Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 355

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

Fr. 10.– € 8.–
9 770257 785005 04

№ 4 / 2016
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film und Kino

Über allen Wipfeln Der Baum im Film S. 6

Akram Zaatari

Kunsthaus Zürich

20.5.–31.7. 2016

THIS DAY AT TEN

DR. GEORG UND JOSI GUGGENHEIMSTIFTUNG

www.kunsthaus.ch

Akram Zaatari, *Saida June 6th 1982*, 2003
Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Hamburg / Beirut

Ich hege eine tiefe Bewunderung für das Melodrama und verneige mich vor den Werken von Douglas Sirk.

Pedro Almodóvar

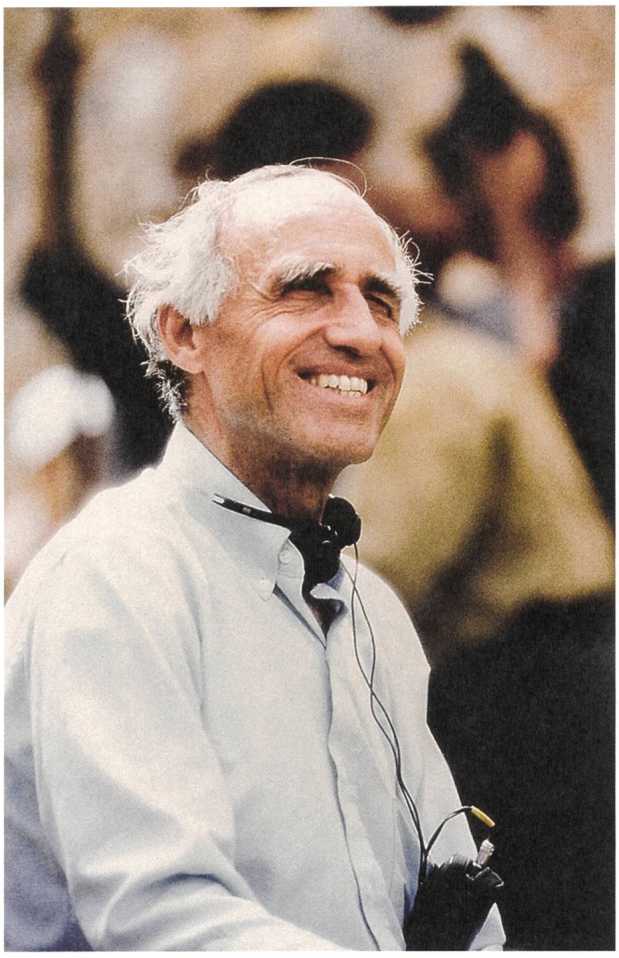
Los abrazos rotos (2009) Regie: Pedro Almodóvar

Über allen Wipfeln

Essay
von Michael Pekler
S. 6–15

Die Jungfrauenquelle (1960) Regie: Ingmar Bergman

Der Baum im Film



Nicolas Gessner

«Die Zuschauer überraschen mit dem, was sie erwarten»

Erinnerungen
von Nicolas Gessner
S. 50–57

The Little Girl Who Lives Down the Lane Revisited

Kritik

S. 23 Everybody Wants Some!!
Richard Linklater
von Marian Petraitis

S. 25 Heart of a Dog
Laurie Anderson
von Erwin Schaar

S. 27 Don't Blink – Robert Frank
Laura Israel
von Patrick Straumann

S. 31 Peggy Guggenheim:
Art Addict
Lisa Immordino Vreeland
von Tereza Fischer

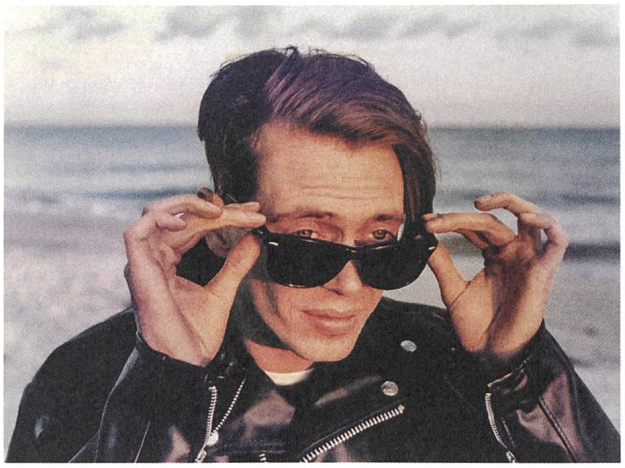
S. 33 Nahid
Ida Panahandeh
von Natalie Böhler

S. 35 Soy Nero
Rafi Pitts
von Philipp Stadelmaier

S. 37 Julieta
Pedro Almodóvar
von Susie Trenka

S. 40 Le miracle de Tekir
Ruxandra Zenide
von Michael Pekler

Peggy Guggenheim: Art Addict (2014) Kritik S. 31



Parting Glances (1986) Flashback S. 46

Electroboy (2014) Der Spoiler S. 17

Editorial
S. 5 Die Qual der Wahl
von Tereza Fischer

Der Spoiler
S. 17 Die Dramaturgie des Realen
von Simon Spiegel

Graphic Novel
S. 18 Der Blick im Rückspiegel
von Johannes Binotto

Porträt
S. 20 Unzufriedene Bilder: Kevin B. Lee und die Kunst des Videoessays
von Dennis Vetter

Fade in/out
S. 22 Orson schreibt
von Uwe Lützen

Soundtrack
S. 43 Satie im Kino des 21. Jahrhunderts
von Oswald Iten

Flashback
S. 46 Leichtigkeit in schweren Zeiten
von Philipp Brunner

Close-up
S. 48 Running over
von Johannes Binotto

Kurz belichtet
S. 58 2 DVDs
5 Bücher

Impressum
S. 63

Geschichten vom Kino
S. 64 Weltspiegel-Lichtspiele in Mettmann
von Kristina Köhler

LATE SHIFT

YOUR DECISIONS ARE YOU

SRG SSR

The world's first
cinematic interactive movie

www.lateshift-movie.com

RSI RTR RTS SRF SWI

Die Qual der Wahl

Da stapeln sich DVDs und Blu-rays, Listen mit noch nicht Gesehenem werden immer länger, im Kino läuft nur noch wenige Tage, was man auch noch nicht gesehen hat, und täglich macht ein E-Mail von mubi.com Appetit auf ein weiteres Highlight. Dazu kommen Klassiker, die es wiederzusehen lohnt, sei es aus purer Nostalgie oder um die aktuellen Trends zu kontextualisieren. Zugegeben, es sind nicht wirklich die schlimmsten Qualen, die man angesichts der Flut von Filmen erleidet, die neu herauskommen oder die man schon lange sehen wollte. Oft wünscht man sich dann aber kurzschlussartig ein weniger grosses Schlafbedürfnis oder eine radikale Reduktion des Angebots. Man muss wählen. Immer und immer wieder.

Im Kino herrscht leider oft «survival of the fittest», sprich der Massentauglichsten. Ich bin aber sehr froh um das breite Angebot, denn ich möchte Filme sehen, die mich überraschen, aufrütteln oder einfach berühren, vor allem möglichst viel Unterschiedliches. Nicht den siebzigsten Weltuntergang, vor dem uns Superhelden retten.

Das hat auch damit zu tun, dass ich im Kino nicht in erster Linie berechenbare Konsumentin sein will, sondern eine Zuschauerin, die ernst genommen wird, die sich ihre eigene Meinung bildet, die Bilder versteht und für die nicht jeder Bruch ausgebügelt werden muss. Ich möchte über die Filme nachdenken. Dazu brauche ich Reibflächen, offene Räume und Diversität. Um die Auswahl zu bewältigen, brauche ich Hilfe: von Programmkinos, von Filmfestivals oder von Zeitschriften und Onlineplattformen. Zum Glück überleben in dieser Welt nicht nur die «fittesten» Filme, sondern auch die intelligenten, kleinen, schönen und alten. Und zum Glück finden sie andere für uns.

Punch-Drunk Love (2002) Regie: Paul Thomas Anderson

Auch in der Redaktion quälen wir uns manchmal mit der Auswahl der Filme. Die Probleme sind ähnlich: Es gibt viel zu viele spannende Arbeiten; es gibt Rahmenbedingungen und Kriterien. Ein wichtiges Kriterium ist, Filmen gerecht zu werden: keine Verrisse und keine Lobhudeleien. Es geht uns darum, neue Lesarten zu eröffnen und damit das Nachdenken über die Werke zu ermöglichen. Es sind wenige Filme, dafür erhalten sie den verdienten Platz.

In unseren Essays darf es dafür mit Filmen wimmeln, die man sich gerne auf seine persönliche To-watch-Liste setzt. *Michael Pekler* musste wohl auch leiden und auswählen, als er sich dem weitverzweigten Motiv des Baums im Film zuwandte. Er hat den Überblick vor lauter Bäumen nicht verloren und nimmt uns mit auf eine inspirierende Reise durch die reiche Kulturgeschichte des Baums im Film.

In seinen Erinnerungen an seinen gruseligen Klassiker The Little Girl Who Lives Down the Lane, aber auch an andere Regiearbeiten entführt uns *Nicolas Gessner* auf die Sets der Siebzigerjahre. Erhellend, unterhaltsam und ein bisschen nostalgisch.

Tereza Fischer

Über allen Wipfeln

Die Jungfrauenquelle / Jungfrukällan (1960) Regie: Ingmar Bergman

Michael Pekler

Schreibt seit 1998 für Filmbulletin und lebt als Filmkritiker in Wien. Zuletzt erschienen ist ein Buch über Terrence Malick.

Opfer / Offret (1986) Regie: Andrej Tarkowskji

Der Baum im Film

Sie stehen in einem Garten, allein auf weiter Flur oder auf einem Friedhof. Sie erzählen Familiengeschichten und Kindheitserinnerungen. Sie sind Tore zu einer phantastischen Welt und Zeugen grausamer Wirklichkeit. Sie verbinden Mythologie und Religion. Sie künden vom Leben und vom Tod: Bäume.

Schuld waren die Schnecken. Der junge Baron hatte sie einfach satt. Also erhob er sich von der Tafel und verliess mit seinen weiss gepuderten Haaren, seiner grünen Joppe mit Schwalbenschwanz, Dreispitz und Gamaschen aus weissem Leder das Haus Richtung Garten. Dort stand die alte Steineiche, auf der er und sein jüngerer Bruder, der Erzähler dieser aussergewöhnlichen Geschichte, schon viele Stunden übermütigen Spiels verbracht hatten. Sein Vater war überzeugt, dass er sich spätestens am Abend wieder in sein wohliges Bett wünschen würde, doch der eigensinnige Zwölfjährige hatte einen anderen Plan. Nicht nur für diesen Abend und die folgende Nacht, sondern für sein restliches Leben: Cosimo Piovasco di Rondò sollte sich in den Bäumen eine eigene Welt errichten. Und nie wieder seinen Fuss auf die Erde setzen.

«Alles, was man von dort oben sah, war andersartig, und schon das machte Vergnügen», heisst es in Italo Calvinos Roman «Der Baron auf den Bäumen» (1957). Der kleine Baron, der beschliesst, sein Leben fortan auf den Bäumen zu verbringen, ist mehr als ein widerspenstiger Jüngling, der sich gegen Strafen, Züchtigungen und Verbote – mithin gegen die alte Ordnung des italienischen Landadels – auflehnt. Cosimo ist kein Held, der Reissaus nimmt und in die Welt hinauszieht, um wie im Schelmenroman die grossen Abenteuer zu bestehen. Sein Weg führt ihn vielmehr von einer Steineiche zu einem Johannisbrotbaum, weiter zu einem Maulbeerbaum und einer Magnolie. Die Bäume, die sich über das gesamte Tal erstrecken und dem Jungen seine neue Freiheit schenken, sind ihm Refugium und Spielplatz zugleich – und damit einer der schönsten utopischen Lebensräume überhaupt.

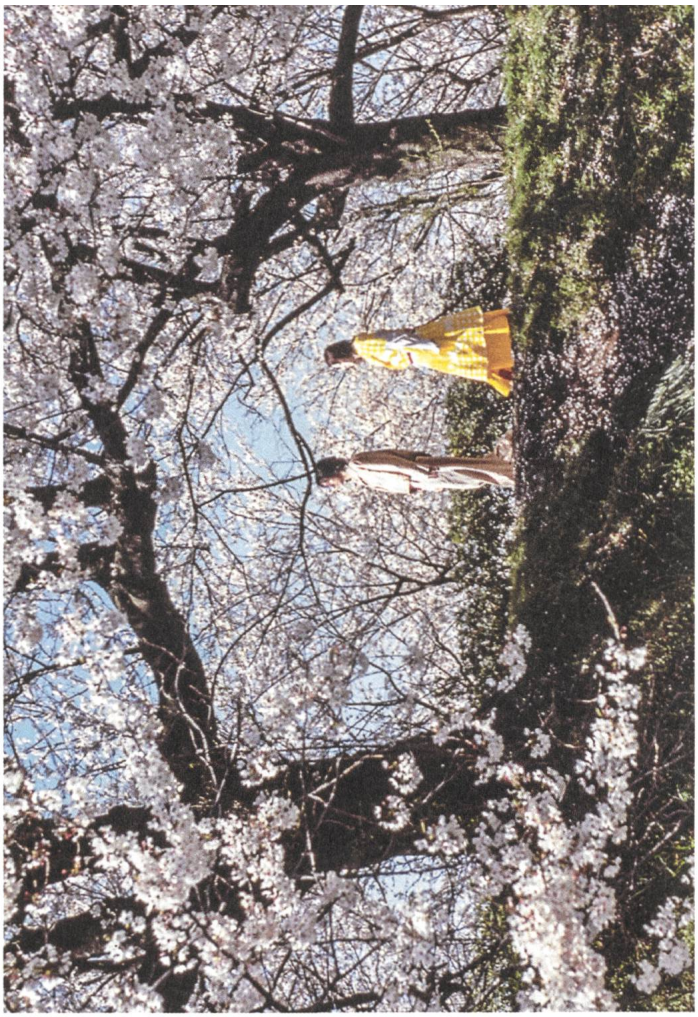
Diese Verbundenheit zwischen Baum und Mensch, von der Calvino mit erstaunlicher Glaubwürdigkeit erzählt, ist gleichwohl eine gänzlich andere als jene, die man gemeinhin phantastischen Geschichten zugesteht, die in einer Welt spielen, in der die Wirklichkeit ausser Kraft gesetzt ist; einer Welt, die realer sein soll als die wirkliche und die einzig existierende.

Die Glaubwürdigkeit Calvinos und mithin aller literarischen – und wie wir sehen werden, auch aller filmischen – Erzählungen von Bäumen und Menschen resultiert hingegen aus einer der ältesten Beziehungen zwischen Mensch und Natur. Sie beginnt beim Baum der Erkenntnis und des Lebens im Paradies, reicht über die Riesenesche Yggdrasil in der «Edda» und den heiligen und kultisch verehrten Bäumen bis zu jenen Bäumen des Todes, mit denen auch das menschliche Ende naht. Die enge Verbindung zur mächtigsten und grössten aller Pflanzen dieser Welt findet sich in allen Kulturen und Religionen, in Schriften und Liedern, in Balladen und Gedichten, in Mythen und Märchen – und vor allem in Bildern. Ob in raumfüllenden Malereien, auf den Gemälden der Alten Meister, in Form von kunstvoll arrangierten Mosaiken oder als winzige Gravierungen auf Edelmetallen oder Porzellan: Alle Künste streben von jeher nach einer Darstellung, die der Bedeutung und Symbolik des Baums gerecht wird.

«Es wuchs aber und ward
ein schöner Baum»
(Grimms Märchen, Aschenputtel)

Im Vergleich zu den darstellenden Künsten und der Literatur hat sich das Kino schon immer damit schwergetan, den einzelnen Baum vor lauter Wald zu sehen. Wo die Landschaftsmalerei ihn von der Wurzel bis zur Krone als Herausforderung und Geschenk betrachtet hat – man denke an die Gemälde eines Asher Brown Durand («In the Woods», 1855) und Frederic Edwin Church («Twilight in the Wilderness», 1860) als Teil der amerikanischen Identitätsstiftung –, war das Kino stets eher an seiner Vielheit interessiert. Als Teil der Landschaft ist er hier meistens als Wald oder als Dickicht von Interesse, vielleicht als Dschungel oder Wildnis – oder allenfalls in seiner gezähmten Form im barocken Landschaftsgarten. Im Kino geht der einzelne Baum zumeist verloren in geheimnisvollen und oft gefährlichen Wäldern, in sonnendurchfluteten Lichtungen, in von wundersamen Wesen bewohnten Zauber- und Märchenwäldern, in einem scheinbar unendlich grünen Teppich, der sich über unberührte Gegenden erstreckt. Der Wald fordert den Menschen heraus, ihn zu betreten, sei es, um ihn angstvoll zu durchqueren oder um in ihm Schutz zu finden.

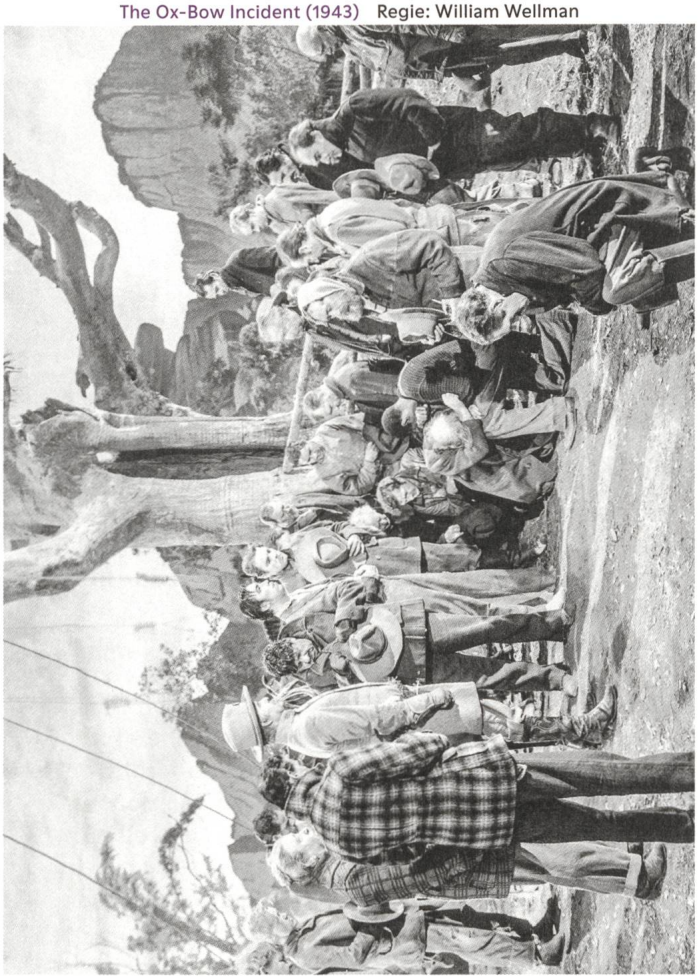
Denn Bäume sind wie Menschen und Menschen wie Bäume: Wer einzeln gedeiht, ist ungeschützt und gefährdet, deshalb braucht er festen



Dolls (2002) Regie: Takeshi Kitano

All That Heaven Allows (1955) Regie: Douglas Sirk

The Ox-Bow Incident (1943) Regie: William Wellman



The Tree (2010) Regie: Julie Bertuccelli

Halt. Als Belohnung darf er, der Mensch und der Baum, sich frei entfalten. Wer in der Gruppe unter seinesgleichen bleibt, dem kann wenig passieren, denn er ist geschützt. Doch er bekommt nur so viel Platz, wie die anderen es ihm zustehen – und manche verkümmern. Gerade weil das Kino gerne dem Einzelnen folgt, der, möglicherweise ein Held, unsere Wünsche und Sehnsüchte, aber auch unsere Verzweiflung und Ängste lebt, ist es selten der einzelne Baum, der herausfordert, sondern der Wald, den er in unterschiedlichster Form bildet. Hier verbünden sich Literatur und Kino wiederum, von den ideologisch verklärten Gebirgswäldern in Schundliteratur und Heimatfilm bis zu den mythischen Wäldern Tolkiens – wiewohl es bei Peter Jackson ausgerechnet der verdorrte Baum von Gondor ist, der mit einer einzigen weissen Blüte als Erster von der Hoffnung kündet, dass das Zeitalter der Menschen noch nicht vorbei sein kann.

«Ich blickte durch die
Äste hinaus und sah den Wind»
(Patrick Rothfuss,
Die Furcht des Weisen)

Ein einzelner Baum auf der Leinwand ist ein mächtiges Zeichen, das kaum ein anderes neben sich duldet. Er ragt mit ausladenden, voll belaubten Ästen in alle Richtungen oder kämpft mit dürrem Stamm ums Überleben. Denn er trägt so viele Assoziationen wie Äste, so viele Bedeutungen wie Blätter. Der allein stehende Baum zieht alles Augenmerk auf sich, hebt sich entweder als Silhouette vom Himmel ab oder wirft seinen langen Schatten auf den Boden. Er gräbt sich mit seinen Wurzeln in die Erde und ragt mit seinen höchsten Zweigen in den Himmel. Er verbindet die Elemente, die Erde und die Luft, und er lebt vom Licht und vom Wasser. Darin liegt die Wahlverwandtschaft zum Menschen: Die unsichtbaren Wurzeln, die nur einem selbst gehören; der für alle sichtbare Stamm in Augenhöhe, den man umrunden und in Augenschein nehmen kann; und die Krone, die der Phantasie gehört und die man sich ausmalen muss: In Jane Campions Bright Star (2009) liegt der Dichter John Keats in einem der schönsten Momente des Films auf der Spitze eines Baums und starrt in den Himmel. Lächelnd breitet er die Arme aus und macht es sich in seinem Lager aus Blättern und Blüten gemütlich. So kann man sich einen der bedeutendsten englischen Poeten der Romantik vorstellen, wenn er glücklich ist: den niederen Wünschen der Menschen ferne, allein mit sich in der Natur. In Wahrheit zeigt dieses Bild jedoch vielmehr, dass Campion, die Naturbilder schon immer als Metapher verstanden hat, auf der Suche nach dem ist, wovor der romantische Dichter flieht – nach den Wurzeln, nach dem, was sich den Blicken entzieht und unter der Erde heranwächst. «Die Poesie muss von selbst kommen, wie die Blätter an den Bäumen», meint Keats zu seiner Schülerin Fanny Brawne, in die er sich verliebt hat. Da lässt der Frühling ein lila Fliedermeer entstehen. Wenn am Ende die Tuberkulose den sensiblen Dichter im Alter von nur fünfundzwanzig Jahren hinweggerafft hat, spaziert die junge Frau, Keats' Gedicht «Bright Star» rezitierend, zwischen mit Eis und Schnee bedeckten Bäumen aus diesem Film.

Der Baum begleitet den Menschen im Leben wie im Film. Zur Geburt eines Kindes pflanzt man ihn als Symbol des Gedeihens, als Totenbaum umschliesst er den Verstorbenen. Wenn Mensch und Baum ineinander aufgehen, reicht diese Symbiose sogar über den Tod hinaus. In Julie Bertuccellis The Tree (2011), basierend auf Judy Pascoes Novelle «Our Father Who Art in the Tree», stirbt ein junger Familienvater einen plötzlichen Herztod, als er von einer längeren Reise eben wieder heimgekehrt ist. Seine letzte Fahrt endet am Stamm der mächtigen Feige direkt vor dem Haus. Für seine kleine Tochter Simone, die alles mit angesehen hat, lebt der Vater fortan im Baum weiter: Sie findet Trost im Rascheln der Blätter, in der Wärme der Rinde, in der Möglichkeit, ein unsichtbares Band aufrechtzuerhalten, das nicht mehr durchtrennt werden kann. Gerade weil The Tree in seiner Schilderung des Alltags, den Mühen und der Arbeit der verwitweten Dawn unmittelbar in der Wirklichkeit verwurzelt ist, ist die symbiotische Beziehung zwischen Mädchen und Baum nicht minder glaubhaft. Ob der Tote tatsächlich im paradiesischen Feigenbaum weiterlebt, sich gegen das Vergessenwerden nicht mit Händen und Füssen, sondern mit Ästen und Wurzeln wehrt, als Dawn nach mehreren Monaten eine neue Beziehung eingeht, spielt keine Rolle: Es ist der unbedingte Glaube, der hier zählt und der schliesslich auch die Mutter erfüllt. Doch niemand kann ewig trauern, und auch der mächtigste Familienbaum fällt irgendwann einem Sturm zum Opfer. Vielleicht ist gerade dann der Augenblick für eine neue Zukunft gekommen.

«Unterdessen war sie
in ein schmuckes
kleines Zimmer getreten»
(Lewis Carroll, Alices
Abenteuer im Wunderland)

Wenn Simone Erinnerungsstücke an den Vater auf den Baum schafft, wird dieser somit zu einem Fluchtort vor der Welt, aber nicht vor der Wirklichkeit. Es ist kein Zufall, dass das Mädchen sich in diesem Baum kein Haus errichtet, im Gegensatz etwa zur kleinen Margaret in Ang Lees Sense and Sensibility (1995), die sich nach dem Tod des Vaters in ihrem wunderhübschen Baumhaus versteckt, mit seinen hellblauen Fensterläden und weiss gestrichenen Luken. Das Herrschaftshaus muss von der Mutter und den drei Töchtern geräumt werden, das Baumhaus wird zum Ort des letzten Rückzugs. Und es ist nur eine von vielen präzisen Verschiebungen in dieser Adaption von Jane Austens Klassiker, dass das Mädchen in dieser langen Einstellung, während der sie von der ältesten Schwester zum Heruntersteigen ermahnt wird, für uns immer unsichtbar bleibt. Von Bedeutung ist allein der sich über den englischen Landschaftsrasen ausbreitende Baum und sein pittoreskes Häuschen.

Das freudenstrahlende Gesicht des Kindes bekommt man hingegen am Ende zu sehen, wenn zwar so viel verloren, aber doch anderes gewonnen wurde: Ein einfaches Baumhaus mit einem einfachen Dach und einer einfachen Leiter – aber ein Ort, von dem aus man mit einem Fernrohr hinausschauen kann in die Gegend, ob nicht vielleicht ein verliebter Mann dahergeritten kommt, der um die Hand der Schwester anhalten möchte.

In Jane Campions Sweetie (1989) erklimmt Dawn, von ihrem Vater auch als Erwachsene noch liebevoll Sweetie gerufen, am Ende des Films das Baumhaus ihrer Kindheit, der sie in gewisser Weise nie entwachsen ist. Die Verschlimmerung von Sweeties psychischer Erkrankung geht mit dem Zerfall der Familie einher. So wie die Familie auseinanderbricht, so muss auch dieser Film zu Ende gehen: ein tödlicher Absturz. Ein zerstörtes Haus. Ein Baum, der bleibt.

Dass Baumhäuser in Filmen stets nur einen kurzen Auftritt haben, schmälert ihre Bedeutung nicht. Denn sie sind die kleine Welt in der grossen, es ist die Verwirklichung des eigenen Reichs als Herrscher mit einer Baumkrone. In Terrence Malicks Badlands (1973) rasen Martin Sheen und Sissy Spacek als Gangsterpärchen auf der Flucht durch das Land, ohne Chance auf Sesshaftigkeit. Und dennoch versuchen sie sich ein einziges Mal in einer autarken Lebensführung, indem sie sich ein Baumhaus errichten. Es ist ein kunterbunter, provisorischer Zustand, mit Vogelkäfig und Kofferradio, und kein Ort des dauerhaften Verweilens: Der Baum kann mit dem Menschen mitwachsen, das auf ihm errichtete Haus gehört in die Gegenwart. Von der Gesellschaft entfremdet und ohne Ziel, hängen die beiden zwischen Kindheit und Erwachsensein fest. Und träumen einen anderen Traum. Nur ein Surrealist wie René Magritte zeichnet ein Haus *in* einen Baum («La voix du sang», 1947).

«Mit Bäumen kann man wie
mit Brüdern reden und tauscht
bei ihnen seine Seele um»
(Erich Kästner, Die Wälder schweigen)

Drei Brüder, eine Kindheit. Bruchstücke von Erinnerungen an die Sechzigerjahre in einer texanischen Kleinstadt: das Pflanzen und erste Giessen eines Apfelbaums im Garten. «Wenn der Baum gross ist, bist du längst erwachsen.» Ein strenger Vater und eine sanfte Mutter, die unterschiedliche Wege gehen und vorzeigen, den der Natur und den der Gnade. Als dem Vater gekündigt wird, muss die Familie das Haus verlassen, die Brüder verlieren nicht nur den Ort ihrer Kindheit, sondern mit ihm auch die riesige Eiche mit ihren weit verzweigten Ästen: eine Entwurzelung. Der Familienbaum mit der Schaukel an seinem stärksten Ast, auf der die Mutter so unbeschwert sass, bleibt zurück, nachdem die Kinder in seiner Erde persönliche Erinnerungssstücke vergraben haben. Für The Tree of Life (2011) liess Terrence Malick einen dreissig Tonnen schweren Baum im Garten jenes Hauses pflanzen, in dem er hauptsächlich drehte. Malick lässt seinen Film mit einem Zitat aus dem Buch Hiob beginnen, auf eine Ouvertüre eine überwältigende, halbstündige Schöpfungsgeschichte folgen und ihn mit lichtdurchfluteten Bildern eines Neuanfangs enden. «Dann pflanzte Gott der Herr einen Garten in Eden gegen Osten und setzte den Menschen darein, den er gebildet hatte. Und Gott der Herr liess allerlei Bäume aus der Erde wachsen, lieblich anzusehen und gut zu essen, und den Baum des Lebens mitten im Garten, und den Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen» (Genesis 2,8). Die Schlange, die sich unter dem Baum räkelt, findet sich hier im Dschungelbuch, das die Mutter den drei Buben als Gutenachtgeschichte vorliest: Wen sie denn am liebsten habe, will der eine von ihr wissen.

Bei Malick wird der Lebensbaum zum Weltenbaum, nicht als Religionsphilosophie, sondern als tiefste menschliche Erfahrung. Wenn die Kamera von Emmanuel Lubezki langsam den Stamm des Familienbaums hochschwebt, die Blätter und die Zweige umkreist, sich dem natürlichen Licht hingibt, lässt sie auch die menschliche Perspektive hinter sich. In keinem anderen Film wird so deutlich, wie wichtig es ist, wie das Kino einen Baum in Augenschein nimmt. Wem gehört überhaupt dieser Blick?

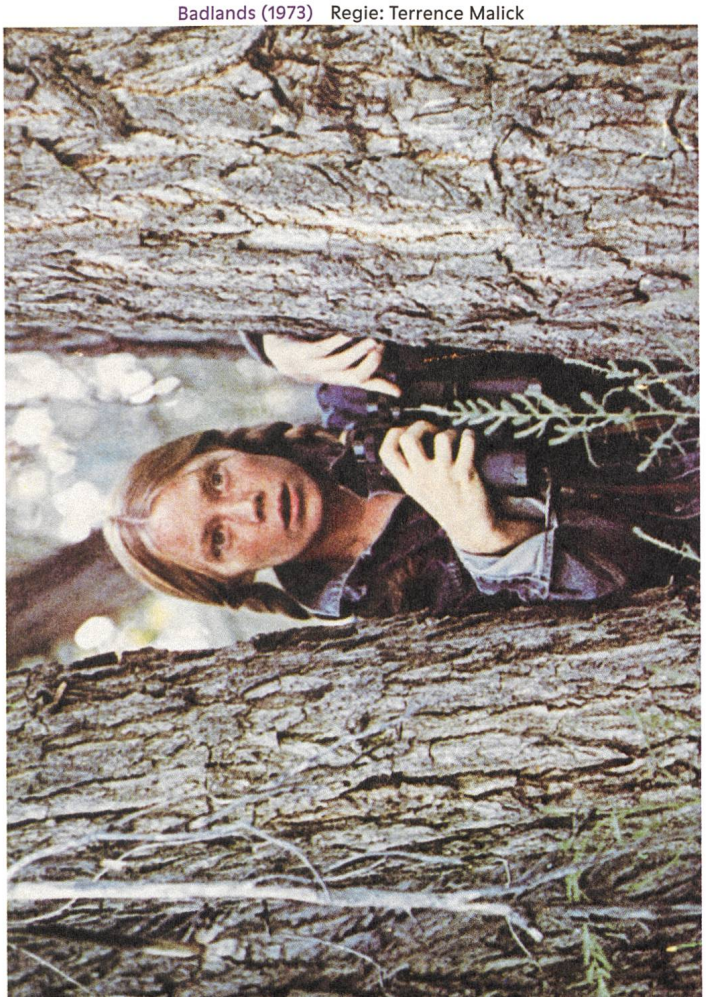
Die drei Sphären, die der mythologische Weltenbaum verbindet, von der Unterwelt über das irdische Leben bis zum himmlischen Kosmos, zeichnet Darren Aronofsky in The Fountain (2006) als drei Bewusstseinsebenen und in Form dreier Handlungsstränge: Ein Wissenschaftler sucht in der Gegenwart fieberhaft ein Mittel gegen die tödliche Krebserkrankung seiner Frau, doch der Mann ist auch in der Vergangenheit und der Zukunft auf der Suche: als Konquistador im 16. Jahrhundert für seine Königin im südamerikanischen Dschungel nach dem Baum des Lebens, und in der Zukunft nach göttlicher Erleuchtung in einer kosmischen Blase, in der eben dieser Quell des Lebens wächst. Rund um den Baum als Symbol der Ewigkeit entspinnt Aronofsky ein Geflecht, dessen Knoten aus Bibelgeschichte, Spiritualismus, Okkultismus, fernöstlicher Meditation und westlicher Philosophie bestehen. Ein wie bei Malick vorangestelltes Bibelzitat – über die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies (Genesis 3,24) – geht nahtlos über in die Erstürmung des Maya-Heiligtums, in dem der Konquistador zwar nicht auf die Cherubim trifft, aber auf das lodernde Flammenschwert in den Händen eines Priesters, der den Baum des Lebens beschützt. Doch dieser will in diesem Film nicht nur gefunden, sondern berührt werden: Denn das blosse Betrachten ist dem Suchenden zu wenig, es ist im wahrsten Sinn ein Begreifen, das zum Ziel führt – das Begreifen als Erkennen, so wie der Baum des Lebens möglicherweise jener der Erkenntnis ist.

