

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 356

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: 23.02.2026

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

Fr. 10.- € 8.-
9 770257 785005 05

Nº 5 / 2016
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



Wiederholung als Überschreitung Die Möglichkeiten des Remake S. 58

AB 25. AUGUST IM KINO

Viel Nestwärme unter
dem Regenbogen

rara

PEPA SAN MARTÍN



66^{te} Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Grand Prix Generation
International Jury
Berlinale 2016

AB 15. SEPTEMBER IM KINO

Die Youtube-Generation oder:
Mann sucht Frau am Roten Meer!

BARAKAH MEETS BARAKAH

Mahmoud Sabbagh, Saudi-Arabien



66^{te} Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Forum
Preis der Ökumenischen Jur

Herausragende Filme aus Süd und Ost
auf DVD, Blu-ray und im Onlinekino: www.trigon-film.org

trigon-fil

film bulletin

Jahresabo
für nur 50 €

stin

film bulletin

Jahresabo
für nur 75 Fr.

stin

Vorname _____

Nachname _____

Adresse _____

E-Mail _____

Filmclub* _____

Ort und Datum _____

Unterschrift _____

Geschenkabos und Einzelausgaben auf
www.filmbulletin.ch/abonnement

Ich bestelle Filmbulletin
im Jahresabo (8 Ausgaben):

- ☐ Normalabo für 75 Fr.
☐ Legi, Filmclub, AHV für 50 Fr.
☐ Filmclub-Mitglied* für 50 Fr.



B

Nicht frankieren
Ne pas affranchir
Non affracare

Geschäftsantwortsendung Invio commerciale-risposta
Envoi commercial-réponse



Filmbulletin
Zeitschrift für Film und Kino
Dienerstrasse 16
8004 Zürich

Vorname _____

Nachname _____

Adresse _____

E-Mail _____

Ort und Datum _____

Unterschrift _____

Ich weiß, dass ich diese Bestellung innerhalb
von 14 Tagen schriftlich widerrufen kann.

Ich bestelle Filmbulletin
im Jahresabo (8 Ausgaben):

- ☐ Normalabo für 50 €
☐ Studierenden-Abo 35 €

bitte frankieren

Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
35037 Marburg



Le goût de la cerise / Ta'm e guilass (1997) Régie: Abbas Kiarostami

My car's my best friend. My office.
My home. My location.
I have a very intimate sense when I am in a car
with someone next to me.

Abbas Kiarostami (1940–2016)



A Dangerous Method (2011) Keira Knightly

Unauffälliger Erweiterer der Konventionen

S. 6–17 **Essay**
von Oswald Iten

Howard Shore, Filmmusik- komponist

Kritiken

S. 27

Toni Erdmann
von Maren Ade

Lukas Foerster

S. 29

Ratlos zurück ins Private
Gespräch mit Maren Ade

Dennis Vetter

S. 31

Captain Fantastic
von Matt Ross

Erwin Schaar

S. 33

Aquí no ha pasado nada
von Alejandro Fernández Almendras

Florian Kasperski

S. 35

Paradise / Madar behesht
von Sina Ataelan Dena

Michael Pekler

S. 36

Rara
von Pepa San Martín

Doris Senn

S. 39

The BFG
von Steven Spielberg

Philipp Stadelmaier

S. 41

Maggie's Plan
von Rebecca Miller

Michael Ranze

S. 42

L'ombre des femmes
von Philippe Garrel

Wolfgang Nierlin

S. 45

Fuocoammare
von Gianfranco Rosi

Tereza Fischer

S. 47

Cemetery of Splendour
von Apichatpong Weerasethakul

Philipp Stadelmaier

Wiederholung als Überschreitung

S. 58–69 **Essay**
von Johannes Binotto

Die Möglichkeiten des Remake



Psycho Regie: Alfred Hitchcock (1960) / Gus Van Sant (1998)

Rubriken

S. 5 **Editorial**

Im Schatten der Männer

Tereza Fischer

S. 19 **Der Spoiler**

**Eine kurze Geschichte
der Spoilerphobie**

Simon Spiegel

S. 20 **Kinovamp**

Rita Hayworth

Thomas Binotto

S. 22 **Porträt**

**Roger Corman: Exploitation
und Mäzenatentum**

Gerhard Midding

S. 24 **Fade in/out**

«You talkin' to me?»

Uwe Lützen

S. 50 **Flashback**

Die lernende Stadt

Gregor Imhof

S. 54 **Close-up**

Blitze in memoriam

Johannes Binotto

S. 56 **Porträt**

**Mit dem Kino gegen
das Schwärmen:**

Jean-Louis Comolli

Stephan Ahrens

S. 70 **Kurz belichtet**

2 DVDs

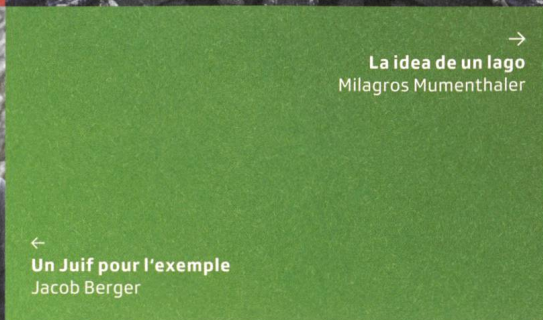
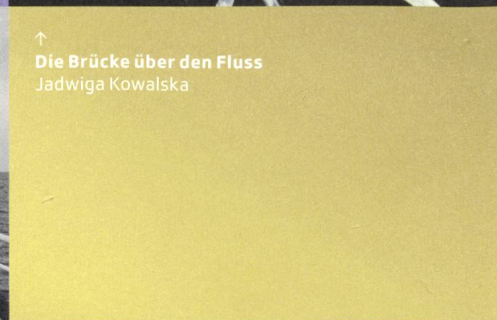
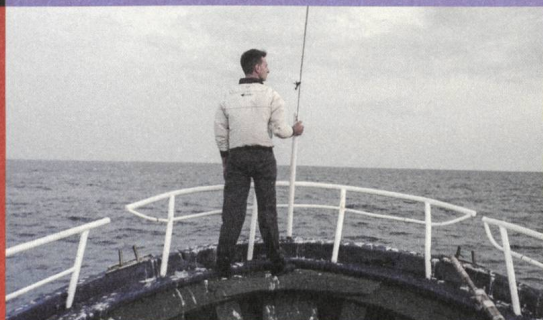
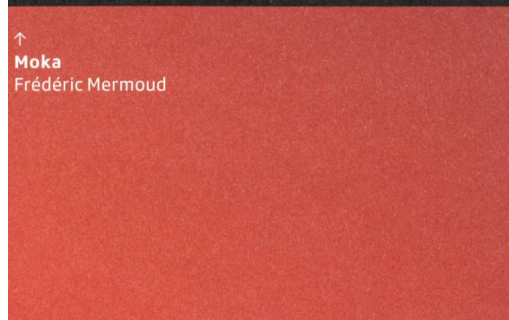
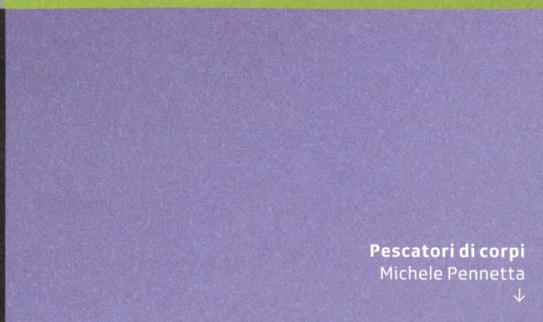
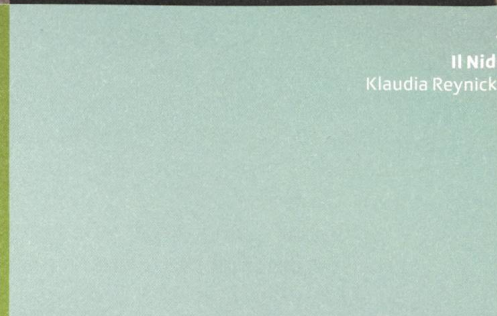
3 Bücher

S. 76 **Geschichten vom Kino**

**EYE Filminstituut Nederland,
Amsterdam**

Kristina Köhler

Festival del film Locarno 2016



SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI

Im Schatten der Männer

Eine Ohrfeige zielt diesmal unser Cover. Es zeigt allerdings nur die halbe Wahrheit. Versehentlich schlägt in *A Star is Born* der betrunkene Mann von Vicky Lester ihr bei der Oscar-Verleihung ins Gesicht. Oberflächlich betrachtet sieht dies nach einem klar motivierten Übergriff aus, doch sie ist und bleibt der Star. In Philippe Garrels neuem Film *L'ombre des femmes* heisst es zu Beginn: «Sie überliess ihm die Sonnenseite.» Obwohl er für die Männer in Beziehungsdingen mehr Rechte pachtet, ist sie nicht das Opfer. Schliesslich hat sie dem Mann diesen Platz gewährt. Auch hier täuscht die Oberfläche, unter der die Beziehungen komplex sind. Doch ist eines sicher: Es herrscht ein Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern.

Das Thema der Ungleichheit unter den Geschlechtern beschäftigt zunehmend auch die Filmwelt, und die Zahlen sind oft von erschütternder Eindeutigkeit: Das Filmbusiness ist von Männern dominiert. Nun freuen wir uns mit dem Festivaldirektor von Locarno, Carlo Chatrian, dass im diesjährigen Wettbewerb von 17 Filmen 8 aus Frauenhand stammen. Das sind gute Nachrichten.

Allerdings werden dieses Jahr in Locarno ausschliesslich Männer geehrt: der chilenische Poet und Träumer Alejandro Jodorowsky, der US-amerikanische Universalstar Bill Pullman, der Förderer grosser Talente sowie Produzent und Regisseur von

Billighorrorfilmen Roger Corman und schliesslich der kanadische Filmmusikkomponist Howard Shore. Den Letzteren widmen wir in dieser Ausgabe je ein Porträt, eines kürzer, eines länger. *Oswald Iten* hat Shores Musik, die unter die Haut geht, und insbesondere seine Zusammenarbeit mit David Cronenberg unter die Lupe genommen.

Wer oder was erfolgreich ist, wird in der Hoffnung auf ähnlichen Erfolg nachgeahmt. Im Extremfall kopiert man einfach das Original. Bei Filmen nennt sich dies «Remake». *Johannes Binotto* hat das Verhältnis zwischen dem Original und der Kopie oder vielmehr: zwischen dem früheren und dem später entstandenen Film in die Tiefe ausgelotet und als Akt der Überschreitung und gegenseitigen Befruchtung identifiziert.

Zum Schluss noch ein Wort über Filmbulletin selbst: Ein Jahr nach dem Redesign freuen wir uns, Ihnen ein leicht verändertes Layout zu präsentieren. Filmbulletin erscheint nicht in einem neuen, aber in einem leicht anders drapierten Kleid. Wir wünschen viel Lesevergnügen und einen schönen Kinossommer.

Tereza Fischer



L'ombre des femmes Regie: Philippe Garrel

The Fly (1986) Regie: David Cronenberg





Scanners (1981) Regie: David Cronenberg

Unauffälliger Erweiterer der Konventionen



Oswald Iten

Oswald Iten ist hauptsächlich für die Soundtrack-Seite verantwortlich. Disneys *Jungle Book* (1967), Hitchcocks *Vertigo* (1958) und Leones *Once Upon a Time in the West* (1968) weckten schon früh sein Interesse an jenem magischen Zusammenspiel von Bild und Ton, das seine Arbeit als Trickfilmzeichner bis heute inspiriert.

Howard Shore, Filmmusikkomponist

Am diesjährigen Filmfestival in Locarno wird der kanadische Komponist Howard Shore mit dem Vision Award geehrt. Bekannt ist Shore vor allem für seine Zusammenarbeit mit David Cronenberg und die Musik zu *The Lord of the Rings*. Mit seinen über achtzig Scores hat er die Filmgeschichte elementar mitgestaltet. Shore greift bei seinen Recherchen in die Tiefe und mit der Musik unter die Haut.

«Howard Shore is like a very good character actor. He can play a lot of different roles.» – David Cronenberg

Mit der Musik zu *Peter Jacksons Lord of the Rings*-Trilogie (2001–2003) hat sich der Kanadier *Howard Shore* eine weltweite Fangemeinde geschaffen. Allerdings werden seither auch seine gut achtzig Scores, die nicht auf Tolkiens Büchern basieren, viel zu oft am spätromantischen Idiom dieses Opus magnum gemessen. Dabei hat sich Shore, anders als etwa *John Williams*, nie auf einen wiedererkennbaren Musikstil festgelegt. Vielmehr versucht er, Stil und Instrumentierung von Inhalt und Grösse eines Projekts abhängig zu machen und mit jedem Film zu neuen Ufern aufzubrechen. Da er jedoch streng nach klassischen Grundsätzen komponiert und mit seiner Musik keine Aufmerksamkeit erregen will, erschliessen sich die innovativen Aspekte seiner Partituren nicht immer beim ersten Hören. Ziemlich klar treten sie indes in den bisher fünfzehn Filmen mit *David Cronenberg* zutage. Diese Zusammenarbeit eignet sich deshalb ideal als Ausgangspunkt für eine thematisch gegliederte Annäherung an Shores musikalische Welten jenseits von Mittelerde.

Innovative Albträume

Der 1946 in Toronto geborene Shore freundete sich schon als Teenager mit dem drei Jahre älteren Nachbarsjungen Cronenberg an. Obwohl er dessen frühe Kurz- und Langfilme an den damals populären Underground-Filmfestivals bewunderte, traute sich der unterdessen am Berklee College of Music in Boston ausgebildete Musiker erst 1979, nachdem er die Partitur zu

einem kleinen kanadischen Thriller geschrieben hatte, Cronenberg seine Dienste als Komponist anzubieten. An der Filmmusik reizte Shore vor allem die Möglichkeit, mit verschiedenen Besetzungen zu experimentieren und seine Kompositionen auch tatsächlich aufnehmen zu können. Low-Budget-Horrorfilme, wie Cronenberg sie machte, eignen sich besonders gut für musikalische Experimente, zumal sie sich den Umstand zunutze machen, dass Ungewohntes oft mit dem Unheimlichen assoziiert wird. Als Einstand schrieb Shore für *The Brood* (1979) denn auch eine Zwölftonkomposition für 21 Streicher. Diese erinnert allerdings weniger an Schönberg als an *Bernard Herrmann*, der für *Psycho* (1960) als erster Filmmusiker ein reines Streichorchester verwendete und jeglichen romantischen Melodiefragmenten entsagte. Die Anlehnung ans übergrosse Vorbild zeigt sich neben dissonanten Kurzmotiven in den messerscharfen Geigensforzandi, mit denen in beiden Filmen die Mordszenen untermalt werden. Anders als Herrmann, der auf gegenläufige Melodielinien fast immer verzichtete, komponiert Shore meist nach den Regeln des Kontrapunkts. Zudem unterstreicht er die unheimliche Atmosphäre bis heute gern mit Aufwärtsglissandi.

Während die atonalen Streicher in *The Brood* einzig beim Schockeffekt am Ende des Films von einer synthetischen Klangfläche übertönt werden, dominiert die Elektronik im nächsten gemeinsamen Film *Scanners* (1981) auch innerhalb der Hintergrundmusik. «Scanners» sind Menschen, die als Folge eines Schwangerschaftsmedikaments mit übersinnlichen Fähigkeiten geboren wurden. Den Vorgang des eigentlichen Scannens, also des telepathischen Eindringens in den Kopf einer andern Person, vermittelt Shore mit elektronischem Blubbern, Wabern, Sirren und deskriptivem Aufwärtsglissando. In *Videodrome* (1983) gingen die beiden naturwissenschaftlich interessierten Kanadier schliesslich noch weiter: Passend zur titelgebenden Fernsehsehung, die Tumore und Halluzinationen verursacht, spielte Shore grosse Teile der traditionell komponierten Partitur mit einem Synclavier-Computer ein, den er neben elektronischen Klängen auch mit Geräuschsamples bestückte. Solche atmosphärischen Kompositionen entfalten ihre Kraft vor allem unterschwellig, weil er grösstenteils auf Melodien verzichtet und stattdessen atonal mäandrierende Tonfolgen vorzieht, die harmonisch kaum greifbar werden.

Mitte der achtziger Jahre engagierte *Martin Scorsese* den mittlerweile in New York lebenden Musiker für die eigenwillige Hitchcock-Hommage *After Hours* (1985). Dort ist Shores Beitrag zwar nur ein musikalisches Element unter vielen. Doch sein ausschliesslich elektronisch eingespieltes Thema bringt den alpträumerhaften Charakter dieser kafkaesken Groteske auf den Punkt. Angetrieben vom unaufhaltsamen Ticken einer Uhr entwickelt sich aus repetitiv überlagerten Motiven eine absteigende Melodie, die jedoch nicht primär die angespannten Szenen untermalt, sondern den vermeintlich erholsamen Ruhemomenten etwas nervenaufreibend Rastloses verleiht. Auf einige Konzepte dieser ersten Schaffensphase wird Shore in den neunziger Jahren, beispielsweise in seiner Zusammenarbeit mit *David Fincher*, wieder zurückgreifen.





The Brood (1979) Regie: David Cronenberg

Zu einem Wendepunkt in mehrfacher Hinsicht kam es 1986 mit dem B-Movie-Remake *The Fly*: Für Cronenbergs erste Hollywoodproduktion hatte Shore mit dem London Philharmonic Orchestra erstmals ein richtiges Sinfonieorchester zur Verfügung. In der Geschichte um den Erfinder Seth Brundle, der nach einem misslungenen Experiment zu einer gigantischen Fliege mutiert, sah der Komponist primär eine opernhafte Tragödie. Er konzentrierte sich deshalb auf die Dreiecksbeziehung von Brundle, seiner Freundin und deren eifersüchtigem Exfreund, die er mit grossen dynamischen Kontrasten vertonte. Als Ausdruck des ineinander verflochtenen Schicksals der drei Figuren machte Shore die Fuge zu einem zentralen Kompositionsprinzip. Bei Fugen entstehen die Harmonien dadurch, dass ein Thema zeitversetzt in mehreren Stimmen vorkommt. Doch Shore setzt die Tonfolgen auch in dissonanten Intervallen zueinander in Beziehung. Indem er die musikalische Auflösung hinauszögert und dem Zuhörer durch das gleichzeitige Erklängen mehrerer Tonarten den stabilen Boden unter den Füßen entzieht, erzeugt er ein unangenehmes Gefühl der Anspannung. Zudem taucht in *The Fly* erstmals jene grüblerische Schwere auf, die in den dunklen Farben unterschiedlicher Bassregister schimmert und seither zu Shores Markenzeichen geworden ist.

Im sehr persönlichen *Dead Ringers* (1988) erzählt Cronenberg von Zwillingbrüdern, die neben einer Gynäkologiepraxis auch die Liebschaften miteinander teilen. Der Bezug zur tragischen Oper kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass im Stammlokal der Brüder dramatische Arien zur Hintergrundberieselung dienen. Wie so oft bei Cronenberg wird die Grundstimmung des Films während einer klassischen Titelsequenz durch die Musik etabliert. Shores Hauptthema erinnert hier an ein sanftes Wiegenlied, das zwar dank wohlklingenden Dur-Akkorden Stabilität ausstrahlt, dessen dunkel gedämpfter Klang allerdings bereits auf die Zerbrechlichkeit dieses Gleichgewichts hindeutet. Das bald darauf einsetzende fatale Auseinanderdriften der zwei Hälften einer einzigen Persönlichkeit vertont Shore mit sparsamen Musikeinsätzen, die den Zuschauer nicht überwältigen, sondern in die Gefühlswelt der Figuren einladen sollen. In immer kürzeren Abständen vermittelt er die tiefe Melancholie des labileren, liebeskranken Bruders, indem er die eher beiläufigen, emotional uninvolierten Streichermelodien zunehmend ineinander verkeilt und gegen Ende mit bedrohlichen Hornstössen unterlegt. Dies gelingt jedoch erstaunlich unaufdringlich, weil Shores Melodien und Motive oft aus gleichmässigen Notenwerten bestehen und dadurch kaum Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Rhythmische Variationen innerhalb einer Phrase oder gar romantische Triolen, wie sie etwa John Williams so gern verwendet, finden sich bei Shore höchstens, wenn er seine Musik punktuell in den Vordergrund rückt, wie beispielsweise in der schwelgerischen Ouvertüre zu *M. Butterfly* (1993). Cronenberg verfilmte damit ein Broadway-Stück, das auf der Umkehrung von inhaltlichen Motiven aus Puccinis Oper «Madama Butterfly»

basiert und zwei Arien daraus übernimmt. Das Melodram um einen französischen Diplomaten in China, der an der Liebe zu einer vermeintlichen Opernsängerin, im Grunde aber an seiner Selbsttäuschung zerbricht, spielt doppelbödig mit romantisierten Asienklischees. Howard Shore orientiert sich deshalb weniger an der chinesischen als an der italienischen Oper, deren brodelnde Gefühle und grosse Gesten er zu einem wunderbar transparenten Schleier aus Harfenostinati und warmen Bläsersoli verwebt. So wie Cronenberg nie im breiten Cinemascope-Format dreht und die Halbtotale der Totale vorzieht, verzichtet auch Shore in diesen Filmen um Liebe und Verblendung auf übertriebenen Bombast, selbst wenn er das tiefe Blech auffährt.

Eine ähnlich düstere Schwere dominiert seine Partitur zu *Jonathan Demmes The Silence of the Lambs* (1991). Die aufgewühlte Stimmung des Films rührt unter anderem daher, dass Shore das Geschehen grösstenteils aus der emotionalen Perspektive der verschlossenen Polizeischülerin Clarice Starling untermalte, anstatt die inneren Dämonen des schillernden Serienmörders Hannibal Lecter zu vertonen. Er scheute sich auch nicht, in hektischen Szenen mit elegischen Melodien über brodelnden Ostinati an die Verletzlichkeit der jungen Frau zu erinnern, ohne die äussere Handlung zu beschreiben. Dieser Ansatz war schliesslich so einflussreich, dass der Score heute höchst konventionell wirkt. Ebenfalls ungewohnt bei *The Silence of the Lambs* war Shores enge Zusammenarbeit mit dem Sounddesigner *Skip Lievsay*. Für eine besonders unheimliche Szene im Keller besetzte er wie in *Videodrome* eine traditionell orchestrierte Musikpassage mit Geräuschen statt Instrumenten, um eine Art *musique concrète* zu schaffen. Weniger von der Instrumentierung als vom Charakter her erinnert auch Shores kalte Vertonung von David Finchers Psychothriller *Se7en* (1995) an *Videodrome*. Weil der Komponist hier auf den kaum greifbaren Serienmörder John Doe fokussiert, lebt die düstere Musik über weite Strecken hauptsächlich von metallischem Sirren, konturlosem Dröhnen und extrem reduzierten Bassmotiven. Der verschwommene Streicherklang und die repetitiven Stösse der Blechbläser kündigen bereits jenes hohle Pathos an, das unterdessen im Zuge von *Hans Zimmers* Erfolgen zu einer ärgerlichen Konvention des dramatischen Actionfilms geworden ist.

Wortwelten vertonen

Parallel zur Arbeit an publikumswirksamen Thrillern und Familienkomödien erweiterte Shore mit David Cronenbergs Literaturverfilmungen *Naked Lunch* (1991) und *Crash* (1996) seine filmkompositorischen Ausdrucksmittel jenseits von Elektronik und Romantik. Dabei kam ihm die langjährige Erfahrung als Jazz- und Rockmusiker zugute. Bevor er zum Film kam, betätigte er sich nämlich erst als Saxofonist der kanadischen Rockgruppe Lighthouse, dann als Singer-Songwriter und Theatermusiker. Als erster musikalischer Leiter von «Saturday Night Live» revolutionierte er schliesslich zwischen 1975 und 1980 den Big-Band-Sound des amerikanischen Late-Night-Fernsehens

und verpasste den singenden Komikern *John Belushi* und *Dan Aykroyd* den Namen «Blues Brothers».

Dank «Saturday Night Live» lernte er auch den Free-Jazz-Saxofonisten *Ornette Coleman* kennen, der 1977 mit marokkanischen Musikern das radikale Stück «Midnight Sunrise» einspielte. Als Shore Jahre später für die Verfilmung von William S. Burroughs' «Naked Lunch» nach einem Musikstil mit Einflüssen aus Tanger und New York suchte, spielte er Cronenberg eben dieses Stück vor, das Coleman angeblich in Anwesenheit des Schriftstellers Burroughs aufgenommen hatte. Der Regisseur erkannte darin sofort eine Art Hymne für «Interzone», jene geografische Ausgeburt eines psychischen Zustands, in die sich der zugehörnte Protagonist William flüchtet. Davon ausgehend schuf Shore für die marokkanisch inspirierte Junkie-Phantasie eine halluzinatorische Klangwelt, wie man sie im Kino noch nie gehört hatte.

Da baut sich zuerst ein schwermütiger Orchesterteppich auf, dessen auf und ab wogende Bläsermotive bald zu einem Meer aus dunkel schimmernden Klangfarben verschwimmen. In diesen lange gehaltenen Akkorden sind bei genauerem Hinhören zwar noch immer musikalische Bewegungen erkennbar, nach wenigen Takten entpuppen sie sich jedoch als Grundierung für Ornette Colemans quäkendes Altsax. Die hektisch gespielten Improvisationen des Free-Jazzers lösen sich rhythmisch und tonal stellenweise ganz von den spannungssteigernd anschwellenden Klangflächen des London Philharmonic Orchestra, wobei aus den versonnen bis gequält herumwuselnden Saxophonphrasen immer wieder einzelne hohe Töne quietschend hervorstechen, bevor Solist und Orchester erneut für einige Takte zusammenfinden.

Spätestens hier wird deutlich, in welchem Mass Shore seine Ideen aus der intensiven Beschäftigung mit der jeweiligen Geschichte schöpft. Normalerweise liest er das Drehbuch einmal und widmet sich dann eingehend dem Ausgangsmaterial. Seine musikalischen Grundideen entwickelt er also nicht aus den Bildern, sondern möglichst aus den ursprünglichen Worten. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass ihn *Naked Lunch* als Literaturadaption, die wiederum vom kreativen Prozess des Schreibens handelt, besonders beflügelt hat. In einer streng linearen Abfolge von Arbeitsschritten fasst er seine persönlichen Eindrücke in einem traumähnlichen Zustand in musikalische Themen, die er mit Bleistift auf Notenpapier skizziert und anschliessend zu kompletten Stücken auskomponiert. Erst jetzt ordnet er die musikalischen Motive zusammen mit dem Regisseur einzelnen Filmszenen zu. Obwohl er beispielsweise mit Cronenberg jeden Akzent im Detail bespricht, erklärt ihm dieser nie seine emotionalen Vorstellungen. Im Gegensatz zum zeitsparenden Teamwork vieler Hollywoodkomponisten orchestriert Shore nach Möglichkeit auch im Detail selbst. Schliesslich leben einige seiner Partituren stärker von subtilen Klangveränderungen als von kompositorischer Virtuosität.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Ballard-Verfilmung *Crash*, deren Protagonisten sexuelle Befriedigung in Verkehrsunfällen suchen. Diesen Themenkomplex komprimiert Shore in einen dreifachen Kontrapunkt

für sechs verfremdete E-Gitarren. So gibt die erste Gitarrenstimme zu den verchromten Buchstaben des Vorspanns mit metallisch verhallten Akkorden den Rhythmus vor, in den sich eine zweite Stimme echoartig verschoben dazu einpasst. Gleichförmige Arpeggios der restlichen Gitarren treiben das repetitive Stück schliesslich vorwärts, während die Kamera sich über verspiegelt lackierte Kleinflugzeuge bis zur Protagonistin Catherine bewegt, die sich leise stöhnend an dieser kalten Oberfläche reibt. In den folgenden Einsätzen reichert Shore den metallischen Gitarrenklang schrittweise mit wärmeren Instrumenten an. Als etwa Catherine ihren Ehemann James nach dessen initialem Autounfall in seinem Spitalbett manuell befriedigt, übernehmen melancholische Holzbläser die Melodie und Harfen die Begleitfunktion der Gitarren. Dadurch klingt die Musik weicher und tritt unter Catherines erotischem Flüstern stärker in den Hintergrund. Nachdem Catherine später im Film in James' Gegenwart zu dröhnenden Geräuschen fremdgegangen ist, küsst dieser seine schlaff daliegende Frau ganz langsam und sanft. Nun dominiert ein sehnsüchtiger Streichersatz, dessen dunkle Harmonien den ambivalenten Eindruck der Szene noch verstärken. Für so innige Szenen greift Shore also selbst bei radikalen musikalischen Ansätzen immer wieder auf konventionelle Streichersätze zurück, weil er überzeugt ist, dass der Orchesterklang sich über die Jahrhunderte einen direkten Zugang zu den menschlichen Emotionen geschaffen hat, der durch nichts ersetzt werden kann. Dadurch wird Shore auf den ersten Blick häufig als typischer Hollywoodkomponist wahrgenommen.

Im gleichen Jahr wie *Crash* hat Shore für *Al Pacinos* kaleidoskopartigen Dokumentarfilm *Looking for Richard* (1996) einen ersten Ausflug ins Mittelalter unternommen. Für die Spielszenen innerhalb dieser Annäherung an «Richard III» komponierte Shore auf der Basis von lateinischen Shakespeare-Übersetzungen ein ausladendes Chorwerk. Im Film erweist sich die üppig orchestrierte Komposition allerdings als Fehlgriff, da der Gesang konstant mit den Dialogen konkurriert. Die Kraft dieser mehrheitlich homofonen «Suite for Richard» kommt deshalb im Konzertsaal besser zur Geltung. Viel organischer integrierte Shore die Chormusik schliesslich in *Lord of the Rings*, dessen Vertonung er – ausgehend von Tolkiens Sprachschöpfungen – als Gesangswerk im Stil einer Wagner-Oper anging. Damit bewies er auch, dass er die Leitmotivtechnik der klassischen Filmmusikpraxis perfekt beherrscht. Danach fühlte er sich endlich auch im Stand, die Dreiecksgeschichte aus *The Fly* zu einer echten Oper auszubauen, wobei er Publikum und Kritik mit einem unerwartet intellektuellen Kompositionsstil vor den Kopf stiess.

Kammermusikalische Essenz

Mittlerweile war Shore so bekannt, dass allein sein Name dem Dokumentarfilm *Nerakhoon (The Betrayal)* (Regie: *Ellen Kuras* und *Thavisouk Phrasavath*, 2008) zusätzliche Aufmerksamkeit verschaffte. Von dessen schlicht instrumentierter Partitur bleibt weniger das angeblich erste laotische Chorstück haften als ein





Eastern Promises (2007) Regie: David Cronenberg

sehnsüchtiges Cellosolo von *Sophie Shao*, für die der Komponist 2012 das romantische Cellokonzert «Mythic Gardens» schrieb, das seine neu entfachte Naturverbundenheit zum Vorschein brachte.

Shores erstarktes Interesse an Konzertstücken für Solo und Orchester schlug sich auch in der Zusammenarbeit mit David Cronenberg nieder. Dessen Grundmotiv des «Body Horror» hatte sich von Mutanten über Doppelgänger unterdessen mainstreamtauglich ins Innere der Figuren verlagert, wobei er Identitätskonflikte auch im Mafiathriller *Eastern Promises* (2007) anhand körperlicher Verletzungen zum Ausdruck bringt. Shore interessierte sich denn auch vor allem für die Tattoos, mit denen russische Mafiosi ihren Werdegang dokumentieren. Weil sich die Beziehung zur Heimat der Londoner Exilrussen im Film hauptsächlich über die Volksmusik zeigt, integrierte Shore Akkordeon, Balalaika sowie die Hackbrettvarianten Cimbalon und Santoor in sein wunderbar schlankes Ensemble. Die Solostimme schrieb er der ausdrucksstarken jungen Geigerin *Nicola Benedetti* auf den Leib, für die er aus den kurzen Stücken im Film anschließend ein Concertino für Violine und Kammerensemble arrangierte. Gerade solch eingängige Werke machen deutlich, dass Shores Innovationsdrang oft eher im Zugriff auf den Stoff liegt. So untermalen die romantischen Musikeinsätze nämlich immer wieder Passagen aus dem Tagebuch der 14-jährigen Prostituierten Tatiana, deren Tod die Handlung in Gang bringt. Damit verleiht Shore dieser tragischen Figur eine anhaltende Präsenz im Film.

Von vielen seiner wichtigen Partituren hat Shore konzentrierte Konzertsuiten erstellt, die die zentralen musikalischen Ideen oft in kompletterer Form wiedergeben, als dies in den kurzen Einsätzen im Film möglich ist. Bisweilen vermitteln diese insgesamt kürzeren Suiten die Atmosphäre eines Films treffender als die kompletten Soundtrackveröffentlichungen. So gesehen wirken sie wie ein letzter Schritt im Kompositionsprozess, den Shore als konstante Verdichtung auf die Essenz seiner musikalischen Ideen beschreibt.

Als wahrer Meister der Reduktion entpuppt er sich in der subtilen Vertonung von Cronenbergs *Spider* (2002): Lange bevor die Narration uns irgendetwas erklärt, saugt uns die Musik direkt in die Innenwelt des schizophrenen Dennis Cleg alias «Spider». Neben einem Klavier, dessen verwirrend grosse Intervalle wie zufällig verstreute Perlen springen, dann aber doch eine eigentümliche Melodie erkennen lassen, gibt es nur eine Klarinette, eine Trompete, Shores obligate Harfe und das Kronos Quartet. Und selbst diese Instrumente spielen selten alle gleichzeitig. Die lähmende Statik wird nur aufgehoben, wenn sich Rhythmen und Motive in ungewohnte Richtungen bewegen. Damit ist *Spider* weit entfernt vom «Piano with Strings»-Klischee, das im Kino oft bemüht wird, um Gefühlswallungen während Liebes- oder Trauerszenen zu unterstützen.

Gefälliger zeigt sich Shore im Klavierkonzert «Ruin and Memory», das er 2010 im Auftrag des Beijing Music Festival zu Chopins 200. Geburtstag für *Lang Lang* schrieb. Die Zusammenarbeit mit dem Ausnahme pianisten führte schliesslich dazu, dass Lang

im Jahr darauf für den Soundtrack von Cronenbergs *A Dangerous Method* (2011) Shores komplette Klavierbearbeitung von Wagners «Siegfried-Idyll» einspielte. Nachdem sich Shore bei den Tolkien-Epen ausgiebig von Wagners opulenter Orchestrierung hatte inspirieren lassen, vertonte er die intime *ménage à trois* von Freud, Jung und Sabina Spielrein für einmal ohne Blechbläser. Dafür ersetzt er parallel zu Spielreins Siegfried-Obsession Passagen seiner eigenen Themen immer wieder durch klanglich entschlackte Motive aus Wagners «Ring»-Zyklus.

Filmmusikgeschichte

Klassische Werke flossen über den Umweg der Filmgeschichte auch in *Ed Wood* (1994), *The Aviator* (2004) und *Hugo* (2011) ein. In *Tim Burtons* Biografie des Regisseurs Edward D. Wood beispielsweise taucht das bekannte Thema aus Tschaikowskys «Schwanensee» als Leitmotiv des abgehalfterten *Bela Lugosi* auf. Dieser identifiziert sich nämlich noch immer mit seiner Hauptrolle in *Todd Brownings Dracula* (1931), der von derselben Ballettmusik begleitet wurde.

