

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 59 (2017)
Heft: 367

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: 20.06.2025

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

Fr. 10.- € 8.-



9 770257 785005 08

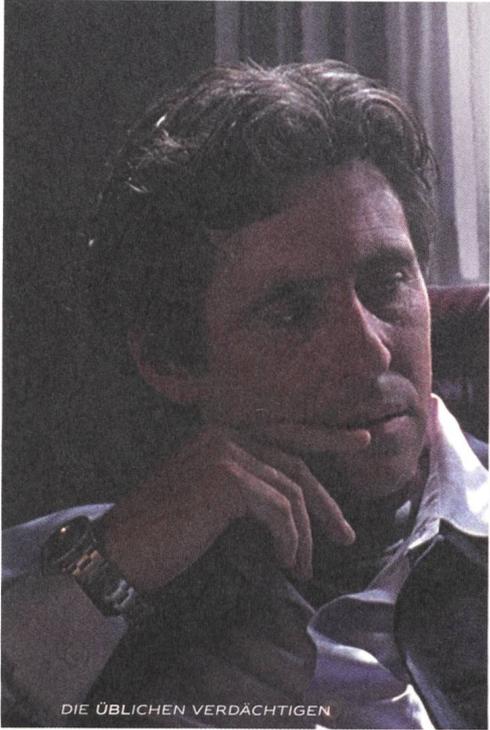
N° 8 / 2017
filmbulletin.ch

film bulletin

Zeitschrift für Film
und Kino



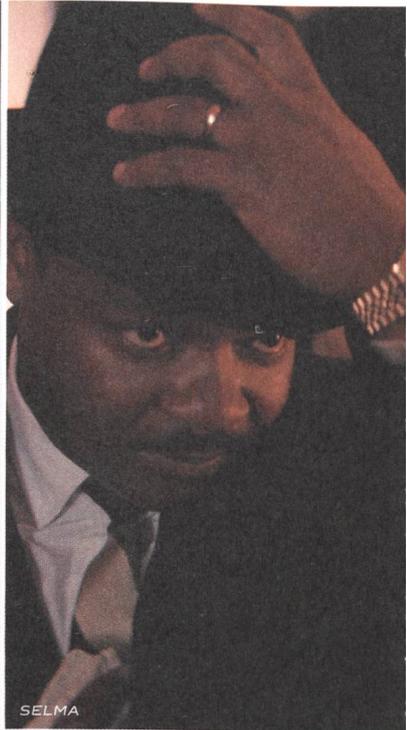
Kinosound Die verteilte Seelenfunktion S. 7



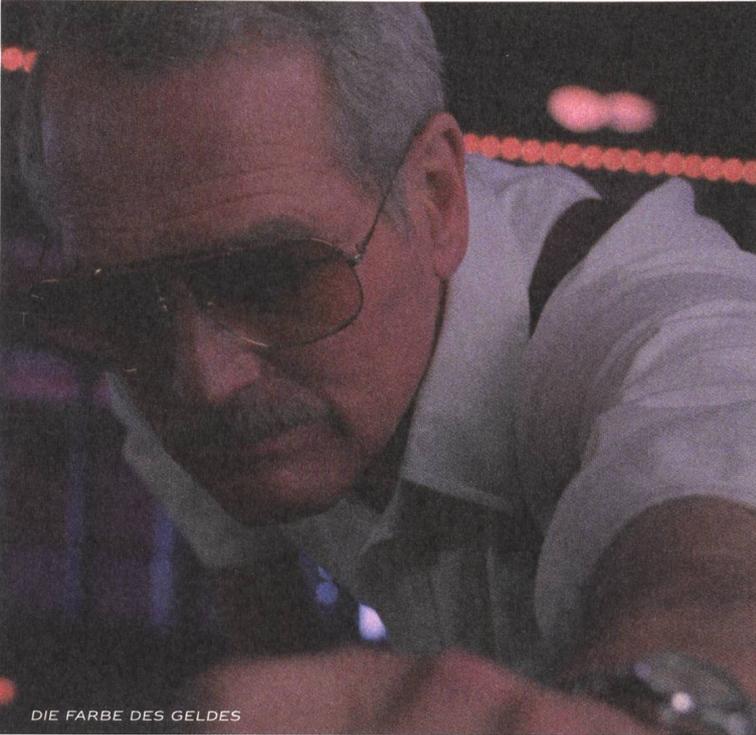
DIE ÜBLICHEN VERDÄCHTIGEN



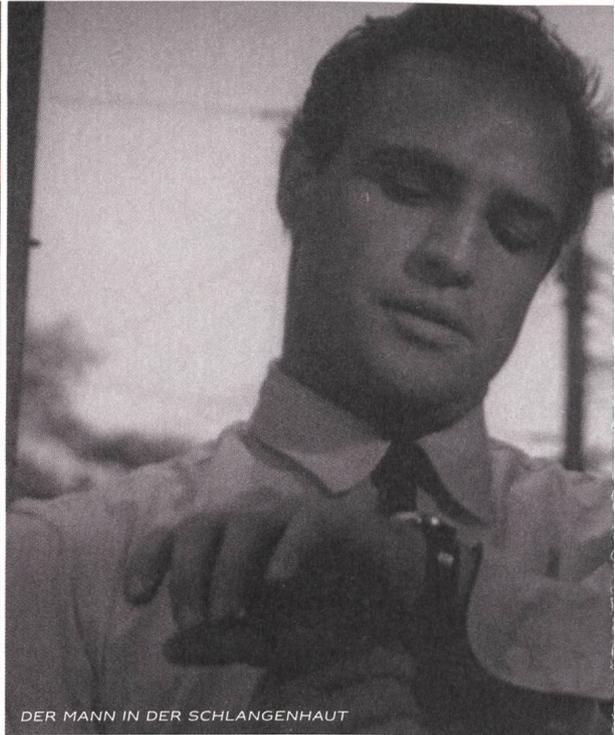
TITANIC



SELMA



DIE FARBE DES GELDES



DER MANN IN DER SCHLANGENHAUT

© ROLEX SA, 2017. ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



EXKLUSIVER ZEITGEBER DER
ACADEMY OF MOTION PICTURE
ARTS AND SCIENCES

LEIDENSCHAFT KINO.

In der Kunst des Filmemachens sind es die kleinsten Details, die eine faszinierende Welt entstehen lassen. Nur wenn jedes einzelne Detail perfekt ist, kann das Publikum wirklich in dieser Welt versinken. Rolex ist stolz darauf, die Kunst und das Handwerk des Filmemachens würdigen zu können und Teil zahlreicher großer Kinomomente gewesen zu sein. Sie zählt nicht nur die Zeit. Sie erzählt Zeitgeschichte.



OYSTER PERPETUAL DATEJUST 41

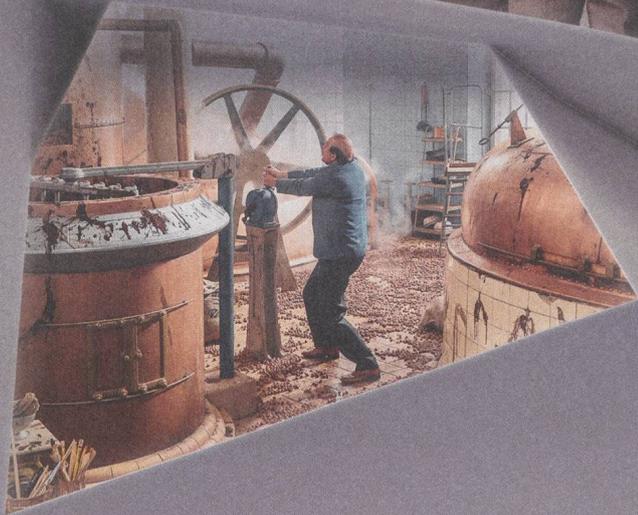
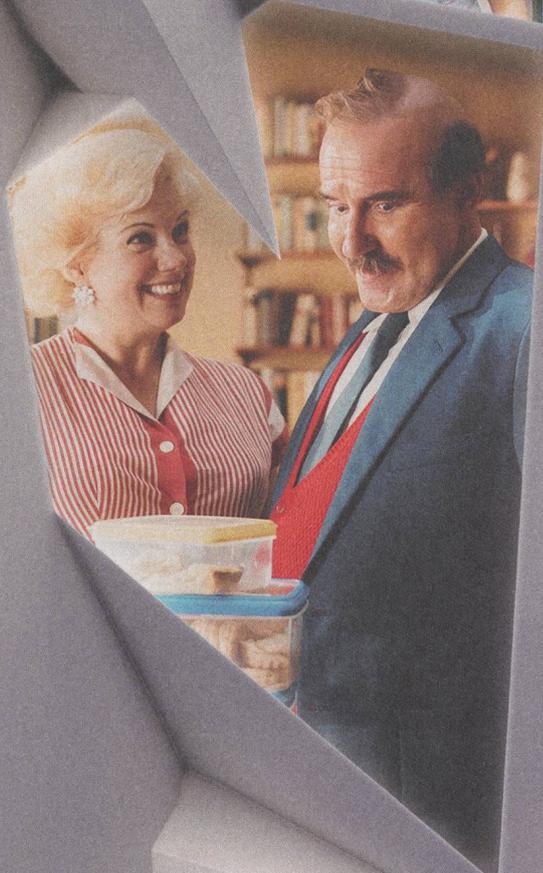


ROLEX

COMING SOON

KINOSTART DEUTSCHSCHWEIZ:
21. DEZEMBER 2017

PAPA MOLL
Manuel Flurin Hendry



FÜR DEN SCHWEIZER FILM.

SRG SSR

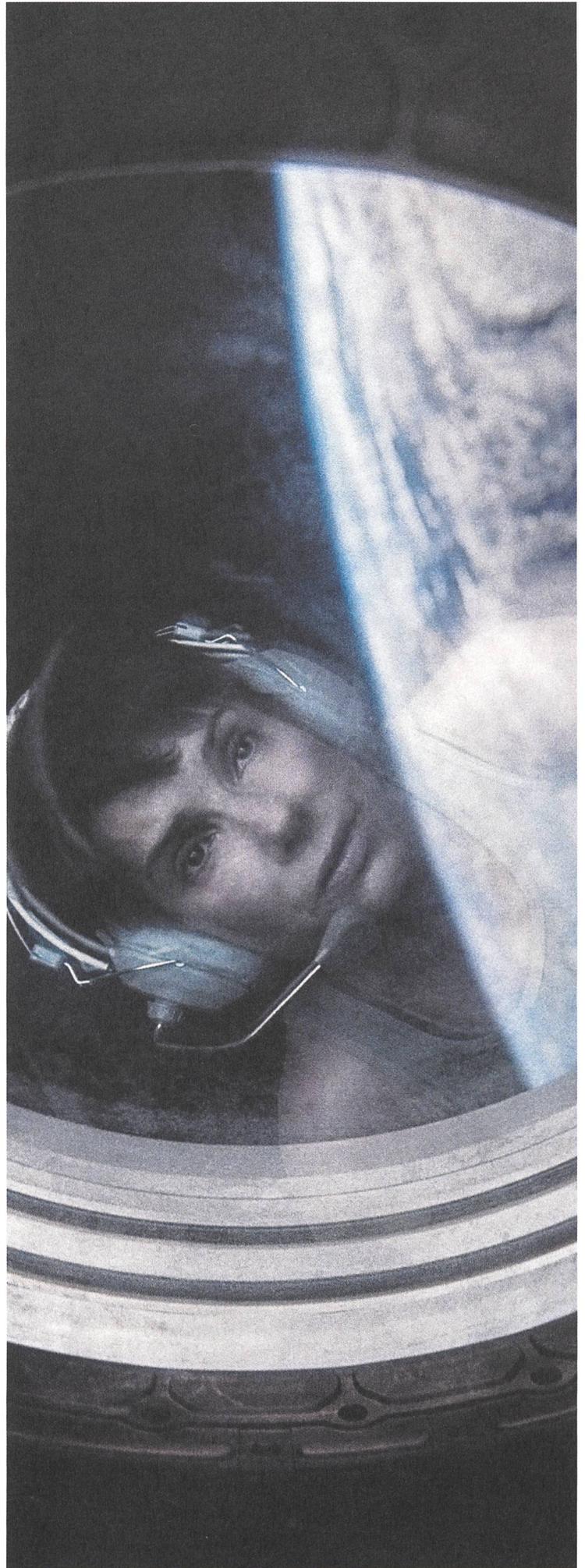
Der Ton macht die Musik

Wir können im Kino die Augen schliessen, nicht hingucken, wenn wir etwa eine blutige Schlacht nicht sehen wollen. Dem Ton können wir aber kaum ausweichen. Versuchen wir es dennoch, vermag er die Hände an den Ohren zu durchdringen. Dann hören wir es trotzdem spritzen und platzen und krachen. In unserer Phantasie entsteht dabei möglicherweise ein noch viel schlimmeres Gemetzel, das noch dazu viel weniger fiktiv wirkt, als es die Bilder vielleicht waren. So drastisch geht es aber nicht immer zu, oft bleibt der Ton eines Films beinahe unbemerkt. Obwohl Hintergrundmusik oder ein komplexes Gewirr von Geräuschen sich dezent zurückhalten, modulieren sie unsere Gefühlslage während eines Films ganz entscheidend mit. Das Bild vermag zwar über die Begrenzung der Leinwand auf eine grössere Umgebung hinauszudeuten, der Ton aber kann sich einer fixen Lokalisierung noch besser entziehen und den diegetischen Raum fast ins Unendliche anwachsen lassen. Wie schön: All dem sind wir mit dem ganzen Körper im Kino ausgeliefert.

Diese Ausgabe ist ganz dem Filmtone gewidmet: *Ute Holl* untersucht das Sounddesign des Kinos als Möglichkeit, innere Wahrnehmung akustisch zu veräussern, von den 230 Tonspuren, die der Cutter und Tonmeister Walter Murch in *Apocalypse Now* zu einem nicht mehr zu entziffernden und höchst beunruhigenden Tonbild der kriegsversehrten Seele verschmolzen hat, bis zu den Astronauten in *Gravity*, die nur hören können, wenn sie sich berühren. Zu den Anfängen des Tonfilms nimmt uns *Martin Girod* in seinem Essay mit. Er nimmt dabei die Legenden, die sich um den Durchbruch des Tons mit *The Jazz Singer* von 1927 ranken, genauer unter die Lupe. Er zeigt damit, dass die Einführung des Tons keineswegs eine Entwicklung zu einer höheren Daseinsform des Films war, sondern dank eines komplexen Zusammenspiels von Technologie, Gestaltungswillen und ökonomischen Zwängen zu einer weiteren Spielart des Films führte.

Wer sich intensiv mit dem Sound beschäftigen will, kann den Film nicht einfach anhalten, er muss immer wieder genau hinhören. So wie es *Oswald Iten* für uns regelmässig in der Rubrik «Soundtrack» tut. Er liest die Filme nochmals entlang ihres Tons und eröffnet damit neue Ebenen des Verständnisses – diesmal der Serie *Stranger Things*. Das ist umso wichtiger, als es den meisten Zuschauerinnen und Zuschauern – ihr Name sagt es schon – leichter fällt, sich an Bilder und Handlungen zu erinnern. Vielleicht erinnern sie sich noch an Musik. Und tatsächlich gibt es Werke, bei denen wenige Töne genügen, um ihren Ursprung zu erkennen, die Fanfaren von *Star Wars* oder die kreischenden Geigen von *Psycho*. Andere Scores halten sich zurück, um nicht unangenehm aufzufallen, aber umso effektiver auf unsere Gefühle einzuwirken. Wir haben unsere Autorinnen und Autoren gebeten, uns Soundtracks zu nennen, die einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Welches ist Ihr Lieblings-soundtrack? Die vorliegende Ausgabe ist eine Einladung, genau hinzuhören, Filme nochmals zu erleben, indem man sie nochmals hört.

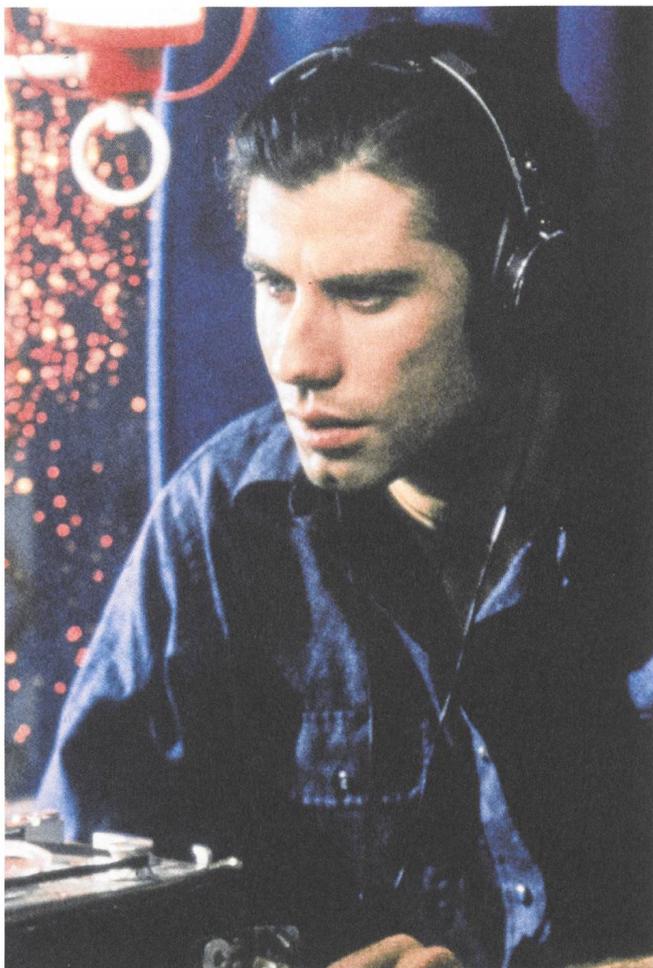
Tereza Fischer



Gravity (2013) Sandra Bullock

S. 7–15 Essay
Ute Holl

Die verteilte Seelenfunktion



Blow Out (1981) Regie: Brian De Palma

Rubriken

S. 17 Der Plot-Pointer

Deckards Vermächtnis

Simon Spiegel

S. 18 In Serie

Komödien des Selbst

Lukas Foerster

S. 20 Flashback

Die Bedeutung des Dazwischen

Gregor Imhof

S. 22 Animation

Loving Vincent

Oswald Iten

S. 24 Fade in/out

Von Drogenkartellen oder Über die Gefahren von wahren Begebenheiten

Uwe Lützen

S. 44 Festival

Year Zero in Pingyao

John Bleasedale

S. 46 Close-up

Licht-Ton

Johannes Binotto

S. 48 Soundtrack

Stranger Things Season 1

Oswald Iten

S. 63 Kurz belichtet

4 DVDs, 1 Buch

S. 68 Geschichten vom Kino

Edinburgh Filmhouse, Edinburgh

Kristina Köhler

Filmmusik Special

S. 50–54

20 unvergessliche Soundtracks

Spiel mir das Lied vom Tod des Stummfilms

S.54–61 Essay
Martin Girod

The Jazz Singer und die Wende zum Tonfilm



The Jazz Singer (1927) mit Al Jolson

Kritiken

S. 26

The Killing of a Sacred Deer
von Yorgos Lanthimos

Till Brockmann

S. 28

Un beau soleil intérieur
von Claire Denis

Philipp Stadelmaier

S. 31

All I See Is You
von Marc Forster

Tereza Fischer

S. 32

Score: A Film Music Documentary
von Matt Schrader

Johannes Binotto

S. 33

Gabriel and the Mountain
von Fellipe Barbosa

Patrick Straumann

S. 35

Anna Karenina (Vronsky's Story)
von Karen Schachnasarow

Stefan Volk

S. 37

**Sami – A Tale from the North/
Sameblod**

von Amanda Kernell

Christoph Egger

S. 39

Pio
von Jonas Carpignano

Philipp Stadelmaier

S. 41

Radiance/Hikari
von Naomi Kawase

Tereza Fischer

S. 42

Dene wos guet geit
von Cyril Schäublin

Johannes Binotto



Das Testament des Dr. Mabuse (1933) Regie: Fritz Lang

Walter Murch bei der Tonmischung von Apocalypse Now (1979)



Ute Holl

ist Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Basel, Filmemacherin und Autorin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört das Kino als Wahrnehmungslabor und die Mediengeschichte der Akustik. Neuestes Buch: «Cinema, Trance and Cybernetics». Amsterdam University Press, 2017

Die verteilte Seelenfunktion

Der Ton im Film macht die Bilder nicht vollständiger, sondern weitet sie aus. Im Klang verwischen die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen technischen Medien und eigenen Nerven, zwischen Wahrnehmung und Wunsch. Es wird etwas draussen hörbar, was man glaubte, nur im eigenen Inneren wahrzunehmen: eine Seele, die rauscht, knistert, dröhnt und singt.

Ununterscheidbar legen sich verschiedene akustische Formen eines rhythmischen Schlagens übereinander: technische und musikalische Geräusche, das modulierte Flattern einer Drehbewegung, vielleicht von Rotoren, einmal auf trockener Luft, dann auf feuchter, und dazu, in korrespondierendem Rhythmus, ein Schlagzeug. Zusammen nehmen die Geräusche den Schlag eines überdrehenden Herzens ebenso auf wie den Rhythmus einer drehenden Kamera oder eines Projektors. Die Folge der Schläge liegt dicht an einer akustischen Stroboskopie und genau an der Grenze vom Einzellaut zum rhythmisierten Klangbild. Auf diese Weise ruft die Komposition der Geräusche eine akustische Halluzination hervor, die keinen festen Ort kennt, kein Innen ist und kein Aussen: Entwickelt hat es so der Schnitt- und Tonmeister *Walter Murch* (porträtiert in Filmbulletin 5.15) für Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, der Motive aus Joseph Conrads Erzählung «Heart of Darkness» in den Vietnamkrieg überträgt. Nicht nur lässt Murch das pulsierende Geräusch zwischen Raumeffekt und Klangfigur oszillieren, sondern auch akustisch durch den Raum fliegen, von rechts nach links, von oben nach unten.

Transformationen
von Zeit und Raum

Mit dieser Eröffnung des Films hat Murch eine neue Ästhetik des Kinosounds begründet. Er nutzt die Eigenheiten des menschlichen Hörens – das immer ein ergänzendes, psychoakustisches ist –, um Irritationen

über die Quelle des Klangs zu erzeugen. Und zugleich nutzt Murch alle Möglichkeiten der Kinosaalakustik, um nicht mehr naturalistische stereofone Eindrücke zu erzeugen. Aus einem technischen Raum werden die intimsten Gefühle evoziert. Im Kino, zeigen Coppola und Murch, wird die Wahrnehmung des Menschen selbst angegriffen und das, was seine Seele gewesen sein wird, nach aussen gekehrt, genauso wie im Krieg.

Mit den Bildern dieser Eingangssequenz, die von Murch, nicht von Coppola stammt, blättert *Apocalypse Now* eine Reihe von möglichen Quellen der Geräusche auf der Tonspur auf: die Rotorblätter eines amerikanischen Helikopters, der in Zeitlupe über einen brennenden Dschungel und die darin nicht sichtbaren Dörfer fliegt; den Ventilator, auf den der panische Protagonist starrt und der zum Echo seines Herzschlags wird; das Schlagen der Flammen, die an den Blättern des Dschungels aufsteigen, oder dann den filmischen Rhythmus der Überblendungen selbst, in denen Drogen und Waffen sichtbar werden, die den Herzschlag modulieren. Und alles könnte auch einfach zum Schlagzeug von John Densmore von The Doors gehören: Percussion und Trommeln, die sich vom Song «The End» zu emanzipieren scheinen, um mit den Hubschrauberrotoren gemeinsame Sache zu machen. Auch das Schlagzeug migriert durch den Kinosaal oder durch den Kopf.

Kinosound, Krieg und alle mit Pan, dem Gott der Ohren, verbundenen akustischen Vorstellungen sind weder nur technische noch einfach mentale, sondern verbinden Gehör und Medien, ununterscheidbar. Die Geräusche in diesem Zwischenreich lassen sich präzise lokalisieren, kennen aber keinen definierten Raum und, wie Pans magische Mittagsstunde, keine homogene Zeitstruktur. Die Transformation von Zeit- und Raum in der Wahrnehmung und nicht der Versuch, Bilder und Klänge zu synchronisieren, bestimmen den Kinosound.