Stück für Stück von der Baumrinde schält der Mann in seiner durchsichtigen, durchs All schwebenden Kugel, Nacht für Nacht arbeitet der Wissenschaftler und sieht in einem aus Südamerika stammenden Stück Holz die Rettung, Schritt für Schritt steigt der Konquistador die Stufen zur

The Tree (2010) Regie: Julie Bertuccelli

Antichrist (2009) Regie: Lars von Trier

Badlands (1973) Regie: Terrence Malick



El laberinto del fauno (2006) Regie: Guillermo del Toro

Badlands (1973) Drehplatz Baumhaus, Foto: Janit Baldwin

Tinou (2016) Regie: Res Balzli

Sleepy Hollow (1999) Regie: Tim Burton

heiligen Maya-Pyramide empor, die den Baum des Lebens verbirgt. «Der da trinkt von seinem Saft, wird ewig leben», gibt ihm ein loyaler Mönch mit auf den Weg, während der Inquisitor Spanien unterwirft, weil er nichts mehr fürchtet als das ewige Leben, das in Neuspanien wächst. Es ist ein Baum auf der Spitze einer Pyramide, die sich über den Dschungel erhebt und auf deren höchstem Plateau ein kleiner See schimmert. Und während der Mann durch das nur knöcheltiefe Wasser geht, fährt die Kamera zurück, um den Blick freizugeben auf ein goldenes Panorama, dessen Zentrum von jenem Baum beherrscht wird, bei dem alles zusammenfällt: das Gestern, das Heute und das Morgen. Der Baum des Lebens sei in der Mythologie der Maya aus dem ersten Menschen entstanden, der sich für die Menschheit geopfert habe, erklärt die Todkranke ihrem Mann. Wenn der Konquistador von der Rinde des Baums zu essen beginnt, wird sich dieses Schicksal wiederholen.

«Die Bäume, mit Schlinggewächs
und Gebüsch verflochten,
schienen wie versteinert»
(Joseph Conrad, Herz der Finsternis)

Umkreist die Kamera den Baum aus unmittelbarer Nähe, und zeigt sie uns seine Beschaffenheit und sein Alter? Sehen wir den Stamm oder einen Ast? Ist es ein junger Trieb oder verdorrtes Holz? Ist seine Rinde grob gefurcht wie die der Eiche, geschuppt wie die der Kastanie oder glatt wie die der Buche? Die Laubbäume geniessen im Film einen Vorteil gegenüber den Nadelbäumen. Sie sind kulturhistorisch von grösserer Bedeutung, liefern Nahrung und Schutz, sie wechseln im Herbst die Farbe und entwickeln im Frühling neue Knospen. Sie bilden Kugeln oder Halbkugeln. Der grosse Trumpf der Nadelbäume, ihr einnehmender Duft, zählt im Kino nicht.

Die Literatur kann sich dem Baum langsam nähern, die Malerei muss auf den ersten und endgültigen Eindruck setzen. Dem Film öffnen sich Möglichkeiten der Annäherung, die über die Frage nach dem Detail oder dem Ganzen hinausgehen: Wer im Kino nicht den Baum zuerst zu sehen bekommt, sondern dessen Betrachter, wird gerne vom Anblick überwältigt. Oder vom Baum selbst wie im Horrorfilm, etwa in Poltergeist (1982) von Steven Spielberg und Tobe Hooper, in dem der Baum durch das Fenster in das Kinderzimmer dringt und mit seinen Ästen den Buben zu sich holt. Oder in Sam Raimis The Evil Dead (1981), wenn sich die Wurzeln in vergewaltigende Greifarme verwandeln. In Tim Burtons Sleepy Hollow (1999) ist der Blick der Ankömmlinge, die sich auf der Suche nach dem Grab des kopflosen Reiters in den düsteren Wald gewagt haben, nach oben gerichtet, als sie ihr Ziel erreichen. Im Gegenschuss erhält der Baum, vor dem sie ungläubig angehalten haben, seinen Namen: der Baum des Todes. Ein grauschwarzer Riese mit nach hinten gebeugtem Stamm, grober Rinde und fünf kahlen Ästen, die wie die Finger einer Hand in den Himmel ragen. Als der aus New York entsandte Constable, der an keine Schauermärchen glauben will, mit einer kleinen Axt auf ihn einschlägt, macht er nicht nur einen blutigen Fund, sondern eine Entdeckung der anderen Art: «Dieser Baum ist eine Pforte. Eine Pforte zwischen zwei Welten.»

Tatsächlich fungiert der Baum im Film wiederholt als Tor in eine andere Welt, sei es als eines in das Totenreich oder in die Unterwelt, wie etwa in El laberinto del fauno (2006) von Guillermo del Toro, in dem ein Mädchen namens Ofelia sich lesend einem Baum nähert, der sie wiederum dem geheimnisvollen Labyrinth mit jedem ihrer Schritte näher bringt. Während der Hauptmann Francos grausam gegen die letzten sich in den Wäldern versteckenden Rebellen vorgeht, taucht das Mädchen durch eine Öffnung im Baum in eine Paralellwelt ein, deren Grenzen zur Wirklichkeit zunehmend verschwimmen. «Seine Äste sind verdorrt, sein Stamm ist alt und gekrümmt. Unter seinen Wurzeln haust eine riesige Kröte, die ihn nicht mehr gedeihen lässt», liest das Mädchen, legt sein schönes Kleid ab und kriecht im Unterkleid in die finstere Öffnung. Die Kröte entspricht der Schlange, die heimlich an der Wurzel der Esche Yggdrasil nagt, aber seinerseits Tag für Tag von einem riesigen Adler angegriffen wird. Der in Pans Labyrinth von Kakerlaken und ähnlichem Getier befallene Baum ist wohl einer der merkwürdigsten und schönsten zugleich: Obwohl er bereits alle Äste verloren hat und über seine freigelegten Wurzeln das Moos wuchert, ist sein gespaltener Stamm noch immer fest im Erdreich verankert. Der Lebenssaft, der am Ende in ihn zurückkehrt, lässt an jener Stelle, an der das Mädchen sein Kleid ablegte, eine weisse Knospe sich öffnen.

«Dein Vater war übrigens
eine gute Seele;
Gott wird's nicht so genau
mit ihm nehmen»
(Annette von Droste-Hülshoff,
Die Judenbuche)

Der Baum des Lebens bildet den Gegensatz zum Tod als Strafe für die Menschen nach der Vertreibung aus dem Paradies und ist damit Urthema christlichen und jüdischen Glaubens. Der Baum im Film erzählt somit auch immer von diesem ewigen Kampf, und der Ort, an dem er wächst, spielt dabei eine entscheidende Rolle: auf einem Berg, an einer Quelle, in einem Burghof oder auf einem Friedhof, auf einem Marktplatz oder am Rand einer Landstrasse, um schicksalsträchtige Entscheidungen zu überdenken und möglicherweise umzukehren. In Ingmar Bergmans Die Jungfrauenquelle (Jungfrukällan, 1960) wird die einsam auf dem weiten Feld stehende Birke vom Bauern Töre ausgerissen, nachdem seine Tochter Vergewaltigern und Mördern in die Hände gefallen ist – weil ihre Freundin Angst vor der Durchquerung des Waldes hatte. Bergman liess eine dünne Birke, den Baum der Leichtigkeit und des Lichts, zuvor einpflanzen, weil er weit und breit keinen allein stehenden Jungbaum finden konnte. In Roger Cormans The Masque of the Red Death (1964) sitzt der Rote Tod an einen

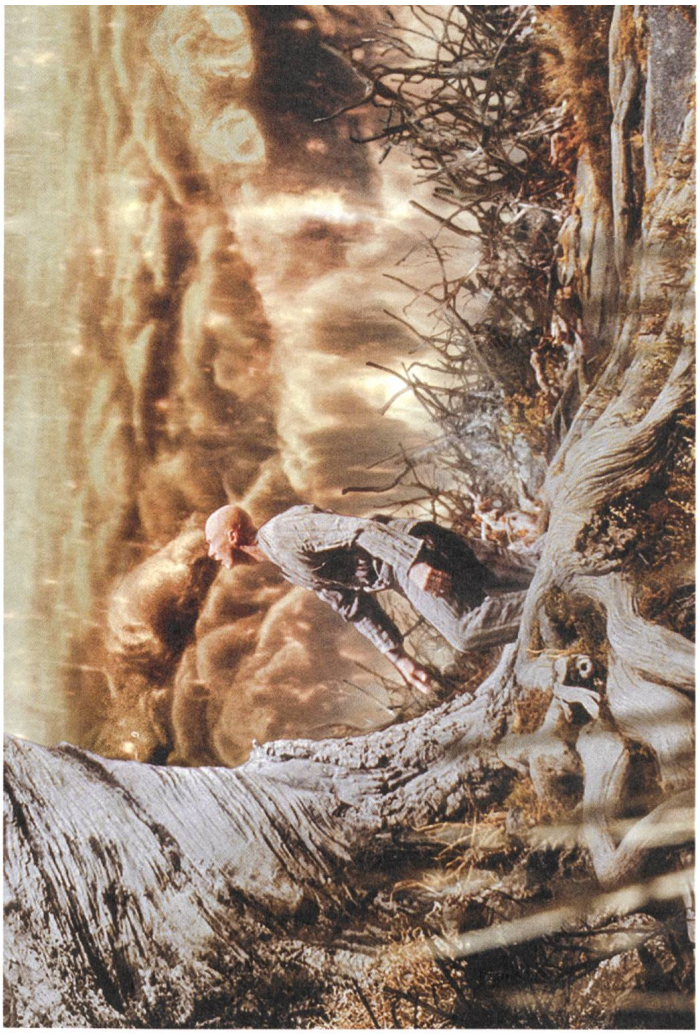
verdorrten, schwarzen Baum gelehnt, als er das alte Weiblein zu sich ruft, das ein paar Zweige mit sich ins Dorf schleppt. Wo der Glaube an das Gute verloren gegangen ist und wie bei Bergman der Zweifel an Gottes Güte verschwunden, dort kann auch kein Leben mehr wachsen.

Der Baum kann auch zum Zeichen des Todes werden, gerade weil er älter wird als jedes andere Lebewesen. Denn wenn es keine Menschen mehr gibt, wird es immer noch Bäume geben. In Alfred Hitchcocks Vertigo (1958) stehen James Stewart und Kim Novak vor den ältesten Bäumen der Welt, den über zweitausend Jahre alten Riesenmammutbäumen, von denen Stewart sogar ihren lateinischen Namen weiss. Sie sei noch nie hier gewesen, meint Novak, hier in der Rolle der Madeleine, und die Bäume würden ihr Angst einflössen – nicht aufgrund ihrer Grösse, sondern weil sie ihr die eigene Vergänglichkeit vor Augen hielten. «Ich mag sie nicht, weil ich weiss, dass ich sterben muss.» Auf dem Querschnitt eines gefällten Baumes sieht man dessen Jahrringe, und kleine Fähnchen markieren historische Ereignisse: die Schlacht von Hastings, die Unterzeichnung der Magna Carta, die amerikanische Unabhängigkeitserklärung. Mit schwarzen Samthandschuhen tippt Novak auf zwei ganz nahe beieinander liegende Ringe: «Irgendwo hier bin ich geboren worden, und irgendwo hier bin ich gestorben. Für den Baum waren das nur Augenblicke. Er hat keine Notiz davon genommen.»

Der Mensch wird angesichts vermeintlicher Ewigkeit zur Eintagsfliege, so wie das Insekt im Märchen von Hans Christian Andersens Weihnachtsmärchen «Der letzte Traum der alten Eiche». Seit dreihundertfünfundsechzig Jahren steht der alte Baum an der Klippe und meint ewig zu leben – bis er in der Weihnachtsnacht vom Sturm gefällt wird und alle seine Jahre plötzlich gleich viel zählen wie der einzige Tag der Fliege mit ihren «tausenden von Augenblicken, um in ihnen froh und glücklich zu sein».

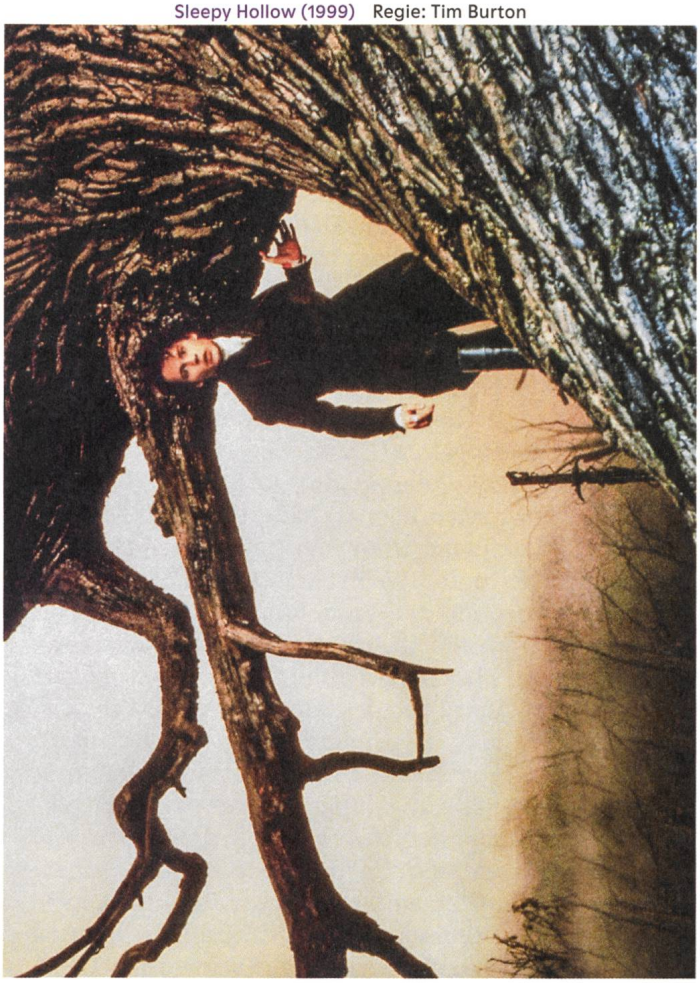
«Hochauf reckten sich die
schreckerstarrten Äste
Schwarz, von roten Funkenregen,
Wild und wirr umtanzt»
(Bert Brecht, Der brennende Baum)

Seine undankbarste Rolle findet der Baum im Westernfilm. Beschränkt auf seine reine Funktionalität wird er allerorten zum mörderischen Gehilfen, über dessen stärksten Ast man nur einen Strick zu werfen braucht. Ob schuldig oder unschuldig, ob in letzter Sekunde gerettet oder ein letztes Wort gesprochen –, während der gesetzliche Scharfrichter auf einer aus Holz gezimmerten Bühne seines Amtes waltet, erwartet den vom Lynchmob Gejagten ein Baum. Es geht also um Rache und Gerechtigkeit, wenn der Galgenbaum im Western auftaucht, und darum, was das eine mit dem anderen zu tun hat. Und es geht um die Vergangenheit jener, die an den Bäumen baumeln, und warum sie die Hoffnung und den



The Fountain (2006) Regie: Darren Aronofsky

Sleepy Hollow (1999) Regie: Tim Burton



Segen, die dieses weite Land ihnen versprochen hat, nicht wahrhaben wollten oder konnten. Die Bäume, an die sie aufgeknüpft und hoffentlich von einer sich erbarmenden Seele wieder abgenommen werden, fallen dem nächstbesten Dahergerittenen gar nicht auf.

Die Galgenbäume verändern sich im Lauf der Jahrzehnte, sie werden vom Ort des mörderischen Faschismus in The Ox-Bow Incident (William Wellman, 1943), in dem ein einfaches Brandzeichen zum dreifachen Mord führt, zu einem der letzten Rettung wie in The Hanging Tree (Delmer Daves, 1959), in dem Maria Schell mit dem Abtreten ihrer Schürfrechte an einer Goldmine Gary Cooper vor dem Strick der Dorfbewohner rettet. In Bend of the River (Anthony Mann, 1952) rettet James Stewart als ehemaliger Bandit seinen alten Bekannten Arthur Kennedy vor dem Galgenbaum – ein Fehler, wie sich herausstellen wird, denn dieser ist die eigene dunkle Seite, die man gerne in der Vergangenheit vergraben hätte. Und in Hang 'Em High (Ted Post, 1989) heftet Clint Eastwood sich einfach den Sheriffstern an die Brust, um aufseiten des Gesetzes Rache am Lynchmob zu üben.

Von den unzähligen Galgenbäumen im Western ist aber jener in Budd Boettichers Ride Lonesome (1959) der furchtbarste: ein allein stehender, kahler Baum auf einer weiten Lichtung, der diese Bezeichnung gar nicht mehr verdient. Randolph Scott, wie fast immer in den Filmen Boettichers von den Geistern der Vergangenheit getrieben, hasst diesen Ort und diesen Baum, der ihm den grössten Schmerz zugefügt hat. Und doch muss er ihn wieder aufsuchen, um das Verbrechen von damals zu sühnen und endlich Ruhe zu finden. Der Baum, der aussieht, als wäre er wie ein Pflock in die Erde geschlagen, ist das Symbol dieser traumatischen Erinnerung, weshalb die Abrechnung mit Lee Van Cleef auch nur hier stattfinden kann. Diese wird dann auch zur Wiederholung des Verbrechens, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen: Damals kam Ben Brigade zu spät, um seine Frau zu retten, heute kann er hinter dem Galgenbaum auf den Mörder von damals warten. Wenn er am Ende den Baum in Brand setzt, sieht man am Horizont eine schwarze, giftige Rauchwolke in den Himmel schlagen.

«Die blätterlosen Baumkronen
werden zu Flammenkegeln
im Sonnenuntergang»
(Ralph Waldo Emerson, Schönheit)

«Ich wünschte, ich wüsste mehr über Gartenarbeit. Denken Sie, ich sollte es lernen?» – «Nur wenn sie glauben, dass Sie es mögen.» Seit drei Jahren kommt Ron Kirby in den Garten von Cary, um ihr die Bäume zu schneiden. Sie hat ihn nie bemerkt, denn um diese Dinge hat sich stets ihr verstorbener Mann gekümmert. Die letzten Vorbereitungen für den Winter müssen getroffen werden, und Kirby kündigt an, zum letzten Mal dagewesen sein. Er besitze nämlich eine Baumschule, die ihm keine Zeit für andere Arbeiten gönne. Er habe dort alle möglichen Arten von Bäumen, erklärt er der um einige Jahre älteren Cary, als sie ihn zum Kaffee einlädt. Weisstannen, Douglasien, Weissfichten. Ob sie auch solche Bäume besitze, will sie wissen, worauf er ihr einen Zweig von einem Baum abschneidet und überreicht – nein, solche Bäume besitze sie zwar nicht, aber etwas anderes Interessantes. Der Zweig vom Goldregenbaum in schönstem Technicolor findet sich wenig später in einer Vase in Carys Haus wieder, und die Liebe beginnt zu blühen.

In Douglas Sirks All That Heaven Allows (1955) spielen Bäume eine grosse Rolle. Bereits in der ersten Szene, in der die Kamera über die Dächer und Strassen der Kleinstadt schwenkt, scheint sie zugleich durch die roten Herbstblätter eines Baums zu schweben, der so hoch sein muss wie die Kirchturmspitze neben ihm: ein himmlischer Blick heraus aus einer Baumkrone. Wie die Bäume in der Erde, um die er sich kümmert, steht Kirby fest verwurzelt im Leben. Abseits der Stadt hat er seinen Platz in einer alten Mühle gefunden, mit alten Holzbalken aus Eiche. Diese würden noch weitere hundert Jahre halten, meint er zu Cary, und das klingt nach einer gemeinsamen Zukunft – die vielleicht der Himmel erlaubt, sicher aber nicht die bornierten Kleinstädter mit ihren schmucken Vorgärten. Bei Kirby findet Cary die Hoffnung auf ein neues Glück und Thoreaus «Walden», sein Lieblingsbuch. Ein Satz, den sie daraus vorliest, trifft das Herz dieses Films: «Jeder Mensch lebe nach der Melodie, die nur er vernimmt, die nur er hört.»

Doch es ist eine Herausforderung, sich gegen die Mehrheit zu stellen und das Leben anders zu begreifen: «Ende März 1845 lieh ich mir eine Axt und begann in der Nähe der Stelle, wo ich mein Haus bauen wollte, ein paar hochgewachsene junge Weissfichten zu fällen», schreibt Thoreau an anderer Stelle. Die gelebte Utopie beginnt manchmal mit dem Fällen eines ersten Baums. ×

→ Herzlichen Dank an Alexandra Seibel für den Douglas-Sirk-Baum.

Anzeige

Plot in Plastilin

6.3.—18.9.2016
Gewerbemuseum
Winterthur

Bild: Bertold Stallmach, «Der Rattenkönig», 2012

Ausserdem:
&: Hilbert & Künzli
5.6.–6.11.2016
www.gewerbemuseum.ch

GEWERBEMUSEUM

Anzeige

Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

REMAKES
1. Juli bis 18. September 2016
im Filmpodium Zürich

Der Spoiler

Electroboy (2014)
Regie, Buch: Marcel Gisler;
Kamera: Peter Indergand;
Schnitt: Thomas Bachmann.
Mit Florian Burkhardt

Die Dramaturgie des Realen

In Diskussionen um Film und Kino – seien diese nun ästhetischer, wirtschaftlicher oder politischer Art – geht der Dokumentarfilm gerne vergessen. So auch, wenn es um Spoiler, Twists und generell um Fragen der Dramaturgie geht. Dass die Rezension eines Dokumentarfilms mit einer Spoiler-Warnung versehen wird, geschieht höchst selten.

Dabei wissen Filmemacher – und mittlerweile auch die Filmtheorie – längst, dass der Dokumentarfilm nicht einfach die Wiedergabe der Wirklichkeit ist, sondern dass hier wie beim Spielfilm eine Geschichte erzählt wird. Das Material, aus dem diese gebaut ist, kommt zwar auf andere Weise zustande als bei der Fiktion, ist in irgendeiner Form in der Realität verankert, ihre filmische Aufbereitung erfolgt aber ebenfalls nach den gängigen erzählerischen Kriterien. Der Dokumentarfilm kennt ebenfalls Held und Antagonisten, Spannungsaufbau, falsche Fährten oder Wende- und Höhepunkte.

Marcel Gislers unter anderem mit zwei Schweizer Filmpreisen – in den Kategorien Dokumentarfilm und Schnitt – ausgezeichneter Electroboy zeigt besonders eindrücklich, mit welch dramaturgischem Raffinement Dokumentarfilme gebaut sein können. Im Aufbau bedient sich die filmische Lebensgeschichte Florian Burkhardts eines erzählerischen Kniffs, der in Drehbuchratgebern gemeinhin als «backstory wound» bezeichnet wird. Damit ist ein oft traumatisches Ereignis in der Vorgeschichte des Protagonisten gemeint, dessen Auswirkungen bis in die Gegenwart der Filmhandlung spürbar bleiben und das gut freudianisch ausgegraben, blossgelegt, wiederholt oder durchgespielt und zumindest im Hollywoodfilm schliesslich neutralisiert wird.

Dass es bei Gislers Protagonisten eine solche dunkle Stelle gibt, deutet sich früh an, obwohl Electroboy eher wie ein Schelmenroman beginnt. Burkhardt zog nach abgeschlossenem Lehrerseminar mit einer erfundenen Biografie aus, um Filmstar zu werden, und reüssierte in schneller Folge als internationales Model, Internetpionier und Partyveranstalter. Als Zuschauer weiss man dabei nie recht, ob man es mit einem mit überreichlichem Talent gesegneten Wunderknaben oder einem charismatischen Hochstapler zu tun hat. Und von Anfang an springt die Diskrepanz zwischen Florians einstigem Glamourleben und seiner aktuellen Situation als zurückgezogener, unter Angststörungen leidender Einzelgänger ins Auge. Schnell wird klar: Irgendetwas ist hier passiert.

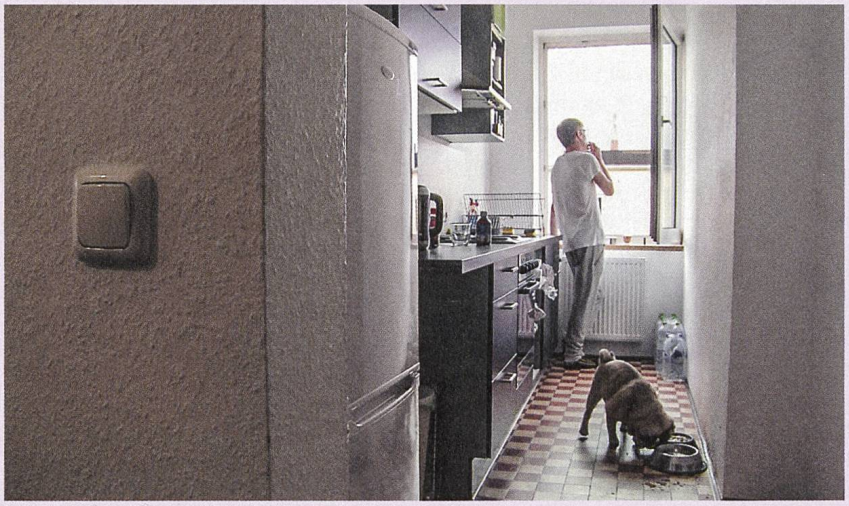
Es ist die grosse Kunst des Films, dass er sich während über einer Stunde allmählich an dieses «etwas» herantastet, dabei aber nie plump verfährt. In Burkhardts Kindheit ist offensichtlich einiges schiefgelaufen, dass es aber tatsächlich ein zentrales Ereignis gab, auf das vieles zurückgeführt werden kann, wird erst eine knappe halbe Stunde vor Ende offenbar. Bei einem vom Vater verschuldeten Autounfall kam der jüngere Sohn ums Leben; anschliessend wurde Florian gezeugt, um – in seinen eigenen Worten – «dieses Loch zu stopfen». Wenn sich nun auch nicht alles erklärt, so werden die erdrückende Fürsorge der Mutter wie auch die Distanziertheit des Vaters zumindest nachvollziehbar. Und man beginnt zu verstehen, warum Florians älterer Bruder dieser Familie weitgehend unversehrt entkommen ist.

Der Autounfall, vom Vater sachlich erzählt, ist ein geradezu mustergültiger Wendepunkt im Aufbau des Films: Er erscheint als grosse Überraschung, als veritabler Schock, erweist sich im Rückblick aber als geradezu zwingend, er fügt sich nahtlos in das bisher Erzählte ein und lässt es zugleich in neuem Licht erscheinen.

Ein übervolles Leben wie jenes Burkhardts wird gerne als filmreif bezeichnet; gemeint ist damit natürlich der Spielfilm – so etwas kann es nur im Kino geben. Tatsächlich wurde Marcel Gisler der Stoff zu Electroboy ursprünglich als Spielfilm angeboten. Es ist allerdings fraglich, ob diese Vita wirklich fiktionstauglich ist. Es gehört zu den Tücken des Erzählhandwerks, dass zu geschliffene Geschichten, bei denen alles nahtlos aufgeht, stets Gefahr laufen, ins Unglaubwürdige zu kippen. Und angesichts der schieren Fülle dieses Lebens hätte bei einem Spielfilm in der Tat die Gefahr bestanden, dass der Plot zu forciert und insbesondere die «backstory wound» des Autounfalls konstruiert erscheinen würde. Als Dokumentarfilm hat Electroboy dagegen den entscheidenden Vorteil, dass die grundsätzlichen Fakten unbestritten sind.

Allerdings muss man als Dokumentarfilmer damit umgehen können, dass das Leben keine runden Abschlüsse bereithält. In einem Hollywoodfilm wird die Wunde des Protagonisten typischerweise geheilt und das Trauma überwunden, sodass am Ende wieder harmonische Verhältnisse herrschen. In der Wirklichkeit geschieht das nicht. Weder ist Florian Burkhardt am Ende von Electroboy von seinen Phobien kuriert, noch ist sonst etwas zum Abschluss gekommen. Das Gegenteil ist der Fall: Am Ende der Dreharbeiten verlässt Florians Mutter ihren Mann, ein vom Filmteam begleitetes Familientreffen endet unbefriedigend, wie es weitergeht, bleibt offen. Zumindest hier verweigert sich die Wirklichkeit den dramaturgischen Zwängen.

Simon Spiegel



Thierry Smolderen und
Alexandre Clérisse: L'été diabolik.
Paris, Dargaud, 2016, 168 S.,
Fr. 30.20, € 21

Der Blick im Rückspiegel

Nach ihrem Meisterwerk «Souvenirs de l'empire de l'atome» von 2013 (deutsch: «Das Imperium des Atoms», erschienen bei Carlsen) durfte man gespannt sein auf die nächste Zusammenarbeit zwischen dem Szenaristen *Thierry Smolderen* und dem Zeichner *Alexandre Clérisse*. Und wie schon ihr Vorgänger ist auch der neue Comicroman «L'été diabolik» eine Hommage an die Bilderwelt vergangener Popkultur und zugleich eine zeitgenössische Revision derselben. In «Das Imperium des Atoms» hatten die Science-Fiction-Träume aus Kioskromanen der fünfziger Jahre und deren melancholische Hintergrundgeschichte den Anlass gegeben; hier nun wird in den Erinnerungen an die delirierenden Pulp-Comics der sechziger Jahre um maskierte Schurken und deren düstere Erotik geschwelgt. Allen voran ist es natürlich (und wie die merkwürdige Schreibweise des französischen Titels bereits klarmacht) Diabolik, der böse Held aus den italienischen Comics der beiden Schwestern Angela und Luciana Giussani, der als teuflischer Schutzpatron über dem Geschehen thront und dessen hypnotischer Blick einem schon vom Cover des Comicbandes entgegenstarrt. Der Blick wird einen auch später nicht loslassen. «Ein Mann schaut in den Rückspiegel seines Autos und sieht in jenem Wagen, der ihn verfolgt, die Augen des maskierten Diabolik hinter dem Steuer» – mit dieser Vision, so sagt der Autor Thierry Smolderen, hat alles angefangen, eine Vision, die ihm dann später auch in Mario Bavas psychedelischer Diabolik-Verfilmung von 1968 wiederbegegnet ist.