Interessanter ist insbesondere, wie sich Shore die Musik der jeweiligen Filmgeschichteperle zu eigen machte. Für die Ouvertüre von *Ed Wood* orientierte er sich weder an Burtons Hauskomponisten *Danny Elfman* noch an der Musik von Ed Woods Billig-Horrorfilmen, an die der Vorspann visuell angelehnt ist. Vielmehr untermalte er die Plansequenz im Stil von *Henry Mancinis* Eröffnungsstück aus *Touch of Evil* (1958). Damit stellt Shore gleich zu Beginn einen ersten Link zu Ed Woods grossem Vorbild *Orson Welles* her, der seinem Fan später von den Vorbereitungen zu eben diesem Film sein Leid klagen wird. Den Genre-Erwartungen, die Shore mit Latin-Beats, jazziger Basslinie und dem Verzicht auf Streicher unterläuft, wird er gerecht, indem er als Soloinstrument ein Theremin einsetzt, dessen körperloser Klang seit den fünfziger Jahren untrennbar mit UFO-Filmen verbunden ist.

Erwartungsgemäss besteht die Musikspur von Scorseses Biografie des Hollywoodproduzenten und Aviators Howard Hughes hauptsächlich aus bereits bestehenden Stücken. So verwendet der Regisseur für Hughes' Geschwindigkeitsrausch beispielsweise den komplexen Fugenteil aus Johann Sebastian Bachs «Toccat und Fuge in d-Moll» in der damals populären Orchestertranskription von *Leopold Stokowski*. Natürlich übernimmt der Fugenspezialist Shore das Konzept der kunstvoll durcheinanderlaufenden Stimmen ebenfalls zur Beschreibung von Hughes' obsessiver Persönlichkeit. Kompositorisch, wenn auch nicht klanglich, ist er Bach hier näher denn je. Während die lateinamerikanische Perkussion der Versagergeschichte von *Ed Wood* eine spielerische Leichtigkeit verleiht, wirken die Castagnetten als Ausdruck des spanischen Einflusses auf Südkalifornien im klassisch orientierten *Aviator*-Score deshalb eher aufgesetzt. Aufgenommen hat Shore den schlichten, harmonisch eher schwer zugänglichen Score in Brüssel, weil er beim Flämischen Radio Orchester jenen europäischen Orchesterklang fand, den er mit dem klassischen Hollywood verbindet.

Entsprechend seiner Vorliebe für stilechte Aufnahmeorte nahm er die umfangreiche Musik zu Scorseses **Hugo** in Paris und London auf. Der akustisch stark von der Sprache britischer Schauspieler geprägte Kinderfilm spielt nämlich in einem Bahnhof der französischen Hauptstadt. Anders als bei den bisherigen Zusammenarbeiten mit Scorsese stehen keine Songs, sondern diegetisch eine Band im Zentrum, für die Shore Musik schrieb, die Gypsy-Jazz im Stile Django Reinhardts mit Musette verbindet. Um diese musikalische Kerngruppe von Instrumentalsolisten gruppiert sich je nach Szene ein zurückhaltendes Begleitorchester variabler Grösse.

Für die Geschichte des Waisenjungen Hugo, der beim Versuch, einen Automaten zum Laufen zu bringen, den verbitterten Filmpionier Georges Méliès enttarnt, fand Howard Shore eine ungewöhnliche Fülle an hellen Instrumentalkombinationen und virtuosen Themen, die von tänzerischen Ostinati angetrieben und zum Schluss zu einem träumerischen Chanson kombiniert werden. Geheimnisvolle Momente der kindlichen Entdeckungsreise vertont er mit den Ondes Martenot, einer frühen elektronischen Orgel. Ähnlich wie mit dem Theremin aus **Ed Wood** lassen sich auch mit den Ondes stufenlose Glissandi und ununterbrochene Töne erzeugen, deren runder Klang an eine seltsam überirdische Singstimme erinnert, die ohne Atempausen den gleichen Vokal aushält. Das damals in Frankreich entstandene Instrument passt deshalb gut zum mechanischen Automaten, dessen «Reanimierung» Hugo auf die Spur von Méliès führt. Im Gegensatz

zum russisch-amerikanischen Theremin lassen sich die Ondes Martenot aber auch über eine Tastatur spielen, sodass sie in **Hugo** klanglich meist einem weich attackierenden Blasinstrument ähneln.

Mit der unauffälligen Integration dieses elektronischen Instruments in den melodiosen Score eines Mainstreamfilms scheint sich Howard Shores Entwicklung vom jungen Experimentator zum jung gebliebenen Altmeister abschliessend beschreiben zu lassen. Doch spätestens die sphärischen Klänge des jüngsten Cronenberg-Films **Maps to the Stars** (2014) erinnern daran, dass Shores Suche nach neuen Ansätzen nie als lineare Entwicklung verlief und hoffentlich noch lange nicht abgeschlossen ist. Schliesslich schreibt der zurückhaltende Komponist auch mit bald siebzig Jahren noch jeden Tag und betrachtet seine Arbeit als konstanten Lernprozess. x

- Zusätzliche Anspieltipps:
Big (1988)
Mrs. Doubtfire (1993)
High Fidelity (2000)
The Score (2001)
A History of Violence (2005)
The Departed Tango (2006)
Cosmopolis (Zusammenarbeit mit Metric, 2012)
Soul of the Ultimate Nation (Online-Rollenspiel, 2004–2007)
- Howard Shore wird im Rahmen des diesjährigen Festival del film Locarno mit dem Vision Award – Nescens geehrt. Gezeigt werden **Ed Wood** von Tim Burton, **Hugo** von Martin Scorsese, **The Silence of the Lambs** von Jonathan Demme und **Videodrome** von David Cronenberg. Ausserdem hält Howard Shore eine öffentliche Masterclass.



Ed Wood (1994) Regie: Tim Burton, mit Martin Landau

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Film studieren!

Bachelor Film

Grundlagenstudium

Master Film

Drehbuch

Regie Spielfilm

Realisation Dokumentarfilm

Kamera

Film Editing

Creative Producing

Mehr unter: film.zhdk.ch

BOOK TICKETS



GET MOBILE APP



FANTOCHE
14. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
6.-11. SEPTEMBER 2016
WWW.FANTOCHE.CH

FOLLOW US: [Twitter](#) [Facebook](#) [YouTube](#) [Instagram](#)

Das Wunder der Fiktion liegt gerade darin, dass uns komplett erfundene Geschichten, von denen wir von Anfang an wissen, wie sie ausgehen werden, zu Tränen rühren können.

Ein kurze Geschichte der Spoilerphobie

Spoilerphobie ist heute ein so integraler Bestandteil der Film- und Fernsehkultur, dass man meinen könnte, es handle sich um ein altes Phänomen. Dem ist aber keineswegs so. Die Diskussionen um Spoiler stellen eine verhältnismässig neue Erscheinung dar, die allerdings einiges über die aktuelle Medienlandschaft aussagt.

Schon der Begriff selbst ist relativ jung. Im heutigen Sinn taucht er erstmals 1982 gehäuft auf, und zwar in Newsgroup-Diskussionen über den zweiten *Star Trek*-Film. In den allgemeinen Sprachgebrauch geht er dann erst um die Jahrtausendwende über.

Dass es ausgerechnet eine Online-Diskussion über einen Science-Fiction-Film ist, in der zum ersten Mal vor Spoilern gewarnt wird, ist kein Zufall, denn das Phänomen ist eng mit dem Aufstieg des Internets sowie dem Siegeszug bestimmter Genres verknüpft. Ersteres ist nicht weiter erstaunlich, denn erst Kommunikationsformen wie Blogs und vor allem soziale Medien

machen das Spoilern im grossen Stil überhaupt möglich. Mit Facebook kann ich nicht nur ohne Verzögerung viele Leute erreichen und so meine Enthüllungen ungeheuer schnell verbreiten, für die anderen User ist es zudem praktisch unmöglich, sich ungewünschten Inhalten zu entziehen. Eine gedruckte Filmrezension kann man überblättern; bis man aber gemerkt hat, dass man einen bestimmten Facebook-Post gar nicht lesen will, ist man damit oft schon halb durch.

Natürlich waren Spoiler auch im vordigitalen Zeitalter möglich, oft war das aber nicht weiter problematisch, weil viele herkömmliche Gattungen von Haus aus twistfrei sind. Nehmen wir die klassische Tragödie: Wenn bei dieser altehrwürdigen Form etwas feststeht, dann dass der Held am Ende das Zeitliche segnen wird. Würde das nicht geschehen, wäre es nicht einmal überraschend – es wäre vielmehr ein gravierender handwerklicher Fehler. Analoge Beispiele gibt es im aktuellen Kino zuhauf. Dass James Bond die Welt retten und das Mädchen kriegen oder dass das Liebespaar am Ende der romantischen Liebeskomödie glücklich vereint sein wird – all das wissen wir. Und nicht nur das. Die Tatsache, dass wir es wissen, hindert uns nicht daran, dennoch mitzufiebern, wenn der furchtlose Actionheld über dem tödlichen Abgrund hängt oder das Liebesglück unserer Heldin für immer zerstört zu sein scheint. Das Wunder der Fiktion liegt gerade darin, dass uns komplett erfundene Geschichten, von denen wir von Anfang an wissen, wie sie ausgehen werden, zu Tränen rühren können.

Freilich gibt es auch Genres, die sich durch die grosse Enthüllung, die unerwartete Überraschung am Ende, auszeichnen. Der klassische Krimi, insbesondere in der Form des *Whodunits*, wäre hierfür ein Beispiel.

Interessanterweise ist dieses Genre in seiner Reinform aber kaum noch anzutreffen. Literarische Krimis sind spätestens seit Georges Simenon weitaus mehr an Milieus und Figuren als am Täter interessiert, und im Kino ist der Krimi ohnehin so gut wie inexistent. Der Krimi ist ein typisches Fernsehgenre, wobei aber bereits bei einer durchschnittlichen *Tatort*-Folge die Identität des Mörders oft schon früh feststeht und der Fokus mehr auf dem Atmosphärischen liegt.

Zum breiteren Phänomen wird die Spoilerphobie erst mit Filmen wie *The Sixth Sense* und Serien wie *Lost*, also mit Erzählformen, bei denen Rätsel und deren überraschende Auflösung ins Zentrum rücken. Das Aufkommen dieser Produktionen hängt dabei seinerseits mit veränderten Rezeptionsbedingungen zusammen. Mit dem Erfolg der DVD und später von Streaming-Diensten und der damit verbundenen Möglichkeit, einen Film immer wieder anzuschauen und später online zu diskutieren, verändert sich der populäre Film grundlegend. Die Gewissheit, dass zu jeder Fernsehserie und zu jedem Science-Fiction-Blockbuster eine Community existiert, die jede Einstellung seziert und auf tieferen Sinn abklopft, führt zu immer komplexeren Erzählformen. Weil die Fans aber gleichzeitig immer besser über die anstehenden Filme informiert sind, weil sie über Cast, Special Effects und Plot bereits im Voraus Bescheid wissen, erhalten Twists eine ganz neue Bedeutung. Sie werden mit zum Hauptgrund, überhaupt noch ins Kino zu gehen oder sich die Serie anzuschauen. Was der Spezialeffekt für das Visuelle leistet, besorgt der Twist für den Plot.

Die Filme reagieren damit auch auf die generell erhöhte Frequenz, mit der Filme auf den Markt gestossen und wieder ausrangiert werden. In den achtziger Jahren war es nicht unüblich, dass ein erfolgreicher Film mehrere Monate lang im Kino lief, und bei Fernsehserien war man ohnehin der Programmplanung der Fernsehstationen ausgeliefert. Heute sind selbst Blockbuster nach wenigen Wochen wieder aus dem Kino draussen, und eine Serie wie *House of Cards* kann man auf einen Rutsch runterladen. Es herrscht eine nie dagewesene Hektik – sowohl bei den Produzenten als auch beim Publikum. Vor diesem Hintergrund erscheinen Überraschungsdramaturgie und Spoilerphobie als zwei Seiten derselben Medaille, dem Versuch, dieser Hektik irgendwie zu begegnen.

Simon Spiegel



The Sixth Sense (1999) Regie: M. Night Shyamalan

«Here She Comes! Kinovamp»

Eine Filmreihe zu hundert Jahre Kinovamp

In *The Lady from Shanghai* (Orson Welles, USA 1947) ist Rita Hayworth der Vamp, eine fremdgesteuerte Somnambule.

Rita Hayworth

Sie: «Jeder Mann, den ich kannte, verliebte sich in Gilda, aber wachte mit mir auf.» – Er: «Vielleicht lebe ich so lange, dass ich sie vergessen kann. Vielleicht werde ich sterben, während ich es versuche.» Diesen Dialog hat es nie gegeben. Aber Rita Hayworths Seufzer über ihre Gefangennahme durch die Rolle in *Gilda* und die letzten Worte von Orson Welles als Michael O'Hara in *The Lady from Shanghai* bringen tatsächlich zusammen, was zusammengehört.

Als *Gilda* im Frühjahr 1946 Premiere feierte, standen die Dreharbeiten zu *The Lady from Shanghai* unmittelbar bevor. Orson Welles und Rita Hayworth, die 1943 geheiratet hatten, gingen da privat allerdings bereits getrennte Wege.

Unter der Regie von Charles Vidor war Rita Hayworth in *Gilda* zur Darstellerin gereift, die nicht nur als Tanzpartnerin von Fred Astaire und Gene Kelly eine gute Figur machte. Aus dem beliebtesten Pin-up-Girl der GIs war die «Love Goddess» der Amerikaner geworden, die «heisseste Ware» an der Kinokasse.

Und genau in diesem Moment liess Orson Welles zur Schere greifen: Vor nicht weniger als 16 Fotografen zwang er Rita Hayworth, sich die Haare kurz schneiden und platinblond färben zu lassen. Aus der emotionalen Gilda wurde die eiskalte Elsa Bannister. Aus dem wehrhaften Opfer eine somnambule Täterin. Ob tatsächlich diese Verwandlung für den entscheidenden Knick in Hayworths Karriere gesorgt hat? Ob sich damit Welles an seiner Frau rächen wollte, die bei Tageslicht nicht Gilda war? Oder ob

er ihren Wunsch nach Erlösung vom Pin-up-Girl erfüllen wollte? Die Spekulationen darüber sind bis heute vielfältig, aber im Grunde müssig. Was wir vor Augen haben, sind zwei Filme, die offensichtlich in enger Verbindung stehen: *Gilda* und *The Lady from Shanghai*. Spiegelung und Verkehrung einer Liebesgöttin.

Die Parallelen zwischen den beiden Filmen sind unübersehbar: Dreiecksverhältnisse, undurchsichtige Komplotte, vorgetäuschte und echte Verbrechen, körperliche und seelische Behinderung. Abhängigkeit, Melodrama, Brutalität. Freud'sche Klischees zuhauf. Menschen, die an der eigenen Raffinesse zugrunde gehen. Männer, die ihre Geschichte autoritär aus dem Off erzählen und denen der Durchblick dennoch vollständig fehlt. Frauen, die zwischen Täterin und Opfer irrlichtern.

Mit *Rudolph Maté* ist zweimal derselbe Kameramann am Werk. Die Kostüme für Rita Hayworth hat in beiden Fällen *Jean Louis* entworfen. Die Bücher waren bei beiden Filmen zu Drehbeginn noch unfertig und auch danach ziemlich schludrig gezimmert. Gefühlskino, das man tunlichst nicht über den Kopf laufen lässt. Die Parallelen sind derart offensichtlich, dass man kaum glauben mag, Orson Welles habe mit *The Lady from Shanghai* nicht ganz gezielt auf *Gilda* reagiert.

Deshalb sind die Differenzen zwischen den Filmen so aufschlussreich. Beispielsweise in der Charakterisierung der männlichen Hauptfigur. *Glenn Ford* gibt in *Gilda* zunächst den leichtfertigen Johnny Farrell, der sich als brutaler Sadist und eifersüchtiger Misanthrop entpuppt. Ein schauspielerisches Leichtgewicht offenbart Abgründe. Orson Welles dagegen wird in *The Lady from Shanghai* als hartgesottener Seemann Michael O'Hara eingeführt. Dessen Härte ist jedoch lediglich Behauptung. Was wir zu sehen bekommen, ist ein apathischer Weltschmerzpoet. Nur in einer einzigen kurzen Szene kann uns der grosse Welles überzeugen: Wenn er an der Schreibmaschine sitzt. Ansonsten spielt er, als wolle er vor allem eines unterstreichen: Dass er diesen Film nur um Geldes willen macht. Während es zwischen Johnny und Gilda brennt, knistert es zwischen Michael und Elsa nicht einmal ansatzweise. Der Seemann scheint sich auf den Vamp nur deshalb einzulassen, weil es das Drehbuch und sein Hang zum Selbstmitleid so



Gilda (1946)



The Lady from Shanghai (1947)

wollen. Er sucht das Unglück und will es unter keinen Umständen wieder verlieren.

Beide Filme werden von einer einzigen Szene dominiert. Und beide Szenen kann man als Kommentare zum Mythos des Vamps lesen: Gildas Handschuh-Striptease hat wie *Marlene Dietrichs* Variété-Auftritt in *Der blaue Engel* die Ikonografie des Vamps definiert. Lasziv zieht Gilda einen schwarzen Handschuh aus, der ihr bis über die Ellbogen reicht, und fordert danach die Männer im Parkett auf, ihr an die Wäsche zu gehen. Dazu singt sie «Put the Blame on Mame». Durch die Einbettung dieser Szene in die Handlung wird jedoch klar, dass die Provokation hier eine ganz andere ist als jene der Dietrich. Johnny bezichtigt Gilda fälschlicherweise der Untreue. Deshalb gibt Gilda das vor, was Johnny von ihr erwartet. Sie spielt ganz bewusst den Vamp, damit ihrem Geliebten endlich klar werde, dass sie genau das nicht ist und auch nicht sein will. Dass sie dazu von der alles verschlingenden Macht der Weiblichkeit singt, ist ebenso pure Ironie wie ihr gesamter Auftritt. Gildas Striptease ist eine paradoxe Intervention. Während also die lüsternen Herren im Parkett noch meinen, unter den Handschuhen und dem Kleid käme die «Love Goddess» zum Vorschein, entledigt sich Gilda in Wahrheit einer Rüstung und macht den nackten, verletzbaren Menschen darunter sichtbar. Sie hat längst durchschaut, dass der Vamp eine Projektion der Männer ist.



The Lady from Shanghai (1947)



The Lady from Shanghai (1947)

Elsa dagegen bleibt bis zum Ende die fremdgesteuerte Somnambule. Ihre Durchtriebenheit ist in ihrer völligen Passivität und Gefühllosigkeit mehr Behauptung als Bedrohung. Da erscheint es auch nicht als Zufall, dass sich Orson Welles für das Finale im Funhouse *Das Cabinet des Dr. Caligari* zum Vorbild genommen hat. Erst als im Spiegelkabinett Elsas Welt in tausend Stücke zerspringt, erwacht ihr Blick für einen Sekundenbruchteil, gerade als ob sie für einen Augenblick aus ihrer hermetisch verspiegelten Welt tatsächlich ins Freie sehen könnte. Aber für sie kommt die Offenbarung ihrer Verletzlichkeit zu spät. Mit einer unglaublichen Brutalität werden alle Bilder und Facetten dieser Elsa zerschnitten. Mit seiner atemberaubenden Montage der Spiegelszene nimmt Welles den Mord in der Dusche bei Hitchcock vorweg. Es ist, als ob er Elsa mit tausend Dolchen aufschlitzen wollte.

Man kann sich darüber streiten, ob es für Gilda wirklich ein Happy End darstellt, dass sie sich mit ihrem Johnny versöhnt und mit ihm zusammenbleiben darf. Ganz sicher rettet sie dieses Ende aber vor dem Fluch des Vamps. Sie wird damit normal, gewöhnlich, sterblich. Orson Welles kennt diese Gnade nicht. Er wendet sich von Elsa ab und lässt sie liegen. Von nun an wird er sich damit beschäftigen, sie zu vergessen – falls ihm nicht der Tod dazwischenkommt. Elsa dagegen wird zur Untoten, zum ewigen Vamp. Wie eine Puppe, deren Drähte man durchgeschnitten hat, fällt sie in sich zusammen. Ob sie ihre Verletzungen überleben oder daran sterben wird, erfahren wir nicht. Sicher ist nur, dass sie daran zugrunde gehen soll.

Am Abend vor seinem Tod erinnerte sich Orson Welles an Rita Hayworth als eine der «liebsten und süssesten Frauen, die jemals gelebt haben». Er sprach von ihr in einer verklärten Vergangenheit, obwohl sie ihn um zwei Jahre überlebte. Und Welles starb beim Versuch, sie zu vergessen. Rita Hayworth jedoch erging es umgekehrt: Alzheimer hatte ihre Erinnerung an Orson Welles schon Jahre zuvor entwinden lassen.

Thomas Binotto

- Donnerstag, 20. August, 20 Uhr, Lichtspiel, Bern
- Freitag, 26. August, 20.15 Uhr, Kino Cameo, Winterthur

Der 90-jährige Roger Corman, Fließbandproduzent und Regisseur von Low-Budget-Horrorfilmen, an denen die Titel oft das Beste sind, ist am Filmfestival in Locarno Ehrengast der «Filmmaker's Academy». Zu recht, denn er hatte immer ein zuverlässiges Gespür dafür, was in der Luft lag.

Roger Corman: Exploitation und Mäzenatentum



The Intruder (1961)

Hollywoodstudios stellt man sich gemeinhin nicht als Bastionen der Basisdemokratie vor. Aber Ende der achtziger Jahre veranstaltete 20th Century Fox eine Umfrage unter ihren Angestellten, welchen Stoff sie gern einmal auf der Leinwand sehen wollten. Ein Vorschlag erhielt die mit Abstand meisten Stimmen: einen «Frankenstein» von Roger Corman.

Er hatte das Publikum bis dahin schon mit diversen Monstren terrorisiert, mit Riesenkrabben, Wespenfrauen, marodierenden Ausserirdischen und psychopathischen Gangstern. Aber ein waschechter «Frankenstein» fehlte noch in seinem Portfolio. Obwohl Corman zu diesem Zeitpunkt seit fast zwei Jahrzehnten selbst nicht mehr Regie geführt hatte, nahm er das Angebot an. Der Film wurde kein Glanzlicht seiner Karriere. Aber das Votum zeigt, welchen legendären Ruf er in Hollywood besitzt. Nicht wenige der Abstimmenden verdankten ihm ihren Einstieg ins Filmgeschäft. Könnte man sich einen passenderen Gast der «Filmmaker's Academy» vorstellen als diesen grossen Ermöglicher?

Schule der Produktivität

Als er vierzehn war, zog seine Familie von Detroit nach Beverly Hills um. Der junge Roger konnte sich nicht daran erinnern, in seiner Geburtsstadt einen einzigen Schulkameraden gehabt zu haben, der aus einer reichen Familie stammte. Sie stammten, wie er selbst, meist aus dem Mittelstand. An der Beverly Hills High School war das anders. Einige seiner Mitschüler trugen sogar berühmte Namen wie Goldwyn, Warner oder Zukor. Er selbst interessierte sich damals zwar mehr für Naturwissenschaften und besonders für Mathematik, hörte aber gebannt zu, wenn sie Geschichten über das Filmgeschäft erzählten.

Es fällt nicht schwer, darin die Initialzündung seiner späteren Karriere zu erkennen; immerhin eröffnet er seine Autobiografie «How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime» mit dieser frühen Erinnerung. Er war ein Aussenseiter, der aber doch dazugehörte. Als Produzent sollte sein Name keinen so ruhmreichen Klang haben wie der der grossen Studiogründer. Seine frühen Exploitation-Filme kosteten wahrscheinlich weniger, als die Warners oder Goldwyns für einen Kindergeburtstag ausgaben.

Sein «Frankenstein» fiel auch deshalb enttäuschend aus, weil Corman ungern für die mächtigen Majors arbeitete und mit grossen Budgets nicht gut zurechtkam. Als unabhängiger Produzent war er es gewohnt, jeden Dollar zweimal umzudrehen. Mit dem Geld, das die Fox 1966 bei ihrer ersten Zusammenarbeit, *The St. Valentine's Day's Massacre*, für Kränze in den zahlreichen Beerdigungsszenen ausgab, hätte er wohl einen kompletten Film gedreht. Bei seiner ersten Regiearbeit war er schon nach einem Drehtag in Verzug geraten. Das sollte ihm nie wieder passieren. In seinen besten Zeiten drehte er sieben Filme im Jahr. Beim Dreh von *A Little Shop of Horrors* absolvierte er 1960 ein Pensum von 50 Drehbuchseiten am Tag. Wenn ein Stoff einen entlegenen Drehort erforderte, erwartete er von seinen Teams, dass sie dort gleich

zwei Filme zum Preis von einem drehen. Oft warfen sie schon in der ersten Woche Gewinn ab.

Sein Geschäftsmodell zielte anfangs auf die Drive-in-Kinos, später auf den Videomarkt. Bei ihm kehrt das Kino zu seinen Anfängen als Jahrmarktsattraktion zurück. Ein zugkräftiger Titel und ein Plakat, das Sex, Gewalt und Grauen in Aussicht stellte, waren da stets bessere Verkaufsargumente als die eigentliche Handlung. Tatsächlich sind die Titel oft das Beste an den Filmen. Cormans Autoren hatten meist nur sie als Anhaltspunkt für die Bücher, die sie in Windeseile für ihn schreiben mussten. Einige sind unwiderstehlich: *The Beast with a Million Eyes*, *Teenage Caveman*, *She-Gods of Shark Reef* oder *Attack of the Giant Leeches*.

Wie er lernte, die Apokalypse zu lieben

Es ist verlockend, in ihm eher ein Phänomen als einen Filmemacher von hohen Graden zu sehen. Die über 50 Filme, die er selbst inszenierte, und die rund 400, die er produzierte, ermutigen auf Anhieb nicht zur Stilanalyse. Die Suche nach einer Handschrift lohnt dennoch. Von der britischen und französischen Kritik wurde er früh entdeckt. In der «New York Times» hingegen erschien die erste Rezension zu seinem 28. Film *House of Usher*, mit dem er einen Zyklus von Edgar-Alle-Poe-Verfilmungen eröffnete. In Locarno lässt sich am Beispiel seines Meisterwerks *The Masque of the Red Death* entdecken, wie er der Kamera eine elegante Entschlossenheit entlockt und ein raffiniertes Spiel mit pulsierenden Licht- und Farbeffekten treibt. Die Poe-Adaptionen tragen sich in abgestorbenen Landschaften zu, werden bevölkert von einem Bestiarium der Todgeweihten, in deren Zentrum meist die exquisite Verderbtheit von Vincent Price steht. Atmosphärisch verdichtet sich in ihnen Cormans Faible für Untergangsszenarien. Die Schöpfung setzt er in seinen Filmen höchst einfallsreichen Plagen aus; viele von ihnen tragen das Weltende schon im Titel.

Die Gesellschaft ist bei ihm stets vom Chaos bedroht. Das muss nicht schlecht sein. Seine Exploitation-Filme sind schwefelhaft, spekulieren mit dem Skandalösen. Die Zensur bemängelte 1957 jede einzelne Drehbuchseite von *Teenage Doll*. Die Werbetrailer warnten zwar vor dem Sittenverfall der Jugend, die Filme selbst fanden indes ein unverblümtes Vergnügen daran. Teenager waren sein hauptsächliches Publikum. Sein Bikerfilm *The Wild Angels* war 1966 der erste Filmhit der Gegenkultur; die LSD-Phantasie *The Trip* hingegen wurde ein Jahr später kurzfristig aus dem Wettbewerb von Cannes ausgeladen. Meist jagte er Trends hinterher, setzte aber auch eigene. Er hatte ein zuverlässiges Gespür dafür, was in der Luft lag.

Ein gelehriger Meister

Die Zukunft hat der mittlerweile neunzigjährige Apokalyptiker stets im Blick. Die Studios, die er gründete, trugen so optimistische Namen wie «New World» und «Horizon». Wann immer ein junger Filmstudent



The Masque of the Red Death (1964)

sich bei ihm für einen Hungerlohn verdingen wollte, empfing er ihn mit offenen Armen. In den Sechzigern gab er Francis Coppola, Jack Nicholson, Martin Scorsese und Robert Towne ihre ersten Chancen, später dann Jonathan Demme, Ron Howard, John Sayles und James Cameron. In der «Roger Corman Film School» lernten sie mehr über das Filmemachen als an der Universität. Natürlich hatte der Fließbandproduzent keine Zeit, ihnen lange Vorträge zu halten. Er bevorzugte das Prinzip von *on the job training*. Was für ein begnadeter Pädagoge insgeheim in ihm steckt, kann man auf Youtube entdecken. Wie er etwa die Odessa-Treppen-Sequenz in Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* analysiert, ist eine glänzende Lektion in Schnitttechnik.

Er wusste stets, dass es noch eine andere Art von Kino gibt. Mit *The Intruder* wagte er sich 1961 an ein gestochen scharfes, rabiat montiertes Sittenbild vom Rassenhass in den Südstaaten. Es wurde sein erster Misserfolg. Allerdings verlieh er später auch Filme von Bergman, Fellini und Truffaut und verdiente gutes Geld mit ihnen. Stolz drapierte er sein Büro mit deren Oscar-Nominierungen. 2009 erhielt der menschenfreundliche Produzent endlich einen eigenen Oscar: für sein Lebenswerk. Er nahm das als Ermutigung. Heutzutage produziert er fürs Kabelfernsehen und den DVD-Markt Horrorfilme, die sich vorrangig der Kreuzung von Meeresraubtieren widmen. Es ist anzunehmen, dass er auch an *Piranhaconda* und *Sharktopus* keinen Dime verloren hat.

Gerhard Midding

«You talkin' to me?» Oder: Den Leuten aufs Maul schauen ist erst der Anfang

INT. STRASSENCAFÉ – TAG

ORSON sitzt mit GABATHULER bei Kaffee vor ihrer letzten Drehbuchfassung. Manchmal schreiben sie zusammen. Und jetzt besprechen sie – hitzig:

GABATHULER Das kann die so nicht sagen.

ORSON Wieso nicht?

GABATHULER So redet doch keine!

ORSON Doch die hier schon!

Schweigen. Manchmal sind sie sich auch nicht einig. Zusammen Schreiben ist keine einfache Sache.

Nebenan plärrt unterdessen eine Dame aufgeregt in ihr Smartphone, während sie mit dem Löffel den Zucker in ihrer Tasse schwindlig rührt:

DAME Mein eigener Bruder, ja, ich schwöre dir, hat er so gesagt! ... Nein, sicher nicht. Ich habe ihm dann eine Message gewhatsapped.

Orson nimmt einen Schluck von seinem Kaffee. Atmet einmal tief durch. Dann:

ORSON Was ist eigentlich ein guter Dialog?

GABATHULER Wenn beide Seiten ehrlich miteinander sind.

ORSON Das ist ein gutes Gespräch. Ich meine im Film.

GABATHULER Wenn er nicht langweilig ist.

ORSON O.k., klar. Und weiter?

GABATHULER Wenn er natürlich ist.

ORSON Wirkt.

GABATHULER Was?

ORSON Natürlich wirkt. Dialoge sollen doch nur die Illusion vom

gesprochenen Wort erzeugen. Sie sind Teil der Fiktion.

GABATHULER Na gut, du Wortklauber. Dann spielen wir jetzt Klugscheisser-Pingpong. Wem nichts mehr zum Thema einfällt, hat verloren ... Also: Guter Dialog muss die sprechende Figur charakterisieren.

ORSON Beispiel?

GABATHULER «Scheisse!»

ORSON Hä?!

GABATHULER Kommissar Schimanski hat als erste Figur am deutschen Fernsehen «Scheisse» gesagt. Stilbildend.

ORSON Aber das war Fernsehen. Wir reden hier vom Kino.

GABATHULER Egal, wir reden hier von Fiktion. Nicht ablenken! Pingpong!

ORSON O.k. Guter Dialog muss der Figur eigen sein. Muss ihren sozialen und Was-auch-immer-Status im Figurenensemble ausdrücken. Muss ein nach aussen hin erkennbares Merkmal sein, wie eine krumme Nase im Gesicht.

GABATHULER Aber er muss auch den inneren Zustand abbilden, die geheimen Absichten und unterdrückten Gefühle. Dialoge sind auch ein Fenster ins Innere der Figur.

ORSON Aber in Filmdialogen wird doch immer gelogen!

GABATHULER Naja, aber die Art, wie gelogen wird, ist das Entscheidende. Das wollen wir hören und sehen.

ORSON Beispiel?

GABATHULER Keine Gegenfragen! Du spielst auf Zeit. Verwarnung!

ORSON Dann hör dir das hier mal an: Guter Dialog muss fließen. Und nicht nur zwischen Rede und Antwort, sondern auch zwischen Worten und Handeln.

GABATHULER Guter Dialog bringt die Handlung aber auch vorwärts.

ORSON ... ist expliziter als Alltagsprache.

GABATHULER ... transportiert Information.

ORSON Autsch!

GABATHULER Was denn?!

ORSON Show, don't tell.

GABATHULER Aber jeder Dialog muss vom Publikum verstanden werden!

ORSON Einverstanden. Aber nichts sagen lassen, was nicht gezeigt werden kann. Oder was wir schon wissen. Oder was redundant ist. Oder «Hallo» sagen, oder «Auf Wiedersehen». Vor allem keine leeren Floskeln. Jedes Wort muss was meinen. Gute Dialoge sind sowieso kurz.

GABATHULER Wieso? Nur weil wenig gesprochen wird, ist das noch lange nicht besser. Länger heisst nicht gleich schlechter.

ORSON Immer ein Risiko!

GABATHULER Kann sich lohnen: Hier, der Waltz als dieser Nazi Hans Landa am Anfang von *Inglorious Basterds*. War doch geil!

ORSON Ist ein Monolog.

GABATHULER Das Gesicht seines Gegenübers spricht Bände!

ORSON Hast noch einen?

GABATHULER Warte!

ORSON Zeitspiel!

GABATHULER Nervensäge.

ORSON Oder habe ich gewonnen?

GABATHULER Vergiss es. Hier: Gute Dialoge geben den Schauspielern Raum, auszuspielen, was in der Szene liegt. Und sie sollen bildhaft sein, keine Gebrauchsanweisungen zur Figurenpsychologie.

Der hat gegessen. Orson sucht nun seinerseits angestrengt nach einem Argument. Die Dame vom Tisch nebenan verlässt den Ort mit indigniert schmalen Lippen. Es war laut geworden zwischen Orson und Gabathuler.

Währenddem fixiert Gabathuler Orson siegessicher. Orson hirnt kurz und setzt dann wieder an:

ORSON Gute Dialoge geben Einzeiler ab, die als Bonmot sprichwörtlich werden. «We'll always have Paris.»

GABATHULER *Casablanca!* «Here's Johnny!»

ORSON *The Shining*. «I'm gonna make him an offer he can't refuse.»

GABATHULER *The Godfather!* «You talkin' to me?»

ORSON *Taxi Driver*. «May the for- » Moment. Jetzt lenkst du ab ... Ich habe gewonnen!

GABATHULER Scheint so.

Gespielt reumütig lehnt sich Gabathuler zurück. Wieder Schweigen – aber diesmal ein viel entspannteres.

ORSON Und? Kann die das jetzt so sagen?

Gabathuler sagt erst mal nichts dazu, steht gemessen und mit einem breiten Grinsen auf. Im Weggehen:

GABATHULER Ich muss mal ... I'll be back!

