Ab 1938 adaptierte Welles mit seinem Bühnenensemble unter dem Label «The Mercury Theatre on the Air» literarische Klassiker und aktuelle Bestseller fürs Radio. Diese einstündigen Hörspiele bestanden aus der Aneinanderreihung kunstvoll verdichteter Schlüsselszenen, die von einem oder mehreren Ich-Erzählern zusammengehalten wurden. Getreu seiner Vorliebe für Mysterys eröffnete Welles die erste Staffel mit Bram Stokers vielstimmigem Briefroman «Dracula».

Auch CITIZEN KANE rekonstruiert die Geschichte seines Protagonisten anhand von mehreren Zeugenaussagen, wobei der damals vor allem wegen seiner Stimme bekannte Welles hier konsequent auf Voice-over verzichtet und damit die subjektive Erinnerung in vermeintlich objektive Bilder fasst. Als Aufhänger der Mysteryhandlung dient das rätselhafte letzte Wort des verstorbenen Zeitungsmagnaten Charles Foster Kane.

Wie in den Hörspielen verzahnt Welles die dichten Dialoge so, dass sich bisweilen ganze Sätze scheinbar realitätsnah überlappen. Dank silbengenauem Timing bleiben sie jedoch durchwegs verständlich. Gleichzeitig kommt dadurch das Machtgefälle zwischen Figuren zum Vorschein, die oft nur in einer einzigen Szene auftauchen.

Als der junge Charlie Kane von seiner Mutter dem reichen Vormund Thatcher überschrieben wird, schneidet die dominante Mrs. Kane ihrem Mann wiederholt das Wort ab. Als dieser jedoch missmutig murmelnd das Fenster schliesst – und damit seinerseits den im Schnee spielenden Jungen akustisch ausschliesst –, öffnet sie es demonstrativ wieder.

Eine besondere Stärke der Mercury-Hörspiele liegt in der akustischen Erzeugung von Schauplätzen, die trotz der bescheidenen Tonqualität häufig allein anhand des Raumklangs menschlicher Stimmen vor dem geistigen Auge erstehen. Offensichtlich hatte Welles eine besondere Vorliebe für verhallte Gruften und Schall reflektierende Materialien.

Im Film tragen die vom Toningenieur *James G. Stewart* erzeugten Echoeffekte massgeblich zur Illusion bei, Kanes Wahlkampfveranstaltung spiele in einem voll besetzten Auditorium, obwohl sie lediglich aus kostengünstigen Nah- und Trickaufnahmen besteht. Ähnlich verhallt wie in Draculas Kellergewölben klingt es im überdimensionierten Schloss Xanadu, dessen unheimliche Atmosphäre überdies massgeblich von *Bernard Herrmanns* ausgefallen instrumentierter Musik bestimmt wird.

Schon Welles' Radiodramen verdankten ihre unverwechselbare Atmosphäre den differenzierten Klangfarben des streitbaren Komponisten, dessen fragmentartiger Kompositionsstil den Anforderungen der Hörspiele ideal entsprach. Am liebsten arbeitete er mit Kürzestmotiven, die manchmal für zwei, drei Takte zu romantischen Melodiefragmenten anschwollen, um dann in eng harmonisierten Ostinati wieder im Hintergrund zu verschwinden.

Herrmanns erklärtes Ziel war es schon beim Radio, den psychologischen Subtext der Geschichten musikalisch zu vermitteln. Dies gelang ihm erstmals bei der DuMaurier-Adaption «Rebecca», für deren Vertonung er ausnahmsweise mehr als eine Woche Zeit hatte. Welles' luxuriöse Anstellungsbedingungen erlaubten es ihm schliesslich, seine Partitur zu CITIZEN KANE während zwölf Wochen parallel zur Entstehung des Films zu erarbeiten.

Analog zur übergeordneten Dramaturgie konzipierte Herrmann ein musikalisches Puzzle, dessen verschiedene Teile Kanes Persönlichkeit beschreiben. Für Kanes Machtstreben verwendete er eine rhythmisierte Abwandlung der liturgischen Totensequenz «Dies Irae». Diesem absteigenden Machtmotiv stellte er das tonal verwandte «Rosebud»-Motiv gegenüber, das sich als Symbol für Kanes verlorene Kindheit gleichfalls in verschiedensten Verarbeitungen durch den Film zieht.

Im Gegensatz zum Radio, wo Herrmann die einzelnen Szenen mit kurzen Musikeinsätzen voneinander abgrenzen musste, setzte Welles die Tonspur im Film oft dazu ein, inhaltliche Entwicklungen über Zeitsprünge und Schauplatzwechsel hinweg zusammenzufassen. So gelingt es ihm, die Verdichtungsstrategien seiner Radiodramen noch weiter auszubauen, indem er Dialog, Geräusche und Musik um visuelle Informationen ergänzt, ohne dabei in die übliche audiovisuelle Redundanz zu verfallen.

Als der junge Kane etwa aus Colorado weggebracht wird, sehen wir lediglich einen allmählich eingeschneiten Schlitten. In das Rauschen des Windes und der Musik mischen sich jedoch weit entfernt die Geräusche einer Eisenbahn, deren Pfeifen sich bei der Überblendung auf einen neuen Schlitten in weihnächtliche Glöckchen derselben Tonhöhe verwandeln.

Das vom Jungen begonnene «Merry Christmas» vervollständigt Thatcher unmittelbar mit «and a happy New Year». Dazwischen liegt jedoch ein Schnitt, der einen Zeitsprung von fast zwanzig Jahren überbrückt. In der Folge werden Kanes private und berufliche Projekte in seriellen Montagen gezeigt, die zu hektischen Tänzen von Herrmanns vorgängig komponiertem «Miniatur-Ballett» geschnitten wurden.

Den Niedergang von Kanes erster Ehe mit Emily wird zu einer zweiminütigen Abfolge von Frühstücksszenen verdichtet, die Herrmann mit zunehmend dissonanteren Variationen eines Walzers kommentiert. Interessant an dieser viel zitierten Schuss-Gegenschuss-Sequenz ist jedoch die Tatsache, dass die Zeitsprünge nur visuell kommuniziert werden, derweil die allmählich von Kane dominierte Konversation kontinuierlich weitergeht.

Der soziale Aufstieg seiner Zufallsbekanntschaft Susan Alexander zur Geliebten erfolgt in einer Überblendung von zwei identisch gefilmten Totalen, wobei sich neben der Ausstattung auch Susans kontinuierlicher Gesang verändert: Während sie die Rossini-Arie «Una voce poco fa» an einem verstimmten Klavier auf Englisch beginnt, endet sie im italienischen Original zum Klang eines Flügels. In der Folge wird ihre Stimme zu einer Art Gradmesser von Kanes zerstörerischen Machtdemonstrationen. Als Kane die bescheidene Amateursängerin mit einer erzwungenen Opernkarriere überfordert, verändert sich auch ihre weiche Sprechstimme in gellendes Kreischen. Nach dem totalen Verlust ihrer Singstimme – visuell mit dem Ausgehen einer flackernden Bühnenlampe synchronisiert – spricht sie schliesslich nur noch leise krächzend.

Oswald Iten

Welles' zwischen 1938 und 1940 entstandene CBS-Hörspiele lassen sich online beispielsweise unter mercurytheatre.info nachhören, ein detailliertes Cue Sheet zu CITIZEN KANE *findet sich auf der Seite der Bernard Herrmann Society unter goo.gl/JPL7Xa.*