Sound ist das, was sich am Klang nicht anschreiben lässt, was über jede Notation und Partitur hinaus-schiesst. Der Sound einer Musik verdankt sich der Art und Weise, wie Instrumente gespielt, wie Hall und Raum beschaffen oder technisch bearbeitet sind oder wie, noch kunstvoller, Obertonschwingungen, die Klangfarben von Instrumenten, miteinander und mit denen sonstiger Geräusche verschränkt werden. Im Kino entstehen zugleich Intensitäten und Entfremdungen durch solche Verbindungen von Klängen und Geräuschen: vom Ton der Mundharmonika mit dem Geräusch des vorbeifahrenden Zugs wie bei Sergio Leone, vom Fagott des Orchesters mit dem Muhen eines Rindes, wie in *Moses und Aron* von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Die Kunst des Sounddesigns im Kino folgt damit auf technisch immer raffiniertere Weise einem Wunsch, den Arnold Schönberg bereits 1911 in seiner Harmonielehre formuliert hatte: dass künftig nicht mehr in Melodien, sondern in Klangfarben zu komponieren sei.

Seitdem mit Synthesizern in den sechziger Jahren Obertonstrukturen kalkuliert und konfiguriert und sogar auf Tastaturen spielbar wurden, seitdem sich Töne, aufgenommen auf Magnetband oder später

auf digitalen Formaten, verzerren und vermischen lassen, sind Klänge nicht mehr entweder Musik oder Geräusch, nicht mehr entweder naturalistisch oder künstlich, sondern stets beides. Ihre Übertragung verbindet das Hören mit zugleich realen und künstlichen Dingen, mit architektonischen und synthetischen Klangräumen. Als solche intervenieren sie ins Filmbild, aber gerade nicht als Verdopplung des Sichtbaren, sondern als dessen Modulation.

Als akustische Ausweitung aller Klänge und Stimmen ebenso wie als deren Störung und als Rauschen nimmt der Sound im Kino Kontakt mit den Bildern auf und transformiert sie zugleich. Kinosound markiert ein Feld der Unbestimmbarkeit zwischen Hörbarem und Halluziniertem, zwischen Wahrnehmung und Wunsch. Mehr als alle optischen Tricks verwischt der Klang im Kinosaal die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Kein Wunder, ist doch das Hörorgan selbst eine Übergangszone zwischen materieller Welt und Wahrnehmung, zwischen technischen Medien und Nerven. Immer zugleich innen und aussen, bewusst und unbewusst bleibt der spezifische Sound eines Films – sein eigener Klang jenseits von den Melodien der Filmmusik – unverwechselbar und zugleich das, was in der Erinnerung an einen Film am wenigsten beschreibbar ist. Filmkritik vermeidet daher den Sound, wo sie nur kann, und beschränkt sich, wenn überhaupt, auf technische Rekonstruktionen der Tonmischung. Kinogänger erinnern sich an Filmmelodien, aber selten wissen sie noch, wie jenseits davon die akustische Wirklichkeit der Filmerzählung beschaffen war oder wie Musik und Geräuschkomposition eines Films zusammenhängen.

Psyche ist hörbar

In den siebziger Jahren wurde viel für den Kinosound erfunden, was sich ganz im Sinne psychedelischer Experimente als Bewusstseinsweiterung verstehen liess. Gemäss dem Altmeister der politischen Psychologie, Aldous Huxley, dem wir den Begriff Psychedelik (und The Doors ihren Namen) verdanken, zeigt sich in solchen Erfahrungen eine Wirklichkeit des Seelischen: Die Seele (*psyche*) wird offengelegt (*delos*). Filme wie *Apocalypse Now* jedoch, die den Anspruch haben, die Ästhetik des Kriegs vorzuführen und zugleich Aufklärung über die Wahrnehmung im Zeitalter technischer Medien zu betreiben, kehren dieses Verhältnis immer auch um: Die Seele, so das Argument aller filmischer Avantgarden, wird im Kino nicht einfach sichtbar gemacht, sondern überhaupt erst als spezifische Seele des 20. Jahrhunderts hergestellt. Mittels Kinematografie lassen sich noch die kleinsten und unwillkürlichsten Bewegungen der Menschen aufzeichnen, ein «Optisch-Unbewusstes», wie es bei Walter Benjamin heisst. Akustisch leistet die Fonografie dasselbe, indem sie flüchtige Klänge und Stimmen als reale Tonspur fixiert. So macht das Kino sicht- und hörbar, was zuvor, in der Buchkultur, als eigenes und inneres Wahrnehmungsvermögen des Menschen galt: die Seele. Die Funktionen der Seele liessen sich damit aber auch simulieren.

«They were common everyday words – the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But [...] they had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares. Soul! If anybody had ever struggled with a soul, I am the man.» Joseph Conrad, «Heart of Darkness»



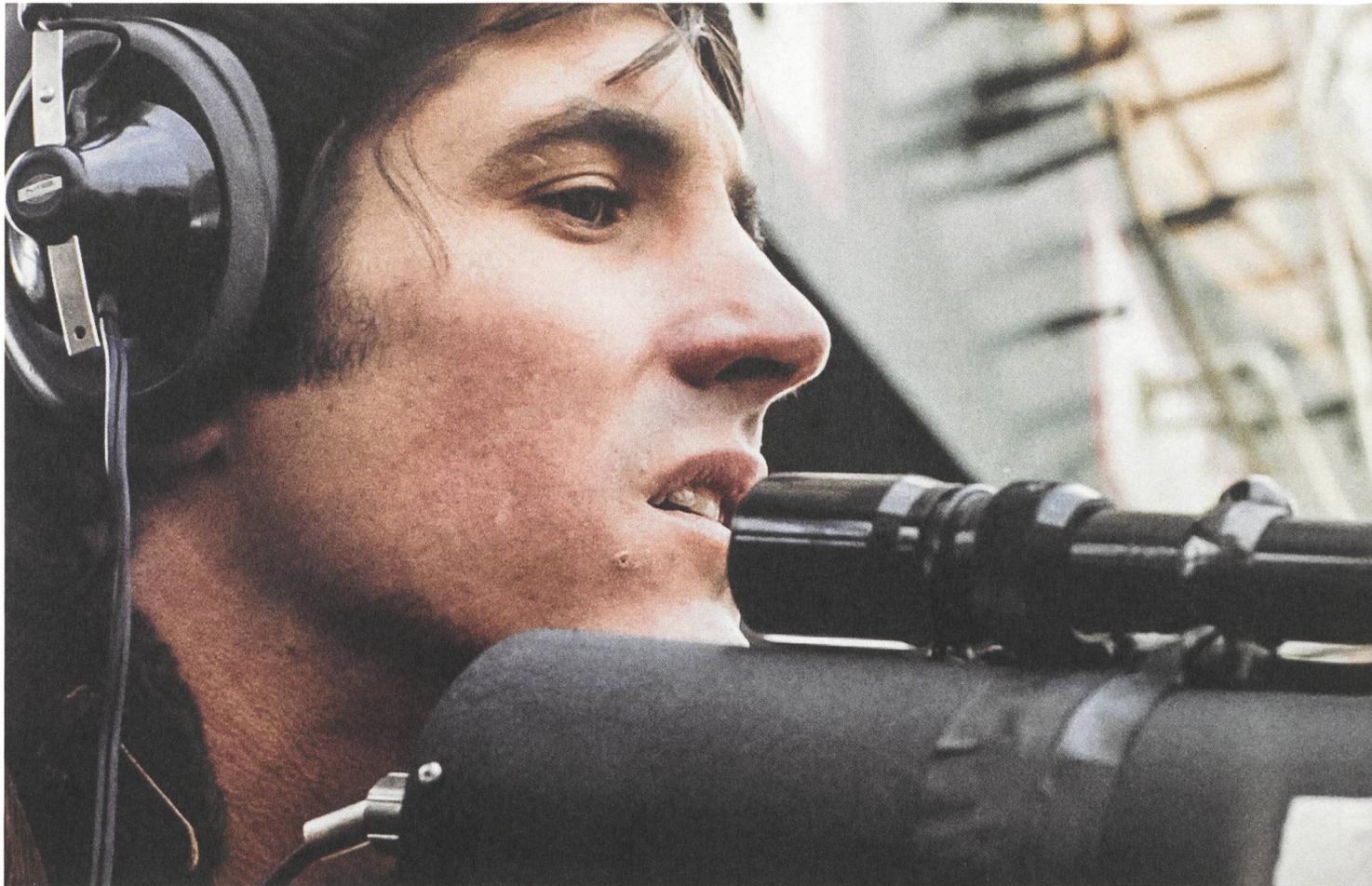
Entr'acte (1924) Regie: René Clair



Gravity (2013) Regie: Alfonso Cuarón



Entuziazm (1931) Regie: Dsiga Wertow



The Conversation (1974) Regie: Francis Ford Coppola

Hatten Physiologen und Philosophen im 18. Jahrhundert noch darüber gestritten, ob die Seele als Organ lokalisierbar oder eine rein virtuelle Funktion der Verbindung aller Empfindungen sei, so wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts diese Funktionen in Experimenten sinnesphysiologisch vermessen und verschaltet. Dieselben Apparaturen, mit denen Theoretiker wie Hermann von Helmholtz oder Praktiker wie Thomas Edison menschliche Hörfunktionen testeten, konnten andersherum eingesetzt werden, um die Hörnerven zu erregen und künstliche Effekte auf Ohren und Augen zu spielen. Damit waren Seelenfunktionen zum ersten Mal auf Anordnungen aus der Umgebung verteilt. Insbesondere Toneffekte, die Aufnahmen von Schüssen, Schreien oder Löwengebrüll, konnten Gefühle künstlich hervorrufen. Das ist buchstäblich zur Signatur der Macht des Kinos geworden. Zugleich besteht in solch dichten Übertragungen von Affekten aber auch das Potenzial seiner Empathie, wie Ildikó Enyedi auf der Tonspur von *On Body and Soul* (2016) zeigte. In diesem Film bilden die sehr nah aufgenommenen tiefen und verzweifelten Rufe von Rindern, gefesselt zur Schlachtung, den akustischen Horizont, vor dem sich alle Fragen nach der Verbindung von Körper und Seele entfalten.

Das Motiv des Schreiens von Leidenden oder Opfern, das aufgenommen und an anderer Stelle eingesetzt wird, oder das Phänomen einer mütterlichen Stimme, die beliebig und überall reproduzierbar ist, sind berühmte Filmsujets geworden. Einerseits simulieren sie Gefühle im Kino, andererseits verweisen sie zugleich auf die Schrecken der Macht medialer Simulation. Alfred Hitchcock hat das paradigmatisch in *Psycho* (1960) vorgeführt, in dem die Protagonisten und mit ihnen die Kinoszuschauer von allen möglichen Stimmen, deren Herkunft unklar bleibt, besessen werden. Für den Fall der technisch verteilten Mutterstimme zeichnet der Film das Psychogramm der Psychose und wird damit zum Vorläufer von weiteren Filmen, in denen die Halluzination von Mutterstimmen zum Horror wird, zum Beispiel Gore Verbinskis *The Ring* (2002). Die Macht der vom Körper losgelösten und künstlich oder kinematografisch wieder implementierten Stimme hat bereits Fritz Lang in dem frühen Tonfilm *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) zum Thema gemacht, zeitlich parallel zur Radiopolitik der Nationalsozialisten in Deutschland und deutlich ausgewiesen als deren mediale Analyse. Damit hat Lang eine ganze Serie von Stimmengespenstern für das kommende Kino aufgerufen.

Unheimlich sind diese Kinostimmen, insofern sie immer zugleich schwingungsgetreu und technisch verzerrt sind. Oft kommen sie vom Plattenspieler oder Tonband, aus dem Radio oder dem Telefon, und später werden sie, wie in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), zu Computerstimmen. In *Blow Out* (1981) hat Brian De Palma das noch einmal paradigmatisch für den Schrei durchgeführt, jenes Grenzphänomen der Stimme, das jenseits der Sprache eine Stelle aufreißt, an der sich menschliche Wahrnehmung unmittelbar mit einem unbekanntem Fremden verbindet. Auch das gehört zum Zauber des

Kinosounds, dass dieses Fremde ein anderer Mensch, aber auch ein Tier sein kann oder etwas dazwischen: das ausserirdische Geschöpf E. T. zum Beispiel oder ein Betriebssystem, das sich nur durch eine künstliche Stimme äussert, wie Samantha in Spike Jonzes *Her* (2013). Kinosound führt und verführt zu hybriden und immer etwas illegitimen Verbindungen.

In den Techniken akustischer Medien, die aufgezeichnete Schwingungen direkt übertragen und nicht, wie die Stroboskopie des bewegten Bildes nur die Illusion von Bewegung, liess sich ein psychisches Verhältnis zur Welt besonders gut simulieren. Das funktionierte umso besser, je feiner und gerichteter die Mikrofone wurden und je präziser Lautsprecheranlagen die Verteilungen und Mischungen von Klängen zu künstlichen Räumen für das Gehör simulieren konnten. Nicht die Genauigkeit der Sprachübertragung, nicht die Vernehmlichkeit von Dialogen war daher für Leute wie Sergei Eisenstein oder Siegfried Kracauer am Übergang zum Tonfilm interessant, sondern die Möglichkeit, eine neue Welt aus Geräuschen zusammensetzen. Kurz vor dem Auftauchen des Synthesizers wies 1960 der damals schon siebzigjährige Kracauer darauf hin, dass es dem Regisseur freistehen müsse, «gewisse Geräusche ihrer natürlichen Substanz zu berauben, sodass sie nicht mehr auf das physische Universum hinweisen, dem sie entstammen; als entkörperlichte Entitäten nehmen sie dann andere Funktionen an». Dachte Kracauer hier noch eher an kontrapunktische Reibung zwischen Ton und Bild, so konnte spätestens die Transformation der Klangqualitäten durch Tonband und Synthesizer solche unähnlichen Ähnlichkeiten herstellen, wie Walter Murch sie in *Apocalypse Now* einsetzte.

Als Schuljunge bereits hatte Murch im lokalen Radio WQXR eine Übertragung gehört, bei der sich ihm, wie er schreibt, die Nackenhaare vor Aufregung sträubten: ein Tonbandstück von Pierre Schaeffer und Pierre Henry, den Begründern der *musique concrète*. Es war eine Komposition mit Klangpartikeln aus alltäglichen Geräuschen, deren Herkunft durch das Schneiden der Tonbänder unkenntlich gemacht worden war. Sie waren, im Wortsinn Kracauers, ihrer natürlichen Substanz so beraubt, dass nichts mehr auf ihre Herkunft aus dem physischen Universum hindeutete. Murch adaptierte das Verfahren später für seine Filmkompositionen. Damit wanderte eine Ästhetik der französischen Avantgarde direkt in die amerikanische Popkultur ein und formte, wie Michael Ondaatje zu *Apocalypse Now* schrieb, «the American subconscious». Nicht einfach Töne, sondern Sound moduliert das Unbewusste.

Unheimliche Stille

Das Kino, darin sind sich seine Historiker und Historikerinnen einig, war niemals stumm. Aber seine Klangräume waren ganz unterschiedlich: Edison hatte schon 1887 mit Synchronisierungen von Bild- und Tonapparaturen, von Kinetoskopen und Phonographen experimentiert, doch diese noch individualisierten Verschaltungen von Leuten mit Apparaten setzten sich nicht durch. Das frühe öffentliche und kollektive

Kino der Jahrmärkte wiederum ging im Jubel der umstehenden Massen unter, während auch die ersten gesitteten Vorstellungen in Pariser Cafés oder Berliner Kleinkunsttheatern keineswegs still waren, sondern vom Germurm der Leute, vom Klirren der Tassen und Sektgläser und vom Rattern des Projektors selbst begleitet. Stille im Kino war überhaupt erst möglich, nachdem der Projektionsapparat aus dem Kinosaal in einen isolierten Vorführraum verbannt worden war. Damit wurden aber auch Anweisungen nötig, was und wie im Kino zu hören sei. Erst 1921 mahnte George Beynon im Handbuch «Musical Presentation of Motion Pictures», einer Art Leitfaden für Kinobetreiber: «Zuzulassen, dass Filme in der Stille gezeigt werden, ist ein unverzeihliches Vergehen, das schonungslos verurteilt werden muss. Unter keinen Umständen darf ein Film in der Stille beginnen.» Von Anfang an sollte jeder Film seine Ästhetik souverän bestimmen, das heisst, die Wahrnehmung nicht nur im Visuellen, sondern auch im Akustischen präzise regulieren.

Aber im Stummfilmkino waren häufig sogenannte Rezitatoren oder Erklärer aufgetreten – Franz Kafka nannte sie auf Jiddisch «Versteller» –, die den unheimlichen, wortlosen Schatten von Menschen auf der Leinwand Sprache und damit eine Seele verliehen. Diese Kinoerzähler konnten die moralische Botschaft eines Films völlig auf den Kopf stellen, wenn sie eine Geschichte enttäuschter Liebe plötzlich in Begriffen von Klassenverhältnissen kommentierten. «Der Erklärer schluchzte, das Publikum ballte die Fäuste, eine ganz, ganz andere Tragödie, als der Filmfabrikant gesehen hatte, raste vorüber. [...] Aus dem Kintop werden die Revolutionen der Zukunft kommen!», prophezeite 1912, viel zu früh für deutsche Aufstände, ein Filmjournalist mit dem tollen Namen Rauscher. Diese Filmerklärer agierten «in einem seltsamen Zwischenreich und sind entfernte Vorfahren der bauchredenden Synchronsprecher», schreibt Hanns Zischler, Schauspieler, Sprecher, Pianist und Filmhistoriker, der selber in den Filmen von Wim Wenders, Chantal Akerman oder Jean-Luc Godard ein bilinguales Reich zwischen dem deutschen und dem französischen Kino etabliert hat, indem er zwischen den Sprachen, ihren Melodien und ihrer Musik agiert. Die frühe Tradition der Erzählerstimme wird auch im Tonfilm noch konserviert in Form des *narrator* oder der *voice-over* – einer weiteren körperlosen, ortlosen Stimme, die dann, je nach Genre oder Nationalkino, ganz eigene Formationen entwickeln wird.

Dass das frühe Kino ganz ohne Ton eine sehr unheimliche Veranstaltung gewesen wäre, vermuteten auch Theodor W. Adorno und Hanns Eisler 1944 in ihrer grundlegenden Studie «Komposition für den Film»: «Das reine Lichtspiel muss gespenstisch gewirkt haben, ähnlich wie das Schattenspiel – Schatten und Gespenst haben von je zusammengehört. Die «magische» Funktion der Musik, von der schon die Rede war, muss darin bestanden haben, die bösen Geister in der unbewussten Wahrnehmung zu beschwichtigen. Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingesetzt.» Musik hatte den neuen Gespenstern technischer Medien zunächst eine alte romantische Seele einzuhauchen.

Ein weiterer Grund für die Intervention gegen Stille im Kinosaal folgte der Erfahrung, dass die Zuschauer selbst Geräusche und Töne zu den Bildern assoziierten. Damit liefen die Intentionen der Regisseure und Regisseurinnen Gefahr, durch unkontrolliertes Wünschen und Träumen im Kino subvertiert zu werden. Solche überschüssenden Gefühle sollten durch Filmkompositionen, die es schon seit Emile Reynauds *pantomimes lumineuses* von 1892 als Begleitmusik zur Lichtspielszene gab, gefesselt und gebannt werden: Für Standardsituationen der Filmhandlung geben *Cue Sheets*, Notenblätter, die der Filmkopie beigelegt werden, sowie die Melodiensammlung der Moving Pictures Music Anthologies stereotype musikalische Motive vor. Hoffnung und Rührung oder Drohung und Gefahr – alles hat seine gängige Melodie. Um diese Funktion der Begleitmusik nicht nur zu durchkreuzen, sondern auf ihre Operationen hinzuweisen, haben Regisseure wie Jean-Luc Godard immer wieder abrupt in die Musik hineingeschnitten. Ton und Bild als Antagonisten zu begreifen, heisst, Wahrnehmung selbst auseinanderzunehmen, zu analysieren, einen Strich durch die romantische Berechnung der Seele zu machen.

Nach dem Vorbild von Walt Disneys Vertonungen wurde die ganz dichte Verknüpfung und Synchronisation von Geräuscheffekt und Handlung stets etwas herablassend als *mickey-mousing* bezeichnet, eine reflexartige akustische Konditionierung des Publikums. Die meisten Musikbegleitungen rekurrierten auf klassisches Standardrepertoire. In selteneren Fällen und erst in den grossen und teuren Produktionen der Zwanzigerjahre schrieben Musiker wie Arthur Honegger für *La Roue* von Abel Gance oder Erik Satie für René Claires *Entr'acte* eigene Kompositionen.

Je nach Grösse des Projektionsraums spielten einzelne Instrumente oder ein ganzes Orchester. Sie liessen sich entweder innerdiegetisch hören, also als Teil der Erzählung und damit auch für die Figuren vernehmlich. Oder aber die Musik war extradiegetisch angelegt, das heisst, Begleitmusik im strengen Sinne und nur für die Ohren und Gemüter des Publikums gedacht. Auch diese Grenze zwischen Inner- und Extradiegetischem, die sich noch weit in die Tonfilmära hinein hielt, wurde durch Leute wie Walter Murch strategisch unterlaufen: Niemand kann in *Apocalypse Now* wissen, wer was hört, wer von welchem Rhythmus in die Endlosschleifen der eigenen Erinnerung oder in den Wahnsinn getrieben wird. Das Publikum unterliegt der Macht des Rotorensounds genauso wie die Kriegshelden in Vietnam. Die Verzerrungen der Seele werden durch Medientechniken hergestellt, die innerhalb und ausserhalb des Kinos wirken, ununterscheidbar.