DISCLAIMER: Truly fictitious.

Uwe Lützen

S. 27
Toni Erdmann
von Maren Ade
Lukas Foerster

S. 29
Ratlos zurück ins Private
Gespräch mit Maren Ade
Dennis Vetter

S. 31
Captain Fantastic
von Matt Ross
Erwin Schaar

S. 33
Aquí no ha pasado nada
von Alejandro Fernández
Almendras
Florian Kasperski

S. 35
Paradise / Madar behesht
von Sina Ataelan Dena
Michael Pekler

S. 36
Rara
von Pepa San Martín
Doris Senn

S. 39
The BFG
von Steven Spielberg
Philipp Stadelmaier

S. 41
Maggie's Plan
von Rebecca Miller
Michael Ranze

S. 42
L'ombre des femmes
von Philippe Garrel
Wolfgang Nierlin

S. 45
Fuocoammare
von Gianfranco Rosi
Tereza Fischer

S. 47
Cemetery of Splendour
von Apichatpong
Weerasethakul
Philipp Stadelmaier



Cemetery of Splendour Regie: Apichatpong Weerasethakul



Toni Erdmann Plötzlich ein Anderer



Sandra Hüller als Unternehmensberaterin Ines



Nacktparty



Differenzen zwischen Vater und Tochter

Toni Erdmann



Ein etwas ratloser Winfried wird zu Toni, und sein Schabernack, den er mit seiner Tochter treibt und der zwischen liebevoll-scherzhaft und obsessiv-krankhaft balanciert, sorgt für mehr als nur Heiterkeit. Toni Erdmann ist grossartiges Schauspielerkino und für viele hätte der Film in Cannes gewinnen sollen.

Maren Ade

«Bist du überhaupt ein Mensch?», fragt Winfried Conradi seine Tochter Ines im Verlauf einer hitzigen Auseinandersetzung; zwar scheint ihm der Satz schon einen Moment später leidzutun, aber er steht nun einmal im Raum. Nicht nur die derart harsch Angegangene muss sich in der Folge zu ihm verhalten, sondern auch der Sprecher selbst; und schliesslich auch der Film, in dem beide agieren, Maren Ades **Toni Erdmann**. Alle drei lassen sich viel Zeit dafür.

Freie Zeit, und was man damit anfängt: Winfried Conradi hat extra einen Monat Urlaub genommen, um seine Tochter zu besuchen, die als Unternehmensberaterin in Rumänien beschäftigt ist – jedenfalls sagt er ihr, dass er einen Monat bleibt, man muss ihm nun wirklich nicht alles glauben. Zunächst steht das Wiedersehen unter keinem günstigen Stern; Ines hat einen vollen Terminkalender, der Vater steht befangen lächelnd in der Gegend herum, während die Tochter Geschäftspartner bei Laune zu halten versucht. Sein Gastgeschenk, eine Käse- und Käsereibe, stösst auf wenig Begeisterung, die Blickwechsel werden immer giftiger, die Wortwechsel immer gereizter; und irgendwann fällt eben der Satz übers Menschsein.

Kurz darauf scheint der Bruch endgültig: Winfried verabschiedet sich überhastet, selbst das gemeinsame Auf-den-Aufzug-Warten will den beiden nicht so recht gelingen. Als Ines allerdings ein paar Szenen später mit zwei Freundinnen an einem Bartresen steht, gesellt sich ein absonderlicher Typ zu ihnen: Winfried hat eine langhaarige Zottelperücke

aufgesetzt, sich falsche Zähne in den Mund geklemmt, stellt sich als ein Freelance-Unternehmensberater mit eher unklarem Betätigungsfeld und mit einem neuen Namen vor – Toni Erdmann.

Der Film gibt sich nicht allzu grosse Mühe zu erklären, warum Winfried Conradi, der freilich von Anfang an als Freund harmloser Scherze und insbesondere kreativ kombinierter Faschingsverkleidungsutensilien eingeführt wird, genau auf die Idee kommt, Toni Erdmann zu werden. Tatsächlich ist das eine grosse Stärke von Maren Ades dritter Regiearbeit: solche mutigen Setzungen, ohne Rücksicht auf Wahrscheinlichkeiten, auch ohne Absicherung durch irgendwelche Plotmanöver. Winfried ist jetzt einfach Toni, damit haben wir Zuschauer uns ebenso abzufinden wie die nach einem ersten Schreck cool reagierende Ines.

In der Folge ist jedenfalls in der Welt des Bukarester Raubtierkapitalismus nichts und niemand sicher vor Toni Erdmann. Wild drauflos radebrechend schüttelt er jedem die Hand, der nicht bei drei auf dem Baum ist, stürmt die Empfänge der Industriekapitäne, hängt mit deren Frauen und Geliebten in Diskotheken ab; einmal wechselt er mir nichts, dir nichts den fiktiven Beruf, erklärt sich selbst zum deutschen Botschafter und seine Tochter zu seiner Assistentin. Woraufhin beide auf einer gemütlichen rumänischen Familienfeier landen und Eier mit Ölfarben bemalen.

Die grosse Toni-Erdmann-Show, nach der sich das anhören mag, ist der Film freilich gerade nicht; seine Dynamik, auch seinen eigenartigen, im besten Sinn unökonomischen Rhythmus gewinnt er nicht aus den Streichen des drolligen Vaters, sondern aus dem Spannungsverhältnis, das die Streiche zwischen Vater und Tochter etablieren. Tatsächlich gibt es da eine permanente Verschiebung und Neuperspektivierung – auf beiden Seiten. Winfrieds / Tonis Schabernack kippt immer wieder unvermittelt vom Liebevoll-Scherzhafte ins Obsessiv-Krankhafte; insbesondere wenn er immer wieder kompulsiv die falschen Zähne anlegt, hat das etwas von einer pathologischen Fixierung. Und Ines' Rolle beschränkt sich bei weitem nicht darauf, für die Auftritte ihres Vaters wahlweise die Zielscheibe oder das genervte Publikum darzustellen. Sie geht freilich auch nicht durchweg auf Konfrontationskurs, oft nimmt sie die zunehmend überdrehten Streiche eher als eine Einladung zum Spiel. Und zumindest einmal erhöht sie selbst den Einsatz, auf denkbar spektakuläre Art.

Auf dieser Ebene und vielleicht tatsächlich vor allem anderen ist **Toni Erdmann** Schauspielerkino – und zwar wirklich, da haben die Cannes-Hymnen nicht übertrieben, ziemlich grossartiges. Genauer gesagt: grosses dialogisches Schauspielerkino ist das, wobei man nie so recht sagen kann, ob man jetzt einem Schauspielerduell oder einem Schauspielerduell zusieht. Mehr noch als der in seiner Clownrolle voll aufgehende *Peter Simonischek* begeistert dabei *Sandra Hüller*, die ihre Rolle in jeder Szene ein wenig anders anlegt, als würde sie ihre Figur selbst erst im Lauf des Films kennenlernen. Allein wie sie immer wieder ein körperliches Unbehagen artikuliert, das mal mit der



Film-Konzepte

Herausgegeben von M. Krützen,
F. Liptay und J. Wende

auch als
eBook

Anzeige



Johannes Wende (Hg.)

Heft 43

François Ozon

etwa 100 Seiten, zahlreiche farbige
und s/w-Abbildungen

ca. € 20,-

ISBN 978-3-86916-511-0

François Ozon (*1967) zählt zu den wichtigsten französischen Filmemachern der Gegenwart. Sein bereits jetzt sehr umfangreiches Werk steht in der Tradition des französischen Autorenfilms. Den vielen Facetten von Ozons Schaffen widmen sich die Beiträge dieses Film-Konzepte-Bandes.

Jörg von Brincken (Hg.)

Heft 44

Leni Riefenstahl

etwa 100 Seiten, zahlreiche farbige
und s/w-Abbildungen

ca. € 20,-

ISBN 978-3-86916-515-8

Leni Riefenstahl ist eine der umstrittensten Filmemacherinnen des 20. Jahrhunderts. Der Band nähert sich innerhalb des Spannungsfelds zwischen Form und Inhalt dem Schaffen Riefenstahls aus verschiedenen Perspektiven und analysiert bisher kaum beachtete Aspekte ihres Werks.

et+k

edition text+kritik · 81673 München
www.etk-muenchen.de

Umgebung zu tun hat, in die sie gepresst wird, mal auch sehr viel direkter mit ihrer Kleidung, in die sie sich selbst pressen muss ...

So weit ist das, wie gesagt, tatsächlich genau so wunderbar, filigran und beschwingt, wie es sich aus der Ferne, für die Nicht-Cannes-Besucher, in den begeisterten Kritiken angehört hat. Ade hat nicht nur zwei gut aufgelegte Darsteller zur Verfügung, sondern findet für deren Wechselspiele ausserdem eine unaufdringlich offene Form: Die einzelnen Szenen entfalten sich stets gemäss ihrer eigenen Dynamik – in oft ausnehmend langen Einstellungen, die aber nie auch nur von Ferne unter Formalismusverdacht kommen – und werden nie einem grossen Ganzen untergeordnet.

Allerdings: Folgt daraus schon, dass es ein solches grosses Ganzes gar nicht gibt? Bei aller Bewunderung für einzelne Szenen, Blick- und Wortwechsel, schauspielerische Volten konnte ich es doch nicht lassen, mich gelegentlich zu fragen, worauf das alles hinausläuft. Oder anders gesagt: Wenn man davon ausgeht (was man vielleicht nicht muss), dass der Film von etwas erzählt, das über das blosses Wechselspiel von Vater und Tochter hinausgeht – was wäre das dann?

Eine mögliche Antwort: Es geht nicht nur um die Differenz zwischen Vater und Tochter, sondern auch um die zwischen Rumänien und Deutschland. Zwar spielt fast der gesamte Film in Bukarest, aber ganz am Anfang und dann wieder am Ende geht es in die rheinländische Heimat der Conrads. Wo in gemütlichen, üppig grünenden Gartenlauben nichts zu sehen ist von den harschen sozialen Abgrenzungen, die der Film in den Bukarest-Szenen mit einer manchmal etwas allzu ausgestellten Beiläufigkeit ins Bild setzt; besonders sprechend ist ein Blick aus dem Hotelfenster, der aus der Vogelperspektive offenbart, wie ein Zaun das glänzende Geschäfts-Bukarest vom abgehängten Rest fernhält.

Dazu passt, dass die Unternehmensberater und sonstigen Casinokapitalisten, die um Ines herumschwirren, allesamt mit grobem Pinsel gezeichnet werden und im Gegensatz zu den beiden Hauptfiguren bloss Funktionen ihres Milieus bleiben. Wenn dann der freundlich derangierte Toni Erdmann auf diese von sich selbst (und auch, wie eine wiederum durchaus komische Szene zeigt: von der vermeintlich normalen Sexualität) entfremdete Welt losgelassen wird, ist das ein therapeutisches Projekt: Es soll nicht nur die Tochter mit dem Vater, sondern auch die kapitalistische Moderne mit sich selbst versöhnt werden. Dabei scheint bisweilen die Sehnsucht nach einer ursprünglichen, bodenständigen, antimodernen, durchaus auch deziert deutschen Gemütlichkeit durch, die man gerade deshalb problematisch finden kann, weil der Film sie nie an die Oberfläche durchbrechen lässt, nie offen artikuliert, sondern in Ambivalenzen stillstellt. **Lukas Foerster**

→ **Regie, Buch:** Maren Ade; **Kamera:** Patrick Orth; **Schnitt:** Heike Parplies; **Ausstattung:** Silke Fischer; **Kostüme:** Gitti Fuchs. **Darsteller (Rolle):** Peter Simonischek (Wilfried Conradi/Toni Erdmann), Sandra Hüller (Ines Conradi), Michael Wittenborn (Henneberg), Thomas Loibl (Gerald), Trystan Pütter (Tim), Ingrid Bisu (Anca). **Produktion:** Komplizen Film, Coop 99 Filmproduktion, Missing Link Films, knm. Deutschland, Österreich 2016. **Dauer:** 162 Min. **CH-Verleih:** Filmcoop Zürich; **D-Verleih:** NFP

Ratlos zurück ins Private



«Wenn ich in Cannes sitze und meinen Film zeige, dann ist das meine persönliche Nacktparty.»

Gespräch mit Maren Ade

Nach der Auszeichnung ihres Debütfilms *Der Wald vor lauter Bäumen* mit dem Spezialpreis der Jury von Sundance im Jahr 2006 sowie zwei Silbernen Bären bei der Berlinale 2009 für *Alle Anderen* war Maren Ade dieses Jahr mit ihrem dritten Spielfilm, *Toni Erdmann*, als erste deutsche Regisseurin seit den achtziger Jahren zu Gast im Wettbewerb von Cannes. Seit der Premiere des Films werden sie und ihr Film von der internationalen Presse in hohen Tönen gelobt.

Im Gespräch ist die Regisseurin und Produzentin auch nach zahlreichen anderen Interviews in Cannes und in Berlin uneitel, informell und geduldig, dabei bestimmt und immer wieder sehr bedacht. Sie sucht oft nach Formulierungen, um das Komplizierte zu berühren, was im scheinbar Offensichtlichen manchmal in Erscheinung tritt. Die Worte, die sie finden, wirken zugänglich. Und doch: Da ist etwas Aufgewühltes, das sich in ihnen verbirgt. Etwas, das sich auch in der mysteriösen, einnehmenden Intensität ihrer Filme abzeichnet. Es scheint zu spuken in den Filmen von Maren Ade, und die ratlosen Geister sind am Leben. **Dennis Vetter**

Toni Erdmann ist ziemlich lang. Das ist ja nun nicht wirtschaftlich für Kinobetreiber.

Maren Ade Ich weiss gar nicht, ob das so unwirtschaftlich ist. Sie verlangen ja auch mehr Geld für den Film. Aber sicher, der Film blockiert zwei Vorführungen. Ich bin mal gespannt, wie es läuft. Bisher haben die Kinobetreiber Lust auf den Film. Wichtig ist vor allem, dass er auch eine Weile gespielt wird und sich herumsprechen kann.

Aber um solche Fragen musst du dir ja auch keine Sorgen mehr machen, du bist im Zug der Filmpremiere im Wettbewerb von Cannes schliesslich zur «Hoffnung des deutschen Kinos» erkoren worden.

Naja, ich weiss nicht. Es ist mir schon wichtig, dass der Film auch ein normales Publikum erreicht. Darüber denke ich beim Machen des Films zwar nicht nach, aber ich wünsche mir Zuschauer. Trotzdem bin ich auf alles eingestellt. *Alle Anderen* lief ja verhältnismässig gut, obwohl es auch ein sperriger Film ist.

In jedem Fall scheinst du dir selbst zu vertrauen, weil du dir für deine Arbeit sehr viel Zeit gibst.

Das widerspricht sich ja. Es ist eher so, dass ich oft einen Impuls habe im Bezug darauf, was ich richtig finde. Ich kontrolliere und überprüfe dies aber noch mal, um sicherzugehen. Wenn ich eine Perücke gut finde, dann sehe ich mir oft trotzdem noch hundert weitere an. Ich gehe dann eventuell auf etwas Neues über, oft aber auch wieder zum Alten zurück. Ich neige dazu, alles noch mal abzusichern.

Dir hilft beim Treffen von Entscheidungen bestimmt der Umstand, dass du selbst viel produziert hast.

Nein. Wenn ich Regie führe, bin ich komischerweise nur Regisseurin. Alles andere verbiete ich mir. Ich denke dann immer: «Das wird schlecht, wenn ich jetzt aus der Produktionsperspektive denke.» Natürlich habe ich durch meine Doppelrolle relativ viel Freiheit, das macht es aber auch nicht immer leichter. Weil du dann immer denkst: «Könnte ich nicht noch? Habe ich das richtig gemacht?» Ich versuche, mich auf meinen Part zu konzentrieren. Es hilft dem Projekt nicht, wenn ich innerlich noch halb Produzentin bin. Ich muss ja meinen Bereich verteidigen. Und zwar sehr. Die Produktion hat eine andere Aufgabe. Das ist im Grunde ein Rollenspiel.

Spielst du als Regisseurin eine Rolle?

Nein, ich versuche, das zu vermeiden. Wenn du selber eine Rolle spielst, spielen die anderen auch eine. Und dann hast du nachher einen schlechteren Film. Aber klar, ich versuch, mich zu beherrschen. Weil ein bestimmtes Mass an Kontrolle nötig ist. Es hilft zum Beispiel niemandem, wenn ich alles nur lustig finden würde, was wir drehen. So was passiert schnell, da passe ich auf. Klar gibt es so etwas wie ein Arbeitsverhalten oder Möglichkeiten, das zu überleben. Das Ganze ist wahnsinnig anstrengend.

Ein Kollege schrieb, dein Film sei ein Aufruf zur «Vervielfältigung von Fassaden».

(lacht) Stimmt, das macht der Vater, ja, das ist eine gute Idee. Wir haben auch selbst viel herumgespielt. Etwa vor dem Drehen oder beim Proben. Beim Casting hatten wir viele Perücken und Brillen da und haben manchmal auch von uns neue Versionen ausprobiert. Das macht Spass. Ich wollte wirklich nie spielen, aber das ist an der Schauspielerei schon spannend. Sich äusserlich verändern zu dürfen. Deshalb ist wahrscheinlich der Karneval auch so beliebt, oder Halloween.

Dieses Verkleiden und Rollenannehmen: Ist das eine Strategie, die Verhältnisse akzeptiert? Es gäbe ja auch die Möglichkeit, statt sich selbst die Verhältnisse zu verändern.

Winfried versucht es im ersten Teil des Films auf normalem Weg, aber er schafft es nicht und verwandelt sich dann in Toni. Was er tut, kommt aus der Verzweiflung heraus, weil er in einer Sackgasse gelandet ist. Als Vater weiss er nicht weiter. Also greift er auf das zurück, was er besonders gut kann und was er als Waffe hat: seinen Humor. Auch Ines sehnt sich nach Veränderung. Sie entlässt ihn beinahe als Vater, wenn sie sagt: «Selbst wenn ich hier aus dem Fenster springe, halten du und die Käse- reibe mich nicht davon ab.» Das ist zwar brutal, aber auch eine Aufforderung, die Verhältnisse zu ändern. Und Winfried kann in seiner Rolle als Toni dann auch seine Aggressionen unterbringen. Als Zuschauer findet man das lustig, aber für Ines ist es natürlich extrem. Sie weiss nicht, was er da macht, ob er Freund oder Feind ist. Und trotzdem spricht er damit mehr ihre Sprache. Es ist einfach ein radikaleres Angebot. Das kann sie besser annehmen. Die beiden betreiben einen riesigen Aufwand, nur damit sie sich am Ende ein ganz klein wenig näher kommen.

*Wie kommt es eigentlich, dass sich deine Filme so konsequent von deinem Ursprung entfernt haben? *Der Wald vor lauter Bäumen* war in deiner Heimatregion angesiedelt, in Dialekt gedreht. *Alle Anderen* spielte dann komplett im Ausland. In *Toni Erdmann* wird nun zum grossen Teil Englisch gesprochen.*

Das macht erst einmal Spass. Es kam auch durch die Geschichte. Aber ich kann in einem fremden Umfeld besser denken. Wenn man sich zu gut auskennt, zensiert man sich anders. Wieder nur in Deutschland zu drehen, das ist vielleicht eine Nuss, die ich noch

mal knacken will. In Aachen habe ich bemerkt, wie viel schwerer ich mich alleine schon damit tue, mich für eine Location zu entscheiden. Weil ich dort alles falsch finde. In Rumänien meinten ein paar Leute, die **Toni Erdmann** gesehen hatten: «Wahnsinn, dass du auf diesem Platz drehst, in der Mitte der Stadt!» Das ist so daneben, glaube ich, wie auf dem Alexanderplatz zu drehen. Und dann sagten sie: «Da würden wir nie hingehn!» Aber sie fanden, es funktioniert gut. Woanders zu drehen, das macht einen freier.

Ich habe gehört, dein Film würde sehr gut in eine Filmreihe zur Post-Apokalypse passen. Anscheinend fand da jemand deinen Film recht unangenehm.

Vater, Tochter, das Familienthema hat auch für mich eine Schwere. Vielleicht liegt es auch daran, dass die lustigen Stellen sich eher abnützen als die melancholischen. Je öfter ich den Film während der Arbeit am Schnitt und Ton geschaut habe, umso unangenehmer fand ich ihn. Allerdings verändert er sein Gesicht mit einem vollen Kino ein bisschen. Dann werden kleine Lacher grösser, und das Ganze erinnert mehr an Theater, bekommt vielleicht auch manchmal den Charakter eines Boulevardtheaters – bei der Nacktparty zum Beispiel. Ein volles Kino hilft allerdings jedem Film.

Ich denke aber, dass im Vergleich mit deinen früheren Filmen der Tonfall heiterer wirkt.

Ja, die Idee war durchaus, mit **Toni Erdmann** mal eine umgekehrte Dramaturgie zu versuchen als in meinen anderen beiden Filmen. Umgekehrt heisst, dass ein Film pessimistisch anfängt und es sich dann zum Guten wendet. Der dramatische Verlauf im Arthousekino ist ja oft umgekehrt: Eine Geschichte fängt glücklich an, und dann geht alles den Bach runter. Das umzudrehen, war reizvoll. Wie gesagt ist das Ganze aber auch ambivalent. Der Film kann verschieden wirken, er hat zwei Gesichter, für mich persönlich zumindest.

Ist die Veränderung im Tonfall deiner Filme ein Zeichen von Optimismus?

Ein Zeichen meines persönlichen Optimismus? Vielleicht, ja. So etwas hängt auch an den Figuren. Diese Gitti-Figur in **Alle Anderen** hat so einen Optimismus. Melanie Pröschle in **Der Wald vor lauter Bäumen** hat den auch, wie der Vater in **Toni Erdmann**. Dahingehend haben die Filme auch etwas Ähnliches. Meistens sind da zwei Personen im Zentrum, kämpfen um Nähe und Distanz. Und die eine ist optimistischer als die andere.

Dein Film ist trotz dem Schauplatz in Rumänien auch ein Film über Deutschland. In diesem Zusammenhang ist die Frage nach einer gesellschaftlichen Schizophrenie spannend. Wenn du über Winfried sprichst, sprichst du auch über einen Menschen, der in der Nachkriegsgeneration aufgewachsen ist. Er war mit einem politischen, historischen Gegenentwurf unmittelbar konfrontiert, zu dem er sich positionieren konnte. Für die Kinder der 68er ist das nun weitaus weniger der Fall.

Ein bisschen spiegelt sich das im politischen Konflikt, den der Film anschnitten. Es gibt da eine gewisse Unlösbarkeit. Ich habe nicht mehr gemacht, als eine Verworrenheit, die du als Schizophrenie beschreibst, abzubilden: Sein Wertesystem funktioniert nicht mehr, ihres eigentlich auch nicht. Beide wissen umeinander, um das Denken des anderen, haben aber dafür keine Lösung. Etwa bei dieser Sache am Ölfeld: Auf der einen Seite hat Winfried den humanistischeren Moment mit dem Arbeiter, auf der anderen Seite bringt es diesem Menschen gar nichts. Ines würde vielleicht an ihm vorbeigehen, würde sich dabei aber auch nicht gut fühlen. Am Ende konzentrieren sie sich dann wieder auf ihr Privatleben. Das ist etwas, das ich als typisch für unsere Zeit empfinde: Kurz keimen politische Themen intensiv auf, und dann geht es ratlos zurück ins Private. Aber was das Politische angeht: Ich wollte die Figuren in ihrer Zeit verorten, mehr als ein Thema zu haben.

In deinen Filmen scheinen Berufsbilder wichtig zu sein. Und die Frage, was ein Beruf mit einem Menschen anstellt.

Ich finde bei einer Figur wichtig, was sie macht. Bei Ines war es so, dass ich mal einen Beruf wollte, den ich mir nicht einfach so herleiten konnte. Ich habe richtig viel recherchiert und mir verordnet, immer den Wirtschaftsteil der Zeitungen zu lesen. Weil ich das früher nicht gemacht habe, das einfach nicht verstanden habe. Der Aufbau und die Struktur von Unternehmen – das sollte eigentlich Allgemeinwissen sein, und ich fand es dann auch wirklich interessant.

Bei **Alle Anderen** ist der Beruf nicht so zentral. Man ist nicht dort, wo der Beruf stattfindet, sondern hat nur dieses komische Haus, das Chris umbauen soll. Auch darin erscheint übrigens wieder eine Parallelität, wie beim Optimismus: Der einen Figur ist der Beruf wichtig, der anderen ist er nicht wichtig. Es gibt ein paar Ähnlichkeiten über die Filme hinweg, aber die passieren nicht

bewusst. Man hat etwas verinnerlicht oder geht dramaturgisch einen bestimmten Weg, der einem vertraut ist. In solchen Parallelitäten drückt sich das immer wieder aus.

Ist das Lachen befreiend in deinem Film?

Auf der Seite der Zuschauer hängt das von jedem Einzelnen ab. Ich denke da immer nur vom Film aus: Was ist gerade mit den Figuren los? Und ja, die befreien sich von etwas. Ines auf jeden Fall. Winfried nimmt eher Abschied von etwas. Das ist eine Kraft, die er aktiviert. Er gibt noch mal alles, was er draufhat. Und es gibt viele Momente des Abschieds im Film. In dem Sinn ist es eine klassische Eltern-Kind-Geschichte: Für ihn sind es Abschiede, während sie weiterzieht. Für sie geht es um Freiheit. Wobei es am Ende fraglich ist, wie frei sie denn wirklich ist.

Die Figuren in deinen Filmen sind ziemlich entblösst. Empfindest du das Filmemachen auch als entblösstend für dich?

Als Nacktparty? Schon irgendwie. Wenn ich in Cannes sitze und meinen Film zeige, dann ist das meine persönliche Nacktparty. Auch wenn es meine Phantasie ist, ist sie trotzdem privat. Denn was ich mir ausgedacht habe, das hat sich ja niemand sonst ausgedacht. Und für die Schauspieler könnte es ähnlich sein. Die bringen ihre ganze Physis mit ein, ihre Gefühle. Aber ich hoffe, dass sie sich geschützt fühlen vom Film, der sie umgibt – dass sie also nicht privat zu sehen sind. Aus dem Grund habe ich ihnen zum Beispiel die Nacktpartyszene vorher gezeigt – allen, die darin vorkommen. Aber erst, als das Material geschnitten war. Denn erst dann hatte es diesen Effekt.

Siehst du Entblössung als Quelle von Kraft?

Ich finde, dass Filmemachen manchmal eine Flucht vor der Realität ist. Ob das eine Quelle von Kraft ist? Ich finde eher, dass das Kraft zieht. Primär ist es gut, einen Ort zu haben, wo man hingehen kann. Einen Ort, wo man weiss, wer man ist. Da kennt man sich manchmal besser aus als sonst im Leben. Ob Entblössung Kraft gibt, darüber muss ich noch mal nachdenken – das ist eine interessante Frage. Im Moment würde ich eher sagen: Energiefresser. ✕

Captain Fantastic



In den Wäldern des pazifischen Nordwestens der USA haust Ben Cash mit seinen sechs Kindern autark in jeglicher Hinsicht. Was passiert, wenn Kinder, die in einem System abseits der Zivilisation erzogen wurden, in der Realität ankommen?

Matt Ross

In seinem Bildungsroman «Wilhelm Meisters Wanderjahre» entwirft Goethe 1829 in der Auseinandersetzung mit der Pädagogik Rousseaus und Pestalozzis eine fiktive Welt für die Erziehung Heranwachsender, eine «Pädagogische Provinz». Solche geschlossenen Systeme hat es dann im Lauf der Zeit in vielerlei Form von weltanschaulicher oder politischer Provenienz gegeben. Ihr behaupteter Idealismus hat meist autoritären Charakter, vergleichbar den Konzeptionen utopischer Staaten.

In den Wäldern des pazifischen Nordwestens der USA haust Ben Cash mit seinen sechs Kindern autark in jeglicher Hinsicht. *Viggo Mortensen* ist Ben, das verstiegene Oberhaupt der Familie und des Films. Mitproduzent *Shivani Rawat* charakterisiert ihn: «Whatever character Viggo plays, he makes the audience believe that it's him. I can't imagine another actor in this role. He's so charismatic and so hard-working. He will make people believe in Ben.»

Diese autoritäre Gemeinschaft beschafft sich die Nahrung durch Sammeln und Jagen in der Natur. Das harte körperliche Training und die geistige Ausbildung, die kritisch gegen die amerikanische Zivilisation gerichtet ist, haben sich Ben und seine Frau Leslie ausgedacht. Ohne kommunikative Apparate zur Aussenwelt herrscht ein Klima der Emanzipation von weltlicher oder religiöser Macht, die den Geist der Selbstbestimmung konterkarieren könnte. Der gestählte Körper und die geistige Unabhängigkeit sollen Menschen schaffen, die reflektiert auf Autoritäten

antworten können und fähig sind, die Welt mit ihrer Intelligenz auf ihre Weise zu erklären. Doch diese Familiengemeinschaft muss aktuell der Mutter entbehren. Leslie wurde in die Klinik eingeliefert und beendet dort selbst ihr Leben, ohne dass wir sie als agierende Person zu Gesicht bekommen. Das ist auch der utopisch anmutenden Handlung geschuldet, die in ihrer Rigorosität keine präsente mütterlich agierende Figur duldet, auch wenn diese für die Konzeption mitverantwortlich war. Und so klärt nur ihr Testament über ihre Haltung auf, in dem sie bestimmt, dass sie als dem Buddhismus anhängend verbrannt werden möchte und ihre Asche dem Abfluss der Toilette anvertraut werden soll. Der Verlust der Mutter macht die Kinder so traurig, wie es der emotionalen Verfasstheit einer x-beliebigen normalen Familie entsprechen würde. Emotionen werden zu Handlungsträgern – fern einer gesellschaftlichen experimentellen Situation.

Leslies Vater gibt Ben die Schuld am Tod seiner Tochter und will ihm daher verbieten, an der Trauerfeier teilzunehmen oder gar sie zu gestalten. Ben und seine Kinder brechen allen familiären Widerständen zum Trotz in einem klapprigen Reisebus auf, um in den Süden nach New Mexico zu fahren. Auf dieser Fahrt zeigt sich, dass Bens Erziehungsmodell zum Überleben auch kleine kriminelle Handlungen nötig hat. Die Unschuld der körperlichen und geistigen Leistungen, die die Kinder vollbringen, werden dadurch mit einem gewissen Witz, der gegen Ben und seine Erziehungsdiktatur gerichtet ist, infrage gestellt. Damit mag sich Autor und Regisseur Matt Ross (*28 Hotel Rooms*, 2012) auch einen Gefallen getan haben, um seine Story nicht in die Unwahrscheinlichkeit eines utopischen Feelgood-Movies abgleiten zu lassen.

Mit dem Eintauchen in die zivilisatorische Umwelt der (klein)bürgerlichen USA beginnen die Irritationen für die Kinder. Da ist die Begegnung mit Leslies Verwandten, deren Kindern schon eine von den Videospielen geprägte Intelligenz eigen ist und die auf Fragen nach den Rechten der Bürger nur mit platten Antworten ihre schon im Kindesalter vorauszusehende Unmündigkeit zu erkennen geben. Oder wenn ihnen zum Namen des berühmten amerikanischen Kinderarztes Dr. Spock nur Mr. Spock aus dem Star-Trek-Universum einfällt. Und die Erwähnung der Lieblingsmusik von Bens Kindern, Bachs Cellosuiten, gespielt von Yo-Yo Ma und kurz auch als Hintergrundmusik zu hören, muss ihnen Hekuba sein.

Ein Showdown wird bei der Trauerfeier in der Kirche stattfinden, bei dem Ben im roten Anzug mit seinen phantasievoll geschmückten Kindern das christliche Zeremoniell ad absurdum führen will. Aber Matt Ross weiss in seiner Geschichte Widerhaken zu setzen, um die Kinder mit ihren altersadäquaten Emotionen zu ihrem Recht kommen zu lassen, ihnen ihre Persönlichkeit nicht abzusprechen, auch wenn sie ihren Vater als eine Autorität betrachten. Dass die Story dabei manchmal ins Stolpern gerät, mag nicht überraschen. Die Vielfältigkeit gesellschaftlichen Verhaltens und die widersprechenden utopischen pädagogischen Vorstellungen sind ohne Friktionen in der Erzählung kaum zu bewältigen. Ross weiss dann mit



Captain Fantastic Ungewöhnlicher Aufzug zur Beerdigung



Erziehung von Kindern im Wald



Aquí no ha pasado nada «Die Wahrheit ist, was man beweisen kann»



Aquí no ha pasado nada Oberflächliche Beziehungen

einer witzigen Einlassung den Fortgang der Geschichte im Gleichgewicht zu halten, wenn zum Beispiel der älteste Sohn Bo seine fehlende soziale Kompetenz bei seinem ersten Date vorführt, das er fast schon wie ein junger Don Quijote missversteht. Ben Cash muss langsam erkennen, dass sein Modell einige Jahre bei der kindlichen Entwicklung funktionieren mag, aber dann nicht davor gefeit ist, in sich zusammenzubrechen. Und so werden wir zwar die Erfüllung von Leslies Testament auf spektakuläre Weise miterleben, aber das Ende des Films wird uns eine gemässigte Form gesellschaftlicher Opposition vorführen, denn Ben wird in neuer, eher provinziell anmutender alternativer Umgebung die Kinder zur Eile antreiben, damit sie den Schulbus nicht versäumen. Ein bisweilen auch spektakulär von *Stéphane Fontaine* (César Awards für *De battre mon cœur s'est arrêté* und *Un prophète*) fotografiertes Spektakel gesellschaftlicher Herausforderungen hat somit sicher nicht die schlechtesten Ambitionen, wenn es zu Diskussionen über Erziehung oder ihre Modelle herausfordert, denn wir sind doch alle auch (nicht) erzogen worden.

Erwin Schaar

→ **Regie, Buch:** Matt Ross; **Kamera:** Stéphane Fontaine; **Schnitt:** Joseph Krings; **Ausstattung:** Russell Barnes; **Kostüme:** Courtney Hoffman; **Musik:** Alex Somers. **Darsteller (Rolle):** Viggo Mortensen (Ben), George MacKay (Bo), Samantha Isler (Kielyr), Annalise Basso (Vespyr), Nicholas Hamilton (Relian), Shree Crooks (Zaja), Charlie Shotwell (Nai). **Produktion:** Electric City Entertainment, ShivHans Pictures. USA 2016. **Dauer:** 118 Min. **CH-Verleih:** Impuls Pictures

Aquí no ha pasado nada



«Gehen Sie weiter,
hier gibt es nichts zu sehen»

Alejandro Fernández Almendras

«Wahrheit ist das, was man beweisen kann», wird Vicente von seinem Onkel und Anwalt aufgeklärt, weil der junge Mann für den Tod eines armen Familienvaters verantwortlich gemacht wird, obwohl er seine Unschuld beteuert. So ist es keine Überraschung, wenn Vicente später bei der Gerichtsverhandlung eine andere Story erzählt als jene, die wir zuvor gesehen haben. Bevor es aber dazu kommt, ist Vicente ein junger Mann aus der chilenischen Upperclass, der seine Tage damit verbringt, im Meer zu schwimmen und sich abends mit Freunden zu betrinken. Während einer dieser Partys beschliesst man, eine Spritztour mit dem Auto zu machen. Am nächsten Morgen wird Vicente aus dem Bett geklingelt und erfährt erst dann, dass während des nächtlichen Abenteuers jemand überfahren wurde. Schon bald wird Vicente in einen Sumpf aus Lügen und Vertuschung hineingezogen.

