

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 353

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: 01.08.2025

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



Bilder geben Übertragungen zwischen Film und Psychiatrie S.46

Hotel im Kino Eine Welt für sich S.6



DAS TAGEBUCH DER
ANNE FRANK

LEA
VAN ACKEN

MARTINA
GEDECK

ULRICH
NOETHEN

STELLA
KUNKAT

EIN FILM VON HANS STEINBICHLER

JETZT IM KINO

UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL PRÄSENTIERT DAS TAGEBUCH DER ANNE FRANK EINE PRODUKTION VON ZEITSPRUNG PICTURES UND AVE
MIT LEA VAN ACKEN, MARTINA GEDECK, ULRICH NOETHEN, STELLA KUNKAT, MARGARITA BRÜCHT, ANDRE JUNG, LEONARD CAROW, ARTHUR KLEMT, PASTOR FRANZISKA AIGNER, ANNI WALGHER, MACKENBÜCHER, ANNETTE KEISER
AUSSTATTUNG KATHARINA OST, SCHAUSPIEL VÖLKER SCHAEFER, KOSTÜME BELLA WALDEN, SCHNITT WOLFRANG WEIGL, MUSIK SEBASTIAN PILLE, FARBKORREKTUR MICHAEL STECHER, FOTOGRAFIE THILM DEBENBACH, TITELMUSIK DANIEL MANN, AUSSTATTUNGSPRODUZENT ZEITSPRUNG PICTURES
PRODUZENTEN WALD MARSCHOANDI, MICHAEL SÜDVIGNIER, REGISSEUR FRED BREINERSDORFER, REGIE HANS STEINBICHLER

ZEITSPRUNG

AVE

ANNE FRANK FONDS

FFB Bayern

medienboard

FFA

UNIVERSAL PICTURES

UNIVERSAL PICTURES

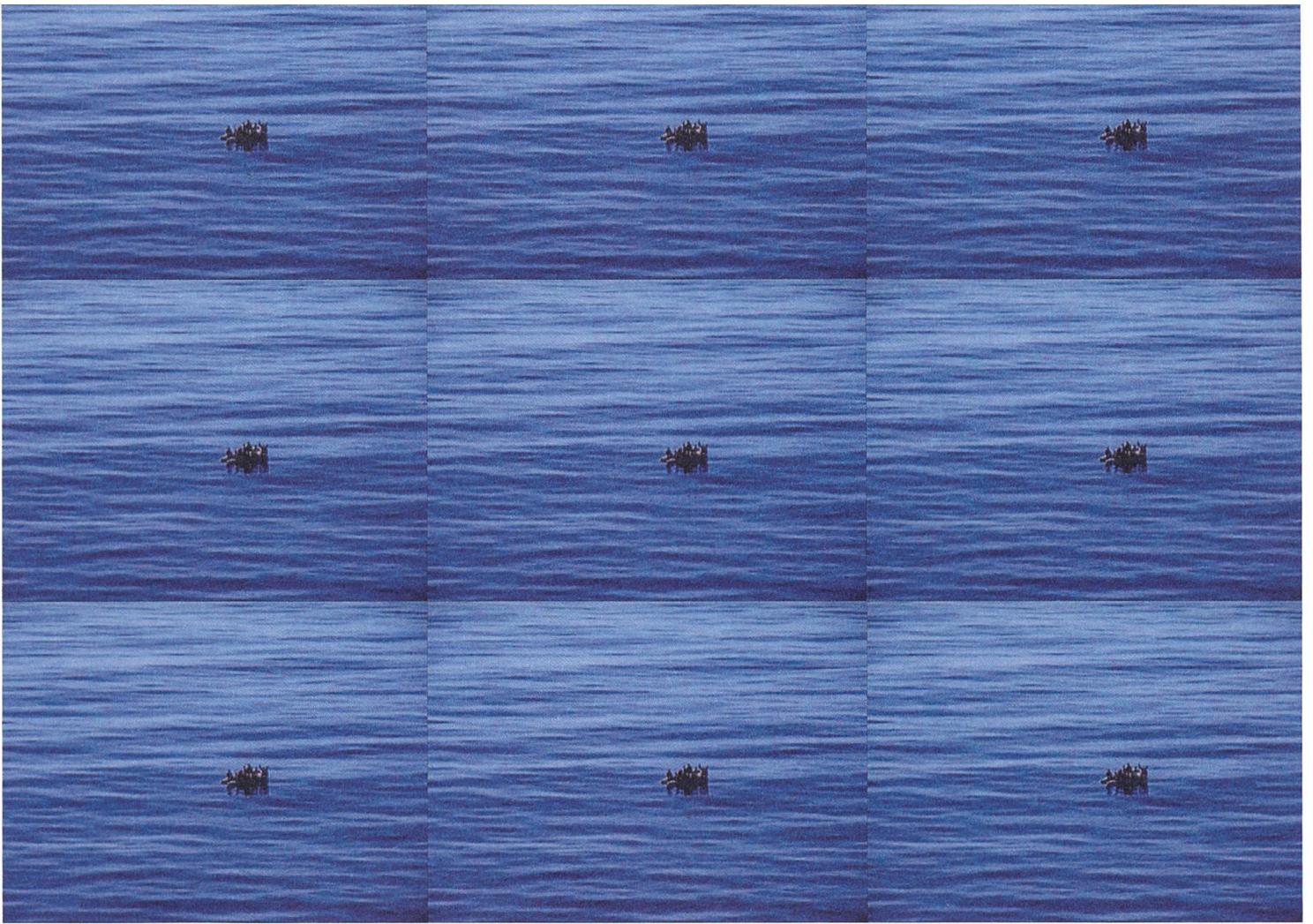
UNIVERSAL PICTURES

UNIVERSAL PICTURES

UNIVERSAL PICTURES

UNIVERSAL PICTURES

[f/anne.frank.DE](https://www.facebook.com/anne.frank.DE)



Havarie (Philipp Scheffner, D 2015) vervielfachte Bilder, Youtube-Clip von 3:36 Minuten auf 90 Minuten gedehnt

Wo bin ich denn in dem Ganzen? Der Reflex, die persönliche Geschichte von jemandem aufzuschreiben, der entlastet mich auch davon, mich mit meiner eigenen Rolle als Zuschauer zu beschäftigen, als jemand, der das täglich sieht und sich die Frage stellen muss: Wann handle ich denn? Oder wie kann ich handeln? Oder gibt es überhaupt ein Handeln?

Philip Scheffner



Love in the Afternoon (1957) Audrey Hepburn, Regie: Billy Wilder

Hotel im Kino

Essay
von Gerhard Midding
S. 6–15

Eine Welt für sich

Bilder geben

Essay
von Johannes Binotto
S. 46–55

Übertragungen zwischen Film und Psychiatrie



The Snake Pit (1948) Beulah Bondi, Regie: Anatole Litvak

Kritik

S. 23 **Mountains May Depart**

Jia Zhangke
von Till Brockmann

S. 27 **As I Open My Eyes**

Leyla Bouzid
von Stefan Volk

S. 29 **Belgica**
Felix van Groeningen

von Flavia Giorgetta

S. 30 **El Clan**
Pablo Trapero

von Michael Pekler

S. 32 **Mon Roi**
Maiwenn

von Michael Ranze

S. 33 **Son of Saul**
László Nemes

von Philipp Stadelmaier

S. 35 **Room**
Lenny Abrahamson

von Michael Ranze

S. 36 **Our Little Sister**
Hirokazu Kore-eda

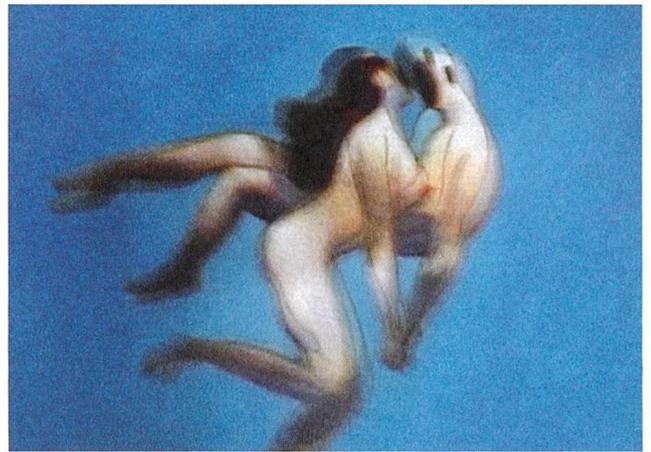
von Erwin Schaar

S. 37 **Francofonia**
Alexander Sokourow

von Philipp Stadelmaier



Shanghai Express (1932) Clive Brook und Marlene Dietrich



Eros (2004) Zwischensegment von Lorenzo Mattotti

Editorial S. 5

S. 5 Politische Filmkunst
von Tereza Fischer

Close-up

S. 42 Stimmen hören
von Johannes
Binotto

Der Spoiler

S. 17 Am Scheideweg
der Genres
von Simon Spiegel

Soundtrack

S. 44 Erschaffung
einer Klangwelt
von Oswald Iten

Kinovamp

S. 18 Marlene Dietrich
von Thomas
Binotto

Kurz belichtet

S. 56 1 Box
3 DVDs
5 Bücher

Graphic Novel

S. 20 Träumerische
Schnittmengen
von Gerhard
Midding

Impressum

S. 63

Fade in/out

S. 22 Die universelle
Botschaft
von Uwe Lützen

Ablende

S. 64 Yesterday's
Future:
Filmbildung
in der Schule
von Roland Herzog

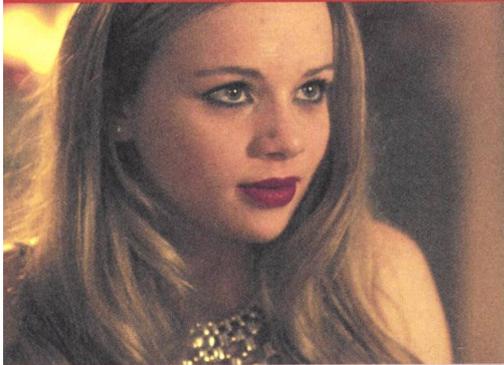
Flashback

S. 40 Ohne
Zwischentöne
von Stefan Volk

Nominationen Schweizer Filmpreis 2016

→
Nichts passiert
von Micha Lewinsky
SRF

Imagine waking up tomorrow
and all music has disappeared
von Stefan Schwietert
SRF
↓



Above and Below
von Nicolas Steiner
SRF
↓

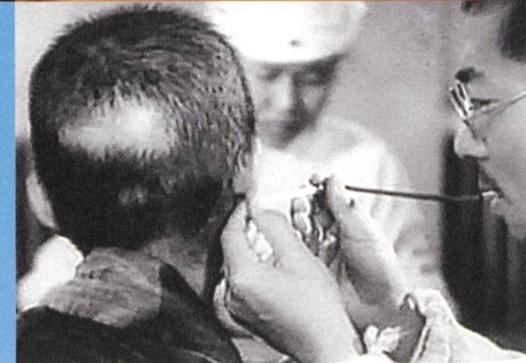
↑
Amateur Teens
von Niklaus Hilber
SRF

→
Grozny Blues
von Nicola Bellucci
SRF



→
Als die Sonne vom Himmel fiel
von Aya Domenig
SRF

←
La Vanité
de Lionel Baier
RTS



SRG SSR

Per una cinematografia svizzera di successo
Per ina cinematografia da success en Svizra
Pour le succès de la création cinématographique suisse
Für ein erfolgreiches Filmschaffen in der Schweiz

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI

Politische Filmkunst

In der vorliegenden Ausgabe widmen wir uns zwei spezifischen und äusserst filmischen Handlungs-orten, dem Hotel und der Psychiatrie. Es sind Orte, die die Phantasie anregen und die in der Filmgeschichte in vielen verschiedenen Funktionen und Formen vorkommen. Mit dem Hotel verbinden die meisten von uns schöne Gedanken an Urlaub, exotische Orte, aber auch an Filme, die ihre Geschichte ganz in diesem gesellschaftlichen Mikrokosmos spielen lassen. Filmhotels bieten schicksalhafte Begegnungen, die das Leben der Figuren für immer verändern. Gerhard Midding hat diese bereichernde Reise durch berühmte Filmhotels zusammengestellt.

Gerade im Fall von *The Shining* gleicht das Hotel eher einem Irrenhaus. In Johannes Binottos Essay ist die Psychiatrie aber weniger als Institution gemeint als vielmehr als System, in dem sich die inneren und äusseren Bilder überlagern, konkurrenzieren und ineinander auflösen. Binotto stellt zwischen dem Film und der Psychiatrie eine Übertragungsbeziehung fest, die in beide Richtungen funktioniert und die den Film manchmal genauso verrücktspielen lässt wie seine Figuren.

Als Beispiel für die enge Verbindung des psychischen und des kinematografischen Apparats nennt Binotto Frederick Wisemans Dokumentarfilm *Titicut Follies*, in dem die Kamera mit ihrem Blick

an den Folterungen mitzumachen scheint. Die Entscheidung, zu zeigen oder nicht zu zeigen, wird im Film immer wieder zu einer politischen Haltung. Das hat auch der Gewinner der diesjährigen Berlinale, Gianfranco Rosi *Fuocoammare*, wieder gezeigt. Der Film hat mit dem unkommentierten Blick auf Flüchtlinge, die mit ihrem ganzen Elend auf Lampedusa ankommen, entrüstete Reaktionen hervorgerufen. Dabei ertönte nicht nur der Vorwurf des Voyeurismus, sondern auch jener, der Film sei politisch und gar nicht Kunst. Dass es sich dabei nicht um eine sich ausschliessende Dichotomie handelt, haben auch dieses Jahr viele Filme an der Berlinale gezeigt. Die Filmgeschichte ist ohnehin voll davon. Gerade durch die Art und Weise, wie Rosi die Nichtbegegnung der Flüchtlinge und der Bewohner von Lampedusa konstruiert, und die Tatsache, dass er Diskussionen auslöst, lassen zumindest für mich keinen Zweifel daran, dass es sich um hohe (politische) Filmkunst handelt. Sie werden sich aber bald selbst im Kino Ihre Meinung machen können.

Im Zusammenhang mit einem weiteren Vorwurf an Rosi, nämlich dem, sich inszenierend in die Wirklichkeit eingemischt zu haben, muss man wieder einmal klarstellen: Leider wird vom Dokumentarfilm immer noch erwartet, dass er Wirklichkeit abbildet. Dokumentarfilme sind jedoch wie ihre fiktionalen Verwandten filmische Konstruktionen. Sie stehen in einem engen Verhältnis zur vorfilmischen Realität und gehen mit dem Zuschauer sozusagen einen Vertrag ein, in dem diese Verbindung weitgehend eingehalten wird. Es sind aber immer noch künstliche (künstlerische) Bilder und nicht die Wirklichkeit selbst. Dieses Missverständnis führt zu Erwartungen, die die Filme nicht einlösen können.

Auch Nicolas Steiner musste sich mit diesen Vorurteilen gegenüber dem Dokumentarfilm bei der Produktion zu seinem *Above and Below* auseinandersetzen. In unserem Interview spürt man die Entrüstung darüber: «Mir wurde zum Beispiel geraten: Eher keine Musik in einem Dokfilm, die emotionale Überspitzung sei gefährlich. Weil Dokfilm Realität sei – was ja schon mal absoluter Schwachsinn ist...»

Dieses Interview finden Sie übrigens auf unserer Website. Wir weisen Sie gerne nochmals darauf hin, dass Sie bei uns online immer wieder zusätzliche Filmgespräche, Interviews, Festivalberichte und vor allem unsere Veranstaltungsagenda finden. Abonnieren Sie auch unseren Newsletter oder unsere Facebook-Seite, um nichts zu verpassen.

Tereza Fischer

Fuocoammare (2016) Regie: Gianfranco Rosi



H

Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger
Mitarbeiter von Filmbulletin mit
Interessenschwerpunkten für
das französische, italienische und
asiatische Kino



L'année dernière à Marienbad (1961) Regie: Alain Resnais

im

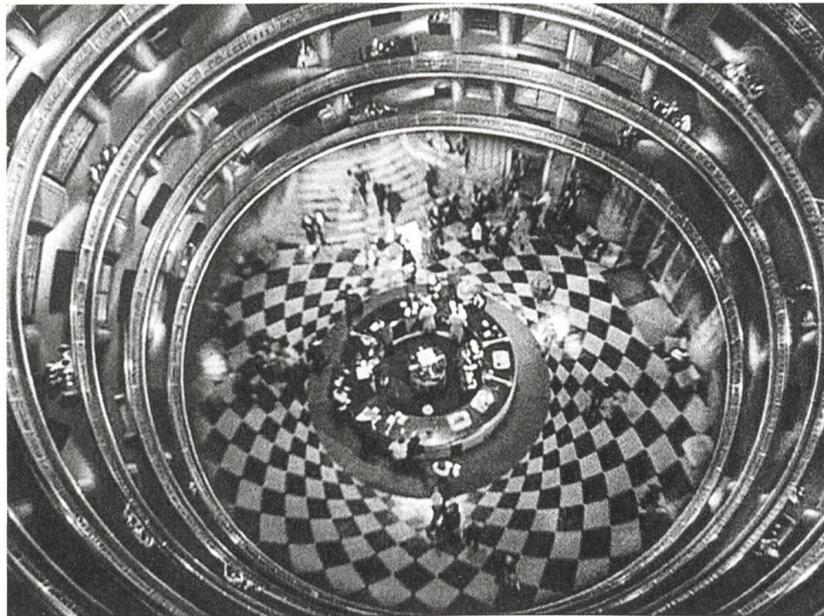
O



Morte a Venezia (1971) Regie: Luchino Visconti

K

T



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding

I

E

N



L'année dernière à Marienbad (1961) Regie: Alain Resnais

Eine Welt
für sich

L

O

Wenn sie aus dem Hotel auschecken, sind die Figuren anders geworden. Dieser Filmort bietet als Mikrokosmos ausserhalb des Alltags Raum für Begegnungen, für Ein- oder Zweisamkeit, für allerlei Verbrechen und rauschende Bälle, für Kurzaufenthalte oder ein langes Refugium. Es herrscht ein buntes Kommen und Gehen in der langen Geschichte des Filmhotels.

Welch ein Empfang. Gustav von Aschenbach wird bei seiner Ankunft im Hotel des Bains wie ein alter Bekannter begrüsst. Seit Jahren besucht er das Grandhotel in Venedig. Der berühmte Komponist ist ein gern gesehener Gast. Sein Besuch ist ein alljährliches Ritual, auf das sich das Personal gewissenhaft vorbereitet. Er tritt ein in eine Welt, die für ihn eingerichtet ist. Schon der Gang durch die prunkvolle Eingangshalle wird in Luchino Viscontis *Morte a Venezia* zu einem Versprechen auf Behaglichkeit, Komfort und Sicherheit. Hotelmanager und Architekten wissen, wie entscheidend die ersten sechzig Sekunden nach dem Betreten für den Eindruck sind, den der Gast gewinnt.

An diesem Ort darf von Aschenbach erwarten, besser behandelt zu werden als daheim. Der empfindsame Künstler weiss die Höflichkeit und Diskretion des Personals zu schätzen. Ins Vertrauen würde er sie nur im Notfall ziehen. Sein Verhalten war stets tadellos; es belegte seine Zugehörigkeit zur guten Gesellschaft. In diesem Etablissement herrscht keine Demokratie, es ist vielmehr ein exklusives Refugium der Aristo- und der Meritokratie. Diese Welt der Spiegel, Lüster, Stuckaturen und glänzenden Marmorböden ist eine Bühne, auf der Einheimische nur als Komparsen, als dienstbare Geister auftreten. Als von Achenbach sich am ersten Abend zum Dinner ankleidet, wirkt er wie ein Darsteller, der sich in der Garderobe auf seinen Auftritt vorbereitet. Dirk Bogardes theatrales Spiel unterstreicht dies. Noch

kennt der Komponist die Rolle, die er spielen soll, genau. Aber dieser Besuch ruft eine Begegnung auf den Plan, die eine ungekannte Sehnsucht in ihm schürt. Er verliebt sich in einen bildschönen Jüngling. Für den Mann, dessen Auftreten stets den mondänen Konventionen genügt, wird das Hotel des Bains zum Ort einer Lebenskrise.

Alles kann passieren

Im Kino ist das Hotel immer mehr als nur eine Unterkunft. Es befriedigt nicht nur die Reiselust. In ihm lassen sich für eine begrenzte Zeit Abwechslung und Abenteuer erleben. Der Aufenthalt gibt das Versprechen aus, eine Ausnahmesituation zu sein. Er schürt die Hoffnung, einmal über die Stränge zu schlagen, ohne es am nächsten Tag bereuen zu müssen. Sie erweist sich, nicht nur in der *Hangover*-Trilogie von Todd Phillips, meist als Illusion. Verlockend bleibt sie trotzdem.

Die Ankunft im Hotel besiegelt die Gewissheit des Reisenden, dass ihm die Welt offensteht. Mit dem Zimmerschlüssel nimmt er den Schlüssel zur Stadt gleich mit in Empfang. Es kann, wie in *Pretty Woman* von Garry Marshall, ein Märchenschloss sein, in dem sich Wünsche erfüllen. Manchmal ist es ein Ort des Neuanfangs, wie es etwa das «Best Exotic Marigold Hotel» für eine Gruppe britischer Rentner wird, die ins preiswertere Indien umsiedeln. In einem Hotel lässt es sich prächtig über die eigenen Verhältnisse leben. Dies darf etwa das englische Ehepaar in *Le Weekend* von Roger Michell entdecken, das dreissig Jahre nach der Hochzeitsreise im teuren Georges V. in Paris absteigt und dort die Zechprellerei zu einer schönen Kunst erhebt. Es ist ihnen nicht zu verdenken, schliesslich steigt ihr Landsmann James Bond ebenfalls immer im besten Haus am Ort ab.

Ein Ort, an dem sich Fremde begegnen, leistet freilich auch kapitaleren Verbrechen Vorschub. Diebe, Hochstapler und Verführer treiben hier ihr Unwesen. Hotels sind Umschlagplätze für schnelle Geschäfte und flüchtige Gefühle. In unzähligen Kriminalfilmen lässt das Zimmermädchen vor Schreck das Frühstückstablett fallen, weil sie statt eines schlaftrunkenen Gasts eine Leiche entdeckt. Mitunter wirkt auch eine dunkle Vergangenheit weiter, sucht Gäste oder Personal heim wie in Stanley Kubricks *The Shining*. Im Gegenzug bietet das Hotel neben Komfort und Behaglichkeit aber auch Schutz. Nicht von ungefähr bezeichnete der Begriff «Concierge» im Mittelalter den Pförtner, der die Burg bewachte. Für Vertriebene und Verfolgte wird es zum Asyl. In Kriegszeiten bietet es die letzte Zuflucht, wie etwa in *Hotel Rwanda* von Terry George, der die wahre Geschichte eines Hotelmanagers nacherzählt, der 1994 in seinem Haus 1200 Tutsi vor den marodierenden Hutu rettete. Nur eines ist gewiss: Keine Figur verlässt das Hotel so, wie sie es eingangs betreten hat.

Es ist ein unverzichtbarer Kinoort. Unter dem Schlagwort «Hotel» verzeichnet die Internet Movie Database annähernd 4500 Titel. Kaum ein Film über Rock- und Jazzmusiker kommt ohne

Der Aufenthalt gibt das Versprechen aus, eine Ausnahmesituation zu sein. Er schürt die Hoffnung, einmal über die Stränge zu schlagen, ohne es am nächsten Tag bereuen zu müssen.



Hors saison (1992) Regie: Daniel Schmid



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Hors saison (1992) Regie: Daniel Schmid



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Pretty Woman (1990) Regie: Garry Marshall

aus, ebensowenig wie Filme über Dreharbeiten. An keinem anderen Ort lässt sich das menschliche Verhalten so konzentriert studieren. Der englische Regisseur Carol Reed verbrachte zwischen seinen Dreharbeiten ganze Tage in der Eingangshalle Londoner Hotels. Allein in den letzten Monaten führte eine Vielzahl von Filmen vor Augen, wie unentbehrlich dieser Schauplatz ist. In der Dystopie *The Lobster* von Yorgos Lanthimos wird es zum freiwilligen Gefängnis für Figuren, die einen Partner finden müssen. In *Youth* von Paolo Sorrentino (der diesem Schauplatz schon in *Le conseguenze dell'amore* ungekannte Facetten entlockte) treffen unterschiedliche Generationen und deren Lebensentwürfe in einem Schweizer Wellnesshotel aufeinander. Der Drehort, das Waldhaus in Flims, unterstreicht dies in seiner architektonischen Mischung aus historischer Grandezza und modernem Minimalismus. In Charlie Kaufmans Stop-Motion-Animationsfilm *Anomalisa* wird das sterile Ambiente eines Mittelklassehotels zu einer Metapher für Uniformität und Einsamkeit.

In diesen Filmen spielt das Hotel nicht nur eine Hauptrolle, sondern wird zum konstituierenden Handlungselement. Obwohl es eine Stätte des Übergangs ist, eignet ihm oft eine erstaunliche Selbstgenügsamkeit. Das Hotel erlaubt es Filmemachern, die Welt draussen auszusparsen. Filme wie *Quadrille* von Sacha Guitry oder die Neil-Simon-Adaptionen *Plaza Suite* und *California Suite* spielen komplett in Hotels. Wenn sich der Kreis zwischen An- und Abreise schliesst, ist das bereits ein tragfähiger dramaturgischer Rahmen. Selbst wenn das Hotel malerisch gelegen ist, haben die Gäste eher selten ein Auge für das Ambiente. Es ist die Bastion, von der aus der touristische Blick schweifen kann. Als James Stewart und Doris Day in Hitchcocks Remake von *The Man Who Knew Too Much* das berühmte Hotel Mamoumia in Marrakesch verlassen, erinnert sie die Landschaft an Las Vegas.

Ort der Schaulust

Das Kino und dieser Schauplatz sind von Anfang an eng miteinander verbunden. Sie sind verwandt: Der Betrieb eines Hotels ist ebenso aufwendig und arbeitsteilig wie die Produktion eines Films. Beide setzen auf Schauwerte und Atmosphäre. Hotels sind Stätten, wo sich Dramen zuspitzen und deren Architektur auf Bewegung ausgerichtet ist: Treppen, Fahrstühle und Drehtüren sind unverzichtbare Gestaltungselemente. In Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* wird 1924 ein Hotellift zum Instrument, um die Kamera zu entfesseln. In der ersten Einstellung gleitet die Kamera und mit ihr der Blick des Zuschauers in das Foyer eines Luxushotels hinunter. Der von Emil Jannings gespielte Portier wird aus Altersgründen von seinem Posten abberufen. Seinen Nachfolger erblickt er zum ersten Mal, als beide in entgegengesetzter Richtung durch die rotierende Drehtür gehen. Wie viele menschliche Dramen sich allein schon zutragen können, bevor die Kamera überhaupt ein Hotelzimmer betritt!

Die MGM-Produktion *Grand Hotel* wird 1932 zum Prototyp des Hotelfilms. Sie beruht auf Vicky Baums mehrfach verfilmtem Roman «Menschen im Hotel», in den deren eigene Erfahrungen als Zimmermädchen einfließen. In einem Berliner Grandhotel treffen mehrere gesellschaftliche Sphären aufeinander. Zwar spielen auch die Drehtür und die Lobby massgebliche Rollen, aber der hochkarätig besetzte Ensemblefilm macht sich vor allem die Errungenschaften des Tonfilms zunutze. Jede der Hauptfiguren wird durch ein Telefongespräch eingeführt: ein todkranker Buchhalter, der noch einmal richtig leben will; ein verarmter Baron, der zum Juwelendieb wird; eine ehrgeizige Stenotypistin; ein Industrieller, dessen Geschäftspläne zu scheitern drohen, und schliesslich eine schwermütige Ballerina, gespielt von Greta Garbo, die hier ihr berühmtes «I want to be alone» sagt. Das Hotel wird mit diesem Film als ein Mikrokosmos etabliert. Es wird zum Brennpunkt unterschiedlicher Geschichten und erweckt den Eindruck, die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit erfassen zu können. Der Film muss seinen in verschwenderischem Art Déco (das freilich mehr den Imaginationen Hollywoods als der Realität Berlins angehört) ausgestatteten Schauplatz nie verlassen: Es scheint, als habe er die Welt unter einem Dach versammelt. Das Hotel wird zu einer Metapher für das unstete, moderne Leben. Während die Leiche des als Defraudant enttarnten Barons diskret durch einen Lieferanteneingang fortgeschafft wird und dort beinahe einer Fleischlieferung ins Gehege kommt, betreten zwei Neuvermählte hoffnungsvoll die Lobby. Die Dramaturgie bekräftigt und dementiert zugleich die Worte, mit denen ein verbitterter Arzt die Ereignisse kommentiert: «Immer dasselbe, ein Kommen und Gehen, aber nichts geschieht.»

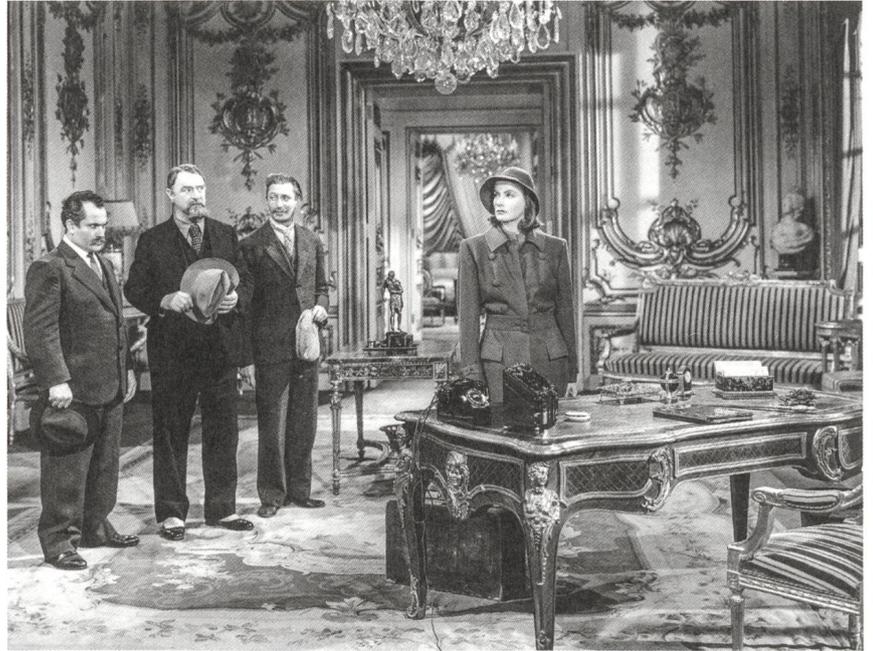
Die Idee des Hotels als Mikrokosmos ist nicht an dessen Grösse gebunden. Dem frühen französischen Tonfilmkino etwa genügt schon eine Pension, ein überschaubar kleines Familienhotel, um einen Querschnitt der Gesellschaft zu zeigen. Das angloamerikanische Publikum hingegen lernt in den dreissiger Jahren vor allem die grossen Luxushotels kennen, die vor Beginn der Wirtschaftskrise in einem wahren Bauboom entstanden. Sie bilden den glamourös-eleganten Hintergrund der Musicals mit Fred Astaire und Ginger Rogers. Das Publikum erlebt auch das Aufkommen der *residential hotels*, wo in den oberen Etagen vermögende Dauergäste wohnen. So verliebt sich in Mitchell Leisens *Hands Across the Table* ein von Ralph Bellamy verkörperter Millionär in die Maniküre Carole Lombard, die im Erdgeschoss arbeitet. Der Slogan des Hotels aus *Barton Fink* der Gebrüder Coen, der in dieser Epoche spielt, lautet: «Bleib' eine Nacht oder dein ganzes Leben».