Resonanz-Körper

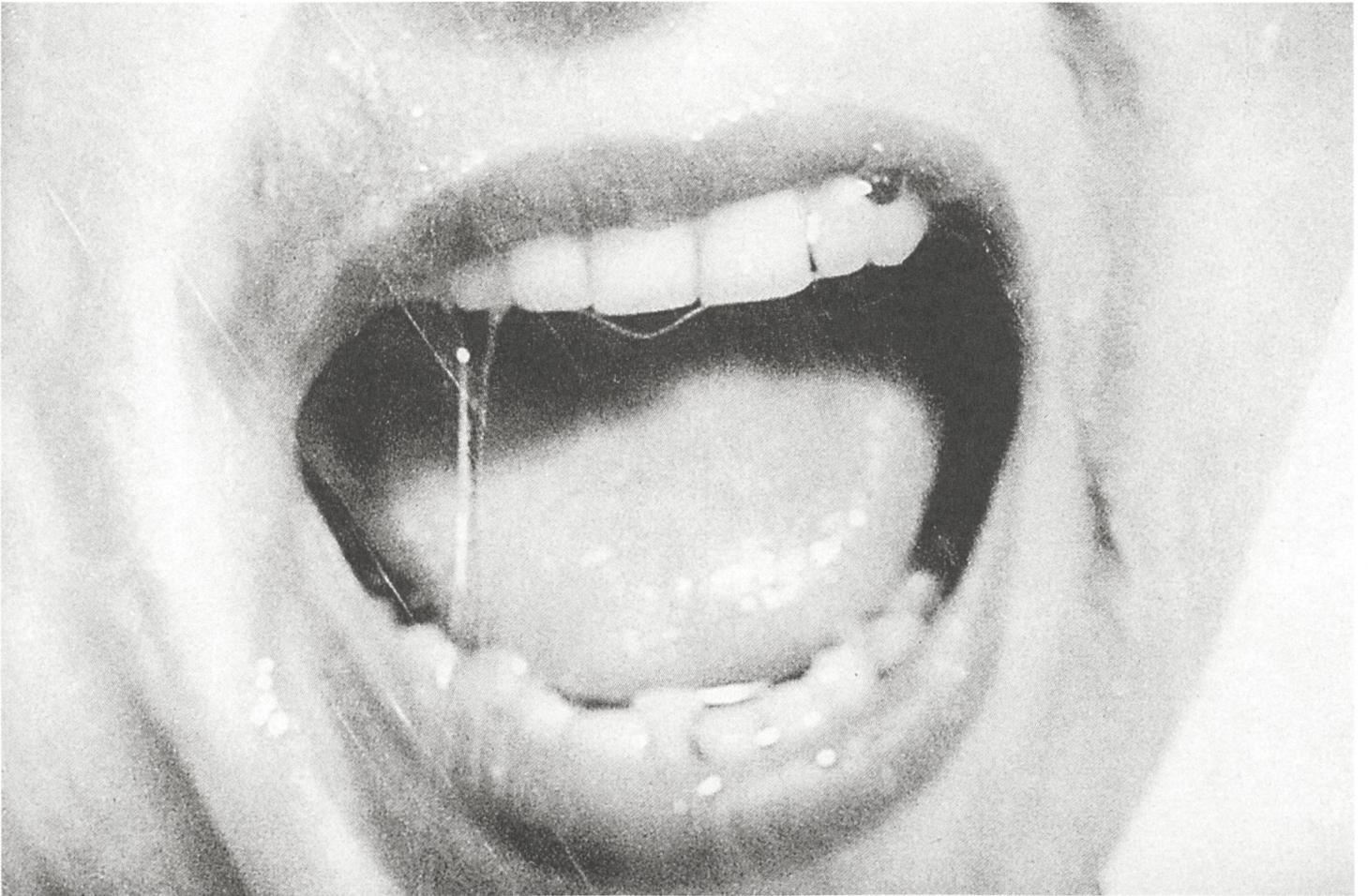
Mit digitalen Verfahren riskiert der Kinosound, in seiner Künstlichkeit hyperreal zu werden. Etwa wenn Musik oder Geräusche als Sonoskopien auf Bildschirmen sichtbar gemacht und dann Klangpartikel für Klangpartikel, Pixel für Pixel manipuliert und im



Blow Out (1981) Regie: Brian De Palma



Moses und Aron (1975) Regie: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub



Psycho (1960) Regie: Alfred Hitchcock



Apocalypse Now (1979) Regie: Francis Ford Coppola

virtuellen Raum des Surroundsounds verteilt werden, eines Sounds, der ebenso im Kinosaal wie mithilfe von Kopfhörern wirkt. 2008 wurde in Danny Boyles *Slumdog Millionaire* eine solche Krise spürbar: Das ausgetüftelte Sounddesign war so raffiniert, dass die Leinwand im Kino nicht auffangen konnte, was an akustischer Raumrealität im Saal herrschte. Die britischen Sounddesigner Ian Tapp und Richard Pryke, die ihre Erfahrungen aus den renommierten BBC Studios mitbrachten, bastelten gemeinsam mit ihrem indischen Kollegen Resul Pookutty eine Welt aus Geräuschen zusammen, in der reale Aufnahmen und künstliche Soundeffekte nicht mehr zu trennen waren. Die auditiven Halluzinationen versetzten die Zuschauer in eine akustische Umgebung, die mit der zentralperspektivischen Raumtiefe der Bilder in Konflikt geriet: Vorne war das Geräusch der Rikschas zu hören und im Rücken des Publikums plötzlich die Glöckchen der Tiere auf den Strassen Mumbais, sodass die Zuschauer dazu verleitet wurden, sich im Sessel umzudrehen, um nach den Klangquellen Ausschau zu halten. Der Kinound beschränkte sich nicht mehr darauf, aus dem Off zu wirken, sondern trat in Konkurrenz zur diegetischen Welt der Bilder. Zwar erhielten die drei Tonkünstler einen Oscar für den besten Filmtone, Best Sound Mixing, ihr Kollege Glenn Freemantle allerdings, der für den Tonschnitt verantwortlich war, ging einstweilen leer aus. Ganz offenbar liess der volle Klangraum die Leinwand etwas flach und blass erscheinen, und so führte die Perfektion der Klangkomposition vielmehr nur zu einer neuen Konjunktur des visuellen 3D.

Wenige Jahre später hatte Glenn Freemantle die Chance, eine Art negativen Klangraum in all seinen Minimalismen für das Kino zu komponieren: die Übersetzung einer Erfahrung des Hörens im luftleeren All. Für die Tonspur von Alfonso Cuaróns *Gravity* (2013) setzte Freemantle Aufnahmen des Herzschlags und des Atems der Protagonistin, einer Bioingenieurin im All, zusammen und darüberhinaus lediglich jene Geräusche, die sich über Berührung auf ihren Körper übertragen. Wenn im Bild Dinge, Geräte oder Weltraummüll aufeinander krachen, hört das Publikum nichts – es sei denn, die Astronautin mit dem schönen Namen Ryan Stone berührt diese Objekte gerade. Damit setzte die Tonspur jede akustische Orientierung im Raum und überhaupt den Raum als umfassenden Behälter aus, zugunsten eines rein leiblichen Hörens. Dass das zugleich als rein weibliches Hören, als Rettung der Welt durch die unmittelbare Übertragung von Schwingungen mittels (mütterlichem) Körper präsentiert wird, bestimmt die Dramaturgie des Films als erotisch gemeinte, wenn dies auch ein wenig ideologisch daherkommt.

Die Kommunikation unter den in ihren Raumanzügen isolierten Protagonisten haben die Sounddesigner in *Gravity* durch mehr oder weniger *futz*, Kanalrauschen, verzerrt, das die Form der Radioübertragung simulieren soll. Damit wiederum werden psychische Nähe und Distanz zwischen der jugendlichen Astronautin und dem erfahrenen alten Raumfahrer als direkte Schwingungsempfindungen der Zuschauer selbst evoziert. Freemantle und Skip Lievsay, der

re-recording mixer des Films und ein alter Hase des Tons im unabhängigen Kino, verschränken auf diese Weise sehr systematisch Dialog und Geräusche und schliesslich auch die Musik, genau jene drei Elemente des Filmtons, die in konventionellen Studioproduktionen strikt getrennt bleiben mussten. Ausserdem verteilten sie die Dialoge, die im klassischen Kino stets über den mittleren Tonkanal hinter der Leinwand übertragen werden sollten, stereofonisch rechts und links, dank Dolby 7.1 auch hinten und vorne ins Off des Bildes und schliesslich noch mithilfe des Dolby Atmos Mix System oben und unten im Kinoraum. Sound umfängt uns.

Auf diese Weise wird die Odyssee im schwe-relosen Klangraum zugleich zur Aufklärung über den Verlust der alten Seele unter Bedingungen der iPod- und Walkman-Kultur: Als Klangsubjekte, isoliert und zugleich verbunden durch Kopfhörer und vernetzte Schwingungen, lernen wir alle gerade, neue Nähen und Distanzen im Raum, unter uns und unter abwesenden anderen akustisch auszumessen. Nicht dass Stimmen entkörpern und im Raum beliebig zu reproduzieren sind (wie in Fritz Langs *Dr. Mabuse*), bestimmt das Machtdispositiv in *Gravity*, sondern die Erfahrung, dass alle Kanäle, auf denen noch Stimmen empfangbar sind, jederzeit gekappt werden könnten. Die Erfahrung dieser Bedrohung teilen die Zuschauer, deren Kommunikationen ebenfalls von Netzwerken abhängen, auf die sie keinen Einfluss haben. Unheimlich an Freemantles Sounddesign ist nicht, dass ein Raum ohne Orientierung entsteht, sondern dass bei aller vektoriiellen Orientierung ein haltbarer Raum entzogen wird. Unheimlich ist Freemantles Design deshalb, weil es unsere mediale Verfassung, die wir übersehen und überhören, wenn wir kommunizieren, so präzise beschreibt. Ununterscheidbar ist, ob perzeptive Zustände unter Bedingungen digitaler Datenübertragung technische oder mentale, subjektive oder simulierte Wahrnehmung oder Halluzination sind. Nur ein Film, der sich *Gravity*, *Schwerkraft*, nennt, kann hier noch an die alte Menschenseele appellieren. Wenn wir im Kino und mithilfe von dessen Sounddesign noch irgendetwas lernen können, dann eine Kommunikation jenseits der *Schwerkraft*, im luftleeren Raum der Datenübertragung, die sich durch ganz physiologische Nähe herstellt und zugleich erst durch technische Bearbeitung von Schwingungen und Geräuschen möglich wird. Eine solche akustische Kommunikation des Kinos überwindet die *Schwerkraft* der Bilder. ✕

→ Literatur

- Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: «Komposition für den Film [1944]», in: Ges. Schriften. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006
- Mervyn Cooke: *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008
- Ute Holl: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*. Zürich: Diaphanes, 2014
- Julian Rohrhuber, Volko Kamensky (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Berlin: Vorwerk 8, 2013
- Friedrich Kittler: «Der Gott der Ohren», in: *Draculas Vermächtnis*. Technische Schriften, Leipzig: Reclam 1993
- Michael Ondaatje: *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, New York: Random House 2002
- Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985
- Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*, Berlin: Galiani 2017

STUMMFILMFESTIVAL MIT LIVE-MUSIK



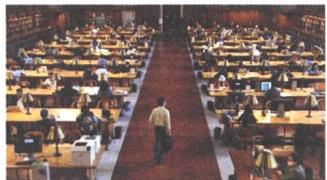
6. Januar bis 6. Februar 2018

Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

expand the experience

FILMEXPLORER



Ex Libris | Frederick Wiseman
Reviews Interviews FR



Just Like Our Parents
Reviews EN



Gus Van Sant
Reviews FR



Heinz Emigholz
Reviews Interviews EN DE



Der Schweizer Kurzfilm |
Kurzfilmtage Winterthur
Reviews DE



Das Kongo Tribunal
Reviews Interviews EN DE



Pimpaka Towira
Reviews Interviews EN



Yellow Creature - Aspekte der
Transformation
Reviews EN

WWW.FILMEXPLORER.CH

25 Jahre nach Blade Runner wird die Geschichte weitergeschrieben – um dabei gerade mit dessen Geradlinigkeit zu brechen. Ein Symptom auch dafür, wie heute im Kino erzählt wird.

Deckards Vermächtnis

Als Blade Runner 1982 in die Kinos kam, war der Film weder beim Publikum noch bei der Kritik ein Erfolg. Es dauerte Jahre, bis Ridley Scotts Grossstadt-Dystopie zum Kultfilm avancierte. Und es ging noch länger, bis nach langem Hin und Her schliesslich eine Fortsetzung folgte.

Ein finanzieller Grosserfolg dürfte auch Blade Runner 2049 nicht mehr werden, aber zumindest das Echo der Kritik ist positiv bis enthusiastisch. Manche Rezensenten mögen Sexismus oder Überlänge bemängeln, der allgemeine Tenor lautet aber, dass es Denis Villeneuve gelungen ist, den Geist des Originals zu bewahren und gleichzeitig weiterzuentwickeln. Ein überraschender Befund, denn zumindest in erzählerischer Hinsicht funktioniert Blade Runner 2049 vollkommen anders als der Urfilm.

Wir erinnern uns: Vor 25 Jahren machte Harrison Ford als Rick Deckard Jagd auf Androiden, im Film «Replikanten» genannt. Diese waren widerrechtlich auf die Erde gelangt und versuchten, zu ihrem Erbauer Eldon Tyrell vorzudringen, der ihnen eine längere

Lebensdauer verschaffen sollte. Deckard, ein einsamer Film-noir-Detektiv, spürte die Rebellen auf und zog sie einen nach dem anderen aus dem Verkehr. Verkompliziert wurde die Sache durch Rachael, das neuste Modell aus dem Hause Tyrell, die dank künstlicher Erinnerungen nicht wusste, dass sie eine Replikantin war. Und in die sich Deckard «natürlich» verliebte.

Alles in allem kein sonderlich vertrackter Plot, insbesondere wenn man ihn mit der Vorlage, dem Roman «Do Androids Dream of Electric Sheep?» von Philip K. Dick, vergleicht. Dort gibt es unter anderem eine von Replikanten betriebene Polizeibehörde, die Deckard festnimmt und ihn beschuldigt, seinerseits ein Replikant zu sein. Scotts Film verzichtet auf solche Verwirrspiele – mit einer Ausnahme. Als sich Deckard am Ende mit der mittlerweile flüchtigen Rachael aus dem Staub macht, findet er vor seiner Wohnung ein kleines Origami-Einhorn, das ein Kollege dort zurückgelassen hat. Ein Hinweis darauf, dass dieser weiss, wo die Liebenden sind – und vielleicht noch mehr. Ohne auf die intrikaten Details einzugehen, sei hier nur so viel gesagt: Für viele Fans – und auch für Regisseur Scott – ist damit bewiesen, dass Deckard ebenfalls ein Replikant ist.

Diese Enthüllung berührt das erzählerische Zentrum des Films aber nicht, ist eher eine Art Dreingabe für aufmerksame Zuschauer, wobei noch nicht einmal klar ist, ob sie von Anfang an intendiert war. Dem Dreh gingen derart viele Scriptfassungen voraus, und auch der Schnitt war so chaotisch, dass sich nur schwer rekonstruieren lässt, was ursprünglich wie geplant war. In Blade Runner 2049 dagegen bildet die Frage, ob die von Ryan Gosling gespielte Hauptfigur, der Replikant K, der Sohn von Deckard und Rachael ist, das erzählerische Zentrum, das der Film mit Variationen von Motiven des ersten Teils auskleidet. So ist diesmal kein Origami-Einhorn,

sondern ein geschnitztes Holzpferd der Schlüssel zur wahren Identität des Protagonisten. Doch damit nicht genug: Nachdem das Publikum einen halben Film lang mit Hinweisen versorgt worden ist, dass K nicht der ist, der er zu sein glaubte, ist am Ende alles doch wieder anders.

Dass diese zweite Wendung ziemlich absehbar ist und der Plot darüber hinaus gröbere Löcher aufweist, sei hier nur am Rande erwähnt. Interessanter ist, wie sehr sich die Erzählweise der beiden Filme bei aller vermeintlicher Ähnlichkeit unterscheidet. Blade Runner war ein verhältnismässig gradliniger Actionthriller. Deckard leistet beim Aufstöbern der Replikanten ein bisschen Detektivarbeit, und am Ende kommt es zum grossen Showdown zwischen ihm und Batty, dem Anführer der Rebellen. Damit war der Film typisch für seine Zeit; raffinierte Wendungen und erzählerische Finten wurden nicht erwartet. Dass sich Heerscharen von Fans in das Mysterium des Origami-Einhorn verbeissen würden, hatte niemand vorausgesehen.

Ein Vierteljahrhundert später ist dank The Usual Suspects, Lost, diversen Mindfuck-Filmen sowie Regisseuren wie M. Night Shyamalan und Christopher Nolan alles anders. Kaum ein ambitionierter Hollywoodfilm kommt heute ohne ein zentrales Enigma aus. Die Filme werden von Anfang an mit einer interpretationswütigen Onlinegemeinde im Hinterkopf konzipiert, die jedem Hinweis detektivisch nachspürt. Was bei Scotts Film noch ein fast zufälliger Bonus war, ist zum dramaturgischen Dreh- und Angelpunkt geworden. In gewissem Sinn setzt Villeneuve also tatsächlich eine Tradition fort, die von Blade Runner angestossen wurde – wenn auch eher unabsichtlich. Simon Spiegel



Blade Runner 2049 (2017) Harrison Ford



Blade Runner 2049 (2017) Ryan Gosling

Statt um flache Kunstfiguren drehen sich aktuelle Komödienserien wie *Master of None*, *Better Things* oder *Atlanta* um deren Schöpfer und Schöpferinnen selbst. Diese Rückkehr zum Eigenen ist amüsant, aber auch problematisch.

Komödien des Selbst

Der Graben zwischen Schauspieler und Rolle ist in der Komödie weit weniger tief als in anderen Genres. Das gilt schon fürs Kino: Die Marx Brothers waren wirklich Brüder, und egal welche Figuren sie in ihren Filmen verkörperten, sie blieben stets zuallererst die *Marx Brothers*. Die deutschen Synchronfassungen holten die Brüder sogar direkt in den Titel (*Monkey Business* = Die Marx Brothers auf See), ähnlich erging es später auch *Bud Spencer* (*Chissà perché ... capitano tutte a me* = Buddy haut den Lukas) und *Louis de Funès* (*La soupe aux choux* = Louis und die ausserirdischen Kohlköpfe). In all diesen Fällen hat die Fiktion offensichtlich nur beschränkte Hoheitsrechte, ihrer Verfügungsgewalt sind Grenzen gesetzt, die mit der Ikonizität und den Idiosynkrasien der jeweiligen Comedystars zu tun haben.

Noch einmal gesteigert gilt das fürs Fernsehen. Sowohl *Mary Kay and Johnny*, die erste Sitcom, die in Amerika ausgestrahlt wurde, als auch *I Love Lucy*, die Sendung, mit der dem Genre der Durchbruch gelang, sind insofern «schwache Fiktionen», als die jeweiligen beiden Hauptdarsteller offscreen miteinander verheiratet waren und auch in den Serien ein Ehepaar spielten. Derartige Überschreitungen, die gegenseitige Durchdringung von Fiktion und Leben, ziehen sich durch die gesamte Fernsehgeschichte: Sowohl *The Mary Tyler Moore Show* als auch *The Cosby Show* sind nach den jeweiligen Hauptdarstellern benannt, nicht etwa nach den Figuren, die sie in den Serien spielen. Im Fall von Sitcoms, die im Showbiz-Milieu spielen – wie *Seinfeld*, *The Dick van Dyke Show* oder auch wiederum *I Love Lucy* – ist die Grenze noch instabiler, weil es

nicht mehr nur um Namensverschiebungen geht, sondern auch darum, dass zumindest einige Darsteller offensichtlich Versionen ihrer selbst verkörpern.

Mit autobiografischen Erzählungen im engeren Sinn haben die bisher genannten Serien allerdings wenig zu tun, eher sind sie Beispiele für eine spielerische Selbstreflexivität von Populärkultur, die Identität in letzter Instanz nicht realweltlich erden und ausleuchten, sondern verflüssigen will: Ist der *Jerry Seinfeld*, der zu Beginn jeder Episode eine Stand-up-Performance vorträgt, tatsächlich derselbe Jerry Seinfeld, der gleich danach in eine fiktive Situation verwickelt wird? Und wie verhalten sich diese beiden nicht ganz identischen Seinfelds, die im Laufe einer *Seinfeld*-Episode auf dem Bildschirm erscheinen, zu jenem Jerry Seinfeld, der die Serie *Seinfeld* produziert?

Etwas anders steht es mit einer neuen Welle von Comedyserien, die derzeit zwar nicht die Ratings dominieren, aber die Aufmerksamkeit der Fernsehkritik auf sich ziehen: *Master of None*, *Better Things* und *Atlanta* sind, bei aller fiktionaler und meta-fiktionaler Finesse, die in ihnen steckt, durchaus angelegt als Erzählungen, in denen die jeweiligen Schöpfer und Hauptfiguren (namentlich: *Aziz Ansari*, *Pamela Adlon* und *Donald Glover*) etwas Höchstpersönliches von sich preisgeben. Von ihren Vorgängern heben sie sich durch einen Authentizitätsbegriff ab, der für gewöhnlich nicht mit dem Fernsehen, sondern eher mit bestimmten Spielarten des Autorenkinos in Verbindung gebracht wird, mit den *Woody-Allen*-Filmen der Siebziger etwa oder auch, ganz andere Tonlage, mit einigen Filmen *Philippe Garrels*: Die Tatsache, dass die Schöpfer der Serien auch leibhaftig vor der Kamera stehen, beglaubigt die Fiktion, und die Fiktion wird

wiederum lesbar als eine Form der Selbstbefragung.

Tatsächlich will schon die Bezeichnung «Sitcom» nicht so recht passen auf diese Serien, weil sie in ihrer Gestaltung Wert darauf legen, ja nicht mit dem verwechselt zu werden, was man heute wohl in Abgrenzung zu *Master of None* und *Co* als «klassische Sitcom» bezeichnen muss: Serien, die mit mehreren parallel installierten Kameras vor Livepublikum aufgezeichnet werden und die deshalb nicht nur eine bühnenartige Anmutung haben, sondern auf der Tonspur vom Gelächter eines unsichtbaren Publikums begleitet werden. Zwar gibt es schon seit Beginn der Fernsehgeschichte sogenannte *single-camera comedies*, die sich von eben diesem Multi-Camera-Setting abheben, aber die geradezu phobische Zurückweisung des alten Formats ist neu.

Wenn klassische Multi-Camera-Sitcoms heute auf viele anachronistisch wirken (obwohl sie, insbesondere in Gestalt von *The Big Bang Theory*, nach wie vor äusserst erfolgreich sind), dürfte das auch damit zu tun haben, dass sich als neues Leitbild der Fernsehproduktion das «cinematic television» durchgesetzt hat. Tatsächlich waren Comedyformate lange gar nicht mitgemeint, wenn von «cinematic television» oder auch von dem verwandten Begriff Quality-TV die Rede war. Es ging da stets nur um bahnbrechende, auch visuell ambitionierte Dramaserien wie *The Sopranos*, *Mad Men* oder *Breaking Bad*.

Dass das komische Genre nun doch noch Anschluss gefunden hat an das Quality-TV, verdankt es eben seiner autobiografischen Wende. Angekündigt hatte sich das bereits in Serien wie *Curb Your Enthusiasm* (Hauptdarsteller/Schöpfer: *Larry David*), *Girls* (*Lena Dunham*) und insbesondere *Louie* (*Louis C.K.*). Allesamt Serien, deren Hauptfiguren unverkennbar



Better Things (2016–) von und mit Pamela Adlon (Mitte)

Züge und manchmal auch den Namen der Hauptdarsteller und Serienerfinder tragen; und bei denen ausserdem die autobiografische Schlagseite nicht zu trennen ist von einer Tendenz zur Entformatierung. Und zwar auf mehreren Ebenen: Genau wie die einzelnen Episoden nicht mehr zwingend abgeschlossene Geschichten erzählen, laufen einzelne Szenen nicht mehr zwingend auf Pointen zu.

Gerade diese Entformatierung wird in der jüngsten Autoren-Comedy-Welle weiter forciert. Im Fall von *Master of None*, als Netflix-Produktion nicht durch ein fixes Sendeschema eingengt, variiert sogar die Laufzeit der einzelnen Folgen, manche sind fast eine ganze Stunde lang. Auch sonst gibt sich Ansari alle Mühe, die Serie, in der er den Schauspieler Dev spielt, der hoch hinaus will, aber im kommerziellen Alltagsbetrieb festhängt, «kinematisch» zu gestalten – zum Beispiel durch Schwarzweissequenzen oder Passagen, die im Stummfilmstil gestaltet sind. Bei *Atlanta* tut man sich fast schon schwer, überhaupt noch von Comedy zu sprechen, so weit hat sich die Sendung von klassischen Punchlinestrukturen entfernt. Viele Episoden dieser Serie um einen jungen Möchtegernmanager seines rappenden Cousins, der sich jeden Abend eine neue Bleibe suchen muss, pendeln eigentümlich arhythmisch zwischen einer ganz und gar unkomischen Alltagsdepression, pointenvermeidendem Antihumor und surrealen Eskapaden hin und her. *Better Things* ist auf den ersten Blick näher an der Konvention – Pamela Adlon geht es eher darum, im Rahmen des vermeintlich längst totgefilmten Subgenre der Familiensitcom psychologische Dynamiken auszuloten, die sich nicht bruchlos in ein striktes Sendeschema einfügen. Insbesondere Max, die älteste Tochter der von Adlon gespielten Hauptfigur, weigert sich beharrlich,

die Lektionen zu lernen, die Familiensitcoms den Sitcomkindern für gewöhnlich angedeihen lassen.