Wahrheit ist ein zentrales Thema des Films. Gerade deshalb, weil wir als Zuschauer nicht genau wissen, was die Wahrheit ist. Der Moment des Unfalls wird nur vage gezeigt. Da wir zusammen mit dem extrem betrunkenen Vicente im Auto sitzen und das Bild leicht unscharf ist, erfahren wir nicht genau, was vor sich geht. Die Kamera bleibt bei ihm, wodurch wir nur minimal mehr wissen als Vicente und sich so seine Verwirrung auf uns überträgt.

Aquí no ha pasado nada bildet den zweiten Teil einer Trilogie über Gerechtigkeit des chilenischen Regisseurs Alejandro Fernández Almendras. In *To Kill a Man* ging es um Gerechtigkeit im Milieu der Arbeiterklasse. Im aktuellen Film beleuchtet er die Welt der Reichen, und der dritte Teil wird Gerechtigkeit im Umfeld von Unternehmen thematisieren. Gerechtigkeit, so Almendras, sei leider kein Gut, auf das alle in gleichem Mass Anspruch hätten. Dass es ihm ernst ist, über seine Filme diese Tatsache zu ändern, zeigt sich in der Finanzierung des Projekts: Mit nur 27 000 Dollar wurde es komplett über Crowdfunding und einer hundertprozentigen Beteiligung der Crew realisiert. Das niedrige Budget sieht man dem Film jedoch nicht an. Im Gegenteil, Almendras geht mit seinen bescheidenen Mitteln sehr kreativ um. Beispielsweise werden sämtliche SMS-Texte, die sich die Figuren senden, eingeblendet – eine ökonomische Methode, um die Allgegenwart der sozialen Medien zu visualisieren. Ausserdem erfährt man so auf simple, jedoch elegante Weise einiges über die Figuren und deren Beziehungen.

Almendras zentriert den narrativen Fokus auf Vicente. Andere Figuren werden in der Folge nur oberflächlich behandelt. Anfangs mag dies wie ein Mangel wirken, jedoch kommt auch diese Limitierung dem Film zugute, da sie offenbart, wie oberflächlich Vicentes Welt ist. Nachdem er und seine Gelegenheitsfreundin einige Male miteinander geschlafen haben, sagt sie, es werde langsam langweilig. Das Gleiche habe sie, wie sie ihm einmal erzählte, mit ihrem Exfreund gemacht und nicht verstanden, warum dieser wütend wurde. Ein anderes Beispiel für die armselige Zwischenmenschlichkeit ist der Umstand, dass die in den Unfall Involvierten in Absprache Vicente als den Übeltäter darstellen und vor Gericht lügen. Es scheint, als wären alle nur so lange

WILD BUNCH ET STUDIO GHIBLI PRÉSENTENT EN ASSOCIATION AVEC WHY NOT PRODUCTIONS



FESTIVAL DE CANNES
UN CERTAIN REGARD
PRIX SPÉCIAL



LA TORTUE ROUGE

UN FILM DE
MICHAEL DUDOK DE WIT

SCÉNARIO MICHAEL DUDOK DE WIT ADAPTATION PASCALE FERRAN ET MICHAEL DUDOK DE WIT CRÉATEUR MICHAEL DUDOK DE WIT PRODUCTEUR ISAO TAKAHATA MUSIQUE LAURENT PEREZ DEL MAR
PRODUCTEURS PRIMA LINEA PRODUCTIONS ANIMATEUR JEAN-CHRISTOPHE LIE DÉTECTEUR JULIEN DE MAN COMPOSITEUR JEAN-PIERRE BOUCHET - ARNAUD BOIS MONTAGE CELINE KÉLÉPIKIS SON PISTE ROUGE
COPRODUCTEUR WHY NOT PRODUCTIONS - WILD BUNCH - STUDIO GHIBLI - CN4 PRODUCTIONS - ARTE FRANCE CINÉMA - BELVISION
LE SOUTIEN DE EURIMAGES PARTENARIAT DE CANAL+ - CINÉ+ - ARTE FRANCE LE SOUTIEN DE LA RÉGION POITOU CHARENTES DE DÉPARTEMENT DE LA CHARENTE
DE LA RÉGION WALLONNE DE LA FONDATION GAN POUR LE CINÉMA LE SOUTIEN DE CINÉMA 9 - PALATINE ÉTOILE 11 - PALATINE ÉTOILE 12 - BNP PARIBAS FORTIS FILM FINANCE



Ab 22. September im Kino RIFFRAFF + **BOURBAKI**

befreundet, wie man sich gemeinsam betrinken kann. Sobald etwas passiert, das dem eigenen Status schaden könnte, kämpft jeder für sich allein.

Almendras möchte mit seinem Film auf die Ungerechtigkeit im chilenischen Rechtssystem aufmerksam machen. Dafür wählt er ein wahres Ereignis, den Fall Martín Larraín, Sohn eines Senators, der in eine Geschichte verwickelt ist, die der filmischen Erzählung ähnelt. Mit scharfem Blick zeigt Almendras auf, dass der Wohlstand gewissen Menschen ermöglicht, die Wahrheit nach ihrem Belieben zu modellieren. Die Szene der Anhörung macht das deutlich. Einer nach dem andern trägt seine Version des Abends vor. Dabei wird schnell klar, dass das Gesagte komplett erfunden ist. Zusätzlich werden frühere Falschaussagen der Angeklagten eingeblendet, die das Gesagte umso grotesker erscheinen lassen. «Wenn du genug Geld hast, ist die Wahrheit flexibel», scheint diese Sequenz auszusagen. Almendras zeichnet das bedenkliche Bild einer verwöhnten und verantwortungslosen (chilenischen) Generation und kritisiert gleichzeitig ein System, in dem Geld die wichtigste Währung ist.

Etwas für Verwirrung sorgt der englische Titel **Much Ado About Nothing**. Der Film weist kaum Parallelen zum gleichnamigen Stück von Shakespeare auf, und man fragt sich, warum dieser Titel gewählt wurde. Im Original bedeutet **Aquí no ha pasado nada** so viel wie «hier ist nichts passiert», was die Vertuschung der Wahrheit besser einfängt als der englische Titel, dessen Konnotationen falsche Erwartungen wecken.

Trotz niedrigem Budget und den daraus resultierenden Einschränkungen ist es Almendras gelungen, ein eindrucksvolles Bild zu malen. Eines, das zum Nachdenken anregt über eine von Social Media und Status regierte Welt. Sinnbildlich für den ganzen Film ist die letzte Einstellung. Alle sind wieder vereint im Garten einer Villa. Wessen Villa, spielt dabei gar keine Rolle, da sowieso alle eine besitzen. Für Verpflegung wurde von den Bediensteten gesorgt, und es herrscht eine friedliche Stimmung. Grund für Auseinandersetzungen gibt es nicht, der Vorfall ist bereits vergessen. Schliesslich leert sich der Garten, und die jungen Reichen brechen zu ihrem nächsten Streich auf. Einzig eine Putzfrau bleibt in einem Chaos aus leeren Bechern, Tellern und Flaschen zurück und löscht den Grill, das Feuer, das die Jugendlichen verursacht haben.

Florian Kasperski

→ **Regie:** Alejandro Fernández Almendras; **Buch:** A. F. Almendras, Jerónimo Rodríguez; **Kamera:** Inti Briones; **Schnitt:** Soledad Salfate, A. F. Almendras; **Musik:** Sokio. **Darsteller (Rolle):** Agustín Silva (Vicente), Paulina García (Roxana), Alejandro Goic (Onkel Julio), Luis Gnecco (Anwalt Barria). **Produktion:** Jirafa. Chile 2016. **Dauer:** 95 Min. **CH-Verleih:** trigon-film

Paradise / Ma dar behesht



Der ganz normale Alltag im Iran hält für Frauen viele Fallen bereit. So wird Hanieh geraten, «vorsichtiger» zu sein. Aber was heisst das? Ohne Bewilligung hat der Iraner Sina Ataeian Dena seinen ersten Film gedreht, um eine mögliche Antwort auf diese komplexe Frage zu geben.

Sina Ataeian Dena

Bereits vor dem ersten Bild eine Befragung. Forsch klingt die Stimme der einen Frau, zögerlich die der anderen. Es geht um Kleiderordnung und richtiges Verhalten, um die Einhaltung der Hidschab-Vorschriften sowie um die Vorbildwirkung der Erwachsenen für die Jugend. Es handelt sich, wie sich schnell herausstellt, um ein Bewerbungsgespräch: Die 24-jährige Lehrerin Hanieh bemüht sich um eine Stelle, die sie aber nicht antreten darf, weil sie ganz offensichtlich den religiösen Vorschriften privat nicht Folge leistet. Ihre berufliche Qualifikation spielt keine Rolle. Dafür solle sie, wie ihr die Stimme der Älteren mit auf den Weg gibt, in Zukunft «vorsichtig» sein. Sie nennt weder Gründe noch Anlässe.

Paradise von Sina Ataeian Dena erzählt in der Folge weniger die Geschichte der jungen Frau, sondern erweist sich als Aneinanderreihung von Momenten und Situationen, die den Alltag Haniehs bestimmen und in denen es durchaus notwendig ist, vorsichtig zu sein. Langsam zeichnet sich dabei ein persönlicher Hintergrund ab, der ihre Bestrebungen und ihr Streben erkennen lässt: Nach dem Unfalltod ihrer Eltern muss sich Hanieh um ihre schwangere Schwester kümmern und jeden Morgen eine weite Strecke zu ihrem Arbeitsplatz an einer Schule in einem Vorort von Teheran antreten – ihr Kampf mit der Bürokratie um eine Versetzung wird bis zum Schluss ein bestimmendes Motiv des Films bleiben. So wie **Paradise** überhaupt von der zermürenden Auseinandersetzung mit systemischer Gewalt und Unterdrückung erzählt: Amtsräume und Schulgebäude sind der verlängerte Arm von Religion

**DAS SOLARBETRIEBENE
OPENAIR-KINO**

2./3. AARAU	→ SCHLOSSPLATZ	
AUG. 2.8. TIMBUKTU	3.8. BLANKA	21.30 UHR
4./5. LENZBURG	→ ZIEGELACKER	
AUG. 4.8. TIMBUKTU	5.8. BLANKA	21.30 UHR
7./8. BADEN	→ TRIEBGUET	
AUG. 7.8. TIMBUKTU	8.8. BLANKA	21.30 UHR
9./10. THUN	→ KLEISTINSEL	
AUG. 9.8. TIMBUKTU	10.8. BLANKA	21.15 UHR
11./12. SOLOTHURN	→ KREUZACKERPLATZ	
AUG. 11.8. TIMBUKTU	12.8. BLANKA	21.15 UHR
13. NIDAU	→ SEEMATTE	
AUG. 13.8. BLANKA		21.15 UHR
16./17. HORGEN	→ PARKBAD SEEROSE	
AUG. 16.8. TIMBUKTU	17.8. BLANKA	21.15 UHR
18./19. WÄDENSWIL	→ VILLA FLORA	
AUG. 18.8. TIMBUKTU	19.8. BLANKA	21.00 UHR
20./21. ADLISWIL	→ SCHULHAUS KRONENWIESE	
AUG. 20.8. TIMBUKTU	21.8. BLANKA	21.00 UHR
24./25. RAPPERSWIL	→ KAPUZINERZIPFEL	
AUG. 24.8. TIMBUKTU	25.8. BLANKA	20.45 UHR
26./27. FRAUENFELD	→ BOTANISCHER GARTEN	
AUG. 26.8. TIMBUKTU	27.8. BLANKA	20.45 UHR
30./31. BIRSFELDEN	→ ZENTRUMSMATTE	
AUG. 30.8. TIMBUKTU	31.8. BLANKA	20.30 UHR

EINTRITT FREI - KOLLEKTE

EIGENE SITZGELEGENHEIT MITNEHMEN

WETTER UNKLAR? CINEMASUD.CH/BLOG

TIMBUKTU

ABDERRAHMANE SISSAKO, 2014
97 MINUTEN, MALI, Ov/d

Die malische Stadt Timbuktu wird von Dschihadisten übernommen, die ihre Regeln der Bevölkerung aufzwingen wollen. Die Beduinen-Familie von Kidane lebt friedlich in ihrem Zelt, bis ein Zwist mit dem Fischer Amabou alles durcheinander bringt. Abderrahmane Sissako schafft es eindrücklich, dem grassierenden Fundamentalismus auf sanfte Art ein zutiefst menschliches Filmdokument entgegenzuhalten.



BLANKA

KOHKI HASEI, 2015, 75 MINUTEN,
PHILIPPINEN/ITALIEN/JAPAN, Ov/d

Blanka ist ein junges Waisenmädchen, das sein Leben auf den Strassen Manilas mit Betteln und Stehlen verbringt. Als sie von der Adoption eines Kindes durch eine berühmte Schauspielerin hört, macht sie sich auf die Suche mit der Idee, eine Mutter zu kaufen. Sie trifft auf den blinden Strassenmusiker Peter, der ihr das Singen beibringt und erkennt, dass Geld nicht alles ist, für das es sich zu kämpfen lohnt.



und Staat, denen sich Hanieh durch innere Emigration entzieht. Wie eine Schlafwandlerin gehorcht sie der Obrigkeit, schlafwandlerisch legt sie auch den Weg zwischen Teheran und Schule zurück, sitzt mit halbgeschlossenen Augen in Bussen oder im Taxi. Die Vorschriften an sie als Lehrerin und Frau werden von Hanieh ebenso beiläufig zur Kenntnis genommen wie die Malereien symbolischer Gewalt, die das öffentliche Leben prägen: ein Bombenhagel auf die Vereinigten Staaten auf einer Hausmauer in Teheran, eine auf dem Boden des Schulhofs gemalte israelische Flagge, über die die Schülerinnen trampeln müssen.

Das Bemerkenswerte an diesem Film ist jedoch weniger eine offene Systemkritik, die in manchen iranischen Filmen schon schärfer formuliert wurde, als Haniehs undurchschaubare Widerborstigkeit als Frau. Während sie auf der einen Seite gezwungen ist, im Klassenzimmer die alltäglichen Repressionen an ihre Schülerinnen weiterzugeben, merkt man ihrem Blick – geschärft durch eine grosse, kreisrunde Brille – an, dass sie sich ausschliesslich als Vollzugsperson von Recht und Ordnung betrachtet, nicht aber als deren Vertreterin. Sogar die lieblose Beziehung zu ihrem Freund zieht offensichtlich an ihr vorüber, ist mehr geduldet als gewünscht.

Paradise hinterlässt zunächst nicht den Eindruck jener iranischer Filme, die an der Zensur vorbei ausser Landes gebracht und schon deshalb regelmässig auf westlichen Festivals honoriert werden. Sina Ataeian Dena, geboren 1983, realisierte seinen ersten Langfilm mithilfe von Jafar Panahis Bruder Yousef und deutschen Koproduzenten, nachdem er zuvor Werbe- und Animationsfilme gedreht hatte. Erst im Abspann wird darauf hingewiesen, dass **Paradise** ohne Erlaubnis entstanden sei, ergänzt durch eine Entschuldigung bei all jenen, die ohne ihr Wissen im Film vorkommen. Doch das Wesentliche an **Paradise** ist nicht sein – möglicherweise – verbotenes Zustandekommen, sondern seine Ästhetik: Erst das Einbetten von Spielszenen in dokumentarische Alltagsaufnahmen verleiht diesem Film seine Kraft, verleiht etwa der Nebenhandlung über das Verschwinden zweier Schulfrauen aus Haniehs Klasse seine beängstigende Wirkung. Wie auch jeder Akt der Befreiung, mit dem die Schülerinnen gegen die Obrigkeit rebellieren – sei es das Lackieren der Fingernägel oder das verbotene Fussballspiel auf dem Schulhof –, auf dem Überschreiten der Grenze zwischen Fakt und Fiktion beruht.

In gewisser Weise erinnert **Paradise** an einen anderen Film, in dem ebenfalls eine junge Iranerin durch die Strassen driftet und wie in einem Traum ihr eigenes Leben lebt. Doch zu Ana Lily Amirpours Vampirfilm **A Girl Walks Home Alone at Night** wirkt **Paradise** zugleich wie ein Gegenentwurf: Denn die Einsamkeit Haniehs lässt sich nicht an nächtlichen Streifzügen durch die Stadt ermassen. Sie hat sich längst in ihr Inneres gefressen.

Michael Pekler

www.cinemasud.ch

→ **Regie, Buch:** Sina Ataeian Dena; **Kamera:** Payam Sadeghi; **Schnitt:** Sina Ataeian Dena, Mohammad Tavakoli. **Darsteller (Rolle):** Dorna Dibaj (Hanieh), Roya Afshar, Fariba Kamran, Nahid Moslemi. **Produktion:** Bon Voyage Films; Sina Dena Films. Iran, Deutschland 2015. 99 Min. **CH-Verleih:** Filmcoop



Erste Liebeserfahrungen, heimliches Ausbüxen, die erste Zigarette und plötzlich eine weibliche Partnerin an der Seite der Mutter. Wie sieht das Leben einer heranwachsenden Zwölfjährigen aus, deren Welt etwas auf den Kopf gestellt wird?

Pepa San Martín

Ein zwölfjähriges, leicht pummeliges Mädchen mit langen braunen Haaren steht im Zentrum von *Rara*. In der langen, fließenden Eingangssequenz folgen wir ihr gemächlich durch die Korridore einer Schule auf den Vorplatz, an spielenden Kindern vorbei in die Turnhalle und über eine Treppe ins Untergeschoss, wo sie von ihrer Clique empfangen wird: Sara heisst sie, und auf ihrer Augenhöhe erleben wir die Welt, in der sie lebt und die, zumindest für Sara, alles andere als unproblematisch ist. Der Filmtitel, der so viel wie «seltsam», «eigen» heisst und an den Namen der Hauptfigur anklängt, nimmt dies vorweg.

Sara ist gerade in der Pubertät, was das Leben an sich nicht einfach macht, und hadert mit ihrem Zuhause: Ihre Eltern haben sich vor einiger Zeit getrennt, seither lebt ihre Mutter mit einer Frau zusammen und zieht ihre beiden Töchter gross. Sara findet das irgendwie peinlich. Obwohl das lesbische Paar einen entspannten Alltag lebt, Sara und ihre kleine Schwester Cata regelmässig ihren Vater sehen und niemand von ihrer Clique das geringste Problem damit zu haben scheint. Doch Sara fühlt sich zunehmend unwohl in dem Setting, und als sie dies in einem emotionalen Moment ihrem Vater anvertraut, nimmt er dies zum Anlass, das Sorgerecht für sie und Cata zu erstreiten.

Das Langfilmdebüt der chilenischen Regisseurin Pepa San Martín erzählt von einer «Regenbogenfamilie» in Chile, die an juristischen Hürden scheitert. Inspiration dafür war der viel Staub aufwirbelnde Gerichtsfall um Karen Atala: eine offen lesbisch lebende

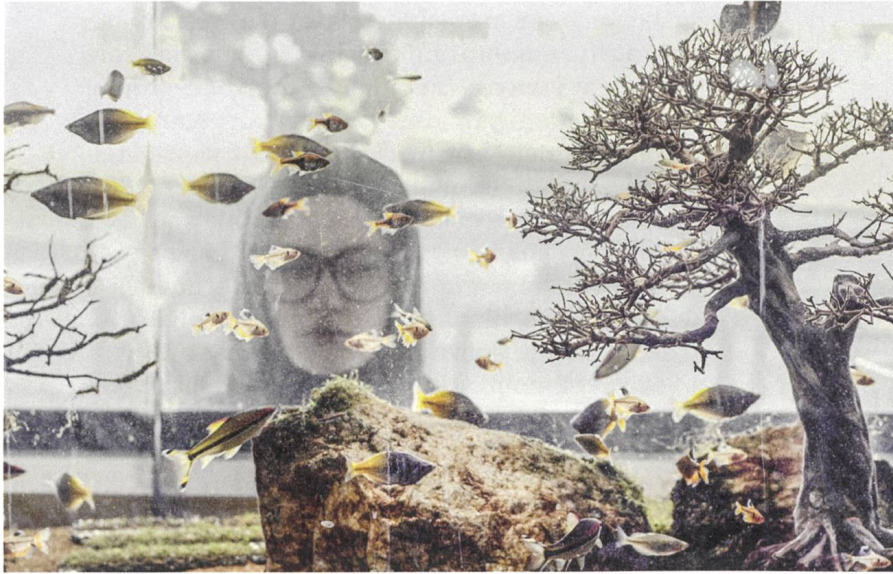
Richterin, die 2004 ihre drei Töchter gemeinsam mit ihrer Partnerin aufziehen wollte, jene aber in einem Prozess an den Vater verlor. Karen Atala zog in der Folge ihren Fall vor die Interamerikanische Menschenrechtskommission in Washington, die die Diskriminierung 2009 anerkannte und eine Empfehlung an Chile aussprach, auf die das Land mit einer Arbeitsgruppe zum Thema reagierte. Eine Gesetzesänderung zur Anerkennung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften ist in Chile jedoch bis heute hängig.

In ihrer eindringlichen Adaption der Geschichte macht Pepa San Martín das Dilemma der Familie in der Person Saras erlebbar: Im Zentrum des Gefüges steht die brillante Jungschauspielerin *Julia Lübbert*, die mit ihrem ernsten und facettenreichen Wesen für sich einnimmt, klug, aber auch schlau ist und in ihrer persönlichen Überforderung immer wieder leicht intrigiert und die anderen instrumentalisiert. Und das, ohne je unsere Sympathie für sie aufs Spiel zu setzen. Ihre ersten unausgesprochenen Liebeserfahrungen, das heimliche Ausbüxen, die erste Zigarette: All diese Erfahrungen, leichthändig skizziert, bilden den Kontext für Saras Befinden an der Schwelle zur jungen Erwachsenen. Ausbalanciert wird ihre Figur durch die erfrischende Präsenz ihrer kleinen Schwester (*Emilia Ossandon* in ihrer ersten Filmrolle), die unbeschwert in ihr Leben hineinwächst und im Gegensatz zu Sara mit ihren beiden Müttern kein Problem hat. Der Regisseurin gelingt so die differenzierte Zeichnung eines Kinderuniversums, die Saras Verhalten nachvollziehbar macht, ohne es zu verurteilen.

Unterstützt wird diese Vision durch die Kamera von *Enrique Stindt*, die Saras Sicht auf ihre Umgebung einfängt, den Fokus ganz auf sie gerichtet – man drehte ausschliesslich mit einer 35er-Linse –, während der Mikrokosmos um sie herum unscharf bleibt. So verstärkt die Ästhetik der Bilder ihr Innenleben und die augenscheinliche Blase, in der Sara lebt, wobei sie, im stillen Konflikt mit sich und im lautstarken mit ihrer Mutter, doch eigentlich sich selbst am meisten im Weg steht. Weil es Pepa San Martín mit *Rara* gelingt, nicht nur diesen speziellen, authentischen Fall um Karen Atala umzusetzen, sondern die Geschehnisse auf eine Ebene zu heben, die auf viele andere pubertierende Jugendliche zutrifft, funktioniert der Film auch für ein Publikum über sein Kernthema und sein Engagement für die schwullesbische Community hinaus. Kein Wunder, wurde *Rara* im Rahmen der Berlinale durch die Jury von Generation Kplus mit dem Grossen Preis ausgezeichnet, schafft er doch für Jugendliche in Saras Alter, die sich bis dahin nur bedingt in die Welt einbringen können und oft mit entsprechender Vehemenz sich darin ihren Platz erkämpfen, ebenso Verständnis wie für Erwachsene, die nicht selten mit heranwachsenden Sprösslingen an ihre Grenzen stossen.

Doris Senn

→ **Regie:** Pepa San Martín; **Buch:** Pepa San Martín, Alicia Scherson; **Kamera:** Enrique Stindt; **Schnitt:** Soledad Salfate; **Ausstattung:** Amparo Baeza; **Kostüme:** Marty Smith; **Musik:** Ignacio Pérez Marín. **Darsteller (Rolle):** Mariana Loyola (Paula), Augustina Muñoz (Lia), Julia Lübbert (Sara), Emilia Ossandon (Catalina), Daniel Muñoz (Victor), Sigrid Alegría (Nicole), Coca Guazzini (Icha). **Produktion:** Manufactura de Películas, Le Tiro Cine. Chile, Argentinien 2015. **Dauer:** 88 Min. **CH-Verleih:** trigon-film



Paradise Eine Schlafwandlerin im Alltag



Paradise Dorna Dibaj als Hanieh



Rara Eine ganz normale Familie



Rara Sara und Cata sehen das Leben ganz unterschiedlich

The BFG



«What's a fairy tale without a dark center?
How do you bring all of us into the most
beautiful, enchanting dream we've ever seen?»
Steven Spielberg

Steven Spielberg

Der grosse gute Riese in Steven Spielbergs Verfilmung von Roald Dahls Buch «The Big Friendly Giant» ist niemand anderes als Spielberg selbst. Gespielt wird der Riese vom grossen guten *Mark Rylance*, der mit Spielbergs *Bridge of Spies* in Hollywood seinen Durchbruch hatte und in vielen seiner Folgeprojekte gesetzt ist: die aktuelle Vertrauensperson des Kinoriesen. Hier verkörpert er sein Kino selbst.

Zum ersten Mal erscheint der Riese hinter einer Leinwand, genauer gesagt: hinter einem weissen Vorhang am Fenster des Schlafsaals eines Waisenhauses. Dort steht, mitten in der Nacht, das zehnjährige Waisenmädchen Sophie. Und sieht durch den Vorhang, wie draussen an einer Strassenecke eine Mülltonne umfällt – und plötzlich zwei Riesenfinger erscheinen und sie schnell wieder aufstellen. Dann greift die Hand des «Big Friendly Giant» (BFG) durchs Fenster und entführt Sophie auf die andere Seite der Leinwand – ins «Giant Country». Lese: Der Schlafsaal ist der Kinosaal, die Welt hinter dem Fenster der Film, das Kind der Zuschauer und der Riese Spielberg *himself*, der die Zuschauerin in seinen Film entführt.

Wie Spielberg ist der Riese ausserdem ein Traumfabrikant. In einer «Traumwelt» sammelt der BFG durch die Luft schwirrende Leuchtkugeln, um sie in seiner Höhle (Studio) in Giant Country (Hollywood) zu neuen Träumen zusammenzusetzen, die er mit einem grossen Horn den Kindern (Zuschauern) in ihre Schlafzimmer (Kinosäle) bläst. Abgesehen davon ist das Riesige eine Metapher für einen Haupteffekt

des Spielberg'schen Kinos: das Staunen. Schon die Anfangsszene zeigt, wie man eine Figur im Staunen entdeckt. Von ihr ist erst nur ein Teil sichtbar (Finger, Hand), der staunen und dadurch neugierig auf den Rest macht. Das Staunen vor dem Spektakel war bei Spielberg immer schon die Bedingung für das Entdecken des Anderen (etwa des Aliens in *E.T.*). Hier wird es zur schrittweisen Entdeckung von Grösse: vom Finger zur Hand über den Riesen bis zu den noch viel grösseren Ogern im «Giant Country». Der Andere ist, so zeigt es dieser Film, immer ein Riese, weswegen Spektakel und Ethik bei Spielberg Hand in Hand gehen müssen.

Der Humanismus ist vom Spektakel des Riesigen, dem «bigger than life», also ununterscheidbar. Und dennoch gibt es zwischen beiden eine Differenz: Das Selbstportät Spielbergs muss das Verhältnis von Humanismus und digitaler Animation, die die Riesen hervorbringt, stets neu verhandeln. Gerade weil das Menschliche hier zu einer Frage reiner Grösse wird, kann sie sich, soll sie eben eine menschliche bleiben, nicht immer einfach weiter ausbreiten. Der freundliche BFG etwa ist riesig, aber nicht so gross wie die unmenschlichen Oger. Damit hält er genau die Mitte zwischen der Grösse des Menschen und dem «bigger than life», zwischen dem Körper von Mark Rylance und der digitalen Vergrösserung seines Körpers. Ebenso muss der BFG Spielberg, der grosse, freundliche, humanistische Kinoriese, aufpassen, das richtige Gleichgewicht zwischen Mensch und Riese zu wahren, also ins Bad der Animation mit ihren digital aufgeblähten Bildern zu springen und sich dabei dennoch von den Hollywoodgiganten Disney oder Marvel und ihren animierten Superheldenriesenfilmen durch Menschlichkeit abzugrenzen – wie der BFG von den Ogern.

Der Reiz des Films liegt damit weniger in den Spektakeln, die er zu bieten hat, sondern einzig in der Serie aus Passagen zwischen verschiedenen Sphären, die mit der Durchquerung des Vorhangs/der Leinwand am Anfang initiiert werden und in denen Spielberg seine Situation zwischen dem Animierten und dem Menschlichen verhandelt. Gesprungen wird etwa zwischen Menschenwelt und Riesenwelt, und dann zwischen den zwei Seiten einer Wasseroberfläche, hinter der die Traumwelt liegt, in der der BFG die Träume sammelt. Und so adaptiert der Riese (der Film) das Waisenmädchen nur, damit dieses später schliesslich in der Menschenwelt von echten Pflegeeltern adoptiert wird. Das Mädchen/die Zuschauerin wird nur ins Riesenland/den Film gebracht, um aus ihm wieder entlassen zu werden. Das ist die Aufgabe des BFG Spielberg. Die superheldenstarken Oger hingegen wollen Sophie dabeihalten und fressen, ganz wie der Franchise-Koloss Marvel sein Publikum mit seinen Serien von Riesen, seinen riesigen Serien.

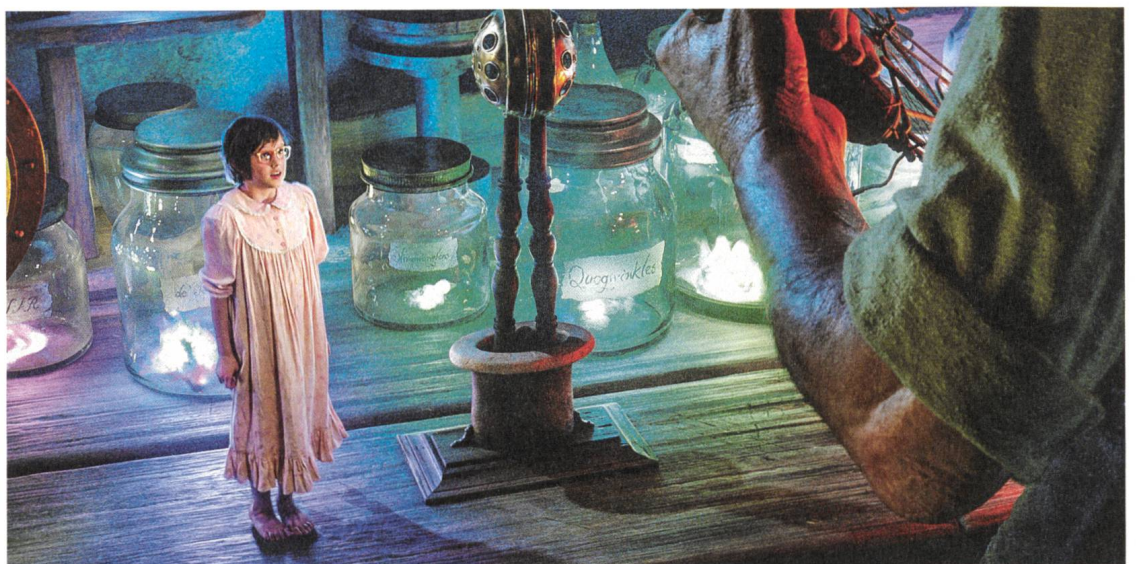
Der Riese lehrt dabei das Mädchen zu sehen, zu staunen – in einer Szene legt er mit seinen Fingern zärtlich ihre Brille parat, wie jene Brille, durch die man den Film auch in 3-D sehen kann. Um sie physisch in diese Welt des Digitalen einzuführen. Einfach vor der Leinwand sitzen lassen kann er sie nicht mehr in Zeiten, in denen die Bilder überall und nicht mehr nur im Kinosaal sind (sozusagen auch «auf der Strasse»



The BFG Mark Rylance und Ruby Barnhill



The BFG Im Land der Träume



The BFG Sophie und BFG spinnen zusammen einen Traum

vor dem Waisenhaus) und die Konkurrenz gross ist. Gleichzeitig aber lehrt das Kind den Riesen zu sprechen. Denn dieser hat seine eigene Sprache: «Human beings» werden bei ihm zu «human beans» et cetera. Er braucht das Mädchen also nicht nur als Konsumentin, sondern auch, damit sie ihm eine menschliche Sprache entgegensetzt, die er in dieser Sphäre zu verlieren droht. Steven Spielberg leidet übrigens an Dyslexie.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie:** Steven Spielberg; **Buch:** Melissa Mathison nach dem gleichnamigen Kinderbuch von Roald Dahl; **Kamera:** Janusz Kaminski; **Schnitt:** Michael Kahn; **Ausstattung:** Rick Carter; **Kostüme:** Joanna Johnston; **Musik:** John Williams. **Darsteller (Rolle):** Mark Rylance (BFG), Ruby Barnhill (Sophie), Penelope Wilton (die Queen), Rebecca Hall (Zofe Mary), Rafe Spall (Mr. Tibbs). **Produktion:** Amblin Entertainment, Walt Disney Pictures, Reliance, Kennedy/Marshall; Frank Marshall, Sam Mercer, Steven Spielberg. Grossbritannien, Kanada, USA 2016. **Dauer:** 115 Min. **CH-Verleih:** Elite Film

Maggie's Plan



Mit lakonischen und auf den Punkt geschriebenen Dialogen und witzigen Situationen erinnert Maggie's Plan an die Screwball Comedys der vierziger Jahre.

Rebecca Miller

Es gibt eine schöne, emblematische Szene in Noah Baumbachs *Frances Ha* (2012): Die Titelfigur läuft mit schwarzer Lederjacke und vollem Rucksack durch die Strassen New Yorks. Wie ein aufgeregtes Kind hüpfte sie über Bordsteinkanten und Zebrastreifen, vorbei an erstaunten Passanten, nur aufgehalten von gelegentlichen Pirouetten. Eine wundervolle Mischung aus Ziellosigkeit und Übermut, aus Schwerfälligkeit und Grazie, aus Unbeholfenheit und Schönheit strahlt diese Frau aus. *Greta Gerwig* spielt sie, und seitdem ist sie ein Star des Independent-Kinos, geliebt von den Zuschauern, umschwärmt von den Kritikern.

In ihrem neuen Film, inszeniert von Rebecca Miller, legt sie bezüglich Unsicherheit und Bindungs-scheu noch zu. Diane Keaton in Woody Allens *Annie Hall* und *Manhattan* könnte Gerwigs grosses Vorbild sein. Und dann ist da noch *Ethan Hawke* als zweiter Hauptdarsteller, der durch seine Rolle in Richard Linklaters *Before ...*-Trilogie ein ganzes Päckchen an Charme und Verführung, Verlieben und Entlieben, Anziehung und Unvernunft mit einbringt. Baumbach, Allen und Linklater – welch schönes (und natürlich komisches) Spannungsdreieck, in dem sich Greta Gerwig als Dozentin Maggie zu behaupten versucht.