Rückspiegelungen – darum geht es, im konkreten wie übertragenen Sinn und auf allen Ebenen. Nicht nur, dass «L'été diabolik» Rückschau auf die Comics der Sechziger hält, auch seine Geschichte ist die einer konstanten Revision: «Combien de fois ai-je passé cette journée en revue depuis l'été 67 …» – damit setzt die Erzählung des Protagonisten Antoine Lafarge ein. Sein Bericht ist eine Erzählung im Rückspiegel, *en revue*, in Erinnerung an die Geschichte eines fatalen, teuflischen Sommers voll von verbrecherischer Lust und Angst. Es ist der Sommer, in dem Antoine die eigene Sexualität erkundet und die Abgründe der anderen Personen. Ein Sommer, in dem man sich selbst und alles andere neu gespiegelt sah. Rückspiegelung über Rückspiegelung. Und auch diese retrospektive Erzählung wird später in einem Epilog erneut der Revision unterzogen und mit ihr schliesslich alles, was Antoine über diesen Sommer, über sich und seine Familie zu wissen glaubte. Die Frage nach der Familie und der ungewissen, in Revisionen sich auflösenden Genealogie ist hinter den grellen Maskeraden einer rasanten Kriminal- und Sexgeschichte denn auch das heimliche Zentrum dieser Rückspiegelungsgeschichte. Jenseits aller explosiven Action geht es auch und vielleicht vor allem um eine recht alltägliche und ziemlich traurige Geschichte von Vätern und Söhnen und deren rätselhaften Verhältnissen.

Das findet sich übrigens auch im Geschöpf Diabolik verkörpert: Als Mann ohne Gesicht, der in seinen Abenteuern laufend die Identität wechseln kann, ist er zugleich auch frei von allen familiären Zusammenhängen. Diabolik hat keine Eltern und keine Kinder, kennt keinen Anfang und kein Ende, keine Jugend und kein Alter. Diabolik ist da – so wie der Trieb bei Freud, der weder Zeit noch Negation kennt. Doch hat das Triebwesen Diabolik freilich eine ganze Reihe von Vätern, auf das auch Thierry Smolderen im Nachwort von «L'été diabolik» hinweist. Natürlich ist Diabolik ein Nachfahre von Fantômas und Arsène Lupin und von all den maskierten Helden der US-Comics. «Die leere Maske des Phantoms springt problemlos von Kontinent zu Kontinent», schreibt Smolderen. Genealogie entpuppt sich als Vererbung einer Verkleidung. Darum kann Diabolik niemals sterben: weil er nur eine Maske ist, die man sich überziehen kann. Die Haut wird zur Substanz.

Auch die Zeichnungen von Alexandre Clérisse sind solche Maskenhäute – flächig und ohne Tiefe. Man kann sich in ihnen gerade deswegen so komplett verlieren. Jede Seite und jedes Panel ist für sich schon ein wunderbarer Druck, den man ausschneiden, an die Wand hängen und immer wieder betrachten möchte. Da kann es einem passieren, dass man den Faden der Handlung verliert, weil man einzig dem Genuss der Bilder nachgeht. Wer sich so in der Betrachtung der untiefen Bilder verliert, macht es wohl genau richtig. Zum Trieb, den Diabolik verkörpert, gehört ja schliesslich auch, vom Pfad einer zielgerichteten Lektüre abschweifen zu können. Der Trieb ist nicht kohärent, er diffundiert. Er geht in alle Richtungen. Auf manchen Seiten zeichnet Clérisse als ein einziges grosses Bild, wie die Figuren sich durch ihre extravaganten Häuser bewegen. Die Architektur wird in der Zeichnung zum Escher-Raum, wo oben und unten, hinten und vorne nicht mehr recht aufgehen. Der gezeichnete Raum: ein verdrehtes Labyrinth. Und wenn in der Mitte des Bandes, im Zusammenhang mit Antoines ersten LSD-Erfahrungen, die Bilder vollends zu delirieren beginnen, die Panels wabern und der Text in Kaugummischrift aufgeblasen wird, steigert das nur ins Extrem, wie es einem auch auf den anderen Buchseiten ergehen kann. Selbst wenn man nichts vom Text verstehen würde und nur die Bilder bewundert, hat man schon mehr als genug mitbekommen.

Ähnlich wie man auch die alten Diabolik-Comics bewundern kann, ohne ein einziges Wort Italienisch zu sprechen. Die Bilder illustrieren nicht, so wenig wie der Text die Bilder beschreibt. Die Bilder erzählen mit, anders und in Spiegelungen, die man zu entdecken hat. Wenn Antoines Vater sich ein Glas Wasser füllt und damit nach oben in sein Zimmer geht, wiedererkennen wir das Motiv des leuchtenden Glases in seiner Hand auf der dunklen Treppe als jenes giftige Glas Milch in Alfred Hitchcocks Suspicion, und den Mann mit der Kamera, der den Attentäter auf dem Hügel filmt, erkennen wir früher als er sich selbst als Abraham Zapruder. So nehmen die Bilder vorweg, was Antoines Bericht wieder wird revidieren müssen und umgekehrt. So, wie ich nach vorne in einen Rückspiegel schaue, der vor meinen Augen zeigt, was hinter meinem Rücken passiert. Wahrlich ein diabolischer Genuss.

Johannes Binotto

Les vacances ont repris leur cours...
Du moins, en surface, car l'attitude de mon père me troublait...
Si maman téléphone, dis-lui que tout va bien... Qu'elle ne s'inquiète pas !
...S'attendait-il vraiment à ce que j'efface de mon esprit ce qui s'était passé l'autre soir ?...
Oulà, il faut que j'y aille je vais être en retard !

Le cinglé qui surgit des ténèbres.
Ce moteur qui vrombit soudain !
Le bond de fauve que nous faisons sur lui, dans un crissement de pneus....
Si l'homme n'avait pas esquivé l'assaut, il serait mort sous nos roues,
et pas dans un fossé, quelques minutes plus tard...,

Unzufriedene Bilder: Kevin B. Lee und die Kunst des Videoessays

«Wenn die Medien unsere Denkräume übernommen haben, wie können unsere Gedanken die Medienräume zurückerobern?» Kevin B. Lee fragt sich in einem Videoessay von 2013, wie Montagen aus Bildern, Tönen und Worten zur Subversion medienvermittelter Realitäten beitragen können. Denn, so argumentiert er, die Bilder haben unsere Wahrnehmung und unser Denken überflutet, und die Sprache kann selbst in der Form souveräner Essays in der Tradition von Adorno, Montaigne oder Bacon nicht mehr argumentativ Schritt halten. The Essay Film: Some Thoughts of Discontent nennt er die Arbeit und lotet darin aus, was den essayistischen Film vom dokumentarischen unterscheidet, warum der Essayfilm kein Genre sein darf, sondern wechselnde Gesten des ästhetischen Widerstands formulieren muss. Anhand klassischer Beispiele des essayistisch geprägten Kinos (etwa anhand von Joris Ivens, Jean Vigo, Jean-Luc Godard, Patricio Guzmán, Agnès Varda, Alain Resnais) versucht er sich an einer Verhandlung avantgardistischer Strategien, um sich einer zeitgemässen Sprache der Filmkritik anzunähern: Wenn das erzählende Kino zur Manipulationsmaschine geworden ist, wie sieht dann eine Alternative aus? Sein Vorschlag: «Gedanken als Geschichten. Bewusstsein als Spektakel. Ideen als Stars. Der Film als Porträt des Geistes.»

Das Videoessay hat sich für den Filmkritiker und Filmemacher zum wesentlichen Modus seines Arbeitens und Lehrens entwickelt. Seit 2007 setzt Lee sich mit dem Format praktisch auseinander und initiiert im Zuge seiner rund 250 Versuche die Keyframe-Sektion des US-Filmportals Fandor, wo er heute wöchentlich veröffentlicht. Zudem erscheinen seine Arbeiten in «Sight & Sound» und bei «Press Play» von «Indiewire». Auch das New Yorker Museum of Moving Image schenkte ihm Beachtung, und mit seiner ausführlichen Kritik am Blockbuster-Marketing in Transformers: The Premake gelang ihm via das Filmfestival in Rotterdam die Rückkopplung an die Leinwand. Lee nutzt Versatzstücke des Gegenwartskinos und der Filmgeschichte, um die Mechanik des Films sowie dessen Kontexte und Potenziale didaktisch erfahrbar und nachvollziehbar zu machen. In seinen Betrachtungen hat er zu einer spezifischen Handschrift gefunden, die technische Raffinesse mit einem feinen philosophischen Gespür verbindet. Das distanzierte und genaue Observieren, die kritische Empathie, die Kevin B. Lees Arbeiten innewohnt, entzaubert gleichermassen die Maschinerie des grossen Sehens und vermag doch die Faszination der betrachteten Filme nicht zu mindern, vielleicht potenziert sie sich sogar in der Erkundung ihrer Komplexität.

«Ästhetik der Analyse» nannte das Österreichische Filmmuseum im vergangenen April eine erste Werkschau zu Lees Schaffen und damit auch eine der ersten Retrospektiven, die das

Kevin B. Lee

Transformers: The Premake (2014)

The Essay Film: Some Thoughts of Discontent (2015)

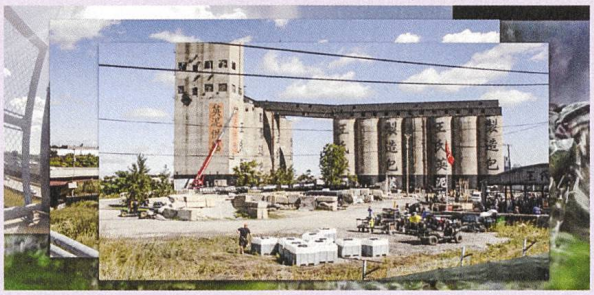
Talking with Siri About Spike Jonze's Her (2014)

Videoessay als substanzielle filmische Form mit eigenen stilistischen Koordinaten konzentriert im Kinosaal betrachtete. Die Programme orientierten sich über Autorentheorie, Kinosoziologie und Medienphilosophie an drei Kategorien, die die Gestalt aktueller Videoessays prägen und insbesondere seit rund zehn Jahren mit Sorgfalt und Vielfältigkeit erkundet werden. In Lees Arbeiten finden sich all diese Facetten. Wenn er detaillierte Betrachtungen von Stilelementen einzelner Filmemacher wie Steven Spielberg (Grossaufnahmen und Mimik) oder Paul Thomas Anderson (Plansequenzen) ausarbeitet. Wenn er die zyklischen Plotstrukturen bei Hong Sang-soos The Day He Arrives mit der Schnittsoftware bis ins Detail visualisiert und in ihren allegorischen Konsequenzen offenlegt. Wenn er Materialität und Technik des essayistischen Arbeitens mit Bewegtbildern am Beispiel von Harun Farockis Interface erläutert und sein Essay daran anknüpfend Interface 2.0 nennt – viel mehr als Fortsetzung von Fragestellungen des Kinos denn als Antwortvorschlag. Er lässt Farocki selbst sprechen: «Vielleicht ist dieser Schnittplatz ein Geheimschreiber oder eine Dechiffriermaschine. Geht es darum, ein Geheimnis zu enträtseln oder zu bewahren?»

Geheimnisse scheinen sich heute gleichermassen in der Evolution und der Zirkulation des Bilds zu verbergen. Video, darunter ist die demokratische Verbreitung des Bilds über alle verfügbaren Trägermedien zu verstehen, die Verselbständigung von Diskursen, Geschmackskulturen, das Erscheinen von Fandom, Bootleg und Kult, die Infragestellung von Präsentationsformen und klassischen filmischen Ökonomien. Video, das heisst Zugang. Und Zugang bringt ein Potenzial der Relativierung ästhetischer Hegemonien mit sich. Neben Kevin B. Lee nutzen mittlerweile zahlreiche Kolleginnen und Kollegen das Format des Videoessays, um sich den gegenwärtigen Routinen der Bildsozialisation auf neue Art und Weise schlagfertig zu nähern. Catherine Grant etwa oder Tony Zhou, Adrian Martin und Cristina Álvarez López oder Matt Zoller Seitz – es findet sich eine Vielzahl bereits etablierter Stimmen. Sie tummeln sich online, bei «Reverse Shot», «Nofilmschool», «Cinentransit», im «MUBI Notebook» oder um die etablierten Grassroots-Plattformen (empfohlen sei etwa die Audiovisualcy-Gruppe bei Vimeo). Doch noch immer ist das Format eine US-Domäne. In Europa geschieht hier nur behutsam Pionierarbeit. In Rotterdam fordert Dana Linssen die «Critics Choice»-Kolleginnen und -Kollegen heraus, mit Videobeiträgen Filme zu präsentieren. Im deutschsprachigen Raum finden sich neben Michael Baute (www.kunst-der-vermittlung.de) oder Volker Pantenburg kaum wiederkehrende Namen. Beide kooperierten mit Lee für das Projekt «Film Studies in Motion», das 2012 in Oberhausen diskutiert wurde.

Das Videoessay als neu erstarkende filmische Form und gleichermassen als sichtbare kulturpolitische und intellektuelle Produktionsmethodik ebnet ein hierarchisches Verhältnis und lotet in seiner analytischen Schärfe vor allem eines aus: Intentionalität. Es ist die Dialektik von Mittel und Zweck, die Angemessenheit von Verhältnissen, die es mit überzeugenden Mitteln abzuwägen gilt, zur Schärfung der Betrachtungsweisen von Realitäten. Was könnte hierfür geeigneter sein als deren Erscheinungsbilder?

Dennis Vetter



Transformers: The Premake (2014)

The Spielberg Face (2011)

Fade in / out

Orson schreibt. Oder: Ein Radrennen ist Taktik und kostet viel Schweiss

INT. SCHREIBTISCH – TAG
ORSONS sechs Finger, drei an jeder Hand, graben sich in die Tastatur. Das Zehnfingersystem hat er nie gelernt. Wozu auch, wenn die Gedanken doch ohnehin Zeit brauchen, um sich zu Worten und Sätzen zu formen.

Doch dann unterbricht er sich. Er nimmt die Hände von der Tastatur und schaut hoch, als wäre er eben aus einem Tagtraum aufgewacht. Er blickt aus dem Fenster. Diesen Anblick kennt er nur zu gut; nichts Neues an der Hauswand gegenüber.

Schliesslich steht Orson auf und macht ein paar Schritte durch den Raum. Wie so oft in derartigen Momenten: Wie weiter jetzt? Er weiss es gerade nicht, und das Gras wächst auch nicht schneller, wenn man daran zieht. Aber bald ist Abgabe, und er liegt in seinem Zeitplan zurück. Also setzt er sich wieder hin.

Die Sonne scheint ins Zimmer, und es gäbe noch tausend Dinge zu erledigen. Vielleicht schreibt es sich nachts besser weiter, denkt sich Orson. Marcel Proust hat ja seine 1,5 Millionen Wörter der «Verlorenen Zeit» auch nicht tagsüber geschrieben. Und Franz Kafka war auch nur nachts aktiv. O.K., der hatte dann ja auch einen Alltag als Versicherungsangestellter.

Der Cursor blinkt unablässig seinen monotonen, fordernden Takt.

Vielleicht Musik anmachen? Manche schreiben ja besser mit Musik. Orson klickt sich zu iTunes durch. PLAY:

AVETT BROTHERS (Singen) Your mama doesn't like me, she thinks I'm a sorry man –

STOP. Songtexte können auch stören. Und dieser tut es gerade. Und der Cursor blinkt weiter. «Ich kann nicht nachdenken, wenn ich nicht liege», erinnert sich Orson an ein Zitat von Truman Capote. Also steht er auf und legt sich aufs Sofa. Schlechtes Gewissen lässt er nicht aufkommen. Schliesslich schrieb Jean-Paul Sartre nur jeweils drei Stunden morgens und drei Stunden nachmittags. Man könne auch ohne allzu viel Arbeit produktiv sein, soll er gesagt haben. Und mit einem Seufzer, der so was wie «hättest du wohl gerne» sagen soll, greift er sich sein Handy. Mal wieder jemanden treffen, man ist so oft alleine, sinniert er und drückt die Wähltaste. Es tutet. Dann:

GABATHULER (Voicemail) Hallo, hier ist Gabathuler. Ich schreibe gerade, oder nicht, bitte hinterlassen Sie eine Nachricht. *PIEP!*
ORSON Hey, Gabathuler, wette, du schreibst gerade nicht! Melde dich mal!

Orson lässt sich zurück ins Sofa fallen, während sein Grinsen sich langsam wieder aus dem Gesicht verzieht. Spazieren gehen?! Eines der wenigen Klischees, an die Orson nie geglaubt hat. Samuel Beckett hat sich ja auch über Wochen in seiner kleinen Wohnung verschanzt. Und das war schliesslich seine produktivste Zeit. Dann schon lieber duschen, wie Woody Allen, stundenlang, da soll er neue Kraft schöpfen für sein kreatives Pensum. Aber der tut das nur, wenn ihm kalt ist. Und Orson ist nicht kalt.

Der Computerscreen wird schwarz – Ruhezustand am fernen Schreibtisch. Und wie von Zauberhand hat Orson nun die TV-Fernbedienung in der Hand. Er drückt.

KOMMENTATOR … geht in die entscheidende Phase. Zwar erst der erste von drei Anstiegen heute, doch der Tag ist noch lang, und Tourmalet und Col de la Madeleine stehen noch auf dem Programm!

Das hat Orsons plötzliche und ungeteilte Aufmerksamkeit: Das Peloton zieht sich in die Länge, und die Radfahrer quälen sich einzeln den steilen Anstieg hoch. Orson macht es sich nun ganz gemütlich mit der wohligen Überzeugung, die ihm ein US-Talkshow-Zitat seines Berufskollegen Aaron Sorkin vermittelt: Für das ungeübte Auge mag es manchmal scheinen, als läge ich auf dem Sofa und würde eine Sportübertragung am TV verfolgen, anstatt zu arbeiten – aber das ist nur für das ungeübte Auge so.

KOMMENTATOR … und hier trennt sich gerade die Spreu vom Weizen, während die Spitzengruppe attackiert. Die Meister des Sommers werden im Winter gemacht. Wenn keine gute Basis …

Orson weiss immer nie, ob er gerade arbeitet oder nicht. Und was gerade in ihm arbeitet, weiss er auch nicht immer gleich. Jedenfalls beginnt er, während er dem Rennverlauf folgt, Gedanken zu seiner Geschichte zu wälzen, zum Problem der Hauptfigur, warum es ihn vielleicht langweilen würde, ihr einen Film lang zuzusehen. Und dann denkt er sich seine Outline einfach mal anders und verwirft, denkt sie sich wieder neu.

Gleichzeitig fallen Rennfahrer erschöpft aus dem Feld, andere erstarken, und unerwartete Akteure erscheinen auf der Bildfläche. Und die Taktik einer Tagesetappe entspinnt sich immer auch vor dem Hintergrund der absolvierten und der noch zu fahrenden Etappen. Radrennen ist Taktik.

Selbstvergessen greift Orson zu einem Stück Schokolade und beisst hinein. David Lynch, mittlerweile auch Meister der transzendentalen Meditation, lässt jeweils verlauten, wie er literweise Kaffee mit viel Zucker gebechert habe und wie ihm dann im Zuckerrausch viele gute Ideen gekommen seien.

Und als die Rennfahrer gerade den Gipfel erreichen und sich auf die Abfahrt vom Gipfel machen, um dann den Rest der langen Etappe in Angriff zu nehmen, stopft sich Orson das letzte Stück Schokolade in den Mund, steht dann wie automatisch auf, setzt sich an seinen Computer, beendet dessen Ruhezustand und beginnt wieder, mit seinen zweimal drei Fingern die Tastatur zu bearbeiten.

Es wird eine lange Nacht werden, weiss Orson. Und, schreiben ist einfach, wenn man es tut. Wort für Wort. Seite um Seite. Tag für Tag.

DISCLAIMER: Truly fictitious.

Uwe Lützen

Everybody Wants Some!!

Regie, Buch: Richard Linklater; Kamera: Shane F. Kelly; Schnitt: Sandra Adair; musikalische Leitung: Meghan Currier, Randall Poster; Darsteller (Rolle): Blake Jenner (Jake), Zoey Deutch (Beverly), Juston Street (Jay Niles), Tyler Hoechlin (Mc Reynolds), Wyatt Russell (Willoughby), J. Quinton Johnson (Dale Douglas). Produktion: Annapurna Pictures, Detour Filmproduction, Paramount Pictures. USA 2016. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Pathé Films, D-Verleih: Constantin Film

Richard Linklater

Wenn es um Coming-of-Age geht, führt im gegenwärtigen amerikanischen Kino kaum ein Weg an Richard Linklater vorbei. Bereits seine früheren Filme wie Slacker (1991), SubUrbia (1996) oder Waking Life (2001) kreisten um die grossen Fragen des Erwachsenwerdens. Und auch seine wohl bekannteste Filmreihe, die Before-Triologie mit Julie Delpy und Ethan Hawke, lässt sich als eine fortwährende Auseinandersetzung mit der Frage verstehen, was denn nun eigentlich Erwachsensein bedeuten kann. Spätestens aber seit seinem viel beachteten Langzeitprojekt Boyhood (2014) gilt der Amerikaner als Spezialist für die Fragen der Adoleszenz. An den Titel seines neuen Films Everybody Wants Some!! lässt sich dementsprechend auch mit der Frage anknüpfen: «Who wants more?»

Denn der Film knüpft konsequent an Linklaters Kultfilm Dazed & Confused (1993) an. Der folgt im Jahr 1973 einer Gruppe High-School-Seniors aus der Provinz von ihrem letzten Schultag in eine ausgedehnte Partynacht, an deren Ende ein ungewisser Sommer steht. Everybody Wants Some!! wiederum steigt am Ende des Sommers ein, nun im Jahr 1980 und mit neuen Figuren, und verlegt das Geschehen ans College, genauer auf das Wochenende vor Semesterbeginn. Linklater macht sich einen Spass daraus, zahlreiche Parallelen zu seinem Kultfilm zu schaffen. Während in Dazed & Confused ein junger *freshman* beim Baseballtraining eine Lektion fürs Leben lernen muss, geht es nun gleich um eine ganze Baseballmannschaft. Allzu viel hat sich in den sieben Jahren, die zwischen den Filmen scheinbar vergangen sind, nicht verändert: Auch hier hängt die Sportlerclique zunächst in der Disco herum, schiebt die Billardkugeln über den Spieltisch und wartet darauf, dass etwas Grosses passiert. Als die Jungs nach einer Auseinandersetzung aus der Disco geworfen werden, muss ein neuer Plan her. Die nun beginnende dreitägige Suche nach der besten Party wird zum Selbstfindungs-Trip (im doppelten Wortsinn).

Bei aller Bierseligkeit und allem Machogehabe gerät der Film aber nicht in Gefahr, den Trip zu einer lauten Aneinanderreihung von Exzessen zu verflachen. Das liegt in erster Linie an dem harmonierenden Ensemble aus noch weitestgehend unbekannten Schauspielern, die eine tolle Chemie entwickeln. Und an Linklaters Fähigkeit, die überschwänglichen ersten Collegetage in ihren alkoholgetränkten Auswüchsen, aber eben auch mit genauer Beobachtung und leisen Zwischentönen zu inszenieren. Anstatt auf eine rigide Handlung zu bauen, vollzieht der Film so ganz unaufgeregt und doch mit grossem Enthusiasmus den Collegebeginn nach. Nicht zuletzt über die pointierten, witzigen Dialoge entsteht ein leichtfüssiger Rhythmus, der die Euphorie einer neuen Lebensphase für den Zuschauer greifbar macht.

Wie für Linklater üblich, verwebt sich die Identitätssuche mit einem Streifzug durch die Popkultur. Dazed & Confused erhielt seinen Kultstatus vor allem durch den Soundtrack, der das Lebensgefühl der Siebziger transportierte, war damit auch ein stückweit Hommage an Georges Lucas' Sechzigerjahre-Pendant American Graffiti. Für sein Langzeitprojekt Boyhood nutzte er die Musik der Nullerjahre. Während man dort dem jungen Mason über zwölf Jahre beim Heranwachsen zusieht, dient der Soundtrack immer wieder als Dreh- und Angelpunkt, um die vorbeifliegenden Jahre zeitlich zu markieren und emotional greifbar zu machen. Der Trip der Collegehelden in Everybody Wants Some!! führt dementsprechend auch durch die Popkultur der achtziger Jahre. Die Partys sind eine Reise durch Disco, Country und Punk, bei ausgebreiteter Plattensammlung wird über den musikalischen Wert von Van Halen und Pink Floyd gestritten, bei einem Joint mit kindlicher Wehmut über die beste Folge von Twilight Zone philosophiert und in der Spielhalle mit «Space Invaders» die Zeit bis zur nächsten Party totgeschlagen.

Die Sportler reiben sich dabei an verschiedenen Identitätskonzepten, ohne dass sie in ein für Collegekomödien oft so typisches Gruppendenken verfallen. Hier kämpfen nicht Nerds gegen Sportler, Punker gegen Hillbillys oder Cheerleader gegen das vermeintlich hässliche Entlein. Vielmehr blickt der Film mit grosser Wärme auf die Heranwachsenden und den Versuchsraum College. Dass der Blick auf die dort überall verfügbaren weiblichen Schönheiten und den nie versiegenden Biernachschub ein dezidiert männlicher ist, weiss der Film genau. Und nimmt sich in seiner naiven Begeisterung selbst nicht allzu ernst, baut ganz bewusst Stereotype auf, um sie kurz darauf wieder zu brechen. Neben markigen Aufreisserposen und einstudierten Hook-up-Lines gewinnen

Everybody Wants Some!! Spass, bis das Semester beginnt

Der Held der Endlosparty: Jake (Blake Jenner)

die Figuren in stillen Momenten an Tiefe, ohne dass der ironische Spass am Klischee verloren ginge.

Das College wird so trotz kalkuliertem Dauerexzess zu einem utopischen Ort des Aufbruchs und der Inspiration: Linklater gibt vor allem seiner Hauptfigur Jake immer wieder Gelegenheiten, über den Tellerrand hinauszuschauen – was sich insbesondere an dessen nachhaltigem Interesse an Beverley, einer schlagfertigen Theaterstudentin, manifestiert. In der Freude über die nie enden wollende Party gibt sich der Film auch als Gegenpart zu Coming-of-Age-Entwürfen, die sich an gegenwärtigen Partyritualen abarbeiten. Anders als etwa Harmony Korines Spring Breakers übersetzt Linklater den College-Exzess nicht in einen gespenstischen Loop, der sich aus der Clip-Ästhetik der Neunziger- und Nullerjahre speist. Korines hyperrealistische Bilder höhlen die Innenwelt der Figuren aus, widmen sich ganz der Oberfläche, um diese als Reflexionsraum produktiv zu machen. Everybody Wants Some!! gibt sich im Vergleich dazu doppelt nostalgisch: indem er von der Oberfläche zu den Wünschen und Motivationen der Collegeboys zurückkehrt. Und indem er einen wehmütigen Blick auf das College als utopischen Ort der Selbstverwirklichung wirft. Der – und das ist die zeitlose Botschaft des Films – ist dann auch einer, den es so wohl nur auf der Kinoleinwand geben kann.

Marian Petraitis

Heart of a Dog

Regie, Buch: Laurie Anderson; Kamera: Laurie Anderson, Toshiaki Ozawa, Joshua Zucker Plunder; Schnitt: Melody London, Katherine Nolfi. Produktion: Canal Street Communications; Dan Janvey, Laurie Anderson. Frankreich, USA 2015. Farbe und Schwarzweiss; Dauer: 75 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Laurie Anderson

You're walking. And you don't always realize it,
but you're always falling.
With each step, you fall forward slightly.
And then catch yourself from falling.
Over and over, you're falling.
And then catching yourself from falling.
And this is how you can be walking and falling
At the same time.

Schon auf ihrem Album «Big Science» von 1982 hat Laurie Anderson ihre rätselhafte Poesie zu einem Markenzeichen entwickelt. Nicht die laute Kritik an gesellschaftlichen Zuständen, sondern immer wieder das Geheimnisvolle unserer Existenz, aber darin doch protestierend die Manipulation der Macht und der Mächtigen betonend, das unterstrichen ihre sanften, elektronisch eingefärbten Klänge fast somnambul.

Wenn man nun den Abspann ihres zweiten langen Films nach Home of the Brave von 1986 abwartet, erfährt man, dass Anderson den Film ihrem Ehemann Lou Reed (1942–2013) gewidmet hat, mit dem sie seit 2008 verheiratet war und der uns mit seinem Song «Turning Time Around» rockig aus dem Kino geleitet: «Well for me time has no meaning no future no past, and when you're in love you don't have to ask. There's never enough time to hold love in your grasp.»

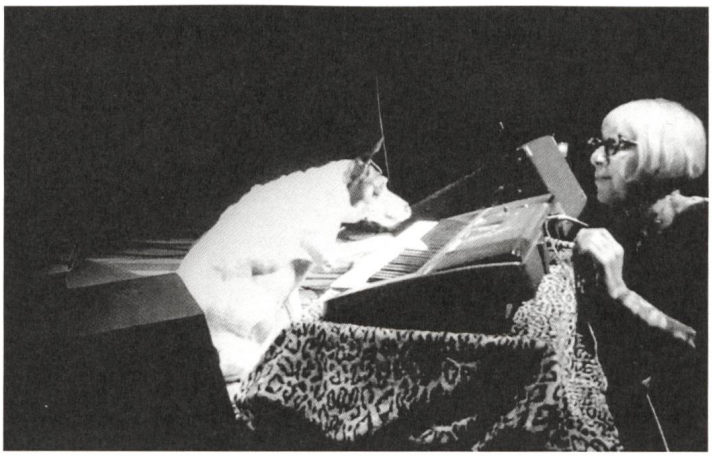
Aber es ist kein Film über Lou Reed, es ist eine poetische Bilderzählung, die mit viel Gefühl über die private und die gesellschaftliche Existenz reflektiert, ohne darüber vom Denken und Nachdenken zu befreien. Dem steht nicht entgegen, dass das Andenken an den geliebten Partner auch ohne dessen Erwähnung ständig virulent zu sein scheint. Die Schilderung des Lebens und des Todes ihrer und Lou Reeds über alles geliebten Rat-Terrierhündin Lolabelle hat auch eine Stellvertreterfunktion für die Erzählung über die Liebe, den Verlust, den Tod, die Herausforderungen des gesellschaftlichen Lebens.

Der Filmanfang konfrontiert mit expressiv von Anderson gemalten Schwarzweissbildern, die surreal einen Traum schreiben, in dem sie einen Hund gebiert, der vorher in ihren Leib eingenäht worden ist. Das kann verstörend wirken, wenn wir abrupt aus dieser Animationsstory gerissen werden und reale Bilder mit Andersons süchtig machender Erzählstimme von Erinnerungen, Freunden, politischen Ereignissen, philosophischen Weisheiten berichten, geleitet von einem Mantra, einer Überzeugung des Schriftstellers David Foster Wallace: «Every love story is a ghost story». Lolabelle gibt vor, was Leben ausmachen kann, wenn ein so geliebtes Tier zu einer Art Reflexionsmedium wird. Und selbst Ironie erhält eine sentimentale Note, wenn die zeichnerischen, bildhauerischen und musikalischen Begabungen der Hündin wie in einem Dokumentarfilm vorgeführt werden, wenn Lolabelle in Folien kratzt, Pfotenabdrücke ausgehärtet werden und wenn sie nach ihrer Erblindung auf ein Keyboard hämmert: «Sie spürte, dass sie die Leute damit unterhielt. Sie bekam Applaus. Musik hat ihr das Leben gerettet.» Und wenn Anderson nach dem 11. September mit ihr aufs

Heart of a Dog «Es gibt ja Millionen Formen von Liebe»

Hundeträume

Erinnerungsbilder



Lolabelle

Land zieht, konnte sie beobachten, wie die Hündin die Gefahr durch die über ihr kreisenden Falken einschätzen lernte!

Wenn Lolabelle in das Totenreich eingegangen ist, gewinnen die Erinnerungen an Andersons Kindheit Oberhand. Zwei Jahre war sie in der Klinik, weil ein missglückter Salto im Schwimmbad auf dem Beton endete. Dort musste sie miterleben, wie Kinder an ihren Brandverletzungen litten und starben. Sie erinnert sich an ihr Verhältnis zur nie geliebten Mutter, die acht Kinder gebar, und an deren Tod, zum Beispiel dass diese sterbend an der Zimmerdecke Tiere sah, mit denen sie sprach. Doch eine Art der Hinwendung zur ungeliebten Person? Immerhin hat die Mutter sie die Liebe zu den Büchern gelehrt, und als Laurie fast schuldhaft ihre kleinen Zwillingsbrüder durch trügerisches Eis im See versinken sah und sie diese mit ungeheurer Kraftanstrengung rettete, meinte die Mutter nur: «Was für eine gute Schwimmerin du bist.» Eine Anerkennung, von der Anderson meint: «Es gibt ja Millionen Formen von Liebe.»