In der Depressionszeit ist freilich die Exklusivität dieses Schauplatzes bedroht. In Leisens *Easy Living* schlägt ein einfallreiches Schicksal die von Jean Arthur gespielte Angestellte in die Luxussuite eines Hotels, dessen einzige Bewohnerin sie ist. Preston Sturges wurde zu seinem Drehbuch vom anfänglichen Misserfolg der New Yorker Waldorf

Das Hotel wird mit diesem Film als ein Mikrokosmos etabliert. Es wird zum Brennpunkt unterschiedlicher Geschichten und erweckt den Eindruck, die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit erfassen zu können.



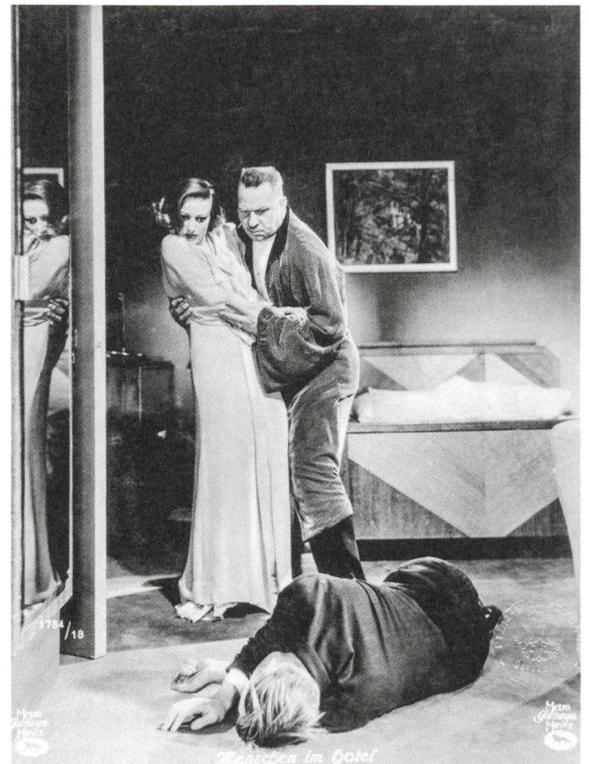
Love in the Afternoon (1957) Regie: Billy Wilder



Ninotchka (1939) Regie: Billy Wilder



California Suite (1978) Regie: Herbert Ross



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Das Schweigen (1963) Regie: Ingmar Bergman

Towers inspiriert, das während der Wirtschaftskrise zunächst keine ausreichende Klientel fand. Das Hotel muss sich im Kino demokratisieren. In Ernst Lubitschs *Ninotchka* steht es 1939 sogar dem Klassenfeind offen. Eine sowjetische Handelskommission entdeckt die Vorzüge eines Pariser Grandhotels und entschliesst sich, nach einer kurzen Schonfrist der Skrupel, dort abzusteigen.

Stammgäste

Lubitsch gehört zu den Regisseuren des klassischen Hollywoodkinos, die das erzählerische Potenzial dieses Schauplatzes am besten ausschöpfen. Für ihn ist er eine Domäne verführerischer Leichtlebigkeit, eine Bastion der Eleganz und Raffinesse, in dem das Personal wie selbstverständlich die Wünsche der Gäste erahnt und sogar dafür Sorge trägt, dass sich der Mond in den Champagnergläsern spiegelt.

In den Abenteuerfilmen und Western von Howard Hawks stellen Hotels den Lebensmittelpunkt von sich spontan bildenden Gemeinschaften dar. Seine Charaktere richten ihr Dasein als ein Provisorium ein. Bei Alfred Hitchcock ist das Hotel ein Ort der Metamorphosen, der Identitätswechsel. Die Heldinnen von *Vertigo* und *Marnie* tauschen dort ihre alte Existenz gegen eine neue ein. In *North by Northwest* wird der unbescholtene Werbefachmann Cary Grant in der Bar des Hotel Plaza in New York mit einem Geheimagenten verwechselt und muss fortan um sein Überleben kämpfen. Das Bates Motel in *Psycho* schliesslich ist der Schauplatz der bizarrsten, verstörendsten Verwandlungen in seinem Werk.

Billy Wilder jedoch ist der unangefochtene Meister des Hotelfilms. Seine Szenarien sind erfahrungsgesättigt: Als junger Reporter hielt er sich in Berlin ständig in solchen Etablissements auf; in einem seiner berühmtesten Artikel schildert er seine Erlebnisse als Eintänzer im Adlon. Hotels markierten überdies wichtige Etappen seines Exils nach der Flucht aus Nazideutschland. Dementsprechend stehen bei ihm Hotels für Kontinuität in den politischen Umbrüchen und trotz der Instabilität der Verhältnisse. Von *Five Graves to Cairo* an fasziniert ihn die opportunistische Geschmeidigkeit, mit der sie Vertreter unterschiedlicher Regimes empfangen. In *One, Two, Three*, in vieler Hinsicht ein Remake von *Ninotchka* (an dessen Drehbuch er beteiligt war), tritt wiederum eine sowjetische Handelsdelegation auf, die im Ostberliner «Grand Hotel Potemkin» residiert, das zuvor nach Goering und Bismarck benannt war. Das Hotel als Raffer der Zeitgeschichte: Das gilt auch für deutsche Filme über berühmte Häuser wie das Adlon oder Sacher, die den Wechsel der Epochen durchleben müssen; der Schatten Nazideutschlands liegt auch über dem fiktiven Hotel Luxor in Fritz Langs *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*.

Für Wilder ist das Hotel auch ein Terrain der Amoralität, in dem die Einschnürungen puritanischer Sittlichkeit gelockert werden. Darin offenbart er seine Wurzeln in der europäischen Kultur, seine

Vertrautheit mit Novellen von Arthur Schnitzler («Fräulein Else»), Stefan Zweig («Brennendes Geheimnis») und Anton Tschechow («Die Dame mit dem Hündchen»), in denen der Schritt vom Wege tragische Folgen hat. Im Gegensatz zu den Verfilmungen dieser Stoffe (unter anderen von Paul Czinner, Robert Siodmak und Josef Heifitz) bleibt bei Wilder das Ausscheren aus den moralischen Konventionen ungestraft. Der amerikanische Industriemagnat Gary Cooper, der in *Love in the Afternoon* regelmässig die Suite Nummer 14 des Ritz für das Stelldichein mit wechselnden Eroberungen mietet, verrät wahrhaft französische Lebensart. Der Polizist, der eine anonyme Anzeige gegen ihn entgegennimmt, reagiert entsprechend gelassen: Was bedeutet das schon, wenn man das grosse Ganze betrachtet, schliesslich gibt es 7000 Hotels in Paris mit 220 000 Zimmern, von denen momentan in schätzungsweise 40 000 Ehebruch begangen wird. Auch in *Avanti*, einem der romantischsten Filme des vermeintlichen Zynikers Wilder, zelebriert er ein Hotel als Enklave europäischer Zivilisation. Grazie und Eleganz dürfen über amerikanische Moralvorstellungen triumphieren. Jack Lemmon spielt den Sohn eines Industriellen, der die Leiche seines im Urlaub auf Ischia verstorbenen Vaters nach Baltimore heimholen will. Vor Ort muss er entdecken, dass sein Vater dort jahrelang eine Ferienliaison unterhielt. Auch hier herrscht an der Heilsamkeit des Seitensprungs in Europa kein Zweifel. Der Direktor des Hotels ist ein stolzer Komplize des ehemaligen Stammgasts aus den USA und hegt für ihn eine Hochachtung, wie man sie aus dortigen Filmhotels nicht kennt: «Dieser Ort wird nicht mehr derselbe sein», sagt er zu Lemmon, «nachdem Ihr Vater von uns gegangen ist.» In *Some Like It Hot* wiederum wartet eine ganze Phalanx von alternden, lüsternen Millionären in einem Ferienhotel in Florida ungeduldig auf die Ankunft einer hoffentlich freizügigen Tanztruppe.

Ein anderer Mythos

Wilder hat seine Filme in fast allen Spielarten des Hotels angesiedelt (nicht zu vergessen das Stundenhotel Casanova in *Irma La Douce*), um eine hat er jedoch einen Bogen gemacht: das Motel. Diese amerikanische Variante des Durchgangsortes taugt nicht als Mikrokosmos: Sie steht für die Vereinzelung der Gäste, hat keine Lobby, in der Begegnungen möglich wären. Als Agent amerikanischer Mobilität stellt sie, etwa in *Lolita*, ein anderes Faszinosum dar.

Vor allem auf europäische Filmemacher wie Wim Wenders oder Mike Figgis übt das Motel eine grosse Anziehungskraft aus. «Sie sind Teil des amerikanischen Mythos», meint Figgis, dessen *Leaving Las Vegas* zwischen den Hotelcasinos der Glitzerstadt und schäbigen Absteigen changiert. «Es repräsentiert den zartbitteren Aspekt des amerikanischen Traums, auch den Gedanken, dass man zwischendurch mal ganz unten sein kann und in einer solchen Absteige landet, aber dass das nichts Endgültiges sein muss.» Das Motel führt noch einen anderen Aspekt der filmischen

... schliesslich gibt es 7000 Hotels in Paris mit 220 000 Zimmern, von denen momentan in schätzungsweise 40 000 Ehebruch begangen wird.



Grand Hotel (1932) Regie: Edmund Goulding



Hors saison (1992) Regie: Daniel Schmid



The Shining (1998) Regie: Stanley Kubrick



Lost in Translation (2003) Regie: Sofia Coppola



The Bellboy (1960) Regie: Jerry Lewis

Repräsentation von Hotels vor: Die Zimmer besitzen keine eigene, unverwechselbare Anmutung. Sie sind unpersönlich, lassen kaum Rückschlüsse auf den Geschmack oder die gesellschaftliche Stellung ihrer Bewohner zu.

Verwerfungen

Die Anonymität, die Austauschbarkeit der Räume, gewinnt im europäischen Kino der sechziger Jahre eine tragende Bedeutung. Filme, die mit Anbruch der filmischen Moderne assoziiert werden – etwa *L'avventura* von Michelangelo Antonioni und *Hiroshima mon amour* sowie *L'année dernière à Marienbad* von Alain Resnais –, tragen sich wesentlich in Hotels zu. Sie werden zum Erzählterrain von Einsamkeit und Entfremdung. Das Gefühl der Verlorenheit gehörte von jeher zum Hotelfilm. Aber in den Filmen dieser Epoche gibt es nichts mehr, durch das es aufgewogen wird. Hier gibt es nichts zu tun, aber Ruhe lässt sich dennoch nicht finden. Die Hotels in *L'avventura* und *L'année dernière à Marienbad* mögen zwar wie klassische Paläste anmuten, lassen sich aber nicht mehr als Hotels identifizieren. Ihnen fehlen entscheidende Ordnungsprinzipien wie die Rezeption und der Concierge. Sie sind zum Gehege einer mondänen Sphäre geworden, die keinen Sinn stiftet.

Die Unpersönlichkeit der Zimmer steht nun für das Unbehaustsein und für die Unverbindlichkeit von Beziehungen. *Tystnaden / Das Schweigen* von Ingmar Bergman führt die Flüchtigkeit und Anonymität von Hotelbegegnungen auf niederschmetternde Weise vor Augen. Die Szenerie ist exakt einem Hotel nachempfunden, in dem sich der Regisseur während des Zweiten Weltkriegs in Paris zusammen mit seiner Frau wiederfand. «Wir wurden da hineingetrieben und ich war krank», erinnerte er sich später. «Es war im dritten Stock, unten im Hof waren dicke Rohglasfenster und darunter sah man Menschen herumkriechen wie weisse Leichenwürmer.» Diese Malaise schlägt sich im Film nieder, in dem es zwei Schwestern und einen Jungen in ein Hotel verschlägt, das ein Abglanz einstiger Pracht ist. Sie sind Entwurzelte in einem namenlosen, von einem Krieg bedrohten Land, die sich zwischen Traum und Wirklichkeit verlieren.

Von dieser Erfahrung des Geworfenseins und der Verzweiflung hat sich das Kino seitdem nur schwer erholen können. Das Hotel steht fortan auch für den Ennui, für eine Langeweile, die nur noch Kinder ummünzen können in eine Neugierde, die geheimnisvollen Korridore der Hotels zu erkunden. Auch deren Aura soll dem Kino in der Folge bald abhanden kommen. Der Hotelbesuch verliert entschieden an Glamour. Er ist nicht mehr die Ausnahme, sondern wird banal. Nun stehen Kinohotels auch Vertretern und Geschäftsreisenden offen. Sie finden sich in Ketten wieder, deren Design austauschbar ist. Diese Ortlosigkeit treibt Johannes Naber in *Zeit der Kannibalen* auf die Spitze. Der Zuschauer hat Mühe herauszufinden, wo sich die drei Unternehmensberater gerade befinden. Das Hotelleben in China,

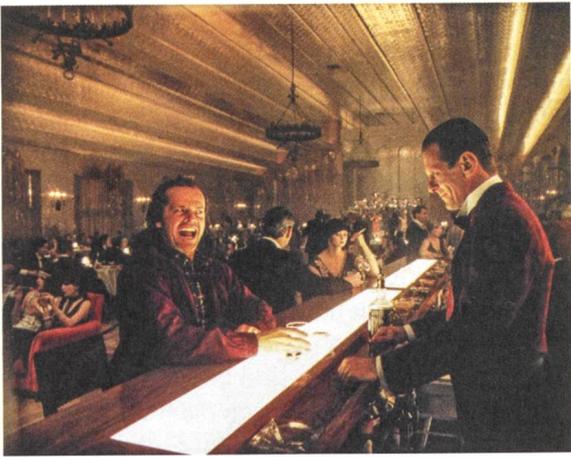
Indien oder Nigeria unterscheidet sich keinen Deut voneinander. Nabers Szenenbildner hat Sorge dafür getragen, dass die Stadtlandschaften vor den Fenstern, die sich nicht öffnen lassen, von Anfang an als Pappmaché zu erkennen sind. Sightseeing verbietet sich in diesem *huis clos*. Das Schicksal der sich gegenüber dem Personal verächtlich gebenden Charaktere kann sich nur in ihren Suiten entscheiden, in denen sie sich zusehends gefangen fühlen. Das Ambiente existiert bis zum dramatischen Schluss nur auf der Tonebene. Bei Bergman waren die Panzer, die das Land erobern, immerhin noch im Bild zu sehen.

Das Gefühl vom Fremdsein im eigenen Leben, das besonders bei einem Hotelaufenthalt spürbar wird, kann indes immer noch in eine heitere Atmosphäre getaucht sein. Sofia Coppolas *Lost in Translation* stellt einen melancholischen Hoffnungsschimmer für das Genre dar. Im Tokyo Hyatt erwägen der alternde Filmstar Bill Murray und die junge Scarlett Johansson, die nicht weiss, welche Richtung sie ihrem Leben geben soll, zwar schwerwiegende existenzielle Fragen. Der Film eröffnet ihnen aber die Möglichkeit, für ein paar Tage ihre Seelenverwandtschaft zu erkennen. Coppola knüpft erfreulicherweise auch an die schöne Tradition des ersten Blickkontakts im Fahrstuhl an, der hier ein romantisches Versprechen ausgibt, das er platonisch erfüllt. Der Schluss demonstriert, wie diskret und nachhaltig der visuelle Reichtum dieses Schauplatzes sich noch immer einfangen lässt. Am Ende verschwindet sie im Lift, in dessen verschlossenen Türen sich nun seine zur Abreise bereiten Koffer spiegeln.

Blickwechsel

Der Schauplatz Hotel, diese Welt für sich, in der für die Gäste so viel möglich scheint, ist jedoch zweigeteilt. Das Kino stellt diese zwei Sphären oft gegeneinander: die der bedienten Gäste und die der dienenden Angestellten. Das ist mitunter ein Machtkampf, bei dem die Hierarchien gewahrt bleiben sollen. In Henri Verneuels Thriller *Mélie en sous-sol* wollen Jean Gabin als alternder Gangster und sein junger Komplize Alain Delon ein Casino an der Côte d'Azur ausrauben. Der Mentor gibt seinem Partner genaue Anweisungen, wie er sich in dem Hotel verhalten soll, in dem er zu diesem Zweck absteigt: Er soll sich unzufrieden geben, denn das mache bei den Angestellten Eindruck.

Eher selten schlägt sich das Kino auf die Seite der Bediensteten und wirft einen Blick hinter die Kulissen. Solche Filme tauchen, wie Kometen, in grösseren Abständen auf: Kurt Hoffmanns *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, *La fille seule* von Benoît Jacquot oder in letzter Zeit *Love Steaks* von Jakob Lass. In *Der letzte Mann* indes steht schon früh das Drama des Portiers im Zentrum und spielen die Gäste des Hotels eine untergeordnete Rolle. Erst tritt er in seiner prachtvollen Uniform wie ein dienstbarer Befehlshaber auf und wird dann degradiert zur Arbeit in den Toiletten. In Horrorfilmen wie Kubricks *The Shining* und Jessica Hausners *Hotel* ist es die



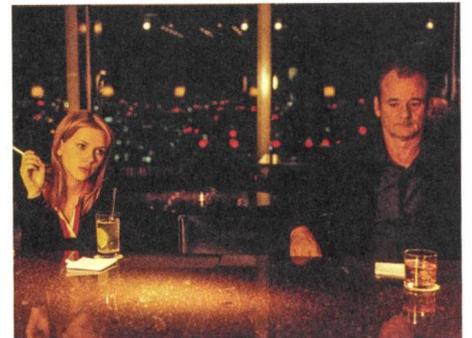
The Shining (1980) Regie: Stanley Kubrick



The Lobster (2015) Regie: Yorgos Lanthimos



Quadrille (1938) Regie: Sacha Guitry



Lost in Translation (2003) Regie: Sofia Coppola



The Grand Budapest Hotel (2014) Regie: Wes Anderson

Existenz eines Vorgängers, dessen Stelle eingenommen werden muss, die bedrohliche Schatten wirft. Damit erfährt die eigentliche Situation des Gastes, der anderen Gästen nachfolgt, eine furchterregende Spiegelung.

Meist findet dieser Wechsel der Perspektive jedoch im Genre der Komödie statt. In seinem Regiedebüt *The Bellboy* nimmt der Komiker Jerry Lewis vollends den Blickwinkel des Personals ein. Bei ihm ist das Hotel Fontainebleau in Miami (wo einige Jahre später Sean Connery in *Goldfinger* residieren wird) die Basis und treibende Kraft des Films. Systematisch überprüft Lewis jeden Bereich, von der Rezeption bis zur Wäscherei, auf sein komisches Potenzial. Dabei hält er die Perspektive des Pagen streng ein und lässt die Kamera nie eines der Zimmer betreten. Das Hotel erscheint wie ein Organismus, in dem jeden Moment Chaos und Anarchie ausbrechen können.

Zum Glück gibt es in Hotelfilmen eine Institution, die das meist zu verhindern weiss: den Concierge. Er muss sich auf Krisenmanagement verstehen. Es gibt nichts, das nicht in seine Zuständigkeit fällt. Ihm darf nichts unmöglich sein, um die Wünsche seiner Gäste zu erfüllen. Allerdings ist er ihnen nicht selten an Manieren, Taktgefühl und Weltläufigkeit überlegen. Diese Position gerät in *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson, wo Ralph Fiennes als einer der schillerndsten Concierges der Filmgeschichte brilliert, geradezu zu einem moralischen Imperativ. «Das ist schandbar unter dem Niveau des Hotels», entfährt es ihm einmal, als er sich bei einer Schwäche ertappt. Wie jeder Filmconciierge, der auf sich hält, ist Fiennes' Gustave ein verständnisvoller und verschwiegener Kenner der menschlichen Natur. Das pralle soziale Leben, das in seinem Haus stattfindet, ist sein Element. Souverän zieht er die Fäden, bewegt sich sicher im Spannungsfeld zwischen Intimität und Offenheit. Er agiert wie der Impresario einer Theatertruppe, der bestrebt ist, den Aufenthalt in seinem Etablissement zu einem einzigartigen Erlebnis werden zu lassen. Dazu hat er eine Truppe von Fachleuten eingeschworen, die ihr jeweiliges Metier in den Dienst des Schauspiels stellen.

Drehorttourismus

Der Schweizer Daniel Schmid ist in der mondänen Welt der Grandhotels gross geworden. Seine Eltern arbeiteten im Belle Epoque Schweizerhof in Flims. Für den kleinen Daniel war das ein Zauberreich. In *Hors saison* begibt er sich auf die Spuren seiner Erinnerungen, erkundet die Lobby sowie Hotelflure und -zimmer, um die eindrücklichste Impression seiner Kindheit wieder aufleben zu lassen: das Gefühl, auf einer Bühne aufgewachsen zu sein.

Dieses Motiv zieht sich durch viele Hotel-filme: die Eingangshalle als Ort, an dem eine ununterbrochene Inszenierung stattfindet. Schein und Sein lassen sich nicht unterscheiden. Auch darin sind Filme und Hotels miteinander verwandt: Sie vertrauen auf das Spiel der Fassaden, arbeiten mit Tricks und Täuschungen. In diesen Kulissenwelten

können sich selbst Profis zuweilen verirren. Der Szenenbildner Jacques Saulnier erinnerte sich an ein Erlebnis während der Arbeit an *Stavisky ...*, wo Jean-Paul Belmondo als berüchtigter Juwelendieb, Spekulant und Theaterimpresario eingangs mit dem Fahrstuhl in die Lobby hinabschweben sollte. Auf Anweisung von Alain Resnais installierte er am Ende der Halle einen funktionstüchtigen Lift, der so realistisch wirkte, dass die Kostümbildnerin des Films ihn nach ihrer Ankunft augenblicklich mit ihren Koffern bestieg. Der konnte sie aber nur in den ersten Stock befördern. Es dauerte eine ganze Weile, bis sie merkte, dass er nur Dekor war.

Im Gegenzug wirken die gebauten Illusionen auch in der Wirklichkeit nach. So sind viele Hotels zum Ziel von Drehorttouristen geworden und machen damit gute Geschäfte. Die Zuschauer möchten ihre Kinoerinnerungen im Leben wiederfinden. Als MGM in Las Vegas ein Luxushotel errichtete, das MGM Grand, wurde dessen Lobby exakt der Eingangshalle aus *Grand Hotel* nachempfunden. Das *Hôtel du Nord*, in dem Marcel Carnés gleichnamiger Film spielt, sollte in den achtziger Jahren abgerissen werden. Aber Pariser Filmbegeisterte liefen gegen dieses Vorhaben Sturm. Heute kann man noch seine Fassade am Canal Saint-Martin bewundern. Dem Hotel des Bains in Venedig ist nicht so viel Glück beschert. Es wurde entkernt, um in einen Komplex von Eigentumswohnungen verwandelt zu werden. Empörung und Trauer waren gross. Nun ist sein Schicksal ungewiss.

Das Interieur des Overlook-Hotels aus *The Shining* hingegen lässt sich neuerdings virtuell besichtigen. Und noch ein anderes Hotel macht auf Reiseportalen im Internet Furore. Zahlreiche Besucher berichten dort von ihren Erfahrungen in einem Grandhotel, das angeblich in einer Republik namens Zubrowka steht. Im letzten Dezember waren es auf der Website «Trip Advisor» bereits 185 Gäste, die dem Etablissement eine Benotung von 4,5 Sternen gaben. Sie schwärmten vom vorzüglichen Service, der malerischen Lage und vor allem von dem zuvorkommenden Concierge Gustave. Anfangs sah sich das Portal noch genötigt, eine Warnung auf die Website zu stellen: «Versuchen Sie bloss nicht, hier zu reservieren! Dieses Etablissement existiert nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Phantasie eines Filmregisseurs.» Aber die Besucher liessen sich nicht beirren: Sie hörten nicht auf, das Grand Budapest Hotel weiterzuempfehlen. ×

→ Hinweis:

Noch bis Ende März ist im *Filmpodium Zürich* die Reihe «Menschen im Hotel» zu sehen, eine Auswahl aus dem Programm des Hamburger Cinefest 2015. Darunter findet sich Unbekanntes wie der Stummfilm *Grand Hotel ...!* von Johannes Guter nach einem Drehbuch von Béla Balász und *Der Page vom Dalmasse-Hotel* von Victor Janson von 1933 mit Dolly Haas in einer Hosenrolle als arbeitslose Friedel Bornemann, die sich als verkleideter Page in den Baron von Dahlem verliebt und ihn vor einer Hochstaplerin rettet. Noch zu sehen sind auch «Klassiker» des Genres wie *Drei Männer im Schnee* von Kurt Hoffmann, *L'année dernière à Marienbad* von Alain Resnais, *The Shining* von Stanley Kubrik, *Hors saison* von Daniel Schmid und *The Grand Budapest Hotel* von Wes Anderson.

«Versuchen Sie bloss nicht, hier zu reservieren! Dieses Etablissement existiert nicht in der Wirklichkeit, sondern nur in der Phantasie eines Filmregisseurs.»

*crossing
europe*

filmfestival linz // 20.-25. april 2016

www.crossingEurope.at

ZDOK.16

Zürcher Dokumentarfilmtagung
19./20. Mai 2016

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Institute for the Performing Arts and Film



DO IT AGAIN

Reenactment
im Dokumentarfilm

Anmeldung und Infos: www.zdok.ch

FNSNF

SRF

KINO xenix

Der Spoiler

Nichts passiert (2015)

Regie, Buch: Micha Lewinsky;
Darsteller (Rolle): Devid Striesow
(Thomas Engel), Maren Eggert
(Martina Engel), Lotte Becker (Jenny
Engel), Annina Walt (Sarah Orlov)

Am Scheideweg der Genres

«Tragedy is when I cut my finger. Comedy is when you fall into an open sewer and die.» Was in diesem Mel Brooks zugeschriebenen Bonmot zum Ausdruck kommt, ist die alte dramaturgische Weisheit, dass Komödie und Tragödie nahe beieinanderliegen. Letztlich sind die beiden Gattungen nur eine Frage der Perspektive, denn jede gelungene Komödie ist im Innersten eine Tragödie. Das ist auch nicht weiter erstaunlich, denn Komödien bauen massgeblich darauf auf, dass sich jemand in einer mehr oder weniger normalen Situation danebenbenimmt, aus dem Rahmen fällt. Es ist die Diskrepanz zwischen dem, was sein sollte, und dem, was tatsächlich ist, die uns zum Lachen bringt. Zum Beispiel, wenn sich zwei männliche Musiker als Frauen verkleiden oder wenn ein bekiffter Althippie ganz gegen sein Naturell versucht, eine Entführung aufzuklären. Damit eine Figur bereit ist, so deutlich gegen etablierte Normen zu verstossen – seien diese nun sozialer oder privater Art –, muss aber einiges auf dem Spiel stehen. Im Fall der beiden Musiker, bei denen es sich natürlich um die Protagonisten von Billy Wilders unverwüstlichem *Some Like It Hot* handelt, bildet das blutige

Saint Valentine's Day Massacre den Hintergrund der Geschichte; es ist die Angst, von der Mafia liquidiert zu werden, die den Saxofonisten Joe und den Bassisten Jerry dazu bringt, bei einer Damenkapelle anzuheuern. Beim Dude aus *The Big Lebowski* – denn der war mit dem Althippie gemeint – geht es zwar zu Beginn nur um einen Teppich, im ganz eigenen Universum des Protagonisten kommt diesem aber eminente Bedeutung zu. – «It really tied the room together.»

Die spannungsreiche Nähe zwischen Humor und Tragödie zeigt sich exemplarisch in Micha Lewinskys jüngstem Film *Nichts passiert*, in dem die Komödie allmählich, aber unaufhaltsam kippt und schliesslich zum Drama wird. Thomas, der Protagonist des Films, ist von der Anlage her eine zutiefst tragische Figur. Ein verunsicherter Vater, dessen oberstes Ziel es ist, zumindest den Anschein von Familienharmonie zu wahren. Dass alles auseinanderbricht, dass sich seine Frau längst von ihm entfremdet hat und dass sein Chef ihn ausnützt, als er ihm kurzerhand noch Töchterlein Sarah als Feriengast aufhals – all dies wird von Thomas überspielt. *Nichts passiert* bezieht seine Komik wesentlich aus der Tatsache, dass Thomas selbst dann noch gute Miene macht, als längst niemand mehr an das gute Spiel glaubt.

Freilich ist die Komik des Films eine beissende, die ein Lachen mit Widerhaken provoziert. Thomas, der keinen Konflikt erträgt und dies mit scheinbarer Souveränität zu überspielen sucht, ist in Wirklichkeit ein armes Würstchen, und wenn wir über ihn lachen, dann immer im Wissen, dass wir Ähnliches auch schon erlebt haben. Es ist diese Nähe, die Alltäglichkeit, die *Nichts passiert* von klamaukigeren – reinen – Komödien wie *Some Like It Hot* unterscheidet. Wieschmal der Grat zwischen Lachen und Beklemmung aber ist, wird spätestens dann offensichtlich, als Sarah eines Abends im Ausgang sexuell missbraucht wird. Nun stellt sich nicht für Thomas, sondern auch für den Film selbst eine Gewissensfrage: Wie soll es nun weitergehen?

Für eine Komödie scheint das Thema Missbrauch denkbar ungeeignet. Dabei ist es nicht einmal die Schwere der Tat an sich, die für den Film zum Problem wird. Sicher, sexueller Missbrauch ist ein schreckliches Vergehen, aber Mafiosi, die sich gegenseitig umbringen, sind auch keine sonderlich lustige Angelegenheit. Der wesentliche Unterschied liegt denn auch nicht im Ereignis selbst, sondern in den Genre-markierungen. *Some Like It Hot* macht kein Hehl daraus, eine Komödie zu sein, die Figuren sind alle mehr oder weniger karikiert, und die Regeln des Realismus werden mehrfach missachtet. So ist für uns Zuschauer jederzeit offensichtlich, dass wir zwei Männern in Frauenkleidern zuschauen, das Personal des Films bemerkt dies aber nicht. Das ist natürlich kein Fehler, sondern Teil jener *willing suspension of disbelief*, der wir uns immer hingeben, wenn wir einen Film schauen oder ein Buch lesen. Wir akzeptieren die «unrealistische» Prämisse für die Dauer des Films, weil wir wissen, dass sie zu den Spielregeln gehört.

Diese Spielregeln variieren je nach Genre. In einem Musical goutieren wir, dass die Figuren unvermittelt in Gesang ausbrechen und zu tanzen beginnen, und in der Fantasy sorgen weder Zauberer noch Orks für Überraschung. Bei einem Film wie *Nichts passiert* dagegen sind die Regeln weit aus weniger klar, zumal missbrauchte Mädchen im Gegensatz zu schiesswütigen Gangstern nicht zum Standardinventar des Unterhaltungskinos gehören. Wir bewegen uns jenseits der ausgetretenen Gattungspfade, es fehlen die klaren Leitlinien. Das macht die Gesamtkonstruktion des Films äusserst fragil, es ermöglicht aber einen allmählichen Wechsel der Tonlage, der innerhalb eines etablierten Genregerüsts kaum möglich wäre: Von der schwarzen Komödie hin zum Punkt, an dem es für niemanden mehr etwas zu lachen gibt.