Pläne geben Sicherheit. Sie sind Lebensentwürfe, die eine Richtung anzeigen und Orientierung im Alltag geben. Einen einmal aufgestellten Plan zu erfüllen, ist immer auch ein befriedigendes Gefühl. An einem Plan zu scheitern, erzeugt Druck und schlechtes Gewissen. Maggies Plan ist zunächst einfach und darum wirklichkeitstauglich: Sie will ein Kind. Einen Vater kann die Mittdreissigerin allerdings nicht gebrauchen – ihre bisherigen Beziehungen dauerten nie länger als ein halbes Jahr. Ein Samenspender muss her, und Guy, ein ehemaliger Mitschüler, wäre geeignet. In der Zwischenzeit hat Maggie John kennengelernt, einen schriftstellernden Kollegen, der seit kurzem an ihrer Universität lehrt. John ist unglücklich verheiratet – mit Georgette, einer kühlen, humorlosen Isländerin, die sich mit ihren akademischen Meriten brüstet und für die Flausen ihres Manns kein Verständnis hat. So wie *Julianne Moore* sie spielt, mit schwerem Akzent, harter Schale, streng zurückgekämmten Haaren und ständiger Genervtheit, ist sie eine dominante Xanthippe, die sich keine Zufriedenheit gönnt. Durch den Widerspruch zwischen äusserlichem Erfolg und innerem Zorn wirkt sie auch sehr komisch, und so stiehlt Julianne Moore mit ihrem vielschichtigen Spiel den anderen ein bisschen die Show: Sie ist, welch schöne Erkenntnis, auch eine begnadete Komikerin.

Über das Lesen der ersten Kapitel seines neuen Romans kommen sich Maggie und John näher, platonisch zunächst und sehr allmählich. Dann klopft er an Maggies Tür, um ihr seine Liebe zu gestehen. Drei Jahre später. Eine gewichtige Ellipse, die das bisher Geschehene als Prolog ausweist. Maggie und John haben geheiratet und ein Kind bekommen. Maggie könnte also glücklich sein. Doch John schreibt noch immer an seinem Roman, während sie den Alltag mit Haushalt und Kindererziehung bewältigen muss. Ein neuer Plan muss her.

Bereits 2009 spürte Rebecca Miller mit *The Private Lives of Pippa Lee* der Unzufriedenheit einer Ehefrau nach, die – früher ein lebensfreudiger, unabhängiger Wildfang – ihre Bedürfnisse ganz hinter die des Mannes zurückstellt. *Maggie's Plan* geht dieses Problem sehr viel komischer an – mit lakonischen und auf den Punkt geschriebenen Dialogen und witzigen Situationen, die durchaus an das spannungsvolle, aber auch romantische Verhältnis der Geschlechter in den Screwball Comedys der vierziger Jahre erinnern. Dabei werden die Figuren nicht nur über ihre präzisen Wortgefechte definiert, sondern auch über ihr Äusseres. Maggie selbst strahlt mit ihren weiten, karierten Kleidern eine widersprüchliche Biederkeit aus, Guy disqualifiziert sich mit unvorteilhaftem Rauschebart und peruanischer Bommelmütze von vornherein als Liebhaber, während Georgette mit einer potthässlichen Jacke ihre singuläre Stellung herausstreicht. Kleider machen Leute, auch im negativen Sinn.

Von den bereits erwähnten Vorbildern ist Woody Allen vielleicht das wichtigste. Das macht sich vor allem an der gebildeten Mittelschicht fest, die der Film beschreibt. Millers Figuren leiden vor allem an sich selbst und hinterfragen sich und ihre Berufe ebenso neurotisch wie wortreich. So ist Guy Mathematiker, der die Mathematik zu sehr liebt und sich darum als Gewürzgurkenproduzent versucht. John lehrt «ficto critical anthropology», was immer das auch sein mag, und gefällt sich in der Rolle des faulen Genies, das Angst vor der Vollendung einer Arbeit hat. Und Georgette flicht ihren Trennungsschmerz in eine wissenschaftliche Arbeit ein – so wie Meryl Streep als Exfrau in *Manhattan* ein Buch über ihre Ehe geschrieben hat. Auch Slavoj Žižek, der slovenische Philosoph, kriegt sein Fett ab. Intelligent zu sein, ist eben nichts alles. Nebenbei geht es hier auch darum, dass Pläne nicht immer aufgehen und man sie auch mal missachten muss. Der letzte Blick von Maggie ist dafür ein schöner Beweis.

Michael Ranze

→ **Regie:** Rebecca Miller; **Buch:** Rebecca Miller, Karen Rinaldi; **Kamera:** Sam Levy; **Schnitt:** Sabine Hoffman; **Ausstattung:** Alexandra Schaller; **Kostüme:** Malgosia Turzanska; **Musik:** Michael Rohatyn. **Darsteller (Rolle):** Greta Gerwig (Maggie), Ethan Hawke (John), Julianne Moore (Georgette), Bill Hader (Tony), Maya Rudolph (Felicia), Travis Fimmel (Guy), Ida Rohatyn (Lily), Wallace Shawn (Kliegler), Mina Sundwall (Justine), Jackson Frazer (Paul), Monte Greene (Max). **Produktion:** Round Films, Rachael Horovitz Productions; Rachael Horovitz, Damon Cardasis, Rebecca Miller. USA 2016. **Dauer:** 98 Min. **CH-Verleih:** Frenetic Films; **D-Verleih:** MFA/Filmagentinnen

L'ombre des femmes



In Garrels von poetischer Zartheit und unterschwelliger Melancholie getragenen Film befindet sich der Mann in einer Liebes- und Arbeitskrise. Garrels Reminiszenz an François Truffaut und die Nouvelle Vague.

Philippe Garrel

In den jüngsten Filmen Philippe Garrels verdichten sich ähnliche Figuren- und Beziehungskonstellationen, Themen und Motive zu einem subjektiven Kosmos des französischen Filmemachers. Es scheint, als sei dessen jahrelanges Experimentieren und Dokumentieren in eine fast klassisch zu nennende Phase des Erzählens eingetreten, in der der Aussenseiter und Godard-Verehrer Garrel (Jahrgang 1948) zugleich das Erbe der Nouvelle Vague fortschreibt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch seine Zusammenarbeit mit den renommierten Bildgestaltern *William Lubtchansky*, *Willy Kurant* und *Renato Berta*, die für Garrel noch in Schwarzweiss und auf 35 mm drehen. Kreisblenden, Zwischentitel, eine gewisse Diskretion des Bildes sowie die Abwesenheit moderner Kommunikationsmittel und Ausstattungsgegenstände verlängern diesen lebenswerten Hang zur Tradition zudem bis in die Stummfilmzeit. Neben diesen Reminiszenzen steht die Reduktion der Schauplätze auf Strassen, Cafés, Kinos und vor allem immer wieder auf Mansardenzimmer.

In diesen städtischen Zeichen und Topografien spiegelt sich nicht nur eine Liebe zu Paris, sondern sie sind immer Ausweis prekärer Lebens- und Arbeitsverhältnisse, die wiederum mit labilen Liebesbeziehungen korrelieren. Angesiedelt sind diese bevorzugt im Künstler- und Theatermilieu, unter Schauspielern, Fotografen und Filmemachern. Unspektakulär und völlig undramatisch erzählt, geht es in Philippe Garrels Filmen der letzten Jahre um nichts weniger als den



Maggie's Plan Greta Gerwig



Maggie's Plan Zufrieden, aber nicht lange



L'ombre des femmes Ein Ehepaar in einer Arbeits- und Liebeskrise



L'ombre des femmes Seitensprung: eine männliche Selbstverständlichkeit

Zusammenhang von Liebe, Arbeit und Alltag, was man sicherlich auch autobiografisch verstehen darf, zumal der Regisseur Hauptrollen immer wieder mit seinem Sohn *Louis Garrel* besetzt. Weitere Korrespondenzen ergeben sich aus der dezidiert elliptischen Erzählweise der Filme, einer lakonischen Figurenzeichnung und einer eher äusserlichen Handlungsbeschreibung. In ihr erscheinen die Beziehungen gesetzt und nicht etwa in einem psychologischen Sinne vertieft, dramatisch entwickelt oder problematisiert.

Schon aus Garrels poetischen Filmtiteln, die für sich selbst stehen und einem anderen Kontext entnommen scheinen, leuchtet das Unverbundene und Trennende, das dann aus dem Hinter- oder Untergrund der Filme seine dunklen Schatten und Lichtstreifen wirft. Von *La frontière de l'aube* (2008) über *La jalousie* (2013) bis zu *L'ombre des femmes* (2015) scheinen sich die Bilder von romantischer Liebessehnsucht und verzweifelter Trennungsschmerz kontinuierlich aufzuheben. Es ist dies eine (umgekehrte) Bewegung aus dem Dunkeln zum Licht, vom Tod zum Leben und aus der Unverbundenheit zur (vielleicht utopischen, aber doch sehr realistischen) Liebesgemeinschaft. Und stets gilt der Blick des französischen Regisseurs sowohl den männlichen als auch den weiblichen Figuren.

In *L'ombre des femmes* sind Pierre und Manon verheiratet und leben als Künstler in prekären Verhältnissen. Zu Beginn dringt der distanzlos-rabiate Vermieter in ihre Wohnung ein, um sich über deren desolaten Zustand sowie Mietschulden zu beklagen. Für Manon ist dieser abrupte Überfall ein Schock. Sie hat ihr Orientalistikstudium abgebrochen, um Pierre bei seiner finanziell wenig ertragreichen Arbeit als Dokumentarfilmemacher zu unterstützen. Auf die Sorgen ihrer skeptischen Mutter antwortet sie, es gebe für sie nichts Schöneres, als Arbeit und Liebe zu verbinden. Doch dann gerät die Liebe zu ihrem nachdenklich und schweigsam wirkenden Mann gleich in eine zweifache Krise: Pierre beginnt eine Affäre mit der Geschichtsstudentin Elisabeth, die im Filmarchiv als Praktikantin arbeitet; und Manon erlebt neues Liebesglück in ihrem heimlichen Verhältnis zu Fédor, einem «guten Mann».

Im Widerstreit der Gefühle sagt Manon einmal, sie habe ihre Orientierung verloren. Wenn ihr Fremdgehen von Elisabeth in einem Café bemerkt wird, visualisieren Garrel und sein erfahrener Bildgestalter Renato Berta dies indirekt und gebrochen über Spiegelblicke. Pierre hingegen, in passivem Ernst gefangen, nimmt seinen ehelichen Betrug als männliche Selbstverständlichkeit. Er könne nicht anders. Die Untreue der Männer und die Untreue der Frauen stehen in einem Missverhältnis. Während Manon nach der Entdeckung ihrer Affäre diese im Zustand heftigen Gefühlsaufruhrs abrupt beendet, scheint Pierres Gewissen weniger belastet. Nur sehr schlecht erträgt er allerdings den Gedanken, von seiner Frau betrogen worden zu sein, die er fortan ebenso schlecht behandelt wie seine Geliebte.

In Garrels neuem, von poetischer Zartheit und unterschwelliger Melancholie getragenen Film befindet sich der Mann in einer Liebes- und Arbeitskrise.

Wie sich später herausstellt, ist auch Pierres filmische Beschäftigung mit einem angeblichen Résistancekämpfer von Lebenslügen unterwandert. Dagegen verkörpert Manon die aufrichtigere und souveränere Seite in einem prinzipiell gleichberechtigten Geschlechterverhältnis. Ihre unverstellten Gefühle und ihren Atem der Lebendigkeit fängt Altmeister Renato Berta ein in Bildern sommerlicher Leichtigkeit und Helle, deren luftige Klarheit förmlich aus dem verwendeten 35-mm-Material zu kommen scheint. Zudem ist *L'ombre des femmes* in Schwarzweiss und in Cinemascope gedreht, was die schöne Plastizität des Films noch erhöht. In einer überschaubaren Stadtopografie angesiedelt und elliptisch erzählt, meldet sich an den fast unmerklichen dramatischen Übergängen immer wieder ein Erzähler (Louis Garrel) zu Wort, der seine Kommentare nicht von ungefähr im lakonischen Duktus von Henri-Pierre Rochés «Jules und Jim» formuliert: Garrels Reminiszenz an François Truffaut und die Nouvelle Vague.

Wolfgang Nierlin

→ **Regie:** Philippe Garrel; **Buch:** Jean-Claude Carrière, Caroline Deruas, Arlette Langmann, Philippe Garrel; **Kamera:** Renato Berta; **Schnitt:** François Gédigier; **Ausstattung:** Manu de Chauvigny; **Kostüme:** Justine Pearce; **Musik:** Jean-Louis Aubert. **Darsteller (Rolle):** Clotilde Courau (Manon), Stanislas Merhar (Pierre), Lena Paugam (Elisabeth), Vimala Pons (Lisa), Antoinette Moya (Manons Mutter), Jean Pommier (Henri), Thérèse Quentin (Henris Ehefrau), Mounir Margoum (Manons Geliebter). **Produktion:** SBS Productions, Close up Films; Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Frankreich, Schweiz 2015. Schwarzweiss; **Dauer:** 73 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution; **D-Verleih:** Schwarz-Weiss Filmverleih

Fuoco- ammare



Die Welt auf Lampedusa schrumpft auf eine mikroskopische Grösse. Der Alltag geht trotz des Elends, das das Meer bringt, ruhig weiter. In seinem neuen Werk lässt Gianfranco Rosi zwei Welten aufeinanderprallen.

Gianfranco Rosi

In den letzten 20 Jahren sind 400 000 Flüchtlinge auf Lampedusa gelandet. Viele mussten aus Seenot gerettet werden, etwa 15 000 starben auf ihrer Flucht. Die ersten Bilder des Films strahlen unendliche Ruhe aus. Der 12-jährige Samuele sucht lange eine perfekte Astgabel für seine Schleuder. Es ist diese Diskrepanz zwischen dem Leid der Flüchtlinge, die fast täglich auf der Insel ankommen, und dem einfachen Leben der Inselbewohner, die sich in **Fuocoammare** als Muster fortsetzt.

Fuocoammare ist nicht der erste Dokumentarfilm über die Insel. Jakob Brossmann hat etwa in **Winter auf Lampedusa** das Versagen der Medien vorgeführt und die drängende Frage gestellt, wie Europa mit dieser menschlichen Tragödie umgehen sollte. Gianfranco Rosi, der für seinen lyrischen Dokumentarfilm **Sacro GRA** über Roms grosse Umfahrungsstrasse 2013 den Goldenen Löwen in Venedig gewann, evoziert ein etwas anderes Bild: eine kleine Parallelwelt, einen Alltag, unberührt von den Schicksalen der Flüchtlinge.

Wenn sich Zia Maria ein Lied wünscht, ruft sie ihren Neffen, den Radio-DJ Pippo, an. Die Musik, unter anderem die titelgebende Canzone «Fuocoammare» über die Gefährlichkeit der Meere für die Fischer, ertönt dann nicht nur im Studio, sondern auch in ihrer vorbildlich aufgeräumten Küche und leiser auch auf der Strasse. Die Welt auf Lampedusa schrumpft auf eine mikroskopische Grösse. Der Alltag geht trotz des Elends, das das Meer bringt, ruhig weiter. Nur ganz am Anfang hört Maria eine Nachricht über ertrunkene Flüchtlinge, mehr nicht. Die Tragödie vor der Haustür

bleibt abstrakt, als wäre diese Küche Tausende von Kilometern entfernt.

Gianfranco Rosi spart das Schicksal der Flüchtlinge nicht aus, behält jedoch Distanz. Es ist nicht der Einzelne und seine Geschichte, die ihn interessieren, sondern die Masse und das Beispielhafte. Das steht in einem gewissen Widerspruch zur Fokussierung auf seinen Protagonisten Samuele. Aber auch er verkörpert mehr als nur sich selbst, ist ein Kristallisationspunkt. Wenn er beim Arzt sitzt, dem er seine Mühe mit dem Atmen mit erwachsenem, süditalienischem Gestikulieren schildert, wirkt er abgeklärt, unschuldig und fragil zugleich. Er weiss nicht, woher seine Angstzustände kommen. Genauso wie die anderen wenigen Protagonisten kommt Samuele nie mit den Flüchtlingen in Berührung. Sinnigerweise sieht er mit einem Auge fast nichts, es ist träge und muss mittels Brille zum Sehen gezwungen werden. Seine Beschwerden stehen für die psychosomatische Reaktion einer Gesellschaft, die das Problem vor ihrer Haustür ausblendet und doch daran erkrankt.

Das einzige Bindeglied zwischen den getrennten Welten ist der Arzt, der Samuele behandelt. Er ist direkt mit dem Leid der Migranten konfrontiert. Seine Sorge um diese Menschen ist gross. Er ist auch der Einzige, der sich dazu äussert. Die Szene ist aufwühlend und gleichzeitig gebrochen, da am Rand des Bildes die Notizen des Arztes zu sehen sind und damit die Vorbereitung auf den Dreh ins Bild rückt. Durch solche kleinen Irritationen, die die Gemachtheit des Films offenlegen, bricht Rosi eine plakative Emotionalität.

Das Schicksal der Migranten steigert sich im Lauf des Films ins Unerträgliche. Was am Anfang nur per Funk und in den Radionachrichten zu hören war, abstrakt wirkte, konkretisiert sich am Ende in erschütternden Bildern erschöpfter, dehydrierter Menschen und schliesslich Toter im Inneren eines Bootes. So erscheinen am Anfang die Rettungskräfte in ihren Schutzanzügen entmenslicht, doch ihr ratloses Schweigen, wenn sie über den in schwarzen Säcken aufgereihten Leichen stehen, wiegt tonnenschwer wie die Last dieser unmöglichen Aufgabe. Allzu oft wiederholt sich das Gleiche, ohne dass Aussicht auf eine Änderung ins Bild geriete.

Rosi verwebt die Geschichten seiner Protagonisten, die liebevoll, berührend und auch witzig sind, mit der grossen Tragödie. Die Welten prallen ohne Kommentar und ohne emotionalisierende Musik aufeinander. Mit dieser Fokussierung auf den Alltag provoziert er Fragen, Fragen, die nicht beantwortet werden und wohl auch nicht beantwortet werden können. Immer wieder schreibt sich das Suchen als hoffnungsvolle Bewegung in die Bilder ein. Manchmal ist sie erfolgreich, wenn Samuele mit seiner Taschenlampe einen Vogel im Baum entdeckt, oft aber schweift der Strahl der Flutlichter der Schiffe erfolglos übers Meer. Die beiden Welten sind und bleiben sich fremd, Europa ist überfordert, und das Elend bleibt.

Tereza Fischer

→ **Regie, Kamera:** Gianfranco Rosi; **Schnitt:** Jacopo Quadri; **Ton:** Stefano Grosso. **Produktion:** Stemal Entertainment, 21 Uno Film, Les films d'ici. Italien, Frankreich 2016. **Dauer:** 108 Min. **CH-Verleih:** Xenix Filmdistribution; **D-Verleih:** Weltkino Filmverleih



Fuocoammare Samuele



Fuocoammare «Es ist unsere Pflicht zu helfen.»



Fuocoammare Der Junge und das Meer



Cemetery of Splendour

Cemetery of Splendour



«Sometimes movies don't really represent a concrete reality. They are more about our existence, our memories.»
Apichatpong Weerasethakul

Apichatpong Weerasethakul

Lange Zeit über war das Kino eine Kunst des Träumens. Ihre Meister hiessen Minnelli und Fellini, Buñuel und Ruiz, Bergman und Lynch. Diese Kunst des Träumens bestand aus dem Geträumten: aus den Défilés der Traumbilder und -figuren, aus den Emanationen und Umschriften des Unbewussten in der Sphäre des Sichtbaren. Das Kino von Apichatpong Weerasethakul ist ein anderes: nicht das des Geträumten, sondern der Träumenden. Ein Kino des Schlags. Hier haben sich die Traumbilder in die Tiefe des Schlafs zurückgezogen, ist das Traumgeschehen auf seine äusserste Rinde reduziert: auf die Bilder von Schlafenden. Diese sehen wir, nicht aber das, was sie träumen. Das Kino ist hier nicht mehr die Bühne der Träume – sondern ihr Grab.

Cemetery of Splendour ist ein solches Grab der Träume. Und dieses ist zunächst ein Grab von Königen, jahrtausendealt und tief verborgen unter der Erde auf dem Gebiet einer alten Schule im Norden Thailands. Soldaten waren hier angerückt, um Leitungen unter der Erde zu verlegen. Nun liegen sie, befallen von einer geheimnisvollen Krankheit, die sie tief schlafen lässt, im alten Klassenzimmer. Ab und an wachen sie auf, um bald darauf wieder das Bewusstsein zu verlieren. Jen, die den Angehörigen der Soldaten Krimskrams verkauft, beginnt, einen der Soldaten zu pflegen, und erfährt von zwei Göttinnen, an deren Schrein sie gebetet hat, den Grund für das Leiden: Die Könige, die hier begraben liegen, rauben den Soldaten ihre Energie, um sie für ihre Kriege zu benutzen, die sie bis heute fortführen:

«Sie schlagen sich auch jetzt noch, in diesem Moment.» Die Soldaten träumen, aber wir sehen ihre Träume nie, weil sie im Grab der Könige verschwinden – geträumt wird immer anderswo.

Die Schlafenden halten im Traum aber Kontakt zu dieser örtlichen und zeitlichen Ferne der einstigen Könige, ihrer Kriege, Paläste und Friedhöfe. Und eine Frau mit medialen Fähigkeiten hält wiederum Kontakt zu den Schlafenden, deren Erlebnisse sie den anderen berichtet, ohne dass sie dem Zuschauer je erscheinen würden. Im zweiten Teil des Films übernimmt sie dann den Geist des Soldaten, um Jen in einem Wäldchen hinter der Schule durch die unsichtbaren Ruinen des alten Palastes zu führen. Da man den Traum und das Ferne nie sieht, rückt das Ferne ins Nahe, entsteht also ein Kontinuum aus Nahem und Fernem, Anwesendem und Abwesendem, Lebenden und Geistern, Gegenwart und Vergangenheit, Menschen und Göttern, Körper und Geist.

Wie in **Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives** (2010), wo ein Sterbender in Kontakt mit den Geistern seines Lebens und seiner brutalen Vergangenheit beim Militär trat, ist dieses Kontinuum vor allem eines der Macht zwischen den Königen von einst und dem Militär, das heute in Thailand herrscht. Auch ist es jenes einer Gemeinschaft, die von dieser Macht gezeichnet ist, denn Weerasethakuls Figuren sind immer Leidende: Jen hat ein geschwollenes Bein, ein anderer hat Würmer, die Soldaten die Schlafkrankheit. Der Schlaf erscheint als die einzige Freiheit in einem Land, wo das Militär alles kontrolliert, während das Medium und die Verbindung des Entfernten dieser Macht eine neue, subkutane Gemeinschaft entgegenstellt. Die Leitungen, die unter der Erde des Krankenhauses verlegt werden, sind ebenso ein Geheimprojekt des Militärs wie neue Möglichkeiten der Kommunikation. Am Ende sagen sich Jen und der Soldat, sie hätten gegenseitig ihre Träume gesehen.

Nun bleibt aber die Macht ebenso wie der «Widerstand» gegen sie ohne Bild, sind sie doch selbst nur anderswo geträumte, bilderlose Träume. Die Kommunikationskabel bleiben unsichtbar; man sieht von Anfang bis Ende nur einen Bagger beim Umgraben der Erde. Was die Menschen untereinander verbindet, ist ebenso verborgen wie das Vorhaben des Militärs. Dieses ist «so geheim, dass es vor aller Augen statt hat», wie es am Ende heisst. Der Bagger schaufelt nur weiter an diesem Grab für die Träume, in das hinein diese entfliehen und verschwinden. Das Traumbild, das stets weit entfernt ist, erscheint auch nicht durch Montage zweier weit voneinander entfernter Bilder, wie bei Jean-Luc Godard. Es entsteht einzig und allein aus Entspannung. So scheint der Film wie auf einer Bilderrolle aufgezeichnet, die alles zusammenhält und sich gleichsam entrollt, entspannt, so wie der Film in zwei Teile (oder gar Filme) zerfällt: Wie in **Tropical Malady** oder **Uncle Boonmee** folgt einer Konzentration auf Innenräume ein Ausflug ins Draussen. Nach den Szenen im Krankenhaus führt das Medium Jen durch den unsichtbaren Palast im Wald hinter der Schule. «Siehst du? Roter Marmor», sagt sie ihr, während die Kamera mürbes Laub auf dem Waldboden zeigt. Das Traumbild



WERBEWEISCHER

*KINO
MACHT
APPETIT
AUF IHRE MARKE!*

Jetzt erleben.

werbeweischer.ch

entsteht allein im Erschlaffen der Gegenwart, so wie das Laub in seinem Mürbsein schlaff wird und aufhört, nur Bild von diesem Laub zu sein. Und allein diese Entspannung beinhaltet die Politik, aus der heraus oder zu der hin der Film aufwachen lässt: zu einer Politik des Laubes.

Der Ort dieses «entspannten» Traumbilds ist das Kino selbst. Hierhin gehen Jen und der Soldat in der Mitte des Films, wenn dieser also in zwei Teile zerfällt – womit das Kino selbst diese «Bilderrolle» ebenso zusammenhält wie entrollt. Von einer nur zur unteren Hälfte sichtbaren Leinwand verschwinden bald die Bilder eines Trailers und machen einer weissen Leinwand Platz. Es folgt ein Schnitt in den Schlafsaal, der von einer Phalanx von Schlaflampen in wechselndes Farblicht getaucht wird, wonach der wieder eingeschlafene Soldat aus dem Saal getragen wird und die Rolltreppen des Multiplexkinos sich mit dem Schlafsaal überlagern. Der Farbwechsel der Lampen, die surrenden Deckenventilatoren und die Rolltreppen bilden diese minimale, entspannte Bewegung, in der sich im Ruhenden das verborgene Traumgeschehen abzeichnet. Das Kino ist kein Ort der sichtbaren Traumbilder mehr – sondern ein Ort des Schlafs. Ebenso bilden die Röhrenlampen die Kehrseite eines Spektakels des Sichtbaren. Sie strahlen weniger Licht aus, als dass sie es beinhalten. Sie stülpen es auf seine nächtliche Seite um, machen das Licht zum Ding. Sie zeichnen die Träume der Schlafenden in den Raum: ihre äussere, nächtliche, schläfrige Seite.

Weerasethakuls Film erhellt damit eine Zeit, in der die Träume im Kino immer mehr zu Oberflächen und Dingen werden (wie all die Apparate, die die Bilder heute jenseits der dunklen Säle verstreuen). Zuletzt war in *The Neon Demon* von Nicolas Winding Refn die Schönheit «kein Ding», und in Spielbergs *The BFG* sind Träume umherschwirrende Farbkugeln. Weerasethakuls Kino ist in dieser Hinsicht das kostbarste. Er schickt den Zuschauer ins Kino wie in die Schule, die der Krankensaal ja früher war. Hier lernt man aber nicht das Aufwachen aus dem Traum, um die schlechten Illusionen zu überkommen, sondern hier lernt man zu schlafen, und (wie es ein Meditationslehrer hier einmal formuliert) im Schlaf zu wachen. Um den schlafenden Dingen wie im Schlaf ihr verborgenes Traumleben abzulesen. Wir müssen lernen, Filme wie im Schlaf zu sehen. Um wach zu sein, wenn mürbes Laub von rosa Marmor träumt.

Philipp Stadelmaier

→ Cemetery of Splendour / Rak ti khon kaen

→ Regie, Buch: Apichatpong Weerasethakul; Kamera: Diego García; Schnitt: Lee Chatametikool. Darsteller (Rolle): Jenjira Pongpas (Jenjira), Banlop Lomnoi (Itt), Jarinpattr Rueangran (Keng), Petcharat Chaiburi (Schwester Tet), Tawatchai Buawat (Mediator). Produktion: Kick the Machine, Illuminations Film, The Match Factory; Charles de Meaux, Simon Field, Hans W. Geissendörfer, Keith Griffiths, Michael Weber, Apichatpong Weerasethakul. Thailand, Grossbritannien, Deutschland, Frankreich, Malaysia, Südkorea, Mexiko, USA, Norwegen 2015. Dauer: 122 Min. CH-Verleih: Cinéma-thèque suisse



Cemetery of Splendour Geträumt wird anderswo

Seinen Architekturfilm *Une ville à Chandigarh* konzipierte Alain Tanner zusammen mit John Berger und würzte das kaleidoskopische Porträt von Le Corbusiers Retortenstadt mit einer kräftigen Prise Brecht.



Die lernende Stadt



Architekturfilm bilden ein Subgenre des Dokumentarfilms. Mit *Une ville à Chandigarh* präsentierte Alain Tanner einen ersten wichtigen filmischen Essay zu einem städtebaulichen Thema. Viele bedeutende Vertreter dieses Genres gerade auch aus der Schweiz werden folgen. Doch welchen Stellenwert nimmt die Architektur in Tanners Werk ein, und wie wird Le Corbusiers urbane Vision in Szene gesetzt? Sicher ist: Das klassische Narrativ «von der Idee zum Plan zum fertigen Gebäude» bedient der Westschweizer Filmemacher nicht.

Als Alain Tanner 1966 aus Indien zurückkehrt, ist er etwas ratlos. Sechs Wochen hatte er in Chandigarh gedreht, unterstützt von Kameramann *Ernest Artaria* und Assistent *Fred Hufschmid*. Er bereiste zum ersten Mal den Subkontinent, war fasziniert von der Aufbruchstimmung, die er vorfand, und kämpfte mit den fremden Gepflogenheiten. Ohne Drehbuch und ausgerüstet mit der neuen leichten Eclair-Kamera fängt er ein, was er vorfindet.

Zurück in die Westschweiz bringt Tanner viel filmisches Material, weiss aber nicht so recht, wie er es anordnen soll. Da tritt sein Freund *John Berger* auf den Plan. Der englische Schriftsteller kennt, im Gegensatz zu Tanner, die Arbeit von Le Corbusier gut und interessiert sich sofort für das Thema. Gemeinsam setzen sie sich an den Schneidetisch und sichten das Material. Sie entwickeln die Struktur des Films, und Berger schreibt den Offkommentar.¹ Es ist der Auftakt einer zehnjährigen erfolgreichen Zusammenarbeit.

Beide interessieren sich zu dieser Zeit für die politische Linke und wollen Bertolt Brechts Ideen für das Theater künstlerisch adaptieren.² Und tatsächlich mischen sie eine kräftige Prise Brecht in ihr Chandigarh-Porträt. Die Filmemacher wollen keinen didaktischen Dokumentarfilm, der die Zuschauer mit einer bestimmten Perspektive stark lenkt und allzu schnell Zusammenhänge herstellt. Die Zuschauer sollen sich ein eigenes Bild machen können.

Da kommt es gelegen, dass Berger selber nicht in Indien war und das Thema aus einer gewissen Distanz betrachten kann. Dieser Umstand schreibt sich dem Film ein: Bild- und Tonspur entwickeln eine starke Autonomie und werden in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander gesetzt. Das Ergebnis ist ein fast einstündiger filmischer Essay, der das dokumentarische Material assoziativ anordnet und keinen Anspruch auf Vollständigkeit hat. Auch nicht für die Themen Architektur und Städtebau.

Umbruch und Aufbruch

Neben Brasília ist Chandigarh das zweite grosse städtebauliche Projekt im 20. Jahrhundert. Möglich respektive notwendig wurde es durch die Unabhängigkeit Indiens 1947 vom britischen Thron. Der Teilstaat Punjab wurde in eine indische und pakistanische Provinz geteilt. Dadurch lag die ehemalige Hauptstadt Lahore nun in Pakistan. Diesen Umstand nahm Ministerpräsident Pandit Nehru zum Anlass,

im indischen Teil eine Stadt neu errichten zu lassen und ein kräftiges Zeichen für die Modernisierung des Landes zu setzen. Als Standort wählte man ein Gelände am Fuss des Himalajas in direkter Nachbarschaft zum Dorf Chandigarh, dessen Name man auf den neuen Hauptort übertrug. Geplant war die Stadt für 500 000 Menschen, heute leben dort über eine Million Inderinnen und Inder.

Zunächst entwickelte der Stadtplaner Albert Mayer den Masterplan. Ab 1950 war der Schweizer Architekt Le Corbusier für die Gesamtplanung verantwortlich und entwarf das Kapitol-Gebäude. Zu seinem Team gehörten bald die Engländer Jane Drew und ihr Ehemann Maxwell Fry, beide Experten auf dem Gebiet des Bauens in tropischen Klimaverhältnissen, und Le Corbusiers Cousin Pierre Jeanneret, mit dem er schon lange zusammenarbeitete und der die Projektleitung vor Ort übernehmen sollte.³ Für den Schweizer Architekten bedeutete dieser Auftrag eine grosse Herausforderung und zugleich einen Höhepunkt in seiner erfolgreichen Karriere.

Als *Une ville à Chandigarh* gedreht wurde, war Le Corbusier allerdings schon ein Jahr tot. Die Bauzeit der utopischen Stadt hatte bis zu diesem Zeitpunkt 16 Jahre in Anspruch genommen, und ein Ende war nicht absehbar. «Die Stadt ist da, um zu lernen», heisst es an einer Stelle im Offkommentar, was den fortwährenden Erneuerungs- und Aneignungsprozess betont, auf den die Filmemacher in Indien gestossen sind.

Nach eigenen Aussagen Tanners war *Une ville à Chandigarh* ein Auftragsfilm. Die Stiftung Le Corbusier und auch die Nichte des Architekten waren mit dem Vorschlag für dieses Projekt an ihn herangetreten. Produziert wurde der Film vom Westschweizer Fernsehen, der BBC und von Tanner selbst. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte der Filmemacher schon einige Dokumentarfilme gedreht, etwa über eine Schule oder Lehrlinge in der Schweiz, und vor allem für das Westschweizer Fernsehen kürzere Reportagen verfertigt. Noch ist sein Name wenigen Insidern bekannt. Erst kurze Zeit später folgt mit *La salamandre* (1971) sein internationaler Durchbruch im fiktionalen Film.

Tanners und Bergers Interesse galt klar gesellschaftspolitischen Themen. Chandigarh war in dieser Hinsicht eine Grossbaustelle: Nehru wollte sein Land zum Westen hin öffnen und die indische Gesellschaft modernisieren. Sein erster Fünfjahresplan sah etwa umwälzende Massnahmen für die Bildung vor. Chandigarh war sozusagen ein Testgelände für neuartige Schultypen, weshalb Pädagogen und Architekten eng zusammenarbeiteten. Die Filmemacher interessierten sich für diese Umbruchsituation, in der «Jahrhunderte überbrückt wurden», so der Sprecher im Off, «Jahrhunderte zu Fuss». Die zentrale Frage für sie war, ob diese Reformen, und vor allem die Architektur, zu einer besseren Lebensform führen. Denn in letzter Konsequenz geht es ihnen immer um den





Menschen. Das macht der Film mit einer thematischen Klammer an Anfang und Ende deutlich: Nicht imposante Gebäude sehen wir zu Beginn, sondern zur Arbeit aufbrechende Bewohner auf dem Fahrrad. Und am Schluss weilt die Kamera auf einer Inderin, die ein Lied direkt in die Kamera singt, akustisch begleitet von Sitar und Tabla.