Verschleierte Aufnahmen, farbige Töne, sprunghaftes 8-mm-Material – es kann wie ein Konglomerat wirken, und doch scheint Andersons Inspirationskraft eines auf das andere zu beziehen. Und zur Kindheit fällt ihr der Freund Gordon Matta-Clark ein, der Häuser zersägt und dessen Aktionen sie auf alten Aufnahmen mit den zwiespältigen Erlebnissen des Heranwachsenden kommentiert. Filmbilder, die rückwärtslaufen, lassen sie an Kierkegaard denken, der vom Verständnis des Lebens im Nachhinein reflektierte. Und auch Wittgenstein ist des Nachdenkens wert, weil die Erschaffung der Welt durch die Sprache sein philosophisches Credo wurde.

Hunde wie Menschen müssen nach ihrem Tod nach buddhistischer Auffassung durch den *Bardo*, eine Vorstufe zur Erlösung oder Wiedergeburt, und durch diesen Abschnitt sollte man die Toten ungehindert gehen lassen, damit sie beim Übergang nicht gestört werden: «Den Sinn des Todes habe ich jetzt gefunden. Es ist das Loslassen der Liebe.» Laurie Andersons Erzählkraft bringt durch ihre vielen Bilder das Leben nahe – wenn man diesen Film mag und ihn liebt!

Erwin Schaar

Don't Blink – Robert Frank

Regie, Buch: Laura Israel; Kamera: Lisa Rinzler, Ed Lachman; Schnitt: Axel Bingham; Musikproduzent: Hal Willner. Produktion: Assemblage Films, Vega Film, Charlotte Street Films, Arte. USA, Schweiz 2015. Dauer: 82 Min. CH-Verleih: Vega Distribution

Laura Israel

Ein Kaminsims oder ein Regal, überfrachtet mit alten Fotoapparaten; eine Schachtel, auf der eine Puppe thront, dahinter ein gemaltes Bild einer Kuh. Auf dem Schreibtisch liegen Briefumschläge, Alben und ein Notizblock. Es folgen, dicht geschnitten, Auszüge aus Franks Filmen, darunter eine Einstellung, in der er mit einem Fotoapparat ins Bild tritt, um eine Aufnahme der Kamera zu schiessen, dann der maschinengeschriebene Titel und schliesslich eine Aussenaufnahme, ebenfalls aus der Filmografie des Autors stammend, in der die Frage zu hören ist: «Who is Robert Frank?»

Laura Israel, eine langjährige Mitarbeiterin Franks, wird in der Folge versuchen, die Frage zu beantworten oder sich einer möglichen Antwort zumindest zu nähern. Einerseits stützt sie sich hierbei auf mehrere meist in vertrautem Ton gehaltene Gespräche, andererseits zitiert sie Auszüge aus Franks (fotografischem und filmischem) Lebenswerk. Der formale Dialog zwischen gedrehtem Porträt und ausgewähltem Bildmaterial ist insofern einleuchtend, als der US-Schweizer selber stets darum bemüht war, die Grenzen zwischen Existenz und Darstellung möglichst fliessend zu halten. In Me and My Brother (1969) erfolgte die Introspektion noch über eine Substitutionsfigur; bereits in Conversations in Vermont (1971) standen allerdings die sich weitenden familiären Risse im Vordergrund. About Me (1971), ursprünglich als Auftragsarbeit über die New Yorker Musikszene gedacht, verdankt seinen Titel dem

Kurswechsel des Autors: «Fuck the music. I'm going to do this film about me.»

Die Regisseurin setzt Franks Leben und Werk als genügend bekannt voraus, um auf eine nähere Timeline oder Zwischentitel zu verzichten. Tatsächlich besitzen die Aufnahmen in «The Americans» heute einen nachgerade ikonischen Status: Die melancholische Schärfe von Franks 1958 entstandenem Bildband hat die Wahrnehmung des Landes mittlerweile so tief mitgeprägt, dass «The New York Times» den Künstler jüngst als «The Man Who Saw America» vorstellen konnte. Ein Jahr später entstand Pull My Daisy, ein experimenteller, von Jack Kerouac nachsynchronisierter Kurzfilm, in dem neben Allen Ginsberg auch Gregory Corso und Delphine Seyrig einen Auftritt haben. Anfang der siebziger Jahre drehte Frank Cocksucker Blues, einen Dokumentarfilm über eine US-Tournee der Rolling Stones, die Mick Jagger jedoch mit der Bemerkung verbieten liess, die Band würde vermutlich nie wieder in den USA spielen können, wenn der Film an die Öffentlichkeit gelangen würde.

Robert Franks Filmografie auf ihre formalen Konventionsbrüche zu reduzieren, greift zweifellos zu kurz, dennoch ist es seine in der eigenen Arbeit eingenommene Position, die seinem Spätwerk sein besonderes Profil verleiht. Er habe sich immer lieber «am Rande als in der Mitte der Strasse» bewegt, lässt er im Interview verlauten. Zu Beginn von Don't Blink – Robert Frank sehen wir eine Einstellung aus Conversations in Vermont, in der er die Linse der Kamera reinigt. Ein weiterer Satz, der trotz der teils dominanten Musik (The Mekons, Tom Waits, Patti Smith und Bob Dylan) in Erinnerung bleibt: «Man kann das Schicksal durch seine Arbeit ändern, die Arbeit ermöglicht es uns, uns mit dem Schicksal zu befassen.» Später wird Israel einen Ausschnitt aus Me and My Brother zitieren, in dem eine Nebenfigur von einer radikal subjektiven Ausdrucksform träumt, die sich direkt auf die Leinwand projizieren liesse, «ohne dass der Künstler auf Filmmaterial zurückgreifen müsste: ‹Ich bin eine Kamera› – was wäre dies für ein wunderbarer Titel!»

Hier steht Frank allerdings nicht nur hinter der eigenen, sondern auch vor Israels Kamera: neunzigjährig, unrasiert, Flanellhemd und Baseball-Cap tragend, manchmal müde, doch stets mit hellem Blick. Meist zeigt er Goodwill, selbst wenn er sich auch mit milder Ironie aus der Affäre zu ziehen weiss: Was macht ein gutes Bild aus? Es muss «scharf sein, man muss die Augen sehen, im Idealfall auch die Nase, und: say cheese …» Auf der Einkaufstour im Postkartenladen sucht er Fotografien von «Tigern oder Bären; Tieren, die einen Menschen zerreissen können». Bei Ground Zero versucht er, mit einer Möwe zu kommunizieren («but: no chance»). Diese Momente, die von der Vertrautheit zwischen Israel und Frank zeugen, zählen zu den schönsten Passagen des Porträts. Allerdings fragt man sich, ob mehr Distanz seine Arbeit nicht eher zugänglich gemacht hätte. Was bleibt von der seinem Freund Sanyu gewidmeten Episode, wenn man den Film nicht kennt, den Frank dem Maler nach dessen Tod gewidmet hatte? Der Ausschnitt aus Conversations in Vermont setzt den Fokus auf die Sprachblockaden in der Vater-Sohn-Beziehung, der künstlerische Anspruch des Projekts, die in den Fotografien abgelagerte Vergangenheit zu hinterfragen und «vielleicht» über die Zukunft nachzudenken, bleibt jedoch ausgeblendet.

Zumal die Fragen zum Verhältnis von Ästhetik, *instant décisif* und Zugriff im Zentrum von Franks sämtlichen Schaffensphasen stehen: Vor «The Americans» hatte er für «Harper's Bazaar» Konsumartikel illustriert und mit Walker Evans gearbeitet. Im Verlauf einer Reise durch Peru realisierte er jedoch, dass seine Fotografie vorab «den Charakter der Menschen» zeigen sollte. Nach dem Tod seiner Tochter Andrea, die zwanzigjährig bei einem Flugzeugabsturz starb, erscheint seine Arbeit wie von Trauer überzogen. Viele Bilder resultieren aus einer (manuellen) Nachbearbeitung von Abzügen und Negativen, oftmals werden auch zwei oder mehrere Aufnahmen kollageartig in Bezug gesetzt. Die Filme wiederum, etwa Life Dances On (1980) und The Present (1996), sind ganz auf die inneren Empfindungen konzentriert und liessen sich in ihrem fragmentarischen und assoziativen Ausdruck am ehesten als Selbstporträts beschreiben. C'est vrai, ein am 26. Juli 1990 entstandenes einstündiges One-Shot-Video einer Fahrt durch die Lower East Side in Manhattan, bietet einen hypnotischen Einblick in das mysteriöse Zusammenspiel von Kontrolle und Zufall.

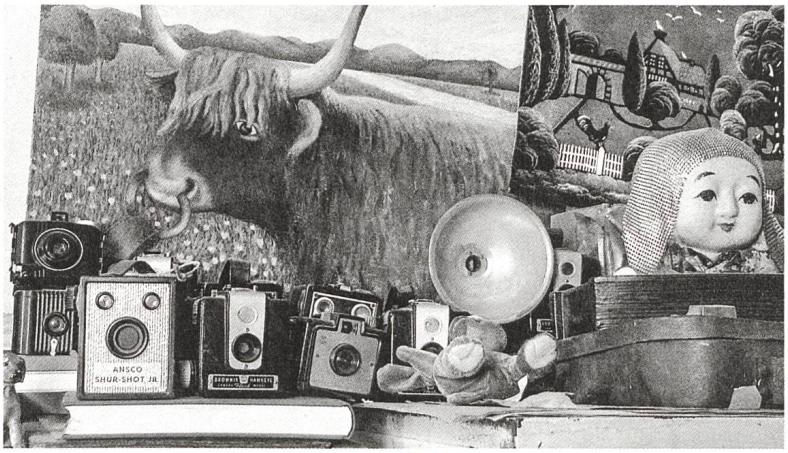
Die Autofahrten in Don't Blink produzieren ebenfalls schöne Momente. Frank liebt es sichtlich, im Wagen zu sitzen; selbst im Tunnel behält er eine gute Laune. Verschlossener erscheint er im Studio in der Bleecker Street, wo er eine Schublade aufzieht und einen Stapel Bilder durchsieht. «Filme überstehen die Zeit, eine Fotografie ist jedoch immer nur eine Erinnerung», sagt er und legt die Aufnahmen auf den Tisch zurück. Wunde Erinnerungen steigen hoch, als er der Regisseurin die eng beschriebenen und von Zeichnungen durchzogenen Briefe seines Sohns Pablo zeigt, der jahrelang an Schizophrenie gelitten hatte und sich in den neunziger Jahren das Leben nahm.

In Mabou in Nova Scotia, wo Frank zusammen mit seiner Frau June Leaf ein am Meer gelegenes Haus besitzt, schwenkt die Kamera auf einen zentnerschweren Stein, den er in Andenken an seine Kinder auf seinem Land aufstellen liess. Die karge Landschaft und der eisige Wind hätten ihn an die Schweizer Berge erinnert, sagt er. Im Winter ist der abgelegene Küstenstrich monatelang eingeschneit, einzig der Briefträger, der sich täglich auf seine Runden begibt, garantiert den Anwohnern einen Kontakt mit der Aussenwelt. In Paper Route (2002), einem seiner letzten Filme, zeigt Frank den Mann bei seiner Arbeit. Trotz der Kälte erwarten ihn die Kunden vor der Haustür stehend. «Well, we made the circle», sagt der Postbote zum Abschluss. «That's what we all do», antwortet Robert Frank.

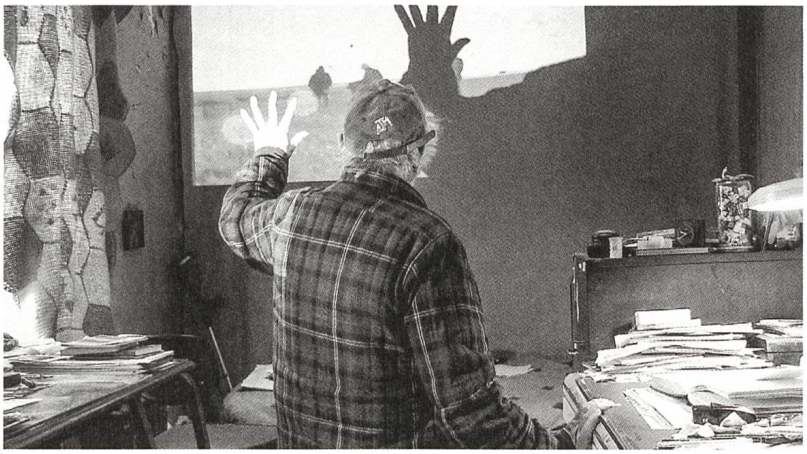
Patrick Straumann

Don't Blink – Robert Frank Für einmal vor der Kamera

Laura Israel



«Who is Robert Frank?»



Stets mit hellem Blick

Peggy Guggenheim: Art Addict Funny Face

Und doch irgendwie einsam

Ein Leben für die Kunst

«I was the midwife to modern art»

Peggy Guggenheim: Art Addict

Regie, Buch: Lisa Immordino Vreeland; Kamera: Peter Trilling; Schnitt: Bernadine Colish, Jed Parker; Musik: Steven Argila. Produktion: Dakota Group, Fischio Films, Submarine, Bob and Co. USA 2014. Dauer: 96 Min. CH-Verleih: DCM Distribution

Lisa Immordino Vreeland

«I was the midwife to modern art», sagt Peggy Guggenheim. Erst ganz spät im Film sieht man die einzigartige Kunstsammlerin das erste Mal in einer Filmaufnahme. Bis dahin haben wir nur ihre Stimme aus dem Off gehört. Die Tonaufnahmen stammen aus verschollen geglaubten Interviews, die die Biografin Jacqueline Weld mit ihrer Auftraggeberin geführt hatte und die Lisa Immordino Vreeland bei den Recherchen zu diesem Dokumentarfilm wiederentdeckte. Dank dieser körperlosen Stimme aus einer anderen Zeit transzendiert der durchweg unterhaltsame Dokumentarfilm seine eigentlich konventionelle und chronologische Konstruktion und vermittelt viel von Guggenheims Persönlichkeit – sowie ein Stück Kunstgeschichte.

Lisa Immordino Vreeland hat sich nach dem Porträt von Diana Vreeland, der Grossmutter ihres Ehemanns und legendären Chefredakteurin von «Harper's Bazaar» und «Vogue», einer anderen starken Frau zugewandt, die ihr ganzes Leben einer grossen Leidenschaft gewidmet hat. Beide Selfmade-Frauen waren ihrer Zeit weit voraus, und beide haben für ihren Beruf Opfer gebracht: ihre Familien, in erster Linie normale Beziehungen zu ihren Kindern. Während Vreeland eine einzigarte Intuition für Mode besass und die Modezeitschriften revolutionierte, sammelte Peggy Guggenheim Kunst. Und zwar moderne Kunst, als diese noch nicht ernst genommen wurde. Seit ihrem Aufenthalt im Paris der zwanziger Jahre war sie süchtig nach Kunst. Dort lebte die Amerikanerin inmitten von Künstlern wie Man Ray, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst, Samuel Beckett, Yves Tanguy und allen anderen, die damals zur Gruppe der Surrealisten, Dadaisten und überhaupt der gesamten Avantgarde inklusive der Kubisten gehörten.

In London eröffnet Peggy Guggenheim vor dem Krieg ihre erste Galerie, immer gut beraten von Marcel Duchamp. Dank ihrer Abstammung aus einer sehr reichen Familie und einer Erbschaft kann sie es sich leisten, eine nicht rentable Galerie zu führen und später in Paris massenhaft moderne Kunst einzukaufen, um ein Museum zu gründen. Während des Zweiten Weltkriegs kehrt sie nach New York zurück und rettet dabei nicht nur die Kunstwerke, sondern auch Max Ernst vor den Nazis. Mit einer radikalen Art der Präsentation moderner Kunst erregt sie in ihrer New Yorker Art of This Century Gallery Aufmerksamkeit. Ihr grösster Erfolg aber ist die Entdeckung und Förderung von Jackson Pollock.

Was nach einer steilen Karriere tönt, ist geprägt von privaten Tragödien: der frühe Tod des Vaters beim Untergang der Titanic, eine lieblose, exzentrische Mutter, eine kurze unglückliche Ehe, die äusserst schwierige Beziehung zu ihren beiden Kindern und der frühe Tod ihrer grossen Liebe. Wegen ihrer vielen Affären wird sie als «Schlampe» abgestempelt; sie selbst ist stolz und packt ihr Liebesleben in ein Buch, für alle zum Nachlesen. Sie scheint gegen die schlechte Meinung anderer immun zu sein.

Lisa Immordino Vreeland kompensiert den Mangel an Filmaufnahmen von Peggy Guggenheim mit einer Fülle von Fotografien, Ausschnitten aus Spielfilmen, die den Zeitgeist vermitteln, und von Abbildungen moderner Kunst. Viel weniger verspielt als noch in Diana Vreeland: The Eye Has to Travel, denn alles fliesst etwas zu schnell als breiter Informationsstrom an uns vorbei. Ergänzt wird die visuelle Rekonstruktion nicht nur mit Peggys lakonischen Kommentaren, sondern auch mit unzähligen Interviews mit berühmten Menschen und Experten. So fügen sich die flott montierten und in Kapitel geordneten Puzzleteile zu einem Porträt, das Peggys «hunger for life» und die tragische Seite ihres aussergewöhnlichen Lebens in einer reichen und informativen Komposition präsentiert – ohne jedoch kritisch zu sein.

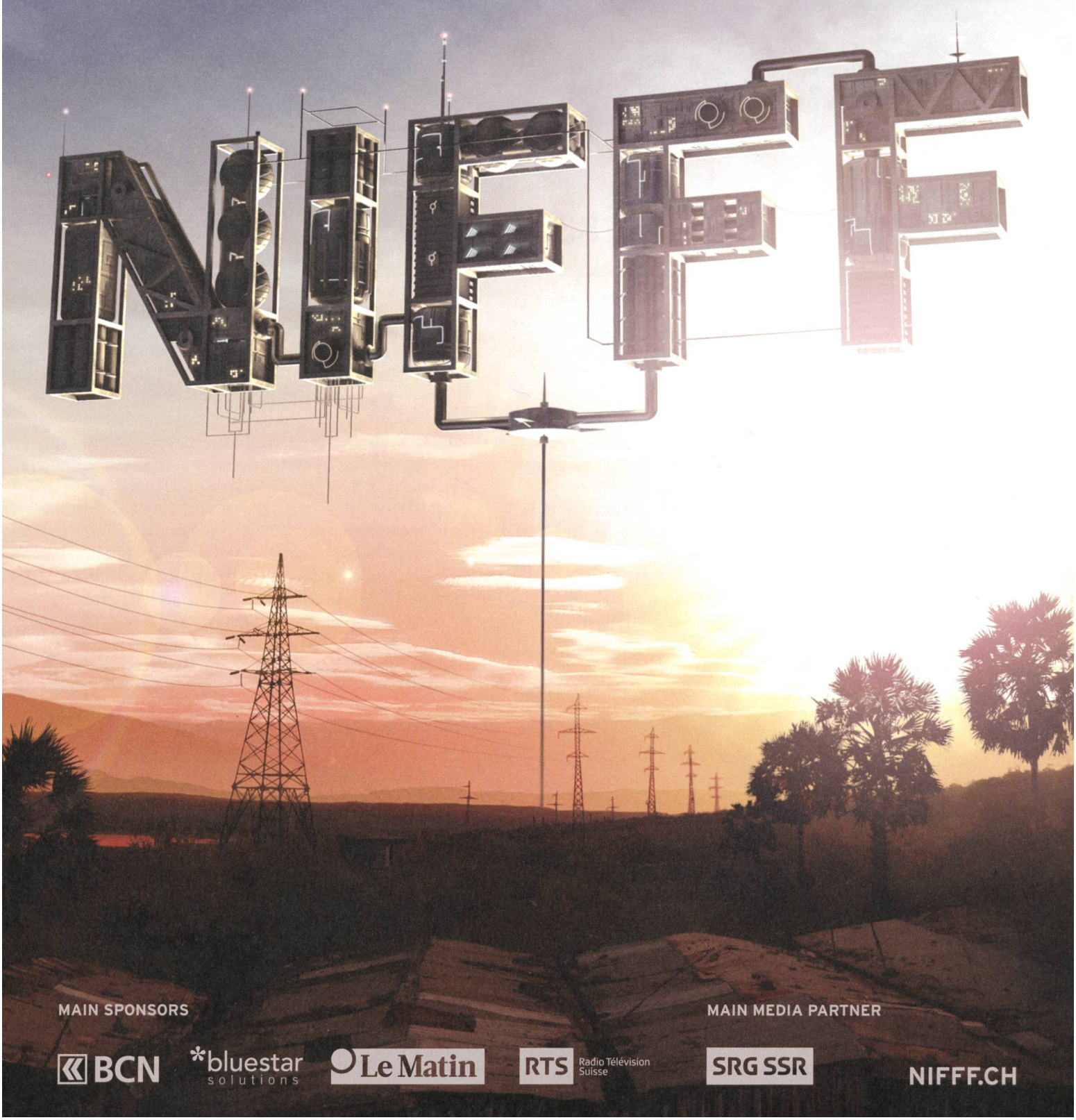
Die letzten dreissig Jahre verbringt Peggy Guggenheim in ihrer Wahlheimat Venedig. Dort lebt sie mit Dutzenden von Hunden äusserst gastfreundlich und doch irgendwie einsam. Ihre Sammlung ist die meistbesuchte Sammlung moderner Kunst in Europa. Sie gehört nun zum New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum. Danach gefragt, wie es sich anfühlt, wenn ihre lang belächelte Sammlung nun im berühmten Museum hängt, entgegnet sie trocken: «Ah, you mean in my uncle's garage.»

Tereza Fischer

NEUCHÂTEL INTERNATIONAL FANTASTIC FILM FESTIVAL

THE SWISS EVENT FOR FANTASTIC FILM, ASIAN CINEMA & DIGITAL CREATION

1 - 9 JULY 2016 16TH



MAIN SPONSORS

BCN *bluestar solutions Le Matin RTS Radio Télévision Suisse

MAIN MEDIA PARTNER

SRG SSR

NIFFF.CH

Nahid

Regie: Inda Panahandeh; Buch: Ida Panahandeh, Arsalan Amiri; Kamera: Morteza Gheidi; Schnitt: Arsalan Amiri; Musik: Majid Pousti. Darsteller (Rolle): Sareh Bayat (Nahid), Pejman Bazeghi (Masoud), Navid Mohammad Zadeh (Ahmad), Milda Hossein Pour (Amir Reza), Pouria Rahimi (Naser), Nasrin Babaei (Leila). Produktion: Documentary and Experimental Film Center DEFC, Bijan Emkanian. Iran 2015. Dauer: 105 Min. CH-Verleih: trigon-film

Ida Panahandeh

Nicht nur im Titel rückt der Spielfilm der iranischen Regisseurin Ida Panahandeh seine Hauptfigur ganz ins Zentrum. Im ersten Bild, das Nahid zeigt, sieht sie in die Kamera, im Gesicht zwei Sonnenbrillen übereinander. Sie kann sich am Verkaufsstand nicht entscheiden und kündigt lachend an, gleich beide zu nehmen: eine ungewöhnlich frische Einführung einer Filmfigur, die zentrale Elemente der Geschichte vorwegnimmt.

Nahid ist Mitte dreissig, geschieden und alleinerziehende Mutter eines Sohnes. Sie lebt mit ihm in einer Kleinstadt am Kaspischen Meer. Nach iranischem Recht läge das Sorgerecht eigentlich beim Vater, einem strauchelnden, unberechenbaren Junkie. Der hat es aber bei der Scheidung an Nahid abgetreten, unter der Bedingung, dass sie nicht wieder heiratet. Als sie sich in Masoud verliebt, sieht sich Nahid mit einem Dilemma konfrontiert, als dieser ihr einen Antrag macht. Sie möchte sich jedoch nicht zerreissen lassen, sondern ein selbstbestimmtes Leben führen, und versucht, der Zwickmühle mit Diplomatie beizukommen, um zwischen den drei Männern in ihrem Leben – dem Exmann, dem Geliebten und dem Sohn – ein Gleichgewicht herzustellen.

Masoud und sie schliessen eine sogenannte Ehe auf Zeit. Diese schiitische Praxis erlaubt es Männern und Frauen, ein legal anerkanntes Paar zu sein, ohne ihren offiziellen Ehestatus zu ändern: In ihrem Ausweis bleibt Nahid geschieden. Ihrem Exmann kann sie damit ihre Ungebundenheit «beweisen». Da aber die Ehe auf Zeit als anrüchig gilt, feiern die beiden Masoud zuliebe ein Hochzeitsfest, um seiner Familie eine richtige Ehe vorzutäuschen. Nahids eigene Herkunftsfamilie wiederum möchte, dass sie mit ihrem Sohn zu ihnen zieht, wie es sich für eine alleinstehende Mutter gehört. Durch die Unvereinbarkeit all dieser Ansprüche, die gemäss gesellschaftlicher Tradition die Ehre der verschiedenen Familien retten sollen, verkompliziert sich die Situation zusehends, und es ist bloss eine Frage der Zeit, bis die Liaison zwischen Nahid und Masoud auffliegt. Dass in der Mitte der Konflikte ein Kind zwischen seinen Eltern hin und her gerissen wird, macht das Ganze umso schwieriger.

Die Unterdrückung der Frau durch den Islam, das Kopftuch als Symbol weiblicher Domestizierung, die patriarchalen Traditionen des arabischen Kulturraums: So und ähnlich heissen die Schubladen, die angesichts eines iranischen Stoffs mit weiblicher Hauptfigur vorschnell bedient werden könnten. Nichts liegt aber dem Film so fern, als Nahid in einer Opferrolle zu sehen. Angesichts der engen Rahmen, die die Traditionen vorgeben und die auch den männlichen Figuren Probleme bereiten, nutzt sie ihren Handlungsspielraum mit beeindruckender Selbstverständlichkeit und weigert sich aufzugeben. Dabei greift sie auch mal zu zweifelhaften Mitteln: Sie schwindelt, klaut und pfändet fremden Schmuck, um ihre hart erkämpfte Selbständigkeit zu verteidigen. Dass sie moralische und rechtliche Grauzonen streift, lässt sich aus der Not einer alleinerziehenden Mutter begreifen; trotzdem hegt man manchmal den Verdacht, es gehe ihr auch darum, sich nicht kleinkriegen zu lassen.

So kauft Nahid einmal, obwohl Miete und Schulgeld überfällig wären, ein teures, knallrotes Sofa, viel zu extravagant für ihre Verhältnisse. Sie wuchtet es mit ihrer Freundin das enge Treppenhaus hoch in ihre ärmliche Wohnung, wo es fortan den einzigen Farbklecks im sonst ganz in braungrau gehaltenen Film bildet. Ein total unvernünftiger Kauf, der leuchtend aus dem Dekor sticht, aber unverzichtbar war – symbolisch für den Wunsch nach einem glücklichen Leben, auf den zu verzichten Nahid sich weigert.

Nahid ist zugleich ein spannendes Drama, ein Sittengemälde, das die Lebensverhältnisse in einer starren Gesellschaftsordnung kritisiert, und ein komplexes Frauenporträt. Panahandeh nennt die Regisseurin *Jane Campion* als wichtigen Einfluss; deren ambivalente Frauenfiguren muten wie Nahids geistige Schwestern an. Der Höhepunkt des Films zeigt denn auch eine Referenz an Campions The Piano.

Mit ihrem Spielfilmdebüt ist Ida Panahandeh ein kluger, berührender und vielschichtiger Film gelungen. Dies liegt auch am hervorragenden Cast, allen voran *Sareh Bayat* (A Separation) in der Rolle von Nahid, auf deren Gesicht sich widersprüchliche Gefühle in allen Schattierungen spiegeln. Trotzdem bleibt sie bis zuletzt immer etwas undurchschaubar und der Film somit spannend.

Natalie Böhler

Nahid Unvereinbarkeit der Ansprüche

Nahid Sareh Bayat und Navid Mohammad Zadeh

Soy Nero Ohne Hoffnung im leeren Raum

Soy Nero Endlich im Land seiner Träume

Soy Nero

Regie: Rafi Pitts; Buch: Razvan Radulescu, Rafi Pitts; Kamera: Christos Karamanis; Schnitt: Danielle Anezin; Ausstattung: Malak Khazai, Max Biscoe; Kostüme: Alexis Scott; Musik: Rhys Chatham. Darsteller (Rolle): Johnny Ortiz (Nero), Rory Cochrane (Sgt. McLoud), Aml Ameen (Bronx), Darrell Brit-Gibson (Compton), Ian Casselberry (Jesus), Rosa Frausto (Mercedes). Produktion: Twenty Twenty Vision, Senorita Films, Pimienta Films. Deutschland, Frankreich, Mexiko 2016. Dauer: 118 Min. CH-Verleih: trigon-film

Rafi Pitts

Geboren wurde Nero in Los Angeles als Sohn mexikanischer Einwanderer. Später wurde er abgeschoben, zurück nach Mexiko. Zu Anfang versucht er zurückzukommen – und wird erneut zurückgeführt. Er versucht es ein weiteres Mal, mit dem Ziel, als sogenannter Green Card Soldier der Armee beizutreten und sich auf diese Art seine Staatsbürgerschaft zu verdienen. Aber schon der Fahrer, der Nero hinter der Grenze mitnimmt, warnt ihn, dass in diesem Land alles ein «set up» sei. So gelangt Nero bald in eine luxuriöse Villa in Beverly Hills, in der sein Bruder residiert, der ihm erzählt, er habe es zu Erfolg gebracht. Am nächsten Morgen stellt sich heraus, dass er nur ein Hausangestellter ist. Cut: Nero ist Soldat in Afghanistan, an einem Checkpoint in der Wüste. Im Nichts. Das Einzige, was ihm hier noch passieren kann, ist zu sterben, um Bürger eines Landes zu werden, das es so wie in seinem Traum gar nicht gibt.

Soy Nero von Rafi Pitts ist ein Film, der ebenso aus dem Schmerz wie aus dem Vergnügen kommt. Der Schmerz rührt für den jungen Immigranten aus der Unmöglichkeit, zu den USA zu gehören: Er, der hier geboren wurde, gehört nur noch zu ihrer Abwesenheit. Das Vergnügen besteht darin, dass der Filmemacher einen Raum entwirft, der nur seiner Figur und seinem Film gehört und der aus der Verwischung aller Grenzen einen utopischen Charakter erhält. Nicht im Sinn einer naiven Wohlfühlutopie, sondern einer schieren Nichtörtlichkeit.

Die Grenzgegend zwischen Mexiko und den USA, die unwirklichen Fassaden eines entvölkerten Beverly Hills, eine Steinwüste um einen amerikanischen Checkpoint in Afghanistan: All das sind leere Räume, die in ihrer Unzugänglichkeit wehtun, während sich gleichsam der Schmerz in dieser Leere auflöst. Bleibt nur die Enthüllung ihrer Oberfläche, der plastischen Schönheit, und der Jubel über den Verlust jeglicher Bedeutung, den man noch an das Konzept der «Grenze» oder in Zeiten globaler Migration der «Nation» binden könnte. Hier wird über einen Grenzzaun hinweg am Strand zwischen Mexiko und Kalifornien fröhlich Beachvolleyball gespielt, und Neros zweite Grenzüberquerung von Mexiko in die USA findet an Silvester statt: Während der junge Mann durch die weite Betonschlucht zwischen zwei Befestigungsanlagen rennt, blüht am Nachthimmel über ihm ein buntes Feuerwerk auf. Auch der Sprung zwischen Beverly Hills und Afghanistan ist ein ästhetischer, ein filmischer Sprung: ein Sprung in der Montage. Pitts feiert die ästhetische Auflösung von Grenzen, die dennoch weiterwirken. Als würde er sagen: Das alles gibt es längst nicht mehr, wir haben es nur noch nicht ganz geschafft, dem ein neues, positives Konzept entgegenzusetzen. Was den Schmerz wiederkehren lässt.

Ebenso wie in Pitts' The Hunter (2010) sind es die gewaltvollen Erfahrungen einer einzigen Figur, die den Film durchquert und ihn trägt. Nero ist so ausdrucksvoll und wortkarg wie der Nachtwächter in The Hunter, der in Teheran zwei Polizisten erschiesst und dann flieht. Pitts musste ihn selbst spielen, da er den Film – wegen der iranischen Zensur – anders nicht hätte machen können. Aus den Schmerzen und den Einschränkungen der Wirklichkeit wurde das Dokument einer Freude am Filmemachen, in dem der Regisseur selbst vor die Kamera tritt. Wenn der in Paris lebende Pitts nach 2010 nicht mehr in den Iran zurückgekehrt und damit quasi selbst exiliert ist – er hatte 2010 in einem offenen Brief an die iranische Regierung gegen die Verurteilung seines Kollegen Jafar Panahi protestiert –, dann ist nun auch sein neuer Film ein solches Dokument, das Einsamkeit, Ortlosigkeit und Nichtzugehörigkeit im schweigsamen Stolz seiner Hauptfigur zum künstlerischen Manifest bündelt, zur Freude, unter schwierigen Umständen einen Film zu machen.