Wenn die drei Serien – und es gibt noch ein paar mehr, unter anderem *Tig Notaros One Mississippi* oder das hervorragend vulgäre Brooklyn-Lustspiel *Broad City* – allseits als die Zukunft der Sitcom gefeiert werden, dann hat das zum einen mit diesen formalen und dramaturgischen Innovationen zu tun, die oftmals als eine Befreiung beschrieben werden; und zum anderen mit der politischen Schlagrichtung der Serien: Es geht ihnen darum, in unterschiedlichem Ausmass und auf unterschiedliche Weise, eine pluralistisch gedachte Gesellschaft erzählbar zu machen. Die Hauptfiguren sehen sich jeweils mit einem kulturell komplex vorstrukturierten Feld konfrontiert, in dem sie sich aus ihrer jeweiligen und auf die eine oder andere Art minoritäre Position heraus bewegen müssen.

Man könnte das auch so fassen: *Master of None*, *Atlanta* und *Better Things* entziehen sich nicht nur den Rahmungen der Form, sondern auch denen jener weiss-bürgerlichen Mittelklassewelt, in der weite Teile des Sitcomgenres bislang gefangen waren. Ein nobles Anliegen, keine Frage. Und doch irritiert mich manches an den Serien. Zum Beispiel ihr Schlag ins Didaktische, der in der Sitcom beileibe nicht neu ist, aber von im Kern dekonstruktivistischen Serien wie *Seinfeld* und *Frasier* eigentlich schon überwunden wurde. Anders als diese Neunzigerjahreserien, die sich fröhlich der puren Negativität der eigenen Neurosen hingeeben hatten, geht es in den neuen Comedys doch wieder darum, einen positiven Begriff von Gesellschaft zu etablieren.

Insbesondere bei *Master of None* kann man sich gelegentlich durchaus darüber wundern, wie bruchlos sich Ansaris – natürlich immer schon

pop- und gerne auch dezent hochkulturell überformte – Selbstbefragung in die diskursiven Register der Critical Whiteness-, Gender- und sonstigen Studies fügt; und dabei freilich stets um kulturelle Distinktion bemüht ist: Dev führt seine Dates grundsätzlich nur in Hipster-Restaurants aus, und wenn er traurig ist, schaut er Antonioni-Filme. Dank Ansaris eigener, warmherziger Präsenz ist die Serie durchweg angenehm anzuschauen, aber ein plüschern ausgepolstertes Hipster-Biotop ist sie schon auch – was nicht weniger einengend als die Normcore-Attitüde von *Friends* ist.

Das ist nicht gemeint als ein kategorischer Einwand gegen *Master of None*, schon gar nicht gegen die weit weniger flauschigen *Better Things* und *Atlanta*. Ohnehin stehen alle drei Serien noch am Anfang, und vor allem bei *Atlanta*, der wagemutigsten unter ihnen, ist nach der ersten Staffel noch längst nicht klar, wohin die Reise gehen wird. Einspruch zu erheben wäre eher gegen die Fortschrittserzählung, die sich in der Fernsehkritik breitmacht. Der Hype um die neuen, autobiografischen Serien mag der Sitcom verloren gegangenes (oder sogar nie vorher besessenes) Prestige verleihen, er droht jedoch auch ein wenig den Blick aufs Genre zu verengen. Zum Beispiel dadurch, dass sich wieder einmal die zumeist völlig unreflektierte Annahme durchsetzt, komplexe, «tiefe» Figuren seien grundsätzlich und in jeder Form der Erzählung interessanter als eindimensionale, «flache». Dabei zeigt doch die Geschichte der Komödie quer durch alle Medien, wie produktiv Typisierungen sein können, wenn sie klug eingesetzt werden. Buster Keaton, Lucy Ricardo, Jerry Lewis, Richard Pryor, George Costanza: Die lustigen Figuren der Film- und Fernsehgeschichte zeichnen sich nicht durch feinsinnige psychologische Facetten aus, sondern durch eine Form der Selbststilisierung, die fast etwas Automatenhaftes hat und nicht angewiesen ist auf biografische Erdung oder allgemeiner: Selbstidentität.

Lukas Foerster



Atlanta (2016–) von und mit Donald Glover (rechts)

- *Master of None* (USA 2015–)
Created by: Aziz Ansari, Alan Yang
Bis jetzt zwanzig Episoden in zwei Staffeln, zu sehen auf Netflix.
- *Better Things* (USA 2016–)
Created by: Pamela Adlon and Louis C. K.
Bis jetzt zwanzig Episoden in zwei Staffeln, vorerst nur auf Englisch zu sehen auf FX und erhältlich auf DVD.
- *Atlanta* (USA 2016–)
Created by: Donald Glover
Bis jetzt zehn Episoden in einer Staffel, zu sehen auf FOX und auf amazon video.

Sergei Eisensteins Jubiläumsfilm zur Oktoberrevolution ist weniger Darstellung als vielmehr Überhöhung der Fakten. Sein eigentliches Thema ist das explosive Zusammentreffen von Bildern.

Die Bedeutung des Dazwischen

Im Auto von Lazar Wechsler passiert Sergei Eisenstein im September 1929 die Schweizer Grenze. Er hat keine Aufenthaltsbewilligung. Wechsler nimmt ihn als Gast auf, nicht ganz uneigennützig. Als Gegenleistung soll Eisenstein einen Film zum Thema Abtreibung machen, der zum Teil in einer Zürcher Klinik gedreht wird. Der kurze Aufenthalt in der Schweiz ermöglicht Eisenstein die Teilnahme an einem Kongress auf Schloss La Sarraz. Dort trifft sich die filmische Avantgarde, unter ihnen Walter Ruttmann, Béla Balázs oder Alberto Cavalcanti. Sie diskutieren über die Möglichkeiten des unabhängigen Films in Europa und schauen sich Buñuels *Un chien andalou* an. Eisenstein hält einen Vortrag über Mimesis im Film. Damit versucht er, den Vorwurf zu entkräften, seine Filme seien zu naturalistisch. Weil er auch in Zürich verschiedene Vorträge hält, fällt er der Polizei auf und wird nach gut zwei Wochen ausgewiesen.

Hinter ihm liegt eine Art Erschöpfungsdepression, denn die Produktion von *Oktober* hat Eisenstein an die Grenzen seiner Kräfte gebracht. Die Arbeit am Schneidetisch bewältigt er nur mit Aufputzmitteln, zeitweise erblindet er. Schlimmer noch wiegt die schlechte Aufnahme des Films bei Kritik und Publikum. In der jungen Sowjetunion ist es gerade der hohe Abstraktionsgrad, der zu harschen Urteilen führt: Der Film sei unverständlich, symbolisch aufgeladen, gar formalistisch. Und auch die Uraufführung in Berlin mit der Musik von Edmund Meisel floppt.

Eisenstein hat mit seinem dritten Kinofilm erneut ein ganz grosses Thema angepackt und sich offenbar die Finger daran verbrannt.

Filme für die Feierlichkeiten

Dabei begann alles so positiv. Der zehnte Jahrestag der Oktoberrevolution soll in der Sowjetunion gebührend gefeiert werden. Der Film, von der Nomenklatura zum neuen Leitmedium ausgerufen, soll einen gewichtigen Beitrag dazu leisten. Viele bedeutende Vertreter der sogenannten Sowjet-Montage werden ab 1926 mit Aufträgen ausgestattet: Wsewolod Pudowkin dreht *Das Ende von Sankt Petersburg*, Dsiga Wertow *Das elfte Jahr* und Eisenstein in Zusammenarbeit mit Goskino *Oktober*. Es handelt sich um den grössten Staatsauftrag des Jahres.

Doch die Nähe zur Macht bringt neben der ständigen Angst, in Ungnade zu fallen, eine bittere Ambivalenz mit sich, der viele Künstlerinnen und Künstler in der Sowjetunion ausgesetzt sind: Materiell wachsen die Möglichkeiten ins schier Unermessliche, künstlerisch beginnt eine systematische Kontrolle und Zensur. So kann Eisenstein für Aussenaufnahmen zu *Oktober* im nächtlichen St. Petersburg das Licht der ganzen Stadt ausschalten lassen, damit er genügend Strom für die Scheinwerfer hat, er kann an Originalschauplätzen wie dem Winterpalast drehen und Tausende Komparsen für die Massenszenen rekrutieren. Das Drehbuch jedoch muss er ständig der Zensurbehörde vorlegen, und noch während der Montagearbeit verlangt vermutlich Stalin selbst, dass er die Szenen mit Trotzki herauschneidet. Obwohl er für das Drehbuch viele Dokumentaraufnahmen anschaut und sich am Set von Zeitzeugen beraten lässt, ist sich Eisenstein dieser Einflussnahme bewusst: Die Partei sei es, sagt er gegenüber einem Journalisten, die das Drehbuch zum Film schreibe. Die staatlichen Interventionen führen zu vielen Verzögerungen, sodass *Oktober* nicht wie gewünscht im Herbst 1927 im Bolschoi-Theater in Moskau uraufgeführt werden kann, sondern erst im März des darauffolgenden Jahres.

Zwischen Kunst und Propaganda

So schwankt der Film zwischen faktischer Darstellung und ideologischer Verklärung. Die Februarrevolution, die ein echter Volksaufstand war, wird nur kurz abgehandelt. Die Oktoberrevolution hingegen stilisiert Eisenstein zum historischen und filmischen Höhepunkt, obwohl sie faktisch der Staatsstreich einer kleinen Gruppe war. Denn im Oktober 1927 wird der Winterpalast in St. Petersburg, in dem die Übergangsregierung tagt, nur von ein paar Offizierschülern und einem Frauenbataillon bewacht. Die Rote Garde kann praktisch kampfflos eindringen und die Regierung verhaften. Bereits das historische Ereignis ist eigentlich nur eine Inszenierung, die es später, wie erst jüngst die Slawistin Sylvia Sasse aufgezeigt hat, in Form von Reenactments auszugestalten galt. In Eisensteins Version ist die Einnahme

des Winterpalasts eine opulente Massenchoreografie, die sich nicht wie in der historischen Wirklichkeit an einem Seiteneingang, sondern vor dem Hauptportal des Gebäudes abspielt.

Interessanterweise ist es genau diese Szene, die ins kollektive Gedächtnis eingeht. Fotos der Winterpalastsequenz werden in vielen Museen der Sowjetunion als «historische Bilder» präsentiert. Und selbst im Jubiläumsjahr 2017 zeigen neue Dokumentarfilme just diese Sequenz, um die historischen Ereignisse zu illustrieren. Dabei ist die Erstürmung des Winterpalasts ein typisches Beispiel für die eher narrativen, konventionellen Teile des Films. Viel spannender sind die unzähligen experimentellen und innovativen Szenen, denn Eisenstein kann wie kein anderer abstrakte Ideen in packende Sinnbilder übertragen.

Bilder kommentieren Bilder

Bereits der Anfang des Films ist ein visueller Paukenschlag: Eine gigantische Statue von Zar Alexander III. wird von Arbeitern zu Fall gebracht. Metaphorisch wird hier der Zusammenbruch des alten Systems in Szene gesetzt. Die Statue kommt später noch ein zweites Mal zum Einsatz. In der Phase der Übergangsregierung unter Alexander Kerenski besteht die Gefahr, dass das alte System wieder etabliert wird. Eisenstein erzählt das erneut über Objekte: Weihrauchgefäße repräsentieren die orthodoxe Kirche, Orden und Epauletten den Adel. Die Teile stehen fürs Ganze. Und dann zeigt er die herunterstürzende Zarenstatue der Anfangssequenz im Rücklauf, sodass sie am Schluss wieder auf dem Thron sitzt und die Insignien der Macht in Händen hält.

Ist Oktober ein typischer Film der Massen, des Kollektivs, so ist er genau ein Film der Objekte. Vor allem Statuen montiert Eisenstein an vielen Stellen hinein, um so die revolutionären Geschehnisse und ihre Protagonisten zu kommentieren. Der Chef der Übergangsregierung, Kerenski, etwa wird in einer berühmt gewordenen Sequenz mit einer mechanischen Pfauenfigur gegengeschritten, die ein Rad schlägt und sich zu drehen beginnt. Das Nebeneinander dieser beiden Bildaussagen soll Assoziationen auslösen: Geht es um Automatenhohlheit, Kerenskis Imponiergehabe, gar um ein erotisches Verhältnis zur Macht? Die Bedeutung vervollständigt sich erst im imaginären Zwischenraum der Bilder.

Für die Darstellung der sogenannten Juli-Ereignisse findet Eisenstein die vielleicht stärkste Chiffre des Films. Die Bolschewiken versuchen, mit einem Aufstand die Übergangsregierung zu stürzen. Doch diese schlägt den schlecht koordinierten Putschversuch gewaltsam nieder. In Eisensteins Darstellung wird das Ereignis wieder über ein Objekt erzählt, dieses Mal eine Brücke, die in einer fulminanten Parallelmontage in Szene gesetzt wird. Zu Beginn der Sequenz werden Schüsse auf die Menschenmenge abgefeuert. Ein junger Bolschewik mit einem Transparent in der Hand flieht ans Ufer der Newa. Dort ringt ihn ein Militär nieder. Damen der feinen Gesellschaft stossen dazu



und stechen höhnisch mit ihren Sonnenschirmen auf ihn ein. Ein Pferdewagen fährt auf die Newsky-Brücke. Erneut fallen Schüsse. Auf der Brückenmitte liegen der tote Schimmel und eine Frau. Direkt unter ihren langen blonden Haaren beginnt sich nun die Brücke zu teilen. Sie wird auf Befehl hochgefahren, um das Arbeiterviertel vom Zentrum zu trennen. Die Kamera blickt auf die eiserne Unterkonstruktion der Brücke, die sich unerbittlich zu heben beginnt. Als die beiden Teile senkrecht aufgerichtet sind, hängt das Pferd wie ein Opfertier am Brückenrand. Dann stürzt es in die Tiefe. Durch die Montage wird die Sequenz unglaublich dynamisiert, fast bis zum Bersten semantisch aufgeladen. Alle sind sie Opfer der Regierung: der Mann, die Frau, das Tier. Die sich erhebende Brücke wird zum Symbol der Niederlage der Arbeiter.

Die Erfahrungen mit der Montage von Oktober wird Eisenstein in den Folgejahren aufarbeiten. Als Destillat entsteht seine Theorie des intellektuellen Films. Zudem hat er die Idee, «Das Kapital» von Karl Marx zu verfilmen, und entwirft ein Drehbuch. Es wird nie verfilmt.

Gregor Imhof

→ Siehe auch: Igor Chubarov, Inke Arns, Sylvia Sasse (Hg.): Nikolaj Evreinov: «Sturm auf den Winterpalast». Zürich, Berlin: Diaphanes 2017

Jedes Filmbild ein Ölgemälde.
Loving Vincent spürt
dem Reiz von Vincent van
Goghs Malerei nach, indem
er selbst Malerei wird.
Ein faszinierendes Unterfangen.

Loving Vincent

Mit etwa 65 000 handgemalten Ölbildern sticht *Loving Vincent* aus der gegenwärtigen Flut von Kunstmaler-Biopics heraus. Bei den Ölbildern handelt es sich freilich um rotoskopierte, also durchgepauste Filmaufnahmen von Schauspielern, die sich in einem virtuellen Setting bewegen, das von zahlreichen Vincentvan-Gogh-Bildern inspiriert ist. Doch gelingt es den Filmemachern, die Dynamik der Gemälde adäquat in filmische Bewegung zu übersetzen? Und rechtfertigt das Resultat diesen produktionstechnischen Kraftakt?

Dem Wesen
auf der Spur

Wie aus Vincent van Goghs Korrespondenz hervorgeht, versuchte der Künstler gegen Ende seines Lebens unermüdlich, Bekannte und Freunde so zu malen, dass in den Porträts deren wahres Wesen zum Ausdruck kam. Ausgehend von diesen Porträts und Briefen hat die polnische Malerin und Animatorin *Dorota Kobiela* nun zusammen mit ihrem Ehemann *Hugh Welchman* eine Spielfilmhandlung konstruiert, die geschickt mit historischen Leerstellen und Mutmassungen spielt.

Als Aufhänger dient ein Brief, den Vincent kurz vor dem Tod an seinen Bruder Theo geschrieben, aber nicht abgeschickt hat. Als der mit van Gogh befreundete Postmeister Joseph Roulin davon erfährt, beauftragt er seinen Sohn Armand, das Schriftstück des Verstorbenen persönlich zu überbringen. Auf der Suche nach Theo kommt Armand als Publikumsstellvertreter mit mehreren von Vincent porträtierten Personen ins Gespräch und

vernimmt dabei so widersprüchliche Aussagen zu dessen Selbstmord, dass sich seine Nachforschungen bald zu einem dialoglastigen Krimi entwickeln, dessen Dramaturgie an ein Computerspiel erinnert.

Bisweilen verkommen die Figuren zu Informationslieferanten, die Armand durch möglichst viele Gemaldeschauplätze zum nächsten Gesprächspartner schicken. Oft nehmen sie bei der Befragung relativ unmotiviert die Pose ihres Porträts ein. Dass wir trotzdem miträtseln, ist auch den britischen und irischen Schauspielern zu verdanken, die den sorgfältig kostümierten Figuren vor einem Greenscreen Leben einhauchten. Warum für den eigentlichen Dreh jedoch nur wenige Tage zur Verfügung standen, ist schwer nachvollziehbar.

Stilechte Imitation

Die Spielszenen dienten nun nicht nur als loses Referenzmaterial für nachträgliche Animationen, sondern wurden zu einem kompletten Realfilm zusammengeschnitten, digital mit gemalten Hintergrundvorlagen versehen und am Schluss von über hundert ausgebildeten Ölmalerinnen und Ölmalern Bild für Bild minutiös rotoskopiert. Als Hintergrundvorlagen fertigte ein Teil des Teams im Vorfeld überzeugende Gemäldeimitationen an, bei denen sie die Bildkompositionen der Originalgemälde auf das standardisierte Filmformat anpassten oder für Kamerabewegungen verlängerten. Manchmal veränderten die Maler aus inhaltlichen Gründen auch Wetter, Saison oder Tageszeit. Da sich die Filmemacher für eine konventionelle filmische Auflösung nach den Regeln des Continuity Editing entschieden hatten, mussten für Nahaufnahmen und Umschnitte von einigen Schauplätzen zudem neue Ansichten im Stil van Goghs erfunden werden.

Obwohl dies zu faszinierenden Bildvarianten führt, reiben sich van Goghs verzerrte Perspektivdarstellungen teilweise unangenehm mit der von den Figuren diktierten Räumlichkeit. Die eigenwillige Stilisierung von van Goghs Mensendarstellungen wurde nämlich vollständig dem prosaischen Realismus des Filmbilds geopfert. Oft sieht es daher aus, als würden naturalistische Figuren durch expressionistische Kulissen schreiten. In solchen Momenten wünscht man sich, Kobiela und Welchman hätten ihre Filmsprache konsequent der grafischen Zweidimensionalität von van Goghs Gemälden angepasst.

Bewegte Malerei

Immerhin weisen die rotoskopierten Bilder bezüglich Farbauftrag und Malduktus eine selten gesehene Kohärenz auf. Anstatt bewegte Bildelemente wie in der Animation üblich getrennt vom Hintergrund zu behandeln, wurden Figuren und Umgebung beim Rotoskopieren tatsächlich auf dieselbe Leinwand gemalt. Nach dem Abfotografieren eines fertigen Einzelbilds übermalten die Künstler lediglich jene Teile, die sich von Bild zu Bild veränderten. Alle Bilder einer Einstellung entstanden also auf einer einzigen Leinwand. Dadurch kommt es zwar an Stellen, wo hinter den Figuren der Hintergrund rekonstruiert wurde, zu Ghosting-artigen Schlieren, wie man sie aus anderen in Öl gemalten Animationsfilmen kennt. Besonders gut sichtbar ist dies bei einer Windmühle, hinter deren drehenden Blättern der konstant übermalte Himmel ein Eigenleben entwickelt. Kamerabewegungen, für die jedes Mal der gesamte Hintergrund neu gezeichnet werden musste, fallen so natürlich besonders auf.

Da die Bilder jedoch anders als in digital rotoskopierten Filmen nicht in Flächen, sondern in einzelne Pinselstriche aufgelöst sind, wirkt das Flirren der bewegten Hintergründe angenehm organisch. Gerade jene Szenenübergänge, die durch virtuelle Kamerafahrten und Metamorphosen zwei Gemälde miteinander verbinden, lassen das weitgehend unausgeschöpfte Potenzial dieser Kombination von 3D-Animation und kunstmalerischen Fähigkeiten erahnen. Wenn die geschwungenen Linien von «Sternennacht» (1889) in die dicken Impasto-Striche der «Caféterrasse am Abend» (1888) übergehen, beginnen van Goghs dynamische Pinselstriche wahrhaft über die Leinwand zu fließen.

Irritierender Realismus

Einzig die unterschiedlichen Strichdicken gewisser Gemälde führen gelegentlich zu visuellen Irritationen. So erscheinen vorbeiziehende Wolken oder rauschende Baumwipfel aufgrund ihrer breiteren Pinselstriche dominanter und näher als die Figuren im Vordergrund. Deren Gesichter wiederum sind in den Nahaufnahmen mitunter derart fein aufgelöst, dass die hohe Wiedererkennbarkeit von *Saoirse Ronan* oder *Game of Thrones*-Star *Jerome Flynn* das Realbild hinter der perfekt gemalten Oberfläche zu stark spürbar macht.

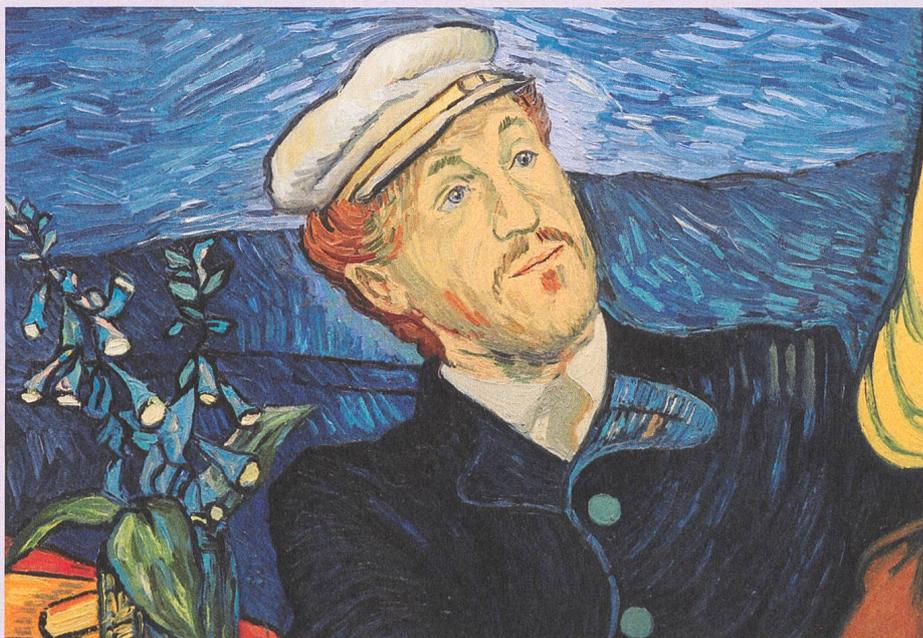
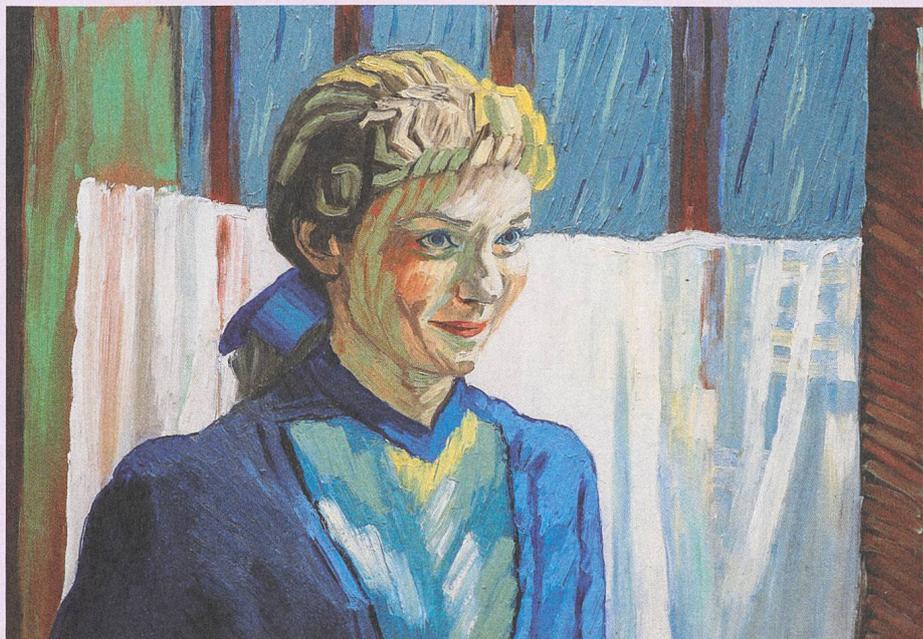
Ausgeglichener, aber noch fotorealistischer wirken die schwarzweissen Rückblenden, die die Erinnerungen der Figuren meist wörtlich illustrieren und damit kaum etwas der Phantasie überlassen. Der romantische Realismus dieser Szenen, die nicht auf van Goghs Bildern beruhen, bringt zwar die vom Film noir inspirierten Blickwinkel ebenso zur Geltung wie die kunstvolle Low-Key-Beleuchtung. Ein Mehrwert gegenüber dem Realbild ist hingegen kaum zu erkennen. Dadurch erscheint der riesige Mehraufwand für die Rotoskopierung der subjektiven Handkamera umso fragwürdiger.