Dieses Interesse für den Menschen bildet sich bereits in der Fotografie der fünfziger Jahre heraus. Eine Verlagerung weg von sorgfältig komponierten Architekturaufnahmen hin zu den Nutzerinnen und Nutzern bildet eine Art Paradigmenwechsel in der Fotografie jener Jahre.⁴ Asien, und so auch Indien, waren eine beliebte Destination für Reportagefotografen. Bedeutende Künstler wie Henri Cartier-Bresson, Ernst Scheidegger oder Werner Bischof sind mehrmals dorthin gereist.

Der Schweizer *Ernst Scheidegger* dokumentierte ausführlich die Entstehung von Chandigarh. Ihn interessierte der Lebensalltag, wie die Menschen in den neuen Gebäuden wohnen, arbeiten, die Stadt sukzessive in Besitz nehmen. Mit einem ethnografischen Auge fotografierte er vor allem auch die vielen Baustellen. Mehrere Tausend Menschen errichteten die neue Metropole mit ihren blossen Händen: die Baurüste aus Bambus mit Schnüren festgebunden, die Baumaterialien auf den Köpfen tragend. Da bilden die futuristischen Bauten Le Corbusiers eine irritierende Gegenkulisse zur altertümlichen Handarbeit der Inder. Vor allem die vielen Frauen und Kinder, die

etwa die Hälfte der Arbeitskräfte ausmachten, sind für Europäer ein interessantes fotografisches Sujet.

Im bewegten Bild lassen sich arbeitende Menschen und die Prozesse am Bau noch besser darstellen. In einer eindrücklichen Sequenz hält auch Tanner eine solche Szene fest: Die Kamera zeigt in der Totalen, wie Frauen das Baumaterial auf ihren Köpfen herantragen, wie die Betonteller in einer Menschenkette von Hand zu Hand weitergegeben und dann über das treppenartige Gerüst bis ganz nach oben gereicht werden. Kontinuierlich rückt die Kamera näher ans Geschehen heran und lässt den Zuschauer über die Schnelligkeit der Abläufe staunen.

Der Offkommentar wählt einen eigenen Weg: Er kommentiert das Gezeigte nicht, sondern verleiht der Sequenz einen poetisch-ideologischen Dreh. Zitiert werden die ersten Verse von Bertolt Brechts Gedicht «Fragen eines lesenden Arbeiters»: «Wer baute das siebentorige Theben? In den Büchern stehen die Namen von Königen. Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?» Diese Desynchronisation von Bild und Ton erzeugt einen schillernden Erzählraum, der vielfältige Sichtweisen provoziert.

Teaser-Dramaturgie

Überhaupt scheint Tanner und Berger die Vielschichtigkeit des Themas ein Anliegen zu sein. Sie entwerfen in ihrem Dokumentarfilm eine kaleidoskopische Perspektive auf Chandigarh. Es sind gegen 40 Themen,

die sie ansprechen: Der Film wechselt zwischen städtebaulichen Konzepten und täglichen Verrichtungen der Menschen, gesellschaftlichen Ungleichheiten und der Bedeutung der Tiere in Indien, Analphabetismus und einem Sikh-Erntetanz, traditioneller Handwerksarbeit und der Rolle der Frau. Kein Thema wird besonders hervorgehoben, keines entwickelt sich zwingend aus dem vorherigen. Sie werden immer nur ein Stück weit angerissen und dann durch das nächste abgelöst. Diese Teaser-Dramaturgie führt dazu, dass alle Inhalte wie gleichwertig nebeneinander liegen, kein klassischer Spannungsbogen den Zuschauer mitreisst. Und diese Struktur führt dazu, dass keines der Themen wirklich ausgeführt wird.

Der Offkommentar von John Berger, den Alain Tanner für die französische Version selbst relativ schnell eingesprochen hat, erweitert diesen assoziativen Charakter des Films zusätzlich. Oft wird das Visuelle mit literarischen Zitaten, von Rousseau bis Yeats, ergänzt, verfremdet, konterkariert. Manchmal weist der Offkommentar agitatorisch auf gesellschaftliche Missstände hin (Lohnungleichheit), selten ist er Ausdruck einer gewissen Skepsis (Kastensystem) oder wird pathetisch (Hoffnung auf neue Generation). Da die Originalgeräusche und die indische Musik in den Hintergrund gedrängt sind, ist der Offkommentar ein starker, auch dominanter Gegenspieler zum Bild.

Was für den ganzen Film gilt, gilt auch für die Architekturthemen. Innenräume werden durch Rückwärtsbewegungen der Kamera in ihren Dimensionen erfahrbar, seitliche Schwenks und Fahrten fangen die Fassaden und die horizontale Ausbreitung der Stadt ein, Rückwärtszooms verorten die neuen Gebäude in ihrem Kontext. Tanner konzentriert sich vor allem auf die Wohnbauten, die von Jane Drew und Maxwell Fry stammen, und die von Pierre Jeanneret konzipierten Schulbauten. Die Repräsentationsarchitektur, wie das Kapitol, das Le Corbusier selbst entworfen hat, interessiert ihn weniger. Im Zentrum steht immer die konkrete Nutzung – also wie sich die Menschen den gebauten Raum aneignen.

Diese bereits mehrmals genannte Fokussierung auf den Menschen ist eine grosse Qualität des Films. Wer sich für die Architektur interessiert, hat es schwerer. Die Personen im Bild lenken schnell von den räumlichen Parametern ab, und der Film sperrt sich auch hier gegen eine vermittelnde Kommunikation. Man muss ihn mehrmals anschauen, um die genannten architektonischen Aspekte herauszufiltern. Und selbst dann bleibt einiges offen.

Weil der Dokumentarfilm nicht dem Prinzip der Kontinuitätsmontage folgt, ist eine räumliche Orientierung für die Zuschauer in diesem ohnehin komplexen Stadtgefüge schwierig. So etwas wie eine kognitive Karte, also eine mentale Repräsentation der räumlichen Gegebenheiten, kann beim Betrachter kaum entstehen. Informationen zu den geschichtlichen Hintergründen, zum Architektenteam oder etwa zu Entwurf und Konstruktion fehlen ganz. Am deutlichsten wird diese Verweigerungshaltung bei einer Sequenz, in der die Handskulptur von Le Corbusier gezeigt wird. Sie ist nur wenige Sekunden im Bild

und bleibt unkommentiert. Wer nicht weiss, dass «La main ouverte» für Le Corbusier ein wichtiges Symbol, eine Art künstlerische Signatur war und gerade in Chandigarh als Zeichen für die blockfreien Staaten stehen sollte, kann diesen Zwischenschnitt nicht einordnen.⁵

Distanz durch Offenheit

«Obwohl meine Filme dramaturgisch flach und weich sind, scheinen sie mir viel subversiver und subtiler als die meisten sogenannten politischen Filme.»⁶ Was Tanner auf den fiktionalen Film bezieht, gilt in gewissem Sinne auch für *Une ville à Chandigarh*. Indem alle Themen gleichwertig behandelt werden, entsteht keine pulsierende Dramatik, sondern eine gleichmässige horizontale Erzählachse, manchmal ziemlich blutarm.

Die Montage bricht Inhalte immer wieder vorzeitig ab und lässt sie als Fragmente stehen. Vor dem Betrachter kann sich nur schwer ein abgerundetes Bild abzeichnen. Diese Unschärfe wird zusätzlich durch die verbalen Einwürfe des Offkommentars genährt. Insgesamt wird eine eindeutige Lesart erschwert, das Publikum auf Distanz gehalten, emotional nicht zu stark involviert. Es muss aufmerksam bleiben und eine eigene Haltung zum Gezeigten entwickeln. Da sind wir nahe bei Brechts epischen Ideen.

Architektur und Städtebau werden thematisiert, stehen aber nie für sich allein als ästhetische und konstruktive Phänomene da, sondern sind Bestandteil von grösseren gesellschaftspolitischen Zusammenhängen. Ganz fremd sind dem Film ein gewisser Personenkult oder eine Überhöhung der Architektur durch wohlkomponierte Einstellungen, wie sie Vertretern dieses Genres manchmal eigen sind. Vielmehr wird das Gebaute stets auf seine Gebrauchstauglichkeit und humane Dimension hin überprüft.

Gregor Imhof

Literatur

- 1 Interview mit Alain Tanner. *Les hommes du port / Une ville à Chandigarh*. trigon-film dvd-edition 61. Ennetbaden 2006.
- 2 Christian Dimitriu: A film poet between utopia and realism. Zürich 1991.
- 3 Stanislaus von Moos (Hg.): Chandigarh 1956. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry. Fotografien von Ernst Scheidegger. Zürich 2010.
- 4 Verena Huber Nievergelt: Zwischen Reportage und Architekturdokumentation. Ernst Scheideggers Indien. In: *Chandigarh 1956*. Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry. Fotografien von Ernst Scheidegger. Zürich 2010, S. 204–213.
- 5 Marie-Jeanne Dumont: Die offene Hand. Vom politischen Symbol zur Signatur des Künstlers. In: *Le Corbusier. Die menschlichen Masse*. Zürich 2015, S. 135–141.
- 6 Zitiert nach Karl Saurer: Die Gegenwart mit den Augen der Zukunft sehen. In: *Film in der Schweiz*. München, Wien 1978, S. 179.

Bei Lucio Fulci entpuppt sich die Verunstaltung von Gesichtern als reinigende Katharsis.

In *Non si sevizia un paperino* verbrennt sich der Priester an der Erinnerung sein Gesicht.

Blitze in memoriam

Nachdem der als Kindermörder entlarvte Priester Don Alberto dabei überrascht worden ist, wie er gerade versucht hat, ein weiteres Opfer, ein kleines Mädchen, von den Felsen des süditalienischen Städtchens zu werfen, kommt es zum Zweikampf mit seinen Verfolgern. Schliesslich stürzt der Mörder selbst in den Abgrund. Es ist ein schrecklicher Tod. Während sein Körper in die Tiefe fällt, sehen wir in Zeitlupe, wie sein Gesicht gegen die Felsen schlägt, wie es an den Steinen aufplatzt und zerrissen wird, bis der Priester schliesslich blutig entstellt auf der Wiese unter den Felsen zu liegen kommt.

Die Szene ist berüchtigt und exemplarisch für jene ausufernden Darstellungen körperlicher Verstümmelung, für die der Regisseur Lucio Fulci berühmt ist und die unweigerlich auch immer wieder Gegenstand der Zensur werden sollten. Der ekelerregend detaillierte Anblick einer Zerstörung des menschlichen Gesichts – das ist der Höhepunkt, auf den Fulcis Kino immer wieder zuläuft, seien es die ausgerissenen Augen in *... E tu vivrai nel terrore! L'aldilà* oder der von Maden zerfressene Schädel eines Untoten in *Zombi 2*, der es gar aufs Kinoplatat geschafft hat. Bei Fulci entpuppt sich die Verunstaltung von Gesichtern als reinigende Katharsis. Wer beim Betrachten seiner Filme sich also schockiert die Hände vors Gesicht schlägt, verhält sich damit paradox imitierend.

Die eineinhalb Minuten lange Szene des zu Tode stürzenden Priesters aus dem Giallo *Non si sevizia un paperino* liefert für Fulcis spätere Exzesse nicht nur eine erste Vorlage, sondern transzendiert bereits die späteren Imitationen. Denn das, was einem an



dieser bizarren Szene eigentlich und buchstäblich ins Auge stechen sollte, ist weniger der mehr oder minder gelungene Schockeffekt als vielmehr ein merkwürdiges Detail. Wir sehen nämlich, wenn der Kopf des Priesters an den Felsen aufschlägt, wie dieser Zusammenprall von Fleisch und Stein Funken schlägt. Jedes Mal, wenn die Haut vom Schädel gerissen wird, ist im Bild deutlich der Blitz einer Explosion zu sehen. Es ist anzunehmen, dass es sich bei diesem Blitz um das Entzünden jener Sprengladungen handelt, die der Tricktechniker «Squibs» nennt und mit denen man im Film bei Schiessereien den Einschlag von Pistolenkugeln fingieren kann (man sehe sich die Schlusszene von *Bonnie and Clyde* an).

Dieses Detail in *Non si sevizia un paperino* wäre also nichts anderes als ein fehlgeschlagener Trick, genauso fadenscheinig wie der fallende Priesterkörper, den auch ein nur durch den Spalt seiner Finger blickender Zuschauer sofort als Stuntpuppe erkennt. Naturalistische Darstellung, wie sie bei den Fans des Genres so gerne als Beurteilungskriterium von Splat-terhorror angewendet wird, sucht man hier vergebens. Die Feuerblitze auf dem Gesicht des sterbenden Mörders sind zweifellos alles andere als realistisch, lassen sich dadurch aber umso besser als verblüffende Metapher lesen für das, was die Filmerzählung in

diesem Moment gerade macht. Denn während der Killer zu Tode stürzt, zeigt uns der Film in Rückblenden, was den Priester zu seinen Taten veranlasst hat: weniger eine sadistische Lust als vielmehr im Gegenteil sein Glaube, die Kinder vor den Fallen der sexuellen Versuchung und damit vor dem ewigen Fegefeuer bewahren zu müssen, indem er sie im Zustand ihrer kindlichen Reinheit tötet. Um uns das klarzumachen, sehen wir im Gegenschnitt zu seinem Todessturz die Erinnerungen des Priesters, wie sie noch einmal als innerer Film an ihm vorbeiziehen, sehen die Bilder seiner einstigen Vertrautheit mit den Kindern, sehen seine Erinnerung an das Gebet der Kinder, nachdem sie bei ihm zur Beichte waren, an sein gemeinsames Fussballspiel mit ihnen und wie sie sich umarmten, aber auch an den Mord an einem der Kinder, dem er mit einem Stein den Hinterkopf eingeschlagen hat, um es anschliessend in Tränen in sein Gebet aufzunehmen.

«Flashbacks» nennt die Filmterminologie bekanntlich solche eingeschnittenen Erinnerungsbilder. Die Bildhaftigkeit des Begriffs sollte einen aufmerken lassen. Back with a flash. Memorias Reise in die Vergangenheit ereignet sich mit einem Blitz. Tatsächlich signalisiert das Kino solche Einbrüche der Erinnerung gerne in Form jener Kurzbilder, die ebenfalls den Blitz im Namen führen: «flash frames». Diese sind traumatisch im Wortsinn: Sie machen Löcher. «Als störende Ein-Fälle und Zwischenräume werden die Flash Frames zu Aus-Setzern der Diegese», heisst es dazu in Matthias Wittmanns Buch «Mnemo-Cine», seiner Theorie des Kinos als





die die Trennschärfe zwischen *bios* und *techné*, Mensch und Maschine ganz besonders eindrucksvoll kollabieren lässt», dann scheint Fulci diese gegenseitige Durchdringung sogar noch wörtlicher zu nehmen.

Der Flashback erweist sich hier als Pyrotechnik, die nicht auf einer Metaebene, sondern direkt auf dem Körper abgefackelt wird. An der Erinnerung verbrennt sich der Priester sein Gesicht. Dass diese erinnerten Bilder ihrerseits lauter Gesichtsentstellungen zeigen – von den in den gefalteten Händen vergrabenen Gesichtern der betenden Kinder, des Kopfballs im Fußballspiel oder des eingeschlagenen Hinterkopfs bei einem der Opfer – ist dabei von zusätzlicher Ironie. Diese Analogien unterstreichen nur noch mal, wie sehr sich der mit dem Kopf gegen den Felsen schlagende Killer auch noch in seiner finalen Erinnerung mit den Kindern identifiziert.

Was sich freilich in Wirklichkeit vor unseren Augen abspielt, ist die stetige Desidentifikation des Priesters mit seinen Opfern. Je länger der Sturz dauert, umso mehr verwandelt sich das vormals tatsächlich jugenhafte Antlitz des Priesters in eine immer noch unkenntlicher werdende Fratze. Am Ende wird die Leiche des Priesters nicht mal mehr mit sich selbst identifizierbar sein.

Wenn die Erinnerung Montage praktiziert, indem sie Gegenwart und Vergangenheit nahtlos aneinander-schneidet, dann führt Fulci vor, wie explosiv solch ein Zusammenstoß ausfallen kann. Statt vereinheitlichend wirkt die Montage als schmerzhaftes Sprengung, die man nicht nur intellektuell, sondern viszeral am eigenen Leib verspürt. Genau das aber hat schon Sergej Eisenstein mit «Montage der Attraktionen» gemeint. Und wer dabei nie an Lucio Fulci gedacht hat, der sei auf jene Stelle in Eisensteins Aufsatz verwiesen, wo dieser als Beispiel für jene unmittelbare sinnliche und psychologische Erschütterung des Zuschauers, um die es bei der Attrak-

tionsmontage geht, auf die Schauwerte des Grand-Guignol-Theater verweist: «mit Augenausstechen oder dem Abschlagen von Händen und Füßen». Das ist die Tradition, in der Fulcis Filme stehen, und dass es bei diesen Zerstückelungen auch um filmische Erinnerung geht, zeigt uns *Non si sevizia un paperino*. Die Erinnerung bricht ein als verstümmelnder Blitz. Die entstellten Toten erinnern uns daran.

Johannes Binotto



einer Erinnerungsmaschine. Wenn in Sidney Lumets *The Pawnbroker* der Holocaustüberlebende von seinen Erinnerungen an das Lager heimgesucht wird, zeigt der Film dies in Form von plötzlich auftauchenden Blitzbildern. Die unverfügbare Erinnerung präsentiert sich als Un-Fug im Filmablauf. Zugleich aber erinnert sich der Film bei solchen Blitzbildern nur wieder seiner selbst und daran, dass er selbst ja aus lauter Kurz-Bildern gemacht ist. «Vor allem in dieser Hinsicht erschliessen Flash Frames Verschlussenes: Sie lassen nicht nur auf ein Geheimnis schließen, das in der Vor-Geschichte der Figuren liegt, sondern lassen auch die verdrängte Basis des Films für einen kurzen Moment aufblitzen.»

Die Szene aus Lucio Fulcis *Non si sevizia un paperino* ist darum so faszinierend, weil sie diesen Blitz der Erinnerung, der sonst zwischen den Bildern stattfindet, nun ins Bild selbst hineinnimmt. Der Flash findet im Frame statt. Er ist damit Teil des Bildinhalts und mithin der Erzählung und sprengt diese doch zugleich. Sieht Matthias Wittmann im Flash Frame eine «montagetechnische Störung,



→ *Non si sevizia un paperino* (Italien 1972)
01:39:35–01:41:00

→ **Regie:** Lucio Fulci; **Buch:** Lucio Fulci, Roberto Gianviti, Gianfranco Clerici; **Kamera:** Sergio D'Offizi; **Schnitt:** Ornella Micheli; **Musik:** Ritz Ortolani. **Darsteller (Rolle):** Florinda Bolkan (La Maciara), Thomas Milan (Andrea Martelli), Irene Papas (Dona Aurelia Avallone), Marc Porel (Don Alberto Avallone)

Zum 75. Geburtstag von
Jean-Louis Comolli,
Filmkritiker, Filmtheoretiker, Filmmacher
und Liebhaber des Jazz

Mit dem Kino gegen das Schwärmen



La Cecilia (1976)

Unter den verschiedenen Arten Musik zu hören, ist die des Schwärmens wohl die selektivste. Freudig sucht der Schwärmer bei Mozart nach den immer gleichen schönen Stellen, und was ihm wegen seiner Sucht entgeht, interessiert ihn kaum. Filmkenner stehen dem in nichts nach, und die Namen, bei denen sie ins Schwärmen geraten, sind Legion. Auch bei Jean-Louis Comolli werden manche vollkommen hingerissen und nostalgisch: Jener Chefredakteur, der aus den «Cahiers du Cinéma» das einflussreichste Theorielabor der späten Sechziger machte; ein verschworener Kritikerzirkel; Apparatus-Theorien; ideologischer Ingrimm; schliesslich das Scheitern dieses Abenteuers.

So, wie die «Kleine Nachtmusik» nicht der ganze Mozart ist, lässt sich Comollis Schaffen nicht auf strukturalistisch-marxistische Filmtheorie herunterbrechen. Schwärmen kann auch Neugierde freisetzen; dann eröffnet sich dem Blick ein ungemein vielschichtiges Werk eines Filmtheoretikers, der es vierzig Jahre nach seinem letzten Apparatus-Text schaffte, diese Theorie für die zeitgenössische Medienlandschaft anschlussfähig zu machen, der zugleich als Regisseur sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme drehte und der eine Geschichte des Jazz schrieb.

Comolli wurde am 30. Juli 1941 in Philippeville im französischen Algerien geboren, kam von dort aus zum Studium nach Paris. Als permanenter Gast der Cinémathèque française fiel er *Jean Douchet* auf, der ihn anregte, einen Artikel für die «Cahiers du Cinéma» zu verfassen. Bereits in seinen ersten Aufsätzen interessierte sich Comolli für die Beziehung zwischen Film und Philosophie, verband Blanchot und Merleau-Ponty mit Ford und Huston. Die «Cahiers» befanden sich nach dem Tod von *André Bazin* und den ersten Filmen der Nouvelle Vague im Um-, aber noch nicht im Aufbruch. Nachdem gegen Chefredakteur *Eric Rohmer* 1963 gemeutert wurde, übernahm *Jacques Rivette* die Leitung des Magazins, der, um ausschliesslich als Regisseur zu arbeiten, seinen Posten 1965 wiederum an den nur 24-jährigen Comolli und den vier Jahre älteren *Jean Narboni* übertrug. Sie erkannten die vielen internationalen filmkünstlerischen Neuerungen und verstanden es, diese mit aktuellen Entwicklungen in der Psychoanalyse, Philosophie und Linguistik zu verbinden. So bahnte Comolli einer neuen Art der Filmkritik den Weg, ohne ihn vorzuzeichnen. Denn unter seiner Ägide lassen sich die verschiedenen theoretischen Modelle, die in der Zeitschrift diskutiert wurden, kaum auf einen Nenner bringen. Er selber interessierte sich für die Entwicklung des Kinos als Illusionserzeugungsanlage und den Modus, wie dort – im Anschluss an die Theorien Althusser – der Zuschauer aktiviert wird.

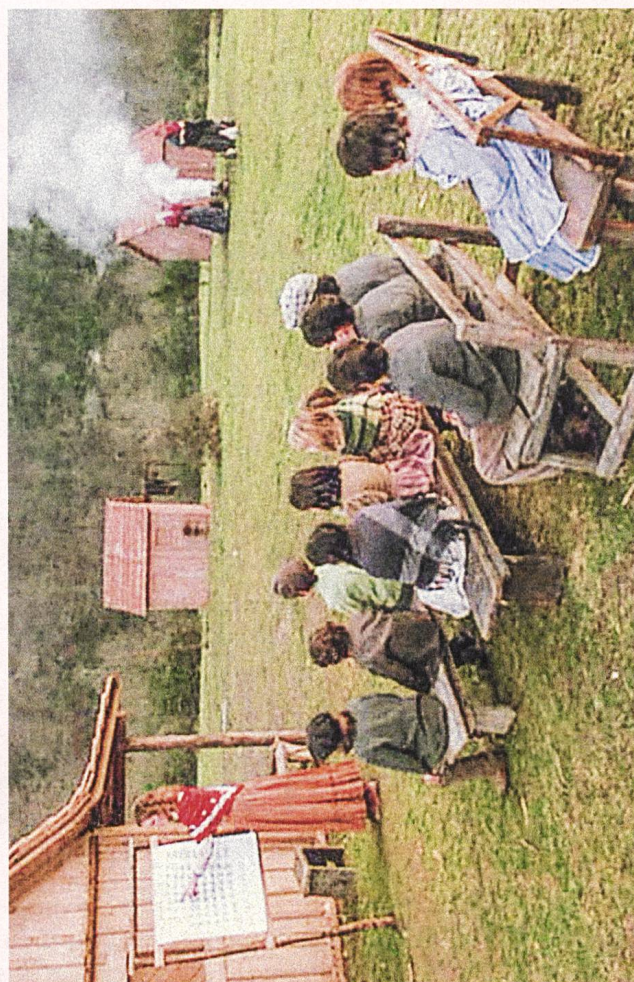
Eine ähnliche Haltung nahm er auch als Jazzkritiker ein. In seinem Buch «Free Jazz – Black Power» (zusammen mit *Philippe Carles*) stellte er sich gegen weisse Jazzschwärmer und diskrete Krämer musikalischer Mysterien und weist nach, wie widersinnig die Jazzgeschichte bisher geschrieben wurde – wie diese Musik in einen westlichen Kunstdiskurs assimiliert und politisch entleert wurde. Den neuen Free

Jazz hält musikalisch dann nichts mehr zusammen, nur seine politische Überbestimmtheit durch eine Geschichte der Unterdrückung: Es lassen sich keine Verläufe oder Themen verfolgen, es ist eine Musik der Improvisation von gleichberechtigten Klangquellen.

Dieses improvisierte Nebeneinander findet sich in Comollis Schauspielerführung in seinem ersten Spielfilm *La Cecilia*, der 1976, drei Jahre nach Comollis Ausscheiden aus den «Cahiers», in die Kinos kam. Dieser Film verfolgt den verfehlten Versuch einer Gruppe von Anarchisten in den 1890er-Jahren, in einem kleinen Teil Brasiliens eine eigene Kolonie zu errichten. Es drängen sich Parallelen zwischen dieser historischen Begebenheit und den persönlichen Erfahrungen Comollis auf: Zu Beginn der siebziger Jahre politisierten sich die «Cahiers» so stark, und ihr Versuch, eine Kulturfront zu errichten, war derart maoistisch inspiriert, dass sich die Redaktion schliesslich isoliert sah und zerbrach. Doch sind weniger die Korrelate interessant als Comollis ästhetischer Umgang mit dem Körper der Schauspieler. Ähnlich wie bei L'Herbier oder Cassavettes – über beide hat Comolli natürlich geschrieben – trifft die Kamera auf ein aktuelles Geschehen, fängt in langen Einstellungen Improvisationen ein.

Ist das Zusammenspiel von Körpern, die sich jedem Zwang widersetzen, und der Mise en Scène, die immer auch Zwang bedeutet, als eine Art Essenz des Kinos gesetzt, dann ist der Schritt zum Dokumentarfilm nur folgerichtig. Bereits 1968 drehte Comolli zusammen mit André S. Labarthe *Les deux Marseillaises* über die Parlamentswahlen. Nach ein paar weiteren Filmarbeiten und einer fast zehnjährigen Mitarbeit am «Dictionnaire du Jazz» begann Comolli 1988 regelmässig Dokumentarfilme zu drehen, inzwischen über zwanzig. In seinen zyklisch entstandenen Filmen über Wahlkämpfe in Marseille räumt er den Körpern der Politiker einen für sie ungewohnten, unkontrollierbaren Spielraum ein: Jean-Marie Le Pen gibt sich fernseherprobt volksnah, als ihm aber jemand zu nahe kommt, donnert er: «Fassen Sie mich nicht an!»

Doch behauptet Comolli nicht, seine Kamera schwärme für die Realität. Jeder Dokumentarfilm beginnt mit einem Hier und Jetzt, aber dieses ist immer auch ein in der Mise en Scène Gemachtes. In *Naissance d'un hôpital* (1991) vollzieht der Architekt Pierre Riboulet entlang seines Arbeitsjournals noch einmal seine Planung eines Kinderspitals nach: wie ein einsamer Schöpfer, der nachts arbeitet und der ein Gebäude mit und gegen den Tod zu bauen hat. Nachts lässt Comolli auch die Mitarbeiter des Amtes für Sozialversicherung in *La vraie vie (dans les bureaux)* (1993) auftreten, über ihre eigenen Lebensläufe sprechen, wie sie anfangen zu arbeiten und wo sie nun stehen. *Buenaventura Durruti, anarquista* (2000) erzählt von der Ermordung des berühmten Revolutionärs, indem Proben eines Durruti-Theaterstücks ins Bild gesetzt werden. Dabei fallen die Mise en Scène der Kamera und die des Theaters zusammen, bis die Inszenierungsarbeit Teil der filmischen Illusion wird.



La Cecilia (1976)

Der Vereinigung von Zwang und dem Widersetzen im Kino entspricht aufseiten der Zuschauer der Zweifel am Bild und der gleichzeitige Wunsch, der Illusion auf der Leinwand zu glauben. Aufgrund dieser synthetischen Kraft blickt Comolli optimistisch in die Zukunft des Kinos. Seinen 1973 abgebrochenen Apparatus-Text «Technique et idéologie» setzte er 2009 im Buch «Cinéma contre spectacle» fort: Nun ist es gerade die Fähigkeit des Kinos, Zusammenhang zu stiften, wodurch es in der aktuellen Medienlandschaft eine dringende Position einnimmt. Im Spektakel der umfassenden Präsenz von Bildern befindet sich der Zuschauer gegenwärtig nicht mehr im Spiel von Zweifel und Glauben. Es ist klar, hier spricht nicht jemand, der als cinephiler Schwärmer in seiner Jugend in die Cinémathèque ging, sondern dort eine Ausbildung im Kinosaal erhielt, die für ihn bis heute Gültigkeit hat. Und aus dieser Perspektive heraus haben sich die Anliegen des Kinozuschauers zu den Anliegen aller Menschen erweitert. Das Kino bewahrt uns davor, leichtgläubig zu sein oder selbstzufriedene Schwärmer zu werden, weil wir nur dort eine Illusion erfahren, um deren fragilen Status wir wissen.

Stephan Ahrens

Wiederholung als Überschreitung

Johannes Binotto

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

Die Möglichkeiten des Remakes

Vertigo (1958) Regie: Alfred Hitchcock, James Stewart als Scottie und Kim Novak als Madeline



Im Herbst kommt das Remake von **The Magnificent Seven** in die Kinos, der selbst schon eine Wiederauflage von Akira Kurosawas **Die sieben Samurai** war. Die Kopie der Kopie? Ein Abklatsch? Ein unerlaubter Übergriff? Weder noch, denn die Wiederholung als Verfremdungsverfahren verwandelt das vermeintliche Original in einen sich stets verändernden Teil eines schillernden Ganzen.

Franz und sein Liebhaber haben die Bank bereits verlassen, da kehrt die Kamera noch einmal zurück zum Schalterbeamten hinter der Glasscheibe. «Bar... bar... bar...» spricht dieser vor sich hin. «Wenn man ein Wort ganz oft sagt, versteht man gar nicht mehr, was es bedeutet.» Diese wundersame kleine Szene findet sich in Rainer Werner Fassbinders **Faustrecht der Freiheit** – ein kurzer Moment des Stockens und Stotterns, wo der Lauf des Films sich unterbricht, sehr auch zur Irritation der Zuschauer. Und genau darum geht es: Irritation und Iteration gehen Hand in Hand.

Unterbrechung und Wiederholung sind gar keine Gegensätze, sondern vielmehr ein und dasselbe Phänomen. Wenn man etwas nur oft genug wiederholt, kennt man es nicht mehr – weiss der Mann hinter dem Schalter. Repetition bringt keine grössere Vertrautheit, sondern schafft im Gegenteil Verwirrung, so wie ein Déjà-vu uns gerade deswegen so irritiert, weil wir es als etwas erleben, das wir doch bereits gesehen haben. Die Wiederholung ist eine Praktik der Verfremdung.

Fassbinders Szene könnte mithin als Denkbild dienen, wie man sich der Praktik des filmischen Remakes anzunähern hat: nämlich als einem faszinierenden Versuch, über Wiederholung Unvertrautheiten zu schaffen. Mag sein, dass die Gründe, warum das amerikanische Kino immer wieder gern auf bereits vorhandene Filmstoffe zurückgreift, vor allem kommerzieller Natur sind. Man betreibt Recycling als günstigere Alternative zur Neuerfindung. Daraus aber

abzuleiten, dass ein Remake zwangsläufig über weniger Ideenreichtum verfüge als die Vorlage, ist gleichwohl falsch. Diese leider gängige Auffassung folgt jener Logik des Kopierens, die überzeugt ist, dass bei jeder Reproduktion ein bisschen mehr an ursprünglicher Information verloren geht, so wie wenn man eine Textseite auf den Fotokopierer legt, um dann die entstandene Kopie ihrerseits wieder abzulichten, immer wieder, so lange, bis man den ursprünglichen Text nicht mehr entziffern kann. Aber wächst den Kopien mit diesem Unleserlichwerden des Textes nicht zugleich auch etwas zu? Was der Text an Lesbarkeit verliert, gewinnt die Kopie an Rätselhaftigkeit.

Wie die Szene bei Fassbinder zeigt, schafft selbst noch das stumpfsinnigste Wiederholungsverfahren etwas Neues. «Wenn man ein Wort ganz oft sagt, versteht man gar nicht mehr, was es bedeutet.» In der schieren Repetition vermag das Wort sich zu verwandeln. Wenn man es ganz oft sagt, wenn man es lange genug kopiert, kann es seine Bedeutung abstreifen und zum puren Klang werden, zum rätselhaften, undeutbaren Phänomen, dem nicht mehr allein durch die Semantik beizukommen ist.

«Die Wiederholung ist in jeder Hinsicht Überschreitung.»

Wiederholt man ein Wort ganz oft, merkt man, wie wenig man eigentlich von ihm weiss. Das Wort nicht mehr zu verstehen, ist Verlust nur in der Auffassung derjenigen, die glauben, es gäbe nur eine einzige und nur eine richtige Weise, was Wörter sein können. Nur dem, der an nur eine Möglichkeit glaubt, erscheint die Kopie als minderwertig. Er hat das Potenzial der Wiederholung nicht verstanden.

In seinem Buch «Differenz und Wiederholung» unterscheidet Gilles Deleuze die Wiederholung von dem, womit sie gerne verwechselt wird und was er «Allgemeinheit» nennt. Das Denken der Allgemeinheit geht von einem allgemeingültigen Gesetz aus, vor dessen Hintergrund alle sich wiederholenden Phänomene nur wieder Bestätigungen dieses Gesetzes sind. Dass Naturphänomene immer wieder gleich ablaufen, liegt daran, dass sie auf einem einzigen Gesetz gründen. Dass Regentropfen immer von oben nach unten fallen, liegt daran, dass sie von ein und demselben Gesetz der Schwerkraft beherrscht werden. Die Allgemeinheit stellt den Bezugsrahmen, in dem die Phänomene sich ereignen und so miteinander vergleichbar werden. Diesem Denken der Allgemeinheit folgt auch der Begriff des Originals. Wie ein Naturgesetz bildet das Original den absoluten Bezug, mit dem alle vorkommenden Varianten verglichen werden müssen. So funktioniert denn auch, wie man gemeinhin mit Kopien umgeht: Eine Kopie wird nur als Kopie *von etwas* wahrgenommen. Sie wird danach bewertet, wie sie sich zum Original verhält, wie ähnlich oder unähnlich sie diesem ist.

Für Deleuze geht es bei der Wiederholung aber um etwas ganz anderes. Die Wiederholung ist gerade nicht Bestätigung eines allgemeinen Gesetzes, sondern dessen Demontage. Wiederholung ist nicht

konformistisch, sondern transgressiv. «Die Wiederholung ist in jeder Hinsicht Überschreitung.» Sie anerkennt denn auch nicht das Original als unhintergehbare Referenzgrösse, sondern verschiebt und verwandelt vielmehr dieses Original im Akt der Repetition. Genauer gesagt: Es gibt für das Denken der Wiederholung überhaupt kein Original mehr, sondern immer nur neue Wiederholungen.