Pitts konzentriert seinen Film auf Nero, um den die Einstellung langsam von aussen zum Tableau angereichert wird. Da zeigt er ihn allein, wie er in Beverly Hills einen Hügel im Villenviertel hinaufläuft, um dann wie zufällig ein Polizeiauto in der Unschärfe des Hintergrunds anzudeuten, das sich langsam herauskristallisiert. Auf ähnliche Weise wird später in der Villa die Freundin seines Bruders aus dem Hintergrund langsam durch das bläuliche Schimmern des Pools auf ihn zukommen. Nero, das ist der Nukleus des Bildes, der alles ansaugt – und in dem sich alles verdunkelt.

Wenn er als Soldat in Afghanistan steht, bringt er ein Opfer für eine Gemeinschaft, wie ein klassischer amerikanischer Held bei John Ford. Nero aber bringt ein Opfer, um einer Gemeinschaft anzugehören, die

Destination sponsor
ASCONA LOCARNO
69°
Festival del film
Locarno
3–13 | 8 | 2016
The Leopards of Locarno 63 Edoardo, Switzerland
by Jan Nuzzi Smith
Main sponsors:
UBS
aet
MANOR
swisscom
Institutional partners:
Republic and Canton of Ticino with SWISSLOS
Federal Office of Culture
Swiss Agency for Development and Cooperation SDC
City and Region of Locarno

es längst nicht mehr gibt. Der Film erinnert auch an Michael Ciminos Deer Hunter (1978), wo russischstämmige Stahlarbeiter nach Vietnam ziehen: Auf ein abstraktes Bewusstsein von Gemeinschaft folgt eine konkrete Erfahrung und schliesslich ein konkreteres Bewusstsein von dieser Gemeinschaft. Hier aber folgt dem abstrakten Bewusstsein einer Gemeinschaft (Neros Traum von Amerika) nur eine Erfahrung, die die Gemeinschaft keineswegs konkretisiert. Nero kehrt nicht wie Ciminos Figuren nach Amerika zurück, das gänzlich unkonkret bleibt. Selbst ein Angriff auf den Checkpoint erzeugt keinerlei Solidarität unter den Soldaten, die sich bald zerstreuen.

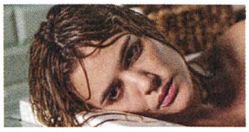
Amerika: Das wäre auch jener Helikopter, dessen Geräusch hier immer wiederkehrt. Beim Versuch der Soldaten, nach dem Angriff ihr Camp wiederzufinden, taucht er dann endlich auf – aber überfliegt sie, ohne sie zu sehen. Der Helikopter ist wie ein Elefant, der von einer Ameise begraben werden muss, sagt jemand zu Anfang: der Riese Amerika. So hat der Held nicht mehr die Aufgabe, eine Gemeinschaft zu stiften (wie bei Ford und Cimino), sondern sie, die ihn nie wollte und zu der er nie gehören kann, zu begraben.

Aber wie begräbt man einen Elefanten? Indem man rennt, allein, durch die Wüste, im Nichts gefangen und im Sprung einer Dialektik, die anders als bei Cimino auf keine Gemeinschaft hin mehr öffnet. Immer wieder und gerade am Ende rennt Nero, während die Kamera ihm so folgt, dass er sich nicht vom Fleck zu bewegen scheint. Ein Bild ohne Hoffnung auf Anschluss, das sich auf seiner eigenen Route befindet, das sich nur noch selbst und in sich selbst bewegt.

Durch diese Sprints erinnert der Film vor allem an Richard C. Sarafians Vanishing Point oder Monte Hellmans Two Lane Blacktop (1971), die schon The Hunter inspiriert hatten: Autorennfilme, in denen das Alte endet und das Neue noch nicht begonnen hat; in denen die frenetische Kopplung zwischen gestern und heute und aller Geschwindigkeiten auf das Anhalten des Bildes oder das Verbrennen des Zelluloids traf und zur Utopie wurde. Diese Kopplung wäre hier die Solidarität zwischen Schwarzen, Muslimen, Latinos, also allen Minderheiten, die in Neros einsamem, gleichsam bewegungslosem Rennen zur Utopie wird: keine konkrete Utopie, aber eine Utopie des Kinos – eine Utopie der Bewegung. Ein Schmerz – und eine Freude.

Philipp Stadelmaier

Julieta



Regie: Pedro Almodóvar; Buch: Pedro Almodóvar nach Kurzgeschichten von Alice Munro; Kamera: Jean-Claude Larrieu; Schnitt: José Salcedo; Ausstattung: Antxón Gómez; Kostüme: Sonia Grande; Musik: Alberto Iglesias. Darsteller (Rolle): Emma Suárez (Julieta), Darío Grandinetti (Lorenzo), Adriana Ugarte (Julieta, 25-jährig), Daniel Grao (Xoan), Michelle Jenner (Beatriz), Inma Cuesta (Ava), Rossy de Palma (Marian). Produktion: El Deseo. Spanien 2016. Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Pathé Films

Pedro Almodóvar

Laut eigenen Aussagen hat sich Pedro Almodóvar für seinen neusten Film Julieta ein Gebot der Mässigung auferlegt. Im Vergleich zu einigen seiner früheren, emotional exzessiven, aber auch verspielt ironischen Melodramen handelt es sich hier tatsächlich um ein eher geradlinig-ernstes Drama. Dennoch wartet der spanische Regisseur vom ersten Bild an wieder mit inszenatorischer und erzählerischer Opulenz auf.

Julieta beginnt mit einem wallenden, knallroten Stoff, dessen rhythmische Bewegung sich als Atmung der Hauptfigur herausstellt. Julieta wickelt eine kleine Tonfigur eines sitzenden nackten Mannes ein. Mit ihrem Freund Lorenzo packt sie für den geplanten Umzug nach Portugal. Wenig später begegnet Julieta zufällig Bea, der engsten Jugendfreundin ihrer Tochter Antía, worauf sie ihre Zukunftspläne schlagartig begräbt. Ohne weitere Erklärung lässt sie Lorenzo sitzen, zieht in ihr früheres Wohnhaus und nimmt uns mit auf eine Reise in die Vergangenheit.

In der Altbauwohnung, wo die Erinnerung an Vergangenes geradezu greifbar ist, erzählt Julieta ihre Geschichte in Form eines Briefs an ihre Tochter, die sich vor zwölf Jahren kommentar- und spurlos aus dem Leben ihrer Mutter verabschiedet hat. Das dazugehörige Voice-over leitet die Rückblende ein, die mit der Untersicht eines fahrenden Zuges zu spannungsvoller Musik beginnt: Dreissig Jahre früher, die 25-jährige Julieta reist allein im Zug, wo sie den Fischer Xoan kennenlernt, während sich ein älterer Mann – dem Julieta kurz zuvor aus dem

Weg gegangen ist – vor ebendiesen Zug wirft. In der Folge werden die Zeitsprünge in der Narration kaum markiert, fliessend gehen die einzelnen Abschnitte ineinander über: von Antías Zeugung in jener schicksalhaften Nacht im Zug bis zu ihrem Verschwinden im Alter von 18 Jahren, gefolgt von Julietas verzweifelter Suche und schliesslich ihrer Begegnung mit Lorenzo, die Hoffnung auf einen Neuanfang bringt.

Liebe, Erotik und Betrug, Krankheit und Tod, Verlust und Trauer, Erinnerung und Vergessen, Zufälle und tragische Unfälle – kaum etwas an grossen Gefühlen, Lebensfragen und dramatischen Wendungen wird hier ausgespart. Dabei versinnbildlicht das Meer in Galizien, wo Julieta jahrelang glücklich mit Xoan und Antía lebt, die Dichotomie von Selbstbestimmung und Kontrollverlust: Freiheitsversprechen auf der einen Seite, tödliche Naturgewalt auf der anderen.

Auch wenn Almodóvar diesmal auf direkte Filmzitate verzichtet, hat er offensichtlich im Fundus der Filmgeschichte gewühlt, ebenso wie in seinem eigenen Œuvre, aus dem viele bereits bekannte Motive wieder auftauchen. Xoans indiskrete Haushälterin Marian ist herrlich überzeichnet in Szene gesetzt und erinnert an die Figur der Mrs. Denvers aus Hitchcocks Rebecca, während die Bildhauerin Ava – Schöpferin phallischer Miniskulpturen – als südländisch-exotische Schönheit auffällig dem Hollywoodstar Ava Gardner gleicht. Intrigantin und Verführerin: Die unheilvollen Rollen dieser beiden Figuren werden erst in späten Flashbacks, innerhalb der übergeordneten Rückblende, enthüllt. Ebenso schält sich das Schuldgefühl der Frauen – Julieta, Ava, Antía – erst allmählich als verhängnisvolle, handlungstreibende Kraft heraus. Dass Julieta durch und durch ein Frauenfilm ist, erstaunt kaum. Die männlichen Figuren erscheinen beinahe auf den Status von Requisiten reduziert – wie Avas Figürchen. Ihre Aufgabe liegt vor allem im Sex, der als Ursprung von Leben sowie Ursache von Unheil hier freilich alles andere als Nebensache ist.

Das Erbe der klassischen Melodramen aus den fünfziger Jahren ist auch auf formaler Ebene unübersehbar. Almodóvar erzählt in sinnlichen und symbolträchtigen Bildern, mit bis ins kleinste Detail durchdachter Ausstattung, wobei die Primärfarben rot und blau eine wichtige Rolle spielen. Das leuchtende Rot mag für Liebe, Leidenschaft und das Leben stehen, das klare Blau für Leere, Absenz und Tod, doch ganz eindeutig lassen sich solche Zuordnungen nicht festmachen. Die üppige Instrumentalmusik von Almodóvars Hauskomponist *Alberto Iglesias* erinnert ebenfalls an das Hollywoodkino der fünfziger Jahre. Dabei fungiert die Musik nicht als unauffällige Untermalung, sondern als spürbare Präsenz, deren emotionalisierende Wirkung genüsslich zur Schau gestellt wird. Thrillerartige Klänge in zentralen Szenen betonen zudem das Detektivische der Geschichte.

Julieta basiert auf drei Kurzgeschichten der kanadischen Autorin Alice Munro aus der Sammlung «Runaway» (Deutsch «Tricks»), die zwar die Hauptfigur Juliet gemeinsam haben, ansonsten aber voneinander unabhängige Erzählungen bilden. Für seine dichte Frauen- und Familiengeschichte hat Almodóvar diese Vorlagen miteinander verwoben und reichlich mit eigenen Zugaben versehen. Entgegen seinem ursprünglichen Plan, den Film in den USA auf Englisch zu drehen, entschied sich der Regisseur doch wieder für Spanien als Schauplatz. Dies erlaubt ihm auch die kulturell starken Familienbande zwischen den Generationen zu betonen, die hier in ihrer schmerzhaftesten Form zum Tragen kommen. Wie es Julieta selbst ausdrückt, bestimmt Antías Abwesenheit ihr ganzes Leben und droht es zu zerstören. Allerdings ist die Tochter auch in ihrer anfänglichen Präsenz eine eher konturlose Figur. So bildet Antía quasi als Leerstelle in doppeltem Sinn – zunächst als unbeschriebenes Blatt, dann als physische Absenz – den Angelpunkt der Handlung. Dass sie dadurch dem Publikum ähnlich unfassbar erscheint wie der Mutter, mag beabsichtigt sein. Allerdings bleibt damit auch ihr Verschwinden trotz der Puzzleteile, die Ava und Bea schliesslich zur Aufklärung beisteuern, ein Stück weit unerklärlich. Entsprechend wirkt das Ende nicht nur etwas plump, sondern auch unbefriedigend.

Trotz Almodóvars erklärter Absicht, für einmal ein «gemässigtes», humor- und ironiefreies Drama zu schaffen, scheint der Film nicht auf realistische Wirkung angelegt. Dafür sind die motivischen Parallelen zu aufdringlich konstruiert, manche Dialoge zu bedeutungsschwanger philosophisch. Die mangelnde Plausibilität inhaltlicher Details übersieht man gern. Doch die Kombination aus Ernsthaftigkeit und Exzess schmälert zuweilen die emotionale Kraft des Films. Almodóvars Frauenensemble agiert ausdrucksstark, und auch der Einsatz von zwei Schauspielerinnen für die jüngere und ältere Julieta funktioniert. Und dennoch mag man mit den schicksalsgeplagten Figuren nicht immer richtig mitleiden. Stattdessen entfalten der überaus konstruierte Plot, die wunderbar durchkomponierten Bilder und die dramatische Musik ihre Wirkung vor allem auf ästhetischer Ebene. Und auf dieser Ebene funktioniert der Film hervorragend. Als dezidiert künstliche Komposition, als durch und durch filmisches Werk ist Julieta ein Kinogenuss.

Susie Trenka

Julieta Production Design: Alles unter Kontrolle

Ava und Julieta

Eine Begegnung, die Erinnerungen weckt

Eine Haushälterin wie in Hitchcocks Rebecca

Le Miracle de Tekir

Regie: Ruxandra Zenide;
Buch: Ruxandra Zenide, Alexandre Iordachescu;
Kamera: Hélène Louvart; Schnitt: Nelly Quettier,
Karine Sudan; Ausstattung: Calin Papura; Musik: Aïsha Devi.
Darsteller (Rolle): Dorotheea Petre (Mara),
Elina Löwensohn (Lili), Bogdan Dumitrache (Pater Andrei),
George Pistereanu (Julio). Produktion: Elefant Films,
RTS Suisse; Alexandre Iordachsecu. Schweiz, Rumänien 2015.
Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich

Ruxandra Zenide

Das Donaudelta ist ein geheimnisvoller Ort. Dort, wo der zweitgrösste Strom Europas ins Schwarze Meer fliesst, scheint die Zeit langsamer zu vergehen und die Ruhe des Flusses sich im Lauf der Jahrhunderte auf die Menschen übertragen zu haben. Die Dinge nehmen hier träge ihren Gang, während der Fluss endlich sein Ziel erreicht hat.

Bereits die ersten Minuten von Le miracle de Tekir sind von dieser stillen, zugleich aber auch schweren Atmosphäre geprägt. Ein Rinnsal bahnt sich seinen Weg durch den Ufersand, das Meer und der Horizont verschmelzen in der Ferne zu diffusen Grautönen, selbst die Tiere wirken in dieser archaischen Stimmung gefangen. Auch auf der jungen Frau mit den kurzen, dunklen Locken, die in Gedanken versunken den Strand entlanggeht und schliesslich ihre kleine Hütte erreicht, lastet merklich eine Schwere. Denn die Fischer im Dorf kehren, wie man bald erfährt, schon seit Längerem mit leeren Netzen heim, und Mara soll dafür die Schuld tragen: Mit ihrer Schwangerschaft habe sie das Dorf mit einem Fluch belegt, denn Maras ungeborenes Kind habe keinen Vater. Oder einen, den nur der Teufel kenne.

Auch die Erzählung dieses Films treibt in gewisser Weise mit ihrer Hauptfigur dahin, bahnt sich ihren Weg von einem Schauplatz zum nächsten. In der Kirche findet Mara einen Vertrauten im Pfarrer, der sie, als die Situation im Dorf für sie bedrohlich eskaliert, in «eine Art von Hotel» schickt: ein palastähnliches Resort direkt an der Küste, in dem unfruchtbare, wohlhabende Frauen mit dem mythenumwobenen Donauschlamm behandelt werden. Und so wie Lili darauf hoffen, dass sich etwas erfüllt, weil man es mit Geld kaufen kann.

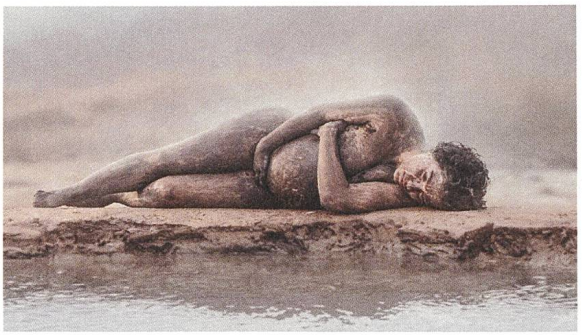
Eine schwangere einfache Frau aus einem Dorf und eine ältere mondäne Dame, die sich nichts sehnlicher wünscht als ein Kind: Was als Konstellation auf den ersten Blick überstrapaziert oder gar konstruiert wirken mag, wird von Ruxandra Zenide glücklicherweise völlig nüchtern betrachtet. So wie das deplatziert wirkende Prunkgebäude mit seinen hohen Hallen, in dem ausser Lili kaum Gäste zu sehen sind und auf dessen steinernen Böden die Bediensteten lautlos durch die Gänge schleichen. Die Annäherung zwischen den beiden Frauen beginnt auf geschäftlicher Basis, denn Lili in ihrem roten Cabrio und mit ihrem jungen Liebhaber erkennt Maras einzigartige Kenntnisse um die Wirkung des besonderen Schlamms, den diese im Hinterland aus einem kleinen Tümpel schöpft. Dafür findet Mara auf Betreiben Lilis im «Hotel Tekir» eine Anstellung und ist gezwungen, ihre Schwangerschaft so lange wie möglich zu verbergen – die einzige Chance auf ihres Kindes Zukunft.

Der Pakt, der hier geschlossen wird, erweist sich jedoch bald als brüchig. Kann man eine solche Art von profaner Geschäftsvereinbarung treffen, die auf blossem Glauben – oder vielleicht gar einem Aberglauben – beruht? Wider Erwarten erweist sich Maras Position als die stärkere: Die beinah stoische Ruhe der Jüngeren ist der aufgesetzten Exaltiertheit der Älteren zunehmend überlegen. Denn Mara schöpft ihre innere Kraft aus ihrem mit dem Land verwurzelten Dasein, während die in der Schweiz lebende Lili, obwohl gebürtige Rumänin, den geheimnisvollen Zauber dieses Landstrichs nicht zu verspüren vermag.

Le Miracle de Tekir ist von einem bedächtigen Rhythmus geprägt, dem etwas Magisches anhaftet. Der Film macht das Alte erst durch das Neue sichtbar: die Tradition durch das Moderne, den Aberglauben der Dörfler durch den aufgeklärten Humanismus des Pfarrers, die steinalten Mauern des Hotels durch die in der Ferne aufragenden Baukräne.

Ruxandra Zenide positioniert sich mit ihrem erst zweiten Langspielfilm somit als weibliche Gegenstimme zum international erfolgreichen rumänischen Kino. Im Gegensatz zu den Arbeiten von Kollegen wie Radu Muntean und Cristian Mungiu zeigt Zenides Inszenierung trotz ihres sozialkritischen Gestus eine deutlich wärmere Note – bisweilen sogar eine poetische, die sich der einzigartigen Stimmung dieser Landschaft verdankt, die von einer dunklen Melancholie geprägt ist. Dass Ruxandra Zenide, obwohl bereits 1989 von Bukarest nach Genf ausgewandert, mit Le miracle de Tekir eine besondere Nähe zu ihrem Heimatland und eine Affini tät für die alten Mythen beweist, liegt möglicherweise an eben dieser Distanz. Das gilt besonders für solch märchenhafte Orte wie jenen an der Schwarzmeerküste, in dem die erstaunlichsten Dinge geschehen, für die niemand eine Erklärung hat. Und die man auch niemandem erklären will.

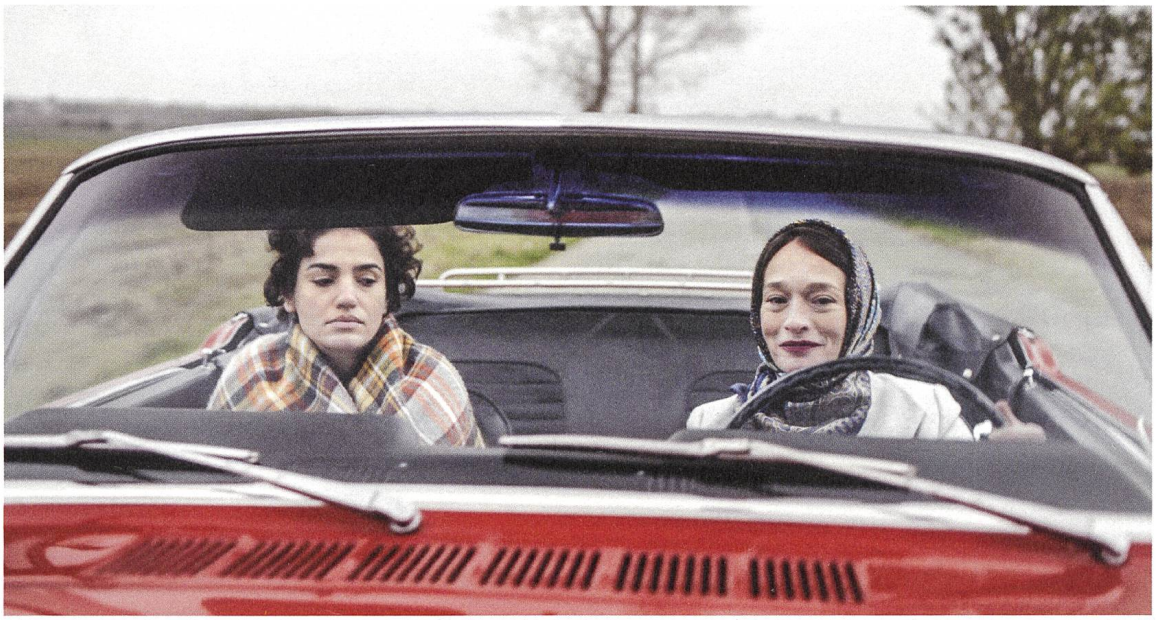
Michael Pekler



Mythenumwobener Donauschlamm

Le miracle de Tekir Dorotheea Petre als Mara

Der Pfarrer kümmert sich

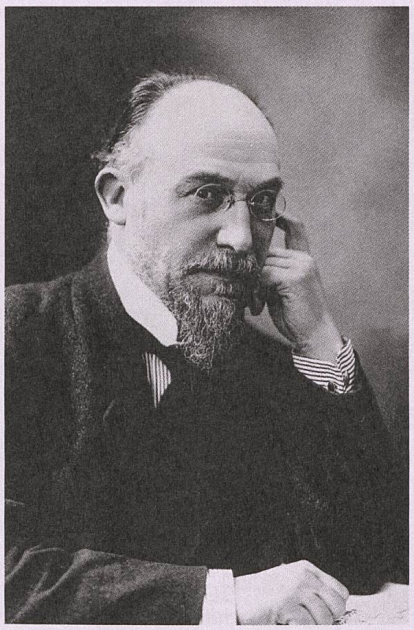


Ein Pakt zwischen der Reichen und der Fruchtbaren

WERBEWEISCHER
KINO
MACHT
APPETIT
AUF IHRE MARKE!
Jetzt erleben.
werbeweischer.ch

Soundtrack

Satie im Kino des 21. Jahrhunderts



Erik Satie

Was hat es damit auf sich, dass Erik Saties «Gymnopédies» «bis auf den heutigen Tag [...] zu vielen Filmen als Hintergrundmusik dienen müssen», wie die Musikwissenschaftlerin Grete Wehmeyer 1998 beklagte? Ein Blick in die Internet Movie Database zeigt, dass sich der mit Le feu follet (1963) von Louis Malle begonnene Trend, Saties Musik zu verwenden, in den neunziger Jahren massiv verstärkt und um die Jahrtausendwende ein regelrechter Boom einsetzt. Doch warum eignen sich Saties Stücke über hundert Jahre nach ihrer Entstehung offenbar so gut als Filmmusik? Und welche Funktionen übernehmen sie? Da sich die Filmemacher in Interviews kaum je zu den Beweggründen für den Einsatz eines Satie-Stücks äussern, lassen sich diese Fragen besser anhand eines Streifzugs durch das Autorenkino des 21. Jahrhunderts beantworten.

Abkehr von Dramatik

Mit der Abkehr vom dramatischen Underscoring nach spätromantischem Vorbild verlegten sich die Filmkomponisten seit den sechziger Jahren stärker auf die Erzeugung von Atmosphären, anstatt dem Zuschauer eine emotionale Reaktion auf die Handlung aufzuzwingen.

Neben dem Einsatz bestehender Stücke überwiegt heute – zumindest jenseits des Actionkinos – eine kammermusikalische Instrumentierung, bei der oft das Klavier im Zentrum steht. Es erstaunt deshalb nicht, dass sich der Einsatz von Saties Musik hauptsächlich auf seine gefälligen Klavierstücke aus den Jahren 1888 bis 1891 beschränkt. Mit ihrer repetitiven Struktur eignen sich die melodisch und harmonisch schlichten «Gymnopédies» und «Gnossiennes» durchaus zur Vermittlung einer vornehmlich melancholischen Stimmung.

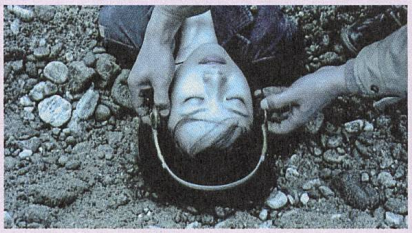
Dass die Beliebtheit eben dieser Stücke seit 1995 deutlich zugenommen hat, liegt wohl – insbesondere bei Kurz- und Studentenfilmen – auch daran, dass die Kompositionen keinem Urheberrecht mehr unterliegen. Eine grössere Rolle dürfte indessen der mittlerweile hohe Wiedererkennungseffekt spielen.

Sehnsucht nach Stabilität

Im asiatischen Kino ist damit darüber hinaus die romantisierte Vorstellung von Paris und Europa verbunden. Ein interessantes Beispiel liefert der koreanische Spielfilm Samaria (2004) von Kim Ki-duk. Zwecks Finanzierung einer gemeinsamen Europareise betätigt sich die introvertierte Yeo-Jin als Zuhälterin für ihre gleichaltrige Freundin. Die Entdeckung, dass diese an der Prostitution Gefallen findet, stürzt Yeo-Jin in eine emotionale und moralische Krise. Noch ahnt Yeo-Jins alleinerziehender Vater nichts davon. Morgens weckt er sie, indem er ihr behutsam Kopfhörer aufsetzt und Saties erste «Gymnopédie» in den Discman legt. Als die Tochter zum Frühstück erscheint, wird das vormals diegetische Musikstück zu einem externen, nur für das Publikum hörbaren Kommentar der Beziehung zwischen Vater und Tochter.

Samaria (2004) Regie: Kim Ki-duk

Das Pendeln zwischen zwei übermässigen Septakkorden, das kontemplative Walzertempo und der gleichmässige Melodieverlauf strahlen Stabilität aus und vermitteln den Eindruck einer kindlich heilen Welt. Deren stillschweigende Aufrechterhaltung erscheint umso ironischer, als der Vater als Milieu-Ermittler in die gleichen Abgründe blickt wie Yeo-Jin selbst. Verstärkt wird dieses Gefühl von Oberflächlichkeit durch die Verwendung einer Transkription für Gitarre, Harfe und Synthesizerklänge. Gleichzeitig fügt sich die «Gymnopédie» in Samaria dank dieser Instrumentierung organisch in die Filmmusik von *Ji Bark* ein, der die Mädchenbeziehung mit melancholischen Melodien aus echoartig wiederholten Phrasen vertont und Satie stimmungsmässig in den Kontext von Chopins ebenso bekanntem «Prélude» op. 28, Nr. 4 in e-Moll stellt.

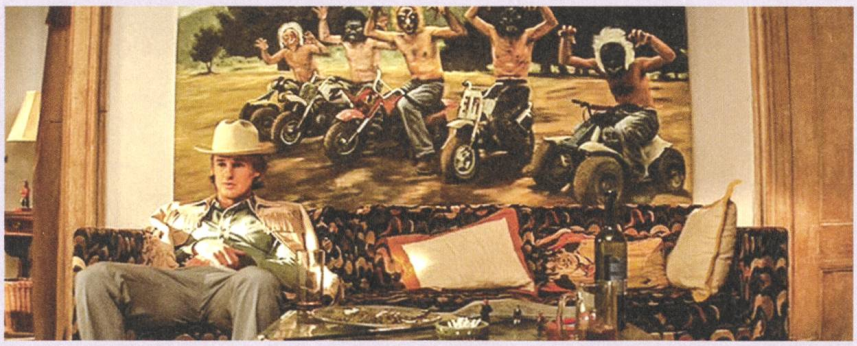


Samaria (2004) Regie: Kim Ki-duk

Am Ende des Films wiederholt sich das «Gymnopédie»-Ritual noch einmal in einem Albtraum: Der Vater erwürgt Yeo-Jin, begräbt sie samt Kopfhörern und verbindet schliesslich das aus der Erde ragende Kabel mit dem Discman. Diesmal genügen wenige Takte dieser beruhigenden Musik, um Yeo-Jin aus diesem Traum aufzuwecken, worauf die Musik sofort verstummt.

Distanzierte Beobachtung

Louis Malle setzte seine Filmmusik für Le feu follet ausschliesslich aus Saties Klavierstücken zusammen, die damals gerade erst vom Publikum wiederentdeckt wurden. So begleitet beispielsweise die «première Gnossienne» den Blick des lebensmüden Alain auf die Passanten vor dem Pariser Café de Flore. Mit der gleichen Distanziertheit beobachtet auch der todkranke Pierre in Paris von Cédric Klapisch 45 Jahre später von seinem Balkon aus das Treiben in der Stadt. Wie Alain in Le feu follet fühlt sich auch Pierre als Beobachter von ausserhalb der Gesellschaft.



The Royal Tenenbaums (2001) Regie: Wes Anderson

Mit derselben «Gnossienne» als Leitmotiv hebt Klapisch Pierres Geschichte aus den parallel erzählten Handlungssträngen hervor. Saties versonnene Klavierminiatur vermittelt Pierres in sich gekehrte Nachdenklichkeit besonders schön, wo sie tanzende Schneeflocken begleitet. Den Höhepunkt erreicht der traumartig distanzierende Effekt, als Pierre in der finalen Taxifahrt die Figuren der Parallelgeschichten wie in einem Film an sich vorüberziehen sieht.

Hintergründige Statik

Melancholie und Understatement von Saties «Gymnopédies» würden eigentlich perfekt zu Wes Andersons betont undramatischem Erzählgestus passen. Doch Anderson und sein Music Supervisor *Randall Poster* vermeiden normalerweise allzu klischeebehaftete Musikstücke. Die einzige Satie-Szene im Werk des Texaners verdient deshalb eine genauere Betrachtung.

Obwohl Satie die legendäre «Musique d'ameublement» erst in einer späteren Schaffensphase erfunden hat, wird sein Werk gerne pauschal mit musikalischer Tapete gleichgesetzt. Auf den ersten Blick dient die erste «Gymnopédie» in The Royal Tenenbaums (2001) denn auch lediglich als atmosphärischer Hintergrund für einen ausdruckslos gesprochenen Dialog zwischen dem depressiven Richie Tenenbaum und seinem besten Freund. Die Komplexität dieses Musikeinsatzes erschliesst sich erst auf den zweiten Blick. Die für das damalige Establishment so irritierende Statik von Saties Musik rührt unter anderem daher, dass er sich nicht nur gegen die Wagnerianer, sondern generell gegen die auf Entwicklung ausgerichteten Kompositionsregeln auflehnte. Und mit dieser bewusst statischen Musik imitiert und kommentiert Anderson nun Richies erfolglose Versuche, eine Konversation in Gang zu bringen. Gleichzeitig verweist er damit auf den suizidalen Alain Leroy aus Louis Malles Le feu follet, von dem die Figur des Richie und The Royal Tenenbaums insgesamt inspiriert sind.

Musikalische Entspannung

Der Gegensatz zwischen rigider Metrik und agogischer Spielweise bestimmt auch den Dokumentarfilm Man on Wire über den Hochseilartisten Philippe Petit, der 1974 zwischen den Türmen des World Trade Centers hin- und herbalancierte. Hier grenzt die Musik zwei mentale Zustände voneinander ab. Abgesehen von *Josh Ralphs* aufdringlicher Spannungsmusik «Leaving Home» griff Regisseur James Marsh aus Budgetgründen ausnahmslos auf bestehende Aufnahmen zurück. Während der konzentrierten Vorbereitungen werden die Interviews und Zeitdokumente zum grossen Teil von Stücken zusammengehalten, die aus früheren Filmmusiken des britischen Minimal-Music-Pioniers *Michael Nyman* stammen.