Immerhin sorgt die Schwarzweissästhetik wiederholt dafür, dass der überwältigende Farbrausch der Gegenwartsebene nicht von der Gewöhnung gedämpft wird. Schliesslich ist der meisterliche Umgang mit den dominierenden Blau-, Grün- und Gelbtönen neben der Pinselführung jenes Stilelement, das der Kunst van Goghs am ehesten gerecht wird. Auch wenn sich Loving Vincent insgesamt zu sehr dem Realbild unterordnet und abgesehen von der mit aufsteigenden Krähen verdeutlichten Schwermut kaum wirklich Einsicht in Vincents Welterfahrung gewährt, macht die gemalte Oberfläche den Film zumindest auf der grossen Leinwand zu einem sinnlichen Erlebnis. Oswald Iten

→ Regie: Dorota Kobiela, Hugh Welchman; Buch: Dorota Kobiela, Hugh Welchman, Jacek Dehnel; Kamera: Tristan Oliver, Łukasz Żal; Schnitt: Justyna Wierszyńska, Dorota Kobiela; Musik: Clint Mansell. Darsteller (Rolle): Douglas Booth (Armand Roulin), Chris O'Dowd (Joseph Roulin), Saoirse Ronan (Marguerite Gachet), Jerome Flynn (Dr. Gachet). Produktion: BreakThru Productions, Trademark Films. GB, Polen 2017. Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Praesens-Film, D-Verleih: Weltkino

→ Rotoskopie

Bei der Rotoskopie wird eine fotografische Vorlage auf die Zeichenfläche projiziert (oder am Bildschirm unterlegt) und Bild für Bild von Hand durchgepaust. Ursprünglich als Hilfsmittel für die Animation realistischer Menschenfiguren erfunden, galt die Rotoskopie im Zeichentrickfilm lange als un kreativ und minderwertig, weil nicht der Animator, sondern die Filmvorlage die Bewegung definiert und das Resultat oft leblos wirkt. Heute wird die Rotoskopie gern als künstlerisches Ausdrucksmittel zur Stilisierung real gefilmter Szenen verwendet. So wurden etwa in Alois Nebel oder Tehran Taboo rotoskopierte Figuren an computergenerierte und gemalte Sets angepasst. Am häufigsten kommt Rotoskopie zur Erzeugung von Spezialeffekten zur Anwendung.



Truly fictitious

Von Drogenkartellen oder Über die Gefahren von wahren Begebenheiten

INT. AN ORSONS SCHREIBTISCH
– TAG

*BIEPATÜÜT ... BIEPATÜÜT ...
BIEPATÜÜT ... BIEPATÜÜT ...
Orsons Telefon klingelt (und, ja, es
hat einen komischen Klingelton).
ORSON wollte sich heute eigentlich
nicht stören lassen. Aber er geht
ran, denn es ist seine PRODUZENTIN.
Die sofort, eilig:*

PRODUZENTIN Sag mal, die Szene,
in der der Typ vor Gericht ausrastet
und seine Mutter verflucht und seine
Tochter als Lügnerin beschimpft ...
Hat die sich genau so zugetragen?
ORSON Na ja, kommt drauf an.
PRODUZENTIN Wie!? Ist doch entwe-
der so passiert oder nicht.
ORSON Schon. Aber ist dramatisiert.
PRODUZENTIN Erfunden, also.
ORSON Nicht nur.
PRODUZENTIN Also wahr.
ORSON Fiktion.
PRODUZENTIN Bist du sicher?

*Orson will sich eigentlich auf
keine grossen Diskussionen einlas-
sen. Darum, kurz angebunden:*

ORSON Wieso fragst du das
eigentlich?
PRODUZENTIN Der Verleih macht
gerade das Plakat und will wissen,
ob sie «nach wahren Begebenheiten»
draufschreiben können.
ORSON Machen doch alle.
PRODUZENTIN Nicht alle.
ORSON Ist immer gut fürs Geschäft.
PRODUZENTIN Aber nicht, wenn
irgendwelche Menschen sich in der
Geschichte wiedererkennen und
dann juristisch Rabatz machen. Das
kostet immer Geld. Und könnte am
Ende sogar den Filmstart blockieren.
ORSON Fiktion ist Lüge.
PRODUZENTIN Ist der Typ denn nun
vor Gericht ausgerastet und hat

seine Mutter verflucht und seine
Tochter als Lügnerin beschimpft?!
ORSON Das steht so in den
Protokollen.
PRODUZENTIN Wort für Wort?
ORSON Fiktion ist bearbeitete,
kondensierte Wahrheit.
PRODUZENTIN Dachte, das ist
Dokumentarfilm.
ORSON Auch. Aber anders.

*Orson hört die Produzentin
seufzen, denn sie merkt, sie wird
keine schnelle Antwort erhalten.*

PRODUZENTIN Das ist mir alles zu
akademisch ... Hast du «Narcos»
gesehen?!
ORSON Klar.
PRODUZENTIN Da wurde neulich ein
Location-Scout der Produktionsfirma
erschossen. Er war in Mexiko auf
der Suche nach Schauplätzen für die
vierte Staffel.
ORSON Tragisch.
PRODUZENTIN Und mit System,
anscheinend. Jedenfalls hat
sich Pablo Escobars Bruder Roberto
persönlich bei der Produktion
gemeldet, weil er sich über
die Lügen aufregt, die in der Serie
verbreitet werden.
ORSON Dabei kommt Pablo Escobar
für einen Massenmörder in der Serie
eigentlich ganz cool weg.
PRODUZENTIN Scheint er anders zu
sehen. Denn er macht ausserdem
freundlich darauf aufmerksam,
dass ohne seine Zustimmung die
Veröffentlichung weiterer Folgen
nicht erlaubt sei. Das sei gefährlich,
meint er.
ORSON Er droht?
PRODUZENTIN Na, wie hört sich das
für dich an!?
ORSON Will er seine Pistoleros auf
das Filmset schicken?
PRODUZENTIN Deine Phantasie geht
mit dir durch.
ORSON Bleihaltige Botschaften ...
Mit Gewalt drohen ... Das sind doch
genau die Methoden der Mafia und
Drogenkartelle!
PRODUZENTIN Es geht auch anders.
Roberto hat 2014 die Escobar Inc.
gegründet, um sich die Rechte rund
um Pablo Escobar zu sichern. An der
Geschichte sowie am Namen. Und
die verlangt nun von der Produktion
eine Entschädigung von 1 Milliarde
US-Dollar.
ORSON Jetzt phantasierst du!
PRODUZENTIN Kein Scherz!
ORSON Die kommen damit doch nie
durch!
PRODUZENTIN Das sieht Olof K.
Gustafsson anders.
ORSON Wer?

PRODUZENTIN Ein schwedischer
Medienmanager. Und Teilhaber bei
der Escobar Inc.
ORSON Ein Glücksritter.
PRODUZENTIN Na ja, immerhin
sollen ihm einige Comicbuch-Rechte
gehören: an den «Simpsons», von
«Futuraama», von Michael Jackson
und Stephenie Meyer – das ist die
Autorin der «Twilight»-Reihe.
ORSON Comics. Hört sich doch eher
nach dem Hobby eines reichen
Söhnchens an.
PRODUZENTIN Wer mit 13 seine erste
eigene Firma gründet und damit
Comics so erfolgreich verkauft, dass
er mit 17 schon vier Firmen sein
eigen nennt, hat keine Hobbys,
scheint mir.

Orson wird nachdenklich – dann:

ORSON Und die wollen nun
«Narcos» abwürgen?
PRODUZENTIN Lieber mitverdienen.
Aber wenn es nicht anders geht ...
ORSON Was dann?
PRODUZENTIN Die Serienbetreiber
sollten sich dann besser Auftrags-
mörder als Leibwächter zulegen,
meint Roberto Escobar.
ORSON Und das alles wegen der
Serie?
PRODUZENTIN Es geht auch noch
um das «Narcos»-Videospiel.
ORSON Der Roberto Escobar kann
doch nicht wirklich glauben, dass
der damit durchkommt – jetzt,
wo alle Welt von seinen Drohungen
weiss.
PRODUZENTIN Popeye droht ja auch.
ORSON Wer ist das jetzt wieder?
PRODUZENTIN Der Chef-Auftrags-
mörder von Pablo Escobar. Der will
auch aus dem alten Ruhm Kapital
schlagen.
ORSON Und der sitzt nicht?
PRODUZENTIN Wurde inzwischen
entlassen.

Stille.

PRODUZENTIN Bist du noch da?
ORSON Ja.
PRODUZENTIN Also: Ist der Typ denn
nun vor Gericht ausgerastet und hat
seine Mutter verflucht und seine
Tochter als Lügnerin beschimpft?!
ORSON Ehm ... Ich glaube, ich muss
mal einen Urheberrechtsanwalt
anrufen.

Uwe Lützen

S. 26
The Killing of
a Sacred Deer
von Yorgos Lanthimos
Till Brockmann

S. 28
Un beau soleil intérieur
von Claire Denis
Philipp Stadelmaier

S. 31
All I See Is You
von Marc Forster
Tereza Fischer

S. 32
Score: A Film Music
Documentary
von Matt Schrader
Johannes Binotto

S. 33
Gabriel and the
Mountain
von Fellipe Barbosa
Patrick Straumann

S. 35
Anna Karenina
(Vronsky's Story)
von Karen
Schachnasarow
Stefan Volk

S. 37
Sami – A Tale from the
North/Sameblod
von Amanda Kernell
Christoph Egger

S. 39
Pio
von Jonas Carpignano
Philipp Stadelmaier

S. 41
Radiance/Hikari
von Naomi Kawase
Tereza Fischer

S. 42
Dene wos guet geit
von Cyril Schäublin
Johannes Binotto



Un beau soleil intérieur Regie: Claire Denis, mit Juliette Binoche

The Killing of a Sacred Deer



Das geordnete Leben einer Vorzeigefamilie gerät durch einen Fremden allmählich aus den Fugen. Einmal mehr erweist sich Yorgos Lanthimos als Meister der subtilen Stimmungen und des schleichenden Unbehagens.

Yorgos Lanthimos

Wenn man in einen Film von Yorgos Lanthimos geht, dem Autor der viel gepriesenen *Dogtooth* (2009) und *The Lobster* (2015), weiss man nicht genau, was einen erwartet. Oder vielleicht weiss man es doch: etwas Schräges, Unkonventionelles. Egal wie man zu seinen Filmen steht, zumindest gelingt es dem griechischen Regisseur durch seine formalen und stilistischen Eigenartigkeiten, ein seltsames Unbehagen, manchmal auch etwas Ratlosigkeit beim Publikum hervorzurufen. Es scheint offensichtlich, dass die allegorischen Anlagen seiner Erzählung und symbolhaften Bilder nach (Be-)Deutung schreien. Eine Anleitung, diese zu erarbeiten, oder offensichtliche Lösungsvorschläge bekommt man jedoch nur in Ansätzen. Und diese Herausforderung ist gut, denn nicht nur Mainstream-, sondern auch viele Arthousefilme kauen uns allzu gerne vor, was wir zu denken haben.

Der von *Colin Farrell* gespielte Steven ist ein arrivierter Herzchirurg, der in seinem Auftreten und in seinem ganzen Wesen gezügelter nicht sein könnte. Ein gepflegter Vollbart, penible Kleidung, teure Chronometeruhr am Handgelenk, ein gemessener, aufrechter Schritt, tadellose Umgangsformen und eine ruhige Sprechweise sind nur einige Merkmale, die sein Erscheinungsbild ausmachen. Fast würde man ihm zutrauen, dass er bei Operationen auf Handschuhe verzichtet, denn an diesen Händen können gar keine Keime haften.

Auch seine Lebensumstände sind so gediegen, wie man sie erwartet. Steven wohnt in einer schönen Villa mit seiner schönen Frau Anna. Auch die

vierzehnjährige Tochter Kim und der zwölfjährige Sohn Bob entsprechen perfekt bürgerlichen Idealvorstellungen. Also drängt sich nur noch eine Frage auf: Was ist hinter der Fassade? Was für Leichen liegen im Keller vergraben?

Seltsam sind tatsächlich Stevens Freundschaft und seine häufigen Treffen mit einem Sechzehnjährigen namens Martin (beunruhigend und hervorragend gespielt von *Barry Keoghan*). Man vermutet bald eine geheime uneheliche Vaterschaft oder aber eine pädophile Beziehung. Doch solche Vermutungen entkräften sich, als Steven Martin seiner Familie vorstellt und erklärt, dieser sei der Sohn eines verstorbenen Patienten. Erst als im Gegenzug auch Martin Steven zu sich nach Hause einlädt und ihm nahelegt, er solle doch eine Beziehung mit seiner Mutter anfangen, was Steven konsterniert ablehnt, und als bald darauf sein Sohn Bob unerklärliche Lähmungserscheinungen bekommt, nimmt das Drama seinen Lauf. Mehr soll hier nicht verraten werden.

Dank Lanthimos' eigensinniger Inszenierungsweise setzt indes das Unbehagen nicht erst mit diesen Schicksalsschlägen ein, sondern gibt sich bereits im ersten Drittel des Films, der noch weitgehend ohne dramaturgische Eklats auskommt, zu spüren. Das liegt unter anderem an einem Markenzeichen des Regisseurs: Er lässt seine Schauspieler alle Dialoge in einer distanzierten, fast mechanischen Weise sprechen. Das fällt besonders ins Gewicht, wenn die Dialoglinien zusätzlich gesellschaftlichen Konventionen und psychologischem Realismus zuwiderlaufen. So etwa, wenn Steven freizügig über die erste Periode seiner Tochter berichtet oder wenn Martin den Chirurgen bittet, er solle ihm doch mal seine Brusthaare zeigen. Intimität und Anonymität vermählen sich bei Lanthimos gerne zu einem befremdlichem Paradox.

Bei Filmen, die weniger von narrativer Schlüssigkeit als vielmehr von Stimmungen und atmosphärischer Verdichtung leben, kommt allen formalen Aspekten ein besonderes Gewicht zu. Und tatsächlich erweist sich Lanthimos auch bei *The Killing of a Sacred Deer* als selbstbewusster und rigoroser Stilist – manchmal läuft sein übersteigertes Formbewusstsein sogar Gefahr, die Geschichte zu erdrücken. Die Protagonisten werden wie Schachfiguren in einer von Weitwinkeln verzerrten Architektur platziert. Langsame, lineare Zooms und Kamerafahrten, unübliche Ansichten aus der Vogelperspektive halten sie in diesen pastellfarbenen, klinisch sauberen Räumen zusätzlich gefangen. Wenn diese Bildsprache an Stanley Kubrick gemahnt, dann ist das bestimmt kein Zufall. Man erinnert sich zuweilen an die langen mysteriösen Gänge des Hotels in *The Shining*, manche sterile Innenräume wirken wie aus *2001: A Space Odyssey*, und wann immer *Nicole Kidman* als strenge, aber auch unsichere bürgerliche Ehefrau auftaucht, drängt sich der Vergleich mit *Eyes Wide Shut* geradezu auf.

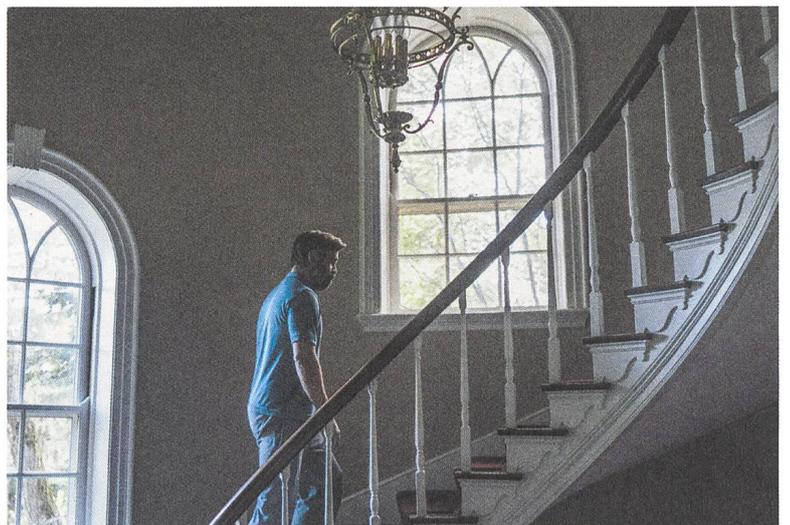
Auch musikalisch gibt es Parallelen zu Kubrick: Der Film beginnt mit einer längeren Schwarzblende, zu der klassische Musik ertönt – das ist schon fast als



The Killing of a Sacred Deer Regie: Yorgos Lanthimos



The Killing of a Sacred Deer Nicole Kidman und Colin Farrell



The Killing of a Sacred Deer Colin Farrell

Hommage an den amerikanischen Meister zu werten. Auch sonst ist die Musik im Film über weite Strecken auffällig, kontrapunktisch, zuweilen fast aufdringlich, sodass sie uns alarmiert und eine gewisse Distanz zum Geschehen schafft. Ebenso bedient sie den übersinnlichen Horror, der den Film zunehmend in Beschlag nimmt.

In Cannes gewann Yorgos Lanthimos zusammen mit seinem langjährigen Koautor *Efthymis Filippou* die Auszeichnung für das beste Drehbuch. Ob grade in diesem Bereich *The Killing of a Sacred Deer* seine grösste Stärke ausspielt, sei dahingestellt. Dennoch zieht die irrealen, kunstvollen Künstlichkeit der Inszenierung den Zuschauer zweifellos in den Bann. Und dass viele Fragen offenbleiben, gehört bei Lanthimos einfach dazu.

Till Brockmann

→ Regie: Yorgos Lanthimos; Buch: Yorgos Lanthimos, Efthymis Filippou; Kamera: Thimios Bakatakis; Schnitt: Yorgos Mavropsaridis; Ausstattung: Jade Healy; Kostüme: Nancy Steiner; Casting: Francine Maisler, D. Lynn Meyers. Darsteller (Rolle): Nicole Kidman (Anna Murphy), Colin Farrell (Steven Murphy), Barry Keoghan (Martin), Alicia Silverstone (Martins Mutter), Raffey Cassidy (Kim Murphy), Sunny Suljic (Bob Murphy). Produktion: Element Pictures, A24, Film4. USA 2017. Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, D-Verleih: Alamode Film

Un beau soleil intérieur



Das Begehren ist ein Reigen von Körpern, die sich treffen, halten und wieder lösen. Erst allmählich wird Isabelle klar, dass es bei der Liebe um mehr gehen könnte, als nur um den Wechsel von einem Partner zum nächsten.

Claire Denis

Claire Denis' *Un beau soleil intérieur* dreht sich um Isabelle, eine in Paris lebende Künstlerin, gespielt von *Juliette Binoche*, in deren Leben sich die Männer die Klinke in die Hand geben. Zunächst ist da ein Bankier, der das grosse Geld hat und gern mit Isabelle schläft, aber keineswegs bereit ist, für sie seine Frau zu verlassen. Gefolgt wird er von einem Schauspieler, mit dem es auch nichts wird: Sie schlafen miteinander, danach verliert er das Interesse. Daraufhin taucht Isabelles einstiger Lebensgefährte auf, mit dem es ja ohnehin längst vorbei ist. Und eine neue Bekanntschaft lässt sie schnell wieder fallen, da sie sich einbildet, dass ihre sozialen Milieus zu weit auseinander liegen. Und so weiter.

Auf den ersten Blick erscheint Denis' Film wie einer jener Liebesfilme, in denen eine Frau auf der Suche nach der grossen Liebe ist. Aber allein die Anzahl der Männer macht klar, dass es weniger um die einzelnen Typen geht als um ihre Abfolge, ihren Wechsel, ihren Reigen. Dabei pflegt Isabelle serielle Monogamie. Ihr Liebesleben besteht in dieser Aneinanderreihung von (einzelnen) Männern, mit ihr als Bindeglied.

Die Suche nach der grossen Liebe filmt Claire Denis also als endlose Verkettung, die etwas Mechanisches hat – aber nicht im Sinn von Kälte (es wird viel geweint und geklagt), sondern in Bezug auf die Mechanik der Körper. Die Verkettung des Verliebtseins, bei der Isabelle nach dem einen greift und den anderen wieder loslässt, erinnert an einen

DANNY ELFMAN
HANS ZIMMER
JAMES CAMERON
QUINCY JONES
RACHEL PORTMAN
TRENT REZTOR



SCORE

EINE GESCHICHTE DER FILMMUSIK

HINTER JEDEM
GROSSEN FILM
STEHT EIN
GROSSER KOMPONIST



AB 4. JANUAR IM KINO


Anzeige

Tanz. Gerade Tanzszenen gehören im Werk von Denis zu den schönsten Momenten. Das Tanzen ist dieser Zustand der Körper, in dem sie sich in einer Bewegung befinden, in der sie ebenso allein sind, wie sie sich mit anderen verbinden können. In *U.S. Go Home* (1994) tanzt Alain zuerst allein in seinem Zimmer und später auf einer Party, auf der er und seine Schwester sich entjungfern lassen wollen, mit verschiedenen Mädchen. In *Beau Travail* (1999), einem der schönsten Filme der neunziger Jahre überhaupt, tanzt irgendwann der von Denis Lavant gespielte Fremdenlegionär zu «Rhythm of the Night» allein in einem Raum, nachdem er aus dem Verbund der anderen Legionäre herausgefallen und ein Glied ohne Kette geworden ist. Und dann gibt es die Tanzszenen in *35 Rhums* (2008), in der die Figuren von einem Song zum anderen, von einer Konstellation in eine andere gleiten, jede für sich und in ständiger Passage.

Auch in *Un beau soleil intérieur* gibt es eine sehr schöne Tanzszenen. Als in einer Bar «At Last» von Etta James gespielt wird, steht Isabelle auf, bewegt sich zur Musik. Dann schmiegt sich ein Mann an sie, mit dem sie tanzen und der in der Folge ihr nächster Liebhaber werden wird. «At last, my love has come along»: Man glaubt zunächst, Isabelle habe im Tanz die Liebe und damit das letzte Glied ihrer Kette gefunden, aber natürlich nicht. Am Ende lässt er sie los, und sie sinkt wieder auf ihren Sitzplatz zurück – ein Vorzeichen dafür, dass auch diese Verbindung auf eine Trennung hinauslaufen wird. Die Verkettung wird weitergehen. Ansonsten ist es die Kamera, die tanzt, ver- und entkettet. Wenn Isabelle und ihr Bankier sich an einem Bartresen unterhalten, gleitet die Kamera in einer wunderbaren Bewegung auf sie zu, fasst erst die eine, dann den anderen ein, dann beide zusammen.