Simon Spiegel





Kinovamp

«Here She Comes! Kinovamp»

Eine Filmreihe zu hundert Jahre Kinovamp

Shanghai Express

Regie: Josef von Sternberg; Buch: Jules Furthman, nach einer Story von Harry Hervey; Kamera: Lee Garmes; Schnitt: Frank Sullivan. Darsteller (Rolle): Marlene Dietrich (Shanghai Lily), Clive Brook (Captain «Doc» Harvey), Anna May Wong (Hui Fei), Warner Oland (Henry Chang). Produktion: Paramount, Adolf Zukor. USA 1932.

Marlene Dietrich

Fast alles, was man über Marlene Dietrich als Schauspielerin wissen muss, hat sie selbst in einen Einzeiler gesteckt: «Ein Foto ist für mich wichtiger als ein Spielfilm.» Das war 1948 während eines Fotoshootings mit dem jungen englischen Fotografen Cornel Lucas. Und da war sie selbst bereits mehr Ikone als Schauspielerin.

Wer aber hatte sie dazu gemacht? Auf diese Frage gab Josef von Sternberg gegenüber Peter Bogdanovich ebenfalls einen Einzeiler zu Protokoll: «Miss Dietrich bin ich – ich bin Miss Dietrich.»

Sieben Filme haben Sternberg und Dietrich innerhalb von fünf Jahren zusammen gemacht. Und tatsächlich wurde aus der kessen Marlene mit *Der blaue Engel* ein Star. Und tatsächlich sind nur wenige Beziehungen in der Filmgeschichte so symbiotisch – sowohl im Aufstieg wie im Niedergang. Aber entdeckt hat Sternberg Marlene Dietrich nicht. Ende der zwanziger Jahre war sie bereits eine erfahrene und bekannte Schauspielerin.

Die vielleicht eindrucklichsten Filmminuten, die uns Marlene Dietrich hinterlassen hat, sind die Probeaufnahmen zu *Der blaue Engel*. Es ist einfach schon alles da, was sie später ausmachen wird. Und wenn man sich ihr späteres Werk anschaut, wird man das Gefühl nie los, sie habe dem kaum etwas hinzugefügt.

Was aber blieb Sternberg hier noch zu tun? Er hat Marlene Dietrich konsequent als die Dietrich inszeniert – bis zur Perfektion – bis zur Ikone. *Shanghai Express* ist nichts weiter als eine atemberaubende Aneinanderreihung von Dietrich-Posen. Geradezu obsessiv

steuert Sternberg auf seine perfekt orchestrierten Standbilder zu: Die kesse Dietrich, die zynische Dietrich, die entschlossene Dietrich, die verschleierte Dietrich, die opferbereite Dietrich, die liebende Dietrich. Die fadenscheinige Handlung bringt er als lästige Pflicht ziemlich lieblos hinter sich. Sternberg dreht für die Ikone, nicht für den Film.

Dafür bietet er seine ganze Meisterschaft im Spiel mit Licht und Schatten auf. Und dafür bringt er der Dietrich die effektvollen Pausen bei. Jahrzehnte später hat sie erzählt, wie er sie bei den Dreharbeiten zu *Morocco* dazu angetrieben hat: «Ich sollte zur Tür gehen, mich umdrehen, einen Satz wie «Warte auf mich» sagen und dann rausgehen. Sternberg sagte: «Lauf zur Tür, zähl bis zehn, sag deinen Satz und geh.» Als ich das tat, wurde er richtig böse. «Wenn du zu blöd bist, um langsam bis zehn zu zählen, dann zähl bis fünfundzwanzig.» Also machten wir es noch einmal. Ich glaube, wir haben das insgesamt vierzigmal wiederholt, zum Schluss zählte ich wahrscheinlich bis fünfzig. Und ich hatte keine Ahnung, warum. Ich war wütend.»

Diese Dehnung der Zeit, dieses Innehalten im Spiel, dieses Verharren in der Pose treiben Sternberg und Dietrich in *Shanghai Express* auf die

Spitze. Es ist das wesentlichste Stilmittel, das Sternberg seiner Miss Dietrich beigebracht hat. Und diesem Stilmittel bleibt sie treu: Von nun an spielt sie stets auf das nächste Standbild zu.

Die extensiven Pausen, die Sternberg ihr abringt, schaffen erst den Raum für die Pose. Sie geben ihm jene Zeit, die er für seine minutiösen Kompositionen von Licht, Schatten, Kostüm und Star benötigt. Und sie verleihen der Dietrich jene Aura, in der sie sich als Vamp entpuppt. Die Zeit wird zeitlos, dem Körper raubt die Erstarrung seine Vitalität, der verschleierte Blick sinkt durch uns hindurch. Ein untotes Bild, das Bewegung und Stillstand gleichzeitig in sich trägt.

Die fescche Lola in *Der blaue Engel* – obwohl äusserlich noch burschikos und bodenständig – ist ein solcher Vamp in Reinkultur. Sie vernichtet Professor Unrat weder willentlich noch absichtsvoll. Es sind die Männer, die sich zwanghaft von ihr aussaugen lassen, bis sie schliesslich als Zombie-Clowns durch die Szenerie stolpern. Sternberg hat mit der Schuldfrage zu Recht kurzen Prozess gemacht. «Sie hat ihn nicht zerstört – er zerstörte sich selbst.» Und Friedrich Hollaenders «Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt»

ist das Programm des Vamps – und sonst gar nichts.

Sternberg und Dietrich haben dem Vamp später nie mehr so konsequent gehuldigt. In *Shanghai Express* haben sich die Rollen längst wieder vertauscht. Der schneidige Captain Harvey ist es, der für *Shanghai Lily* beinahe zum tödlichen Verhängnis wird. Marlene Dietrich gibt hier den Vamp lediglich mit kessen Sprüchen und schablonenhaften Gesten zum Besten, in der Hoffnung, dadurch für die Liebe ihres Lebens interessant zu werden.

Wenn sie von Harvey zu einem feisten chinesischen Revolutionär überläuft, dann ist sie gleich zweifach die opferbereite Liebende: Sie will mit dem gespielten Treubruch dem Geliebten das Leben retten, und sie will ihm das Bedauern über die verlorene Liebe austreiben. Dass sie schliesslich ausgerechnet von einem puritanischen Geistlichen beim Beten ertappt wird und dieser ihre «wahre Natur» erkennt, das fühlt sich an, als ob Reverend Carmichael dem Vamp das Kreuz durch die Brust gebohrt hätte.

Shanghai Express markiert gleichzeitig Höhepunkt und Grenze des Sternberg-Dietrich-Konzepts. Weshalb noch Filme machen, wenn es doch auf die Fotos ankommt?

Für Cornel Lucas setzte sich Marlene Dietrich auf einen Stapel Koffer, die brennende Zigarette lasziv in der linken Hand, gehüllt in einen sündhaft teuren Nerz, die langen Beine aufreizend aneinandergeschmiegt, das Licht von oben, der Blick desinteressiert durch uns hindurch, Sex als reine Pose: Mehr Vamp geht nicht!

Coda: Marlene Dietrichs fortschreitende Alkoholprobleme machten es ihr immer schwerer, die Pose zu halten. 1975 stürzte sie bei einem Auftritt in Sidney so unglücklich von der Bühne, dass sie sich einen Oberschenkelhalsbruch zuzog, von dem sie sich nie mehr ganz erholen sollte. Als das Unglück geschah, spielte das Orchester gerade «Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt». Für die folgenden 17 Jahre zog sie sich praktisch vollkommen aus der Öffentlichkeit zurück. Für Maximilian Schells Dokumentation *Marlene* lehnte sie jegliche Film- oder Fotoaufnahme mit der Begründung ab: «I've been photographed to death.»

Thomas Binotto

- Freitag, 18. März, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur
- Montag, 4. April, 20 Uhr, Lichtspiel, Bern



«L'immagine et la parola», die Frühlingsveranstaltung des Festival del film Locarno (10.–13. 3.), ist in diesem Jahr den beiden Comic-Künstlern Blutch und Lorenzo Mattotti gewidmet.

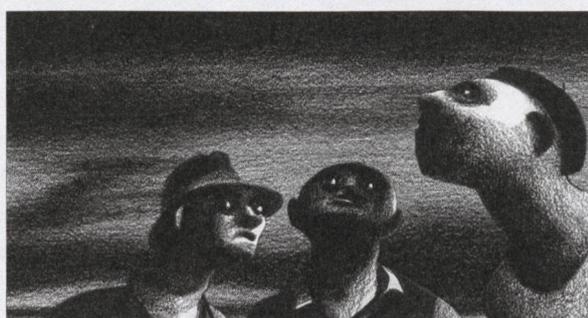
Träumerische Schnittmengen

Gemeinhin unterstellt sich der Cinephile selbst eine gewisse Unschuld. Gern nimmt er seine Liebe zum Kino als rein und idealistisch wahr. Er begreift sich als Bewahrer einer Wertschätzung, die stets verloren zu gehen droht. Aber was wäre, wenn diese selbstlose Hingabe nur eine Täuschung, ja Lüge ist?

In dem Album «Pour en finir avec le cinéma» des französischen Comic-Künstlers *Blutch* trägt die Cinephilie eine ausgesprochen hässliche Fratze. Eingangs tritt sie in Gestalt eines Eindringlings auf den Plan, der nachts einer Frau in ihrer Wohnung auf lauert, sie überwältigt und vergewaltigen will. Erst im letzten Moment lässt er von ihr ab, als sie sagt, dass Paul Newman gestorben sei. Diese Nachricht wirkt wie eine Zauberformel, die den Angreifer zur Besinnung bringt. Das könne nicht sein, erwidert er, er denke doch jeden Tag an ihn. Womöglich ist die Eröffnungssequenz nur ein Rollenspiel; allerdings ziehen sich Gewaltausbrüche gegenüber Frauen als Leitmotiv durch das Album. Kunststück, sie verkörpern die erwachsene, vernünftige, spielverderberische Widerrede, halten einer in der Adoleszenz verhafteten Realitätsflucht unerbittlich den Spiegel vor. Der Protagonist, dessen Altern wir im Verlauf des Albums beiwohnen müssen, wird zusehends zur Zielscheibe des Spotts. Der Autor lädt uns ein, in ihm sein Alter Ego zu sehen. Er käme nicht auf die Idee, seinen Figuren

und damit sich selbst zu schmeicheln. Blutch, der relativ unbegabte Zeichner aus dem gleichnamigen Album, der sich als König des narzisstischen Pariser Künstlermilieus zur Zeit der Volksfront sieht, ist nur ein Beispiel in der Galerie unangenehmer Zeitgenossen, denen der Franzose bisher Gestalt verliehen hat. Aus dem Titel seines Kinoalbums wiederum scheint eine Sehnsucht nach Abschied und Erlösung zu sprechen. Tatsächlich sind Protagonist und Autor dem Medium weniger durch eine Hass-, als vielmehr eine kennerische Liebe verbunden.

«Pour en finir avec le cinéma» ist das Produkt einer eminent französischen Cinephilie – wo sonst käme jemand auf die Idee, bei einer Grossaufnahme von William Holden aus *Wild Rovers* an Rembrandt zu denken? Blutch nennt Luc Moullets Essay «Politique des acteurs» als eine wesentliche Inspirationsquelle. Die jahrzehntelange Vertrautheit mit den Rollenbildern eines Burt Lancaster oder Michel Piccoli (der sich im Gegensatz zu seinem US-Kollegen nie als Kumpan anbietet, sondern als fleischgewordene Geschichtsschreibung Frankreichs und des Autorenkinos aufgerufen wird) steht im Zentrum seiner Assoziationen. Mit Ausnahme von Godard, der als Angler in Szene gesetzt wird, dessen Fang sich augenblicklich zersetzt (das Buch steckt voller belastbarer Metaphern), spielen Regisseure eine untergeordnete Rolle.



Peur(s) du noir (2007) Episode von Lorenzo Mattotti



Eros (2004) Vorspann von Lorenzo Mattotti zur Episode von Wong Kar-wai

Blutchs Beschäftigung mit dem Kino findet auf einer offenkundigen Ebene der Zitate und Verweise, aber auch auf einer verborgenen, strukturellen statt. Das verbindet ihn mit seinem italienischen Kollegen *Lorenzo Mattotti*. Die Arbeiten der Comic-Künstler umkreisen das Kino, verbinden sich mit ihm zugleich vage und konkret. Sie gehen offensichtliche und geheime Verbindungen mit ihm ein. Die Veranstaltung in Locarno wird dieser Doppelwertigkeit Rechnung tragen. Blutch tritt zunehmend auch als Darsteller in Erscheinung (etwa in *Comme un avion* oder *La chambre bleue*, für den er zudem ein ausdrucksvolles Plakatomotiv gestaltete), Mattotti war als visueller Berater und Szenenbildner federführend an der jüngsten Version von *Pinocchio* beteiligt. Beide haben Episoden des Animationsfilms *Peur(s) du noir* inszeniert. Ihrer Hinwendung zum Kino eignet eine je eigene, schöpferische Unbestimmtheit. Exemplarisch zeigt sie sich in Mattottis prominentester Kinoarbeit, den Zwischenstücken des Omnibusfilms *Eros*. Beinahe könnte man sie als persönlichen Streifzug durch die Geschichte der erotischen Illustration begreifen. Sie muten wie Improvisationen an, die zwischen westlichen und asiatischen Ikonografien schillern. Tatsächlich gehen sie jedoch, im Wechsel der Zeichenstile, Techniken und Materialien, ein intimes Verhältnis zu den Episoden ein. Die dem von Wong Kar-wai inszenierten Segment vorangestellte Passage gemahnt an die

Kalligrafie; das Schwenken der Kamera über seine Schwarzweiss-Schraffuren verbindet diese mit der Episode von Steven Soderbergh; die Bedeutung, die das erotische Element des Wassers bei Michelangelo Antonioni haben wird, kündigt sich im letzten Zwischenstück an. In seinen mit Tusche, Wasserfarben oder Kreide gestalteten Intermezzi stellt Mattotti atmosphärische Bindeglieder her.

Blutch unterhielt seine bislang engste Arbeitsbeziehung zu Alain Resnais. Der Regisseur, zu dessen Markenzeichen seit *Providence* gezeichnete Filmplakate gehören, lud ihn ein, eigensinnig eine Traditionslinie fortzusetzen, die mit dem skeptischen Realismus von Enki Bilal und der *ligne claire* von Floc'h begann. In Blutchs surrealistischem Motiv zu *Les herbes folles* spriessen aus dem Rumpf der zwei Hauptfiguren Gräser empor. Ungeachtet stilistischer Unterschiede folgen auch seine Entwürfe zu *Vous n'avez encore rien vu* und *Aimer, boire et chanter* einem gemeinsamen Prinzip des spannungsvollen Vorenthaltens und markieren damit eine Differenz zum Kino, das es sich gemeinhin nicht erlauben kann, das Gesicht des Protagonisten zu verbergen. Blutchs Plakate sind schwebende, hellsichtige Interpretationen. Stets handeln sie von unbestimmten Identitäten. Fast scheint es, als ahnten sie das Verschwinden und den Tod des Regisseurs voraus.

Gerhard Midding



Peur(s) du noir (2007) Episode von Blutch

→ Hinweis:
Im März wird im Reprodukt Verlag «Pour en finir avec le cinéma» von Blutch unter dem Titel «Ein letztes Wort zum Kino» auf Deutsch erscheinen. Aus dem Französischen übersetzt von Ulrich Pröfrock, Handlettering von Céline Merrien.

Die universelle Botschaft. Oder: Mr. Goldwyn's Dream

INT. VORZIMMER – TAG

ORSON blickt zum Fenster hinaus: Blauer Himmel, in den sich Palmen recken. Sprinkler bewässern den besonders sattgrünen Rasen. Geparkte Cadillacs, vielleicht Baujahr 1950. Dahinter schlendert eine römische Kohorte vorbei an Männern in Schlapphüten, die lässig rauchen. Dazwischen Bühnenarbeiter, die Kulisseanteile oder gigantisch grosse Kameras bewegen.

ASSISTENTIN Mr. Goldwyn is now ready to see you.

Hinter Orson hat sich eine ASSISTENTIN aufgestellt. Orson schreckt hoch. Niemand anders ist zu sehen. Also nickt er folgsam, während sich die Assistentin ebenso wichtig wie uninteressiert umdreht und losläuft. Orson folgt ihr. Die Krawatte um den engen Hemdkragen zwickt. Eigenartig, denkt er. Orson trägt sonst nie Krawatte.

INT. MR. GOLDWYNS BÜRO – TAG
Riesiger Schreibtisch. Ein stattlicher Mann telefoniert angeregt dahinter. Das muss Mr. GOLDWYN sein, denkt sich Orson. Dann knallt der den Telefonhörer auf die Gabel und fixiert gleich Orson.

MR. GOLDWYN Welcome Mr. ...

Mr. Goldwyn durchsucht beiläufig seine Unterlagen, die schichtweise über den ganzen Tisch verteilt sind. Findet aber nichts und lässt es gleich wieder bleiben.

MR. GOLDWYN Anyways... So, what's your story?

Orson ist überrumpelt. Er ringt nach Worten.

ORSON Uhm... it is about mystery, a man and a woman, a child maybe ... a love story ... but humorous ... and entertaining ...

Orson merkt, wie sein Gegenüber schnell das Interesse verliert. Er ist bachnass unter seinem Hemdkragen. Und dann sagt er das verhängnisvolle Wort:

ORSON ... and I'm quite sure what the «message» should be.

MR. GOLDWYN If you want to send a message, call Western Union!

PAMM! Die Hand von Mr. Goldwyn knallt unwirsch, hart auf den Tisch!

EXT. IRGENDWO AM SEE – TAG
Orson wacht schweissgebadet auf. Er blickt um sich: Sommertag, seine gewohnte Umgebung! Und als er noch GABATHULER, seinen Kumpel und Koautor, dösend unter seinem Hut neben sich in der Sonne liegen sieht, entspannt er sich. Schliesslich:

ORSON Was macht eine gute Geschichte?

GABATHULER Hast schlecht geträumt? Hol dir ein Bier!

ORSON Im Ernst, was macht eine gute Geschichte?!

GABATHULER Thematische Ferne der erzählten Welt und strukturelle Nähe der Figuren.

ORSON Hä?!

GABATHULER Naja, das Publikum will doch möglichst exotische Welten sehen, aber Figuren erleben, die ihre Lebenswirklichkeit teilen, sonst können sie die ja nicht verstehen oder Empathie für sie entwickeln.

Der See klatscht müde ans Ufer.

ORSON Exotische Welten?

GABATHULER Das weite Meer, der Wilde Westen, der Planet Pandora.

Irgendwo ist ein Kind gestolpert und gestürzt. Ein Mann, wohl zufällig danebengestanden, stellt es wieder auf. Es rennt heulend zu seiner Mutter.

ORSON Und was ist mit dem allen hier?!

GABATHULER Hier muss erst was Krasses passieren.

Die Mutter versucht, ihr Kind zu beruhigen. Vergeblich, es brüllt weiter.

ORSON Warum machen wir eigentlich keinen Schweizer Piratenfilm?

Gabathuler richtet sich auf, schiebt seinen Sonnenhut aus dem Gesicht und blickt Orson an, als wolle er nachsehen, wie das gemeint war.

ORSON Naja, mal so metaphorisch gesehen.

GABATHULER Die Schweiz liegt nicht am Meer.

ORSON Aber dann wäre die thematische Ferne ja eingelöst.

GABATHULER Aber die Probleme von Piraten sind zu weit weg von unseren. Keine strukturelle Nähe!

ORSON Aber das Publikum will sie sonst immer gerne sehen. Also ist da doch was!

Gabathuler legt sich mit einem wohligen Grunzen wieder hin.

GABATHULER Popcorn-Franchise!

ORSON Publikumsmagnet!

Das Kind, zornig, stösst nun seine Mutter von sich weg und rennt davon. Die Mutter befiehlt ihm laut, umzukehren. Die Leute rundum blicken auf.

GABATHULER Na gut, es geht da ja auch um mythologische Heldenreisen, die sind universell.

ORSON Warum machen wir dann keinen Piratenfilm?

GABATHULER Du hast zu viel Sonne erwischt.

ORSON Wenn es doch universell wäre, ist es dann nicht vielmehr so, als erinnerte man sich an etwas lang Vergessenes? Das Publikum sitzt im Kino und erkennt, worum es geht, als wäre es schon angelegt in jedem unserer Gehirne. Und der Film ist der Anstoss, das alles wiederzuentdecken.

GABATHULER Theoretisch, aber plausibel.

Das Kind bleibt nun stehen und brüllt etwas aus tiefster Seele zurück. Dann läuft es weiter. Die Mutter erstarrt, bleibt sprachlos. Dann rafft sie ihre Sachen zusammen und rennt zeternd ihrem Kind hinterher.

ORSON Und das funktioniert dann offenbar auch mit Piraten. Auch bei uns.

GABATHULER Dann mach! Aber hol' uns vorher doch noch ein Bier.

Der See klatscht weiter müde ans Ufer.

DISCLAIMER: Truly fictitious.

Uwe Lützen

Mountains May Depart *Shan he gu ren*



Regie, Buch: Jia Zhangke; Kamera: Yu Lik-wai; Schnitt: Matthieu Laclau; Ausstattung: Liu Qiang; Kostüme: Li Hua; Musik: Yoshihiro Hanno. Darsteller (Rolle): Zhao Tao (Tao), Zhang Yi (Zhang Jinsheng), Liang Jin Dong (Liangzi), Dong Zijian (Dollar), Sylvia Chang (Mia), Han Sanming (Liangzis Freund). Produktion: Shanghai Film Group, XStream Pictures, MK Production; Ren Zhonglun, Jia Zhangke, Nathanaël Karmitz. China, Japan, Frankreich 2015. Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Jia Zhangke

Fenyang ist ein unbedeutender Ort. Er liegt in Shanxi, einer der ärmeren Provinzen Chinas, im Distrikt der grösseren, doch ebenfalls nicht schillernden Stadt Lüliang. Man kann Fenyang mühelos auf der elektronischen Landkarte ausfindig machen und ein paar Identitätsfetzen zusammengooglen – es gibt einen Tempel; in der Gegend wird Kohle abgebaut und Fenjiu gebrannt, ein guter Getreideschnaps – und dann weiss man: Es ist ein unbedeutender Ort.

Und doch hat es Fenyang zu einem gewissen Renommee gebracht, denn der dort geborene Regisseur Jia Zhangke, der als Aushängeschild der sogenannten Sechsten Generation gilt, kehrt immer wieder zurück, um im laffen Kaff die Temperatur der gesellschaftlichen Entwicklung Chinas zu messen. Das geschieht zwar in Form von Spielfilmen, doch die starke Verankerung in einer reinszenierten Alltagsbeobachtung ist offensichtlich. An seiner Geburtsstätte entstanden Jias Erstlingswerk *Xiao Wu* (Pickpocket, 1997) sowie der international gepriesene *Platform* (2000) und jetzt auch sein unterdessen achter Spielfilm *Mountains May Depart* (*Shan he gu ren*), der letztes Jahr in Wettbewerb von Cannes lief.

Genau genommen sind nur zwei Drittel dieses Dreiteilers in Fenyang angesiedelt. Der erste Abschnitt des Films, der wie *Platform* als Langzeitbeobachtung konzipiert ist, spielt im Jahr 1999: Die befreundeten Liangzi, der als Materialwart in einer Mine arbeitet, und der aufstrebende Unternehmer Jingsheng buhlen beide um die Gunst der Schullehrerin Tao (gespielt

von Jias Muse und Ehefrau *Zhao Tao*). Die lokale Schönheit trällert bei Neujahrsveranstaltungen traditionelles Liedgut ins Mikrofon, zollt jedoch auch dem Anschluss an die Kulturglobalisierung Tribut, wenn sie eine Tanzgruppe anführt, die zu «Go West» von den Pet Shop Boys ihre Hüften schwingt. Liangzi ist liebenswürdig, zurückhaltend und verlässt sich ganz aufs zaghafte Liebäugeln, während Jingsheng forsch Zuneigung und Ansprüche markiert und mit seinen Erfolgen wedelt. Zunächst nimmt er Liangzi noch mit, wenn er Tao stolz in seinem spiegelblanken Neuwagen durch die staubige und vitaminlose Landschaft fährt, doch dann drängt er die Frau zur Entscheidung. Es kommt, wie es kommen muss: Die lange Zeit unschlüssige Tao hört etwas auf ihr schweres Herz und etwas auf die leichtere Vernunft und heiratet mit Jingsheng die ökonomische Sicherheit. Als brauche es noch eine Bestätigung für diese Motivation, wird der bald geborene Sohn auf den Namen Dollar getauft.

Im zweiten Teil sind wir im Jahr 2014. Tao lebt immer noch in Fenyang und hat bereits ihre zweite schwere Entscheidung hinter sich: Mittlerweile von Jingsheng geschieden, willigte sie ein, dass ihr Sohn beim Vater und seiner neuen Frau im fern-funkelnden Schanghai aufgezogen wird, da er dort eine internationale Schule besuchen kann und bessere Zukunftsaussichten hat – die aufstrebende Hafenstadt bleibt jedoch im filmischen Off und ist später nur auf Dollars iPad zu sehen. Als Taos eigener Vater stirbt, kommt der kleine und mittlerweile von ihr und dem Provinzleben entfremdete Junge zum letzten Mal zu Besuch. Auch Liangzi begegnet Tao noch einmal. Er, der nach Taos Hochzeit aus Liebesschmerz Fenyang verlassen hat, ist ebenfalls verheiratet. Nach Jahren als Wander- und Minenarbeiter hat er Lungenkrebs bekommen. Auf Druck von seiner Frau bittet er nun Tao, der es finanziell mehr als passabel geht, um Geld für eine medizinische Behandlung.

Der letzte und, man staune, im Jahr 2025 angesiedelte Abschnitt spielt in Australien, wohin Jingsheng und Dollar ausgewandert sind. Dollar hat die chinesische Sprache sowie seine Mutter gänzlich vergessen, und seine Beziehung zum Vater beschränkt sich auf heftige Streitereien, die zunächst von Google-Translate, dann von seiner chinesischen Lehrerin Mia – gespielt vom Hongkong-Kinostar der Achtziger und Neunziger *Sylvia Chang* – übersetzt werden. Dollar und die viel ältere Mia beginnen ausserdem eine Liebschaft.

Wieder ist es Jia Zhangke gelungen, mit besonnenem, doch intensivem Erzählkino, mit kleinen Momentaufnahmen das grosse Bild eines Landes und seiner Gesellschaft zu zeichnen. Obwohl im Triptychon von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der erste Teil etwas nostalgisch daherkommt – das mag aber auch vor allem an der sentimental und schlecht gewählten Gitarrenmusik liegen –, gibt es kein Idyll, keine heile Welt, auf die sich der Regisseur und seine Figuren berufen würden. Für Letztere gibt es wie so oft in Jias Filmen nur die Hoffnung. Und dieser Begriff hört sich bereits zu aktiv, zu strebsam

an: Es ist eher ein geduldiges Warten darauf, dass die Dinge besser werden, denn irgendwann müssen sie ja besser werden. Die Nostalgie ist dabei nicht die Sehnsucht nach Vergangenem, sondern nach einer Sicherheit, die meistens ausser Reichweite liegt und, falls überhaupt, nur temporär zu erhaschen ist.

Vielleicht auch, um erneute Probleme zu umgehen – Jias letztes, überaus kritisches Werk *A Touch of Sin* (2013) ist bis heute nicht in die chinesischen Kinos gekommen, obwohl es von der Zensurbehörde durchgewinkt und in Cannes gezeigt wurde –, vermeidet *Mountains May Depart* allzu unverbrämte Kritik an der herrschenden politischen und wirtschaftstragenden Klasse im Reich der Mitte. Zwar sind unschwer Gewinner und Verlierer des gnadenlosen sozioökonomischen Wandels auszumachen, doch was dieser vor allem und flächendeckend zurücklässt, ist eine allgemeine Verwirrung nicht nur der Werte, sondern auch der Gefühle.

Die Stimmungswiedergabe gelingt allerdings nicht in allen drei Teilen gleich überzeugend. Der schwächste ist in dieser Hinsicht zweifellos der dritte. Nicht nur nimmt man Dollar, und im gleichen Atemzug mit der Figur auch dem Schauspieler *Dong Zijian*, die mühelose und unwiderruflich eingewurzelte Englischsprachigkeit nicht ganz ab. Ebenso lässt man sich ungern davon überzeugen, dass er trotz fortwährendem Zusammenleben mit dem Vater das heimische Chinesisch fast gänzlich vergessen haben soll. Was aber vor allem irritiert, ist die im Vergleich zu den

ersten beiden Abschnitten geringere Feinzeichnung. Scheunentorgross verraten hier jede Erzählwendung, jeder Dialog ihre programmatische Absicht. Die Entfremdung in der Fremde klappt so stark, dass man schon fast einen reaktionären Kulturpatriotismus diagnostizieren könnte. Doch das bekommt einem Werk von Jia Zhangke eigentlich nicht gut.

Vielleicht ebenfalls etwas aufgesetzt, trotzdem nicht ganz unwirksam und formal gewitzt ist hingegen die Entscheidung, die drei Abschnitte in verschiedenen Bildformaten zu drehen. Der Anfangsteil ist im schlichten, für einen chinesischen Film eindeutig antiquiert wirkenden Standardformat (1:1.33) gedreht. Der mittlere in leichtem (1:85) und der letzte Teil in starkem (1:2.35) Breitwandformat. Das kastrierte Bild im ersten Teil lässt so nicht nur die Protagonisten sprichwörtlich näher zusammenrücken, es wirkt auch wie ein filmhistorisches Zitat, zumal auch Jias *Xiao Wu* noch in diesem Format entstanden ist. Mit dem Fortschreiten der Zeit scheint es für die Figuren dann mehr Platz, mehr Entscheidungsraum zu geben, doch die gleichzeitig immer schaler wirkende Farbgebung im zweiten und dritten Teil verneinen diese Perspektive. Und in Australien füllt sich das an sich prachtvolle Breitwandformat zwischen und neben den Figuren vor allem mit einem: mit bedeutsamer Leere.

Till Brockmann



Mountains May Depart



Mountains May Depart Ein Kind namens Dollar



Mountains May Depart Minenarbeiter Hangzi



Mountains May Depart Glückliche Zeiten: Jingsheng und Tao



Mountains May Depart Schwerer Abschied

40. Schweizer Jugendfilmtage
Festival Ciné Jeunesse Suisse



Zürcher
Kantonalbank

Anzeige

7.–10. April 2016
Theater der Künste / Stall 6
Zürich

TAGE
FILM
JUGEND

40

Filmpromotion

Anzeige

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.



Filmpromotion



ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



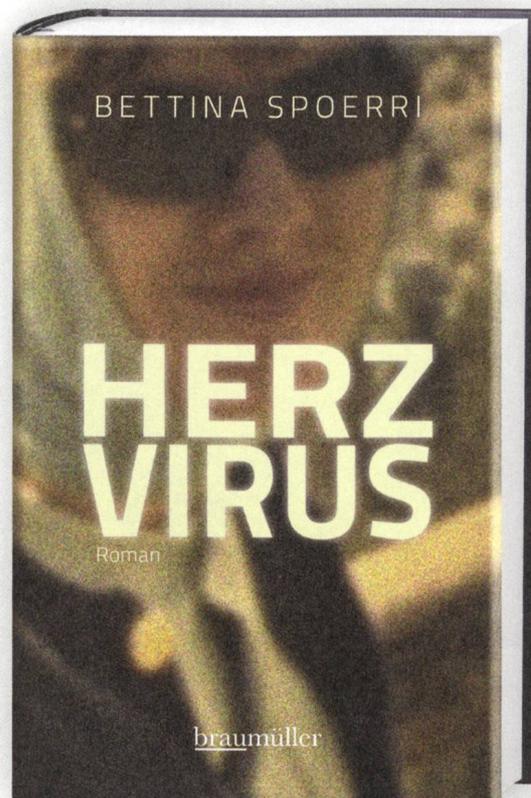
www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Eine ergreifende Liebeserklärung zwischen größter Zartheit und tiefem Schmerz: Eine Heranwachsende erlebt, wie sich ihre Mutter, verstrickt in den Fängen einer seelischen Erkrankung, immer weiter von der realen Welt entfernt.