Als Philippe Petit gegen Ende des Films dann endlich zum legendären «walk» ansetzt, macht die vertikale Präzision von Nymans Ostinati dem horizontalen Fluss von Saties erster «Gnossienne» Platz. Ausnahmsweise werden hier nicht die viel beschworenen Gemeinsamkeiten mit der Minimal Music betont, sondern die Unterschiede. Neben der viel freieren Spielweise rückt die exotisch klingende griechische Tonleiter in den Vordergrund, die den Zuhörer immer wieder sanft aus der harmonischen Gewissheit schubst. Damit beschwört der Film die Zweifel in letzter Minute, von der die Beteiligten des waghalsigen Unterfangens im Interview berichten.

Gleich darauf vermittelt die stabilere Struktur der ersten «Gymnopédie» die Schwerelosigkeit, mit der sich Petit auf dem Seil bewegt. Wie in den «Gnossiennes» setzen sich auch die Melodien der «Gymnopédies» hauptsächlich aus auf- und absteigenden Tonleiterausschnitten zusammen und sind frei von jeglicher Spannung des romantischen Ausdrucks. Als Untermalung von Sätzen wie «als sei er auf einer Wolke spaziert» oder «sein Gesicht war ganz entspannt» kommt vor allem die freiheitliche Leichtigkeit dieser Musik zum Tragen.

Wenn Petits Weggefährten danach andeuten, dass mit dem Vollzug des jahrelang geplanten Akts ihre engen Beziehungen zum Artisten zerbrochen sind, treten bei diesem zweiten Einsatz der identischen Aufnahme die melancholischen, ja traurigen Aspekte stärker in den Vordergrund. Saties Musik ist also so offen, dass hier nicht die Musik die Handlung emotionalisiert, sondern umgekehrt. Dieser Effekt erklärt den Hang gegenwärtiger Filmkomponisten zu offenen Harmonien, in die der Zuschauer seine eigenen Gefühle besser hineinprojizieren kann als in emotional festgelegte Ausdrucksmusik.

Aus der Zeit gefallen

Stärker im Vordergrund steht Saties Musik in Jaco Van Dormaels Mr. Nobody (2009), obwohl sie dort in Konkurrenz zu so bekannten Stücken wie «Mr. Sandman» oder Faurés «Pavane» steht. Am Anfang stehen bloss ein paar schlichte Klavierakkorde. Zu diesen hellen Klängen wird der neunjährige Nemo später im Wald ein schicksalsschweres Treffen seiner Mutter mit ihrem Liebhaber beobachten. Ganz im Vordergrund steht das Klavier schliesslich in der darauffolgenden Schlüsselszene, als sich der Junge am Bahnhof entscheiden soll, ob er zur Mutter in den Zug steigt oder beim Vater bleibt. Vor diese umögliche Wahl gestellt, flüchtet er sich in eine Zeitschlaufe. Zur «Gymnopédie n° 3» sehen wir, wie Nemo den Zug gerade noch erwischt, dann aber wie er einen Schuh verliert und beim Vater

Paris (2008) Regie: Cédric Klapisch

Man on Wire (2008) Regie: James Marsh

zurückbleibt. Zuletzt suggeriert eine Schuss-Gegenschuss-Montage die Gleichzeitigkeit der beiden Varianten. Während dieser intensiven zwei Minuten scheint die Zeit stillzustehen und zugleich davonzueilen. Die Zeitlupenaufnahme des rennenden Nemo erweckt den Eindruck, als gehorche sie Saties verträumtem Walzerrhythmus.

Nemos Hadern mit der Unumkehrbarkeit der Zeit manifestiert sich später ausgerechnet im Zeitraffer, mit dem er als Erwachsener den Verfall von Früchten und Tieren dokumentiert. Der unwirkliche Charakter dieser rückwärts abgespielten Filmsequenzen wird von Saties Moll-lastiger «Gnossienne n° 3» verstärkt, bei der die ungewohnten Intervalle der griechischen Tonleiter von Anfang an auffallen. Mit gleichmässigen Achtelketten wirkt sie aber weniger bewegt als die in Paris verwendete «n° 1».

Deskriptives Underscoring

Die filmische Manipulation von Raum und Zeit steht auch in Martin Scorseses stereoskopischem Kinderfilm Hugo im Zentrum. Schliesslich ist die Geschichte des Waisenjungen Hugo nicht zuletzt eine Hommage an den Pariser Filmmagier Georges Méliès, der die Entdeckung des Stopptricks für sich beanspruchte.

Die Vertonung von Stummfilmvorführungen innerhalb der Erzählung geschieht in Hugo auf mehreren Ebenen: Einerseits vermitteln intradiegetische Klavieradaptionen von bekannten Stücken wie Saint-Saëns' «Danse macabre» die klassische Aufführungspraxis. Anderseits vertont *Howard Shore* das Staunen und die Gefühle der zuschauenden Figuren mit extradiegetischer Orchestermusik. Zwischen diesen Polen entfaltet sich ein üppiges Geflecht von musikalischen Referenzen, in das sich auch zwei Satie-Stücke unerwartet organisch einfügen.

In einer von Scorseses persönlichsten Sequenzen untermalen sie Méliès' Erinnerung an seinen Aufstieg und Fall. Für die nachgestellten Dreharbeiten zu Le palais des mille et une nuits (1905) kombinierten die Filmemacher eine historische *piano roll* des Ragtimes «By the Waters of Minnetonka» mit jener vierhändigen «Gnossienne» von 1891, die Satie 1903 als Vorspiel zu den «Trois morceaux en forme de poire» veröffentlichte. Wo der Ragtime das emsige Treiben zwischen den Aufnahmen reflektiert, begleitet das orientalisch anmutende Satie-Stück die Bewegungen der Schauspieler vor der Kamera.

Neben der geografisch-historischen Situierung im Paris der Belle Époque übernehmen die «Gnossiennes» hier ausnahmsweise eine deskriptive Funktion. Das Pastiche aus charakteristischen Phrasen verschiedener Stücke entspricht zudem ziemlich genau den damaligen Vertonungsgepflogenheiten und erinnert daran, dass auch Saties Musik vom Ragtime beeinflusst ist. Ferner war Méliès wie Satie ein Innovator, dessen Werk oft als leichte Unterhaltung belächelt wurde.

Im Wohlklang stecken geblieben

Zum Schluss bleibt die von Grete Wehmeyer mit dem Wörtchen «müssen» implizierte Frage, ob die Verwendung im Film der Musik Erik Saties gerecht wird oder nicht. Erfreulicherweise sind die «Gymnopédies» und «Gnossiennes» in den besprochenen Filmen fast ausschliesslich für dramaturgisch zentrale Momente reserviert. Thematisch ist ihr Einsatz meist durch einen Bezug zu Paris oder zur Bohème gerechtfertigt. Im Kontrast mit streng durchgetakteter oder schwelgerischer Musik treten vor allem die kompositorische Transparenz und die freie Spielweise in den Vordergrund. Der übergeordneten melancholischen Grundstimmung wird jedoch meist mehr Gewicht beigemessen als den durchaus vorhandenen Charakterunterschieden der einzelnen Teile eines Stücks. Immerhin beschränkt sich die Funktion nur selten auf reine Stimmungserzeugung. Bemerkenswert ist, dass die eigentlich antiromantisch konzipierte Musik dank den eingängigen Melodielinien heute problemlos zur emotionalisierenden Untermalung taugt.

Abgesehen von der exotischen Tonleiter der «Gnossiennes» werden die experimentelleren Aspekte, die Saties Stellung in der Musikgeschichte begründen, allerdings grösstenteils ausgeblendet. Erstaunlicherweise werden die melancholisch konnotierten Stücke nicht einmal bei Scorsese als Kontrapunkt zu einer hektischen oder fröhlichen Szene eingesetzt. Saties einzige Filmpartitur für René Clairs Entr'acte (1924) legt indes nahe, dass er selbst als Filmkomponist wohl einen eigenständigeren und spielerischeren Weg eingeschlagen hätte.

Oswald Iten

Flashback

Parting Glances / Abschiedsblicke

Regie, Buch, Schnitt: Bill Sherwood; Kamera: Jacek Laksus; Musik: Mike Nolan. Darsteller (Rolle): Richard Gangoung (Michael), John Bolger (Robert), Steve Buscemi (Nick), Kathy Kinney (Joan). USA 1986. Dauer: 90 Min. Vertrieb: First Run Features (Code 1)

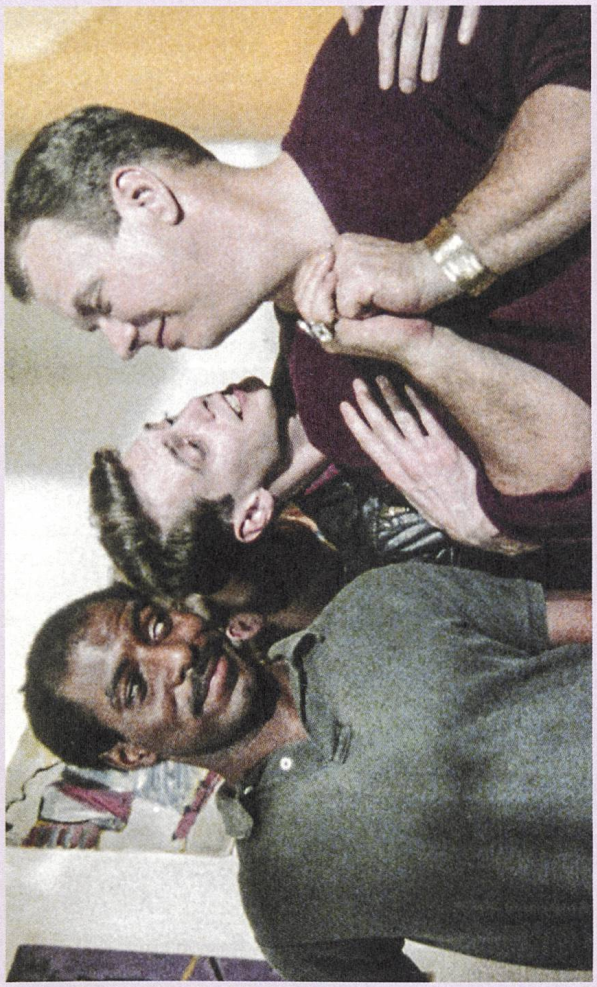
Leichtigkeit in schwerer Zeit

Dass Parting Glances von *Bill Sherwood* in kaum einer Filmgeschichte auftaucht, ist nicht weiter erstaunlich. 1984 gedreht und 1986 uraufgeführt, entstand er weitab von Hollywood als New Yorker Indiestreifen mit lächerlich kleinem Budget. Er ist der einzige Langspielfilm eines unbekannten Regisseurs, besetzt mit Schauspielern, von denen Jahre später nur ein einziger zum Star aufsteigen sollte. Fast alle der Figuren sind schwul, obendrein hat einer von ihnen Aids – zwei weitere Gründe, warum er nicht das grosse Publikum fand. Es ist nicht eigentlich so, dass Parting Glances in Vergessenheit geraten wäre; er war nie wirklich bekannt.

Die Handlung ist rasch erzählt, denn sie erstreckt sich über gerade mal vierundzwanzig Stunden. Michael und Robert sind ein Paar, doch die Stimmung ist gereizt, denn am nächsten Tag wird Robert für zwei Jahre nach Afrika fahren. Dass bis zur Abreise noch einiges auf dem Programm steht, macht die Sache nicht besser: Wie jeden Tag wird Michael seinen Ex Nick besuchen, der an Aids erkrankt ist. Am Abend ist erst ein lästiges Nachtessen bei Roberts Boss geplant, danach eine Abschiedsparty bei Joan. Auf beides haben weder Michael noch Robert wirklich Lust, kein Wunder also, dass die Spannungen im Lauf des Tages zunehmen.

An dieser scheinbar simplen Geschichte ist zweierlei auffällig: der Zeitpunkt ihrer Entstehung und die Art, wie sie umgesetzt wurde. Sherwood schrieb das Drehbuch in der ersten Hälfte der Achtzigerjahre, einer zutiefst verunsicherten Phase der *gay liberation*, in die quasi über Nacht der Schrecken einer neuen Krankheit hereingebrochen war. Gesichertes Wissen über Ursachen und Verlauf begann sich zwar abzuzeichnen, doch während in der Schwulenszene niemand etwas über ein Virus wissen wollte, das sexuell übertragbar ist, reagierte die Öffentlichkeit mit Schulterzucken. Noch wusste kaum jemand von Rock Hudsons Homosexualität, geschweige denn von seiner Erkrankung; erst sein Tod 1985 sollte die öffentliche Wahrnehmung nachhaltiger verändern als alles bisherige. Vor diesem Hintergrund einen Film zum Thema Aids zu machen, war also alles andere als gewöhnlich.

Auch in filmischer Hinsicht betrat Parting Glances in gewisser Weise neues Terrain. Immerhin war es erst zwei Jahre her, seit Hollywood 1982 zum ersten Mal einen Film mit schwulen Hauptfiguren wagte: Making Love von Arthur Hiller war ein gut gemeinter Versuch, der gründlich misslang, weil er das heterosexuelle Zielpublikum nicht vor den Kopf stossen wollte. Und es sollten Jahre vergehen, bis mit Jonathan Demmes Philadelphia 1993 die erste Mainstreamproduktion zum Thema Aids folgte – ein moralisches Rührstück erster Güte, das zielsicher in jeden Fettnapf trat und unter schwulen Zuschauern für Empörung sorgte.



Das zeitgleiche Queer Cinema schlug sich währenddessen mit eigenen Problemen herum. Sein Ziel bestand darin, zum ersten Mal in der Filmgeschichte *eigene* Bilder zu entwerfen – Bilder, die sich von den mal dämlichen, mal monströsen Klischees abhoben, die Hollywood bis dahin geboten hatte. Daraus gingen zwei Tendenzen hervor: Die einen wählten die Strategie der Affirmation und erzählten nach dem Motto «gay is good» Geschichten, deren Protagonisten ohne Fehl und Tadel waren. Wirklich interessant waren diese Filme nicht, doch darum ging es auch nicht, denn letztlich erhoben sie einen therapeutischen Anspruch: Schwule und Lesben sollten endlich Zugang zu positiven Bildern über sich selbst erhalten – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Die anderen, sehr viel politischer ausgerichtet, setzten auf Konfrontation: Ihnen ging es nicht um die Zustimmung der breiten Masse, sondern um die Forderung nach Gerechtigkeit und darum, das Publikum zum Widerstand gegen homophobe Diskriminierung zu bewegen.

Parting Glances geht weder den Weg von Hollywood noch wählt er eine der Strategien des Queer Cinema. Erstaunlich an diesem Film ist also nicht nur, was er ist (ein Film über Aids), sondern auch, was er nicht ist: weder Lamento noch Wutausbruch, weder Rechtfertigung noch Aktivismus – so verständlich dies alles auch wäre. Stattdessen legt Sherwood eine Tragikomödie vor, die ihre Themen mit stupender Leichtigkeit angeht, ohne sie je auf die leichte Schulter zu nehmen. Sein Film kreist um kleine Leute und ihr Bemühen, trotz Schicksalsschlägen wie Krankheit oder Tod nicht den Boden unter den Füssen zu verlieren. Dabei zeigt er sie nicht als hoffnungslos verloren oder schuldverstrickt (wie die Tragödie), sondern bringt sie – und mit ihnen die Zuschauer – im Kampf gegen die Widrigkeiten des Lebens und die eigenen Unzulänglichkeiten immer wieder zum befreienden Lachen. Massgeblich dafür verantwortlich ist *Steve Buscemis* Nick, der sich als scharfzüngiger Kommentator erweist, ohne jemals auch nur in die Nähe einer Opferhaltung zu gelangen. Aber auch sonst hat der Film einige augenzwinkernde Seitenhiebe parat: sei es auf die gut betuchten Tunten von Fire Island oder die angestrengte Künstlerszene von New York. Doch bei aller Ironie begegnet Sherwood seinen Figuren stets in einer liebevollen Haltung. Dazu gehört auch, dass er sie – egal, ob homo oder hetero – als vollkommen ebenbürtig schildert, ohne je in die Falle des Weichspülens und der Gleichmacherei zu tappen.

Die erstaunliche Leichtigkeit von Parting Glances ist also keineswegs beiläufig entstanden, sondern das Resultat eines bewussten Prozesses aus Verdichtung, Raffinierung und Entschlackung. Das beweist nicht nur seine klare Figurenzeichnung. Auch handwerklich kommt dieser Debütfilm trotz schmalem Budget vollkommen ausgereift daher, besticht durch zielsichere Kameraführung und eine präzise Montage, die zusammen mit dem handverlesenen Filmscore verrät, dass Bill Sherwood ausgebildeter Musiker war.

Dass Parting Glances einen eigenen Weg einschlug, liess ihn im Grunde zwischen Stuhl und Bank geraten: Für Hollywood war er viel zu heikel, aber auch zu undramatisch, für das Queer Cinema zu unpolitisch. Heute, aus der Rückschau von dreissig Jahren, entpuppt er sich als kleines Juwel, das besser alterte als viele der zeitgenössischen Filme mit schwuler Thematik, weil er weniger ausschliesslich vom beschwichtigenden oder zornigen Zeitgeist durchtränkt war. Was bleibt, ist die Tatsache, dass Parting Glances der Erstling eines ausgesprochen talentierten Regisseurs und Drehbuchautors war. Zu weiteren Filmen sollte es nicht kommen. Bill Sherwood starb 1990 an den Folgen von Aids.

Philipp Brunner

Monkey Business, USA 1952
00:26:57–00:27:00

Regie: Howard Hawks; Buch: Harry Segall, Ben Hecht, Charles Lederer, I.A.L. Diamond; Kamera: Milton R. Krasner; Schnitt: William B. Murphy; Musik: Leigh Harline. Darsteller (Rolle): Cary Grant (Dr. Barnaby Fulton), Charles Coburn (Oliver Oxly). Marilyn Monroe (Lois Laurel), Ginger Rogers (Edwina Fulton)

Running over

Drei Sekunden müssen genügen. Drei Sekunden müssen reichen, um das Prinzip zu zeigen, nach dem die Filme von Howard Hawks funktionieren und worin die Brillanz seines Werks besteht. Knapper geht es kaum. Dem Regisseur hätte diese Vorgabe gefallen, da er sich doch immer viel auf die Geschwindigkeit seiner Filme einbildete und sich rühmte, Kino zu machen, das rund zwanzig Prozent schneller sei als das seiner Kollegen. *Howard Winchester Hawks* – der vergessene Mittelname weckt die passende Assoziation. So, wie der Erfolg des legendären Winchester-Repetiergewehrs, jener «gun that won the West», bekanntlich vor allem auf der Geschwindigkeit beruhte, mit der es sich nachladen liess, ist auch beim Regisseur Hawks Geschwindigkeit alles. Und doch täuscht man sich, wenn man das Hawks'sche Tempo mit Ökonomie verwechselt. Wenn er in His Girl Friday die Dialogsätze sich überlappen liess und sie darum so schreiben musste, dass ihr Anfang und Schluss entbehrlich waren, ging bei ihm immer wieder das Tempo mit konstanter Verschwendung einher. Man plappert zu viel, aber dafür umso schneller.

Was Hawks macht, ist Potlatch in Höchstgeschwindigkeit. Das wäre übrigens auch ein gutes Synonym für Screwball Comedy, jene Sorte von Komödie, auf die er sich so gut verstand. Einen «Screwball» nennt man einen Wurf im Baseball, der für den Schläger deswegen so schwer zu treffen ist, weil der Ball mit einem Drall nach aussen versehen ist. Es geht nicht ums Treffen, sondern ums Danebenschiessen, und zwar möglichst schnell. Auch Hawks' Filme folgen dem Prinzip der rasanten Abweichung. Nicht ökonomische Erfüllung, sondern verschwenderische Überbietung ist seine Philosophie. «Positiv bei Hawks bedeutet die ständige Überschreitung definierender Grenzen zum Ziel ihrer Erweiterung», heisst es bei Frieda Grafe. Subversion zeigt sich hier demnach nicht in Form von Verweigerung, sondern stellt sich ein, indem man die Vorgaben besser und anders erfüllt als geplant.

Von null nicht auf hundert, sondern darüber hinaus, in drei Sekunden. Die drei Sekunden finden sich in Hawks' Monkey Business. Eben hat der von *Cary Grant* gespielte Chemiker Dr. Barnaby Fulton jenes Verjüngungsserum eingenommen, das gar nicht er, sondern der Affe des Tierversuchs zusammengemixt hatte. Sagenhaft verjüngt schlägt der eben noch steife Dr. Fulton ein Rad durchs Labor. Und als sein Assistent ihm gratulieren will, läuft ihm der Professor strahlend und mit ausgestreckter Hand entgegen. Doch noch bevor sich die beiden treffen, klingelt bereits das Telefon, und ohne in der Bewegung innezuhalten, geht Fulton am verwirrten Assistenten vorbei, die ausgestreckte Hand nun plötzlich aufs Telefon gerichtet, das er sogleich, schon nach dem ersten Klingeln abnimmt. Die Dinge geraten durcheinander, nicht etwa durch Unterbrechung, sondern durch Verlängerung. Man möchte sie sich immer wieder anschauen, diese Bewegung Cary Grants, wie ein Pfeil, der während des Flugs die Bahn wechseln kann. Was am Anfang der Bewegung aufs eine Ziel gerichtet war, wird in Sekundenschnelle woandershin abgelenkt. Eins, zwei, drei, und schon ist Dr. Fulton wieder woanders. In einem Hawks-Film würde es einen nicht wundern, wenn er den Hörer abgehoben hätte, noch bevor es geklingelt hat.

Besser als Cary Grant kann das freilich keiner spielen. Grant ist der ideale Darsteller für Howard Hawks, weil der Schauspieler mit jeder Faser seines Körpers jene Bewegungsverlängerung beherrscht, von der die Filme dieses Regisseurs leben. Grant hat die Transformation im Blut. Sein immer wieder zu beobachtendes Talent ist, noch die scheinbar alltäglichste Geste unvermittelt in eine Tanzbewegung übergehen zu lassen. Man denke etwa daran, wie er sich in Hitchcocks North by Northwest aus dem Fahrstuhl mit den Killern davonschlängelt, oder an seine Tänzchen durch die Stube seiner beiden Tanten in Capras Arsenic and Old Lace. Grants Bewegungen sind Transgression am laufenden Band und spielen Hawks in die Hände. Wer wird sich da noch wundern, dass der tänzerische Cary Grant in diesem Film ausgerechnet *Ginger Rogers* als Partnerin zugewiesen bekommt. Obwohl kein eigentliches Musical, ist Monkey Business verkappt doch eines. Wie Fred Astaire, bei dem das Schlendern auf dem Trottoir nahtlos in ein Ballet übergehen kann, agieren auch die Darsteller/Tänzer von Monkey Business laufend jene Verwandlung aus, um die es dem Film geht.

Dazu passt auch die Story: Das Wundermittel, nach dem im Film geforscht wird, macht nicht nur jünger, sondern vor allem zielloser. Der

Professor fährt in der Gegend rum, seine Gattin schlittert durch die Hotelgänge. Wer das Jugendserum zu sich nimmt, findet nicht sein früheres Ich, sondern verliert sich vielmehr dabei. Alles gerät aus dem Ruder. Die Tanzschritte beschreiben jene Screwball-Kurven, die dem Film seinen Drall geben.

«Pardon me, my phone's running over», sagt der Professor in jenen drei Sekunden als Entschuldigung zu seinem verdutzten Assistenten, an dem er schnurstracks vorbeirennt. Der Scherz ist bewusst als müde Albernheit geschrieben und sagt doch genau, was Sache ist. Nicht bloss laufen, sondern überlaufen. Das ist es, was Cary Grant macht und Hawks Filme mit ihm. Nicht stehen bleiben, sondern immer weitergehen, überlaufen, woandershin.

Das passt indes kaum zu jenen Gemeinplätzen, die über die Ära des klassischen Hollywoodkinos kursieren. Die gängige Behauptung, es sei in diesen Filmen vornehmlich darum gegangen, Geschichten schön stringent zu erzählen, hält der genauen Betrachtung von Hawks' Filmen nicht stand. Kontinuität, diese angeblich oberste Maxime Hollywoods, wie sie sich in dessen präferierter Montageform des «continuity editing» ausdrückt, wird bei Hawks vielmehr so sehr auf die Spitze getrieben, dass sie mit ihrem schieren Gegenteil zusammenfällt. In Hawks Filmen, wo sich alles unablässig transformieren lässt, entpuppt sich Kontinuität als das, was man mit Gilles Deleuze «Deterritorialisierung» nennen könnte: eine exzessive Fluchtlinie, die nie an ein Ziel kommt, *full speed*. «Das ist eine Form, Geschichten zu erzählen, die ich sehr mag. Man schafft zunächst eine Figur, und die hat ein Problem, dann kommt ein anderer Mann dazu, und der übernimmt das Problem, und schliesslich hat der erste sich aufgebraucht und der andere hat das Problem, und es geht weiter. Das ist wie ein grosser Mechaniker, der Rennwagen baut, und ein Mann kommt um, und noch einer kommt um, und es geht weiter, und man hört nicht deshalb auf», sagte Hawks im Gespräch mit Peter Bogdanovich. Hawks war früher in den Sommerferien selber Rennen gefahren, später, mit seinen Filmen, macht er damit weiter und hält sich nun an keine Leitplanken mehr. Sie höre ihn schon, schreibt dazu Frieda Grafe, «den Einwand der Klugscheisser, für die das *keep moving* Ausdruck von blinder Fortschrittsgläubigkeit ist oder von Fatalismus. Weil sie nicht in der Lage sind, sich bloss auf diese Bewegung einzulassen. Die eben nicht Zeichen für etwas ist.» Deleuze sah in dieser Fähigkeit zur endlosen, ziellosen Bewegung nichts weniger als die «Überlegenheit der angloamerikanischen Literatur». – Ist es vielleicht auch die Überlegenheit des amerikanischen Films? Jedenfalls kommt in den Fluchtlinien von Howard Hawks das Kino dem nahe, was es zuallererst ist: Bewegung. Moving pictures, running over. Ready, steady, go.

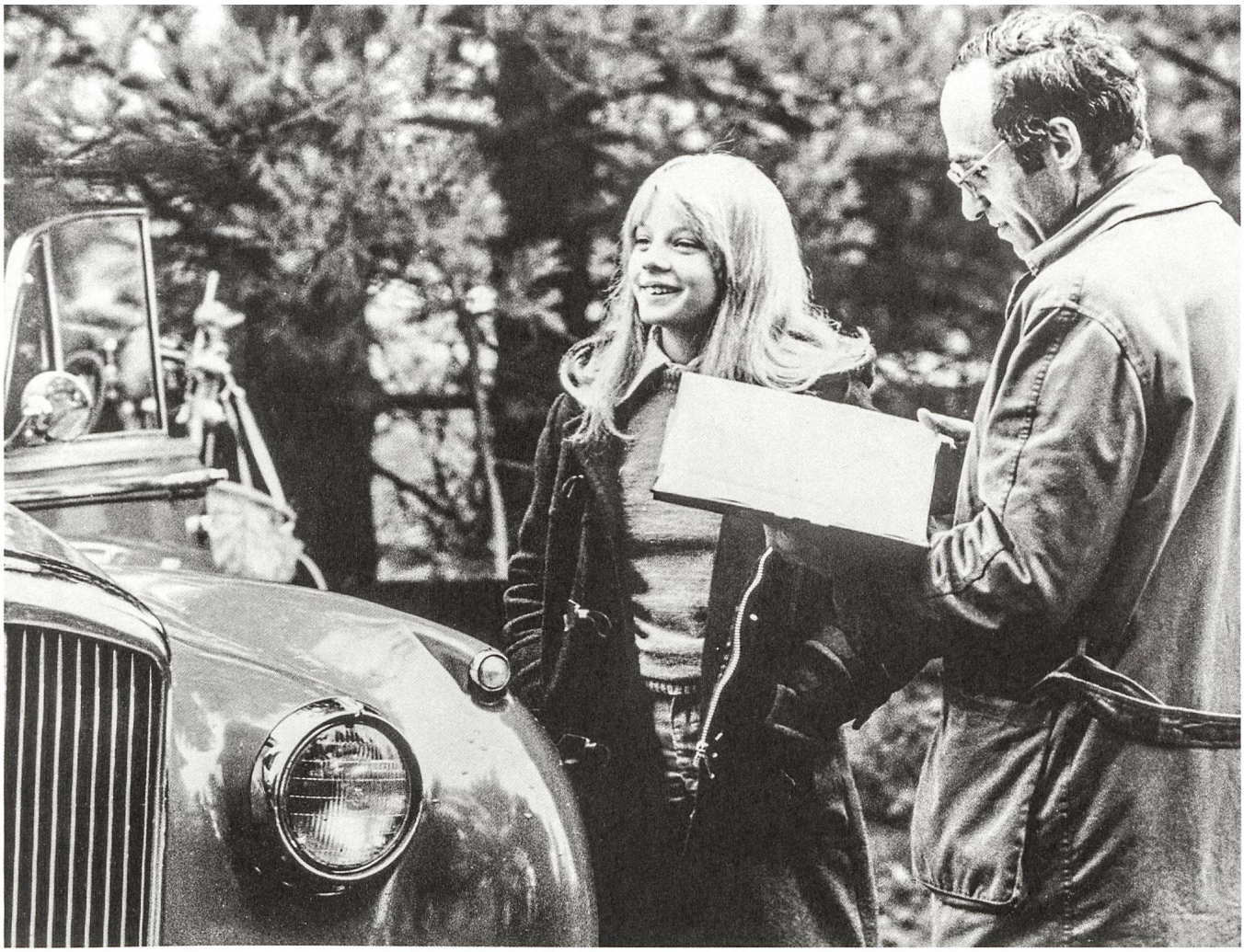
Johannes Binotto

«Die Zuschauer überraschen mit dem, was sie erwarten»

Nicolas Gessner

The Little Girl Who Lives Down the Lane Revisited

Claude Léger, Nicolas Gessner, Hamster Gordon, René Verzier und Jodie Foster bei den Dreharbeiten



Jodie Foster und Nicolas Gessner bei den Dreharbeiten

Zum 40. Jubiläum erscheint die restaurierte Version von Nicolas Gessners The Little Girl Who Lives Down the Lane auf Blu-ray. Für den Schweizer Regisseur, der sowohl in Europa als auch in den USA Karriere machte, ein Anlass, sich an seine Regiearbeit zu erinnern. Ein anekdotisch-unterhaltsamer Blick hinter die Kulissen.

Die damals 14-jährige Jodie Foster spielte vor 40 Jahren Das Mädchen am Ende der Strasse, wie der atmosphärisch dichte Thriller-Klassiker von Nicolas Gessner auf Deutsch heisst. Die 13-jährige Rynn ist mit ihrem Vater in ein US-Küstenstädtchen gezogen. Schon bald und ausgerechnet an Halloween – deshalb wird der packende Film oft dem Horrorgenre zugeordnet – bekommt sie ungebetenen Besuch: erst von Frank Hallet, dem sexuell zudringlichen und gewalttätigen erwachsenen Sohn der Vermieterin. Später schnüffelt die Vermieterin Mrs. Hallet selbst herum, was ihr zum Verhängnis wird. Aber auch ein Polizist taucht wiederholt bei Rynn auf. Alle fragen nach ihrem Vater, dessen Absenz Rynn immer wieder zu begründen weiss. Sie hütet aber ein dunkles Geheimnis, das sie schliesslich dem jungen Mario anvertraut: Sie verheimlicht den Tod ihres Vaters, um ein eigenständiges Leben führen zu können. (tf)

Vom Roman zum Film

Jodie Foster am Strand – da vergisst man, dass dieser Film ursprünglich von meinem Freund Laird Koenig als Bühnenstück geschrieben worden ist. Er hat damals aber schnell gemerkt, dass es unmöglich sein würde, eine so junge Schauspielerin zu finden, die die Hauptrolle allabendlich während Wochen und Monaten spielen könnte. Lairds Agent schlug ihm deshalb vor, das Stück zu einem Roman umzuschreiben. Was er auch tat.

Jodie Foster, Scott Jacoby und Martin Sheen

Als ich es las, brauchte ich nur eine Nacht dafür. Ich war begeistert. Aber auf den letzten Seiten hat Laird seine junge und sehr sympathische Heldin Rynn in eine Sackgasse geführt, in eine hoffnungslose Situation ohne Ausweg. Ich war frustriert, konnte ihre Niederlage nicht akzeptieren und war verärgert, dass ich meine Zeit mit einem Buch mit einem so unbefriedigenden Ende verschwendet hatte. Aber dann gelangte ich zur allerletzten Szene und wusste, das wird mein nächster Film sein.