Ob nun bei Tanzszenen oder selbst tanzend – Denis' Kamera erforscht, wie Körper sich verbinden und trennen, sich artikulieren, sich verketteten. Ihre Konzentration gilt dem fundamentalen «Zustand» dieser Körper, der darin besteht, dass sie allein oder mit einem anderen sind. Daher die beinahe meditative Sanftheit der Barszene und dieser Kamerabewegung, die bei aller möglichen Dramatik niemals ihre Aufmerksamkeit von diesem tiefen, ungerichteten, wesentlichen Zustand abwendet.

Und wenn auch die Liebe bei Denis ein solcher «Zustand» wäre? Man muss dazu unterscheiden zwischen Verliebtheit einerseits, von der hier ständig die Rede ist, und Liebe andererseits, die Isabelle sucht. Die Verliebtheit ist ans Begehren gekoppelt (Isabelle deutet an, dass sie nur Sex haben kann, wenn sie verliebt ist), sie richtet sich immer auf einen (einzigen) bestimmten Mann. Nun ist das Begehren in Denis' Kino immer hochgefährlich gewesen. In ihrem Debütfilm *Chocolat* (1988) ging es um die erotische Spannung zwischen einer Weissen und einem Schwarzen im französischen Kolonialafrika, in *Beau Travail* führten die erotischen Gefühle eines Fremdenlegionärs für einen anderen Soldaten zu einer Katastrophe, *Trouble Every Day* (2001) erzählt die Geschichte einer (tödlich endenden) erotischen Obsession. *Un beau soleil intérieur* handelt vom Begehren als Serie.

Isabelle klagt, dass ihr Liebesleben längst hinter ihr liege, dabei kommt ständig etwas Neues, was nur eine weitere Variation des Vergangenen ist. Isabelle liegt in dieser seriell reproduzierten Monogamie in Ketten.

Das Begehren ist nicht nur monogam, sondern auch auf soziale Art monoton, da es nur innerhalb der eigenen sozialen Gruppe bleibt – der Geliebte muss «sein, wie man selbst». Darin liegt der politische Charakter des Films. In Anbetracht eines neuen Liebhabers weist ein Freund Isabelle zurecht, sie könne doch nicht mit jemandem zusammen sein, der nicht aus «ihrem Milieu» stamme. Daraufhin beendet sie ihre Liaison. Nachdem Denis in *White Material* (2009) und *Les Salauds* (2013) den Niedergang weisser, reicher, selbstsüchtiger Milieus geschildert hat, ist das Pariser Kunstmilieu ein weiterer geschlossener Kosmos, in dem das Begehren nur auf die Zielen kann, die sind, wie man selbst – womit das Unglück programmiert ist.

Im Gegensatz dazu wäre «Liebe» etwas, als das sie der amerikanische Philosoph Michael Hardt beschrieben hat – weniger ein gerichtetes Begehren als ein politisches und globales Gefühl, das sich nicht nur auf einen bestimmten Einzelnen und jene der eigenen Gruppe, sondern auf die anderen, Fremden beziehen kann. Die Figuren im Kino von Claire Denis, die als Tochter eines Kolonialbeamten in Afrika aufwuchs, kommen aus Benin, Litauen, Tahiti, den Antillen und den USA. Deswegen war ihr Kino für diese Art der «globalen Liebe» immer schon empfänglich. In ihrem neuen Film wäre die unendliche Verkettung von Einzelnen dann zweierlei: die Verkettung der Körper im monotonen Spiel des jeweiligen konkreten Begehrens, aber auch die Möglichkeit ihrer Entkoppelung aus diesem Spiel, ihrer Öffnung auf einen ungerichteten «Zustand», auf eine globale Allgemeinheit. Am Ende rät ein Zukunftsleser (*Gérard Depardieu*) Isabelle, «offen» zu bleiben, um auf diese Weise in den Zustand der Liebe einzutreten.

Philipp Stadelmaier

- Regie: Claire Denis; Buch: Christine Angot, Claire Denis; Kamera: Agnès Godard; Schnitt: Guy Lecorne; Musik: Stuart A. Staples. Darsteller (Rolle): Juliette Binoche (Isabelle), Xavier Beauvois (Vincent), Philippe Katerine (Mathieu), Josiane Balasko (Maxime), Nicolas Duvauchelle (Schauspieler). Produktion: Curiosa Films, Cinéimage 10. Frankreich, Belgien 2017. Dauer: 94 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, D-Verleih: Pandora Film



Un beau soleil intérieur mit Juliette Binoche und Nicolas Duvauchelle



All I See Is You Jason Clarke, Blake Lively



All I See is You Jason Clarke, Blake Lively



All I See is You Regie: Marc Forster, mit Blake Lively und Jason Clarke

All I See Is You



Endlich wieder sehen können! Als sich Ginas Wunsch nach einer Operation erfüllt, verändert sich zwischen ihrem Mann und ihr alles. Marc Forsters Psychothriller ist vor allem grosses haptisches Kino.

Marc Forster

Liebe macht blind, sagt man. Verliebte sehen nur das Gegenüber und blenden den Rest der Welt aus. Sie verdrängen dabei auch die weniger positiven Charakterzüge des anderen. So erscheint die eigene kleine Welt perfekt. In Marc Forsters Psychothriller ist der anfänglich etablierte ideale Zustand, die traute Zweisamkeit und das glückliche Leben von Gina und James, nur dank einer Blindheit im konkreten wie im übertragenen Sinn möglich: Gina hat ihr Augenlicht als Jugendliche bei einem Unfall verloren, wie wir dank Rückblenden erfahren. Nun lebt sie in einer kleinen Wohnung mitten in Bangkok, wohin sie ihr Mann James wegen seines Jobs entführt hat. Die gemeinsame Wohnung erscheint als lauschiges Refugium, denn draussen vibriert die Millionenmetropole vor Menschen und Verkehr; bunt, laut und unübersichtlich. Für Gina kein leichtes Terrain, sodass sie sich allzu oft auf James verlassen muss, wenn sie das Haus verlässt. Der Gatte sorgt zärtlich für seine schöne Frau. Dass aber in Gina eine andere, weite Welt schlummert, wird uns schon zu Beginn in Form einer subjektiven Phantasie vor Augen geführt: Beim Sex mit James, dessen Aussehen sie nicht kennt, stellt sie sich selbst in einem unendlichen Meer aus Körpern vor, von denen sie begehrt und umschlungen wird.

Marc Forster vermittelt meisterhaft, wie sich Ginas Universum anfühlt. Er kreierte dafür einen instabilen Stimmungsraum, in dem Übersicht fehlt, die Töne dafür umso präsenter werden. Mit vollständig unscharfen Bildern ahmt die Kamera die subjektive

Wahrnehmung der Protagonistin nach. Die haptische Erfahrung der Umwelt drückt sie in Detailaufnahmen aus, indem sie dank geringer Schärfentiefe die Dinge und Materialien abzutasten scheint. Diese subjektiven Bilder wiederum sind in ein Geflecht aus fragmentarischen Eindrücken der Stadt eingestreut, sodass eine räumliche Desorientierung entsteht, wie sie Forster schon in *Stay* perfektioniert hat. Zudem wählt die Kamera den Standpunkt oft so, dass der Blick auf das Paar teilweise oder fast vollständig verstellt ist. Immer ist da dieses unangenehme Gefühl, nicht alles zu sehen. Zudem: ein etwas zu lauter Ton hier, ein undefinierbares Geräusch dort. Es ist das subtile Zusammenspiel all dieser Elemente, das uns Ginas Universum physisch nachempfinden lässt und das gleichzeitig eine latente Gefahr und Unsicherheit in die Geschichte einführt.

Nach den Untersuchungen bei einem Augenspezialisten hat Gina jedoch Hoffnung, bald wieder sehen zu können und Bangkok endlich auch ganz unabhängig von James zu erkunden oder gar zu verreisen. Eine Transplantation soll zumindest auf einem Auge das Sehen wieder ermöglichen. Nach der gelungenen Operation muss Gina aber peinlich genau darauf achten, die Augentropfen richtig anzuwenden, damit das Implantat nicht abgestossen wird ...

Nach der Operation beginnt für beide ein neues Leben. In einer frühen Szene stand die blinde Gina versunken auf ihrem kleinen Balkon, lauschte den Geräuschen von spielenden Kindern oder dem Klingeln des Windspiels und rauchte genüsslich ihre Zigarette. Nun muss sie feststellen, dass der Balkon weit weg von dem kleinen Paradies ist, das sie sich vorgestellt hatte. Sie sieht nun, dass die Aussicht durch ein nahe stehendes Nachbarhaus blockiert ist und die ältere Frau im Fenster gegenüber ungeniert in ihre Wohnung starrt. Und so lernt sie auch die weniger angenehmen Seiten ihres Lebens kennen, entwickelt aber eine grosse Lust, sich schön zu machen und Dinge nach ihrem Geschmack zu verändern. All das ist für James, der zuvor seine bezaubernde Frau ganz unter seiner Kontrolle hatte, eine Bedrohung ... In der Folge muss Gina gleich eine doppelte Blindheit überwinden.

Fortan erinnert nicht nur die Tatsache, dass sich Gina die Haare blond färbt, an Hitchcock, der sagte: «Blondes make the best victims.» Forster enthält uns wichtige Informationen vor und führt umgekehrt Objekte mit aller Deutlichkeit ein, die später wichtig werden. Seine Stärke liegt aber weniger in der Hitchcock'schen Spannungserzeugung, denn vieles an diesem Plot ist zu vorhersehbar. Es ist vielmehr das fein orchestrierte Zusammenspiel der Details, mit dem er zu Beginn ein schwer fassbares Unbehagen in uns schwelen lässt. Und es wird klar, was dieser Film eigentlich ist: Kino als haptische Erfahrung. Tereza Fischer

→ Regie: Marc Forster; Buch: Sean Conway, Marc Forster; Kamera: Matthias Koenigswieser; Schnitt: Hughes Winborne; Musik: Marc Streitenfeld; Production Design: Jennifer Williams. Darsteller (Rolle): Blake Lively (Gina), Jason Clarke (James), Anha O'Reilly (Carla), Miguel Fernández (Ramon), Wes Chatham (Daniel). Produktion: 2DUX2, LINK Entertainment, SC Films, Wing and a Prayer Pictures. USA, Thailand 2017. Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Ascot Elite

Score: A Film Music Documentary



Der Dokumentarfilm über die Bedeutung von Filmmusik lässt eine imposante Anzahl von Komponisten zu Wort kommen, hat aber zu wenig Geduld, bei deren konkreten Arbeit lange genug zuzuschauen.

Matt Schrader

Sound, der nur dupliziert, was ohnehin bereits im Filmbild zu sehen ist, sei überflüssig, so schreiben bereits Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow in ihrem «Manifest zum Tonfilm» von 1928 und fordern stattdessen für das Kino der Zukunft eine kontrapunktische Verwendung des Tons im Verhältnis zum Bild. Tatsächlich könnte das auch Bestimmung von Filmmusik sein: Sie setzt dort ein, wo das Bild nicht hinreicht. Wenn sie aber erst das hörbar macht, was dem Bild entgeht, wird der Versuch, Musik selbst zum Filmthema zu machen, zu einer schwer zu meisternden Herausforderung.

Der Dokumentarfilm *Score*, der genau dies versucht, scheitert jedenfalls daran. Zwar ist es verdienstvoll, mit offenbar fast sämtlichen aktuell für Hollywood tätigen Komponisten sowie einer Handvoll Spezialisten neue Interviews geführt zu haben, im kurzatmigen Wechsel von Statement zu Statement bleiben davon aber meist nur Plattitüden übrig. Wie jene etwa, dass der Duschmord in Hitchcocks *Psycho* ohne Bernard Herrmanns kreischende Geigen kaum so effektiv gewesen wäre, oder die allseitig geteilte Bewunderung für die schwelgerischen Scores, die John Williams für Steven Spielbergs Filme komponiert hat. Und auch der Filmhistoriker Leonard Maltin darf nochmals in seiner bewährten Erklärerkelnermanier bestätigen, dass Film nie stumm, sondern schon zur Zeit der Lumières von Musik begleitet gewesen sei. Eine Neurowissenschaftlerin gibt bekannt, dass Musik dieselben Hirnareale anregt wie Schokolade und Sex, was sofort illustriert wird mit je einem Symbolbild für Schokolade und Sex

sowie einer Animation im Stil eines Werbespots für Muskelsalbe, wo vom schematischen Hirn aus gelbe Leuchtlinien in den Körper wandern. Derart hilflose bildgebende Verfahren unterstreichen freilich, wie dünn das Ausgesagte ist. Hans Zimmer hatte das kurz zuvor bereits sehr viel knapper klargemacht mit seinem ebenfalls nicht besonders originellen Bonmot, er wisse nicht, wo Musik herkomme. Und das wird später von der Mutter aller Gemeinplätze aus dem Munde Danny Elfmans bestätigt: «Es gibt nur eine Regel, nämlich dass es keine Regeln gibt.» Irritierend auch, wie oft nicht die tatsächlichen Filmszenen mit dem jeweiligen Score gezeigt werden, sondern eine Art Best-of-Trailer mit eher unspezifisch darübergelegtem Musikteppich. Das allein verrät schon, wie wenig man von der Präzision der Filmmusikpraxis offenbar vermitteln will.

Faszinierend, ebenso für Laien wie Spezialisten, sind demgegenüber jene Momente, in denen man den Musikern tatsächlich bei der Arbeit und deren je unterschiedlichen Techniken zusehen kann: Rachel Portman, wie sie am Klavier sitzt und versucht, zum Filmbild zu improvisieren, und dabei feststellt, wie die Musik genau dort einsetzen muss, wo subtile emotionale Verschiebungen zwischen den Charakteren im Film geschehen. David Arnold, der den von John Barry geprägten James-Bond-Sound für die Gegenwart neu erfunden hat, wie er im Konzertsaal der Abbey Road Studios von den Raumabmessungen spricht, die man verändern kann, um den Klang zu erweitern. Trent Raznor und Atticus Ross, die mit einem Studio voll von analoger Synthesizern experimentieren, um dabei jene zwischen natürlichem Knacken und digitalem Rauschen schwankenden Tonskulpturen zu kreieren, die Filmen wie *The Social Network* oder *Girl with the Dragon Tattoo* erst ihre merkwürdige Affektivität verleihen. Moby, der eindrucklich klarmacht, warum Geräusch und Musik akustisch nicht zu trennen sind. Wes Andersons Hauskomponist Mark Mothersbaugh, der ins Archiv seiner Instrumente führt und erzählen möchte, warum er ihre jeweilige Beschaffenheit braucht, statt ihren Sound am Computer nachzubauen. Und schliesslich, ganz zu Filmbeginn und vielleicht am schönsten von allen, Marco Beltrami, der die Saiten eines Klaviers draussen über die ganze Landschaft gespannt hat, damit der Wind selbst die Musik verwehen und verzerren kann.

Das alles sind grossartige Momente, an denen man tatsächlich etwas zu packen bekäme von Musik als Phänomen, das zugleich Handwerk und Vision ist, das mit konkreten Apparaten ebenso zusammenhängt wie mit unsichtbaren Schwingungen. Doch statt dranzubleiben, sich zu trauen, bei Details und Einzelheiten zu verharren, wird – wahrscheinlich aus Angst, man könnte das Publikum verlieren – immer sofort aufs grosse, banale Ganze gewechselt und damit gerade das wieder losgelassen, was uns an Filmmusik ergreift.

Johannes Binotto

→ Regie: Matt Schrader; Kamera: Nate Gold, Kenny Holmes; Schnitt: Kenny Holmes, Matt Schrader; Musik: Ryan Taubert. Produktion: Epicfeff Media. USA 2016. Dauer: 93 Min. CH-Verleih: Praesens-Film, D-Verleih: NFP Marketing & Distribution

Gabriel and the Mountain



Einer, der auszog, sich selbst zu verlieren. Faszinierend zwischen Fiktion und Dokument changierend, zeichnet Fellipe Barbosa die letzten Spuren eines jungen Mannes nach, der am Lebenshunger starb.

Fellipe Barbosa

Gabriel and the Mountain beginnt mit einer fünfminütigen Plansequenz, die zwei Bauern beim Mähen in einer blühenden Weidelandschaft verfolgt und mit der Entdeckung eines Leichnams endet. Der Film, der darauf folgt, ist als Rückblick konzipiert: Gabriel Buchmann, ein Jugendfreund des Regisseurs, hat sich 2009 nach einem erfolglosen Versuch, in Harvard ein Doktorandenstipendium zu erhalten, zu einer Weltreise entschlossen, die ihn nach einem Aufenthalt in Indien ins «Herz Afrikas» und schliesslich auf jenen Mount Mulanje im Grenzgebiet zwischen Malawi und Moçambique führte, auf dessen Hängen er nach einem unvorbereiteten Aufstieg an Kälte und Erschöpfung gestorben ist.

Die Reiseszenen liefern Fellipe Barbosas Kamera die zentralen Motive zu einem tropischen Roadmovie, das bisweilen die Konturen eines Werner-Herzog-Films annimmt. Kenia, Tansania (mit einem Abstecher auf den Kilimandscharo) und Sambia sind die Stationen, die der junge Brasilianer vor seinem Tod im Bergmassiv durchlaufen wird. Im kenianischen Hochland erhält er im Rahmen seiner Initiation als Massai einen neuen Namen: Lemayan oder «der Meistgesegnete». Fortan kleidet er sich in traditionelle Stoffe (obschon sich die Dorfjugend am liebsten im Sportdress zeigt) und setzt in den Städten auf die Gastfreundschaft von Zufallsbekanntschaften, um Hotelkosten zu sparen. Auch seine Obsessionen erinnern bisweilen an die Protagonisten von Fitzcarraldo und Aguirre, der Zorn Gottes – so etwa sein (stets ironisch heruntergespielter) Mystizismus,

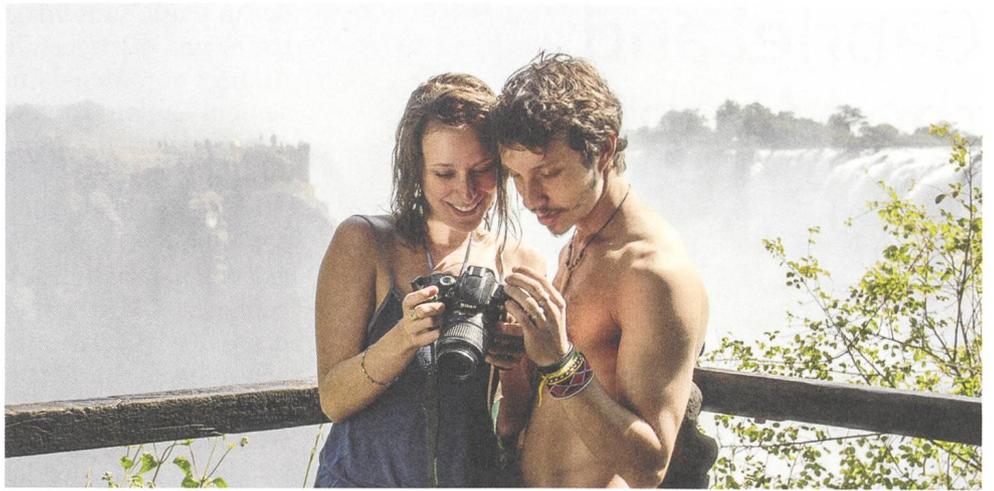
der in Panik umschlägt, als er am Strand von Sansibar seinen «Hirtenstab» verliert, sowie (später) seine Anflüge von Megalomanie, die ihn schrittweise von seinem Umfeld isolieren und ihn schliesslich, als er den Bergführer seiner letzten Expedition dispensiert, das Leben kosten.

Eine spezifisch brasilianische Thematik streift der Film, als Gabriels Freundin Cristina während einiger Wochen zu ihm stösst, um ihn auf seiner Reise zu begleiten. Die Spannungen, die ihre zunächst harmonische Paarbeziehung allmählich belasten, sind vor allem ihrem Stand als Weisse geschuldet: Während Gabriel seinem Status als Ausländer mit einem an Naivität grenzenden Idealismus zu entkommen versucht, scheint Cristina ihre diesbezüglichen Privilegien sichtlich zu geniessen. Offen tritt der Konflikt schliesslich bei ihren politischen Disputen zutage, die sich rasch an den gesellschaftlichen Bruchlinien orientieren, die Brasilien durchziehen: Cristina glaubt an eine staatlich regulierte und auf Umverteilung abzielende Ökonomie, wogegen Gabriel die Zukunft ihrer Heimat in einer marktorientierten Wirtschaft sieht.

Mit den Diskussionen, die das Paar während einer Busreise führt, knüpft Fellipe Barbosa an die Problematik seines Erstlings, *Casa Grande*, an, der sich mit Feingefühl und Intelligenz den fließenden Konturen der heimischen Klassengesellschaft angenommen hatte. Mehr als einer erneuten Erörterung der nationalen Missstände scheint sich der Film hier jedoch der Vergewärtigung von deren Ursprung verschrieben zu haben: Sowohl Cristinas soziales Engagement als auch Gabriels Versuch, sich in Afrika bis zur Selbstaufgabe zu verlieren, gründen in erster Linie auf ihrem latenten Schuldgefühl gegenüber dem Kontinent, der Brasilien während dreier Jahrhunderte ein millionenstarkes Kontingent an Sklaven geliefert hat.

Dass sich das Bewusstsein dieses Erbes auch im ethischen Anspruch der Regieführung niedergeschlagen hat, zeigt sich unter anderem in der Subtilität, mit der die inszenierten Szenen mit dokumentarischen Momenten kollidieren. Die Rollen von Gabriel und Cristina werden mit *João Pedro Zappa* und *Caroline Abras* von Schauspielern verkörpert, die Nebenfiguren jedoch – der Truckfahrer, der Schullehrer aus Sambia, der Safari-Guide – sind von jenen Männern und Frauen gespielt, die dem echten Paar während seiner Reise begegnet sind (auch die Drehorte entsprechen ausschliesslich den Originalschauplätzen). Die Idee, den fiktionalen Raum auch der Wirklichkeit gegenüber zu öffnen, erinnert nicht zuletzt an die Arbeiten von Jean Rouch und scheint auch von dessen politisch-ästhetischem Kredo einer «geteilten Anthropologie» geprägt, in der es nicht einfach darum geht, Vorgänge angeblich objektiv abzubilden, sondern die porträtierten Menschen selbst den Film mit- und umgestalten zu lassen. Wie bei Rouch ist es auch hier die Symbiose von Re-Inszenierung und Authentizität, Ins-Bild-Bringen und Abwesenheit, die dem Film seine faszinierendsten Momente verleiht.

Wie effizient diese Methode sein kann, beweist die Sequenz, in der der Protagonist gleich zu Beginn seiner Reise beim Familienmahl in Kenia einem Kind



Gabriel and the Mountain Regie: Fellipe Barbosa



Gabriel and the Mountain mit João Pedro Zappa



Anna Karenina Regie: Karen Schachnasarow, mit Jelisaweta Bojarskaja

begegnet, das von dessen Vater «in Erinnerung an seinen brasilianischen Freund» Gabriel getauft wurde: Spurensuche und Beschwörung finden hier zusammen, die Realität abbildende Funktion der Filmsprache ist ebenso zentral wie deren magische Kraft, Unfassbares zu evozieren. Die «Schatten» der Vergangenheit werden die Figur denn auch bis ans Ende begleiten – und sei es nur, weil sich die Nebendarsteller von der Kamera öfter zur Erwähnung ihrer persönlichen Erinnerungen an Gabriel Buchmann verleiten lassen.

Man kann die entsprechenden Echoräume in *Gabriel and the Mountain* als eine ästhetische Bereicherung empfinden, allerdings stehen sie stets auch für eine tiefer greifende Überzeugung: Wie der Bergführer in seiner Verzweiflung über das Hinscheiden seines Kunden eloquent zum Ausdruck bringt, pflegen die Toten in der Welt der Lebenden einen ausufernden Platz einzunehmen. Faszinierend ist, dass Felipe Barbosa dieses Glaubensbekenntnis offenbar auch zum Regieprinzip erhoben hat.