Herzvirus ist die Geschichte der Autorin, die mit über dreißig Jahren Abstand nochmals einen Annäherungsversuch an diese prägende Kindheitserfahrung und ihre damals entschwundene Mutter wagt. In erschütternden, aber feinfühlig erzählten Erinnerungsbildern entwickelt sich das Drama des Lebens einer ungewöhnlichen Frau. Sie lebt mit ihren Fantasien an den Rändern der Wirklichkeit, ängstlich beobachtet und bewundert von ihrer Tochter. Sie wächst mit einer Mutter auf, die vieles auf ihre ganz eigene Weise tut, Konventionen missachtet, in Büchern, Musik und Filmen lebt, aber in zwanghaften Gedanken Briefkästen sprengt oder andere Menschen zu vergiften meint – bis zu dem Punkt, an dem es kein Zurück mehr gibt.

Buchpremiere in Zürich:

Dienstag, 8. März, 19.30 Uhr,
Blauer Saal Volkshaus/Buchhandlung im Volkshaus
www.volkshausbuch.ch



Hardcover | 288 Seiten | CHF 31,90
ISBN 978-3-99200-154-5
ISBN ebook 978-3-99200-155-2

Anzeige

As I Open My Eyes

À peine j'ouvre les yeux



Regie: Leyla Bouzid; Buch: Leyla Bouzid, Marie-Sophie Chambon; Kamera: Sébastien Goepfert; Schnitt: Lilian Corbeille; Ausstattung: Raouf Hélioui; Kostüme: Nadia Anane; Musik: Khyam Allami. Darsteller (Rolle): Baya Medhaffer (Farah), Ghalia Benali (Hayet), Montassar Ayari (Borhène), Aymen Omrani (Ali), Lassaad Jamoussi (Mahmoud), Deena Abdelwahed (Inès), Youssef Soltana (Ska), Marwen Soltana (Sami). Produktion: Blue Monday Production, Propaganda Production. Tunesien 2015. Dauer: 102 Min. CH-Verleih: trigon-film

Leyla Bouzid

Es ist der Sommer 2010, nur wenige Monate vor der Jasminrevolution in Tunesien. Die Präsidentenporträts von Ben Ali hängen noch in den Amtsstuben von Tunis. Polizei und Geheimdienste bespitzeln, verschleppen, foltern. Die junge, lebenshungrige Farah aber mag sich davon nicht aufhalten lassen. Sie singt in einer Rockband, die traditionelle Maghrebklänge mit westlichen Punkrhythmen und Elektrosounds mischt. Ihr langhaariger Freund Borhène spielt die Elektrolaute und ist der kreative Motor der Band; ausserdem ziemlich hip und ungemein lässig. Farah knutscht nicht nur heimlich mit ihm herum, sondern die beiden schlafen auch miteinander. In einem Land, in dem jeder aussereheliche Kontakt zwischen Männern und Frauen skeptisch beäugt wird, keine Selbstverständlichkeit. Mit ihrer wilden Lockenmähne und den leuchtenden Augen scheint die 18-Jährige aber alle Widrigkeiten aus dem Weg zu lächeln. Sie trägt knallroten Lippenstift auf, lackiert sich Finger- und Fussnägel und schlägt alle Warnungen in den Wind. In einer Männerbar trinkt sie Bier und stimmt ihr Lied vom «Land aus Staub» an, dem alten, altväterlichen, beengenden Tunesien, aus dem sie – wie viele andere Jugendliche – ausbrechen möchte. Farah kommt aus gutem Haus. Ihre Eltern sind wohlhabend, lieben sie.

Dann steht eines Tages Moncef, ein ehemaliger Verehrer von Farahs Mutter Hayet, vor der Tür. Moncef hat in der von Farahs Eltern verhassten Einheitspartei Karriere gemacht, arbeitet fürs Innenministerium und warnt Hayet, ein Auge auf ihre Tochter

zu haben. Hayet drängt Farah nach dem bestandenen Abitur zum Medizinstudium, obwohl Farah lieber Musikwissenschaften studieren würde. Schliesslich verbietet sie Farah aus Angst vor Repressionen weitere Auftritte mit der Band. Die junge, naive Rebellin aber will sich nichts vorschreiben lassen, sperrt die besorgte Mutter im Zimmer ein und rockt die Bühne. Hinterher passiert dann das, wovon sie schon so lange singt: Ihr werden die Augen geöffnet. Nach und nach. Schmerzlich. Borhène wird von der Polizei verhört und verprügelt. Angeblich hat Bandmanager Ali ihn verraten. Aber nicht nur in der Band, auch zwischen Farah und Borhène kommt es zu Spannungen. Er verhält sich eifersüchtig, besitzergreifend. Und dann ist Farah auf einmal verschwunden. Auch aus dem Film. Es dauert eine ganze Weile, bis sie wieder auftaucht; drangsaliert von zwei Folterknechten des Staatsapparats, Männern, die sie als junge, unangepasste Frau bedrängen, mit Händen und Worten, zur Hure abstempeln, zu Freiwild erklären, weil sie sich nicht fügt. Danach ist Farah nicht mehr dieselbe.

Fünf Jahre nach dem Arabischen Frühling, von dem heute fast alle nur noch als «sogenanntem» sprechen, kann man Leyla Bouzids sozial- und kulturkritisches Debüt durchaus als verzweifelten Aufschrei verstehen. Im Lied «Mon pays» heisst es: «Durch die Misere dieses Landes verlieren die Leute den Verstand und suchen nach neuen Misere, die sich von den bekannten unterscheiden.» Ein Abgesang auf den Aufbruch ist *As I Open My Eyes* dennoch nicht. Als ihre Tochter zu zerbrechen droht, erwacht in Hayet ein hinter der gutbürgerlich-konservativen Fassade lange schlummernder Widerspruchsgeist. Mutter und Tochter kommen einander näher: «Sing dein Lied zu Ende!»

Starke Frauen, politischer Anspruch, all das vor einem zeithistorischen Kontext mit aktuell enormer Brisanz: Was wie der massgeschneiderte Beitrag für eine Schulkinowoche klingt, ist in Wirklichkeit viel mehr. Denn wenn man alles Didaktische, Aufklärerische, Gesellschaftskritische weglässt, bleibt *As I Open My Eyes* noch immer ein wunderbarer, energiegeladener, überhaupt nicht trister, sondern geradezu ansteckend lebendiger Film. Das liegt natürlich an Kinodebütantin *Baya Medhaffer*, die in der Hauptrolle so unverschämt viel radikale, ideologiefreie und uneitle Herzlichkeit und Power ausstrahlt. Aber auch am Drehbuch von Bouzid und *Marie-Sophie Chambon*, das plakative Schwarzweissmalerei konsequent vermeidet. An Bouzids melodioser, mal schnell getakteter, mal sinnlich dahingleitender Inszenierung. An *Sébastien Goepferts* (La vie d'Adèle) sonnendurchfluteten Aufnahmen. Und nicht zuletzt an *Khyam Allamis* grossartigen Songs. *As I Open My Eyes* bläst mit dröhnenden Bässen den Staub aus dem Arthousekino. Dieser Musikfilm pulsiert derart vor Lebenslust, dass er einfach unbändigen Spass macht. Trotz allem! Und wahrscheinlich verbirgt sich gerade darin seine eigentliche Botschaft.

Stefan Volk



As I Open My Eyes Montassar Ayari und Baya Medhaffer



As I Open My Eyes Farah



Belgica Stef Aerts als Barbesitzer Jo



Belgica Glücklich über den Erfolg

Belgica



Regie: Felix van Groeningen; Buch: Arne Sierens, Felix van Groeningen; Kamera: Ruben Impens; Schnitt: Nico Leunen; Ausstattung: Kurt Rigolle; Kostüme: Anne Lauwerys; Musik: Soulwax. Darsteller (Rolle): Stef Aerts (Jo), Tom Vermeir (Frank), Hélène Devos (Marieke), Charlotte Vandermeersch (Isabelle). Produktion: Menuet, Pyramide; Dirk Impens. Belgien, Frankreich 2016. Dauer: 126 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Felix van Groeningen

Kann ein Kinofilm den Clubbesuch ersetzen? Das fragt sich unweigerlich, wer das Drama *Belgica* schaut. In der titelgebenden Bar ist ganz Belgien willkommen, und so soll es auch bleiben, als der junge Besitzer Jo die alternative Kneipe in einen Tanzschuppen verwandelt. Dabei hilft ihm sein Bruder Frank, der sich ins Genter Nachtleben stürzt, um vor seiner Frau und seinem Kleinkind in der Provinz zu flüchten. Als die Brüder zum ersten Mal Kokain sniffen und jemand sagt: «Tu das nicht, das ist der Anfang vom Ende», ist klar, was uns erwartet: der rasante Aufstieg und vorprogrammierte Fall zweier ungleicher Brüder. Das *Belgica* zieht mit coolen Rockkonzerten halb Belgien an, doch mit der Masse kommt die Gentrifizierung: Frank will Türsteher einstellen, wogegen sich Jo zuerst wehrt. Schliesslich aber siegt der Geschäftssinn: Die armen Schlucker kommen nicht mehr in den Club; sie könnten sich die Getränke ohnehin nicht mehr leisten, seit Jo die Preise gesteigert hat. Der anfängliche Idealismus der Brüder weicht dem Kapitalismus, und statt Rockkonzerte steigen nun Raves.

Autor und Regisseur Felix van Groeningen liess sich von den Erfahrungen seines Vaters inspirieren, der in Gent den Musikclub Charlatan gründete. Die Partyszenen wirken authentisch und versetzen uns in die Neunzigerjahre zurück. Doch mit Frank und Jo hat van Groeningen ein gegensätzliches Brüderpaar geschaffen, das uns trotz all seiner Probleme kalt lässt. Jo mit seinen blonden Strubbelhaaren,

auf einem Auge blind, spricht leise, lässt sich gleich zu Beginn von einer Frau abservieren und kämpft für die Offenheit seines Clubs – bis er Überwachungskameras installiert. Frank arbeitet mit einem dubiosen Gebrauchtwagenhändler, hat in der Stadt eine Liebhaberin und mehrere One-Night-Stands, und seine Fäuste sitzen locker. Die Beziehung zu seiner Ehefrau und seinem Kind bleibt diffus. Unschärf gezeichnet hat van Groeningen auch, wie Jo und Frank zueinander stehen. Einmal schimmert Zärtlichkeit auf, einmal schwelt der Konkurrenzkampf. Ein schwieriges Verhältnis zum Vater klingt an, und Jo erinnert sich, wie ihn sein grosser Bruder in der Schule vor Mobbing schlagkräftig schützte. Beide Schauspieler überzeugen: der 28-jährige *Stef Aerts* als Jo und besonders *Tom Vermeir* als Frank. Der Laienschauspieler Vermeir singt in der belgischen Band A Brand, und man sieht ihm an, dass er den Rock 'n' Roll gelebt hat. Dennoch kommen uns die Brüder nicht wirklich nahe, was wohl auch daran liegt, dass van Groeningen sich nicht auf einen der beiden konzentriert. Und daran, dass ihr Dilemma – ob sie es gemeinsam schaffen, den Club zu führen, oder sich besser trennen – die Zuschauer nicht packt. Hier werden die klischeierten Rollen und die Allgemeinplätze des *sex and drugs and rock 'n' roll* offensichtlich. Schon van Groeningens letzter Film, das oscarnominierte Drama *The Broken Circle*, war klischeebehaftet. Aber das Thema einer Kleinfamilie, in der das Mädchen an Krebs stirbt, wühlte auf, und die chronologisch vor- und zurückspringende Erzählweise steigerte die Spannung. *Belgica* hingegen spielt sich linear ab und wirkt mit seinen gut zwei Stunden überlang. Immerhin überzeugt – wie schon in *The Broken Circle* – die Inszenierung der Musik. Alle im Club live gespielten Stücke hat die belgische Rock-Band *Soulwax* für den Film geschrieben, ergänzt wird der Soundtrack durch Songs wie «J'aime regarder les filles» von *Patrick Coutin* und House-Klassikern wie «Plastic Dream» von *Jay-Dee*. Wenn sich die Clubbesucher dazu ihre Leiber nass tanzen, steigt förmlich der Schweissgeruch in unsere Nase. Dazu kippen die Raver so viel Bier und rauchen so viele Zigaretten, dass wir den Kinosaal mit einem leichten Kater verlassen. Doch gerade die tollen Tanzszenen verdeutlichen, was Film nicht kann: eine durchtanzte Nacht ersetzen.

Flavia Giorgetta

El Clan



Regie, Buch: Pablo Trapero; Kamera: Julián Apezteguía;
Schnitt: Pablo Trapero, Alejandro Carrillo Penovi;
Ausstattung: Sebastián Orgambide; Musik: Sebastián Escofet.
Darsteller (Rolle): Guillermo Francella (Arquímedes), Peter Lanzani (Alejandro), Lili Popovich (Epifania), Gastón Cocchiareale (Maguila). Produktion: Kramer & Sigman Films, El Deseo. Argentinien, Spanien 2015. Dauer: 108 Min.
CH-Verleih: Filmcoopi

Pablo Trapero

Ehe Leopoldo Galtieri nach dem verlorenen Falklandkrieg 1982 entmachtete wurde, hielt er als führendes Mitglied der Militärregierung Argentiniens eine Ansprache. Die Soldaten des Landes hätten mit Würde gekämpft und die Heimat gegen die britischen Imperialisten verteidigt. Kurz darauf wurde Galtieri verhaftet und wegen der von ihm während der Diktatur verantworteten Menschenrechtsverletzungen verurteilt. Doch obwohl die Macht der Militärjunta, die Argentinien jahrelang im Würgegriff gehalten hatte, zu Ende gegangen war, blieb ihr Einfluss auf Politik und Justiz ungebrochen: Bereits nach wenigen Jahren wurde Galtieri von Präsident Carlos Menem begnadigt und aus der Haft entlassen.

In Pablo Traperos *El Clan* bildet die Rede Galtieris den Auftakt für die kommenden Ereignisse, wenngleich die politischen Umwälzungen in der Folge nur im Hintergrund ablaufen. Es ist vielmehr ein älterer Mann, der diese im Fernsehen verfolgt und voller Hohn die ehemaligen und neuen Machthaber mittels Ausschaltknopf zum Schweigen bringt. Der offizielle Dank an die Kommission, die mit der Klärung über das Verschwinden von Personen, den sogenannten *Desaparecidos*, während der Diktatur beauftragt wurde, verhält bei ihm ebenso wie die Wahlkampfreden des ersten demokratisch gewählten Präsidenten Raúl Alfonsín.

El Clan funktioniert zunächst wie ein Puzzle, bei dem man vom Rand gegen die Mitte arbeitet, um schliesslich das fertige Bild vor Augen zu haben.

Dieses Zentrum bildet die Familie Puccio, die in Buenos Aires lebt und die, worauf der Filmtitel bereits hinweist, eine Gemeinschaft der besonderen Art bildet: Der ältere Mann vor dem Fernsehgerät, Arquímedes, ist das Oberhaupt und führt ein strenges Regiment. Wobei Arquímedes kein gewalttätiger Mann ist, sondern einer der Worte: Seine willfährige Frau und seine Kinder sind seiner Manipulation bereits vor langer Zeit erlegen. Der Puccio-Clan ist einer mit selbst auferlegter Sippenhaftung.

Was im Hause Puccio vor sich geht, erfährt man in Rückblenden, nachdem zu Beginn des Films eine Sondereinheit der Polizei das vermeintlich traute Heim gestürmt und eine Geisel aus dem Keller befreit hat: *El Clan* setzt 1985 ein und stützt sich auf den wahren «Fall Puccio», der über das Argentinien der achtziger Jahre mehr enthüllt als jede Landeschronik. Arquímedes Puccio war ein Handlanger der Militärjunta und mit der «Verwahrung» von *Desaparecidos* beauftragt – ein angesehener Bürger und Nachbar, der seine Verbrechen jahrelang gefahrlos ausüben konnte.

Pablo Trapero, vor knapp fünfzehn Jahren mit Arbeiten wie *Mundo grúa* und *El bonaerense* einer der führenden Vertreter des neuen argentinischen Kinos, widmet sich mit seinem jüngsten Film jener dunklen Ära seines Heimatlandes, um diese mit den Mitteln des US-Genrekinos kurzzuschliessen. *El Clan* folgt in wesentlichen Bereichen dem klassischen Gangsterfilm der Achtzigerjahre, wie ihn Martin Scorsese geprägt hat. Wenn etwa Alejandro, der älteste Sohn des Clans und erfolgreicher Rugbyspieler, das Lokal seiner Mannschaftskollegen zu den Klängen von «Sunny Afternoon» von The Kinks betritt und die Kamera sich mit ihm einen Weg durch die Menge bahnt, ist das mehr als blosser Reverenz an *Goodfellas*: Es ist Traperos Versuch, seine Erzählung mit einer kanonisierten Ästhetik zeithistorisch zusammenzuführen. Das Unheil wartet nicht am Ende der Kamerafahrt, sondern beginnt bereits beim Betreten des Raums.

Je enger sich das Netz um die Familie Puccio zusammenzieht, desto weiter entfernt sich Alejandro von seinem Vater. Auch diese dem realen Fall entsprechende Vater-Sohn-Beziehung überhöht Trapero zu einer Art Königsdrama, wenn dem Monarchen die Gefolgschaft seines Erbfolgers verweigert wird – und der Prinz sich zwischen Pflichtgefühl und Abscheu verliert. In einer emblematischen Szene sitzt Alejandro, der ein vom Vater gekauftes Tauchsportgeschäft betreibt, mit einer Druckluftflasche in seinem Laden und inhaliert so lange das Atemgas, bis er einen Zustand der Trance erreicht. Der Versuch einer rauschhaften Flucht aus der grauvollen Wirklichkeit, aus der es kein Entkommen gibt.

Das ist der letzte Puzzlestein, den Trapero in seinem Film auslegt: Er stellt dem Bild der Familie als Keimzelle der Gesellschaft ein anderes entgegen: In diesem Bild pflanzen sich Missbrauch und Gewalt in der Keimzelle fort – und beginnen erst dort zu spriessen und weiteres Unheil zu säen.

Michael Pekler



El Clan Für Alejandro gibt es kein Entkommen



El Clan Familie Puccio



Mon Roi unkonventionelle Hochzeit



Mon Roi Emmanuelle Bercot und Vincent Cassel

Mon Roi



Regie: Maïwenn; Buch: Maïwenn, Etienne Comar; Kamera: Claire Mathon; Schnitt: Simon Jacquet; Ausstattung: Dan Weil; Kostüme: Marite Coutard; Musik: Stephen Warbeck. Darsteller (Rolle): Vincent Cassel (Georgio), Emmanuelle Bercot (Tony), Louis Garrel (Solal), Isild Le Besco (Babeth), Patrick Raynal (Denis). Produktion: Les productions du trésor; Alain Attal. Frankreich 2015. Dauer: 127 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, D-Verleih: Studiocanal Filmverleih

Maïwenn

Im Cinemascope-Format breitet sich die Skipiste aus, blendendes Weiss, wohin das Auge schaut. Eine Frau, von der wir später erfahren, dass sie Tony heisst, rückt ihre Skibrille zurecht und stürzt sich dann in die Tiefe, die Piste hinunter, immer schneller werdend, an ihrem kleinen Sohn vorbei, der ihr noch hinterher ruft. Den nun folgenden Unfall zeigt der Film nicht, doch dessen Folgen sind schwer: Das Kreuzband im Knie ist gerissen, die Schmerzen sind unerträglich. Vielleicht sollte Tony aber auch verunglücken, denn das Knie sei, so die Psychologin in der Reha-Klinik, auch ein Spiegelbild der Seele. Und ein Gelenk, das sich nur in eine Richtung bewegen lasse. Mit seiner Verletzung, so die Schlussfolgerung, die dem Zuschauer angeboten wird, kommt es zwangsläufig zum Stillstand, zur Pause, zur Auszeit. Eine Auszeit, in der Tony nicht nur das Gehen neu erlernt, sondern auch Musse hat für den Rückblick auf eine Beziehung, der sie einfach Einhalt gebieten musste. Nur so, in den Erinnerungen, kann sie sich neu erfinden.

Schauspielerin und Regisseurin Maïwenn, bekannt geworden mit *Pardonnez-moi* (2006) und vor allem *Polisse* (2011), entwirft nun in einer langen Rückblende, die von der Gegenwart in der Reha-Klinik gelegentlich unterbrochen und punktiert wird, die Geschichte einer turbulenten Beziehung, vielleicht sogar einer *Amour fou*, in der Mann und Frau mit ihren unterschiedlichen Lebenshaltungen – hier der Drang nach Unabhängigkeit und Spass, dort der Wunsch nach Sicherheit und Ruhe – auseinanderstreben

und doch nicht voneinander lassen können. Warum haben sie sich überhaupt ineinander verliebt? Tony selbst bringt die Geschichte ins Rollen, als sie Georgio, von *Vincent Cassel* extrovertiert und dandyhaft gespielt, so wie er den Choreografen in *Black Swan* oder den Gangster Mesrine in *Public Enemy No.1* interpretierte, in einer Disco wiedererkennt und mit Wasser aus einem Sektkübel bespritzt – so wie er früher die Mädchen bespritzte. Er besitzt ein gut gehendes Restaurant und eine eindrucksvolle Wohnung, und als es dann zum Tausch der Telefonnummern kommen soll, wirft er Tony einfach sein Handy zu. In so einen Mann muss man sich einfach verlieben, und was ihn an Tony gereizt haben muss: Sie ist so anders als die Models, mit denen er sonst zu tun hat. Sogar ein Kind möchte Georgio mit Tony, doch als sie nach der unkonventionellen Hochzeitsfeier ohne Ringe, aber mit Picknick im Freien endlich schwanger ist, nimmt er sich einfach in der Nähe eine eigene Wohnung, quasi als Fluchtpunkt. Er will mit Tony nur die schönen Momente erleben – keinen Streit, kein Kindergeschrei, keinen Alltag mit Pflichten, Verantwortung und Besorgungen. Dann entdeckt Tony seine Untreue, seine Drogensucht, seine finanziellen Probleme, die sogar den Gerichtsvollzieher auf den Plan rufen. Wer ist dieser Mann, den Tony so gut zu kennen glaubte?

Einmal macht Maïwenn Tonys Haltung bildhaft deutlich: Sie will Ruhe, kein Auf und Ab, sondern eine durchgezogene Linie – wie bei einem EKG. Diese Linie, hält Georgio dagegen, bedeute allerdings den Tod. Sein Zeigefinger fährt auf und ab, um den Herzschlag, der doch erst das Leben bedinge, nachzuzeichnen. Tonys Sicherheitsbedürfnis ist ihm egal, und diese Gleichgültigkeit führt bei ihr zu mehreren Gefühlsausbrüchen, bei denen Hauptdarstellerin *Emmanuelle Bercot*, bereits in *Polisse* zu sehen, in einer bewundernswerten schauspielerischen Leistung völlig aus sich herausgeht. Tony hätte gewarnt sein können. Zu den schönen Ideen des Films zählt nämlich, dass andere Menschen die Beziehung spiegeln und kommentieren oder durch ihr simples da Sein zur Linderung des seelischen und körperlichen Schmerzes beitragen. So bildet Tonys Bruder Solal, dargestellt von *Louis Garrel*, dem Sohn von Philippe Garrel, mit seinen zynischen, häufig unfreundlichen Bemerkungen von Beginn an ein gesundes Gegengewicht zu der blinden Verliebtheit seiner Schwester, die als Anwältin (die wir allerdings nie bei der Arbeit sehen) im übertragenen Sinn auch ihren Geliebten verteidigt. In der Reha hingegen schliesst Tony Freundschaft mit einer Clique junger Patienten, die aus ganz anderen Lebenswelten stammen und ihr, trotz der Alters- und Klassenunterschiede, eine ungeahnte Gelassenheit und Unbeschwertheit vermitteln. In Zickzacklinien rasen sie im Auto gemeinsam über die Landstrasse. Das Auf und Ab des EKGs wird hier wenigstens zum Hin und Her. Am Schluss, so viel darf verraten werden, kann Tony wieder laufen. Die Auszeit ist vorüber, das Leben geht weiter.

Michael Ranze

Son of Saul

Saul fia



Regie: László Nemes; Buch: László Nemes, Clara Royer;
 Kamera: Mátyás Erdély; Schnitt: Matthieu Taponier;
 Ausstattung: László Rajk; Musik: László Melis; Ton: Tamás Zányi. Darsteller (Rolle): Géza Röhrig (Saul Ausländer), Levente Molnár (Abraham), Urs Rechn (Oberkapo Biedermann), Todd Charmont (bärtiger Mann), Sándor Zsótér (Arzt), Marcin Czarnik (Feigenbaum), Jerzy Walczak (Rabbi des Sonderkommandos), Uwe Lauer (SS Voss), Christian Harting (SS Busch). Produktion: Laokoon Filmgroup; Gábor Sipos, Gábor Rajna. Ungarn 2015. Dauer: 107 Min.
 CH-Verleih: Agora Films

László Nemes

László Nemes' *Son of Saul* hat den Vorzug, uns ein oder zwei Dinge über Auschwitz zu sehen und zu hören zu geben, die man bisher zwar gewusst, aber weder gesehen noch gehört hat. Über Auschwitz, das heisst: über seine Darstellung. Der Film funktioniert in dieser Hinsicht wie eine Psychoanalyse dieses Darstellungsproblems. Einerseits scheint Nemes das Wissen zu resümieren, andererseits führt er an dessen verdrängten Ursprung heran.

Dieses Wissen wäre Folgendes: Auschwitz ist ein schwarzes Loch, dem keine Fiktion, also keine Rekonstruktion gerecht werden kann. Mit seinem Zeugenfilm *Shoah* hatte Claude Lanzmann die bildliche Darstellung derselben für immer verdammt, Georges Didi-Huberman hatte dagegen anhand von Fotografien, die Mitglieder des Sonderkommandos im August 1944 heimlich gemacht hatten, eine unvollendete Bildlichkeit als Widerstand gegen eine definitive Auslöschung starkgemacht. Die von Didi-Huberman beschriebene Genese der Bilder spielt auch in Nemes' Film eine Rolle. Der folgt Saul Ausländer, einem Mitglied des Sonderkommandos. Dabei klebt Nemes' Kamera ausschliesslich auf seinem Protagonisten und lässt den Hintergrund unscharf. Dem Un- oder nur Halbdarstellbaren ist damit Rechnung getragen.

Gleich zu Anfang führt Nemes aber zum Ursprung dieses Darstellungsproblems – entlang eines langen Gangs in die Gaskammer. Die Türen schliessen sich, Saul wartet im Vorraum. Dann beginnen die Schreie, die immer mehr anschwellen.

Aber dieser unerträgliche Suspense ist auch die Zeit einer schmerzhaften Analysebewegung: Die Szene zeigt in einem Zug einen Effekt und dessen Ursprung, ein Bild der Abwesenheit (wir bleiben ausserhalb der Gaskammer) wie das Bild von dessen Entstehung. Man begreift, dass Bezeichnungen wie «das unzugängliche Wirkliche» oder die «Bildlosigkeit» der Shoah stets Namen dafür sind. Und alles, was man darüber sagen kann, ist: Man sieht es nicht, während im Schreien die Zeichen dafür immer lauter werden. Der Zuschauer denkt, er wird ohnmächtig, wenn plötzlich die Szene durch Stille und einen schwarzen Hintergrund mit dem Titel abrupt beendet wird: Der Schmerz ist zu stark geworden, die Ohnmacht gewinnt, man bleibt bei den Deckerinnerungen.

Dieses «das» taucht dann in Gestalt eines Jungen auf, den Saul in der Gaskammer findet. «Leg *das* da hin», wird Saul später angewiesen, wenn er die Leiche auf einen Obduktionstisch legen soll. «Das», diese Leiche, muss nun zum Ausgangspunkt einer Fiktion (einer Fälschung) oder eines Namens (eines Namens ohne Namen: «mein Sohn») werden. Denn Saul behauptet, in dem Jungen seinen Sohn zu erkennen (nichts ist weniger sicher), und sucht einen Rabbi, um ihn zu beerdigen. In genau dem Moment, in dem Saul seinen Kollegen von seinem Vorhaben erzählt, hat die Fiktion begonnen; im Gegensatz zu Spielfilmen wie *Schindler's List* oder *La vita è bella* spürt man aber den Übergang zu ihr. Zumal es im jüdischen Brauchtum keinen Rabbi braucht, um das Kaddisch zu lesen.

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der SS. Wenn die SS der gesichtslose und unpersönliche Tod ist, dann ist sie in ihrem ganzen Grauen dargestellt, wenn sie nur unerträgliches Gebrüll und Gebell ohne visuelle Präsenz bleibt. In dem Augenblick, in dem sie in Form eines Schauspielers ein Gesicht bekommt, beginnt ein unwürdiges Theater. Nemes zeigt also, dass das Ereignis Auschwitz untrennbar mit seiner Repräsentation verschmolzen ist: Es gibt keine anderen Kategorien von «Fiktion» und «Wirklichem» für dieses Ereignis als jene, die aus diesem Ereignis selbst stammen. Es ist dies eine simple Information, aber Nemes' Film macht sie evident (Lanzmann hatte sie zu *Gehör* gebracht).

Abhärtung ist die einzige Möglichkeit, das Grauen zu ertragen. Solange man im Bild nur Sauls Gesicht mit dem Blick eines schon Toten, nur seinen von aussen (von der SS, also vom Tod) herumgestossenen und angeschrienen Körper erkennt, bleibt jede Identifikation mit diesem Körper ebenso unmöglich wie mit dem Tod selbst. Man sieht den Film weniger, als dass die Führung durch den Film (die analytische Bewegung) eine Abstumpfung ihm gegenüber erzeugt. Wie weit man mit dieser Information noch kommt, ist schwer zu sagen. Denn lange Zeit über gab es Bilder, die es nicht geben durfte oder die an ihrem Platz fehlten; im Jahr 2016 gibt es vor allem solche, die keine Lust machen, neue zu sehen. Aber auch das ist noch eine Information.