Aber es war zu spät. Ich hätte das Buch lesen können, bevor es veröffentlicht wurde, aber Laird brauchte ein paar Monate, um es von Malibu nach Paris zu schicken, und unterdessen hatte sich bereits einer der weltweit grössten Produzenten die Vorkaufsrechte gesichert, der legendäre *Sam Spiegel*, der Filme wie Lawrence of Arabia und The Bridge on the River Kwai produziert hat.

Mein Glück war, dass sich Sam Spiegel mit seinen zwei jungen Partnern, mit Jack Wiener und David Nivens Sohn, nicht einigen konnte. Sie waren blockiert. Da konnte ich handeln, und dank *Karl Schweri*, dem Schweizer Supermarktbesitzer, konnte ich die Rechte für meine Zürcher Ein-Mann-Produktionsfirma Ypsilon Films erstehen. Später interessierte sich auch der führende Schweizer Produzent *Lazar Wechsler* dafür. Aber das Startkapital kam von Karl Schweri.

Besetzung

Der grösste Glückfall für The Little Girl Who Lives Down the Lane war *Jodie Foster*. Und ich muss Martin Scorsese dafür danken. Er beendete gerade den Schnitt von Alice Doesn't Live Here Anymore mit der jungen Jodie. Das war noch vor Taxi Driver. Ich durfte in die Arbeitskopie reinschauen. Nach der ersten Grossaufnahme war ein Vorsprechen überflüssig. Am nächsten Tag traf ich Jodie und ihre Mutter und wusste: Ich habe meinen Star.

Man kann Starqualität sozusagen «messen»: Hat man es mit einem Star zu tun, kann man auf dem AVID-Monitor ganz zufällig auf Stopp drücken, und jedes Mal ist eine perfekte Standfotografie das Resultat. 24 Mal pro Sekunde vermittelt sich die volle Wirkung einer Starpersönlichkeit. Wenn man bei einem Schauspieler ohne Starqualität den Film an einer beliebigen Stelle anhält, erwischt man ihn mit leicht offenen Lippen oder halb geschlossenen Augen. Im Gegensatz dazu könnte man im Fall eines Stars jedes einzelne Frame auf Postergrösse aufblasen.

Martin Sheen zu kriegen war abenteuerlich. Er mochte das Drehbuch, und wir trafen uns, um die Rolle zu besprechen. Zu meiner grossen Überraschung wollte Martin Mario spielen, den jungen Zauberer. Das Erste, was ich also nach der Begrüssung tun musste, war, ihn davon zu überzeugen, dass er für diese Rolle zu alt war. Das war sehr heikel. Es lief aber gut, und er akzeptierte die Rolle des Bösewichts

Frank Hallet. Und er war ein hervorragender Bösewicht. Martin kann meisterhaft mit gruseligen, bösartigen Figuren umgehen. Für den Regisseur ist es wunderbar, mit einem Schauspieler zu arbeiten, der eine klare Vorstellung von sich selbst hat. Martin hat eine doppelte Perspektive: Er weiss, was er am besten kann, und gleichzeitig schränkt ihn dieses Wissen nicht ein. Er bleibt für Neues offen, für unterschiedliche Ansichten. Das hiess, dass er meine Ansichten integrierte, diese dennoch an seine eigenen Interpretationen adaptierte und der Figur so eine neue Dimension hinzufügte.

Die dritte wichtige Figur ist Mrs. Hallet, die von einer damals in Hollywood berühmten Schauspielerin, der Kanadierin *Alexis Smith*, gespielt wurde. In den Szenen mit Alexis Smith ist Jodie ganz anders als das Mädchen im Roman. Jodie war schon fast ein bisschen zu sehr ein «tomboy». Aber diese Unterschiede wurden nie zu einem Widerspruch. Indem Jodie ihre eigene Persönlichkeit einfliessen liess, verbesserte und intensivierte sie die Romanfigur und bereicherte die Gefühle, die sie zu spielen hatte. Sie schuf einen neuen und faszinierenden Charakter, mit ihrem Talent, ihrer Intelligenz, Gerissenheit, Intuition und ihrem Verständnis.

Erzählstrategien

Die dramatische Struktur des Films basiert auf Geheimnis und Spannung. Das Geheimnis: Was versteckt sich im Keller? Spannung entsteht, weil wir ahnen, dass die Auflösung des Geheimnisses für Rynn gefährlich sein wird. Als ein Teil des Geheimnisses bekannt wird, steigert sich die Gefahr noch, die über Rynns Kopf schwebt.

In einer zentralen Szene hindert die schlaue Rynn Mrs. Hallet daran, in den Keller zu gehen. Damit gibt uns Laird Koenig den ersten Hinweis auf das Geheimnis, das sich unter der Falltüre befindet. Die Szene steigert sich langsam. Es macht mir grossen Spass, eine solche Szene aus den Drehbuchseiten den Schauspielern zu vermitteln und dann von Schauspielern durch die Kamera dem Publikum. Ein wunderschönes Crescendo, das sich aus Harmlosigkeiten entwickelt wie dem Möbelverschieben, den Trauben, den Marmeladegläsern, dem Teppich, der die Falltür bedeckt. All diese Dinge spielen später in der Geschichte eine wichtige Rolle, auch der Fremdenhass der Vermieterin, oder wie Rynn sie in die Ecke treibt und den Besuch von Frank Hallet erwähnt. Die clevere Rynn entdeckt den Schwachpunkt ihrer Feindin. Das ist nicht mehr ein Versteckspiel, sondern offene Kriegsführung!

Dieses sogenannte «Pflanzen» (Planting), das Antizipieren von Elementen der Geschichte, kommt im Film mehrmals zum Einsatz. Es dient der «suspension of disbelief», dem Glaubhaftmachen, was übrigens Alfred Hitchcock als die wichtigste Aufgabe des Regisseurs bezeichnete. Jeder Zauberer tuts, jeder Clown, alle müssen es beim Witzeerzählen anwenden. Sie müssen zuerst harmlose, glaubhafte Details erzählen, um die Zuschauer so vorzubereiten, dass sie die erstaunlichen Fakten, die Sie ihnen schliesslich an den Kopf werfen, glauben und akzeptieren – und sie damit zum Lachen oder Kreischen bringen.

Laird Koenig liefert genau das, was es für gutes Erzählen braucht: die Überraschung der Zuschauer mit dem, was sie erwarten. Dafür braucht es das vorbereitende Planting der Storyelemente, wie zum Beispiel die Marmeladegläser, die früher im Film gezeigt wurden. Alle Zuschauer haben begriffen, dass sie eine Bedeutung haben werden. Plötzlich entdeckt Mrs. Hallet: «Keine Deckel, die Gläser sind unbrauchbar!» Ich wette, dass niemand im Publikum daran gedacht hat. Es ist eine Überraschung und zugleich glaubhaft.

Welche Elemente benötige ich als Regisseur, um die Geschichte effektvoll zu erzählen? *Elia Kazan* erklärte seine Methode folgendermassen: «Ich lege das Drehbuch vor mich hin, schliesse die Augen, öffne dann das Script an einer zufälligen Stelle, nehme einen Stift und unterstreiche eine Zeile. Dann öffne ich die Augen, lese die Zeile und frage mich: Was will der Held an genau dieser Stelle in der Geschichte mehr als alles in der Welt? Wenn ich darauf antworten kann, bin ich zufrieden, und das Drehbuch funktioniert.»

Und wie liefert der Drehbuchautor dem Regisseur, was er braucht, um emotionale Wirkung zu erreichen? *William Faulkner*, der geniale Romancier, der für eine Aufbesserung seines Einkommens auch für Hollywood arbeitete, hatte eine 5-Punkte-Checkliste: 1. ein sympathischer Held, 2. der sich gegen enorme Widrigkeiten behaupten muss, 3. in Umständen, bei denen es um Leben und Tod geht, 4. und unter Zeitdruck und, der 5. für eine Sache kämpft, die grösser ist als sein persönliches Interesse.

Amerikaner wissen das alles, und darum arbeitet man mit ihnen auf einem hohen professionellen Niveau. Meine europäischen Kollegen wissen es weniger oder wollen es nicht wissen. Sie erzählen durchaus poetische Geschichten mit Romanzen, Narration, aber selten mit einer soliden und effizienten Konstruktion. Sie übersehen die Doppelstruktur, wie sie *Howard Hawks* fordert: «Die Figur löst Handlungen aus, und die Handlung charakterisiert die Figur.» *Claude Chabrol* und *François Truffaut* waren grosse Hitchcock-Fans. Merkwürdigerweise haben sie in ihren aussergewöhnlichen Filmen Hitchcocks Strategien nicht angewandt, um Spannung zu kreieren.

Casting und Schauspielführung

Von den Drehbüchern von *David Lean* (Doctor Zhivago, Lawrence of Arabia) habe ich eine wichtige Lektion gelernt: Ich schreibe nie Regieanweisungen in die Dialoge, damit die Schauspieler den Dialog für sich selbst entdecken können, ohne dass der Regisseur ihnen von Anfang an ein enges Korsett verpasst. So gewinne ich das Beste vom Talent eines Schauspielers. Wenn es ein Missverständnis gibt, muss ich es natürlich korrigieren. Dafür werde ich ja bezahlt. Aber sonst bin ich einig mit François Truffaut, der sagte: «Schauspielerführung endet mit dem Casting.»

Das Casting der Bankangestellten, die in The Little Girl Who Lives Down the Lane den Safe öffnet, war ein nettes Abenteuer: Beim Vorsprechen stellte sich eine der jungen Schauspielerinnen vor, eine echte Schönheit, in einem Kleid mit grossem Ausschnitt und auf hohen Absätzen, sexy geschminkt. Ich sagte: «Sie sehen phantastisch aus, aber in einer kurzen Szene hat das Publikum nicht viel Zeit, die Situation zu begreifen. Es tut mir leid, aber ich glaube nicht, dass das funktioniert…» Am Nachmittag fanden wir dann die richtige Besetzung, in einem strengen, klassischen Deuxpièces, mit einfacher Frisur und Brille. Genau richtig. Ich war aber doch neugierig und fing an, sie auszufragen. Es stellte sich heraus, dass es dieselbe Schauspielerin war! Nach der Absage kam sie mit einer völlig anderen Persönlichkeit nochmals zum Vorsprechen. Für diese Vielseitigkeit wurde sie zu Recht mit der Rolle belohnt.

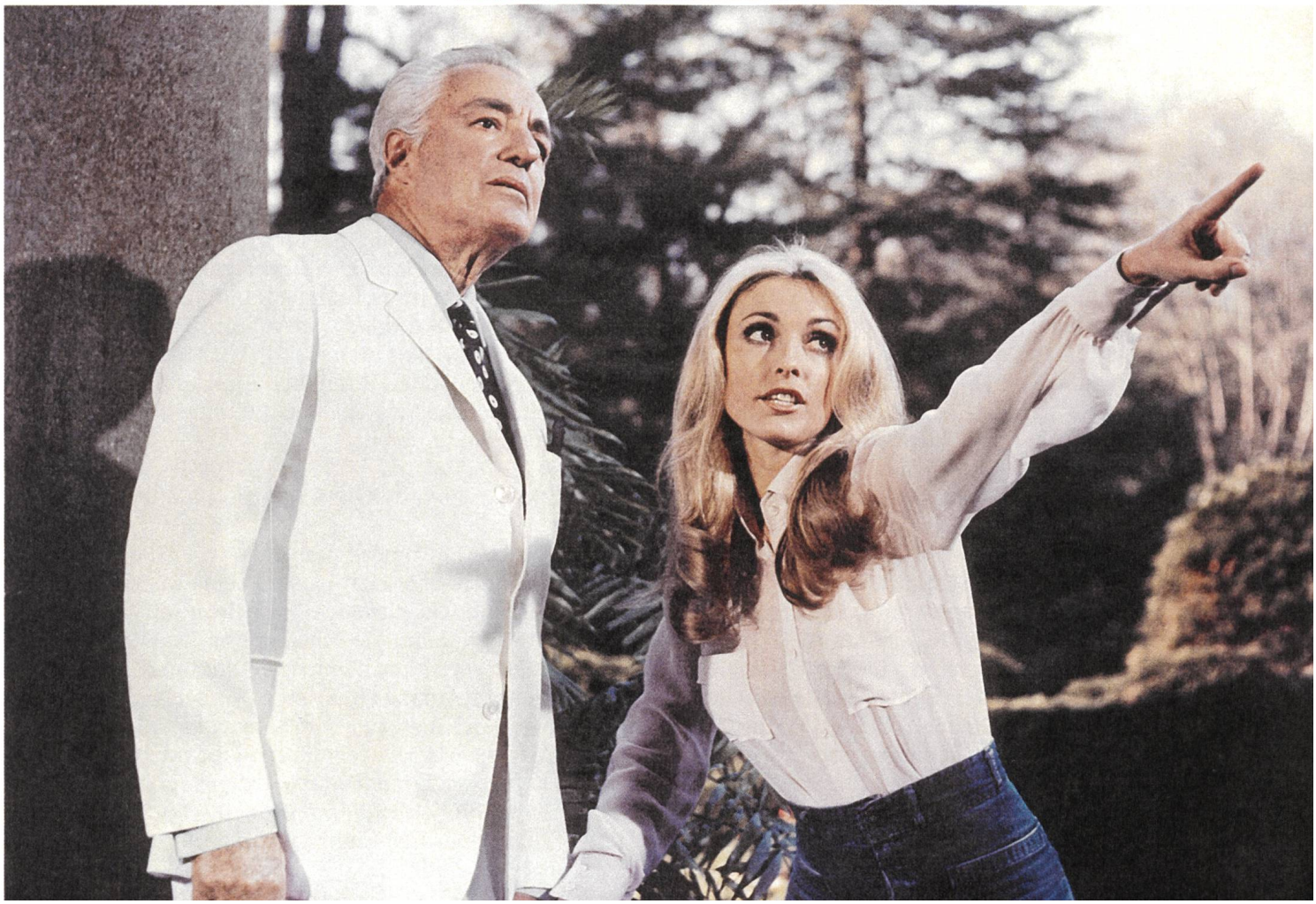
Ich versuche, jeweils eine Stimmung zu schaffen, in der sich alle wohlfühlen und entspannt sind, abgeschirmt von den Streitereien zwischen Produzent, Koproduzent et cetera. So können Schauspieler und Crew ihr Bestes geben, Schauspieler können dann angelernte Klischees vermeiden und ihren Dialog mit einer eigenen Wahrheit sprechen und sich selbst entdecken!

The Little Girl Who Lives Down the Lane ist *kein* Horrorfilm. Ich bin weder vertraut mit noch interessiert an Horrorfilmen. Es ist eine Teenager-Liebesgeschichte. Im Film sagt Jodie: «Kinder sind Menschen!» Darum ist die Geschichte erzählenswert. Schon in der allerersten Szene sehen wir, wie Jodie Stellung bezieht, mutig und klug. In einem Versteckspiel verteidigt sie ihr Geheimnis um ihren Vater, und Frank Hallet verbirgt seine fiesen Absichten, indem er seine Kinder vorschiebt und «Süsses oder Saures» spielt.

Auch mit dem Polizisten, der von *Mort Shuman* gespielt wird, spielt Rynn Verstecken. Er schnüffelt herum, sucht nach irgendeinem Beweis für das, was Rynn behauptet. Er weiss, dass sie lügt. Mrs. Hallet lügt. Jeder belügt jeden, und Frank Hallet lässt die Konflikte explodieren. Es war schon erstaunlich, dass uns all diese Konflikte in der Geschichte nicht davon abhielten, entspannt und freundlich auf dem Set miteinander umzugehen.

Manchmal war das Gegenteil der Fall: In Someone Behind the Door liess ich *Anthony Perkins Charles Bronson* gegenübertreten. Perkins spielte einen verschlagenen Neurochirurgen, der Bronson manipuliert und reinlegt. Bronson leidet an einer Amnesie, ist langsam, nicht sehr hell, aber kräftig und bedrohlich. Seine Figur musste ständig vor Perkins auf der Hut sein. Und diese konfliktbeladene Beziehung reproduzierte sich auch auf dem Set! Wenn ich mit Anthony Perkins sprach, beobachtete uns Bronson immer argwöhnisch und fragte sich, was wir beide wieder gegen ihn ausheckten. Bald wurde mir klar, dass mir diese Situation half, die Konflikte auf die Leinwand zu bringen.

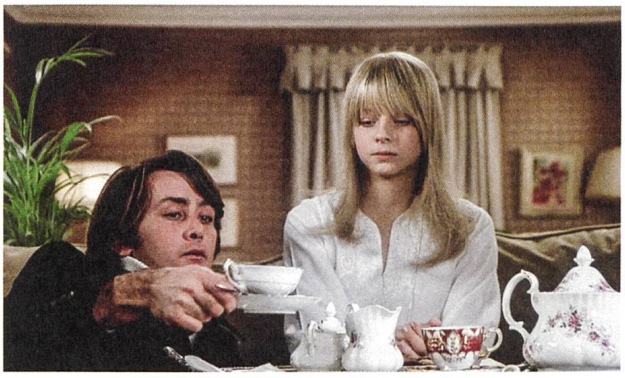
Twelve Plus One (1969) Vittorio de Sica und Sharon Tate



Manchmal sind Konflikte jedoch ein Handicap. In Twelve Plus One habe ich drei Schauspieler-Regisseure gecastet: *Orson Welles*, den italienischen Star *Vittorio Gassman* und *Vittorio de Sica*, alle drei hervorragende Schauspieler mit ebenso grossem Ego. Orson Welles mit seiner imposanten Statur hatte sofort den Respekt und die Ehrfurcht von allen – ausser von Gassman, der es gewohnt war, auf jedem Set die erste Geige zu spielen. Er sagte: «Nicolas, halt uns bitte so oft wie möglich auseinander und mach unser Zeug möglichst als Schuss-Gegenschuss.» Und das habe ich getan. Trotzdem wurde Gassman krank, und ich musste die komplexesten Actionszenen ohne Gassman drehen – mit herumrennenden Nebendarstellern und Statisten, herabstürzenden Kulissen und einem Orson Welles, der in den Orchestergraben fällt. Dann sechs Wochen später die Gegenschussaufnahmen mit Gassman!

Vittorio de Sica war friedlicher. Zwischen den Aufnahmen schlief er, während ich immer geschäftig auf dem Set herumrannte, immer in Bewegung. Eines Tages rief mich de Sica zu sich und erzählte mir, wie er den alten John Ford traf, der einen Film in der Wüste drehte. Er fragte Ford: «Wie schaffen Sie das alles in Ihrem Alter, mit all den Cowboys, Indianern und galoppierenden Pferden?» Und Ford antwortete: «Es ist ein Berufsgeheimnis, aber ich verrate es Ihnen: Ich sitze.» Seit diesem Tag habe ich immer einen Regiestuhl auf dem Set, und mein Regieassistent muss mich daran erinnern, dass ich mich setzen soll. Rat von John Ford.

Es ist toll, mit US-amerikanischen Schauspielern zu arbeiten, jungen und alten. Ich habe in so vielen Ländern gearbeitet und weiss, dass es überall auf der Welt gute Schauspieler gibt. In den USA fängt man jedoch immer schon auf einem höheren professionellen Niveau an, mit einem wachen Verständnis für die Figuren. Ich mochte es sehr, als bei den ersten Proben die beiden Teenager Jodie Foster und *Scott Jacoby* fragten: «Was genau sollen wir rüberbringen?» Anstatt sich Gedanken zu machen über Kostüme, Make-up oder Grossaufnahmen, denken sie eher wie ein Regisseur. Sie wissen auch, dass man im Leben Gefühle und Emotionen ausdrückt, indem man sie versteckt – und zwar mittels Zeichen, Methoden und Gewohnheiten, die von allen geteilt und verstanden werden. Intuitiv und intelligent hat Jodie die typischen Fallen für schauspielende Kinder vermieden und war enorm überzeugend und glaubhaft. Immer wieder hat sie bewiesen, dass sie verstanden hat, wie Filmemachen funktioniert. Einmal musste sie die Treppen runterkommen und zur Tür gehen, während die Kamera ihr folgte. Sie war leicht neben den Markierungen und warf einen doppelten Schatten auf die Türe. Es waren nur Zentimeter, ich wollte sie nicht korrigieren und sagte: «Lass uns das nochmals wiederholen, die Kamera war etwas verzögert.» Sie schaute mich mit einem schlauen Lächeln an und meinte: «Und was ist mit den zwei Schatten an der Tür?» Sie begriff alles.



The Little Girl Who Lives Down the Lane

Someone Behind the Door (1971) Anthony Perkins und Charles Bronson

Manchmal brauchen aber auch erfahrene und selbstbewusste Darsteller etwas Hilfe. In Tennessee Nights (mit *Pio Corradi* als Director of Photography) spielte *Rod Steiger* einen Richter. Er kam in Nashville eine Woche früher an, um mich und die Crew kennenzulernen – ein Hinweis auf seinen Perfektionismus. Am Tag vor dem ersten Dreh assen wir zusammen zu Mittag, und er sagte: «Mein lieber Nicolas, ich bin so deprimiert.» Worauf ich antwortete: «Das höre ich gerne.» Er schaute ganz überrascht. Und ich sagte: «So funktionierst du eben.» Er war gerührt, dass ich ihn verstehe wie kaum jemand, und er sagte: «Ich schenke dir etwas.» Er packte seine Haare, die ein Toupet waren, und nahm es vor all den Leuten im Restaurant ab, um seine gerötete Glatze zu offenbaren. «Nicolas, weil du mich siehst, wie ich bin, werde ich den Richter nackt spielen.» Und er spielte ihn tatsächlich ohne Perücke, aber mit seiner wahren Persönlichkeit und Starqualität.

Inszenierung

Die schwierigste Szene in The Little Girl Who Lives Down the Lane war die, als die Falltür zum Keller Mrs. Hallet auf den Kopf fällt. Alexis Smith hat mich gewarnt, dass sie klaustrophobisch sei, sodass wir Vorkehrungen trafen. Auf dem Set lag das Wohnzimmer direkt über dem unterirdischen Bassin. Die Falltür führte also nicht in einen beengenden Keller, sondern in einen geräumigen Bereich. Das dachten wir jedenfalls. Selbstverständlich bauten wir auch die Falltür aus einem ultraleichten Balsaholz nach, sodass die Tür ganz leicht auf Alexis' Kopf landen sollte, wenn sie in Panik geriet, hinaufschoss und den Stock umstiess, der die Türe offen hielt. Der Ton des Schlags auf den Kopf sollte in der Postproduktion hinzugefügt werden.

Trotz all dieser Vorkehrungen hatte Alexis Angst. Ich habe ihr den Ablauf mehrfach vorgemacht – so viele Male sogar, dass eine sehr leichte Rötung auf meiner Stirn erschien. Das machte die Sache nur noch schlimmer, zeigte uns aber den gangbaren Weg: Der erfinderische Friseur versteckte eine kleine Kappe unter Alexis' Haaren. So geschützt konnte sie den Stunt ausführen!

Das war übrigens eine von zwei wichtigen Änderungen gegenüber der Romanvorlage, in der das Mädchen die Falltür schliesst, Zeitungen rundherum in die Schlitze stopft, eine Heizröhre hineindrückt und den Keller mit Gas flutet. Als ich mich um die Finanzierung bemühte, zeigten sich Lazar Wechsler und *Ingo Preminger*, der M*A*S*H produzierte und der Bruder von *Otto Preminger* war, interessiert. Die Szene, in der Rynn Mrs. Hallet vergast, fanden die beiden erfahrenen Produzenten problematisch. Im Buch würde es noch gehen, aber mit dem Realismuseindruck des Films würde das Publikum dem Mädchen nicht verzeihen. Die Szene war jedoch entscheidend und konnte nicht weggelassen oder verändert werden. Dann erinnerte ich mich aber an *William Goldman*, der in «Adventures in the Screen

Trade» die erste Visionierung von The Great Waldo Pepper beschreibt. Die beiden Figuren, die von *Robert Redford* und *Susan Sarandon* gespielt wurden, mussten einen Stunt ausführen, bei dem sie auf beiden Seiten auf den Flügelspitzen eines kleinen Flugzeugs balancierten. Sarandon rutscht aus und versucht, sich verzweifelt am Flügel festzuhalten. Redford klettert quer über das Flugzeug, doch sie fällt in den Tod, bevor er sie erreicht. Goldman sagte: «Wir wussten sofort, dass wir einen kapitalen Fehler begangen hatten. Das Publikum würde Redford nie verzeihen, dass er Sarandon nicht retten kann.» Die Kritiker störte es nicht, aber der Film war ein Flop an der Kinokasse. Also befolgten wir den Rat der Veteranproduzenten und milderten Jodies tödliche Aktion ab. Wegen dieser Veränderung war die Szene so schwer zu drehen. Eine gute Geschichte ist wie ein Baum, der in eine einzigartige, funktionierende Form wächst. Schneidet man einen Ast ab, wird das Gleichgewicht zerstört, und die Wunde bleibt für immer sichtbar.

Eine einzige Szene mussten wir nachdrehen: Als Rynn allein mit Mario, dem jungen Zauberer, ist, dimmt sie das Licht. Wir wollten in dieser Szene keine bedrohliche Dunkelheit aufkommen lassen und hatten sie zu hell ausgeleuchtet. Am folgenden Tag beschlossen *René Verzier*, der Director of Photography, und ich, die Szene zu wiederholen. Da wir bereits geprobt hatten, dauerte es nur eine Stunde, aber Jodie Foster und Scott Jacoby mussten nochmals eine Portion Lammkoteletten verputzen.

Eines der «heiligen Gesetze» des Filmemachens lautet: «Don't tell – show!». In diesem Fall aber war es lohnender, sich nicht daran zu halten und den Zauberer seine Geschichte erzählen und Rynn Fragen stellen zu lassen. So vermitteln sich die beiden Charaktere deutlicher, die Unsicherheit ihrer Beziehung, das Lavieren zwischen Vertrauen und Angst, zwischen Witz und Ernst.

Die letzte Szene ist ein Showdown zwischen Rynn und Frank Hallet. Rynn mischt Gift in eine der beiden Teetassen, die sie mit Frank Hallet trinken wird. Die Szene ist mehrdeutig angelegt, und man fragt sich, ob Rynn so verzweifelt ist, dass sie sich selbst vergiften würde – oder dieses Risiko eingehen würde. Man hört aber Hallet sagen: «Du bist phantastisch, cool unter Druck», und wir wissen, dass die Heldin erfinderisch ist und weiss, wie sie überleben kann. Und das nutzt sie auch. Schritt für Schritt wird das Versteckspiel nun mit dem höchsten Einsatz gespielt. Es steigert sich mit jeder einzelnen Requisite, dem Zucker, der Milch, den Keksen, jedem einzelnen Wort, jedem Blick zum anderen, jeder Schweigepause. Ich erinnere mich, dass ich schon beim Lesen des Romans sofort wusste, dass ich die letzte Einstellung als eine ununterbrochene, sehr lange Kamerarundfahrt inszenieren würde. Und das hat funktioniert. ×

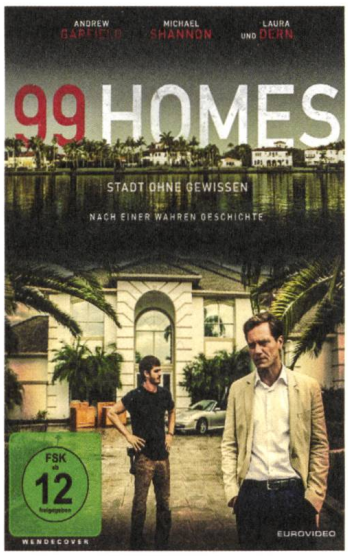
→ Aus dem Englischen übersetzt und montiert von Tereza Fischer

Twelve Plus One (1969) Vittorio Gassman

Kurz belichtet

2 DVDs 5 Bücher

Die Würde des Menschen ist antastbar



99 Homes (Ramin Bahrani, USA 2014), Format 1:2.35, Sprache: Englisch, Deutsch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: EuroVideo

Der alleinerziehende Bauarbeiter Dennis hat seinen Job verloren, die Rechnungen stapeln sich, und dann pfändet die Bank auch noch sein Haus, in dem er mit seinem Sohn und seiner Mutter lebt. Zwar hat er dreissig Tage Zeit, um Berufung einzulegen, doch am nächsten Tag steht Rick Carver vor seiner Tür, ein skrupelloser Immobilienmakler, der im Auftrag von Bank und Gesetz für die «reibungslose» Durchführung von Zwangsräumungen sorgt. Der konsternierten Familie bleiben zwei Minuten, um das Allernötigste zusammenzuraffen.

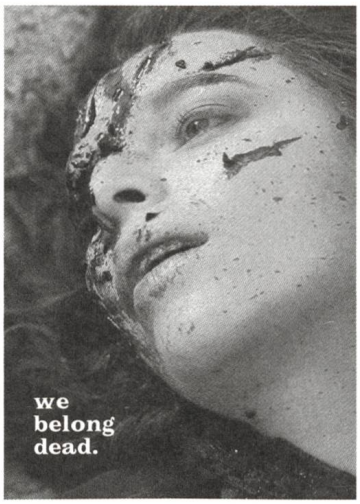
Doch der rechtschaffene Dennis gibt nicht klein bei. Von seinem Widerstand ist Carver derart beeindruckt, dass er ihm – nicht ohne Hintergedanken – ein paar Handlangerjobs offeriert. Dennis, der das Geld dringend benötigt (um jenes Haus zurückzubekommen, aus dem ihn Carver verjagt hat), nimmt das Angebot an. Doch es ist ein Pakt mit dem Teufel, denn ehe er sichs versieht, ist er Carvers «Assistent» bei der Vollstreckung weiterer Räumungsbefehle, will sagen: Er erledigt von nun an die Drecksarbeit – und bewegt sich dabei immer mehr jenseits des Legalen.

Wie beispielhaft die Geschichte von Dennis ist, zeigt die Eröffnung des Films, ein atemberaubender Prolog in Gestalt einer Plansequenz: In der Ecke eines Badezimmers liegt die Leiche eines Mannes, der sich soeben erschossen hat, um der Enteignung durch die Bank zu entgehen. Die Kamera lässt ihn links liegen, fährt zügig weiter ins Wohnzimmer zu einem, der «Boss» genannt wird (und sich als Carver herausstellt), der verärgert die Sauerei zur Kenntnis nimmt, umgehend einen Polizisten zusammenstaucht und im eleganten weissen Leinensakko zu seinem nächsten «Termin» fährt. Dass auch der in der einen oder anderen Hinsicht schmutzig sein wird, steht ausser Frage.

Damit ist bereits nach nur einer einzigen Einstellung alles klar: Das moralische Universum, in dem sich der Rauswurf von Dennis und seiner Familie abspielen wird, ist gestochen scharf auf den Punkt gebracht. Dass man als Zuschauer dennoch wie gebannt dabeibleibt, hat zwei Gründe: Zum einen verkörpert *Michael Shannon* den Immobilienmakler nicht einfach nur als eiskalten Profitgeier, sondern als einen, unter dessen Oberfläche es ungut zu brodeln scheint und der am Ende selbst nur Teil eines Spiels ist, das keine Gewinner kennt. Zum anderen verleiht *Ramin Bahrani*, der auch das Drehbuch verfasste, der Geschichte von Dennis die Unausweichlichkeit und Unerbittlichkeit einer griechischen Tragödie. So wird 99 Homes zur packenden Parabel über einen, dem unter dem Deckmantel des Rechts schreiendes Unrecht widerfährt. Der keine Chance hat, den juristischen Jargon seiner Peiniger zu verstehen oder das Dickicht aus spitzfindigen Vertragsklauseln auch nur annähernd zu durchblicken. Der sich in den Fängen eines Systems verstrickt, das sich auf Kosten kleiner Leute bereichert und dabei jede Moral weit hinter sich lässt. Der der Verlockung, für einmal auf der Seite der Mächtigen zu stehen, nicht widerstehen kann. Der eigentlich auszog, seine Würde zu retten und dabei als Erstes ausgerechnet sie zu verlieren droht.

Philipp Brunner

Sie leben weiter



Piero Glina: We Belong Dead. A Story Told in an Endlessly Looped Movie Trope. Fold und Everyedition, Zürich, 2015, 168 S., 15 Fr.

Piero Glina: This Is Your God. Fold und Everyedition, Zürich, 2015 (2. Aufl.), 2 × 40 S., 30 Fr.