Die Wiederholung ist das Primäre, so wie beispielsweise in den Reproduktionen Andy Warhols, wo sich kommerzielle Produkte und deren Erscheinung in Kunst verwandeln und diese ihrerseits wieder in ein Konsumprodukt. Welches ist das Original von Warhols «Campbell's»-Suppen-Bildern? Die allererste Suppenbüchse, die Campbell hat produzieren lassen? Oder die unzähligen Suppenbüchsen in den Supermärkten? Oder die Werbeanzeige davon in den Illustrierten? Oder Warhols erster Siebdruck? Oder die erste der 32 Abbildungen auf seinem Gemälde «32 Campbell's Soup Cans»? Oder sie alle zusammen? Ein Original, so macht die Pop-Art besonders plakativ klar, gibt es nicht, sondern nur laufende Wiederholungen, die in jedem Wiederholungsschritt immer etwas Neues schaffen und die, wie es bei Deleuze heisst, «einen Unterschied machen». Die Wiederholung ist folglich eine Praktik der Differenz und nicht etwa deren Gegenteil.

Ist nicht der Film jene Kunstform,
die ganz besonders exzessiv mit der Idee
des Originals Schluss gemacht hat?

Diskussionen von Film-Remakes bleiben indes meist in der Sackgasse eines Denkens der Allgemeinheit stecken. Wie Kopien werden auch Remakes meist danach beurteilt, wie sie sich zum Original verhalten. Was ist besser, was ist schlechter als im Original? Wie ähnlich sind sie ihm? Eine besonders bornierte und möglicherweise auch typisch europäische Originalfetischisierung geht dabei fast immer stillschweigend davon aus, dass die Vorlage zwangsläufig besser sein müsse als deren Remake. Man übersieht freilich, wie heikel der Begriff «Original» im Fall des Kinos ohnehin ist. Ist nicht der Film jene Kunstform, die ganz besonders exzessiv mit der Idee des Originals Schluss gemacht hat? Nicht nur, dass die Entstehung eines Films ein Prozess andauernder technischer Reproduktion ist, angefangen vom Dreh, bei dem die optischen Erscheinungen vor der Linse auf Film kopiert werden, über die verschiedenen Arbeitskopien bis zu all den Vorführkopien, die schliesslich in die Kinos verschickt werden. Nicht nur, dass die Materialbasis eines Films aus lauter Kopien besteht, vielmehr wird diese Materialbasis noch zusätzlich entmaterialisiert: als Kunstwerk, das erst im Akt der Vorführung entsteht und sich sofort unweigerlich wieder verflüchtigt. Der Film kennt nicht nur kein Original und ist die wiederholte Aufführung, er ist auch bei jeder Wiederholung ein anderer. Jede Aufführung ist anders, weil sich die Vorführbedingungen und nicht zuletzt wir selbst als Publikum uns verändern. Fassbinders Schalterbeamter würde sagen: Wenn man einen Film ganz oft sieht, versteht man nicht mehr, was er bedeutet. Beim Déjà-vu wird uns unheimlich.

Remakes sind deshalb interessant, weil sie die Logik einer Wiederholung als Verschiebung und Differenz, die dem Film bereits als Medium inhärent ist, auf einer zweiten, expliziten Ebene noch einmal wiederholen. Indem Remakes Geschichten, aber auch formale Gestaltungsweisen wiederholen, decken sie gleichsam die inneren Widersprüche und internen Differenzen auf, die diese Geschichten immer schon auszeichneten. Remakes sind also nicht nur Verschiebungen im Vergleich zu ihren Vorgängern, vielmehr gelingt es ihnen, diesen Vorgängern ihren Status als Original abzuerkennen und sie nachträglich in Wiederholungen umzuwandeln. Indem Remakes einen älteren Film wiederholen, verschieben und verändern sie ihn zugleich und machen ihn zu nur einer weiteren Variante, einer weiteren Wiederholung. Es kann deshalb auch nicht mehr darum gehen, zu beurteilen, welche Version nun besser oder schlechter ist, sondern darum, die sich ereignenden Verschiebungen wahrzunehmen und zu untersuchen.

Das Remake als Kontrastmittel

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Möglichkeiten einer bedeutungsverschiebenden Wiederholung liefert ein besonders berüchtigtes, weil als eigentliche Freveltat wahrgenommenes Remake: Gus Van Sants *Psycho* von 1998. Der Versuch, eines der anerkanntesten Kinokunstwerke neu zu verfilmen, musste umso wahnwitziger erscheinen, als sich die Version von Gus Van Sant nicht nur beim Drehbuch, sondern mitunter bis in die Bildeinstellungen hinein an Alfred Hitchcocks Vorlage hält. Gerade in dieser offensiv ausgestellten Nähe zu *Psycho* von 1960 musste sich Van Sants farbiges Nachspiel von Hitchcocks Meisterwerk immerzu als leicht entstellter Zwilling ausnehmen, was die Kritik sofort zum Anlass nahm, die Abweichungen des Remakes von der Vorlage zu protokollieren, wie etwa Thomas Leitch in seinem einzig in einer Auflistung der Unterschiede sich erschöpfenden Aufsatz «101 Ways to Tell Hitchcock's *Psycho* from Gus Van Sant's».

Interessant an der Frage, wo und wie das Remake von der Vorlage differiert, ist indes lediglich, wie diese Differenzen nicht nur den neuen Film auszeichnen, sondern zugleich auch den alten Film neu akzentuieren. Die Szene etwa, in der der Motelbesitzer Norman Bates durch ein Loch in der Wand seines Büros die Protagonistin Marion Crane dabei beobachtet, wie sie sich auszieht. Van Sant macht im Gegensatz zu Hitchcock klar, dass der Voyeur dabei masturbiert. Slavoj Žižek hat just auf diese Szene hingewiesen als Beleg dafür, dass Van Sant nicht zuletzt die psychologische Pointe von Hitchcocks Film verpasse. Wäre Norman nämlich, so Žižeks Argument, überhaupt in der Lage, beim Beobachten der Frau onanierend sexuelle Befriedigung zu erlangen, bräuchte es wohl das ganze Morden nicht. Allerdings geht dieses Argument nicht weit genug. Denn das eigentlich Bedeutsame an Van Sants Änderungen ist, dass dadurch Hitchcocks Voyeurszene noch verstörender wird. Die eindeutig deklarierte Masturbation bei Van Sant, fern davon, schmutziger und obszöner zu sein als die Hitchcock'sche Variante, ist



Psycho (1960) Regie: Alfred Hitchcock, Anthony Perkins als Norman Bates



Psycho (1998) Regie: Gus Van Sant, Vince Vaughn als Norman Bates



Vertigo (1958) Regie: Alfred Hitchcock, Kim Novak als Judy und James Stewart als Scottie



Vertigo (1958) Regie: Alfred Hitchcock, James Stewart als Scottie und Kim Novak als Madeline

in Wahrheit eigentlich eine Beruhigung. Wo das heimliche Beobachten einer Frau einzig dazu dient, sich einen runterzuholen, bewegt man sich im vertrauten Terrain physiologischer Erregungsökonomie. Das weit geöffnete Auge bei Hitchcock indes, dem keine bestimmte Gefühlsregung abzulesen ist, sondern das nur unablässig schaut, fast wie festgeschraubt in der Wandöffnung und gleichsam entkoppelt von Normans Körper, mutet da ungleich beunruhigender an. Gerade weil der Blick sich selber zu genügen und auf ewig erstarrt zu sein scheint in seiner puren Triebhaftigkeit, die nie eine Abfuhr in Form einer Masturbation erleben wird, zeugt er von einer Perversion, die weit über die banalen Wicksphantasien von Van Sants Norman hinausgehen. So dient das Remake gleichsam als Kontrastmittel, anhand dessen sich nicht nur die Brillanz von Hitchcocks Film zeigt (wie alle Kritiker sofort eilig unterstrichen haben), sondern vor allem das sich zeigt, was bereits in Hitchcocks *Psycho* mehr war als dieser Film selbst.

«Mother – what's the phrase –
isn't quite herself today.»

Dies aus Hitchcocks Werk herauszukitzeln, hatte einige Jahre vor Gus Van Sant bereits der französische Künstler Pierre Huyghe mit seiner Arbeit *Remake* gemacht, wo er unter minimalsten Bedingungen in einem Appartement der Pariser Banlieue und mit französischen Laiendarstellern Hitchcocks *Rear Window* Einstellung für Einstellung akribisch nachgedreht hat. Was Van Sant über Zugaben erreicht, gelingt Huyghe (den Filmstills nach zu schliessen) durch Reduktion: mithilfe eines Remakes zeigen, was schon im Hitchcock-Film irgendwie nicht stimmte. Huyghes Skelettierung von *Rear Window* macht klar, mit welchen verfremdenden Reduktionen bereits die Vorlage operierte. Und im Gegenzug erlauben einem die Ausschmückungen, die sich Van Sants Remake leistet, noch schärfer zu erkennen, wie abstrakt der alte *Psycho* eigentlich immer schon war. Im Wiedersehen durch die Linse des Remakes erkennen wir beispielsweise, wie leer und rudimentär die Sets bei Hitchcock sind, ein Effekt freilich nicht zuletzt von Hitchcocks Ambition, einen Kinofilm unter den Produktionsbedingungen des Fernsehens zu machen. Die gleichsam antiillusionistische Kargheit früher amerikanischer Fernsehserien wie *Playhouse 90*, *Twilight Zone*, *Dragnet* oder eben auch *Alfred Hitchcock Presents* (und die einem im Nachhinein unweigerlich als Ankündigung etwa jenes nackten Stils von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet vorkommen kann) herrscht auch in *Psycho*. Wo die Räume bei Van Sant nur schon ob ihrer Farbigkeit viel vielfältiger ausgestattet wirken, sind die Schauplätze bei Hitchcock in ihrer Leere klaustrophobisch. Der Keller, in dem die Mumienmutter wartet, ist bei Van Sant ein schillerndes Kabinett und somit gefundenes Fressen für den Hermeneutiker, der alle dort versammelten Gegenstände auf ihre symbolische Bedeutung hin abklopfen möchte. In Hitchcocks Kartoffelkeller hingegen gibt es buchstäblich nichts zu sehen. Die Szenen scheinen vielmehr wie in einer Installation des

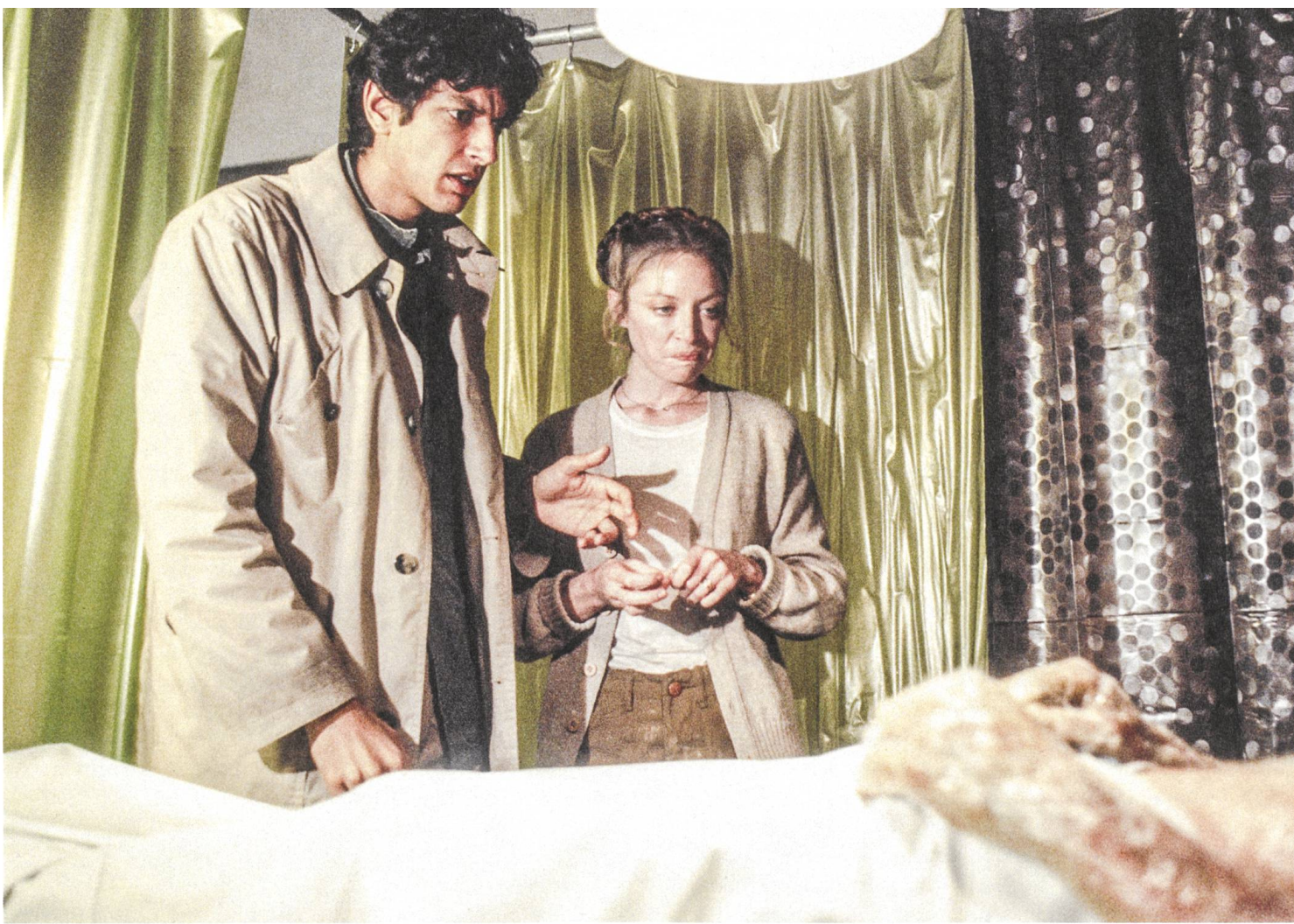
deutschen Künstlers Thomas Demand zu spielen, der in seinen Modellen aus Papier und Pappe reale Räume präzise nachbaut, die aber doch immer modellhaft, künstlich und leer wirken. So wie Demand die realen Orte in Form seiner Modelle wiederholt und dadurch in ihrer Bedeutung verschiebt, erscheinen auch die Szenerien bei Hitchcock als Wiederholungen von Wiederholungen: Kopien von kopierten TV-Kulissen, die ihrerseits Bühnenkulissen kopieren. Kein Original. Nur Wiederholungen.

Das passt freilich als Verfahren haargenau zum Hitchcock'schen Œuvre und insbesondere diesem Film, der sich ja auch inhaltlich genau um solch verschiebende Wiederholungsverfahren dreht. Wie sagt Norman Bates doch so treffend: «Mother – what's the phrase – isn't quite herself today.» Mama Bates, die wir im Keller von *Psycho* aufspüren, ist ja tatsächlich nicht recht sie selbst, sondern vielmehr eine durch den Sohn fabrizierte Mumienkopie. Mama Bates ist das, was der Philosoph Jeremy Bentham, der Erfinder des panoptischen Überwachungsgefängnisses, eine Auto-Ikone nannte und nach seinem Tod aus sich selbst machen liess: ein Denkmal, fabriziert aus den mumifizierten eigenen Überresten. Mama Bates ist eine Wiederholung ihrer selbst, die wiederum von und durch ihren Sohn wiederholt wird und so weiter ...

Wiederholungsspiralen

Die Remakes von Pierre Huyghe und Gus Van Sant zeigen nicht zuletzt dies: Bei Hitchcock sind Remakes schon im eigenen Werk mit eingebaut. Das gilt nicht nur dort, wo er explizit einen früheren Film noch einmal verfilmt, wie geschehen mit seinen beiden Versionen von *The Man Who Knew Too Much* aus den Jahren 1934 und 1956, oder wo er Versatzstücke von Film zu Film wiederholt, sondern eben auch innerhalb ein und desselben Films, wie etwa in *Vertigo*, der in zwei Teile zerfällt und die zweite Hälfte eine Nachbildung der ersten ist. So wie in *Vertigo* der Expolizist Scottie im zweiten Teil des Films jene Frau nacherschaffen will, die ihm im ersten Teil gestorben ist, so operiert der ganze Film über sich wiederholende und dadurch sich verschiebende Szenen. Von den Schwenks über San Francisco, die mal von rechts nach links und dann von links nach rechts verlaufen, bis zu den Figuren, die sich hinsetzen, wenn die andere aufsteht, und aufsehen, wenn das Gegenüber den Blick senkt. «I look up ... I look down ... I look up ... I look down ...» – so versucht sich Scottie selbst von seiner Höhenangst zu heilen, während er dazu auf den Küchenschemel klettert.

Aber natürlich kommt man mit diesem Spiel der Wiederholungen weder zurück zum sicheren Anfang noch bei einem glücklichen Ende hinaus, sondern gerät nur immer tiefer in die Spirale der Wiederholungen hinein. Es wird sich denn auch prompt erweisen, dass das Remake jener toten Frau, die sich Scottie im zweiten Teil zusammenbastelt, tatsächlich jene Frau ist, in die er sich im ersten Teil verliebt hatte. Scottie hatte immer nur mit einer Kopie zu tun, nie mit dem Original. Dieses gabs gar nie, am Anfang war immer schon die Wiederholung. Was Scottie macht, ist das



Invasion of the Body Snatchers (1978) Regie: Philip Kaufman, Jeff Goldblum als Jack Bellicec und Veronica Cartwright

Invasion of the Body Snatchers (1956) Regie: Don Siegel, King Donovan, Carolyn Jones, Kevin McCarthy, Dana Wynter





[Invasion of the Body Snatchers \(1978\)](#) Donald Sutherland als Matthew Bennell

[Invasion of the Body Snatchers \(1956\)](#) Kevin McCarthy als Dr. Miles J. Bennell



Remake eines Remakes. So müsste man denn auch das Argument in Chris Markers berühmtem Essay «A Free Replay (notes sur *Vertigo*)» umkehren. Wenn Marker sagt, dass der zweite Teil des Films eigentlich nur die geträumte Fortsetzung des ersten sei, dann scheint einem beim Wiedersehen das Gegenteil mindestens so plausibel: Eigentlich ist der zweite Teil der heimliche Beginn und der erste Teil dessen phantasmatische Wiederholung. Bitte alles nochmal von hinten. «I look up ... I look down ...» – Replays und Remakes, Wiederholungen über Wiederholungen.

Akt unerlaubter Fortpflanzung

Wo hat es angefangen? So fragt man sich auch in Jacques Tourneurs *Cat People* (1942), wenn die Protagonistin in einem Restaurant von einer katzenartigen Frau mit «moja sestra» – «meine Schwester» angesprochen wird, noch ehe die Heldin selbst von ihrer Doppelidentität als Wildkatze erfahren hat. Das Wiedererkennen durch die anderen kommt vor der Selbsterkenntnis. «Du bist nicht die Erste» – auch das bedeutet die Begrüssung der Protagonistin durch die fremde Frau im Restaurant. «Moja sestra» – «du bist nur die Wiederholung von mir.» In seinem Remake von Tourneurs Film von 1982 macht Paul Schrader nichts anderes, als auch diese Wiederholung noch zu wiederholen. Wo man sich bei Tourneur fragt, wie alles angefangen hat, führt uns Schraders Eröffnungssequenz an den Anfang aller Zeiten. Oder ist das Ende? Im mal glutroten und dann nachtblauen Nirvana zum Filmanfang findet ein Ritual statt, in dem sich Mensch und Panther vereinigen, offenbar nicht zum ersten Mal, sondern immer und immer wieder. Und wo es bei Tourneur eine Heldin gibt, sind es bei Schrader deren zwei: Schwester und Bruder. «Moja sestra, moj brat.» Die sodomistische Vereinigung von Mensch und Tier wird noch in Form einer inzestuösen Geschwisterliebe wiederholt und weitergetrieben. Es ist, als habe Schrader Tourneurs Film weiterdelirierte, so wie man ein grausiges Märchen bei jeder neuen Wiederholung noch etwas mehr ausschmückt, noch etwas weitertreibt, bis es etwas ganz anderes geworden ist. Remake als Bastardisierung.

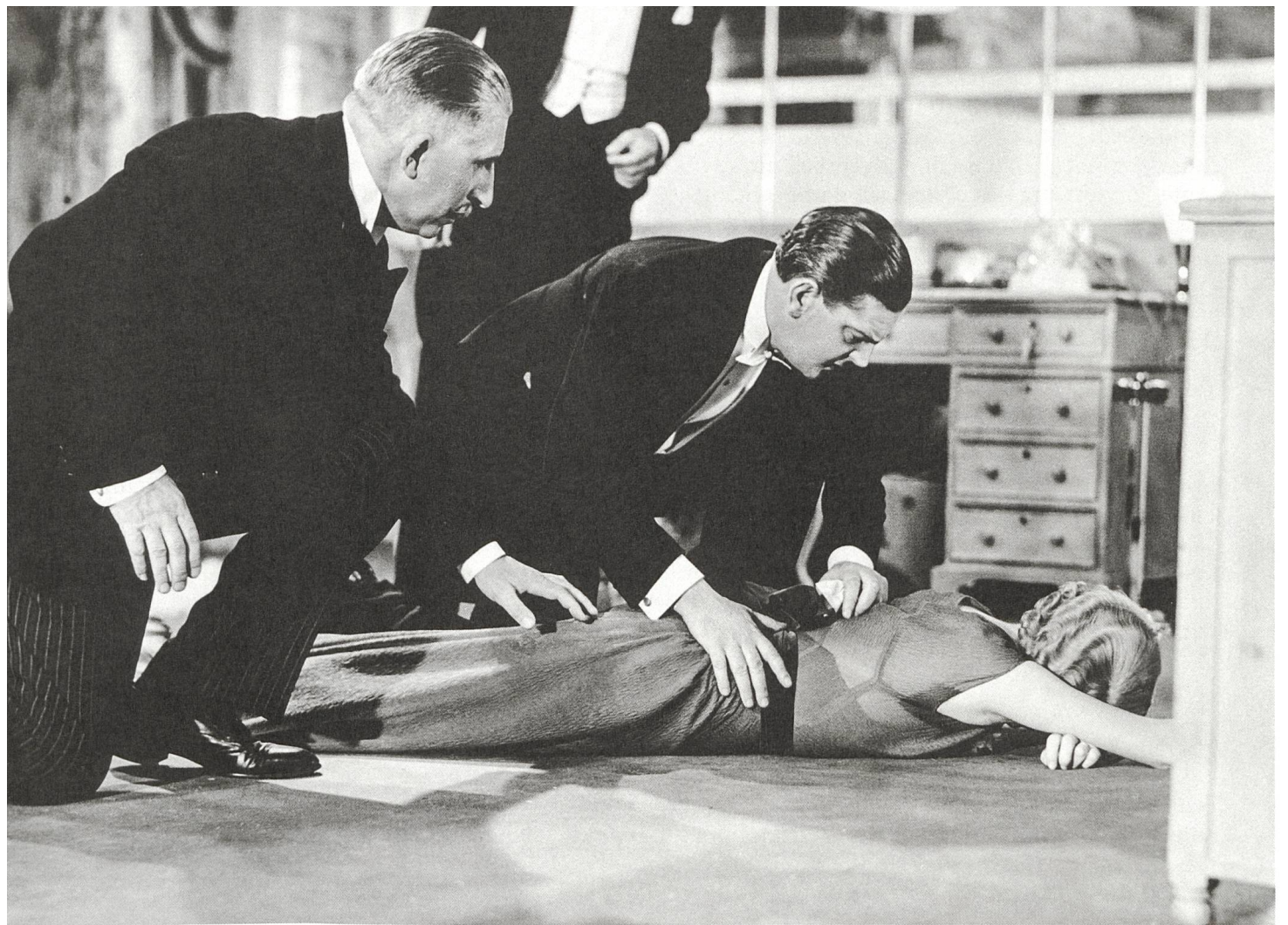
Philosophiegeschichte zu betreiben, schreibt Gilles Deleuze in seinem berühmten «Brief an einen strengen Kritiker», stelle er sich als einen Akt unerlaubter Fortpflanzung vor: «Ich stellte mir vor, einen Autor von hinten zu nehmen und ihm ein Kind zu machen, das seines, aber trotzdem monströs wäre.» Was Deleuze am philosophischen Denken und dort an der Wiederholung interessiert, ist eine Fortsetzung, die sich nicht auf eine Treue zum Original oder zum allgemeinen Gesetz berufen kann, sondern aus dem Vorhandenen etwas ganz Neues macht und ihm illegitime Nachkommen entlockt. So wäre auch das Remake als bastardisierende Wiederholung zu verstehen, die gerade nicht eine legitime, genealogisch saubere Fortführung ist, sondern die Herkunftsverhältnisse verschiebt, verkehrt, transformiert und überschreitet.

Unheimliche Wucherungen

Wie passend, dass denn auch ein Film wie Don Siegels *Invasion of the Body Snatchers* von 1956 sowie dessen Remake durch Philip Kaufman im Jahr 1978 sich genau um solche ungehörigen Fortpflanzungen drehen. Die «Body Snatchers», von denen der Titel spricht, kapern die Körper der Menschen und benutzen sie als Hüllen ihrer ausserirdischen Existenz. Sie nehmen die Menschen von hinten und machen aus ihnen neue. Ähnlich wie die Mumie im Keller von *Psycho*, die Auto-Ikone von Mama Bates, eine Kopie ihrer selbst, werden in *Invasion of the Body Snatchers* die besessenen Menschen zu illegitimen Nachkommen ihrer selbst. Obwohl äusserlich immer noch ganz die Alten, sind sie doch ganz andere geworden. Der Unterschied sei nicht wahrzunehmen, sagt in Siegels Film eine Frau über ihren Onkel, von dem sie spürt, dass er sich verwandelt hat: «He looks, sounds, acts as Uncle Ira.» Also sei es auch Onkel Ira, meint dazu der sie behandelnde Arzt. «But he isn't. There's something missing!»

Etwas fehlt den Wiedergängern, oder vielmehr – was auf dasselbe rauskommt – sie haben etwas zu viel, eben jenes zusätzliche Ausserirdische in ihnen, was sie so subtil anders macht. Die Kopien in *Invasion of the Body Snatchers*, die genau so aussehen, sprechen und sich verhalten wie die menschlichen Originale und doch anders sind: Diese Ausserirdischen sind selbst nichts anderes als Remakes. Remakes, die noch genauer die Vorlage zu imitieren versuchen, als es die Arbeiten von Gus Van Sant oder Pierre Huyghe vermochten, Remakes, die eigentlich überhaupt nicht mehr von den Vorlagen zu unterscheiden sind. Perfekte Kopien. Und doch hat der Akt des Wiedermachens, des Re-Making, zur Folge, dass diese Wiederholungen sich bei aller äusserlichen Ähnlichkeit mit der Vorlage doch zugleich ganz und gar neu und unvertraut anfühlen. Die Wiedergänger in *Invasion of the Body Snatchers* sind buchstäblich die Verkörperungen der Deleuze'schen Wiederholungslogik: Was sich wiederholt, erweist sich gerade dadurch als anders. So verschiebt sich im Lauf von Siegels Film allmählich die ganze Welt. Sind es am Anfang nur einige wenige Personen, die als von einer ausserirdischen Macht besessen erkannt werden, ist es am Ende die ganze Stadtbevölkerung, und nur ein Einziger vermag sich noch gegen die Invasion zu wehren.

Steigert sich die Paranoia in *Invasion of the Body Snatchers* von 1956 erst schrittweise und in Form von Wiederholungsschlaufen, ist dann im Remake von 1978 die Angst bereits von allem Anfang da. Schon die allererste Figur, eine Lehrerin mit ihrer Klasse auf dem Weg zum Spielplatz, die uns in diesem Remake entgegenkommt, schaut so merkwürdig, dass dem Zuschauer klar ist, dass etwas mit ihr nicht stimmt. Breiteten sich in der Vorlage die Ausserirdischen erst allmählich aus, haben sie im Remake schon alles infiltriert. Und war die Invasion im früheren Film noch auf eine fiktive kalifornische Kleinstadt beschränkt, betrifft sie im Remake ganz San Francisco. Die Wiederholungen wuchern: innerhalb der Filme, aber auch von Film zu Film.



[The Man Who Knew Too Much \(1934\)](#) Regie: Alfred Hitchcock

[The Man Who Knew Too Much \(1956\)](#) Regie: Alfred Hitchcock, Doris Day und James Stewart





A Star Is Born (1937) Regie: William A. Wellman, Adolphe Menjou und Janet Gaynor

A Star Is Born (1976) Regie: Frank Pierson, Kris Kristofferson und Barbra Streisand



Doch wenn am Ende alle um einen herum Aliens sind, wie kann man dann noch wissen, ob man nicht selber verrückt ist? Wie im Witz vom Geisterfahrer, der meint, alle anderen würden in die falsche Richtung fahren, beginnen sich in der Wiederholungsstruktur von *Invasion of the Body Snatchers* die Zuordnungen umzudrehen: Ob nicht vielleicht diejenigen, die eine Invasion zu erkennen glauben, die eigentlichen Besessenen sind? Sind nicht vielleicht die angeblichen letzten echten Menschen die wahren Aliens? Wenn wir gesagt haben, dass es zur Logik der Wiederholung gehört, mit der Idee des Originals Schluss zu machen und das, was man einst fürs Original hielt, nun selbst als Wiederholung kenntlich zu machen, dann führen die beiden Versionen von *Invasion of the Body Snatchers* uns genau diesen Prozess auf unheimlichste Weise vor. Allmählich beginnen wir, die angebliche Realität als blosser Fälschung zu verdächtigen und die Kopien als das eigentlich Reale zu sehen.

Echter als echt: das Leben
als Performance wiederholen

Was *Invasion of the Body Snatchers* ins Science-Fiction-Gruselhafte wendet, ist freilich nur das, was in der Traumfabrik immer schon Sache war. Das unheimliche Gefühl, die Kopie nicht mehr vom Kopierten unterscheiden und die Realität nur noch als Wiederholung einer Fiktion erleben zu können, ist genau das, was in den drei Versionen von *A Star is Born* als Dilemma des Showbusiness per se präsentiert wird. Von William Wellmans *A Star is Born* von 1937 über George Cukors Variante von 1954 bis zu Frank Piersons Fassung von 1976 kreisen all diese Wiederholungen immer wieder um die Frage, wie lange es dauert, bis die fiktive Star-Persona den realen Menschen dahinter endgültig aufgeessen hat. Invasion der Körperfresser – das könnte auch als Beschreibung der Unterhaltungsindustrie durchgehen.

What Price Hollywood? fragt der Titel jenes Films von George Cukor, der eigentlich am Anfang dieser Remake-Reihe steht. Freilich ist, von Anfang zu sprechen, genauso falsch wie an der Idee des Originals festzuhalten. Die Erzählung vom Aufstieg und tragischen Fall der grossen Stars, wie sie in *What Price Hollywood?* sowie den drei Versionen von *A Star is Born* vermittelt wird, war natürlich immer schon eine alte Geschichte. Alles nur Wiederholungen. Und gerade daraus ziehen diese Filme ihr besonderes tragisches Pathos. Wenn in George Cukors *A Star is Born* von 1954 Judy Garland die aufstrebende Sängerin Esther Blodgett spielt, deren Aufstieg zum Sternenhimmel einhergeht mit dem Niedergang des Manns an ihrer Seite, dann ist dieser Film nicht nur ein Remake von Cukors eigener sowie Wellmans früherer Fassung des Stoffs, sondern zugleich auch ein Remake von Judy Garlands eigener Karriere mit all ihren tragischen Tiefs. Auf der Leinwand und für jedermann sogleich ersichtlich wiederholt sich das, was das Publikum bereits aus den Klatschheftchen über Judy Garland wusste. Nicht nur scheint Judy Garland sich selbst zu spielen und das eigene Leben als Performance zu wiederholen, wie in jener Shownummer

des Films «Born in a Trunk», sondern auch die Figur an ihrer Seite, der alkoholranke Norman Maine, der an seinem früheren Erfolg zerbricht, ist nichts anderes als nur wieder eine Spiegelung, eine Wiederholung Garlands. Wenn in einer Szene die von Garland gespielte Esther während einer Drehpause zusammenbricht, danach aber trotzdem weiterspielen, weiter-singen und weiterlachen muss, dann weiss man als Zuschauer nicht mehr, was man hier eigentlich sieht und wo die Rolle beginnt und die Schauspielerin endet. Die offensichtliche Künstlichkeit von Cukors Film, die ganze Technicolor-Artifizialität dieses wahnwitzigen Films ist zugleich direkter, schonungsloser und mit-hin dokumentarischer als das, was man sonst je von Hollywood gesehen hat. Authentizität, hat Richard Dyer in seiner Lektüre von *A Star is Born* gezeigt, ist offenkundig eine Konstruktion, ist eine Performance, die fabriziert, die gespielt wird für das Publikum im Film und für uns im Kinosaal. Gerade darin aber, in ihrer exzessiven Ausstellung als Performance, ist sie echt oder eigentlich: echter als echt.

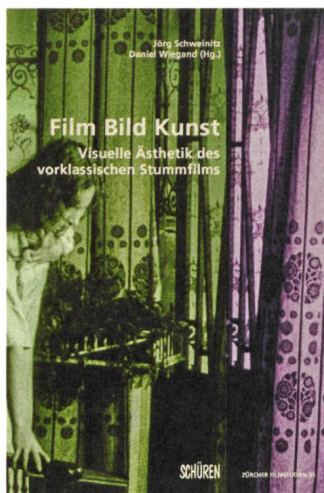
Was für *A Star is Born* und dessen Hauptdarstellerin gilt, kann auch als Fazit der Praktik des Remakes gelten. An und in den Vorführungen Judy Garlands, in all den Re-Takes und Re-Makes ihrer selbst, sehen wir scharf und schmerzhaft, was Wiederholung macht: Es gibt kein Original, keine Person hinter der Schminke oder hinter den Kulissen. Es gibt nur das Spiel, das sich immer wiederholt, jedes mal anders. Nur das Remake ist wahr. Bitte noch mal! x

→ Hinweis: Noch bis 16. September ist im Filmpodium Zürich die Reihe «Remakes – Das Gleiche, aber anders» zu sehen, mit Filmen wie den beiden *Invasion of the Body Snatchers*, den beiden *Psycho* und Hitchcocks *The Man Who Knew too Much* von 1956 (um erst Filme aus diesem Essay zu nennen). Weiter stehen zum Vergleich etwa die zwei King-Kong-Verfilmungen durch Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack von 1933 beziehungsweise durch Peter Jackson von 2005, *Fanfaren der Liebe* von Kurt Hoffmann (1951) und *Some Like it Hot* von Billy Wilder (1959), *Die sieben Samurai* von Akira Kurosawa und *The Magnificent Seven* von John Sturges auf dem Programm. Eine höchst spannende Gegenüberstellung ist die von James Tobacks «rohem Thriller-Psychodrama» *Fingers* (1978) und Jacques Audiards Adaption des Stoffs von Toback *De battre mon cœur s'est arrêté* (2005).

→ Der Tag des Kinos vom Sonntag, 4. September, wird im Filmpodium mit zwei Verfilmungen des Bram-Stoker-Romans «Dracula» gefeiert: um 18.15 Uhr mit *Nosferatu*, *Phantom der Nacht* von Werner Herzog (1978, mit Klaus Kinski), um 20.45 Uhr mit dem Stummfilmmeisterwerk *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau (1922, mit Max Schreck), musikalisch live begleitet vom Noise/Rock/Experimental-Quartett Qu'il vive in einer Kooperation mit IOIC.