Philipp Stadelmaier



Son of Saul Abhärtung als einzige Möglichkeit, das Grauen zu ertragen



Son of Saul Géza Röhrig



Room Jacob Tremblay und Brie Larson



Room Ins Leben zurückfinden

Room



Regie: Lenny Abrahamson; Buch: Emma Donoghue, nach ihrem gleichnamigen Roman; Kamera: Danny Cohen; Ausstattung: Ethan Tobman; Kostüme: Lea Carlson; Musik: Stephen Rennicks. Darsteller (Rolle): Brie Larson (Ma), Jacob Tremblay (Jack), Sean Bridgers (Old Nick), Joan Allen (Nancy, die Mutter von Ma), Tom McCamus (Leo), Cas Anwar (Dr. Mittal), Wendy Crewson (Talk Show Hostess), William H. Macy (Robert, Vater von Ma). Produktion: Element Pictures, No Trace Camping Productions; Ed Guiney, David Gross. Irland, Kanada 2015. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: Elite Film

Lenny Abrahamson

Der Raum, den der Originaltitel meint, ist nur neun Quadratmeter gross. Ein Bett, ein Tisch, eine Kochnische, ein Schrank, ein Stuhl, ein Fernseher. Ein Fenster gibt es nicht, dafür ein Oberlicht, das wenigstens tagsüber für Helligkeit sorgt und einen Blick in den Himmel und Erkenntnisse über das Wetter ermöglicht. Die unmittelbare Umgebung lässt sich so nicht erkunden. Zwei Menschen leben hier: der fünfjährige Jack, der wegen seiner Haare, die fast bis auf den Po hinunterreichen, wie ein Mädchen aussieht, und seine 26-jährige Mutter. Sie spielt mit ihm, kocht, erklärt ihm die Welt, zum Beispiel das verwelkte Blatt, das auf das Oberlicht geweht worden ist. Noch weiss der Zuschauer nicht, warum Mutter und Kind auf so kleinem Raum zusammengepfercht leben. Aus dem liebevollen Umgang zu schliessen, scheinen sie ein normales Leben zu führen. Doch dann schwere Schritte, eine Männerstimme, und der Bub muss über Nacht in den Schrank. Und jetzt erfahren wir auch, was passiert ist: Vor sieben Jahren wurde Jacks Mutter von «Old Nick», wie Jack ihn nennt, entführt, in einen Schuppen gesperrt und seitdem unzählige Male vergewaltigt. Jack ist in diesem Raum gewaltsam gezeugt worden, er ist hier geboren, und seine Mutter hat für ihn aus diesen neun Quadratmetern ein eigenes Universum erschaffen. Das Gewaltsame, das Erschütternde ihrer Situation enthält sie ihm vor; Jack soll normal und sorgenfrei aufwachsen. Doch als sich die Möglichkeit zur Flucht bietet, zögert sie keine Sekunde.

Nach dem Bestseller von *Emma Donoghue*, die auch das Drehbuch schrieb, erzählt Regisseur Lenny Abrahamson, der mit der skurrilen Komödie *Frank* bekannt geworden ist, die beklemmende Geschichte einer jahrelangen Gefangenschaft, die auf den wahren Fall des Österreichers Josef Fritzl und seiner 24 Jahre lang gefangen gehaltenen Tochter Elisabeth zurückgeht. Eine Gefangenschaft, die man sich gar nicht vorstellen kann: Isolation, Einsamkeit, Hunger, Kälte, Demütigungen und Missbrauch, von der gestohlenen Jugend ganz zu schweigen – was für ein Horror. Sherry Hormanns *3096 Tage* (über das Schicksal von Natascha Kampusch) haderte vor drei Jahren mit dem Dilemma, dass sich dieses Leid nicht einfach für eine «Geschichte», für einen narrativen Spielfilm, der unterhalten und packen soll, aufbereiten liess. Das eigentliche Grauen lässt sich nicht deutlich machen.

Donoghue und Abrahamson gehen darum mit *Room* einen anderen Weg. Nach der Befreiung von Mutter und Kind ist der Film erst zur Hälfte um. Der enge Raum, vom Cinemascope klaustrophobisch eingefangen, öffnet sich dem Licht und der Weite. Die hermetische Ersatzwelt, in der das Leben auf die allernötigsten Bedürfnisse heruntergebrochen wird, öffnet sich zur realen Welt mit all ihren Perspektiven und Möglichkeiten, aber auch Gefahren. Eine Öffnung, mit der auch eine Verschiebung der Erzählführung verbunden ist. War in der ersten Stunde noch Ma die Hauptfigur, die «Raum» (das Substantiv wird immer ohne bestimmten Artikel genannt) als sich selbst genügend, ohne Aussenwelt, definierte, so ist es in der zweiten Hälfte Jack, der eben diese Aussenwelt neugierig erforscht. Der Film nimmt nun vollends seinen Blickwinkel ein. Das führt auch zu einer Verschiebung der Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Während Jack in der ersten Hälfte auf seine Mutter angewiesen war, wird er in der zweiten immer unabhängiger. Er hat die Grausamkeit der Gefangenschaft nicht verstanden. Darum kann er loslassen. Im Gegensatz zu seiner Mutter, die den Horror, in den sie willkürlich geraten ist, nicht verwindet und darum zunächst nicht ins Leben zurückfindet. Es ist diese Dynamik, die aus *Room* eine so faszinierende Studie macht über Kinder und die Art, wie sie sich die Welt erschliessen. Sie verlassen sich auf das, was ihnen die Erwachsenen erklären.

Room ist für vier Oscars nominiert, für den besten Film, die beste Regie, das beste Drehbuch und die beste Darstellerin, und wie *Brie Larson* die gepeinigete Frau darstellt, die ihrem Sohn trotz der Gräuel eine normale Mutter sein muss, und die komplexe Psychologie des Dramas herausarbeitet, ist bewundernswert. Auch der kleine *Jacob Tremblay* überzeugt durch sein natürliches, unangestregtes und glaubwürdiges Spiel. Am Schluss gibt Jack, mit einer wundervollen Geste, über die an dieser Stelle nichts verraten werden soll, seine ganze Stärke an seine Mutter weiter, der Kreis schliesst sich. *Room*: ein ebenso beklemmender wie kraftvoller, vor allem aber schöner Film.

Michael Ranze

Our Little Sister *Umimachi Diary*



Regie: Hirokazu Kore-eda; Buch: Hirokazu Kore-eda nach dem gleichnamigen Manga von Akimi Yoshida; Kamera: Mikiya Takimoto; Schnitt: Hirokazu Kore-eda; Ausstattung: Mami Kagamoto, Ayako Matsuo; Musik: Yoko Kanno; Ton: Yutaka Surumaki. Darsteller (Rolle): Masami Nagasawa (Yoshino Koda), Kaho (Chika Koda), Haruka Ayase (Sachi Koda), Suzu Hirose (Suzu Asano). Produktion: Gaga. Japan 2015. Dauer: 128 Min. CH-Verleih: trigon-film

Hirokazu Kore-eda

Edmond de Goncourt notierte 1884 in sein Tagebuch: «Nicht mehr und nicht weniger als eine Revolution im Sehen der europäischen Völker, das ist der Japonismus; ich möchte behaupten, er bringt einen neuen Farbensinn, neue dekorative Gestaltung und sogar poetische Phantasie in das Kunstwerk.» Was im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der japanische Einfluss für Kunst und Kunsthandwerk bedeutete, das mag in einem wesentlich geringeren Umfang die Kenntnisnahme des japanischen Films Anfang der fünfziger Jahre bewirkt haben, als Akira Kurosawas *Rashōmon* am Filmfestival Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde. Dabei war aber nicht die Ästhetik eines omnipräsenten Stils massgebend, sondern die Bildfindungen einzelner Regisseure, die zu inhaltlichen und gestalterischen Auseinandersetzungen führten, nachdem der japanische Film schon Jahrzehnte vorher von den Hollywood- und den UFA-Filmen fasziniert war. Im Zusammenhang mit dem von westlichen Kritikern und Historikern häufig euphorisch analysierten Yasujiro Ozu meinte Karsten Witte: «Im Masse, wie japanische Filme sich physischer Zuwendung entziehen, kompensieren sie diese durch eine Zuwendung zur Aussenwelt. Dergestalt beleben sie tote Winkel und füllen sich mit veräusserlichten Gefühlen, die im Dialog ausgespart bleiben.» Und diesem Ozu fühlt sich Hirokazu Kore-eda verbunden, der sich eine Geschichte eines anderen, auch in der westlichen Kultur beliebt gewordenen Mediums, des Mangas, als Basis

für die Schilderung menschlicher Bindungen vorgenommen hat. Hirokazu Kore-eda übersetzte die gleichnamige Graphic Novel von Akimi Yoshida (auf Deutsch «Tagebuch einer kleinen Stadt am Meer») mit zusätzlichen Szenen ins Filmische, und diese kleine Stadt ist Kamakura, in der wie in einer Symbiose von Leben und Tod Kore-edas Vorbild Ozu begraben ist.

Leben und Tod, auf diese existenzielle Zweisamkeit ist auch die Handlung des Films aufgebaut, was simpel klingt, aber doch alles beinhaltet, was unser Bewusstsein beschäftigt. In episodenhaften Abschnitten, untermalt von *Yoko Kannos* nach europäischer Klassik klingender Musik, die bisweilen in allzu süsslich triviale Klänge abdriftet, werden wir mit drei Schwestern bekannt gemacht, die in dem alten Haus ihrer Grossmutter leben, in dem durch den Hausaltar die Verbindung zu ihr als Ritual alltäglich ist. Aus diesem Haus, das symbolhaft für eine traditionelle Welt steht, sind die Menschen, die nicht mehr den alten Moralvorstellungen genügen mochten, ausgezogen: Der Vater ist mit einer anderen Frau in einer anderen Stadt eine Verbindung eingegangen, und die Mutter wohnt jetzt in Sapporo, hat sich vielleicht im Zusammenleben mit ihren Töchtern überfordert gefühlt: «Du bist reifer als ich», sagt sie zur ältesten Tochter bei einem Besuch.

Jetzt ist der Vater gestorben, und die drei Schwestern lernen ihre Halbschwester kennen, die sie zu sich ins Haus aufnehmen. Die älteste, Sachi, arbeitet im Krankenhaus, Yoshino berät mit einem Kollegen in Kreditangelegenheiten, und die jüngste, Kaho, scheint das Leben nach ihren Vorstellungen zu leben. Auch wenn die unterschiedlichen Charaktere differente Vorstellungen vom Leben haben mögen, ihr Zusammenhalt trägt so weit, dass sie der dreizehnjährigen Halbschwester Suzu so viel Halt und Zuneigung vermitteln können, dass es ihr trotz oft aufkommenden Zweifeln gelingt, sich an alltägliche Gemeinsamkeit zu gewöhnen. Suzu bekommt zudem die Zuneigung ihrer schulischen Umgebung, weil sie eine exzellente Fussballspielerin ist. Das alltägliche Leben der drei Schwestern wird durch Suzu auch aus der Alltäglichkeit gerissen, ihre Gemeinschaft erfährt eine neue Konstellation. Natürlich werden in der Geschichte Zuneigung und Liebe zu Freunden und Partnern nicht ausgespart. Mit den schönen, sympathischen Gesichtern der vier Mädchen und Frauen können wir ihre Anziehungskraft nachvollziehen, ohne dass wir in einen Gefühlssumpf hineingezogen werden. Eine leise Erotik, ohne sexuelle Anspielungen, durchzieht die Präsenz der vier.

Trotz den Beerdigungszeremonien – auch der Tod einer Frau, die eher am Rand der Geschichte Lebensfreude vermittelt, wird zum Thema –, die zudem mit ihren monotonen Rhythmen die sonstige musikalische Begleitung relativieren, hat der Film, wenn er Vergängliches zeigt, etwas von einer Ode an das Leben. In den Schlussbildern stapfen die vier im Ufersand umher, lassen ihre Füsse vom Wasser umspülen – ein Haiku in Bildern von der Bewegung

und vom Verschwinden. Vorher wurde schon die Kirschblüte ausgiebig gefeiert, und auch eine solche Nebensächlichlichkeit wie die sich verändernde Farbe des Pflaumenweins, der jährlich angesetzt wird, war Thema von intensiven Gesprächen: «Das ist die Schönheit, die aus der – nicht wehmütigen – Erkenntnis entsteht, dass wir nur Sandkörner eines grösseren Ganzen sind» (Hirokazu Kore-eda).

Erwin Schar

Francofonia



Regie, Buch: Alexander Sokurov; Kamera: Bruno Delbonnel; Schnitt: Alexei Jankowski, Hansjörg Weissbrich; Kostüme: Colombe Lauriot Prévost; Musik: Murat Kabardokow; Ton: André Rigaut, Jac Vleeshouwer. Darsteller (Rolle): Louis-Dop de Lencquesaing (Jacques Jaujard), Benjamin Utzerath (Graf Wolff-Metternich), Vincent Nemeth (Napoleon), Johanna Korthals Altes (Marianne). Stimmen: Alexander Sokurov, François Smesny, Peter Lontzek. Produktion: Idéale Audience, Zero One Film, N279 Entertainment; Pierre-Olivier Bardet, Thomas Kufus, Els Vandevorst. Frankreich, Deutschland, Niederlande 2015. Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Look Now! Filmdistribution; D-Verleih: Piffli Medien

Alexander Sokurov

Alexander Sokurov, notiert Serge Daney 1987 nach einem Gespräch, gehört zu jenen Cineasten, für die das Kino noch nicht begonnen hat. Es sei, habe der Russe gemeint, eine Ironie, dass das Kino in Paris geboren sei. Wäre es nicht besser gewesen, wenn es in China, Indien oder Japan entstanden wäre, also an Orten mit einer jahrtausendealten Kultur?

Knapp dreissig Jahre später hat für Sokurov das Kino noch immer nicht begonnen. Der Ort, an dem er dies verifiziert, ist nun Paris, und in Paris der Louvre. Eine ironische Wahl, möglicherweise. Aber das Kino als Kunst und die Kunst im Kino ist für den Russen in Paris ebenso wie überall sonst auf der Welt unvorstellbar alt wie kaum begonnen. Die Kunst, das Kino, das ist eine Art vorzeitlicher Urhumus vor jeder Natur und jeder bestimmten Kunst, in dem die Welt sich hält und in dem man immer schon wieder am Anfang steht. Wo und zu welcher historischen Zeit man auch nachschaut: Jeder spezifische Ort, jede spezifische Zeit strahlt stets eine milde Ironie aus. Weil beide stets ein Ganzes zurückkehren lassen.

Damit wäre auch der ebenso ironische wie ernste Gestus beschrieben, den sich der Regisseur und Künstler Sokurov gibt und mit dem er sich selbst in *Francofonia* inszeniert. Sokurov sitzt in seinem Büro, er hat gerade einen Film über den Louvre fertiggestellt. Es werden letzte Anweisungen gegeben, für den Komponisten, für die Musikeinspielung. Sokurovs Off-Stimme erzählt gewissermassen diesen Film, der noch nicht fertig ist, noch nicht begonnen hat; erzählt etwa über den Architekten Pierre Lescot und vor allem über die Zeit im Zweiten Weltkrieg: «Le Louvre sous l'occupation» ist der Untertitel des Films.

Der Film ist also eine grosse *visite guidée*: durch den Louvre, aber auch durch das Museum der Geschichte. Der Führer heisst Sokurov. Er spricht (aus dem Off) mit den Figuren wie Napoleon, Jacques Jaujard, dem Direktor des Louvre während der Besatzung, und Graf Wolff Metternich, dem Leiter des nazideutschen «Kunstschutzes». Er legt Fotos und Dokumente vor, teils mit eigenen Händen. Alles, so scheint es, ist zu Sokurovs Hand in diesem Museum aller Museen, in dem, wie Sokurov versichert, «alles an den Wänden hängt, was existiert». Selbst die Toten (ein Foto zeigt Tolstoi auf seinem Totenbett) sind nur «eingeschlafen» und werden bald wieder aufwachen.

Der Künstler Sokurov hat also gewissermassen unbeschränkten Zugriff auf dieses Universalmuseum. Aber die Ironie lauert überall, denn die Kunst ist permanent bedroht, durch Kriege und Naturgewalten. Während Sokurov durch sein imaginäres Museum führt, steht er in Kontakt mit dem Kapitän eines Containerschiffs, das Kunst geladen hat und in stürmische See geraten ist: Die Container drohen über Bord gespült zu werden. Parallel dazu versuchen Jaujard und Metternich, im Krieg die Pariser Kunstschatze vor den Nazis zu retten. Die Aufgabe des Menschen ist also die Rettung der Kunst. Aber die Ironie geht noch weiter. Zum einen liest Sokurov den beiden Figuren am Ende ihr weiteres Leben bis zu ihrem Tod vor, zum anderen werden die Container über Bord gespült: Die Kunst überlebt ihre Retter

also in jedem Fall, während sie gleichzeitig verloren geht. Ihr Triumph liegt in ihrem Verlust, der nur ihre störrische Entzogenheit markiert. Niemand kann je über die Kunst verfügen – auch Sokurow nicht.

Das bedeutet auch, dass jede Art von Politik, die über die Kunst verfügen will, allein in ihr, in ihren Darstellungen ihren letzten Zweck findet. Napoleon etwa, der hier immer wieder durch die Gänge des Louvre huscht, hat die ägyptische Kunst über die Meere nach Paris gebracht – um dort selbst ein Wiedergänger zu werden. Wenn er sagt: «Ich habe den Krieg für die Kunst gemacht», ist dies wie eine Art Überlebenssicherung als Kunstfigur. Der Louvre sei nicht nur der Weg der europäischen Kunst, sagt Sokurow, er sei auch das Museum, das der Staat nach der Französischen Revolution gebraucht habe, weil er sonst nur aus «grossen Worten» wie Republik, Demokratie und Menschenrechten bestanden hätte.

«Erraten Sie, wovon ich Ihnen gerade erzähle? Nein? Vom Frieden.» Die Kunst ist dieser Frieden, in dem der Krieg spriesst und der ihn in sich aufsaugt. Die Kunst ist immer schon «besetzt» – wie die Erde von einem Baum. Nichts mehr ist bei Sokurow die deutsche «Besatzung». Deutsche, Franzosen – ihre «Nachbarschaft» sowie ihr «Zusammenleben» nach der Invasion zeigt Sokurow eher als natürliche Fatalität, als ginge es um die problematische Koexistenz verschiedener Baumarten. Wenn Jaujard sagt: «Ich bin sehr französisch», ist das so zu verstehen, dass er von einem bestimmten Wuchs ist, während er

mantraartig seine Zugehörigkeit zu diesem grossen und diffusen Humus der Geschichte zu versichern sucht, den alle gemein haben: «Ich bin ein hoher französischer Funktionär, dessen Regierung sich mit dem Feind verbündet hat ...»

Ebenso wenig unterscheidet Sokurow zwischen gestern und heute. Die Zeit nagt an der Kunst – aber diese ist längst der Fond aller Zeit. Das heutige Paris und das von 1944 werden in einem Kameraschwenk vom Dach des Louvre im selben Bild synthetisiert, um mit einer digital geleerten Landschaft vor der Erbauung des Palastes zu enden. Alles passiert auf einmal, die Geschichte ist ein Tag, ein Moment: «Das Schiff, der Sturm, und dann auch noch Paris und der Krieg ...»

Die Zeit, die Geschichte, die Natur: Sie sind, zuvorderst, Kunst – ein Bild und die ewige Gegenwart dieses Bildes, *eines Bildes im Kino*. Wenn dieses die einzige Natur vor aller Natur ist, muss sie selbst zur Natur werden, sich verbiegen wie eine natürliche, organische Materie in diesen Sokurow-typischen konkaven Zerreffekten, die hier vor allem die Fotografien bearbeiten. Genau darin läge die Kunst des Kinos, unvordenklich alt und kaum geboren: in der Gegenwart dessen, was schon immer da ist, stillsteht und kaum angefangen hat, sich ein wenig zu bewegen.

Philipp Stadelmaier



Francofonia Alexander Sokurow



Our Little Sister



Francofonia Der Louvre unter der Okkupation



Our Little Sister Die kleine Schwester Suzu



Our Little Sister Halt und Zuneigung



Our Little Sister Von den Eltern verlassen

Vargtimmen (Die Stunde des Wolfs)

Regie, Buch: Ingmar Bergman;
Kamera: Sven Nykvist; Darsteller
(Rolle): Liv Ullmann (Alma),
Max von Sydow (Johan Borg);
Produktion: Svensk Filmindustri.
Schweden 1968; Dauer: 89 Min.

Ohne Zwischentöne

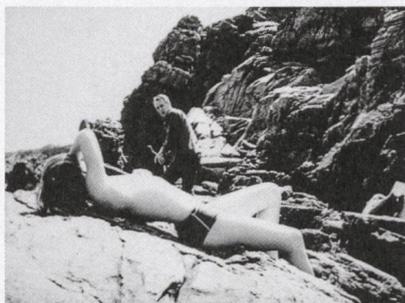
Schwarz und Weiss. Harte Kontraste. Das Gesicht einer Frau im Dunkel. Männerhände, die sich tröstend um sie legen, als würde die Nacht selbst nach ihr greifen. Ingmar Bergmans *Vargtimmen* (Die Stunde des Wolfs) ist kein Film der Zwischentöne. Nicht in seinen Filmbildern und auch in seinen Sinnbildern nicht. Der schwedische Jahrhundertregisseur und sein kongenialer Kameramann *Sven Nykvist* tragen dick auf. Licht und Schatten spiegeln seelische Abgründe wider. Eine visuelle und narrative Wucht, die dem 1968 uraufgeführten Streifen rezeptionsgeschichtlich nicht sonderlich gut bekommen ist. Zu manieristisch, zu plakativ, zu sperrig: so der Tenor.

Schon 1965 hatte sich Bergman mit einem Filmprojekt namens «Menschenfresser» («Människoätarna») beschäftigt. Dann erkrankte er, litt an einer hartnäckigen Lungeninfektion, verbrachte Monate im Sanatorium. Hinterher realisierte er den Film nicht mehr. Stattdessen flossen Motive aus dem Script in zwei andere Arbeiten ein, bei denen er zum ersten Mal mit seiner damaligen Lebensgefährtin *Liv Ullmann* drehte: *Persona* und *Vargtimmen*.

Der Film beginnt mit einem Insert, das suggeriert, er beruhe auf einer wahren Begebenheit: «Vor ein paar Jahren verschwand der Maler Johan Borg spurlos von seinem Zuhause auf der friesischen Insel Baltrum. Später überreichte mir seine Frau Alma Johans Tagebuch, das sie zwischen seinen Unterlagen gefunden hatte. Dieses Tagebuch sowie Almas Aussagen sind die Basis dieses Films.»

Anschliessend sind aus dem Off Regieanweisungen zu hören. Es folgt eine gut vierminütige Einstellung, in der die hochschwangere Alma aus der

Kate tritt, in der sie die letzten sieben Sommer mit Johan verbracht hat. Sie setzt sich an einen grob behauenen Holztisch, spricht das unsichtbare Gegenüber hinter der Kamera direkt an und erzählt von ihrer Ankunft auf der Insel. Von Fussspuren, die sie entdeckten, und davon, dass Johan mit seiner Arbeit nicht vorankam, sich nachts vor der Dunkelheit fürchtete. Die nächste Szene, die mit der von



Alma geschilderten Ankunft beginnt, erscheint dadurch als Bebilderung von Almas Erinnerungen. Zugleich verwischt Bergman die Grenzen von Film-im-Film und Film. Am Anfang ist aus dem Off zu hören, wie der Regisseur fragt, ob Max schon da sei, womit offenbar Bergmans Hauptdarsteller *Max von Sydow* gemeint ist. *Liv Ullmann* war während der Dreharbeiten tatsächlich schwanger. Und wie Johan war Bergman als Kind in einen Schrank gesperrt worden. Ingmar Bergman hat sich mit *Vargtimmen* lange schwergetan. Möglicherweise, räumte er später ein, weil der Film verdrängte Seiten von ihm berühre. Insofern ist vielleicht nicht *Persona*, sondern *Vargtimmen* Bergmans persönlichster Film.

Von Beginn an wird das Geschehen doppelt (Film im Film), später dreifach (Almas Rückblick), oftmals vierfach vermittelt. Etwa wenn das, was Alma in Johans Tagebuch liest, in Szene gesetzt wird. Oder wenn *Erland Josephson* als gruseliger Baron von Merkens in seinem Schloss «Die Zauberflöte» als Puppenspiel aufführt. Oder wenn Johan Alma gesteht, dass er einen Jungen totgeschlagen hat, und das dann in der Art eines Stummfilms zu sehen ist. Was erfunden, was phantasiert, was tatsächlich geschehen ist, lässt sich bald kaum noch sagen. Johan fühlt sich von Spukgestalten verfolgt: eine alte Frau, die mit ihrem Hut auch das Gesicht abnimmt, ein Vogelmensch. «Menschenfresser» nennt er diese Kreaturen. Es ist, als nähmen seine inneren Dämonen körperliche Gestalt an. Alma sieht sie schliesslich auch. Aber sind sie deshalb real? Am Ende des Films fragt Alma sich, den Interviewer, die Zuschauer, ob sie sich vielleicht zu sehr von Johans Wahn

habe anstecken lassen oder ob sie nicht im Gegenteil zu wenig an ihn geglaubt habe.

In diesem Spannungsfeld bewegt sich der gesamte Film. Als Alma zu Beginn an der Pumpe vor dem Haus Wasser holt, erscheint hinter ihrem Rücken wie aus dem Nichts eine alte Frau mit Gehstock und Hut. Ein Kameraschwenk folgt Almas Blick und zeigt die altertümlich gekleidete Dame noch einige Meter entfernt. Sie bittet Alma näher zu kommen, aber nur die Kamera springt mit einem Schnitt zur Nahaufnahme ihres faltigen Gesichts. Die gespenstische alte Frau und Alma erscheinen nie gemeinsam im Bild. Bergmans Cutterin *Ulla Ryghe* (*Das Schweigen*, *Persona*) wechselt zwischen den beiden Gesichtern hin und her wie zwischen Vision und Wirklichkeit. Dann, nach einem letzten Schnitt, sieht man Alma in einer Totalen vor dem Haus stehen. Allein.

Das aber, was die Kadrage hier noch fein säuberlich trennt, lässt sich bald nicht mehr auseinanderhalten. Schräge Perspektiven, Untersicht, eine kreisende Kamera, Reisschwenks und markante Beleuchtung verleihen der dekadenten Schlossgesellschaft um Baron von Merkens einen diabolischen Charakter. Das Gesicht des Barons nimmt vampirische, raubvogelhafte



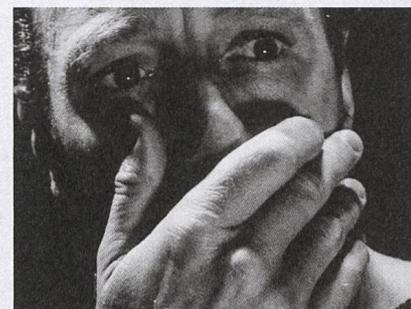
Züge an. *Vargtimmen* wurde als Bergmans einziger Horrorfilm bezeichnet, was aber nur stimmt, wenn dies den inneren Horror miteinschließt. Im phantastischen Niemandsland zwischen Hirngespinnsten und Gespenstern, Psychologie und Metaphysik vermählen sich Traumata und Urängste zu surrealen Ausgeburten. Was manche Kritiker als klischeehaft empfanden, offenbart sich als archetypisch und emblematisch.

Dieselbe Urgewalt, mit der Stanley Kubricks *Vormensch* in *2001: A Space Odyssey* ein Tierskelett zertrümmert, bricht sich Bahn, als Johan beim Angeln einen lästigen Jungen (oder Dämon?) erschlägt. Die Redewendung vom «Wände hochgehen» («klättra på väggarna») durchbricht ihren metaphorischen Bann, wenn ein Mann aus Eifersucht tatsächlich die Wand hochgeht. Bergmans Symbolik spielt ihre eigentliche Bedeutung nicht gegen die uneigentliche aus. Das Helldunkel in *Vargtimmen*, dieses Chiaroscuro der Seele mündet nicht in Schwarzweissmalerei. Nicht für Gut oder Böse, Schwarz oder Weiss interessiert sich Bergman, sondern für ihr Ringen miteinander.

«O, ew'ge Nacht, wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?», fragt Tamino im

«Zauberflöten»-Puppenspiel. Und die «Unsichtbaren» antworten: «Bald, bald, Jüngling – oder nie.» Es ist der Schwebezustand dieses oder, in den einen *Die Stunde des Wolfs*, so der deutsche Verleihtitel, versetzt. In jener mystischen Stunde vor dem Morgengrauen, sagt Johan, ereigneten sich die meisten Todesfälle und fänden die meisten Geburten statt. Schwarz und Weiss. Es sei zugleich die Stunde, in der uns Alpträume heimsuchten und: «Wenn wir wach sind, sind wir von Angst erfüllt.» Auch wir, die Zuschauer, sind gemeint.

Zu Beginn des Films, in einer der durchwachten Nächte, hält Johan die Zeit an. Er blickt auf seine Armbanduhr, stoppt eine Minute. Sechzig Sekunden lang starrt er auf das Zifferblatt. Alma schaut ihm verzweifelt dabei zu. Die Kamera bewegt sich nicht, kein Off-Ton erleichtert einem diesen



Anblick. Eine ungeschnittene Minute lang bewegen sich erzählte Zeit und Erzählzeit im Einklang. Eine Minute, die nicht nur Johan «wie eine Ewigkeit» empfinden mag. Wer sich darauf einlässt, ahnt: *Die Stunde des Wolfs* ist kein Film über die Stunde des Wolfs, er ist die Stunde des Wolfs.

Stefan Volk

Suddenly, Last Summer 01:43:41–01:44:14

Regie: Joseph L. Mankiewicz; Buch: Gore Vidal nach dem Theaterstück von Tennessee Williams; Kamera: Jack Hildyard; Schnitt: William Hornbeck, Thomas Stanford; Musik: Buxton Orr. Darsteller: Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Katherine Hepburn (Violet Venable), Montgomery Clift (Dr. Cukrowicz). USA 1959

Stimmen hören

Was gemeinhin als Hinweis auf eine psychische Störung gilt, ist im Kino nichts weniger als der normale Fall: Stimmen hören, von ungewissem Ursprung; Stimmen hören, die sich verselbständigen und von jenen Körpern losgelöst haben, die sie ursprünglich hervorgebracht hatten – solche frei flottierenden Stimmen hört nicht nur der Schizophrene in seinen akustischen Halluzinationen, sondern jeder Kinobesucher. Denn auch im Kino kommen die Worte nicht aus dem Mund der Personen, die wir als Schemen auf der Leinwand sehen, sondern von woanders her: aus den Lautsprechern vor, neben und um uns herum. Im Kino bleibt die Audio-Vision immer durch einen Riss gespalten. Bild und Ton sind unterschiedliche Apparate, ihnen sind verschiedene Schicksale vorbehalten. So bilden Stimmen und Körper im Kino immer nur scheinbar eine natürliche Einheit, tatsächlich müssen sie durch beträchtlichen technischen Aufwand gekoppelt werden. Mit mehr oder weniger überzeugendem Resultat, wie man sich in Filmen wie Stanley Donens *Singin' in the Rain* bis Francis Ford Coppolas *The Conversation* überzeugen kann.

Spätestens dort aber, wo das Bild gar nicht mehr so tut, als halte es die Quelle der Stimme bereit, nähern sich Filmbetrachtung und Psychose einander irritierend an. «Acousmètre» hat Michel Chion, der Theoretiker des Filmtons, diese Stimmen ohne sichtbaren Urheber genannt, die gerade aufgrund ihrer Autonomie so mächtig wirken.

Stimmen wie jene des Dr. Mabuse, von Norman Bates' toter Mutter oder dem Computer HAL aus Kubricks *2001* – sie nehmen uns gefangen, weil sie zu hören bedeutet, selber mit den Ohren in jenem Wahnsinn zu stecken, von dem sie künden.

Indes sind nicht nur diese aussergewöhnlichen, sondern schlechthin alle Off-Stimmen, die das Bild kommentieren, ihren eigenen Ursprung aber nicht im Bild sehen lassen, solche «acousmètres». Voice-over, der Fachausdruck für solche Kommentare aus dem Off, sagt schon alles: Die Stimme ist nicht verankert. Sie flottiert frei über dem Geschehen. Der Irrsinn nimmt so seinen hörbaren Lauf.