Patrick Straumann

→ Regie: Felipe Barbosa; Buch: Felipe Barbosa, Lucas Paraizo, Kirill Mikhanovsky; Kamera: Pedro Sotero; Schnitt: Théo Lichtenberger; Ton: Pedro Sá Earp, Waldir Xavier; Musik: Arthur B. Gillette. Darsteller (Rolle): João Pedro Zappa (Gabriel), Caroline Abras (Cristina). Produktion: Damned Films, Gamarosa Filmes, TV Zero. Brasilien, Frankreich 2017. Dauer: 127 Min. CH-Verleih: trigon-film

Leo Tolstois «Anna Karenina» zählt neben Flauberts «Madame Bovary» und Fontanes «Effi Briest» zu den grossen Ehebruchromanen des 19. Jahrhunderts. Im Zentrum dieser gesellschaftskritischen Werke steht jeweils, die Titel verraten es schon, die Ehegattin, die einer Institution entflieht, die ihr keine Freiheit lässt, kein Glück verspricht und keine Perspektive bietet. Es verwundert daher schon sehr, wenn nun im Zuge einer Neuverfilmung von Tolstois Klassiker Kritik laut wird, das «konservative» Frauen- und Familienbild Anna Kareninas füge sich geschmeidig in die derzeitige russische Kulturpolitik. Erklären lässt sich dies allenfalls mit der Person des Regisseurs, der sich dazu entschloss, den unzähligen «Anna Karenina»-Adaptionen noch eine weitere hinzuzufügen. Karen Schachnasarow ist Putin-Anhänger und einer der mächtigsten Männer in der russischen Filmindustrie. Er leitet mit Mosfilm das grösste Filmstudio Russlands. Zwei seiner Filme, *Ward No. 6* und *White Tiger*, wurden von Russland für den Auslands-Oscar vorgeschlagen. Die Annexion der Krim hat er ausdrücklich begrüsst, seine Anna Karenina unter anderem an dortigen Schauplätzen gedreht. Es ist also eine heikle Gemengelage, in der die prestigeträchtige Produktion entstand, die in Russland in einer längeren Fassung auch als Fernsehminiserie ausgestrahlt wurde. Eine cineastische Bewertung fällt da nicht leicht.

Tolstois 1878 veröffentlichter Roman handelt von der sinnlichen, lebenshungrigen Anna, die mit dem älteren, diensteifrigen Staatsmann Alexej Karenin verheiratet ist, den sie weder liebt noch achtet. Als sie zufällig dem jungen Grafen Wronski begegnet, ist es Liebe auf den ersten Blick. Anna opfert dieser übermächtigen Leidenschaft ihren Sohn und Wronski seine Karriere. Doch kaum leben sie als Paar zusammen, entfremden sie sich. Anna, die geächtete Ehebrecherin, klammert sich verzweifelt an Wronski. Ihre Liebe verwandelt sich in selbstmörderischen Wahn.

Diesen Teil der Geschichte erzählen Schachnasarow und sein Koautor *Jurij Poteenko* eng der Vorlage entlang. Ausgewählte Dialoge übernehmen sie wörtlich. Dagegen kommt die parallel geschilderte, glückliche Liebesgeschichte zwischen dem Gutsbesitzer Lewin und der unschuldigen Kitty nicht vor. Vor allem jedoch verpuffen die vielfältigen gesellschaftlichen Zusammenhänge zu oberflächlichen, aber immerhin wunderschön funkelnden Kulissen. Für die Aufnahmen in den prächtigen Ballsälen verzichtete das Filmteam weitgehend auf künstliches Licht. Im warmen Flackern Hunderter Kerzen entstehen so schwelgerisch leuchtende Leinwandgemälde.

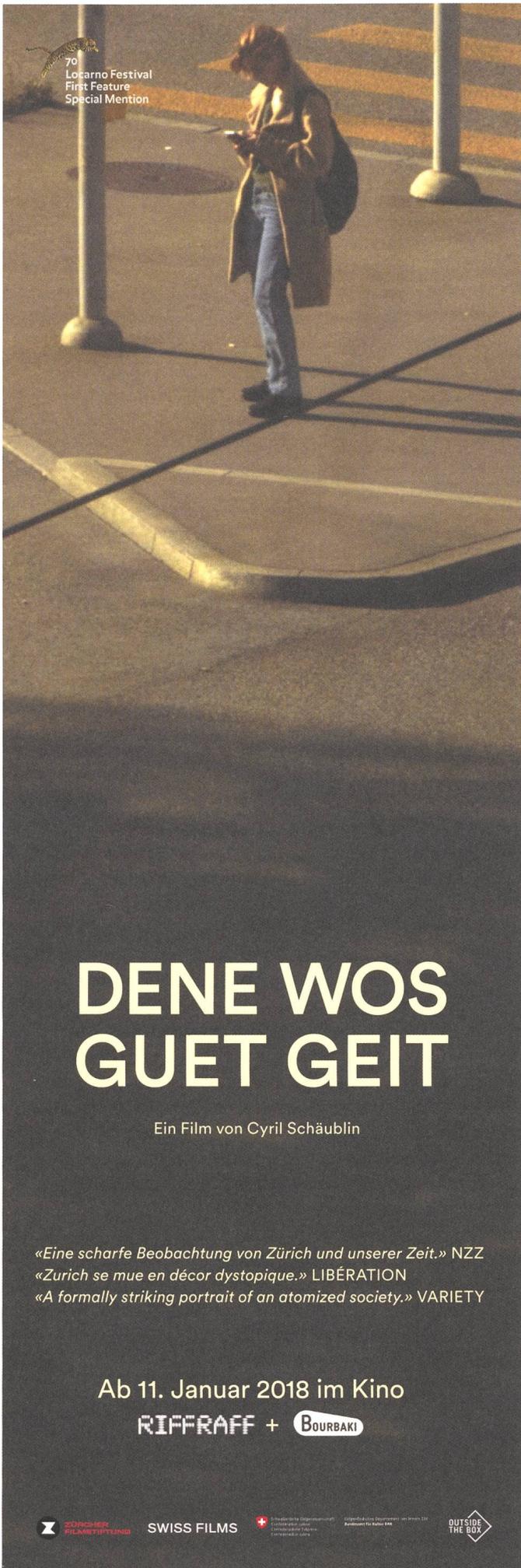
Grafen und Fürsten küssen aufgeputzten Prinzessinnen ihre gepuderten Händchen. Auf rauschenden Bällen werden vielsagende Blicke gewechselt, wird charmant geplaudert und gelästert, was das Zeug hält. Tolstoi beschreibt das mit sanfter Ironie so anschaulich, als stünde man mittendrin. Aber wie sich die Geschöpfe dieser Scheinwelt auch verstellen, beständig drängt ihre eigentliche Natur nach aussen. Beinahe auf jeder Seite des biblisch dicken Schmökers wird jemand rot. Mal aus Ärger, mal vor Eifer oder Freude, meistens aus Scham. Bei Schachnasarow bleibt von diesen Passagen nur noch das opulente Setting.

Anna Karenina (Vronsky's Story)



Diese Adaption von Leo Tolstois «Anna Karenina» rückt ins Zentrum, was in anderen Verfilmungen wenig Beachtung fand. Es entsteht Monumentalkino in beeindruckend opulenten, wenn auch wenig kritischen Bildern.

Karen Schachnasarow



70
Locarno Festival
First Feature
Special Mention

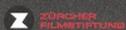
DENE WOS GUET GEIT

Ein Film von Cyril Schäublin

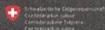
«Eine scharfe Beobachtung von Zürich und unserer Zeit.» NZZ
«Zurich se mue en décor dystopique.» LIBÉRATION
«A formally striking portrait of an atomized society.» VARIETY

Ab 11. Januar 2018 im Kino

RIFFRAFF + **BOURBAKI**



SWISS FILMS



Eidgenössische Eidgenossenschaft
Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederaziun Svizra



Dafür aber hat er etwas anderes hinzuerfunden. Anna Karenina (Wronsky's Story) verdankt seinen Untertitel einer Rahmengeschichte, die 1904 im russisch-japanischen Krieg angesiedelt ist. In einem Lazarett in der Mandschuraj trifft Annas Sohn Sergei auf den verwundenen Wronski, den er als Feldarzt behandelt. Sergei möchte mehr über die Zeit erfahren, in der er seine Mutter für immer verlor. Wronski erzählt es ihm. Aus seiner Perspektive. Und mit weitreichenden Folgen für den Film. Die Ehe zwischen Anna und Karenin gerät in den Hintergrund. Karenin, im Buch ein Gefangener gesellschaftlicher Erwartungen, erscheint fast roboterhaft unmenschlich. *Witali Kischtschenko* verleiht ihm eine zum Frösteln monströse, einschüchternde, aber auch einsame Aura. Das ist grandios gespielt. Besonders vielschichtig und tiefgründig ist es nicht.

Im Zentrum des Films steht die unglückselige Liebe zwischen Anna und Wronski. In Kombination mit der höfischen Glitzerwelt und umrahmt vom Kriegsgetümmel ergibt das einen Monumentalschinken in der Kinotradition von *Gone with the Wind*. Gut möglich, dass Putin an einer solchen russischen Grossproduktion seinen Gefallen findet. Das politische und gesellschaftskritische Potenzial seines Stoffs lässt Schachnasarow ungenutzt. «Die Beziehung zwischen Mann und Frau liegt im Mittelpunkt unseres Lebens», verbreitet er in seinem Statement zum Film, «alles andere – Politik, Kunst – ist sekundär.»

Tolstois Roman wurde schon auf viele, oft sehr unterschiedliche Weisen gelesen. Thomas Mann etwa lobte einst den «animalischen» Naturalismus des Werks, nannte Anna eine «edle Stute» und ihren Liebhaber einen «schönen, starken Hengst». Schachnasarow fügt dem nun seine eigene Sicht hinzu. Und das immerhin frei von nationalistischen Untertönen. Auch vermeidet er es, die unkonventionelle Titelheldin in ein reaktionäres Rollenbild zu pressen. *Jelisaweta Bojarskaja*, die gemeinsam mit ihrem Ehemann *Maxim Matwejew* das Liebespaar überzeugend verkörpert, verstrahlt mit ihrer eher unterkühlten Ausstrahlung zwar nicht dieselbe Sinnlichkeit wie die Anna des Romans, aber auch die Film-Anna geht letztlich daran zugrunde, dass sie nicht in der Lage ist, wider ihre eigene Natur zu handeln. Sie scheitert am Versuch, in einer auf Heuchelei und Doppelmoral aufgebauten Gesellschaft wahrhaftig zu lieben. Und sie scheitert auch als Frau an der Männerwelt. In Schachnasarows Adaption sieht man Anna Karenina viele Tränen darüber vergossen. Ständig muss sie weinen, hat sie feuchte Augen. Und doch offenbart sich darin keine Schwäche. Sie hält den Rücken gerade, den Kopf hoch. Voller Trotz und Stolz. Eine durchaus angemessene Übersetzung von Tolstois Erröten.

Stefan Volk

→ Regie: Karen Schachnasarow; Buch: Karen Schachnasarow, Jurij Poteenko; Schnitt: Irina Koschemjakina; Kamera: Alexander Kusnetsow. Darsteller (Rolle): Jelisaweta Bojarskaja (Anna), Makar Michalkin (Sergei Karenin, jung), Kirill Grebenschtschikow (Sergei Karenin, alt), Maxim Matwejew (Wronski), Witali Kischtschenko (Karenin). Produktion: Mosfilm. Russland 2017. Dauer: 98 Min. CH-Verleih: trigon-film

Sami – A Tale from the North/ Sameblod



Die angehende Rentierjägerin Elle Marja gehört dem Volk der Samen an. Auf einer Internatsschule in Lappland muss sie erfahren, wie Diskriminierung und Ausgrenzung funktionieren.

Amanda Kernell

Samische Identität, das vermittelt der erste Kinospielefilm der Schwedin Amanda Kernell, ist ein empfindliches, über Jahrhunderte leidvoller Erfahrungen hinweg beschädigtes Konstrukt. Welchen Belastungen und Demütigungen sie in ihrer Heimat noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausgesetzt war, davon handelt *Sameblod* (Samenblut) ebenso verhalten wie eindringlich. Hauptfigur ist Elle Marja, die wir eben nicht unter ihrem samischen Namen kennenlernen, sondern als Christina, jene distinguierte ältere Dame «aus Småland», die nicht widerspricht, als sich andere distinguierte schwedische Damen im Hotel über den Lärm beschwerten, den diese Rentierhirten machen, die da in den hellen Sommernächten des Nordens mit ihren Skootern herumrasen, «und das in einem Naturschutzgebiet». Die samische Malerin und Kunsthandwerkerin *Maj-Doris Rimpi* vermittelt greifbar nicht nur das Unbehagen, das Elle Marja schüttelt, die von ihrem Sohn fast schon gezwungen werden musste, zum Begräbnis von Njenna zu fahren, der jüngeren Schwester, die der Familie und den Traditionen treu geblieben ist.

Spürbar wird auch die Last einer lebenslangen Verneinung, wenn nun die Bilder der Vergangenheit heraufsteigen. Aber, und das gehört zum Bemerkenswerten am Film der 1986 in Umeå als Tochter eines samischen Vaters und einer schwedischen Mutter geborenen Regisseurin, zugleich erscheint die von *Lene Cecilia Sparrok* gespielte junge Elle Marja nicht als Opfer. Allen Erniedrigungen zum Trotz, die sie

erlebt, verfolgt sie entschlossen ihren auf Emanzipation bedachten Weg. Zur äusseren Stimmigkeit von *Sameblod* trägt bei, dass die Rückblende von nun an nicht mehr unterbrochen wird. Im Mittelpunkt steht die Schulzeit in den dreissiger Jahren (was die Gegenwartsebene des Films, die zweifelsfrei das Heute meint, freilich ins letzte Jahrhundert verlegen würde). Zunächst in der «Nomadenschule», wo die Kinder durch strengen Drill dazu abgerichtet werden, keinesfalls samisch zu sprechen, sich so unscheinbar wie möglich zu machen und mit einem Lächeln «Ich bin ein armes kleines Kind» zu singen, und wo die bewunderte junge Lehrerin die begabte Schülerin einerseits fördert, ihr andererseits schroff ihre Grenzen aufzeigt, etwa indem sie sich weigert, ihr die für den Besuch einer höheren Schule im Süden erforderliche Empfehlung auszustellen.

Beklemmender Höhepunkt hier ist der Besuch der Kommission, die die Kinder im Einklang mit den gängigen Rassetheorien zu qualifizieren hat, etwa durch Vermessung der Schädel – die wissenschaftlich erwiesene «rassische Minderwertigkeit» findet ihren Ausfluss bei den Dorfburschen, die den Mädchen «Lappenteufel» nachgrölen. Dass anatomische Eigenheiten bestehen, führt die Regisseurin in der Turnstunde der gediegenen Mädchenschule in Uppsala, in die Elle Marja kühn einzutreten versucht, vor Augen, wenn sie das kleine, rundliche, dunkle Mädchen unbeholfen zwischen den hochgewachsenen blonden Schwedinnen agieren lässt. Auch wenn die Eltern von Niklas, den sie an einem ländlichen Tanzabend oben im Norden kennengelernt hat und nun in seinem vornehmen Elternhaus in Uppsala aufsucht, einer weiteren Beziehung den Riegel schieben, so gibt sie an seinem Geburtstag doch dem Drängen zweier ehrlich interessierter Anthropologiestudentinnen nach, für ihn einen Joik anzustimmen, wobei für diese uralte Gesangsform der Sami gilt, dass man nicht «über» etwas joikt, sondern Teil dessen wird, was man besingt. Später wird sie die Schwester anschreien, dass sie es *satthabe*, ein «verdammtes Zirkustier» zu sein.

Sameblod führt authentisch eine kleine filmgeschichtliche Entwicklungslinie zur samischen Identität weiter, die in den achtziger Jahren begonnen hat. 1982 hat der frühere finnische Forstingenieur *Markku Lehmustallio* mit *Skierra – Land der Zwergbirke* den Auftakt gemacht, gefolgt 1987 von *Ofelas/Pathfinder*, in dem der Norweger *Nils Gaup* eine Sage der Sami aus dem 12. Jahrhundert bildgewaltig inszenierte; 2008 kam sein *Kautokeino opprøret* heraus, die Geschichte eines Aufstands samischer Frauen 1852 in Gaups Geburtsort Kautokeino. Bei Amanda Kernell vollendet sich die Rebellion Elle Marjas als Heimkehr: Zuletzt wird sie die tote Schwester um Verzeihung bitten und dann auf den Berg zu den Rentieren steigen, den *Norra Storfjället*, der dem *Sameblod* als Pilotfilm vorangegangenen Kurzfilm (2015) den Namen gegeben hat. Christoph Egger

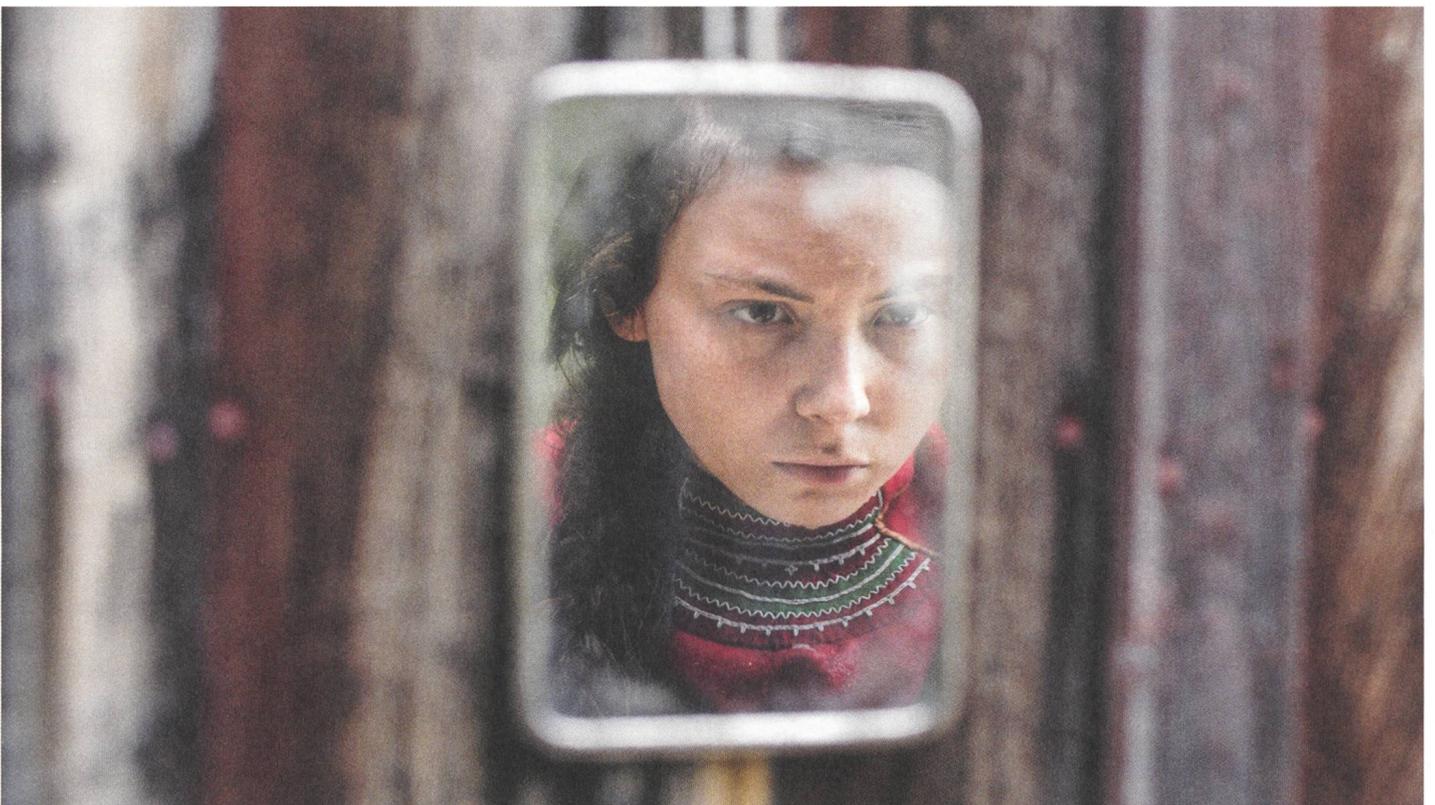
→ Regie, Buch: Amanda Kernell; Kamera: Sophia Olsson; Schnitt: Anders Skov; Musik: Kristian Eidnes Andersen. Darsteller (Rolle): Lene Cecilia Sparrok (Elle Marja), Mia Erika Sparrok (Njenna), Maj-Doris Rimpi (Elle Marja/Christina), Julius Fleischanderl (Niklas). Produktion: N/DK/S 2016. Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution



Sami – A Tale from the North Lene Cecilia Sparrok



Sami – A Tale from the North Regie: Amanda Kernell



Sami – A Tale from the North Regie: Amanda Kernell, mit Lene Cecilia Sparrok



Eine an den Rand gedrängte Minderheit rückt ins Zentrum. Sensibel wird der Existenzkampf einer Roma-Familie unter der Fuchtel von Staat und Mafia als brutale Hackordnung gezeigt. Ihr setzt der Film seine eigene Empathie entgegen.

Jonas Carpignano

In *Mediterranea* (2015), seinem ersten Spielfilm, hatte Jonas Carpignano mit afrikanischen Migranten in Kalabrien gearbeitet, die sich selbst spielten. Der Film zeigte ihre Reise nach Italien, ihre Integration in die dortige afrikanischen Gemeinde und ihre Versuche, ein neues Leben aufzubauen. In *Pio*, der dieses Jahr in Cannes in der Quinzaine des Réalisateurs lief, setzt Carpignano seine Arbeit in der kalabrischen Hafenstadt Gioia Tauro fort. Bei den Dreharbeiten zu *Mediterranea* lernte er eine weitere Minderheitengemeinschaft der Gegend kennen, die Roma, und brachte die Familie Amato dazu, sich selbst zu spielen. Herausgekommen ist ein Film, der wie *Mediterranea* von einer bedingungslosen Solidarität des Regisseurs zu seinen Schauspielern getragen wird, die all ihre lärmende Energie in den Film werfen. Die Kinder rauchen, das Lachen ist laut, das Geschimpfe am Familientisch deftig: «Ich piss' dir in den Mund», «Gleich gibts die Flache ins Gesicht», «Ich schlag dir den Schädel ein».

Im Mittelpunkt steht der vierzehnjährige Pio, der schnell erwachsen werden und seine älteren Brüder bei Autodiebstählen und Einbrüchen unterstützen will, durch die sich die Familie über Wasser hält. Nachdem seine Brüder ins Gefängnis wandern, beginnt er, durch Kleindiebstähle und Geschäfte mit Afrikanern Geld zu verdienen. Ayiva aus Burkina Faso, die Hauptfigur aus *Mediterranea*, taucht wieder auf und wird Pios Freund, Mentor und Geschäftspartner.

Carpignano zeigt einen Jungen, der Gangster werden *will*, was an Martin Scorseses *Good Fellas*

erinnert, der hier ausführender Produzent ist. Wie dieser filmt Carpignano das Leben von einem, der sich selbst eine Mission gegeben hat, als rasante Entwicklung mit wildem Tempo. Schon in der ersten Einstellung rennt Pio gegen eine Tür, um seinen Bruder zu zwingen, ihn mitzunehmen, danach will er ein Motorrad starten und durchquert eine Tanzbar, die Handkamera stets an ihm, mit ihm vorwärts preschend, getrieben und unruhig.

Auch weil es um diesen Wunsch Pios geht, Gangster zu werden, ist Carpignano auf der Seite der Roma. Die Kriminalität ist ihr normaler Lebensmodus, zu ihr gibt es keine Alternative. Die Amatos leben fernab der italienischen Gesellschaft, ohne jede Perspektive auf Teilhabe an «legalem» Wohlstand. Die Polizei kommt regelmässig und verhaftet willkürlich Leute. Die Welt der Roma ist immer schon eine Welt à part, jenseits der staatlichen Gesetze, die nur einen Sinn haben: sie zu demütigen und zu drangsalieren. Die Roma stehen sogar noch jenseits der «offiziellen» italienischen Kriminalität, der Mafia, die die Amatos für sich arbeiten lässt und sie dabei gnadenlos ausbeutet.