Ein Film lebt dank der Blicke, die sich auf ihn richten. Erst die Zuwendung der Zuschauer erweckt das projizierte Licht zum Leben. Ohne diesen Blick gibt es kein Kino. Aber auch innerhalb des Films erzählen Blicke Geschichten. Entlang der Blickachsen formen sich Beziehungen zwischen Figuren. In Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen werden die Figuren miteinander vernäht, emotional aneinander gebunden und gegeneinander gestellt. Auch unauffällige Requisiten gewinnen erst an Bedeutung, wenn sie eines Blickes gewürdigt werden. In Grossaufnahme isoliert und mit einem Gegenüber montiert, festigt sich der Blick zu einer stereotypen Form des Kinos.

Dass sich solche Schuss-Gegenschuss-Anordnungen wenig voneinander unterscheiden, zeigt *Piero Glina* in seiner Kompilation von filmischen Sterbeszenen: auf der einen Seite die Sterbenden, auf der anderen jene, die sie im Arm halten, beide in Grossaufnahme. Traurig, entsetzt, tapfer, entrückt oder verzweifelt – eine reiche Palette an Emotionen spiegelt sich in den Gesichtern, die sich einander zuwenden und sich in diesem letzten Augenblick, in dem letzte Worte gesprochen werden oder keine mehr nötig sind, nah sind.

«We Belong Dead» waren die letzten Worte von Frankensteins Monster. Der gleichnamige Bildband ist als Endlosschleife konstruiert, in der sich Figuren aus verschiedenen Filmen in eben diesem kritischen Punkt der menschlichen Existenz auf einer Doppelseite begegnen. Es sind Szenen, die so nie stattgefunden haben. Darth Vader stirbt etwa im Angesicht des von Gary Oldman gespielten

korrupten Polizisten aus Léon. Hier trauert Russell Crowe als Ben Wade im Western 3:10 to Yuma um sich selbst in der Rolle des Gladiators. Das ursprüngliche Gegenüber aus demselben Film befindet sich jeweils auf der Rückseite. So lassen sich die Szenen im Bildgedächtnis finden und von zwei Seiten aus, von vorn und von hinten, detektivisch Filmen zuordnen.

Mit einer früheren Arbeit, die nun ihre zweite Auflage erlebt, hat sich Piero Glina zumindest dem Titel nach dem Gegenteil gewidmet: They Live von John Carpenter war die Vorlage für eine zweiteilige Publikation mit dem Titel «This Is Your God». Sie stellt zum einen ein Requisit aus dem Film nach: eine Zeitschrift, die der Protagonist Nada mit einer Spezialbrille durchleuchten kann. Statt eines gewöhnlichen Magazins sieht er weisse Seiten, auf denen Botschaften stehen: «No imagination.» «Watch T.V.» «Cooperate.» «Marry and reproduce.» «Do not question authority.» Sie stammen von Aliens, die die Menschheit zu Konsum animieren und mit Wohlstand einlullen, um die Erde für ihre Zwecke zu nutzen.

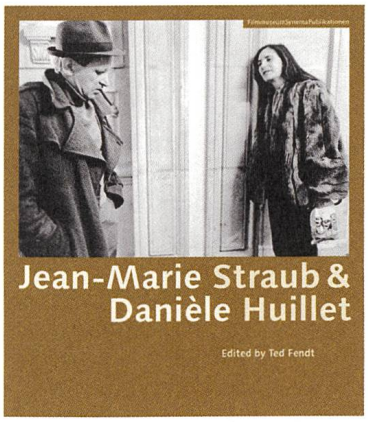
Die zweite Publikation zeigt Bilder aus dem Film, jene Orte, auf denen die Botschaften prangten, oder die Aliens. Etwa Geld in einer Hand, als weisse Zettel nicht mehr erkennbar. Setzt man die beiden Titelblätter zusammen, heisst die Botschaft des Geldes wie im Film: «This is your god.» Es ist der erhellende Blick durch die Brille, der uns da geboten wird.

Slavoj Žižek hat Carpenters They Live von 1988 als eines der vergessenen Meisterwerke Hollywoods bezeichnet. Dabei hebt er die pessimistische Aussage des (nicht immer sehr überzeugend inszenierten) Films hervor: Ideologie ist nicht etwas der Gesellschaft von aussen Auferlegtes, sondern Teil unserer Wahrnehmung der Welt, ohne dass wir uns dessen bewusst sind. Wir machen es uns unter der Diktatur der Ideologie gemütlich. Eine klare Sicht auf die Dinge einzunehmen, schmerze. Im Film lässt sich dieser Durchblick nur mittels einer externen Hilfe, der Brille, gewinnen. In einem fast zehnminütigen Faustkampf versucht Nada einen Freund davon zu überzeugen, die Brille aufzusetzen. Die Zurwehrsetzung gegen diese scheinbare Banalität ist enorm, wie die Angst vor der Wahrheit. Die Befreiung von der Sklaverei der Ideologie ist nach Žižek ein Gewaltakt.

Die beiden Publikationen von Piero Glina extrapolieren Bilder und Aussagen von Filmen in ein anderes Medium und eröffnen damit eine fruchtbare Dimension, über Filme nachzudenken. Ein kleines visuelles und haptisches Vergnügen.

Tereza Fischer

Das Schwierige einfach gemacht



Ted Fendt (Hg.): Jean-Marie Straub & Danièle Huillet. Wien, Österreichisches Filmmuseum / Synema, 2016, 253 S., € 25,90

Der Band ist komplett in englischer Sprache gehalten, wie zuvor schon manche Bände der verdienstvollen Reihe, die in Zusammenarbeit des Österreichischen Filmmuseums und Synema entstehen und von denen er bereits der 26. ist. Das ergibt Sinn, schliesslich erscheint dieses Buch begleitend zu einer umfassenden Retrospektive, die durch die USA tourte (und noch bis 3. Juli im Centre Pompidou in Paris läuft). In den USA gibt es einen Nachholbedarf, denn die letzte Publikation über Jean-Marie Straub und Danièle Huillet liegt zwölf Jahre zurück, ein grundlegender Band ist zwanzig Jahre alt. (Im deutschsprachigen Raum gab es 2004 eine grosse Retrospektive in Wien, samt Publikation, und 2012/13 eine in München.) Trotz der Publikationssprache ist der Band auch für den deutschsprachigen Leser von Interesse, klafft hierzulande doch ein breiter Graben zwischen bedingungsloser Verehrung einerseits und Desinteresse andererseits. Zumal für all jene, die zwar mit der Idee des politischen Kinos sympathisieren, die Filme von Straub und Huillet aber unzugänglich finden und sich dann wieder mit Filmen über Politik zufriedengeben, bietet das Buch eine verständlich geschriebene Einführung. So ist es auch konzipiert: Statt um Interpretation oder theoretische Einordnung geht es um «Fakten und Details», so der Herausgeber *Ted Fendt* im Vorwort. Dabei kann er sich auf (die 2006 verstorbene) Danièle Huillet selbst berufen, die eine Affinität zu präziser Information hatte, wie er schreibt.

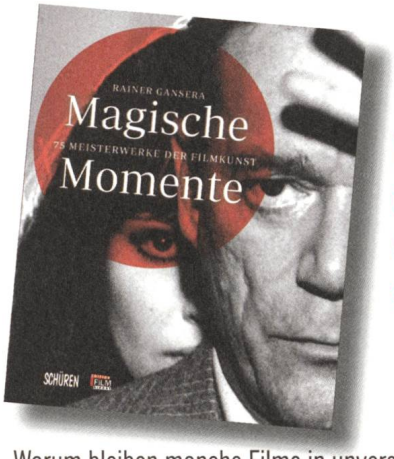
Der neunzigseitige Haupttext stammt von der in Manoa auf Hawaii lehrenden *Claudia Pummer* und ist chronologisch angelegt – mit gelegentlichen Vorgriffen, wenn es darum geht, Parallelen und Entwicklungen deutlich zu machen. So beginnt er mit dem Kennenlernen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet im Jahr 1954 bei einem Vorbereitungskurs für die Aufnahmeprüfung an der Pariser Filmhochschule I.D.H.E.C. – an der Straub schliesslich nicht teilnimmt, während Huillet angesichts der Tatsache, dass man Yves Allegrets Manèges analysieren soll, alles aus Protest hinschmeisst. Das passt, denn im selben Jahr veröffentlichte François Truffaut seinen wegweisenden Text «Eine gewisse Tradition im französischen Kino», in dem er die «Tradition der Qualität» mit ihren gepflegten Literaturverfilmungen attackierte. Ein Foto zeigt Truffaut und Straub (wie fast immer mit Zigarette im Mundwinkel), der Text berichtet von den Verbindungen zu den Filmemachern der Nouvelle Vague, etwa von Straubs Mitwirken an Rivettes frühem Le Coup de Berger (1956) und davon, dass Godard später mit einem «substanziellen» finanziellen Beitrag Chronik der Anna Magdalena Bach unterstützte.

Pummer spricht im Zusammenhang mit der Übersiedlung nach Deutschland auch von einer «significant influence» auf die sogenannte «Münchner Gruppe» um Rudolf Thome und Klaus Lemke, indem sie auf einige stilistische Parallelen hinweist. Film für Film kann der Leser die Weiterentwicklung der beiden Filmemacher nachvollziehen, die Übersiedlung 1968 nach Rom, das «linguistic displacement» und die filmische Auseinandersetzung mit existierenden Texten.

Es folgt das lange Gespräch, das Straub und Huillet 2001 mit *François Albera* führten, in dem Straub sich grundsätzlich (und oft polemisch) äussert. Der Herausgeber Ted Fendt hat mit siebzehn Mitarbeitern Interviews geführt, die er hier nach Stichworten anordnet, und beschäftigt sich in einem längeren Text mit der Rezeption der Filmemacher in den USA. Dies wird ergänzt durch entsprechende Dokumente, die im Faksimile reproduziert sind. Die Filmografie ist, wie immer in dieser Buchreihe, umfassend, die chronologisch angeordnete Bibliografie beschränkt sich leider auf englischsprachige Veröffentlichungen. Hier hätte ich mir ein ergänzendes Verzeichnis deutsch- und anderssprachiger Publikationen gewünscht.

Frank Arnold

Anzeige



Was macht den Zauber des Kinos aus?

Warum bleiben manche Filme in unvergesslicher Erinnerung? Welche Schlüsselszenen brennen sich in unser Gedächtnis ein? 75 Magische Momente, die erschrecken, berühren oder verzaubern, werden hier auf einer Doppelseite präsentiert und laden zum Wieder-Sehen ein.
Die Auswahl der Filme sucht bunt gewürfelte Vielfalt: verschiedene Länder, Epochen, Genres. Es ist Popcorn-Kino dabei, Filmkunst-Klassik, Experimentelles.

Rainer Gansera | Magische Momente | 168 S. | Pb. | zahlr. farb. Abb. | € 19,90 | ISBN 978-3-89472-719-2

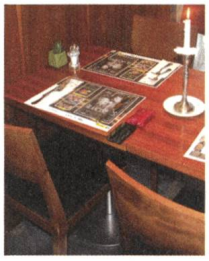
www.schueren-verlag.de SCHÜREN

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

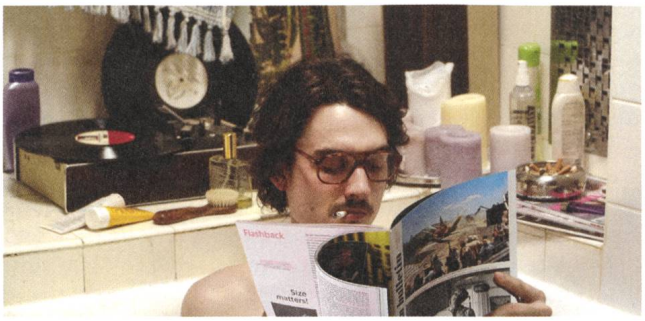
Schenken Sie sich und anderen

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 €

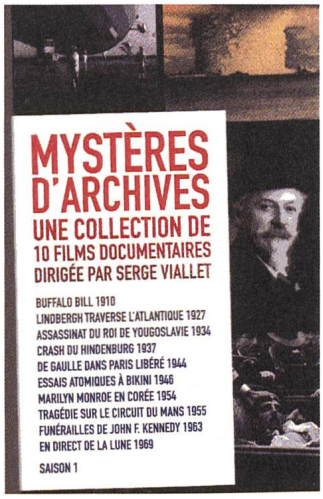
für Studierende und Lehrlinge, mit Kulturlegi und AHV

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

Amuse-Bouches aus der Filmgeschichte



Mystères d'archives / Verschollene Filmschätze. (Serge Viallet, Cédric Lépée, F 2009–2014), Format 1:1.78, Sprache: Deutsch oder Französisch, Vertrieb: Arte France Développement

Aus der Geschichte des 20. Jahrhunderts haben sich zahlreiche Bilder tief ins kollektive Gedächtnis eingeprägt: Der Zeppelin Hindenburg, der beim Anflug auf Lakehurst zerschellt und in Flammen aufgeht. Die Befreiung der Konzentrationslager durch alliierte Soldaten. Die Atombombentests auf dem Bikini-Atoll. Marilyn Monroe, die während des Koreakriegs in einem Nichts von Kleid vor Tausenden amerikanischer GIs auftritt. Jackie Kennedy, die am Begräbnis ihres Mannes die amerikanische Flagge küsst, die über den Sarg gebreitet ist. Der erste Mensch auf dem Mond. Der Student, der sich auf dem Tiananmen-Platz einer Panzerkolonne in den Weg stellt.

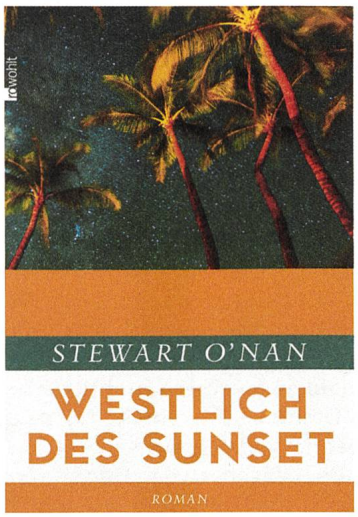
Wie etwas unscharfe Fotos haben sich solche und andere Bilder in unseren Köpfen niedergelassen, obschon die meisten von ihnen filmischen Ursprungs sind. Sie stammen aus Reportagen, Wochenschauen, Dokumentarfilmen, Liveübertragungen am Fernsehen oder aus Amateurfilmen. Und genau diese Filme stehen im Zentrum der Dokumentionsreihe Mystères d'archives / Verschollene Filmschätze, die von Arte produziert wurde und mittlerweile vier Staffeln à zehn Folgen umfasst. Zugegeben, der Titel der Reihe klingt etwas vollmundig, denn um Verschollenes geht es so wenig wie um das Lüften archivarischer Geheimnisse. Vielmehr betrachten die Autoren einen Filmschatz nach dem anderen und rücken ihn in ein neues Licht. Denn jede der 25-minütigen Episoden befasst sich mit den Aufnahmen eines historischen Ereignisses und unterzieht sie einer präzisen Analyse. Was auf den ersten Blick nach akademischem Trockenfutter klingt, ist in Wahrheit so klug wie unterhaltsam gemacht. Denn stets erfährt man zweierlei: über die Ereignisse selbst (Wie kam es dazu?) und über die Bilder, die daraus hervorgingen (Wie wurden sie inszeniert? Was hat es zu bedeuten, dass sie ausgerechnet so und nicht anders gemacht wurden? Wie haben sie unsere Erinnerung an die Ereignisse geformt?).

Dabei ist den Machern hoch anzurechnen, dass sie nicht nur hinlänglich bekanntes, sondern auch entlegeneres Bildmaterial unter die Lupe nehmen: der Fall von Saigon am Ende des Vietnamkriegs (beklemmend); die menschenleere kambodschanische Hauptstadt Phnom Penh, nachdem sie von den Roten Khmer «evakuiert» worden war (verstörend); der napoleonische Pomp, mit dem sich der zentralafrikanische Diktator Bokassa zum Kaiser krönen liess (grotesk); die Hochzeit von Grace Kelly (perfekt inszeniert).

Jede Folge ist von einem Kommentar begleitet, dessen Tonfall mal augenzwinkernd, mal getragen, mal ernst, mal listig ist – immer dem Inhalt der Bilder und dem Kontext ihrer Entstehung angemessen. Alles in allem ist Verschollene Filmschätze wie eine Platte mit Amuse-Bouches: ausgewogen zusammengestellt und erlesen präsentiert, mit Aha-Erlebnissen reich garniert und – wie es sich gehört – ausgesprochen appetitanregend.

Philipp Brunner

Fitzgerald in Hollywood



Stewart O'Nan: Westlich des Sunset. Roman. Aus dem Englischen von Thomas Gunkel. Reinbek, Rowohlt, 2016, 416 S., Fr. 28.90, € 19,95

Joan Crawford erkennt ihn nicht wieder, als er ihr höflich die Tür zur Kantine von MGM öffnet. Das wäre vor zehn Jahren nicht passiert. Damals war noch er die Berühmtheit. Aber 1937 ist F. Scott Fitzgerald ein Mann, an dem man vorübergeht, ohne von ihm Notiz zu nehmen.

Der Schnitt seiner Anzüge war zuletzt 1925 in Mode; seither hat er das zugebracht, was er selbst als verlorene Dekade beschrieb. Er weiss, was Abglanz ist. Sein Ruhm als Schriftsteller ist fast erloschen. Wofür ihn MGM nun engagiert, könnte man bestenfalls als Palimpsest bezeichnen. Die Produzenten vertrauen ihm nicht die Entwicklung eigener Stoffe an. Stets gibt es bereits ein Drehbuch, das er nurmehr nachbessern muss. Das ist ihm fast recht. Er kommt mit versehrten Hoffnungen nach Hollywood. Wie immer steckt er in enormer Geldnot. MGM hingegen ist es unzüchtig gut gegangen, als der Rest des Landes in einer Wirtschaftsdepression versank.

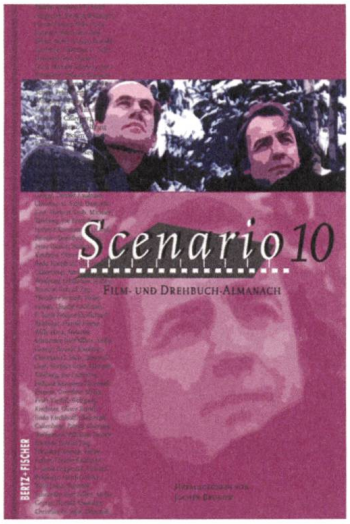
Fitzgeralds letzte Jahre in Hollywood werden gern als klassische Erzählung des Literaten aufgerufen, der von der Traumfabrik korrumpiert wird. So einfach macht es sich O'Nan in seinem neuen Roman nicht. Zwar nimmt er in «Westlich des Sunset» keine literarische Korrektur des Schicksals vor. Aber er entdeckt in diesem Lebenskapitel eine erstaunliche Dynamik, denn er denkt es nicht von seinem tragischen Ende her, sondern begreift es mit seinem Protagonisten als Neuanfang. Als Motto zitiert er einen Satz aus «Crazy Sunday», einer frühen Hollywoodgeschichte Fitzgeralds: «Nichts war ausgeschlossen, alles fing erst an.»

Was während Fitzgeralds drittem Aufenthalt in der Filmmetropole geschah, ist wohlbekannt, es gehört zur amerikanischen Folklore. Er selbst hat sich darüber Rechenschaft abgelegt (in « The Pat Hobby Stories» und «The Last Tycoon»), und eine Lebensgefährtin, Sheilah Graham, hat ihre gemeinsame Zeit in gleich mehreren Biografien ausgeschlachtet, die auch in einer enttäuschenden Verfilmung mündeten, Beloved Infidel, wo Gregory Peck den Autor verkörpert. Aber O'Nan gelingt es, diese grell beleuchtete Periode in eine biografische Dunkelkammer zu verwandeln. Einige berühmte Figuren (Bogart, Dietrich, Hemingway, Dorothy Parker) bleiben zwar sehr von ihrer Legende umklammert. Seine Hauptfigur jedoch zeichnet er mit erstaunlich zurückhaltender Empathie und lässt sie gleichwohl schillern. Der vermeintlich lebensuntüchtige Fitzgerald bäumt sich noch einmal heroisch auf; trotz konstanter Schuldgefühle, wahlweise gegenüber seiner Frau Zelda oder seiner Geliebten. Er tilgt seinen Schuldenberg, bezahlt zuverlässig die Studiengebühren

seiner Tochter und den Aufenthalt seiner schizophrenen Frau in einem Sanatorium. Er legt nicht nur bewundernswerten Fleiss an den Tag, sondern entwickelt auch stupende Kreativität. Jeden Tag steht er zu nachtschlafender Zeit auf, um Kurzgeschichten für Magazine zu schreiben und sich dann in die Tretmühle der Studios zu begeben. Fitzgerald verzagt nicht angesichts dieser demütigenden, immer schlechter bezahlten Zuliefertätigkeit. Er ist es nicht gewohnt, dass seine Arbeit verworfen wird. Aber das Drehbuchschreiben betreibt er mit dem Ehrgeiz, es als eine eigene Kunstform zu beherrschen. Dieser verschlissene Romantiker spürt noch die Möglichkeiten: Selbst schlechte Filme bergen für ihn ein Versprechen auf Lebendigkeit.

Gerhard Midding

Ein Berufsstand, der sich behaupten muss



Jochen Brunow (Hg.): Scenario 10. Film- und Drehbuch-Almanach. Berlin, Bertz+Fischer, 2016, 314 S., Fr. 32.40, € 24

Zehn Jahre, das ist heutzutage für ein Filmjahrbuch schon eine lange Zeit, so ist es verständlich, dass man den Blick zurückwendet: Das Werkstattgespräch, das von jeher zu meinen Lieblingsbeiträgen in «Scenario» gehört, führt diesmal also nicht der Herausgeber *Jochen Brunow* mit einem Drehbuchautor, vielmehr führen es die zwei Drehbuchautoren *Christoph Callenberg* und *Andreas Resch* mit ihm – was auch deshalb interessant ist, weil Brunow seine schreibende Tätigkeit als Filmkritiker begann. Einen weiteren Rückblick unternimmt *Michael Töteberg*: Nicht nur auf das Jahr 1986, als die AG der Drehbuchautoren (seit 1991: VDD) ihre späte Gründung erlebte, er skizziert darüber hinaus die damalige Missachtung des Berufsstands, der weder «in den Programmzeitschriften noch in den Festivalkatalogen» vorkam. Und er wirft den Blick weiter zurück auf die Drehbuchautoren des bundesdeutschen Nachkriegsfilms, die bereits im Dritten Reich geschrieben hatten und teilweise sogar damalige Stoffe recycelten (etwa Felix Lützendorf mit seinem Buch zu Urlaub auf Ehrenwort, 1937 und 1955) – «Anpassungsfähigkeit bis zum Opportunismus».

Wichtiger aber sind seine Ausführungen über das gestörte Verhältnis zwischen Schriftstellern und dem jungen deutschen Film – wie es sich bereits 1962 bei einer Einladung der Unterzeichner des Oberhausener Manifests durch die Gruppe 47 abzeichnete: «Beim sogenannten Autorenfilm, das wurde rasch deutlich, hatten Autoren nichts zu suchen.» Und wenn Autorenfilmer wie Edgar Reitz oder Wim Wenders später doch einmal mit Autoren zusammenarbeiteten, dann wurden deren Namen in den Credits auf der Leinwand ebenso versteckt wie in den Buchausgaben der Filmtexte. Dazu passt der Text von *Dominik Graf*, der an anderer Stelle den Autorenfilm für das nicht funktionierende Genrekino in Deutschland verantwortlich gemacht hat, hier aber die derzeitige Lage der Drehbuchautoren durch immer enger werdende Spielräume beschränkt sieht.

Dazu passt auch eine internationale Perspektive mit einem Text von *Kent Jones*, der sich gegen eine Verkürzung von André Bazins «politique des auteurs» zu Andrew Sarris' Autorentheorie und der Vergötterung des Regisseurs mittels aktueller theoretischer Moden wendet.

Gerhard Middings Essay «Eine gewisse Sichtbarkeit» handelt vom «literarischen Nachleben unverfilmter Drehbücher», einem quasi «unsichtbaren Kontinent des Kinos». Die Spannbreite reicht dabei vom Nachdruck von Exposés und ausgearbeiteten Drehbüchern über Prosaskizzen wie Michelangelo Antonionis kleinen Erzählungen, die unter dem Titel «Bowling am Tiber» erschienen sind, bis zu Comicadaptionen von nichtverfilmten Drehbüchern wie etwa Milo Manaras «Die Reise nach Tusculum» nach Entwürfen von Federico Fellini. Der Essay «Transformative Vor-Schrift» von *Jürgen Kasten* hingegen entwickelt Gedanken zu einer «Funktionstheorie des Drehbuchs» – ein Beitrag zu einer «Theorie des Drehbuchs».

Das «Tagebuch des Autors» stammt diesmal von der jungen Wienerin *Lena Brossmann*, die uns nicht nur mit dem Begriff des «Narrenkastls» vertraut macht, sondern mit ihrer eigenwilligen Denk- und Schreibweise grosse Neugier darauf weckt, was aus diesen überschäumenden Gedankengängen denn für ein Film entstehen könnte. Die Rückblicke von «Scenario 10» haben allerdings noch einen anderen als den Jubiläumsanlass: die Einstellung der Förderung durch die Beauftragte von Kultur und Medien (BKM) könnte dazu führen, dass dies die letzte (gedruckte) Ausgabe ist. Ein Verlust.

Frank Arnold

The Big Sleep

Niklaus Schilling
23.4.1944–6.5.2016

«Seit Anfang der siebziger Jahre entwickelt Niklaus Schilling eine filmische Poetik Schritt für Schritt, erarbeitet ein Kino, das Alltagsrealismus und Fantastik, politische Aktualität und Traditionsbewusstsein miteinander verbindet, das an der experimentellen selbstreflexiven Avantgarde, an Spiel und Ironie und dem suggestiven, an den grossen Kinomythen orientierten Erzählen gleichermassen orientiert ist, ein Kino, das sich beständig modernisiert und sich der neuesten Technologien bedient.»

Karl Prümm in «Ein notorischer Grenzverletzer. Niklaus Schilling und seine Filme.» Berlin, Verbrecher Verlag, 2014

In der № 5/2016 ...

Hugo (2011), Regie: Martin Scorsese

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inserateverwaltung,
Marketing, Fundraising

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Michael Pekler, Simon Spiegel, Johannes Binotto, Dennis Vetter, Uwe Lützen, Marian Petraitis, Erwin Schaar, Patrick Straumann, Natalie Böhler, Philipp Stadelmaier, Susie Trenka, Oswald Iten, Philipp Brunner, Nicolas Gessner, Frank Arnold, Gerhard Midding, Kristina Köhler

Titelbild

Ben Wishaw als John Keats in Bright Star (2009), Regie: Jane Campion

Fotos

Wir bedanken uns bei: Cineworx, Basel; trigon-film, Ennetbaden; Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz; Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich, DCM Distribution, Filmcoopi Zürich, Pathé Films, Praesens Film, Vega Distribution, Xenix Filmdistribution, Zürich; Stadtarchiv, Mettman; Constantin Film, München; Nicolas Gessner, Paris; Michael Pekler, Österreichisches Filmmuseum, Wien; Janit Baldwin

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 355
ISSN 0257–7852

MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C011710
www.fsc.org

Pro Filmkultur

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

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur

Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Geschichten vom Kino

(51° 15' 9.54'' N/ 6° 58' 35.72'' E)

Weltspiegel-Lichtspiele in Mettmann

Foto: Stadtarchiv Mettmann

Den Kinosälen der eigenen Kindheit wohnt häufig ein besonderer Zauber inne. In der Erinnerung wird der Geruch von Popcorn noch ein bisschen intensiver, die Leinwand noch etwas grösser und der Moment, in dem das Licht ausgeht und sich der Vorhang öffnet, ist von einer besonderen Vorfreude erfüllt. Das Kino meiner Kindheit ist das Weltspiegel-Kino in Mettmann – einem Ort, an dem die Zeit bis heute stillzustehen scheint.

In den Topografien der Kinogeschichte ist Mettmann wenig bekannt; dabei verfügt das Kino über eine Geschichte, die ihresgleichen sucht: 1907, so erzählt man, kam ein Kinematografen-Schausteller zur Johannis-Kirmes in die Stadt, um seine Filme vorzuführen. Weil es regnete, verlegte man die Filmprojektion ins Hinterzimmer des Cafés Schützenhof – einen Saal, in dem sonst Vereinssitzungen stattfanden. Das Geschäft mit den «bewegten Bildern» lief nicht besonders gut. Der Kinooperateur machte Schulden und soll die Zeche geprellt haben; als Pfand liess er seinen Projektor und ein paar Filme zurück. Der damalige Wirt und Konditor Johann Josef Rosslenbroich war neugierig genug, den Apparat in Gang zu setzen – Abend um Abend führte er Filme vor, bis die Mettmanner Gefallen daran fanden.

Schon bald wurde das Vereinszimmer zu klein; ein eigenes Kino, die Weltspiegel-Lichtspiele, wurde im Nebengebäude eingerichtet. Der Name war Programm: Das Kino sollte die Welt nach Mettmann bringen. Für den Kinobetrieb in einer Kleinstadt, die zwar mitten im Ballungsraum zwischen Düsseldorf und dem Ruhrgebiet liegt, das Kleinstädtische aber nie ganz ablegen konnte, war das ein wichtiges Argument: «Caruso singt in Mettmann!», so brachte es ein Autor 1909 in der Filmzeitschrift «Der Kinematograph» auf den Punkt. Damit waren zunächst die «Auftritte» auf der Leinwand gemeint; in den fünfziger Jahren brachte das Weltspiegel-Kino, das längst nicht mehr nur Kino, sondern auch Theater geworden war, tatsächlich bekannte Stars wie Romy Schneider und Willy Fritsch zu den Filmpremieren nach Mettmann. 1954 liess Hubert Rosslenbroich, der den Kinobetrieb übernommen hatte, einen wahren Kinopalast errichten. Das Königshof-Theater bot 800 Zuschauern Platz und war eines der grössten Kinos im Deutschland der Nachkriegszeit.

Heute steht der prunkvolle Saal des Königshofs leer; das Weltspiegel-Kino jedoch ist immer noch im Gebäudekomplex des ehemaligen Schützenhofs in der Düsseldorfer Strasse untergebracht. Seit Ende der siebziger Jahren führen – bereits in dritter Generation – die Enkelinnen des Konditors Rosslenbroich das Kino. Sie liessen den grossen Saal in drei kleinere Kinosäle mit insgesamt etwa 400 Plätzen umbauen und zeigen ein Filmprogramm, das zwischen Arthouse-Kino und Blockbuster balanciert, das Kinder und Jugendliche ebenso versorgt wie Senioren.

Auch wenn unterdessen alle Säle auf digitale Projektion umgerüstet wurden, erinnert noch vieles an die Kino- und Familiengeschichte der Rosslenbroichs: Im Foyer steht ein alter Filmprojektor; die Eintrittskarten kommen nicht aus dem Computer, sondern werden als Abreisskarten aus einem alten Automaten gezogen. Und auch das Schild «ältestes Kino Deutschlands» erinnert daran, dass man im Weltspiegel-Theater schon einige runde Geburtstage gefeiert hat.

Kurz vor dem 110. Geburtstag des Kinos kündigt sich ein unerwarteter Plot-Twist in der ansonsten so konstanten Kino- und Familiengeschichte an. Die Schwestern Rosslenbroich geben das Kino ab – ein untrügliches Zeichen dafür, dass sich die Zeiten und die Kinos ändern, auch in Mettmann.

Kristina Köhler

TOM HIDDLESTON

JEREMY IRONS

SIENNA MILLER

LUKE EVANS

ELISABETH MOSS

EIN FILM VON **BEN WHEATLEY**

HIGH-RISE

BASIERENDE AUF DEM ROMAN VON **J.G. BALLARD**

AB 30. JUNI IM KINO RIFFRAFF UND BOURBAKI

dcm

FONDATION **BEYELER**
29. 5. – 4. 9. 2016
RIEHEN / BASEL

Alexander Calder & Fischli Weiss

www.fondationbeyeler.ch

Peter Fischli David Weiss, *Ratte und Bär (schlafend)*, 2008, Wolle, Stoff und Elektromotor, 2 Teile: 82 × 37 × 27 cm, 88 × 48 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, © Peter Fischli David Weiss, Foto: Fischli/Weiss Archiv, Zürich