In *Suddenly, Last Summer* kulminiert das Drama um eine Psychiatriepatientin, der die angeblich wahnhaften Erinnerungen an den Tod ihres Cousins mittels Lobotomie buchstäblich aus dem Hirn geschnitten werden sollen, in einer langen Voice-over-Sequenz. In Anwesenheit ihres Nervenarztes sowie der Mutter des verstorbenen Cousins wird aufgedeckt, wie dieser zu Tode kam;



wie der junge Mann in den Ferien mithilfe seiner Cousine junge Männer angelockt und zu homosexuellen Liebesspielen verführt hat, um schliesslich in einem Akt kannibalischer Lust von seinen Liebhabern auf einem Hügel ermordet, zerfleischt und verschlungen zu werden. «They had devoured parts of him. Torn or cut parts of him away with their hands or knives or maybe those jagged tin cans they made music with, they had torn bits of him away and stuffed them into those gobbling fierce little empty black mouths of theirs. There wasn't any sound any more ...» So liest sich das im Einakter von Tennessee Williams, der dem Film als Vorlage diente. Der Film zeigt diesen grausigen Akt des Menschenopfers indes nicht im Bild, sondern verlagert die Gewalt auf die Tonspur. Was sie getan habe, hören wir die Stimme des Psychiaters seine Patientin fragen. Sie stammelt: «Then I..., I..., then I...» und dann zerreisst ein markerschütternder Hilfeschrei den Film. Vielleicht der schrecklichste Schrei der Filmgeschichte. Der Schrei scheint, unmenschlich verzerrt, klirrend und hallend, von überallher und nirgendsher zu kommen.

Er ist sowohl Klang aus der Vergangenheit, akustischer Überrest des traumatischen Erlebnisses von einst und Schrei in der Gegenwart der Nacherzählung, markerschütternder Ausdruck einer Retraumatisierung. Die Trennungen kollabieren. Vergangenheit und Gegenwart, Voice-over und Direct Sound, innerer und äusserer Ruf, menschlicher und maschineller Klang – es ist, als würden alle diese sonst so sauberlich getrennten Ebenen sich in diesem Schrei wie in einem geometrischen Punkt schneiden. An dieser Stelle zerbricht der Film, löst sich auf, wird zerrissen, genauso wie der Körper des jungen Homosexuellen von den Händen seiner Liebhaber.

Im reinen Schrei, der nichts mehr sagt, sondern alles niederreisst, zeigt sich indes nichts anderes als das, was die Stimme an sich ist. Denn will man die Stimme für sich betrachten, schreibt der Philosoph Mladen Dolar in seinem grandiosen «His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme», dann ist sie das, was übrig bleibt, wenn man die Worte, die Inhalte, also all das, was man auch mit anderen Mitteln ausdrücken könnte, eliminiert, bis nur noch der schiere materielle Träger übrig bleibt. «Die Stimme ist das, was nichts zur Sinnggebung beiträgt. Sie ist das materielle, bedeutungsresistente Element, und sofern wir sprechen, um etwas zu sagen, ist die Stimme genau das, was nicht gesagt werden kann.»

Stimmen zu hören, hat also insofern mit der Psychose eng zu tun, als dass die Stimme in ihrer reinen nackten Form zu hören jenen Moment bezeichnet, in dem alle Sinngebäude einstürzen, alles Sagen und Bedeuten seinen Geist aufgibt. Der reine und dadurch auch zwangsläufig unmenschliche Schrei am Höhepunkt von *Suddenly, Last Summer* markiert diesen Punkt des psychotischen Zusammenbruchs: den Einbruch der Stimme.



Aushalten kann der Film das nur fünf Sekunden lang, dann greift der Psychiater bereits wieder ein, will weitergehen: «And then...? And then...?» Nur schnell weg von hier. «Ein *cri pur*, ein reiner Schrei», heisst es bei Mladen Dolar, «verwandelt sich in einen *cri pour*, einen Schrei nach jemandem. [...] In dem Moment, da der Andere sich durch den Schrei gefordert und gemeint fühlt, in dem Moment, da er auf ihn antwortet, verwandelt sich der Schrei rückwirkend in einen Appell, der interpretiert wird, der bedeutungshaltig ist, verwandelt sich in eine Rede, die sich an den Anderen wendet.» So wird auch der tatsächlich markerschütternde Schrei in *Suddenly, Last Summer* sogleich wieder unter Worten zugedeckt. Der psychotische Riss, den er verursacht hat, muss sofort wieder gekittet und hinter sich gelassen werden. «And then...?»

Der Psychiater aber wird von keinem anderen als *Montgomery Clift* gespielt, jenem Schauspieler, der selbst mit seiner Tablettensucht und seiner Homosexualität gerungen hat, die ja von der American Psychiatric Association erst 1973 aus ihrem Krankheitenkatalog, dem Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, gestrichen wurde. In der Filmhandlung, in deren Zentrum die Geschichte eines sich selbst zerstörenden, ob seiner Homosexualität verfolgten und gequälten Mannes steht, spiegelt sich unversehens auch die ausserfilmische Realität jenes Schauspielers, der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten schon gar nicht mehr richtig spielen konnte und den Mankiewicz mehrmals ersetzen wollte. Auch so gesehen markiert der Schrei in *Suddenly, Last Summer* den heiklen Schnittpunkt von vormals getrennten Ebenen: Filmhandlung und Drehbedingung, Rolle und Akteur – in der entfesselten Stimme prallen und brechen sie zusammen.

Johannes Binotto

Mad Max: Fury Road

Musik: Tom Holtenborg; Production Sound Mixer: Ben Osmo; Vehicle Effects: Oliver Machin; Supervising Dialogue Editor: Kira Roessler; Sound Designer: David White; Supervising Sound Editor: Mark A. Mangini, Scott Hecker; Sound Re-recording Mixer: Chris Jenkins, Gregg Rudloff. Australien 2015

Erschaffung einer Klangwelt

Die illusionistische Wirkung moderner Blockbuster basiert oft eher auf der engen Bild-Ton-Beziehung als auf inhaltlicher Realitätsnähe. So scheinen in *George Millers Mad Max: Fury Road* Geräusche, Stimmen, ja sogar die Musik organisch in der gezeigten

Welt verankert, obwohl ihr Ursprung von dem der Bilder bisweilen so weit entfernt ist wie der Automotor vom damit unterlegten Warner Bros Logo. Ist die Synchronität jedoch gewahrt, akzeptieren wir als Zuschauer auch absurde Kombinationen als reale Vertonung der fiktiven Welt.

An Millers postapokalyptischem Actionfilm, der anhand einer gigantischen Verfolgungsjagd eine ganze Welt skizziert, fasziniert denn auch vor allem die inszenatorische Kühnheit und Konsequenz, die im Sommerblockbuster ihresgleichen sucht. Dass die über zwei Jahre erschaffene Tonspur der exzessiven Bildsprache an Detailreichtum in nichts nachsteht, führt der Supervising Sound Editor *Mark A. Mangini* vor allem auf die ungewöhnlich kollaborative Atmosphäre unter dem 70-jährigen Miller zurück.

Wenngleich von den Dialogaufnahmen am Set wegen der Motoren und Windmaschinen praktisch nichts im fertigen Film zu hören ist, war *Ben Osmos* generalstabsmässiges Mikrofonierungskonzept während der Dreharbeiten in der namibischen

Wüste entscheidend dafür, dass der australische Regisseur das Schauspiel kontrollieren konnte. Gleichzeitig musste später jeder Dialogsatz rekonstruierbar sein. Die eigentlichen Performances entstanden nämlich erst in einer langwierigen Nachsynchronisation, während der *Kira Roessler* und ihr Team die Dialoge Wort für Wort aus verschiedenen Aufnahmen zusammenbastelten.

Akustische Subjektivierung

Während die rebellische Furiosa grösstenteils authentisch klingt, wirkt *Tom Hardys* raumfüllendes Nuscheln als Max trotz perfekter Synchronisation allerdings eigentümlich losgelöst vom Bild. Ebenso wichtig für den Realitätseindruck ist nämlich auch die klangliche Einbettung einer Stimme in ihre Umgebung. Gerade in den spärlichen Dialogszenen mit Furiosa irritiert Hardys stark komprimierter Bariton wohl auch deshalb, weil uns die Tonspur mit der Fokussierung auf Max' subjektive Wahrnehmung einen Helden aufdrängen will, den wir zu diesem Zeitpunkt eher als blinden Passagier in der Geschichte der tatkräftigen Furiosa wännen.

Dabei teilen wir in den gemeinsamen Szenen ganz klar die Perspektive des zum «Blood Bag» degradierten ehemaligen Road Warriors Max, dessen schockartig aufblitzende Visionen von lauten undefinierten Klangobjekten begleitet werden. Genauso effektiv, wenn auch einiges subtiler vermitteln Manipulationen der Umgebungsgeräusche Max' subjektive Wahrnehmung bei der schrittweisen Befreiung aus seinen Fesseln.

Ein wahres Meisterstück ist dem Sounddesigner *David White* mit der Auferstehungsszene nach dem Sandsturm gelungen: Nach totaler Stille erhebt sich Max ganz langsam aus plastisch an den Ohren vorbeirieselnden Sandkörnern, bis sich das im Untergrund anschwellende Dröhnen, das bald ans Auftauchen aus dem Wasser erinnert, zum unregelmässigen Pulsschlag steigert, dessen Druck sich beim Herausreissen des Blutschlauchs in einem erleichternden Zischen entlädt.

Immer wieder hören wir Geräusche erst dann, wenn Max sie wahrnimmt, obwohl sie in der offenen Wüste schon lange vorher hörbar gewesen wären. Auch das Abfeuern von Waffen neben Max' Kopf resultiert in momentaner Taubheit und durchdringendem Tinnitus.





Rhythmische Interpunktion

Solch subjektives Ausblenden von Umgebungsgeräuschen nutzt die Dramaturgie geschickt zur Steigerung von Schockmomenten und antizipierten Explosionen. Ebenso akzentuiert die Tonspur einzelne Schnitte der ausgesprochen flüssigen Montage mit prägnanten Geräuschen und Trommelschlägen. Als beispielsweise der War Boy Nux vom Blick des Diktators Immortan Joe getroffen wird, betont ein markiges Knattern jenen Jump Cut, der Nux' Erregung erfahrbar macht.

Wie eng Mangini mit dem niederländischen Komponisten *Tom Holkenborg* aka *JunkieXL* zusammenarbeitete, zeigt sich schön im nahtlosen Übergang von *Furiosas* Schlägen mit dem Schraubenschlüssel in einen Paukenrhythmus, dessen Geschwindigkeit Holkenborg nachträglich ans Sounddesign anpasste. Demgegenüber tritt das synthetische «*Brothers in Arms*» synchron zur abrupten Armbewegung eines aufgebracht Motorradkriegers

ein Schallgewitter los, dessen Samples die Grenzen zwischen Geräusch und Musik verwischen.

Als Holkenborg zur Produktion stiess, wollte Miller ausser der fahrenden Schlachtkapelle des Doof Warrior eigentlich gar keine Musik mehr haben. Doch Holkenborg überzeugte den Regisseur, indem er ihm seine Ideen in musikalischer Form unterbreitete. So sind die – nachträglich eingespielten – Riffs im fertigen Film nun zwar klanglich an die Position der feuerspeienden Gitarre im Bild angepasst, musikalisch jedoch mit den durchgehenden Actionrhythmen verwoben.

Seine rhythmusbasierten Tracks stellt der Multiinstrumentalist aus unzähligen Schichten von selbst eingespielten Trommelsamples und diversen Geräuschen zusammen, die er am Computer direkt im dreidimensionalen Klangraum anordnet. Der Fokus auf repetitiv variierte Rhythmen, vielfachte Bässe und die Bevorzugung von Klangmodulationen gegenüber Melodie und Harmonie geht wohl auf seine Lehrzeit bei *Hans Zimmer's* Remote Control Music zurück.

Leitmotivische Klänge

Während Max' Reduktion auf seinen Überlebensinstinkt in einem brachialen Celloton Ausdruck findet, wird *Furiosa* von einem herzschlagartigen Beat begleitet, dessen Bestandteile Holkenborg zur Spannungserzeugung im Canyon langsam auseinanderdriften lässt. *Furiosas* anfänglicher Kampf mit Max ist denn auch wie ein melodieloses Ballett auf einen Rhythmus aus klanglich variierten Trommelschlägen und synchronen Schlaggeräuschen geschnitten.

Erst nachdem sie Max ihre Motivation für die Rebellion eröffnet hat, entwickelt sich in den Bratschen ein spiel-dosenhaftes Adagio, das Holkenborg mit einem basslastigen Streichersatz homofon harmonisiert und als schwer-mütiges Thema der «*Many Mothers*» zu voller Blüte bringt. Wo Musik die menschlichen Figuren charakterisiert, werden die Autos von *Scott Heckers* und *Oliver Machins* Geräuschen zu Blechmonstern und organischen Wesen stilisiert.

Wenn etwa die russischsprechenden Buzzards mit Kreissägen das War Rig angreifen, dann sirren ihre Igel-Autos metallisch. *Furiosas* kraftvoller Kriegstanker wird hingegen von einem leitmotivischen Geräusch begleitet, das ans Starten eines Helikopters erinnert. Das Motorengeräusch passt sich jedoch immer der Stimmung der darin sitzenden Figuren an. Bisweilen ist es in ruhigen Dialogstellen kaum mehr wahrnehmbar.

Immortan Joes selbstzerstörerische Jagd auf das War Rig hat Mangini in Anlehnung an Captain Ahab und Moby Dick mit Walgeräuschen unterlegt. Als die Milch aus den harpunierten Löchern des Tankers spritzt, hören wir Fontänen aus dem Blasloch eines Wals. Die Zerstörung des War Rig schliesslich wird als Sterben des Weissen Wals zum wuchtigen Pathos von «*Walhalla Awaits*» ausschliesslich mit Tierlauten synchronisiert, deren diegetischen Ursprung wir allerdings in keinem Moment infrage stellen.

Oswald Iten

→ Hinweis:
Aufgrund der grossen Dynamik-unterschiede dieser Tonspur empfiehlt es sich, die Beispiel-Clips auf der Webseite www.filmbulletin.ch mit Kopfhörer anzuhören.

Bilder geben

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.

Übertragungen zwischen Film und Psychiatrie

Shock Corridor (1963) Regie: Samuel Fuller





Matto regiert (1947) Heinz Woester und Heinrich Gretler, Regie: Leopold Lindtberg



The Snake Pit (1948) Olivia de Havilland und Mark Stevens, Regie: Anatole Litvak

Filme produzieren Bilder und Töne für die inneren Vorgänge ihrer Figuren. Nicht selten kommt es bei der Darstellung von psychischen Krankheiten zu Spiegelungsprozessen, und der Film selbst gerät aus den Fugen. Wenn die Trennung von Wahn und Wahrnehmung schwindet: über die Verwandtschaft des psychischen und des kinematografischen Apparats.

Für Isolde und Ioannis

Die Psychiatrie ist ein Imaginationsraum. Sie lässt Bilder entstehen. Exzessiv. Denn nicht nur, dass Aussenstehende sich unweigerlich (und oftmals blühende) Vorstellungen davon machen, was wohl hinter den Mauern einer psychiatrischen Anstalt vor sich geht, auch die Institution selbst produziert laufend Bilder, Darstellungen sowohl jener Leiden, die sie zu behandeln sucht, wie der ärztlichen Methoden, mit denen man gegen sie vorgeht. Untersuchungstechniken der zeitgenössischen Neurologie, etwa das Computertomogramm oder die Magnetresonanztomografie, nennt man denn auch sinnig «bildgebende Verfahren»: Es müssen Bilder gegeben werden, wo psychische Vorgänge sich unserem Verständnis entziehen.

Das war freilich bereits die Ambition von Psychiatern wie Jean-Martin Charcot und seines Assistenten Paul Richer gewesen, als sie in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts am Pariser Hôpital de la Salpêtrière die Hysterikerinnen in all jenen Posen fotografieren liessen, die diese während eines Anfalls einnahmen. Auch Charcots Fotografien sind nichts anderes als bildgebende Verfahren, die das vormalig undefinierbare gehaltene Leiden der Hysterie endlich sichtbar und damit kategorisierbar und analysierbar machen sollten. Das einstige Mysterium der Hysterie wird so zum visuellen Spektakel, buchstäblich zum Schauspiel. Doch damit ist der Beweischarakter der so entstehenden Bilder sogleich wieder infrage gestellt. Was ist denn auf den Fotografien Charcots nun eigentlich zu sehen? Tatsächlich nur das Leiden

an sich? Oder nicht vielmehr, wie das Leiden sich eigens für den Blick des Arztes und das Objektiv seiner Kamera in Szene setzt? Wie der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman in seiner Untersuchung der Salpêtrière-Fotos gezeigt hat, stellen Charcots Bilder weniger einen objektiven Befund als vielmehr die komplexe Verstrickung von Authentizität und Inszenierung dar, von ärztlichem Blick und Patientenpose, männlichem Voyeurismus und weiblicher Zurschaustellung. Das Bild als Vorgabe und Zugabe ist im selben Moment Beglaubigung und Verfälschung. Anstatt Klarheit zu schaffen, entpuppt sich das bildgebende Verfahren vielmehr als ein Bilderwahn, den Arzt und Patient miteinander teilen, eine *folie à deux*.

Tatsächlich deutet bereits der Ausdruck «bildgebende Verfahren» auf diese Widersprüchlichkeit hin. Denn wo das Bild erst gegeben werden muss, ist es eine Zutat, ist nicht einfach Resultat des Leidens, sondern wird von woanders übertragen.

Wer wüsste freilich besser um solche Vorgänge als jene Kranken selbst, die von Bildern in Form von Halluzinationen heimgesucht werden, Bildern, die sie nicht als eigene Imagination, sondern als äussere Wahrnehmung und mithin als fremde Eingebung erleben? Die widersprüchlichen Bilder, die der ärztliche Blick erzeugt, beenden also nicht, sondern setzen mithin nur fort, was dem Patienten an ambivalenten Eindrücken widerfährt. Die Diagnose benutzt dieselben Methoden wie das Leiden, und was seitens der Medizin als Versprechen gilt, nämlich dass auch verborgene psychische Vorgänge ins Bild gesetzt werden können, wird seitens der Patienten als Indiz geistiger Störung genommen, etwa wenn Gedanken sich zu Halluzinationen verdichten. Bildgebung ist beides. «Alles, was wahrgenommen wird, kann auch halluziniert werden», schreibt Eugen Bleuler in seinem «Lehrbuch der Psychiatrie» lapidar und stellt damit nichts weniger als die Trennung von Wahn und Wahrnehmung ausser Kraft. Wie kann ich sicher sein, ob die mir gegebenen Bilder Zeichen des Wahns oder der Gesundheit sind?

Es kann denn auch nicht verwundern, dass das Kino seit seiner Erfindung von der Psychiatrie besonders fasziniert ist. Denn der psychiatrische Imaginationsraum ist mit seiner exzessiven Bildproduktion sowohl auf Arzt- wie Patientenseite nicht nur ein ungemein reichhaltiges Sujet für den Film. Vielmehr sind die von der Psychiatrie und ihren bildgebenden Verfahren aufgeworfenen Fragen nach der Wahr- oder Wahnhaftigkeit von Bildern genau dieselben, die auch das Kino von Anfang an umtreiben. Frühe Kritiker des Kinos äussern denn auch prompt den Verdacht, dass der Film mit seiner systematischen Überwältigung der Wahrnehmung Ursache psychischer Störung sein könnte: «Der Kinematograph wirkt schädlicher und nervenzerstörender [als das Lesen von Schund- und Detektivromanen] durch die zeitliche Konzentration der Vorgänge. Beim Lesen können wir beliebig Halt machen, Kritik üben, uns durch Nachdenken und geistige Verarbeitung von dem drückenden Inhalt des Schundromans befreien. Anders beim Kino. [...] Die schauerlichen Stoffe

erschüttern namentlich beim Kind und beim sensiblen Menschen das Nervensystem bis zur Qual, aber sie geben uns nicht die Mittel, um uns dieser Angriffe auf unser Seelenleben zu erwehren. Nur wenige Menschen haben so viel sinnliche Phantasie, um beim Lesen die Dinge plastisch vor Augen zu haben; der Kino stellt aber alles leibhaftig vor Augen.» So schreibt der deutsche Psychiater Robert Gaupp 1911 in den «Süddeutschen Monatsheften» und spricht damit aus, was viele fürchten: Das Kino macht wahnsinnig.

Und umgekehrt macht der Wahn offenbar Kino, wie es beim vergessenen, ja aus der Geschichte der Psychoanalyse weitgehend verdrängten Freudianer erster Stunde, Victor Tausk, nachzulesen ist. Tausk schreibt über jenen rätselhaften Beeinflussungsapparat, von dem bestimmte schizophrene Patienten berichten und der ihnen zufolge für ihre Halluzinationen verantwortlich ist: «Der schizophrene Beeinflussungsapparat ist eine Maschine von mystischer Beschaffenheit. Die Kranken vermögen seine Konstruktion nur andeutungsweise anzugeben. Er besteht aus Kasten, Kurbeln, Hebeln, Rädern, Druckknöpfen, Drähten, Batterien u. dgl. [...] Er macht den Kranken Bilder vor. Dann ist er gewöhnlich eine Laterna magica oder ein Kinematograph. Die Bilder werden in der Fläche, an den Wänden oder Fensterscheiben gesehen, sie sind nicht dreidimensional wie die typischen visuellen Halluzinationen.»

Die Psyche entpuppt sich bei Tausk als Filmprojektor, der jede Oberfläche zum Screen zu machen vermag. Schon im Untersuchungsdispositiv bei Charcot blieb der Fotoapparat nicht einfach aussen vor, sondern formte jene psychische Krankheit erst mit, die er zu dokumentieren vorgab. Bei Gaupp und schliesslich bei Tausk aber hat sich die Koppelung von psychischem und filmischem Apparat derart totalisiert, dass der eine den andern nicht nur beeinflusst, sondern dass die beiden gar miteinander identifiziert werden.

Diese enge Koppelung von psychischem und kinematografischem Apparat ist zugleich Problem und Potenzial all jener Filme, die explizit die Psychiatrie in ihren Blick zu nehmen versuchen. Problematisch ist sie insofern, als damit jeder Versuch, die Psychiatrie gleichsam von aussen schildern zu wollen, unweigerlich scheitern muss. Naiv ist, wer nach Charcot und Tausk noch glaubt, mit fotografischer Apparatur einfach nur aufzeichnen zu können, was in der Psychiatrie geschieht. Das fotografische Medium des Films steckt schon viel zu tief in Übertragungsverhältnissen mit der Psychiatrie. Das macht denn auch die Versuche, sich der Psychiatrie im Dokumentarfilm zu nähern, so problematisch. Frederick Wisemans *Titicut Follies* von 1967, der die unmenschlichen Zustände in amerikanischen Nervenheilstätten der Zeit anprangert, ist erschütternd in seiner Drastik und war als aufrüttelnde Psychiatriekritik zweifellos notwendig. Zugleich aber beschleicht den Zuschauer auch das unangenehme Gefühl, die Kamera, die die Patienten noch in ihrer grössten Erniedrigung zeigt und sich immer wieder viel zu nah an ihre Gesichter und an ihre Körper herandrängt, mache bei der

Quälerei ebenfalls mit. Wenn der hilflose Blick eines nackten, in seiner Zelle vor sich hin stampfenden Insassen sich direkt in die Kamera richtet, zweifelt man, ob er im filmenden Gegenüber einen Verbündeten oder nicht doch einen weiteren Folterknecht sieht. Auch wenn in den Gesprächen, die die Filmmacherin Allie Light in *Dialogues with Madwomen* (1993/94) mit ehemaligen Psychiatriepatientinnen führt, die Kamera verschiedentlich in die Gesichter dieser Frauen hineinzoomt, kann einen dies nicht nur als Zeichen der Anteilnahme, sondern auch als Quälerei anmuten. Unweigerlich macht sich so die Kamera mitschuldig an dem, was sie anprangern will.

Das Potenzial des Psychiatriefilms hingegen steckt im Versuch, diese Verstrickung nicht zu kaschieren, sondern im Gegenteil die Vermischung von dokumentierendem, strafendem und halluzinierendem Blick vehement auszuagieren. Wenn sich in Martin Scorseses *Shutter Island* von 2010 jener Polizist, der eine aus der psychiatrischen Anstalt entflozene Kindsmörderin sucht, schliesslich als Insasse eben jener Anstalt entpuppt, ist damit die unauflösbare Verstrickung von Beobachter und Beobachtetem, von Behandelndem und Behandeltem zur Pointe des Films gemacht worden. Dazu passen dann auch die fadenscheinigen filmischen Tricks, die Scorsese verwendet. Die offensichtlichen Rückprojektionen, etwa wenn der Detektiv zu Anfang mit der Fähre zur Insel, auf der die Klinik liegt, übersetzt, durchschaut auch ein ungeübter Zuschauer sofort als billigen Illusionismus. Doch damit deutet sich bereits an, dass der filmische Apparat ein Tausk'scher Beeinflussungsapparat ist, der uns Bilder vormacht. Die bildgebenden Verfahren des Films waren immer schon Wahnvorstellungen.

Subtiler und radikaler als Scorsese haben das freilich bereits seine Vorbilder getan, etwa Robert Rossen mit seinem letzten Film *Lilith* von 1964. Der von Warren Beatty gespielte Exsoldat Vincent meldet sich als Praktikant in einer psychiatrischen Privatklinik und verstrickt sich in einer fatalen Beziehung mit einer der Patientinnen, der von Jean Seberg gespielten Schizophrenen Lilith Arthur. Wenn Vincent zum Schluss mit den Worten «Help me» sich selbst bei seinen Vorgesetzten einweist, lässt der Film es offen, ob er nicht schon von Anfang an eigentlich gar nie Mitarbeiter, sondern immer schon Patient war. Scorsese meint, am Schluss eindeutige Verhältnisse schaffen zu müssen, Rossens Film zeigt, dass es diese Eindeutigkeit in der Psychiatrie offenbar nicht gibt. Im geschlossenen System des psychiatrischen Dispositivs gibt es die Position des neutralen Beobachters nicht mehr, von der aus säuberlich zwischen Gesunden und Kranken zu unterscheiden wäre. Allzu sehr sind Arzt und Patient in jener Beziehung zueinander befangen, die Sigmund Freud und Sándor Ferenczi «Übertragung» genannt haben. Übertragung freilich, so weiss die Psychoanalyse nur zu gut, funktioniert immer in beide Richtungen. Nicht nur der Patient überträgt seine Wünsche und Phantasien auf den Analytiker – das Spiel geschieht unweigerlich auch umgekehrt. Und es sind nicht zuletzt Bilder, die

Das fotografische Medium des Films steckt schon viel zu tief in Übertragungsverhältnissen mit der Psychiatrie. Das macht denn auch die Versuche, sich der Psychiatrie im Dokumentarfilm zu nähern, so problematisch.



hier hin und her gesendet werden. Auch Charcots Fotostudien an der Salpêtrière sind Zeugnisse einer solchen erotisch aufgeladenen Übertragung, wo sich der weibliche Körper dem männlichen Blick so zu sehen gibt, wie dieser ihn gerne sehen möchte. «Show me yours, I show you mine.» Oder, wie es beim irre gewordenen Psychiater Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs* heissen würde: «Quid pro quo». Was sich bei Charcot in Fototechnik überträgt, ist nichts weniger als die Übertragung selbst. Entsprechend ist auch bei Robert Rossen und seinem Kameramann, dem grossen Eugen Schüfftan, bereits die Filmkamera in die heiklen Übertragungsverhältnisse zwischen Psychiatern und Psychotikern involviert. Merkwürdig schwankend und immer wieder rätselhafte Beobachtungspositionen einnehmend, scheint der Kamerablick in *Lilith* zugleich subjektiv markiert und doch mit keiner der Figuren identifizierbar. Es ist vielmehr, als würde die Kamera den Blick der Übertragung selbst einnehmen, die sich ebenfalls weder einfach objektivieren noch auf eine der beteiligten Figuren fixieren lässt, sondern die vielmehr zwischen den Personen hin und her pendelt, ohne je zur Ruhe kommen zu können. Wenn Vincent in der Schlusssequenz des Films durch ein Drahtgitter hindurch gefilmt wird, wie er über den Rasen des Anstaltgeländes läuft, wirkt das Bild bei aller zur Schau getragenen Symbolträchtigkeit zutiefst rätselhaft. Ist Vincent derjenige, der hinter Gittern steckt, oder nicht vielmehr die Kamera? Ist der Kamerablick derjenige psychiatrischer Überwachung oder psychotischer Gefangenheit? Könnte man eine klare Antwort geben, hätte man damit einen Schlüssel, um den Zirkel der Übertragung aufschliessen zu können. Rossens Film aber verweigert ihn uns.

So bleiben denn die Figuren unrettbar miteinander verbandelt. Nicht umsonst ist das Thema Inzest allgegenwärtig. Nicht nur, dass die Figur Lilith Arthur in der Vergangenheit offenbar in einer inzestuösen Beziehung mit ihrem Bruder gestanden hat, die sie immer wieder in neuen Situationen neu ausagiert, so zum Beispiel, wenn sie auf einem Jahrmarktsausflug zwei kleine Buben in ein erotisches Spiel verwickelt. Bereits ihr Name verweist auf einen Bruch mit den Gesetzen der Genealogie, ist doch die mythologische Figur der Lilith jene erste Frau Adams, die sich seiner Herrschaft entzogen und damit die Installierung eines patriarchalen Verwandtschafts- und Herrschaftssystems von allem Anfang an infrage gestellt hat.

Derart sensibilisiert für das Fangnetz der Übertragung, in dem sich Insassen wie Aufseher der Klinik gleichermassen verheddern, wird man es auch in so frühen Auseinandersetzungen mit der Psychiatrie wie Gregory La Cavas leider viel zu wenig bekanntem *Private Worlds* von 1935 ausmachen können. Auch hier verweben sich die Beziehungsfäden und Übertragungskanäle zwischen den Figuren zum psychotischen Knäuel. Mit den privaten Welten, von denen der Titel spricht, sind nicht nur die imaginären Gebilde in den Köpfen der psychotischen Patienten gemeint, sondern mindestens so sehr auch das Privatleben der Ärzte, das sich mit diesen vermischt.

Ist der Kamerablick derjenige psychiatrischer Überwachung oder psychotischer Gefangenheit?

Dreiecksbeziehungen, inzestuöse Geschwisterfixierung und neurotischer Frauenhass – das alles findet in *Private Worlds* nicht etwa nur hinter den Türen der geschlossenen Abteilung statt, sondern auch zwischen den Ärzten. Umso signifikanter ist es darum, wenn die von Claudette Colbert gespielte Ärztin Jane Everest durch ihre weibliche sanfte Art nicht nur besonders aggressive Patienten zu beruhigen weiss, sondern am Ende auch den frauenhassenden Klinikleiter zu zähmen versteht. Derartige Analogisierung sollte einen alarmieren: Ärztliche Fürsorge wird als verkapptes erotisches Spiel und das private Liebesleben als Fortsetzung psychiatrischer Intervention entlarvt. «Are you still speaking to me as a doctor?», fragt die Ärztin ihren Chef in der finalen Liebesszene, die nichts anderes als eine rabiante Kurzanalyse ist. «I'm speaking to you as a man.» – Diese Antwort wirft mehr Fragen auf, als dass sie eine Lösung bringt. Sie zeigt an, wie ununterscheidbar sich Privates und Professionelles bereits vermischt haben. Bei der anschliessenden Umarmung schwenkt die Kamera hinunter zum Plüschtier in der Hand der Frau, Symptom einer unausgelebten Sexualität, das sie nun aus der Hand gleiten lässt. Quid pro quo? Soll so die erfolgreiche Durcharbeitung des privaten Psychodramas aussehen? Oder zeigt das Schlussbild nicht vielmehr an, wie unaufgelöst die Übertragungsverhältnisse sind und längst nicht mehr nur zwischen Arzt und Patient, sondern auch zwischen Arzt und Ärztin spielen?