2 DVDs
3 Bücher

Buch → **Attraktion des Künstlerischen**



Jörg Schweinitz, Daniel Wiegand (Hg.): Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg, Schüren, Zürcher Filmstudien 35, 2016, 336 S., Fr. 44.40, € 34

Filmbilder können nur im Kontext der sie umgebenden visuellen Kultur ästhetisch erschlossen werden. Dies gilt auch, will man der visuellen Ästhetik des vorklassischen Stummfilms nachgehen – umso mehr, als sich das Kino dieser Zeit immer wieder um die Annäherung an «die Künste» bemühte. Der Sammelband «Film Bild Kunst» setzt sich dieses Ziel und führt mit elf filmwissenschaftlichen Beiträgen und zahlreichen farbigen Abbildungen durch die facettenreiche Filmwelt bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Besonders erfreulich ist dabei der Schwerpunkt von Beiträgen zum Filmbild der 1910er-Jahre – ein in der Filmgeschichtsschreibung bis heute vernachlässigtes Gebiet.

Im Zentrum der Aufsätze stehen so unterschiedliche Aspekte wie die Figur der Nymphe und das «bewegte Beiwerk» (zum Beispiel Wellen oder wehende Schleier) im Film um 1910 (*Kristina Köhler*); das Schauspiel der italienischen Filmdiva Lyda Borelli (*Mattia Lento*); Tableaux vivants und die «Attraktion des Schönen» (*Daniel Wiegand*); die Nachstellungen des Gemäldes «Les dernières cartouches» von Alphonse de Neuville, 1873, im Historienfilm (*Valentine Robert*); die malerische Bildgestaltung im dänischen und französischen Film (*Vito Adriaenssens*); das Spiel mit Fläche und Raum in deutschen Filmen (*Jörg Schweinitz*); ornamentale Oberflächen im Film der 1910er-Jahre (*Evelyn Echle*); der ostentative Einsatz von Filmkolorierung (*Jelena Rakin*); die Logik und Paradoxien des Trickbilds (*Frank Kessler*); die visuelle Entwicklung des klisierten Bilds von der Niederländerin (*Sarah Dellmann*) sowie Strategien ästhetischer Überwältigung und Authentisierung im nicht-fiktionalen Kriegsfilm (*Adrian Gerber*).

Die thematisch vielfältigen Essays verbindet der Ansatz, sorgfältige Filmbildanalysen mit historischen Diskursen in Dialog zu setzen sowie intermedial Bezüge zu anderen Bildformen und Medienpraktiken aufzuzeigen. Damit ergeben sich auch zahlreiche Querverbindungen zwischen den einzelnen Beiträgen. So werden etwa mehrfach Brücken zur zeitgenössischen Kunst- und Filmtheorie geschlagen (etwa bei Köhler, Schweinitz oder Echle), aber auch Parallelen zu Bühnenpraktiken der Zeit (zum Beispiel bei Wiegand und Kessler) sowie zu den bildenden Künsten hervorgehoben (zum Beispiel bei Robert und Adriaenssens). Um das Filmbild des vorklassischen Stummfilms in der visuellen Kultur der Jahrhundertwende zu verorten, fassen die Autorinnen und Autoren aber auch weitere, mitunter überraschende Medienformen und Quellen ins Auge: von industriellen Farbmusterbüchern (Rakin) über Modedefotografien (Lento), Postkarten, Stereofotografien und Laterna-magica-Bilder (Dellmann) bis hin zu Filmwerbungen und -rezensionen (Gerber). Somit empfiehlt sich die Lektüre nicht nur Lesern und Leserinnen mit Interesse an der Frühgeschichte des Films und der Filmtheorie, sondern all jenen, die mehr über Kunst- und Mediengeschichte der Jahrhundertwende erfahren möchten.

Stephanie Werder

DVD → **Auf halber Strecke**



Valley of Love (Tal der Liebe, Guillaume Nicloux, F/B 2015) Format 1:2.55, Sprache: Französisch oder Deutsch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: Concorde Home Entertainment

Es ist eine unfreiwillige Reise, die Isabelle und Gérard antreten: Sie, die vor langer Zeit ein Paar waren, treffen sich auf Geheiss des gemeinsamen Sohns Michael im Death Valley, um sich an verschiedene Treffpunkte zu begeben. Doch die Aufforderung hat etwas Gespenstisches, denn Michael hat sich das Leben genommen, und seine Reiseanordnung ist Teil seines Abschiedsbriefs an die Eltern. Wenn sie seinen Vorgaben folgen, so sein Versprechen, würde er ihnen im Lauf der Reise ein letztes Mal begegnen. Gérard hält das für dummes Zeug, Isabelle will daran glauben. Und so brechen die beiden zu einer schmerzhaften Tour auf, die zu einer inneren Reise wird, an deren Ende sie an einem anderen Punkt angelangt sein werden.

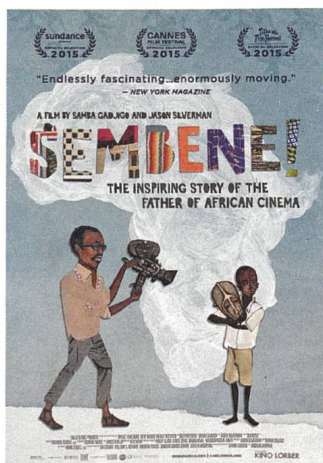
Die Ausgangslage von *Valley of Love* ist so erstaunlich wie vielversprechend. Dennoch will das Roadmovie von *Guillaume Nicloux* nicht recht Fahrt aufnehmen, sondern verliert sich irgendwo auf halber Strecke. Zwar kann der Regisseur mit *Isabelle Huppert* und *Gérard Depardieu* zwei Giganten der französischen Kinogeschichte aufbieten. Doch bleibt in seinem Drehbuch zu vieles angedeutet, ohne eine erkennbare Funktion zu haben, wodurch sich der Eindruck einstellt, *Valley of Love* sei überladen und lückenhaft zugleich. So verkörpern Huppert und Depardieu zwei Schauspieler namens Isabelle und Gérard, ohne dass klar wird, inwieweit sie sich selber spielen. Zudem erhält die spirituelle Ebene, die Nicloux durchaus ernsthaft thematisiert, den schalen Beigeschmack des Übersinnlichen.

Das grösste Manko betrifft jedoch die Inszenierung der Landschaft – fatal in einem Film, der zur Gänze im Death Valley spielt, einer atemberaubenden Szenerie, die noch dazu mehrfach Filmgeschichte geschrieben hat. So führte Michelangelo Antonioni 1970 in *Zabriskie Point* gültig vor, wie sich dieser Landstrich visuell umsetzen lässt. Doch während dort oder später in Gus Van Sants Minimaldrama *Gerry* (2002) das

Death Valley zum Protagonisten wird und den Verlauf des Films wesentlich mitbestimmt, bleibt es bei Nicloux geschmackvoll fotografierte Kulisse, die letztlich austauschbar ist. Dazu passt, dass die unerträgliche Hitze, die während der Handlung von **Valley of Love** wiederholt beklagt wird, Behauptung bleibt und sich nicht auf den Zuschauer überträgt. Eine bedauerliche Fehlleistung, die einmal mehr beweist, dass Temperaturen (wie auch Gerüche) zu den wenigen Dingen gehören, die dem Medium Film Schwierigkeiten bereiten: Um Hitze darzustellen, reicht es nicht, an einem heissen Ort zu drehen.

Was trotz dieser Schwächen bleibt, ist die Charakterstudie über zwei Ungleiche, die gegen ihren Willen wieder zueinander finden müssen. Verkörpert werden sie von zwei Ungleichen, die zeigen, warum sie seit vierzig Jahren zu den Grossen des Kinos gehören: Wie damals spielt Depardieu seine Körperlichkeit ohne jede Scheu voll aus und vermengt sie – wie immer – mit Momenten erstaunlicher Zärtlichkeit. Und wie damals wirkt die winzige Huppert zunächst höchst zerbrechlich, bevor sie einen – wie immer – ziemlich schnell eines Besseren belehrt. **Philipp Brunner**

DVD → Streitbare Vaterfigur



Sembène! (Samba Gadjigo, Jason Silverman, Senegal/USA 2015), Format 1:1.78, Sprache: Englisch, Französisch, Untertitel: Englisch, Vertrieb: Kino Lorber (Code 1)

Spricht man im Westen von Filmpionieren, dann sind typischerweise Filmmacher der ersten Stunde gemeint, etwa die Brüder Lumière im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts oder, etwas später, David W. Griffith in den USA der 1910er-Jahre. Im Kontext des afrikanischen Kinos sieht das erheblich anders aus. Sieht man einmal vom Sonderfall Ägypten ab, das seit

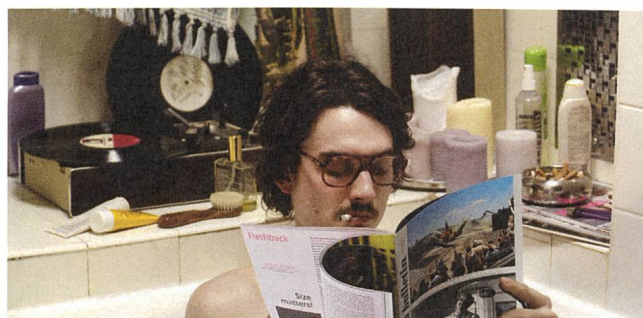
Schenken Sie sich
und anderen

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

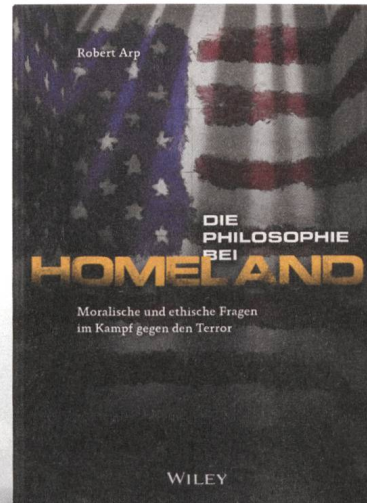
tiff.40 toronto international film festival
OFFICIAL SELECTION 2015

DER NEUE FILM VON HANY ABU-ASSAD
NACH DEN OSCAR-NOMINIERTEN PARADISE NOW UND OMAR

THE IDOL

"Bewegend und inspirierend.
Ein Must-See!"
Sky News Arabia

Heiligt der Zweck die Mittel?



Arp, R.
Die Philosophie bei
Homeland
Moralische und ethische
Fragen im Kampf gegen
den Terror

2016, 302 Seiten.
Broschur.
€ 19,99
ISBN 978-3-527-50868-6

Nicht nur ein Buch, das sich mit der Serie
Homeland auseinandersetzt, sondern ethische
Fragen an die Realität stellt. Denn Selbstmord-
attentäter, Drohnenkrieg und islamischer
Terror sind auch Realität.

WILEY

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



Filmpromotion



ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

RE X NU IT

KINO Rex BERN

Filme, die aus der Rolle fallen: www.rexbern.ch

langem über eine traditionsreiche Filmproduktion verfügt, dauert es bis 1963, bis südlich der Sahara zum ersten Mal überhaupt ein Film entsteht, der in Afrika von einem Afrikaner für ein afrikanisches Publikum gedreht wird. Er heisst **Borom sarret** und stammt von Ousmane Sembène, dem *Samba Gadjigo* und *Jason Silverman* das dokumentarische Porträt **Sembène!** widmen.

Sembènes Filme entstehen in einer unruhigen Zeit und kommentieren seismografisch die politischen Erschütterungen, die den Kontinent heimsuchen. Zwar geht das Jahr 1960 als «das afrikanische» in die Geschichte ein, weil in dessen Verlauf nicht weniger als 18 Kolonien (darunter allein 14 französische) die Unabhängigkeit erlangen. Doch kaum eine wurde auch nur annähernd auf die Selbständigkeit vorbereitet. Und so weicht die anfängliche Euphorie über die neu gewonnene Freiheit rasch dem Bewusstsein, dass die Katastrophe des Kolonialismus lediglich von der eines politischen Chaos abgelöst wird.

Sembènes Zweitling *La noire de ...* erzählt denn auch die Geschichte eines schwarzen Dienstmädchens und seiner weissen Herrschaft. Der Film verhilft Sembène 1964 zum internationalen Durchbruch und macht ihn zum Wegbereiter des Kinos auf einem Kontinent, auf dem es so gut wie keine Filmindustrie gibt. Es folgen *Xala* (1975), eine politische Satire über die Unabhängigkeit des Senegal (der Film wird umgehend verboten); *Ceddo* (1977), eine Abrechnung mit dem Islam, der dem Senegal aufgezwungen wurde wie später die Kolonialherrschaft durch die Europäer; *Camp de Thiaroye* (1988) über das Schicksal afrikanischer Soldaten in der französischen Armee und schliesslich *Moolaadé* (2004), ein Pamphlet gegen die Beschneidung von Frauen.

Wie viele Biografien neigt auch **Sembène!** zur Heiligenverehrung. In *Samba Gadjigos* Porträt gerät der Filmpionier zum Übervater, dessen streitbare Aktionen allenfalls am Rand erwähnt werden: etwa die unrühmliche Episode, in der er einem jungen Regiekollegen hilft, den Stoff zu *Camp the Thiaroye* zu entwickeln, nur um diesen danach selbst zu verfilmen. Oder wie er während des Drehs zu *Moolaadé* die (gespielte) Beschneidung eines kleinen Mädchens unerbittlich weiterdrehen lässt, obwohl das Kind in entsetzlicher Angst schreit, weil es nicht begreift, dass alles nur gespielt ist, sondern glaubt, es werde tatsächlich beschnitten.

Dennoch ist **Sembène!** das informative Porträt eines Regisseurs, der früh die schmerzhaft Erfahrung von jenen machte, die einer Minderheit angehören oder unterdrückt werden:

«Es sind nicht wir, sondern die anderen, die die Bilder von uns machen.» Dass er sich vor diesem Hintergrund immer schon als politischen Filmemacher verstand, war für ihn schiere Notwendigkeit. Die Konsequenz, die er daraus zog, war einfach: «Wenn die Afrikaner nicht ihre eigenen Geschichten erzählen, wird Afrika bald verschwinden.»

Philipp Brunner

Buch → Fokussierter Blick



Lothar Schirmer, Juliane Lorenz (Hg.): Rainer Werner Fassbinder. Die Filme. 1966–1982. München, Schirmer Mosel, 2016, 328 S., Fr. 81.–, € 49.80

«Ein illustriertes Werkverzeichnis aller 44 Kino- und Fernsehfilme 1966 bis 1982 mit 1368 Filmbildern und 49 Photographien» lautet der vollständige Titelzusatz dieses Buches, wie er auf der Titelseite abgedruckt ist. Also keine neuen Blicke auf das Werk dieses Filmemachers, wie sie im vergangenen Jahr, als er 70 geworden wäre, die Berliner Ausstellung und der dazu erschienene Katalog vermittelten, vielmehr eine nüchterne Bestandsaufnahme, ansprechend aufgemacht, wie man es von den Fotobänden dieses Verlags gewohnt ist.

Das Buch ruft zuerst einmal die enorme Produktivität Fassbinders ins Gedächtnis, der diese 44 Filme innerhalb von 17 Jahren drehte. Zu den späteren Werken gehören auch eine fünfteilige Fernsehserie (*Acht Stunden sind kein Tag*, 470 Minuten) und der 14-teilige *Berlin Alexanderplatz* mit 15 Stunden Laufzeit.

Juliane Lorenz verweist in ihrem Text darauf, dass «sieben grundlegende Erstrestaurierungen ausstehen» und dass diesem Umstand die mangelnde Reproduktionsqualität der entsprechenden Bilder hier geschuldet ist: von mehreren Titeln existieren noch keine HD-Master, die Fotos stammen dementsprechend von VHS-Kassetten,

die von BETA-SP-Material gezogen wurden, während die Arbeiten ursprünglich auf 16 mm beziehungsweise MAZ gedreht wurden. Während die Bildqualität bei *Frauen in New York* und *Acht Stunden sind kein Tag* durchaus zufriedenstellend ist, haben die Bilder von *Wildwechsel* etwas Surreales und erinnern an VHS-Raubkopien der x-ten Generation. (Der Film darf im Übrigen nach einem Einspruch von Franz Xaver Kroetz, der sein zugrunde liegendes Bühnenstück grob verfälscht sah, nicht öffentlich aufgeführt werden, und zudem ist unklar, ob das Negativ überhaupt noch existiert.)

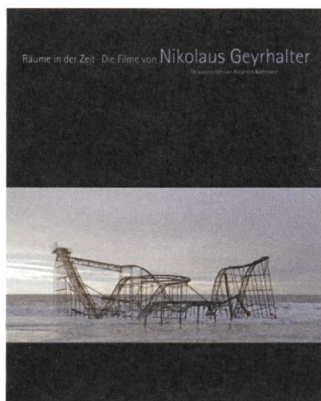
Ansonsten gelingt es dem Band durchaus, «die visuelle Essenz der 44 Filme Rainer Werner Fassbinders in gedruckter Form wahrnehmbar zu machen», wie es der Mitherausgeber *Lothar Schirmer* in seinem Vorwort postuliert. Sichtbar wird Fassbinders Talent bei der Inszenierung von Räumen, zumal in der Verwendung von Spiegeln oder den Zuschauerblick einschränkenden Interieurs. Nicht zuletzt ist das Buch aber auch eine Hommage an seine Darsteller (die in einem eigenen Index erfasst werden). Was auffällt: wie unbekümmert immer wieder Nacktheit ins Bild gesetzt wird.

Fast alle Filme Fassbinders sind heute auf DVD, eine ganze Reihe auch schon remastered als Blu-Ray verfügbar, trotzdem stellt dieses Buch ein sinnvolles Unterfangen dar, weil es durch den Stillstand der Bewegtbilder den Blick fokussiert.

Zu den knappen Texten des Buchs gehören neben einem von *Lawrence Kardish* zur anhaltenden Präsenz Fassbinders in den USA auch neun Texte von Fassbinder selbst, von frühen Lebensläufen und einer Filmkritik zu Godards *Vivre sa vie*, aus der gleichermassen analytischer Verstand als auch die Liebe zum Kino spricht, bis hin zu einer ausführlichen Vorstellung des *Berlin Alexanderplatz*-Projekts und einer sehr persönlichen Würdigung Hanna Schygullas. Ein Coffetablebook mit Gebrauchswert.

Frank Arnold

Dokumenta- rische Strenge



Alejandro Bachmann. Räume in der Zeit. Die Filme von Nikolaus Geyrhalter. Wien, Sonderzahl, 2015, 223 S., Fr. 33.90, € 25

Homo sapiens, sein jüngster Film, hatte im Programm des Forums der diesjährigen Berlinale seine Premiere, es ist der 13. abendfüllende Film, den der österreichische Dokumentarfilmer Nikolaus Geyrhalter innerhalb von 22 Jahren fertiggestellt hat. Zwei von ihnen, **Unser täglich Brot** und **Abendland**, erlebten in Deutschland auch einen Kinostart.

Die Beschäftigung mit der «Methode Geyrhalter», die Alejandro Bachmann, der Herausgeber der ersten Monografie zu diesem Filmmacher, gleich im dritten Satz seines Vorworts anspricht, zieht sich durch die Texte dieses Sammelbands, sie wird markiert durch das Spannungsverhältnis zwischen dem (klassischen dokumentarischen) Aufzeichnen einerseits und dem formalen, künstlerischen Eingriff andererseits. Und auch in anderen Gegensätzen: zwischen der «Erkundung konkreter Situationen» (in ortsgebundenen Beobachtungen) und der «Entfaltung prinzipieller Konstellationen» (Bert Rebhandl), zwischen Filmen, die an konkreten Orten angesiedelt sind (vom Debüt **Angeschwemmt** bis zum vorletzten **Über die Jahre**), und solchen, die, wie **Elsewhere**, durch die «vollständige geografische Zersplitterung» gekennzeichnet sind. Zur «Methode Geyrhalter» gehört auch der vollständige Verzicht auf Grossaufnahmen (stattdessen sind «die Menschen in ein lesbares Verhältnis zu ihrer Umgebung gesetzt») und dass die Zuschauererfahrung der filmischen Räume an die Erfahrung der porträtierten Menschen im Raum gekoppelt ist. Geyrhalter geht es um Raum- und Zeitwahrnehmungen, die entsprechend sorgfältig ins Bild gesetzt werden – die technische Qualität von **Elsewhere**, gedreht mit der ersten Generation von HDCAM, findet Geyrhalter «heute erbärmlich», wie er im Gespräch sagt. Das

beginnt mit den ersten Momenten des ersten Films, in denen Bachmann schon «sehr viel» von dem sieht, «was auch die späteren Filme auszeichnet». Geyrhalter gibt zu, dass da «schon viele Weichen gestellt wurden», erläutert seine Methode des Probens (die er mit seinem Landsmann Ulrich Seidl gemein hat) und die intendierte «Neutralität». In seinem Aufsatz widmet sich Bachmann vor allem den Raumerfahrungen, die Geyrhalters Filme ermöglichen, während Volker Pantenburg, die «enge, fast symbiotische Zusammenarbeit» mit dem Editor Wolfgang Widerhofer erläutert und Geyrhalters Filme als «Variationen über verschiedene Formen des Danach» beschreibt. Tom Gunning beschäftigt sich mit der Maschinenwahrnehmung bei Geyrhalter, Bert Rebhandl arbeitet die «Untersuchung von Modernität als solcher» in den Filmen heraus.

Geyrhalters formale Strenge macht sich auch das Buch zu eigen – vier Aufsätze werfen vier Perspektiven auf den Filmemacher, zwei Gespräche führt der Herausgeber mit ihm und mit seinem engsten Mitarbeiter, Wolfgang Widerhofer, in der abschliessenden Filmografie widmen sechs Autorinnen und Autoren jedem der zwölf Filme eine Doppelseite (**Homo sapiens** taucht in den Texten und Gesprächen des Herausgebers knapp auf). Zwischen den einzelnen Haupttexten gibt es jeweils eine Bildstrecke mit acht doppelseitigen Fotos aus den Filmen. Eine Bibliografie verzeichnet überwiegend deutsch- und englischsprachige Texte.

Eine inhaltlich wie optisch ansprechende Publikation, die hoffentlich das Interesse an diesem Filmemacher und das Nachdenken über die dokumentarische(n) Methode(n) fördert.

Frank Arnold

The Big Sleep

Robin Hardy
2. 10. 1929–1. 7. 2016

«Es ist ein ganz grosses Paar der Kinosgeschichte, Christopher Lee mit ausgebreiteten Armen, gelber Rollkragenpulli unterm braunen Jackett, die Haare spreizen sich zum Strahlenkranz, und hinter ihm diese grosse starre, dämonische Gestalt, aus Weiden geflochten: Lord Summerisle und sein Wicker Man. **The Wicker Man**, 1973, hat Robin Hardy legendär gemacht. Ein Film geschaffen in lässiger Teamarbeit mit dem Autor Anthony Shaffer und Christopher Lee, alle drei waren heftig beeindruckt von der britischen Hammer-Horror-Tradition, aber ebenso heftig entschlossen,

etwas ganz anderes selber zu machen. Die alte Religion, heidnische Frühlingsfeste, Tiermaskenspiel, Sex- und Lusttänze. Eine Stimmung von ausgelassenem Pop, all jene springlebendigen Rituale, für die das Kino gemacht zu sein scheint.»

Fritz Göttler in der Süddeutschen Zeitung vom 6. Juli 2016

Michael Cimino
3. 2. 1939–2. 7. 2016

«Michael Ciminis ganz persönlich geprägte Dramaturgie, seine epische Erzählweise mit der fast grenzenlosen Liebe zum Detail und der Penetranz, mit der er sie zeigt, nagt an den empfindlich gewordenen Nerven des Amerikaners. Mit altmeisterlicher Bravour hat Cimino ein überwältigendes, beklemmendes Werk geschaffen, das seine Wirkung nicht verfehlt hat. Wie «breughelsche Tableaux» muten die vom Kameramann Vilmos Zsigmond in sehr enger Zusammenarbeit mit Michael Cimino konzipierten Bilder an. Sie sind von einer diabolischen Sinnlichkeit und Schönheit.»

Marcel Boucard in seiner Besprechung von Michael Ciminis *Heaven's Gate* in Filmbulletin Nr. 121, Oktober 1981

Abbas Kiarostami
22. 6. 1940–4. 7. 2016

«Wenn man das Werk des iranischen Filmregisseurs und Schriftstellers Abbas Kiarostami grob verkürzend auf einen Begriff bringen wollte, müsste man sagen, er war der Velázquez des modernen Kinos. Wie niemand sonst seit der Erfindung des Mediums hat Kiarostami das Spiel von Sehen und Gesehenwerden, den Widerstreit von Sein und Schein, der die Essenz des Filmischen ist, in ein Bild, eine Folge von zwingenden Bildern und Szenen gefasst.» (...) «Es gibt keine Kulissen, keine Kostüme und Spezialeffekte bei Kiarostami, und doch kommt man aus dem Staunen nicht heraus. Zwei seiner Filme, **Ten** und **Der Geschmack der Kirsche**, spielen fast gänzlich in Autos. Der eine handelt von einer geschiedenen Frau, der andere von einem Selbstmörder, und in beiden erfährt man mehr über das Leben in Iran, als man zu hoffen wagte. Zugleich ist jeder dieser Filme eine Lehrstunde über Stillstand und Bewegung im Kino, über das, was man zeigen muss, und das, was man verschweigen kann.»

Andreas Kilb in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 6. Juli 2016



Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975) Regie: Chantal Akerman, Delphine Seyrig

Verlag Filmbulletin

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

Herausgeberin

Stiftung Filmbulletin

Redaktion

Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inseratverwaltung, Marketing, Fundraising

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

Korrektorat

Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung

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

Druck, Ausrüstung, Versand

galledia ag, Berneck

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Oswald Iten, Simon Spiegel, Thomas Binotto,
Gerhard Midding, Uwe Lützen, Lukas Foerster,
Dennis Vetter, Erwin Schaar, Florian Kasperski,
Michael Pekler, Doris Senn, Philipp Stadelmaier,
Michael Ranze, Wolfgang Nierlin, Gregor Imhof,
Johannes Binotto, Stephan Ahrens,
Stephanie Werder, Philipp Brunner, Frank Arnold,
Gerhard Midding, Kristina Köhler

Titelbild

Judy Garland (und James Mason)
in *A Star Is Born*, Regie: George Cukor

Fotos

Wir bedanken uns bei: trigon-film, Ennetbaden;
Cinémathèque suisse Distribution, Lausanne;
Cinémathèque suisse, Photothèque, Penthaz;
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle Zürich,
Elite Film, Filmcoopi Zürich, Filmpodium,
Frenetic Films, Impuls Pictures, Xenix Film-
distribution, Zürich; EYE Film Instituut, Amsterdam;
NFP, Berlin; Schwarz-Weiss Filmverleih, Bonn;
Weltkino Filmverleih, Feldafing; MFA/Filmagentinnen,
Regensburg

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 356 / Juli 2016 / Nr. 5
ISSN 0257-7852



Pro Filmkultur

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



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

Stadt Winterthur



Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

52°23'03.5"N 4°54'06.1"E

EYE Film Instituut Nederland, Amsterdam

Am besten nähert man sich dem EYE Film Instituut Nederland über das Wasser – mit einer Bootsfahrt. Wenn man direkt hinter dem Amsterdamer Hauptbahnhof in eine der Fähren steigt und über den Fluss gleitet, darf man sich bereits wie in einem Film fühlen: den Fahrtwind im Haar, das gleichmässige Surren des Schiffsmotors im Ohr und den Geruch von Diesel in der Nase setzt man zum nördlichen Ufer über. Das erinnert an die «phantomrides» des frühen Kinos, bei denen der Aufnahmeapparat auf Schiffen, Eisen- oder Strassenbahnen montiert war, sodass die Kinozuschauer das Gefühl hatten, mitten im Geschehen zu sein und die Bewegung körperlich mitzuvollziehen. Auf ähnliche Weise stellt die kurze Überfahrt die Sinne gleichsam präkinematografisch auf das Zusammenspiel von Licht, Raum und Bewegung ein: Der Blick wird auf die Wasseroberfläche mit ihren schillernden Lichtreflexen gelenkt und auf den modernen weissen Bau, der mit seinen geschwungenen Linien wie eine riesige, halb geöffnete Auster am Ufer liegt.

Seinen neuen Standort im Viertel Overhoeks nördlich des Hauptbahnhofs hat das EYE Film Instituut Nederland im April 2012 bezogen. Als nationales Filmarchiv und -museum ist es für die Bewahrung, Restaurierung und Vermittlung des Filmerbes in den Niederlanden verantwortlich. Die moderne Architektur von Delugan Meissl Associated Architects steht sinnbildlich für den Erneuerungsprozess, den die 1946 als Nederlands Historisch Filmarchief gegründete Institution in den letzten Jahren durchlaufen hat. Der neue Name «EYE» präsentiert das Kino als visuelle Kunst, ist aber zugleich als Referenz auf den Standort an der IJ

(auf niederländisch wie das englische *eye* ausgesprochen) angelegt. Das neue Haus ist durchaus auch als Statement auf den *symbolischen* Ort zu verstehen, den die Beschäftigung mit dem Film erbe in den Niederlanden einnimmt. Es führt kein peripheres Schattendasein, richtet sich nicht nur an Experten und eingeweihte Cinephile, sondern beansprucht einen zentralen Platz – mitten in der Hauptstadt! – und schreibt sich als Freizeitangebot für ein breites Publikum in das Kulturleben ein.

Tatsächlich ist das neue EYE nicht einfach ein Kino, sondern Filmmuseum und moderner Ausstellungsraum in einem, ein umfassendes «Haus des Films», in dem Film und Filmgeschichte auf vielfältige Weise erfahrbar werden. In vier Kinosälen mit insgesamt 650 Plätzen wird ein sorgfältig kuratiertes Programm zwischen Retrospektiven und aktuellen Arthouse-Filmen geboten. Im Untergeschoss ist die Dauerausstellung «Panorama» untergebracht, die Einblicke in die Frühgeschichte des Kinos und einen Abriss über die Entwicklung der Kameratechnik vom Kinematografen bis zum Smartphone bietet. Einen spielerischen Zugriff auf die Filmsammlung bietet der 360°-Multimediarum. An sieben Terminals können die Besucher über thematische Linien wie Farbe, Slapstick, Magie durch einen Teil des insgesamt etwa 45 000 Titel umfassenden Filmbestands des Archivs navigieren. In den weitläufigen Ausstellungsräumen im Obergeschoss sind Wechselausstellungen zu sehen, deren Spektrum von filmhistorischen Ausstellungen und Werkschauen bis zu zeitgenössischer Videokunst reicht.

Der eigentliche Clou besteht jedoch darin, dass das Haus mit seiner Kombination aus Glas, Holz und Beton so

offen und durchlässig gestaltet ist, dass Kinosaal und Museum, Innen- und Aussenraum, Ausstellungs- und Barbereiche fließend ineinander übergehen. Herzstück des Gebäudes ist die offene Arena – ein über mehrere Ebenen gestaffelter Raum, in dem die Kinos und Ausstellungsräume mit dem Bar- und Restaurantbereich zusammenlaufen. Wie eine Leinwand gibt die riesige Glasfront den Blick frei auf das Treiben auf der IJ: Lastkähne, Touristenfähren und Sportboote ziehen lautlos wie in einem Stummfilm vorüber. Und überhaupt, das Wasser. Von fast jedem Punkt des Gebäudes ist der Fluss mit seinen Lichtreflexionen und seiner bewegten Wasseroberfläche zu sehen. So hat jeder Moment in diesem Gebäude ein bisschen etwas mit «Kino» zu tun – als Wahrnehmung von Licht, Raum und Bewegung.

Kristina Köhler



Foto: Maarten Noordijk

FUOCOAMMARE

Ein Film von Gianfranco Rosi



Goldener Bär
66 Internationale
Filmfestspiele
Berlin

UNA PRODUZIONE 21UNO FILM - STEMAL ENTERTAINMENT - ISTITUTO LUCE CINECITTÀ - RAI CINEMA - LES FILMS D'ICI - ARTE FRANCE CINEMA

FILM RICONOSCIUTO DI INTERESSE CULTURALE CON IL CONTRIBUTO ECONOMICO DEL MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO DIREZIONE GENERALE CINEMA

SOGGETTO DI GIANFRANCO ROSI DA UN'IDEA DI CARLA CATTANI - MONTAGGIO JACOPO QUADRI - AIUTO REGIA GIUSEPPE DEL VOLGO

MONTAGGIO DEL SUONO STEFANO GROSSO - DELEGATO DI PRODUZIONE TINA PISTOIA - COORDINAMENTO DI POST-PRODUZIONE FABRIZIO FEDERICO

COLLABORAZIONE ALLA PRODUZIONE DARIO ZONTA - PRODOTTO DA DONATELLA PALERMO - GIANFRANCO ROSI - SERGE LALOU E CAMILLE LAEMLE

REGIA, FOTOGRAFIA E SUONO GIANFRANCO ROSI

Rai Cinema

arte C NEMA

WIBACT
Direziona
Gianfranco
CINEMA



ARRI

CMFC

timeline

doc
film

LABIANCA
Cinema - TV - Teatro

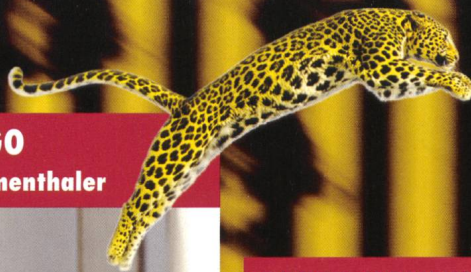
LUCE
CINECITTÀ

MEDIA

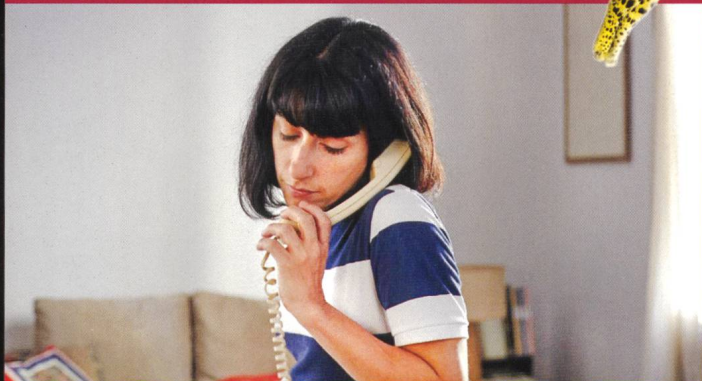
XENIX

FILM

AB 1. SEPTEMBER 2016 IM KINO



LA IDEA DE UN LAGO
der neue Film von Milagros Mumenthaler



Festival del film Locarno
Official Selection
In Competition

**PETER HANDKE – BIN IM WALD. KANN SEIN,
DASS ICH MICH VERSPÄTE ...**

der neue Film von Corinna Belz



Festival del film Locarno
Official Selection
Out of Competition

DEMNÄCHST IM KINO

LOOKING LIKE MY MOTHER
von Dominique Margot



Ab 29. September
im Kino

LITTLE MEN
von Ira Sachs



im Herbst 2016
im Kino

WILD PLANTS
von Nicolas Humbert



Ab 27. Oktober
im Kino

A GOOD WIFE
von (und mit) Mirjana Karanović



Ab 24. November
im Kino

DEATH IN SARAJEVO
von Danis Tanović



Silberner Bär
66. Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Großer Preis der Jury

Ab anfangs 2017
im Kino

SKIZZEN VON LOU
von Lisa Blatter



Ab anfangs 2017
im Kino

LOOK NOW!

FINE FILMS SINCE 1988 – FINE FILMS FOREVER