So gesehen, ist *Private Worlds* denn auch das heimliche Prequel von Vincente Minnellis *The Cobweb* von 1955. Charles Boyer, der in *Private Worlds* den misogynen Anstaltsleiter gibt, steht denn prompt auch bei Minnelli einer Nervenklinik vor, hier nun allerdings andauernd bemüht, seinen Potenzverlust durch Frauengeschichten zu kompensieren. Der starke Mann ist derweil ein anderer, der von Richard Widmark gespielte Psychiater Stewart McIver, der damit Furore macht, dass er die Patienten als autonome Partner in die Diskussion um die Geschicke der Klinik miteinbezieht. Es ist von bitterer Ironie, dass diese psychiatrische Ideologie der *self-governance* genau von jenem Klinikleiter eingeführt wurde, dem im Lauf des Films die Selbstkontrolle mehr und mehr abhanden kommt. Versuchsfeld und Exempel für einen solchen Einbezug der Patienten soll die Neugestaltung der Anstaltsbibliothek sein, genauer: die neuen Vorhänge. Einer der Patienten, der suizidale, unter Zurückweisungsängsten leidende Stevie, soll das Design der neuen Vorhänge gestalten. Doch der scheinbar banale Gegenstand wird alsbald zum heiss umkämpften Objekt, an dem sich ganz unterschiedliche Begehren verdichten. Die frustrierte Gattin McIvers will nämlich ihrerseits für neue Vorhänge sorgen, um sich so wenigstens stellvertretend wieder ins Bewusstsein ihres sie vernachlässigenden Gatten zu drängen. Die geizige, für die Finanzen zuständige Mitarbeiterin Victoria Inch (gespielt von Lilian Gish) wiederum sieht in der Neugestaltung der Vorhänge einen Angriff auf ihre Position innerhalb der Klinikhierarchie. Und so nehmen die Übertragungsverwicklungen ihren

Lauf: «The trouble began...» steht in schwungvollen Lettern über die Cinemascope-Bilder der Eröffnungssequenz geschrieben. Der Anlass mag lächerlich anmuten, die daraus sich entspinnde Beunruhigung ist es nicht. Stattdessen zeigt das scheinbar arbiträre Beispiel der Vorhänge, wie im überdeterminierten Raum der Psychiatrie noch das kleinste Detail zum Knackpunkt werden kann, darob ein ganzes System implodieren kann. Umso mehr aber sollte einem ob dieser Detailversessenheit von Minnellis Film auffallen, wie viele Details der Film bis zum Schluss unadressiert lässt. Wenn über das Schlussbild, in dem der einmal mehr gerettete Stevie ausgerechnet in jenen Vorhang gehüllt einschlummert, den nicht er gestaltet, sondern die Psychiatergattin sich ausgesucht hatte, geschrieben steht «The trouble was over», kann sich auch der leichtgläubigste Zuschauer nur wundern. Nichts ist vorbei. Nichts ist gelöst. Weder die Beziehungsprobleme zwischen dem Psychiater und seiner Gattin noch das gestörte Verhältnis der beiden zu ihren Kindern. Das Töchterchen habe in der Schule als Berufswunsch «Patientin» angegeben, wird McIver von seiner Frau vorgeworfen – Beweis, wie viel mehr Interesse und libidinöse Energie er an seine Schutzbefohlenen verschwendet anstatt an seine Familie. Abgesehen von einer einzigen Szene, in der der Vater seine Kleine die Treppe hochträgt, ist diese vernachlässigte Tochter während des ganzen Films abwesend, auch und gerade am Ende. Der Film selbst mag sich um die Tochter nicht kümmern. Es ist, als wäre sie tatsächlich bereits als Patientin in einer geschlossenen Abteilung ausserhalb des Films für immer interniert worden. Ebenso auffällig unangesprochen bleibt die Figur des Sohns, der mit sich selber Schach spielt und der am Ende seinem Vater gar Absolution erteilen muss, als dieser mit schlechtem Gewissen erklärt, es sei halt für einen Arzt manchmal einfacher, sich um seine Patienten zu kümmern als um die eigene Familie. «I know Dad», meint darauf der kleine Sohn aufmunternd lächelnd, «that's your job», und sieht weiter zu, wie der Vater für den Patienten im Wohnzimmer Milch aufwärmt, während er sich sein Abendessen selber machen muss. Auffällig ist auch, dass dieser Sohn so effeminiert erscheint, was durch die Herrenanzüge und Hemden, die er trägt, nur noch stärker betont wird. Der kleine Mann sieht immer aus wie ein Mädchen, das sich als Junge verkleidet. Der Film zeigt diese queere Figur und lässt sich doch nie auf sie ein. Dass jener «trouble», von dem Anfangs- und Schlusssatz sprechen, auch ein «gender trouble» sein könnte, davon will der Film offenbar nichts wissen. Der Zuschauer aber fragt es sich umso mehr.

So ist *The Cobweb* gerade in seiner eigenwilligen Ideosynkrasie, mit der er scheinbare Banalitäten zur Hauptsache macht, aber ins Auge springende Fragen gänzlich ignoriert, ein exemplarisches Beispiel für einen Psychriefilm, der hervorkehrt, wie sehr er selbst in jenem psychologischen Spinnennetz (das titelgebende «Cobweb») gefangen ist, das er porträtiert. Oder plump formuliert: Minnellis Film ist selbst nicht wenig verrückt.

Dass Minnelli in seinem Psychodrama auch das eigene Metier des Filmemachens als psycho-pathologischen Vorgang versteht, darauf deutet allein schon hin, wie sehr *The Cobweb* aufs eigene Medium und dessen Geschichte rekurriert: Darsteller wie Charles Boyer und Lilian Gish, die hier die alternde Garde von Psychiatern spielen, stehen unweigerlich auch für jenes alte Hollywoodkino, dessen Stars sie mal waren. Bedenkt man, dass für die Rolle von Stevie ursprünglich James Dean im Gespräch war, wird einem klar, wie sehr hier über die personalen Konflikte auf der Handlungsebene auch ein Konflikt zwischen verschiedenen Hollywoodstilen ausgetragen wird. Ähnlich wie Billy Wilder, der in seinem düsteren Film noir *Sunset Boulevard* alte Stars wie Buster Keaton, Erich von Stroheim oder Gloria Swanson auftreten lässt und damit auch die morbide Seite der Traumfabrik thematisiert, führt Minnelli in *The Cobweb* die Diskussion sich verändernder psychiatrischer Methoden mit der Geschichte Hollywoods eng.

Vor allem aber stellt Minnelli mit *The Cobweb* seine eigene Filmästhetik in psychiatrische Zusammenhänge: Der hypersensible Künstler Stevie, der von unpassenden Vorhängen buchstäblich in den Irrsinn getrieben wird, dieser Stevie, der gleich zu Filmanfang die letzten Worte des ein Jahr zuvor verstorbenen Malers André Derain zitiert: «Some red, show me some red... and some green», dieser Stevie ist nicht nur ein Vorläufer jenes anderen grossen männlichen Künstlers, Vincent van Gogh, den Minnelli bereits ein Jahr später zum Protagonisten seines Films *Lust for Life* machen wird, dieser Stevie ist vor allem ein Alter Ego des Regisseurs Minnelli. Wie der labile Stevie war auch Minnelli berüchtigt für seine Aus- und Zusammenbrüche, sollte die Farbgestaltung einer Szene nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallen sein. Die stilisierten, mit leuchtenden monochromen Farben übertuschten Zeichnungen, die Stevie von der Klinik und ihrem Personal anfertigt, um sie dann als Muster auf die neuen Vorhänge drucken zu lassen, erscheinen wie Blätter aus Minnellis eigenen Skizzenbüchern. Minnelli, der in seinem ersten Job Schaulustfensterdekorateur war, kann die Vehemenz, mit der in *The Cobweb* um Zimmerdekoration gestritten wird, nur zu gut verstehen. Sein Film verrät, dass er genau an derselben Hypersensitivität leidet wie sein junger Protagonist. «Show me some red!» ist die Losung nicht nur des affektgestörten Patienten, sondern auch dieses Regisseurs, dem Farbe nie natürliche Eigenschaft der Dinge, sondern immer Signal entfesselter Gefühlslagen war. «Wenn bestimmte Zustände und Sachverhalte den Lauf der Welt beeinflussen, wenn die Gestalten eine Tanzfigur bilden, dann ist das vom Glanz der Farben und ihrer nahezu zerfleischenden, verschlingenden und zerstörerischen Absorbtionsfunktion nicht zu trennen», schreibt Gilles Deleuze über Minnelli. Im Filmemachen, so wie es Minnelli betreibt, gehen Innendekoration und psychotische Auflösung Hand in Hand. Mit Psychiatrie hat beides intim zu tun. Und mit Kino auch.

Im Psychriefilm, so lernen wir spätestens mit Minnelli, begegnet der Film unweigerlich sich

Stattdessen zeigt das scheinbar arbiträre Beispiel der Vorhänge, wie im überdeterminierten Raum der Psychiatrie noch das kleinste Detail zum Knackpunkt werden kann.



The Cobweb (1955) Gloria Grahame, John Kerr und Richard Widmark, Regie: Vincente Minnelli



La tête contre les murs (1959) Jean-Pierre Mocky und Charles Aznavour, Regie: Georges Franju



Shock Corridor (1963) Regie: Samuel Fuller

Shock Corridor (1963) Regie: Samuel Fuller



selbst als pathologischem Verfahren. «Das Ich schaltet frei mit allen Erlebnissen, seien es Sinneseindrücke, Einfälle, Erinnerungsvorstellungen, Träume, Halluzinationen, Gedankenkombinationen – alles hat gleiche Anwartschaft, als real existent zu gelten, wenn das Ich, der niemand verantwortliche Autokrat, es so will», schreibt Hans Prinzhorn in seiner epochalen Studie «Die Bildnerie der Geisteskranken». Damit ist aber auch der Traum eines jeden Regisseurs bündig beschrieben. Und wenn es über den Psychotiker heisst, «aus den sinnlichen Daten der Umwelt [...] macht sich der autistisch-selbtherrliche Schizophrene natürlich eine ganz andere, reichhaltigere Welt, die er nicht durch logische Konvention sichert und mit anderen Menschen in Einklang bringt, sondern die ihm eben Rohmaterial für seine Einfälle, seine Willkür, seine Bedürfnisse bleibt», dann beschreibt Prinzhorn damit zugleich das, was laut Dziga Vertov jeder Kameramann und jeder Cutter macht: Aufnahmen der Umwelt neu kombinieren, um aus diesem Rohmaterial nach eigener Willkür eine neuen Welt zu bauen. *Private Worlds* halt.

Dass sich in diesen psychotischen Privatwelten des Psychriefilms gleichwohl gesellschaftliche Realitäten wie in einem vergrössernden Zerrspiegel zeigen lassen, haben Filme wie Leopold Lindtbergs Glauser-Verfilmung *Matto regiert* und Klassiker der Psychiatriekritik wie Anatole Litvaks *The Snake Pit* oder Georges Franjus *La tête contre les murs* bewiesen. In einer der eindrücklichsten Szenen von *Matto regiert* wird dem in der Psychiatrie ermittelnden Wachtmeister Studer die Abteilung mit den besonders hoffnungslosen Fällen vorgeführt. Als Studer gemeinsam mit dem Arzt durch die Reihen der Insassen geht, steht einer plötzlich auf und erhebt die Hand zum Hitlergruss. Der Moment ist kurz und doch verstörend genug: Im Inneren der Psychiatrie herrscht nicht unbedingt ein anderer Wahnsinn als draussen. Am weitesten im Versuch, den Gegenraum der Psychiatrie zu benutzen, um darin die Kehrseiten der eigenen Gesellschaft aufzusuchen, ist freilich Samuel Fuller mit *Shock Corridor* gegangen. Wenn sich der investigative Journalist Johnny Barrett als Patient in eine Nervenheilanstalt einweisen lässt, um dort einen Mord aufzuklären, wird der Gang in die Psychiatrie zur Reise ins Herz der Finsternis von Amerika. Einer der Patienten, der kriegstraumatisierte und von den Kommunisten einer Gehirnwäsche unterzogene ehemalige Korea-Soldat Stuart, wähnt sich fortan als Konföderierten-General im amerikanischen Bürgerkrieg. Offensichtlich ist dieser Wahn ein Versuch des unter seinem Landesverrat leidenden Soldaten, sich so wieder zu reamerikanisieren. Zugleich aber wirkt diese Deckerinnerung noch verstörender, wenn man bedenkt, dass der Bürgerkrieg ja ein Krieg war, den Amerika gegen sich selbst geführt hat. Im Versuch, das Trauma des Korea-Kriegs zuzudecken, wird nur das alte Trauma der sich selbst zerstörenden Nation aufgedeckt. Reamerikanisierung entpuppt sich damit unweigerlich als Retraumatisierung. Der Krieg Amerikas mit sich selbst hört nicht auf. An Schizophrenie leidet das ganze Land.

Noch beunruhigender wird diese Zerrissenheit Amerikas vom Anstaltsinsassen Trent vorgeführt, einem Schwarzen, der sich in seinem Wahn eine Ku-Klux-Klan-Kapuze überzieht und gegen seine eigene Rasse Hass predigt. Trent weist damit auch auf jenes nach wie vor nicht erfüllte Versprechen des amerikanischen Bürgerkriegs hin, die Schwarzen zu ihrem Recht kommen zu lassen. So, wie der Bürgerkrieg noch immer nicht zu Ende ist, so ist auch der Schwarze noch immer Ausgestossener, der an der nicht überwundenen Intoleranz seiner Nation buchstäblich zerbricht. Als unmöglich-paradoxe Erscheinung eines schwarzen Ku-Klux-Klan-Schergen verkörpert er die doppelzüngige Bigotterie eines ganzen Landes, das mit sich selbst uneins ist. Schonungslos wie kein anderer porträtiert Fuller in *Shock Corridor* das eigene Land als unentrinnbares Irrenhaus, in dem am Ende auch der eingeschleuste Journalist durchdreht. Und doch gibt sich Fuller nicht der arroganten Illusion hin, diesen Wahnsinn einer ganzen Nation einfach nur von aussen zeigen zu können. Der Regisseur zeigt vielmehr sich und die von ihm benutzten filmischen Mittel als Teil des Deliriums. Wenn die Figuren von traumatischen Erinnerungsbildern überwältigt werden, dann zeigt der Film dies in Form von Farbaufnahmen, die plötzlich durch diesen Schwarzweissfilm zucken. Der Film ist in sich gespalten, auch technisch und formal: Schwarzweiss ist mit Farbaufnahmen verschnitten, Breitwandbilder erscheinen ins 4:3 verzerrt und gestaucht. Der Film dreht durch, er gerät aus allen Fugen. Vor allem aber handelt es sich bei dem als *memory flashes* eingeschnittenen Material um Aufnahmen, die Fuller im Zusammenhang mit anderen Filmen machen liess. Die befremdenden Ansichten, die *Shock Corridor* stören, den Film zerreissen, ihn gleichsam «schizophrenisieren», sind gar keine fremden, sondern nur wieder die eigenen Bilder des Regisseurs. Wo die Insassen ihr Trauma immer wieder neu durchleben müssen, wühlt sich der Filmemacher unablässig durch das eigene Bildarchiv und setzt beides in eins. Das Filmen in der Psychiatrie ist Durcharbeitung und Retraumatisierung in einem Zug. Das gilt für Fuller wie für das Genre schlechthin. Im Versuch, dem Wahnsinn ein Bild zu geben, entdeckt der Film sich endgültig selbst als psychotischen Prozess. Und indem sich das Kino im Imaginationraum der Psychiatrie verliert, kommt es zu sich. x

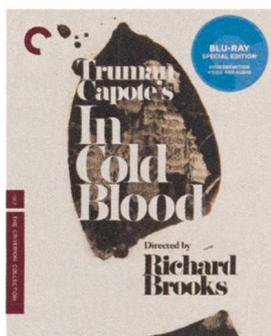
→ Zitierte Literatur:

- Eugen Bleuler: Lehrbuch der Psychiatrie, Berlin 1921
- Georges Didi-Huberman: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot, München 1997
- Gilles Deleuze: Das Bewegungs-Bild: Kino 1, Frankfurt a. M. 1989
- Victor Tausk: Gesammelte psychoanalytische und literarische Schriften, Wien, Berlin 1983
- Hans Prinzhorn: Bildnerie der Geisteskranken, Heidelberg 1922

- Dieser Essay ist nicht zuletzt auch ein Resultat meiner Seminare zum Thema «Film & Psychiatrie», die ich seit 2009 gemeinsam mit Isolde Eckle und Ioannis S. Zachariadis an der Psychiatrischen Universitätsklinik Zürich (Burghölzli) durchführe.
www.schnittstellen.me/lehre

1 Box
3 DVDs
5 Bücher

DVD ↓
Beklemmend
schön, verstörend
präzis



In Cold Blood (Richard Brooks, USA 1967),
Format 1:2.35, Sprache: Englisch, Untertitel:
Englisch, Vertrieb: Criterion Collection
(Achtung: Code 1)

Der amerikanische Regisseur *Richard Brooks* dürfte den meisten wegen seiner Tennessee-Williams-Verfilmung *Cat on a Hot Tin Roof* (1958) bekannt sein, jenem Südstaatendrama, das der Filmgeschichte eines der schönsten Leinwandpaare bescherte: Liz Taylor und Paul Newman. Brooks' Meisterstück jedoch, der 1967 entstandene *In Cold Blood*, ist zu Unrecht in Vergessenheit geraten; umso verdienstvoller, dass er nun vom amerikanischen Label Criterion herausgegeben wurde. Der Film basiert auf Truman Capotes gleichnamigem Roman, der seinerseits auf einer wahren Begebenheit beruht: Im Westen von Kansas überfielen 1959 die ehemaligen Häftlinge Dick Hickock und Perry Smith das Haus einer wohlhabenden Familie. Doch was als Raub geplant war, entgleiste

auf entsetzliche Weise und gipfelte in der Ermordung aller vier Familienmitglieder. Die beiden Täter wurden gefasst, zum Tod verurteilt und 1965 hingerichtet. Diese Geschichte verarbeitete Capote zu einem «nicht-fiktionalen» Roman, der zu einem der Wegbereiter des *New Journalism* wurde.

Brooks verarbeitet Capotes Vorlage zur klinisch exakten Rekonstruktion eines Verbrechens und seiner Vorgeschichte, ohne jemals in Gefühlskälte abzudriften. Für die Entwicklung der beiden Protagonisten lässt er sich ungewöhnlich viel Zeit, sodass sich *In Cold Blood* vom herkömmlichen Muster des Kriminalfilms abhebt. Anstatt sich auf die eindimensionale Skizze zweier seelenloser Täterbestien zu beschränken, weitet er sich zur vielschichtigen und psychologisch ausgereiften Charakterstudie: Dick Hickock und Perry Smith sind Täter gewordene Opfer, die sich längst in einer fatalen Abwärtsspirale bewegen. So gelingt dem Film das irritierende Kunststück, dass man als Zuschauer von Anfang an besonders mit Smith empathisch mitgeht, ohne deshalb das Verbrechen zu entschuldigen. Zudem wird *In Cold Blood*, scheinbar beiläufig, zum engagierten Plädoyer gegen die Todesstrafe.

Dass dem Film das gelingt, liegt nicht nur an der Geschichte, die er erzählt, sondern auch und gerade an den Bildern des Kameramanns *Conrad Hall*. Hall, der später auch George Roy Hills *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), John Schlesingers *Marathon Man* (1976) und Sam Mendes' *American Beauty* (1999) fotografieren wird, legt Einstellungen von fesselnder Schönheit und Präzision vor, und was er in Sachen Beleuchtung leistet, ist schlicht atemberaubend. Seine Bilder werden durch die Montage des Cutters *Peter Zinner* zum komplexen und buchstäblich aufsehenerregenden Geflecht von Rückblenden und Schauplatzwechseln. *Quincy Jones* wiederum erschafft dazu einen gleichermassen unterkühlten wie vorwärtstreibenden Jazz-Score. So ist *In Cold Blood* am Ende nichts weniger als eine «master class in filmmaking», wie es auf dem Cover der DVD heisst.

Wie immer beim Label Criterion besticht auch diese Ausgabe durch exzellente Qualität: Neben der 4K-Restauration des Films enthält die Doppel-DVD reichhaltiges, neu gefertigtes Bonusmaterial, darunter Beiträge über Conrad Halls Kameraarbeit, Peter Ziners Montage und Quincy Jones' Filmmusik. *With Love from Truman* (1966), ein Kurzdokumentarfilm von *Albert* und *David Maysles* (zwei Eckpfeilern des amerikanischen Direct Cinema), rundet die vorzügliche Edition ab.

Philipp Brunner

DVD ↓
Young
Schmetterherz



Slow West (John Maclean, Grossbritannien, Neuseeland 2015), Format: 1:1.66,
Sprache: Englisch, Untertitel: Deutsch,
Vertrieb: Ascot Elite Home Entertainment

Ein schottischer Adliger im Wilden Westen? Da mag man sich an *A Man Called Horse* (1970, Regie: Eliot Silverstein) erinnern fühlen, an Richard Harris, der als englischer Lord John Morgan von Lakota-Sioux gefangen genommen und wie ein Pferd misshandelt und erniedrigt wird, bis er sich im Kampf bewährt und Häuptlingswürden erlangt. Der amerikanische Westen als Männerschmiede und Abhärtungsprogramm für weichliche Europäer – das hat Tradition. Der schottische Indie-Rock-Musiker *John Maclean* will es in seinem Spielfilmerstling *Slow West* anders: Sein blaublütiges Jüngelchen Jay Cavendish lässt sich seine Zartheit durch nichts und niemanden austreiben. Vielmehr ist seine Weichheit gerade seine Härte, die all die abgebrühten Revolverhelden verblassen lässt. «Ein Greenhorn schleppt der Reinlichkeit wegen einen Waschschwamm von der Grösse eines Riesenkürbis und zehn Pfund Seife mit in die Prärie und steckt sich dazu einen Kompass bei, der schon am dritten oder vierten Tag nach allen möglichen Richtungen, aber nie mehr nach Norden zeigt», heisst es auf den ersten Seiten von Karl Mays «Winnetou I». So ein Greenhorn ist auch der vom siebzehnjährigen *Kodi Smit-McPhee* als mond-süchtiger tumber Tor der Liebe grandios gespielte Jay. Auch er hat einen Kompass im Gepäck – und den Reiseführer «Ho! For the West», der «Lonely Planet» von damals. Nur dass er nicht zum «Westmann» reift, schon gar nicht mit eiserner Faust und Repetiergewehr. Kein Old Shatterhand – ein Young Schmetterherz.

Denn Jay ist seiner aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Angebeteten Rose auf den Fersen, die mit ihrem Vater aus Schottland flüchten musste, weil dieser versehentlich Jays Onkel erschlagen hatte. Dass er für Rose nichts weiter ist als «der kleine Bruder, den ich nie hatte», stört den hoffnungslos Verliebten ebenso

wenig wie die zahllosen Gefahren, die im Wilden Westen lauern. Prompt gerät er in die Bredouille und wird vom ehemaligen Desperado Silas gerettet, der ihm für hundert Dollar seine Dienste als Reiseführer und *chaperon*, als Anstandswauwau also, anbietet. Silas handelt indes nicht aus schierer Menschenliebe – er weiss, dass Rose und ihr Vater steckbrieflich gesucht werden, und verspricht sich zusätzlich 2000 Dollar Kopfgeld. Freilich heften sich im kapitalistischen Amerika von 1870 rasch weitere Auftragskiller auf die Spur der Flüchtigen, sodass es zu einem blutigen Shootout kommen muss.

Macleans Film ist kein tragischer Stimmungswestern, eher schon ein ironisch-kluger postmoderner und postkolonialer Metawestern voller verspielter Episoden mit einer kreolischen Band mitten in der Prärie oder einem deutschen Schreiberling, der an einem Werk über den Genozid an den Ureinwohnern arbeitet. Was für ein wunderbares Bild, als Jay und Silas nach einer nächtlichen Überschwemmung ihre nassen Kleider an einer zwischen den beiden Pferden aufgespannten Wäscheleine trocknen!

Slow West ist ein bisschen blutig, ein bisschen surreal, ein bisschen sozialkritisch – kurz vor Schluss sehen wir eine Diashow mit allen Toten des Films. Vor allem aber ist *Slow West* eine Variation auf John Fords *The Searchers*: Hier wie dort suchen ein freundlicher Jüngling und ein griesgrämiger älterer Mann eine im Wilden Westen verschollene junge Frau, wobei der Alte eigentlich im Sinn hat, die Frau, sobald sie gefunden ist, zu töten. Zwar ist Rose nicht wie Fords Debbie von Indianern entführt worden, aber sie hat in ihrem «little house on the prairie» auch einen indianischen Verehrer, der für sie kämpft. Nur ist Silas kein brutaler Zyniker wie John Waynes Ethan Edwards. Jay nennt ihn «a brute», einen Rohling, aber nur, um sogleich mit ihm bildungsbürgerlich Zitate aus den Psalmen oder den Werken des schottischen Dichters Thomas Hood auszutauschen oder über Darwins Evolutionslehre zu parlieren: «Leben ist mehr als Überleben», posaunt der radikale Romantiker, und man ahnt schon, dass er vor der Selektion keine Gnade finden wird.

Da ist es auch nicht so schlimm, dass *Michael Fassbender* als Silas nicht der geborene Westernheld ist. Statt einer verlebten Haudegenvisage eine sanfte Stimme, die Off-Stimme eines unzuverlässigen oder zumindest ambivalenten Erzählers nämlich, der sich raubeiniger gibt, als er ist. Die Schlusspointe ist so witzig und scharfsinnig wie der ganze Film: Wie in *The Searchers* blicken wir aus dem Häuschen durch den Türrahmen in die Wildnis (wenn auch nicht Monument Valley, sondern neuseeländische Schneeberge und

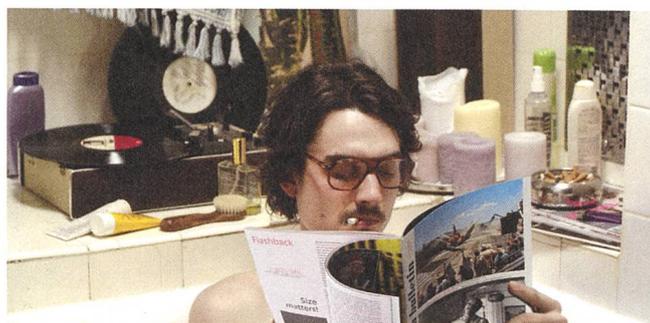
Schenken Sie sich
und anderen

acht mal im Jahr

cineastisches
Lesevergnügen.

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino
www.filmbulletin.ch



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

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

11 –
19.3.
2016

30^e
Festival
International
de Films
de Fribourg

www.fiff.ch

Anzeige

sogar theater
Ihr literarisches Theater in Zürich

Bei uns braucht
es keine Virtual-
Reality-Brille.

Wir bieten
farbiges Kopfkino
zum eintauchen.

Josefstrasse 106 | 8005 Zürich | www.sogar.ch

Anzeige

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

Kino für 5.-
Gratis für Mitglieder
des VSETH/VSUZH

LIEBE IST FÜR ALLE DA

23.2. **CRASH** Ab 18 Uhr: Apéro mit Crêpes und Pastis
David Cronenberg, CA/UK 1996, 100 min, 35 mm

1.3. **A CHINESE GHOST STORY** Ab 19 Uhr: Hongkong-Apéro
Siu-Tung Ching, HK 1987, 98 min, 35 mm

8.3. **SICK: THE LIFE AND DEATH OF BOB FLANAGAN, SUPERMASOCHIST** Kirby Dick, US 1997, 90 min, 35 mm

15.3. **FILM D'AMORE E D'ANARCHIA** Ab 19 Uhr: Gratis-Spaghetti
Lina Wertmüller, IT 1973, 124 min

22.3. **POSSESSION** Andrzej Żuławski, FR/BRD 1981, 124 min, 35 mm

5.4. **HÖHENFEUER** Q&A mit Fredy M. Murer
Fredy M. Murer, CH 1985, 119 min

12.4. **DASIS** Ab 19:30 Uhr: Koreanischer Apéro
Chang-dong Lee, KR 2002, 133 min

19.4. **WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF?** Ab 19:30 Uhr: Apéro
Mike Nichols, US 1961, 131 min

26.4. **A ZED AND TWO NOUGHTS** Peter Greenaway, UK/NL 1985, 115 min

3.5. **GRIZZLY MAN** In Anwesenheit des Bärenexperten David Bittner – Ab 19:30 Uhr: Vodka-Bärchen
Werner Herzog, US 2005, 103 min

10.5. **HAPPINESS** Todd Solondz, US 1998, 134 min, 35 mm

Jeweils am Dienstag im StuZ², Universitätsstrasse 6
Kasse/Bar 19:30 – Film 20:00 – www.filmstelle.ch

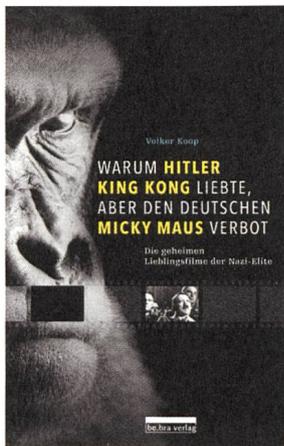
VSETH **KUNZLE DRUCK** **ALTERNATIVE BANK SCHWEIZ** **PROPAGANDA** **VSUZH**

Anzeige

ein verbranntes Kornfeld), doch Fassbender torkelt nicht als einsamer Wolf in die Landschaft hinaus wie weiland John Wayne, sondern nagelt das Huferisen über der Innenseite der Tür wieder fest. Er findet das Familienglück mit Rose und seine innere Mitte, denn in Tat und Wahrheit beruht die Zivilisation nicht, wie bei Ford und vielen anderen Klassikern, auf dem Selbstopfer des ehrbaren, aber ewig heimatlosen Gewalttäters. Vielmehr lebt dieser ambivalente Rohling in uns allen weiter. Für unseren Frieden gestorben ist der bedingungslos Liebende, das Schmetterherz tief in uns drin.

Michael Pfister

Buch ↓ Parallelwelt



Volker Koop: Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite. Berlin, be.bra Verlag, 2015. 256 S., Fr. 23.90, € 19,95

Der Titel weckt Interesse, der Untertitel eher Skepsis. Klingt er doch nach Blick durchs Schlüsselloch. Dass Diktatoren heimlich mit grösstem Vergnügen jene Filme sehen, die sie ihren Untertanen verbieten, ist ja nichts Neues, auch von der Filmleidenschaft Hitlers und zumal Goebbels' konnte man schon häufiger lesen. Der Autor Volker Koop, Jahrgang 1945 und Verfasser mehrerer Bücher zum Nationalsozialismus, zitiert in seiner Veröffentlichung nicht immer unumstrittene Zeitzeugen, hat aber vorrangig in Archiven recherchiert. Wir erfahren, dass Hitler am Abend «oft drei oder mehr Filme hintereinander» sah und dabei «seichte Unterhaltung» bevorzugte – «der Diktator richtete keine intellektuellen Ansprüche an die Streifen, die er sich ansah» und war im Übrigen «schon in den zwanziger Jahren regelmässiger Kinogänger». Eher knapp fielen überwiegend seine Kommentare aus, auch die von Goebbels (in dessen Tagebüchern) bewegten sich oft nur

auf der Ebene von Geschmacksurteilen. Die Vorgänge, die zum Verbot einzelner Filme führten, werden anderswo ausführlicher abgehandelt. Sie erscheinen hier weniger als ausgeklügeltes, zentral gesteuertes Zensursystem als vielmehr ein Gegeneinander persönlicher und partikularer Interessen. Dafür erfährt man etwas zur privilegierten Stellung der Schauspieler im Dritten Reich, etwa dass Olga Tschechowa und Jenny Jugo auch im Krieg mit Autos und Benzin(gut) scheinen versorgt wurden. Die hier zitierte Äusserung des Reichspressechefs Otto Dietrich über Hitler – «Der Film vermittelte ihm in gewisser Weise den Kontakt mit dem normalen Leben draussen, den er entbehrte» – könnte ein Ansatz sein, nach möglichen Verbindungslinien zwischen den gesehenen Filmen und den folgenden politischen Entscheidungen zu forschen. Das allerdings leistet diese Veröffentlichung nicht.

Frank Arnold

Box ↓ Aufbruch, Zensur, Verbot



Verboten: 10 Filme (5-DVD-Box mit zehn DDR-Filmen des Jahrgangs 1965/66), Formate 1:1.33 und 1:2.35, Sprache: Deutsch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Icestorm

Bei den Stichworten «Neue Welle» und «Film» denkt man in erster Linie an die französische Nouvelle Vague, die Ende der fünfziger Jahre eine eigentliche filmische Revolution im europäischen Film einläutete. Was im Umkreis von François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer und Claude Chabrol begann, war freilich kein Einzelphänomen, sondern Teil einer Erneuerungsbewegung, die in den sechziger Jahren das internationale Filmschaffen nachhaltig veränderte: Neue Wellen erfassten auch den britischen, bundesdeutschen und skandinavischen Film. Hier wie dort meldeten sich junge Regisseure zu Wort und opponierten gegen das Kino der Vätergeneration. Sie rückten jugendliche Lebenszusammenhänge in

den Mittelpunkt ihrer Geschichten und brachen mit filmischen Konventionen, die sie ohne viel Federlesen als überkommen abtaten.

Doch die Neuen Wellen waren kein exklusiv westliches Phänomen. Auch hinter dem damaligen Eisernen Vorhang waren die sechziger Jahre das Jahrzehnt des filmischen Aufbruchs: sei es in der Tschechoslowakei, in Polen, Ungarn oder Jugoslawien, sei es in der Sowjetunion oder der DDR mit ihren sogenannten *Kaninchenfilmen*. Was nach Kinderfilmen über possierliche Pelztierchen klingt, ist in Wahrheit das aufregendste und zugleich düsterste Kapitel der Geschichte des DDR-Films. Denn sie alle entstanden nahezu zeitgleich in den Jahren 1965/66, einer ebenso kurzen wie widersprüchlichen Phase des politischen Tauwetters. Plötzlich war es möglich, neue Geschichten zu erzählen, künstlerisches Neuland zu betreten, kritische Fragen zu wagen und unbequeme Kommentare zu äussern – mal metaphorisch verpackt (um den Argwohn der Zensoren nicht zu wecken), mal direkt und ohne Umschweife ausgesprochen. Die Begeisterung währte allerdings nur kurz: Irritiert von der Aufbruchstimmung im Land, setzte die Staatsführung im Dezember 1965 zu einem eigentlichen Kahlschlag an und verbot zahlreiche Bücher, Theater- und Musikstücke. Am härtesten traf es den Film, denn fast die gesamte Jahresproduktion wurde gestoppt, verschwand in den Kellern der Zensurbehörden und konnte erst nach dem Mauerfall 1989 öffentlich aufgeführt werden.

Das deutsche Label Icestorm hat nun zehn der insgesamt zwölf Kaninchenfilme in einer Box mit dem Titel «Verboten: 10 Filme» herausgebracht: Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich* (der den Verbotsfilmen zu ihrer ungewöhnlichen Bezeichnung verhalf), Frank Vogels *Denk bloss nicht, ich heule*, Günter Stahnkes *Der Frühling braucht Zeit*, Ralf Kirstens *Der verlorene Engel*, Herrmann Zschoches *Karla*, Egon Günthers *Wenn du gross bist, lieber Adam*, Frank Beyers *Spur der Steine*, Hans-Joachim Kasprzik's *Hände hoch oder ich schiesse*, Jürgen Böttchers *Jahrgang 45* und Gerhard Kleins *Berlin um die Ecke*. Die Filme liegen in tadellosen Fassungen auf fünf DVDs vor. Jeder von ihnen wird durch Interviews mit den Regisseuren oder anderen an den Filmen Beteiligten ergänzt, die Rückblick auf die kulturpolitischen Bedingungen halten, unter denen die Filme entstanden. Die «Verboten»-Box bietet damit einen unverzichtbaren Einblick in ein Kapitel deutscher Filmgeschichte – und den Beweis, dass die Neue Welle im Osten jener im Westen in nichts nachstand.

Philipp Brunner

FESTIVAL INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON
DOC OUTLOOK
INTERNATIONAL MARKET
DU 15 AU 23 AVRIL 2016
VISIONSDUREEL.CH

VISIONS DU RÉEL

MAIN SPONSOR

La Mobilière

MEDIA PARTNER

SRG SSR

IMAGE: MAITE ALBERDI - THE LIFE GUARD DESIGN: BONTRON@CO

Anzeige

DVD ↓ Selbst- bestimmung



Dora – Oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern (Stina Werenfels, Schweiz / Deutschland, 2015), Format 1:1,85, Sprache: Deutsch, Untertitel: Englisch, Französisch, Vertrieb: AL!VE, Almodora Film, Praesens

Das Verhältnis von Behinderten und Sexualität ist – unzähligen Resolutionen und Lippenbekenntnissen zum Trotz – weiterhin ein heikles Terrain. Anders ist kaum zu erklären, dass *Stina Werenfels* nach ihrem viel beachteten *Nachbeben* (2006) mit dem nächsten Projekt bei zahlreichen eidgenössischen Filmförderungsstellen auf taube Ohren stiess. *Dora – Oder die sexuellen Neurosen unserer Eltern* wurde vorwiegend mit deutschem Kapital schliesslich in Berlin gedreht, nicht zum Schaden des Films.

Dora (sensationell *Victoria Schulz* in ihrem Debüt) ist geistig behindert. An ihrem 18. Geburtstag beschliesst ihre Mutter *Kristin* ohne Wissen des Vaters, die beruhigenden Psychopharmaka der Tochter abzusetzen. *Dora*, sprühend vor Lebensfreude, begegnet bald dem gut aussehenden, undurchsichtigen *Peter* und beginnt zum Entsetzen der Mutter eine sexuelle Beziehung mit ihm. *Doras* Eltern sind mit der anarchischen Kraft der Tochter zunehmend überfordert.

Regisseurin *Werenfels* zeigt das Geschehen oftmals durch die Augen *Doras* mittels subjektiver Kamera. Dabei dienen Close-ups gleichzeitig der Identifikation und der Verfremdung; zudem stellen wechselnde Blickwinkel und eine äusserst bewegliche Kamera Sehgewohnheiten infrage. Das Publikum ist auch inhaltlich gefordert, etwa bei der Beurteilung der Person von *Peter*: Ist er ein Verführer? Ein Vergewaltiger? Oder ein echter Freund *Doras*? Sodann: Welche Motive leiten die Mutter, die sich selber ein zweites Kind wünscht und stattdessen mit der Schwangerschaft der Tochter konfrontiert wird? Letztlich wirft der Film die Frage auf, wann Selbstbestimmung anfängt, wem

Kurz belichtet ↑

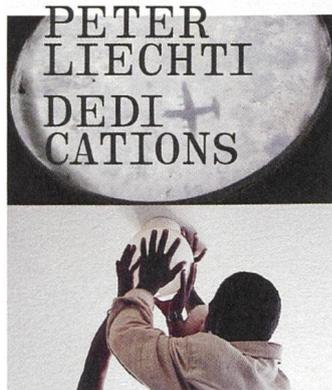
Filmbulletin 60 № 2 / 2016

sie gestattet wird, und was die Folgen sind, wenn sie jemand so konsequent beansprucht wie Dora.

Die DVD wird mit mehreren Bonusbeiträgen dem Rang dieses anspruchsvollen und vielschichtigen Films gerecht. In längeren Interviews äussern sich die vier Hauptdarsteller zu ihrer Arbeit. Dabei bleibt die Aussage von *Lars Eidinger*, dem Darsteller von Peter, haften, dass das Filmthema «weder ein Ausweichen noch ein Schummeln» erlaubt habe. Ein 22-minütiges Making-of enthält Probenaufnahmen verschiedener Filmszenen und gibt Einblick in die optischen und technischen Vorkehrungen für die anspruchsvolle Kameraarbeit von *Lukas Strebel*. Last, not least sehen wir Regisseurin Werenfels im Gespräch mit *Lukas Bärfuss*, dem Autor der literarischen Vorlage zum Film. Der Theaterautor lobt die Regisseurin für die Freiheit, die sie sich genommen hat. Dass Dora am Ende des Films selber Mutter wird, hätte er auf der Bühne kaum vermitteln können.

Felix Aeppli

Buch → Leuchtende «Schreib- häufchen» in düsteren Zeiten



Peter Liechti: *Dedications*. Hrsg. von Jolanda Gsponer. Mit einem Essay von Christoph Egger. Zürich, Scheidegger & Spiess, 2016, 185 S., inkl. DVD, Fr. 39, € 38

«Meine Texte sind einfache Entscheidungen: Von Zeit zu Zeit spüre ich den Drang, etwas loszuwerden, so einen Druck – fast körperlich –, dem ich nachgeben muss, mich möglichst schnell hinzusetzen und das Geschäft zu verrichten.» Nachdem der Schweizer Filmmacher *Peter Liechti* von seiner Krebserkrankung erfahren

hatte, begann für ihn eine Zeit voller Ungewissheit und Schmerzen. Das Schreiben, diese «Notdurft», aber auch sein mit letzter Kraft noch vorangetriebenes Filmprojekt waren Halt und schmerzliches Erkennen zugleich. «*Dedications*», so der Titel des Projekts, ist letzte Hingabe an die Arbeit, an das Leben, aber auch die Einweihung von Aussenstehenden in das, was man fast immer bis zum bitteren Ende verdrängt: die Gedanken ans Sterben.

Der Film sollte die «physische Instabilität, die Überempfindlichkeit, die die Krankheit mit sich bringt» vermitteln. Mit der Verknüpfung von Auszügen aus seinem Spitaltagebuch und Bildern, die das Unheimliche evozieren, wollte Liechti sich dem Ende des Lebens, sich selbst und dem eben noch nicht Erledigten nähern. Entstanden ist bis zu seinem Tod im April 2014 ein fünfzehnminütiger Rohschnitt. Darin besticht die Direktheit Liechtis, der mutig vor die Kamera tritt, gepaart mit beklemmenden Impressionen: geisterhafte Super-8-Aufnahmen, grobe und doch Bände sprechende Recherchebilder aus Schwarzafrika, Streifzüge durch Museen und Landschaften.

Was übrig blieb, hat Liechtis Partnerin *Jolanda Gsponer* nun sorgfältig und respektvoll zu einem dreiteiligen Vermächtnis zusammengestellt: einer filmischen Lesung, von Liechti in seiner Atelierwohnung gelesen, einer Wander-Installation von *Yves Netzhammer* und einem Buch mit filmischen Qualitäten. Das Fragmentarische ist allen drei Teilen eigen, und doch überrascht jedes einzelne Werk durch Kohärenz. Die fünfzig Minuten lange Lesung erscheint viel zu kurz. Eine Vertiefung und Erweiterung erfährt sie zum Glück in Buchform.

Schon der Innenumschlag zieht in ein düsteres, unheimliches Universum. Es ist die Reise in die unbekannte Ferne. «Möchte ich lieber in Zürich sterben oder in der Ostschweiz? Ich kann mich nicht entscheiden, beides ist mir zu nah. Am liebsten wär mir das Weltall, verglühen in einer explodierenden Raumsonde – ein exklusiver Todeswunsch, ist mir auch etwas peinlich.» In den undatierten kurzen Texten spiegelt sich das aus den Fugen geratene Zeitgefühl, wenn keine Zeit mehr bleibt. Die Bilder schaffen für die aus dem Entsetzen geborene Klarheit der Worte einen sinnlichen Resonanzraum. Auch hier ein Ineinandergreifen von unvollendeten Projekten: Standbilder von lange zurückliegenden Reisen nach Schwarzafrika und aktuellen Vorarbeiten für *Dedications*, von Spitalaufnahmen und den in Sepia getauchten Super-8-Bildern. Alles ist skizzenhaft, ohne Legende, ohne Identifizierung, und doch fällt alles durch die «Montage» wie ein Puzzle zusammen. Die in einer fragil-instabilen

Schrift gesetzten Texte und die schlicht angeordneten Bilder bilden ein dichtes Geflecht. Liechtis scharfsinnige Kommentare liegen auf einer Folie aus Verzweigung, Selbstmitleid, Unmut über das Schicksal. «Schreibhäufchen» nennt Liechti diese klugen und ehrlichen Beobachtungen. Und fragt sich: «Wann hört man auf, ein reifer Künstler zu sein, und beginnt, ein alter zu werden?» Liechti bleibt für immer ein reifer Künstler.

Tereza Fischer

Bücher → Aufbruch und Abbruch



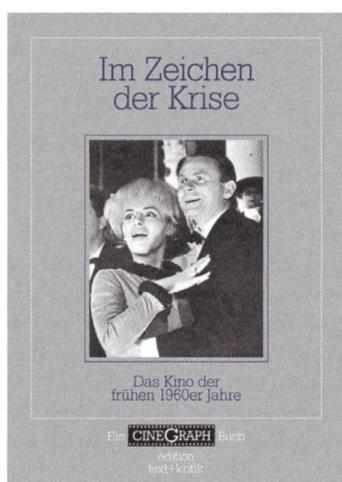
Connie Betz, Julia Pattis, Rainer Rother; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Hg.): *Deutschland 1966. Filmische Perspektiven in Ost und West*. Berlin, Bertz + Fischer, 2016, 204 S., Fr. 33.80, € 25

Ist «1968» weltweit in die Geschichte eingegangen als Chiffre für die Rebellion gegen die alte gesellschaftliche Ordnung, so war 1966 für den deutschen Film – in Ost und West – ein Jahr des Aufbruchs (der im Osten zu einem abgebrochenen Aufbruch wurde), das Thema der diesjährigen Berlinale-Retrospektive war. In der Bundesrepublik triumphierten die Unterzeichner des Oberhausener Manifests vier Jahre nach ihrer Willensbekundung, den neuen deutschen Film zu verkörpern, mit ihren ersten Langfilmen: Dafür gab es Auszeichnungen bei den internationalen Festivals von Cannes, Berlin und Venedig sowie beim Deutschen Filmpreis. Im Osten dagegen markierte das 11. Plenum der SED einen «Kahlschlag»: Zwei Drittel der Spielfilme des Jahres wurden abgebrochen und verboten.

«Der Generationenkonflikt ist das grenzüberschreitende Thema der Filme dieses Jahres», konstatieren die Herausgeber zur Begleitpublikation in ihrem Vorwort, wobei die Protagonisten in den Westfilmen sich «in der Regel im Stadium vor der Rebellion» befinden – sie «lassen sich treiben». Es ist «eine Generation in Wartehaltung», wie es

Bert Rebhandl formuliert, dessen Text sich unter anderem mit Filmen von Alexander Kluge (*Abschied von Gestern*), Peter Schamoni (*Schonzeit für Fühse*), Haro Senft (*Der sanfte Lauf*) auseinandersetzt und Straub/Huillet's *Nicht versöhnt* (1965) als radikaleren Gegenentwurf ins Spiel bringt. Ralf Schenk resümiert noch einmal den Weg zu den Verbotsfilmen der DDR, Andreas Kötzing charakterisiert die deutsch-deutschen Filmbeziehungen von 1966 als «eine Geschichte verpasseter Möglichkeiten», mit einer DDR, die aus dem Westen bevorzugt harmlose Unterhaltungsware importierte, und einer Bundesrepublik, wo ein interministerieller Ausschuss mit dem Verbot von mindestens 130 Filmen zwischen 1953 und 1967 darüber wachte, dass bundesdeutsche Kinogänger nicht kommunistischen Einflüssen ausgesetzt waren. Die Gründung der beiden Filmschulen dffb in Berlin und HFF in München wird von Peter C. Slansky in Dokumenten nachgezeichnet, das Fernsehjahr 1966 von Claudia Wick umrissen («Der Feierabend findet nun zuhause statt»). Weitere Texte gelten Dokumentar- (Britta Hartmann), und Experimentalfilmen (Claus Löser) sowie Frauenbildern (Claudia Lenssen); aufschlussreich auch der Dokumentarteil, in dem Christiane von Wahlert den «Kampf um die Sittlichkeit» dokumentiert, den die FSK gegen nackte Busen auf der Leinwand oder auch gegen einen Werbeslogan wie «Ein Film über die Liebe vor der Ehe» (Es) führte.

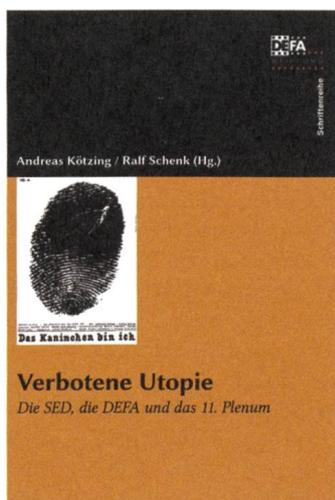
Eine informative Publikation, auch wenn ich mir zusätzliche, kontextualisierende Informationen über das sonstige Filmgeschehen in der Bundesrepublik (und eine Bibliografie) gewünscht hätte.



Johannes Roschlau (Red.): Im Zeichen der Krise. Das Kino der frühen 1960er Jahre. München, edition text + kritik, 2013. 175 S., Fr. 34.90, € 26

So lohnt sich hier ein Hinweis auf den Sammelband, der den Cinegraph-Filmkongress 2012 (Thema «Kalter Krieg und Filmfrühling. Das Kino der frühen 1960er

Jahre») dokumentiert. Unter anderem wegen des Beitrags über die Filmarbeit des Literarischen Colloquiums Berlin (LCB), die im Berlinale-Buch von Claus Löser nur kurz gestreift wird. Dreizehn Autoren würdigen in zwölf Texten Erneuerungsbewegungen (wie die Münchner Gruppe), einzelgängerische Hoffnungsträger (wie die «Selbstvermarkter» Will Tremper und Wolfgang Neuss) oder einzelne Filme (wie Egon Günthers *Lots Weib*, DDR 1964/65, «der letzte offen realistische Gegenwartsfilm, der vor dem 11. Plenum ins Kino kam»). Aufschlussreich auch der (Rück-)Blick auf die publizistische Begleitung der Neuerungen, in der Bundesrepublik durch die Zeitschrift «Filmkritik», in der DDR durch die «Filmwissenschaftlichen Mitteilungen». Auch mit seinem Blick über die deutschen Grenzen hinaus, etwa zur tschechoslowakischen Neuen Welle («die nicht etwa eine «Frucht» des Prager Frühlings war, sondern ihm den Boden bereitete»), schafft der Band Kontexte zur Entwicklung in Deutschland.



Andreas Kötzing, Ralf Schenk (Hg.): Verbotene Utopie. Die SED, die DEFA und das 11. Plenum. Berlin, Bertz + Fischer, 2015, 544 Seiten, plus Audio-CD, Fr. 38.40, € 29

Eine wahrhaft umfassende Beschäftigung mit dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 leistet ein vor kurzem von der DEFA-Stiftung herausgegebener Sammelband. Mitherausgeber Andreas Kötzing beschäftigt sich auf 130 Seiten mit der Vorgeschichte, angefangen mit den sowjetischen Einflüssen in der SBZ/DDR nach dem Zweiten Weltkrieg. Spannend zu lesen ist dabei nicht zuletzt, dass die «Kulturkämpfe» immer in Beziehung zu den Auseinandersetzungen um die Wirtschaftspolitik gesetzt werden. Ergänzt wird dieser Text durch persönliche Erinnerungen der Autorin Regine Sylvester. Im zweiten Teil werden zwölf verbotene Spielfilme, ein kurzer Dokumentarfilm und «inkriminierte Trickfilme» kritisch gewürdigt, jedem Text sind umfassende

filmografische Angaben sowie eine detaillierte Chronik der jeweiligen Zensurmassnahmen beigegeben. Im dritten Teil schliesslich werden auf 80 Seiten fünfzehn Dokumente reproduziert, überwiegend Stellungnahmen der Hauptverwaltung Film. Eine schöne Beigabe ist eine 74-minütige CD mit Redebeiträgen des 11. Plenums, im Buch selber kommentiert von Günter Agde.

Frank Arnold

The Big Sleep

Ettore Scola
10. 5. 1931–19. 1. 2016

«Scolas beste Filme zeigen, wie alles Leben im Fluss ist und zerfließt und die stumme, beredete Staffage übriglässt. Die beharrliche Kamera, die am Ende von Filmen wie *Una giornata particolare*, *La terrazza*, *Le bal* und jetzt *La famiglia* nichts anderes mehr tut als leeren, stillen Schauplatz filmen – «rien n'aura eu lieu que le lieu.»

Pierre Lachat in seinem Text zu *La famiglia* in Filmbulletin 4.1987

Jacques Rivette
1. 3. 1928–29. 1. 2016

«Jacques Rivette, dieser *agent provocateur* der Phantasie, spielt mit den Imaginationen seiner Zuschauer, er nutzt sie als Teil der Erzählung. Die Magie seines Films rührt auch daher, dass wir Zuschauer offener assoziieren, ihn weiterspinnen und erst *fertigstellen* müssen. Rivette macht uns ganz direkt zu Filmemachern. Sein Film ist ein Traum, der uns zum Träumen bringt.»

Norbert Grob in seinem Essay «System im Chaos» zu *La bande des quatre* in Filmbulletin 3.1989

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

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, Bernece

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Gerhard Midding, Simon Spiegel, Thomas Binotto, Uwe Lützen, Till Brockmann, Stefan Volk, Flavia Giorgetta, Michael Pekler, Michael Ranze, Philipp Stadelmaier, Erwin Schaar, Johannes Binotto, Oswald Iten, Philipp Brunner, Michael Pfister, Frank Arnold, Felix Aeppli, Roland Herzog

Titelbild

Matto regiert von Leopold Lindtberg (1947)
Love in the Afternoon von Billy Wilder (1957)

Fotos

Wir danken: trigon-film, Ennetbaden;
Agora Films, Genève; Cinémathèque suisse,
Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse,
Dokumentationsstelle Zürich, Elite Film,
Filmcoopi Zürich, Filmpodium, Frenetic Films,
Look Now! Filmverleih, Zürich; Studiocanal
Filmverleih, Piffli Medien, Berlin; Remain in Light,
Bergerhout; Diaphana, Haut et Court, Paris

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

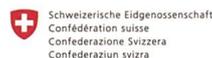
© 2016 Filmbulletin

58. Jahrgang
Heft Nummer 353
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 Beiträgen von Franken 20 000 und mehr unterstützt:



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur



Shu Qi in The Assassin (2015), Regie: Hou Hsiao-hsien

Yesterday's Future: Filmbildung in der Schule

Eine verhaltene Freude über die konstante Stille lag verdeckt hinter meiner Anspannung. Meine Befürchtung, der Film sei eine Zumutung an Langsamkeit für das jugendliche Publikum, hat sich nicht erfüllt. Hundertdreiundsechzig Minuten verstrichen ohne raschelnde Tüten oder kichernde Gespräche, nur wenige sind zwischendurch kurz verschwunden, haben den stillen Ort aufgesucht oder eine Zigarette abgebrannt. Eine ansprechende Aufmerksamkeit für junge Erwachsene, die mit anderen Tempi an Schnitt und Bildwechsel aufgewachsen sind. Die Reise durch die dystopische Landschaft in *Stalker* hat die gymnasiale Schülerschaft gepackt und der Filmreihe einen glücklichen Schlusspunkt gesetzt.

Unter dem Titel «Yesterday's Future» versammelten wir bedeutende Filme, die den Blick auf das zu Erwartende richten, projizieren, was wohl die Auseinandersetzung mit der Zukunft der Menschheit, unseres Planeten umtreiben könnte. Als thematischen Bogen für junge Erwachsene arrangierten wir neue Begegnungen zu vielfältigen Standpunkten der Filmgeschichte. Unbedingt auf der Leinwand, ausserhalb des Schulzimmers wollten wir jene Werke zeigen, die im grossen Format ihre emotionale Wirkung entfalten. Gemeinsam im dunklen Raum – in der Hoffnung, die Rezeption zu verstärken und neue Betrachtungsweisen zu eröffnen, die die Weltsicht der Sechzehn- bis Zwanzigjährigen vielleicht abfedert, sie bestenfalls begeistert oder die in der Rezeption des aktuellen Filmschaffens (*Her*, *Interstellar*, *The Martian* ...) Nachhall findet.

Etwa vor einem Jahr entstand die Idee, dem bewegten Bild in der Schule eine Betonung zu geben, und ich schlug meinem Kollegen aus der Nachbarschule ein gemeinsames Kinoprogramm vor.

Die Gelegenheit war günstig: An der Landstrasse zwischen Baden und Wettingen liegt ganz in der Nähe ein bewährtes Kino, genannt Orient. Das Vorhaben zündete mit dem Namen «Kanti Kino». Jeweils in den Wintermonaten des Schuljahrs möchten wir eine thematische Filmreihe für die Schüler- und Lehrerschaft beider Kantonsschulen anbieten. Kurze mediale Einführungen vor den Filmen orientieren über inhaltliche, gestalterische und historische Aspekte der betreffenden Werke: ein Spagat, Erhellendes zu vermitteln, ohne zu viel preiszugeben.

Rückblickend sind die ersten Vorstellungen von «Kanti Kino» geglückt, haben Turbulenzen in der Handhabung von Remote Control zwischen Zuschauer- und Projektorraum mittels Handzeichen überstanden und manchmal wunderliche Koinzidenzen in der Aktualität gefunden. Wer hätte gedacht, dass unsere Programmierung von 2001 – *A Space Odyssey*, die Inspirationsquelle von David Bowies musikalischer Zeichnung des Weltraums, zum Zeitpunkt seines universalen Abschieds stattfinden würde oder dass wir den Moment der Zeitreise von Marty McFly in *Back to the Future* treffen würden.

Solches erfahre er nur in den Einführungen des «Kanti Kinos», bedankte sich ein älterer Besucher nach dem Filmabspann. Von der jugendlichen Schülerschaft erfuhr man wie gewohnt meist nur indirekt über die Wirkung, wenn etwa eine Kollegin erzählte, eine gemeinsame Schülerin habe offenbar bis spät in die Nacht die Aspekte von Kubricks Film mit ihren Eltern diskutiert. Einzig bei Tatis *Mon oncle* fehlte eine positive Rückmeldung, trotz Hinweisen auf seine Vorbilder Charlie Chaplin und Buster Keaton fand seine mimische Auseinandersetzung, der Zukunft mit skeptischem Humor zu begegnen, kein Verständnis.

Film – oder ganz allgemein Information durch vertonte, bewegte Bilder – spielt eine führende Rolle in der Sozialisation von Kindern, insbesondere von Jugendlichen und jungen Erwachsenen. Als Leitmedium begleitet er uns alle an öffentlichen und privaten Orten und in der digitalen Welt. Galt Film bislang als wichtiges Kulturgut, so ist das Filmen inzwischen eine allgemein verfügbare Kulturtechnik geworden. Die Überzeugung der Relevanz setzt bei der Aktualität ein. In jeder Jugendlichentasche steckt eine smarte Oberfläche mit entsprechenden Werkzeugen, um bewegte Bilder festzuhalten, anzuschauen, zu verändern und mitzuteilen. Diesen Umstand gilt es für die Bildung zu nutzen, nicht nur in meinem Fach, der Bildnerischen Gestaltung. In der Filmgeschichte lässt sich eine Form von Konzentration entdecken, die das

Interesse der Jugendlichen bindet und zum praktischen Schritt in eine erwachsene Auseinandersetzung führt. Wie die Bilder laufen gelernt haben, vermag die zappligen Teile der digitalen Welt zu erklären, beschreibt jene Richtung, die die kulturellen Bildentwicklungen bereits eingeschlagen haben.

Zurzeit ist die Bildung in der Schweiz einer breiten und deutlichen Diskussion über diverse Sparprogramme ausgesetzt. Unsere Initiative, die Schule mit Filmen ausserhalb des Schulzimmers zu erweitern, um die Lerninhalte im kulturellen Programm einzulösen, ist durch Schulleitungen ideell unterstützt und mit einem kleinen Beitrag des Kantons ausgestattet, doch fusst sie im Wesentlichen auf persönlicher Überzeugung und Initiative. Für die zweite Saison von «Kanti Kino» sammle ich momentan Material zu vielfältigen Aspekten der Filmpaare, «Forever Together» ist als Arbeitstitel gesetzt. Aus Sicht junger Erwachsener findet das Thema Zukunft in der Aussicht auf mögliche Partnerschaften eine Fortsetzung. Zwischen Traumpaaren und Gegenspielern soll die duale Verbindung über Geschlechts- und Altersgrenzen hinweg in Filmbeispielen wieder aufblenden.

Roland Herzog

- Grosser Dank für die Mitarbeit am «Kanti Kino» gilt Beda Büchi und Walter Ruggle wie auch dem Team vom Kino Orient in Wettingen, den beiden Schulleitungen der Kantonsschulen Baden und Wettingen und der Unterstützung durch Kultur-macht-Schule im Aargau.
- Roland Herzog arbeitet als Zeichenlehrer an der Kantonsschule Wettingen, hat Kunst (HGK Bern, ZHdK Zürich) und Landschaftsarchitektur (ETH Zürich) studiert wie auch den Master in Kunstvermittlung (HGK Basel) abgeschlossen.
- Kanti Kino zeigte die Filmreihe «Yesterday's Future» mit *Back to the Future* (Zemeckis, 1985), *Blade Runner* (Scott, 1982), *Mon oncle* (Tati 1958), *Nausicäa aus dem Tal der Winde* (Miyazaki 1984), *2001 – A Space Odyssey* (Kubrick, 1968) und *Stalker* (Tarkowski, 1979).

中国秘诀
THE CHINESE RECIPE
DAS CHINESISCHE REZEPT
BOLD AND SMART MUTIG UND KLUG

EIN FILM VON
JÜRIG NEUENSCHWANDER

www.filmcoopi.ch

AB 17. MÄRZ IM KINO HOUDINI

OSCAR® 2016
WINNER
Bester fremdsprachiger Film


GRAND PRIX
FESTIVAL DE CANNES

GOLDEN GLOBE AWARDS®
Bester fremdsprachiger Film

SON OF SAUL

EIN FILM VON LÁSZLÓ NEMES

FILM COOPI

agora

STARKE FILME ZUR ZEIT

AB 24. MÄRZ IM KINO

Eine Hymne an
die Freiheit und
die Jugend

LEYLA BOUZID, TUNESIEN

AS I OPEN MY EYES

Publikumspreise in Venedig, Bastia und Namur

AB 7. APRIL IM KINO

abluka

EMIN ALPER, TÜRKEI

VON BRENNENDER AKTUALITÄT

«Emin Alpers *Abluka* ist
meisterliche Erzählkunst.»

SRF, Brigitte Häring

Spezialpreis der Jury, Filmfestival Venedig 2015

Die erste Adresse für Filme aus Süd und Ost
mit eigenem Onlinekino – reinschauen lohnt sich:
www.trigon-film.org

trigon-film