Wie in *Mediterranea* rücken die Minderheiten ins Zentrum der Welt, der Film erzählt ausschliesslich aus ihrer Perspektive. In seinem ersten Film hatte Carpignano den Blick der Migranten auf die Weissen gezeigt, die nur eine indifferente, fast gespenstische Randerscheinung waren; auch hier tauchen die weissen Italiener, also Polizei und Mafia, nur punktuell am Rand auf – die von ihnen ausgehende Diskriminierung ist so vorhersehbar und alltäglich, dass nur noch sporadisch an sie erinnert werden muss. Die spannendste Frage des Films lautet dann: Ist Solidarität unter den Minderheiten, den Roma und den afrikanischen Migranten, möglich oder nicht? Der Familienälteste, der die frühere Freiheit der Roma vermisst, predigt Pio die Tradition der Gemeinschaft und ihren unbeugsamen Stolz als Aussenseiter; sein älterer Bruder will die Migranten ausrauben, die für ihn in der sozialen Rangordnung noch unter ihnen stehen und noch weniger von den Italienern respektiert würden als sie selbst. So wird eine kulturelle Identität gegen eine andere ausgespielt, eine verarmte Minderheit stürzt sich auf eine andere, anstatt sich mit ihr gegen die Herrschenden zu verbünden. In einer anderen Szene aber wird Pio, der sich mit Ayiva angefreundet hat, von den anderen Afrikanern herzlich aufgenommen, die ein Signal in Richtung Solidarität geben: «Wir sind alle Zigeuner.»

Carpignano erweist sich damit als politisch und sensibel für die kulturelle Problematik. Er zeigt beide Gruppen als «gleich», ohne zu vergessen, dass es Unterschiede in ihrer Geschichte und ihrer Diskriminierung gibt und dass auch Roma rassistisch sein können. Gerade seine Solidarität mit den Figuren verbietet es ihm, Solidarität zu konstruieren, wo sie (noch) nicht ist. Sein Film, in dem er verschiedene Gruppen zusammenbringt, ist umso mehr als ein Versprechen zu verstehen.

Philipp Stadelmaier

→ Regie, Buch: Jonas Carpignano; Kamera: Tim Curtin; Schnitt: Affonso Gonçalves; Musik: Dan Romer. Darsteller (Rolle): Pio Amato (Pio), Koudous Seihon (Ayiva), Damiano Amato (Cosimo). Produktion: Stayblack, RT Features, Rai Ciname, DCM, Haut et Court. I/D/F/Brasilien/USA/Schweden 2017. Dauer: 118 Min. Verleih: DCM



Pio Koudous Seihon und Pio Amato



Pio Regie: Jonas Carpignano



Hikari / Radiance Regie: Naomi Kawase, mit Nagase Masatoshi

Hikari/ Radiance



Die Heldin in Radiance schreibt Hörfassungen für Filme. Ihr Ringen um die richtigen Worte, darum, adäquat zu beschreiben, was jemand nicht sehen kann, schafft eine poetische Reflexion über das Sehen und über das Kino.

Naomi Kawase

Als Film ohne Bild beginnt Radiance von Naomi Kawase. Eine Offstimme liefert Beschreibungen von dem, was uns anscheinend vorenthalten bleibt. Als sich kurz darauf die Filmbilder doch noch einstellen, werden sie weiterhin von den Beschreibungen begleitet. Beschreibungen von dem, was wir ohnehin sehen. Als hätte man versehentlich beim Fernseher den Kanal mit der Hörfassung für Sehbehinderte eingestellt, führt diese Verdoppelung zu Irritation. Doch bemerkt man auch schnell, dass die Worte nicht nur unsere Aufmerksamkeit auf Bildelemente lenken, sondern auch niemals genügen, um den Detailreichtum der Bilder zu erfassen. Es sind Unmengen von Kleinigkeiten, die wir en passant wahrnehmen und die eine bestimmte Stimmung oder den Charakter einer Figur definieren. All diese Kleinigkeiten müssen aber in einer Beschreibung fehlen.

Wir bewegen uns also von einem Zuwenig (kein Bild) zu einem Zuviel (Pleonasmus von Bild und Wort). Beides ist unbefriedigend. In diesem Dilemma steckt auch die Protagonistin von Radiance: Misako arbeitet an einem Audiokommentar für den Film eines Altmeister-Regisseurs. Mit der Hilfe von Sehbehinderten, die ihr Feedback zu ihren Texten geben, versucht sie, die richtige Mischung zwischen genügend Information und nicht zu viel Vorgekauem zu finden. Sie sucht die Balance zwischen ihrer eigenen Interpretation, die ihr hilft, den Film zu verstehen, und dem Raum, den sie den Zuhörern lassen muss, damit diese zu ihren eigenen Bildern und Interpretationen finden können.

Dank der Verdoppelung von Bild und Beschreibung zu Beginn des Films betrachten wir ihn noch lange mit anderen Augen und fokussieren gerade auf die Zwischentöne und Nebensächlichkeiten. Dass der Film uns zu einer anderen Wahrnehmung verführt, dass er uns das Glück, zu sehen, vor Augen führt, ist seine Stärke. Die Geschichte indes vermag weniger zu überzeugen. Obwohl der Film von dramatischen Ereignissen im Leben seiner Protagonisten erzählt, wirkt er anämisch: Bei ihrer Arbeit wird Misako harsch kritisiert von Masaya Nakamori (von Kawases Stammschauspieler *Nagase Masatoshi* verkörpert, der auch in Jim Jarmuschs *Mystery Train* und *Paterson* mitspielte). Der beinahe erblindete und einst berühmte Fotograf hadert mit seinem Schicksal und klammert sich immer noch an seine Grossformatkamera, sein Herz, wie er sie nennt. Eines Tages erblindet er ganz. Und Misako hat immer noch nicht das viele Jahre zurückliegende Verschwinden ihres Vaters verarbeitet. Langsam nähern sich die beiden einander an. Die Trauer über den jeweiligen Verlust verbindet sie.

In einem Bildband von Nakamori entdeckt Misako die Fotografie eines Sonnenuntergangs, der sie an schöne Momente mit ihrem Vater erinnert. Als kleines Mädchen wollte sie schon der untergehenden Sonne nachrennen, in der Angst, sie verschwinde für immer. Naomi Kawase hat keine Angst, ein derart für Kitsch anfälliges Bild ins Zentrum ihres Films zu stellen. Sie fürchtet sich auch nicht vor überdeutlicher Symbolik: der Sonnenuntergang oder Lichtreflexionen eines Prismas als Metaphern der Flüchtigkeit von Schönheit, Liebe und Leben. Ihre immer wieder in verklärendes Gegenlicht getauchten Bilder gehören seit langem zu ihrem Kamerastil genauso wie süssliche Natursymbolik, die der emotional nachvollziehbaren Zeichnung von Figuren tendenziell im Weg steht.

«Nichts ist so schön, wie das, was vor unseren Augen verschwindet», sagt der alte Mann im zu vertonenden Film, als seine Frau stirbt. Auch er schaut am Ende in die Sonne. Es ist der Kommentar zum Schicksal der beiden Protagonisten. Diese Verdreifachung desselben Themas in Kombination mit einer minimalen Handlung tendiert zu Überdeutlichkeit, die die Meditation über das Sehen vor allem in der zweiten Hälfte des Films schwächt.

«Radiance», das ist der Glanz in den Augen angesichts von Schönheit. Der Film zeigt, welches Glück es ist, zu sehen, auch wenn man manchmal zuschauen muss, wie etwas Schönes gerade verschwindet. Es ist ein Film über die Liebe zum Kino, in dem die Bilder Schönheit produzieren, um gleich vor unseren Augen wieder zu verschwinden, bis sie sich mit der Abblende ganz in der Dunkelheit auflösen.

Tereza Fischer

→ Regie, Buch: Naomi Kawase; Schnitt: Tina Baz. Musik: Ibrahim Maalouf, Kamera: Arata Dodo. Darsteller (Rolle): Ayame Misaki (Ozaki Misako), Nagase Masatoshi (Nakamori Masaya), Fuji Tatsuya (Kitabayashi & Juzo), Koichi Mantarô (Sano). Produktion: Kino Films, Comme des Cinémas. Japan, Frankreich 2017. Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, D-Verleih: Concorde Filmverleih

Dene wos guet geit



Cyril Schäublins Erstling berichtet von einer Welt, in der alle Daten fließen, damit nichts sich regt. Wenn es dann doch zu einem kurzen Kontakt kommt, ist das umso explosiver.

Cyril Schäublin

«Ich sehe zwar, wo wir sind, aber irgendwie kann ich keine Route eingeben», sagt der eine Polizist zum andern, während er auf sein Smartphone stiert. Die banale Feststellung, nur so dahingesagt, könnte auch als bündige Formel unserer digitalen Lebenswelt dienen: Die Kommunikationsapparate in unseren Händen, die ja immer auch Ortungsgeräte und Suchmaschinen sind, nutzen wir mit Vorliebe, nicht um andere an-, sondern um uns selber abzurufen. Ego-Google-Search und GPS-Lokalisierung sollen uns daran erinnern, wo und wer wir sind. Wie wir aber miteinander in Kontakt treten können, bleibt umso rätselhafter. Auf Orientierungstafeln im öffentlichen Raum sucht man jeweils jenen roten Punkt, über dem geschrieben steht: «Sie sind hier» – doch nur um von ihm ausgehend auf der Karte einen Weg woandershin zu suchen. Ein Orientierungspunkt ohne eine Angabe, wie man von ihm wegkommt, erweist sich hingegen als sinnlos. Immerzu sehen, wo man ist, ohne die Möglichkeit, eine Route einzugeben, ist das ultimative Gefängnis, mit uns selbst als unsere eigenen, mobilen Überwacher.

Das ist die Schweiz, wie sie uns *Dene wos guet geit* zeigt, eine Welt, in der alles reibungslos seinen Lauf nimmt und doch nie vom Fleck kommt. So fließt auch in der ersten Einstellung ein Fluss von links nach rechts und dann doch, wegen eines Wirbels, auch von rechts nach links. Er fließt zwar und bleibt trotzdem an Ort stehen. Dieses Bild wird wie alle folgenden Bilder in Cyril Schäublins brillantem Erstling als Allegorie lesbar, als präzises Denkbild, in dessen Gestaltung bereits eine

komplexe Reflexion steckt. Nicht umsonst plaudert genau vor dieser Kulisse des zugleich fließenden und stehenden Gewässers eine Mitarbeiterin des Zürcher Strafgerichts die Filmhandlung aus, bevor diese recht begonnen hat. Von einer Trickbetrügerin berichtet sie, die sich am Telefon bei alten Frauen als Enkelin in Geldnot ausgibt, ein Treffen arrangiert, bei dem sie dann das Geld mit der Behauptung, eine gute Freundin der Enkelin zu sein, an sich bringt. Das erinnere ihn an einen Film, meint einer, der die Geschichte hört. Der Titel freilich, fällt ihm nicht mehr ein, so wie alle Personen in diesem Film sich nur noch bruchstückhaft an das erinnern können, was sie mal gesehen haben. Freilich, der Film, an den sich der Mann hier erinnert fühlt, ist nicht zuletzt *Dene wos guet geit* selbst, der jetzt erst anfängt. Und doch sind wir damit auch schon auf der falschen Fährte, wenn wir glauben, im Folgenden einen Krimi zu sehen zu kriegen. An simpler Spannung und an kriminalistischen Fragen, wie wohl die Diebin ihre Verbrechen einfädelt und wie es der Polizei gelingen wird, diese aufzuklären, ist Schäublins Film nicht interessiert, vielmehr daran, wie sich der Diebstahl nahtlos in eine Welt einfügt, die nur noch aus Transfer besteht und sich dabei doch nicht rührt.

Die Daten, die den Betrug überhaupt erst möglich machen, sammelt die Diebin bei ihrer Arbeit in einem Callcenter. Synergien nutzen, nennt man das wohl. Und so, wie der Wechsel der Krankenkasse oder des Internetanbieters, zu dem die Callcenter-Crew ihre Kunden überreden will, letztlich bedeutungslos ist, scheint auch die Entwendung und Verschiebung von Geld nichts zu bewirken. Statt das erschwindelte Vermögen in Genuss umzuwandeln, will auch die Diebin ihr Geld nur wieder auf das Konto einer Privatbank schieben. Alles fließt, ohne Sinn und Ziel.

Wert scheint das Geld schon längst keinen mehr zu haben, es ist nur eine weitere Zahlenreihe, so wie all die Pin-Codes, Wifi-Passwörter, Versicherungsnummern und Medikamentenkürzel, die sich die Figuren in diesem Film zuraunen. Was bleibt, sind nur noch Koordinaten, denen die Referenz und damit jeder Sinn abhandengekommen ist: «Ich sehe zwar, wo wir sind, aber irgendwie kann ich keine Route eingeben.»

Auch die echte Enkelin hat mit ihrer Grossmutter so wenig zu tun wie die falsche. Es gibt eine Familie, weiss der Arzt im Altersheim des nächsten Opfers, aber sie ist schon lange nicht mehr zu Besuch gekommen. So wie in den verblüffenden Tableaus des Kameramanns *Silvan Hillmann*, in denen die Menschengruppen immer nur einen kleinen Bereich des Filmbilds besetzen, während vor allem der tote Raum um sie herum dominiert, ist in diesem Film Umgebung zwar immer präsent, aber als eine Abwesende. Zürich sieht aus wie San Francisco in Francis Fords Coppolas Überwachungsfilm *The Conversation* (1974): nicht mehr wiederzuerkennen. So fragt man sich auch ob dieser Überwachungsaufnahmen von Menschen vor Betonwänden, Glasfronten und Parkanlagen immer wieder, wo das sein könnte, und findet es doch nicht heraus. «Das erinnert mich an etwas ...», denkt das Publikum und kommt nicht weiter. Der grosszügige Bildauschnitt macht Zusammenhänge nicht klarer, sondern kappt

sie. Konsequenz darum auch, dass Schäublin jegliche Herkunft seiner Figuren abgeschnitten hat. Die Route, über die die Betrügerin zu jenem Punkt gekommen ist, an dem sie sich jetzt befindet, kann nicht mehr abgerufen werden. Genauso wenig weiss die Grossmutter, wo sie herkommt und wo sie hinwill. Sie möchte jetzt nach Hause, sagt sie dem Pfleger, und dieser antwortet, er bringe sie auf ihr Zimmer, was offenbar auf dasselbe hinausläuft. «Wer sitzt dort drüben?», hatte sie kurz vorher gefragt. «Dort sitzt niemand», war die Antwort. Stattdessen hält man ihr ein Tablet vors Gesicht, auf dem sie Bilder erkennen soll, die wir Zuschauer nicht zu sehen bekommen. Die Antwort kommt fragend: «Ein Haus?» Und der Pfleger fragt zurück: «Ein Haus?» Sicher sind sich offenbar beide nicht. Der Sinn entgleitet einem; was bleibt sind Displays und leere Stühle.

Statt Figuren mit Psychologie und Herkunft auszustatten, wie es unsere Filmschulen und Fördergremien gerne haben, damit das Resultat schön gefühlig wird, berührt Dene was guet geit gerade durch seinen Verzicht. Schon die Laufzeit seines Films ist mit nur 71 Minuten lakonisch knapp und wirkt damit umso länger nach. Grossaufnahmen, wo sie denn vorkommen, signalisieren hier nicht mehr die stereotypen grossen Gefühle, sondern viel erschütternder, den hoffnungslosen Versuch, sich daran zu erinnern, was da an Affekten mal war. Doch als der Pfleger im Altersheim aufsteht und davongeht, sich bereits abwendet und noch desinteressiert zur alten Frau sagt: «Sie haben es gut gemacht», da berührt er sie mit der Hand an der

Schulter. Sie wird später, als er schon weg ist, nochmals an diese Stelle fassen, als sollte die Berührung gespeichert werden. Es ist das einzige Mal in diesem Film, dass Körper sich tatsächlich berühren, abgesehen vom Händeschütteln, wenn die Betrügerin ihr Geld in Empfang nimmt. Wo sonst nur Medien einander weitergereicht werden, Kugelschreiber und Mobiltelefone, und selbst der Portier in der Privatbank Handschuhe trägt und nur einmal sich selbst streichelt, kommt den seltenen Momenten, in denen physischer Kontakt stattfindet, umso mehr Bedeutung zu. Auf den Sicherheitsgeräten, auf die die Angestellten ihre Hand auflegen müssen, bleibt die Kamera immer noch ein bisschen länger als nötig, als müssten auch wir uns diese subtilen Momente der Berührung einprägen. Werden Geldtransfer und Datenübertragung als Funktionen gezeigt, um Kontakt gerade nicht zu ermöglichen, sondern zu unterbinden, erweisen sich die kurzen Augenblicke, in denen Berührung stattfindet, als explosiv. Verbindungsrouten werden aufgerissen, wo vorher nur Stillstand war.

Das erinnere sie an einen Film, sagt die Polizistin am Ende, in dem eine Bombe in einer Bank explodiere und all die Geldscheine und Wertpapiere, die ganzen Übertragungsmedien in die Luft fliegen: «Mega krass!» Vielleicht haben wir insgeheim genau diesen Film gesehen.

Johannes Binotto

→ Regie, Buch: Cyril Schäublin; Kamera: Silvan Hillmann; Schnitt: Cyril Schäublin, Silvan Hillmann; Ton: Nicolas Buzzi. Darsteller: Sarah Stauffer, Nikolai Bosshardt, Fidel Morf. Produktion: Lara Hacialishade, Seeland Filmproduktion, Amon Films. Schweiz 2017. Dauer: 71 Min. CH-Verleih: Out of the Box



Dene was guet geit Sarah Stauffer



Dene was guet geit Regie: Cyril Schäublin

Festival

An der ersten Ausgabe des The Pingyao Crouching Tiger Hidden Dragon International Film Festival (PYIFF) dominierten Filme von Frauen, die sich noch dazu trauen, trotz Zensur politisch brisante Stoffe auf die Leinwand zu bringen

Year Zero in Pingyao

Für die chinesische Filmindustrie ist die Stadt Pingyao nebensächlich, auch wenn sie beispielsweise für Zhang Yimous *Raise the Red Lantern* als Location diente; für Chinas Filmindustrie repräsentiert Shanghai den Geburtsort und Beijing die pulsierende Gegenwart. Die von einer imposanten Mauer aus der Ming-Zeit umgebene Stadt liegt in der zentralen Provinz Shanxi. Einst war sie ein wichtiges Finanzzentrum, hat in den letzten zweihundert Jahren jedoch stark an Einfluss verloren. Ganz in der Nähe jedoch, in Fenyang, ist *Jia Zhangke*, der renommierte Regisseur und Gründer des internationalen Pingyao Crouching Tiger Hidden Dragon Filmfestivals, aufgewachsen. Seine ersten Filme – *Pickpocket* (1997), *Platform* (2000) und *Unknown Pleasures* (2002) – spielen in seiner Heimatstadt und enthalten auch Szenen aus Pingyao. Jia Zhangke spricht mit Stolz vom Knaben aus der Gegend: «Als ich noch jung war, gab es in dieser Region noch kaum eine Filmindustrie. Aber ich wusste schon damals, dass wir cineastische Bedürfnisse und Wünsche haben. Und das ist auch der Grund, warum ich das Pingyao Filmfestival hier stattfinden lasse. Auch wenn wir hier keine Filmindustrie haben, es gibt ein Publikum.»

Im August dieses Jahres begannen die Bauarbeiten in einer ehemaligen Fabrik, die rasch in modernste Kinosäle, Vortragsräume und Cafés verwandelt wurde. Dank ihren bloss 42 000 Einwohnern bietet die Stadt eine intime Atmosphäre – der künstlerische Festivaldirektor *Marco Müller*

nennt sie «einen goldenen Käfig» –, die hoffentlich Diskussionen zwischen Journalisten, Filmemachern und Vertretern der Industrie ermöglichen wird, vielleicht sogar den einen oder anderen Deal. Der Zeitplan war sehr eng, und das Festival musste sogar um eine Woche verschoben werden. Um die Dringlichkeit zu betonen, nannte Jia Zhangke die Eröffnungsausgabe des Festivals «Year Zero». Sie ist in der Tat ein Probelauf. Zugleich ehrt sie Roberto Rossellini, dessen Stiftung einer der beiden Jurys ermöglichte, Preise zu vergeben. Die andere Jury, die Fei Mu Jury, kürt den besten chinesischen Film.

Der Zensur zum Trotz

Jenseits der Herausforderungen mit der physischen Infrastruktur kämpfte das PYIFF mit Bürokratie und Zensur. Ein Beispiel dafür ist *Angels Wear White* von Vivian Qu. Der Film erzählt von der Vertuschung eines sexuellen Übergriffs auf zwei Schulumädchen in einer entlegenen Küstenstadt und prangert mutig die weitverbreitete Korruption und den Sexismus an. Jia Zhangke spricht ganz offen über die Schwierigkeiten, einen solchen Film ins Programm aufzunehmen: «Wenn Sie das Festival als Business betrachten, mögen viele Geschäftsleute solchen Aufwand nicht auf sich nehmen und die Energie nicht aufbringen, die es braucht, um mit den Ministerien zu kommunizieren und zu kooperieren. Aber als Festival wollen wir solche Filme! Wir wollen sie dem Publikum und den Filmemachern zeigen. Deshalb haben wir diese Mammutarbeit auf uns genommen und mit allen Departementen verhandelt. Wir sind geduldiger als die Geschäftsleute.»



Angels Wear White Regie: Vivian Qu

Beweise dafür, dass es diese Geduld wirklich braucht, lassen sich an all den Filmen ablesen, die lange auf die notwendigen Bewilligungen warten mussten. Marco Müller nennt Liu Jians Anime-Gaunerfilm *Have a Nice Day* als Beispiel für eine solche späte Aufnahme ins Programm: «Es handelt sich um den ersten Autoren-Animationsfilm in China. Der Film lief im Wettbewerb in Berlin. Es ist eine Art sozialkritischer Animationsfilm, weshalb die Filmemacher vergeblich versucht haben, vor der Berlinale von der Zensurbehörde ein Visa zu erhalten. Das hat sie aber nicht davon abgehalten, dennoch in Berlin Premiere zu feiern. Acht Monate kämpften sie nun für die Bewilligung, den Film an chinesischen Festivals und in den Kinos vorführen zu dürfen. Die



Have a Nice Day Regie: Liu Jian

Erlaubnis zur Aufführung kam nur zwei Tage vor Beginn des Festivals.» *Have a Nice Day* ist ein animierter Tarantino-Neo-Noir-Film um ein Gruppe von Kriminellen und Taugenichtsen. Während ein Gangster einen ehemaligen Freund und Partner wegen Untreue foltert, stiehlt einer seiner Fahrer eine Tasche mit Geld, um seiner Freundin die Korrektur einer verunglückten Schönheitsoperation zu bezahlen. Geld ist der McGuffin in einer Geschichte, in der die Gewalt beiläufig geschieht und allgegenwärtig ist.

Aber nicht nur Genrefilme über Neureiche sind von Staatseinmischung bedroht. Das Festival eröffnete mit Feng Xiaogangs *Youth*, einem epischen und intimen Historienfilm über Mitglieder einer jungen Tanztruppe, deren Leben sich dramatisch verändert, als 1979 der chinesisch-vietnamesische Krieg ausbricht. Ein visuell opulenter Film eines der kommerziell erfolgreichsten Filmemacher in China, und doch handelt er von einem heiklen Moment in der neueren Geschichte des Landes. *Youth* wurde kurz vor dem Start in China verboten. Die Gründe dafür sind unklar, obwohl wahrscheinlich der bevorstehende 19. Kongress der Kommunistischen Partei und die Angst vor Kritik ausschlaggebend waren. Trotz der augenscheinlichen Missbilligung auf verschiedenen Ebenen eröffnete der Film das Festival und war einer der starken chinesischen Filme, die neben einer vertrauteren internationalen Festivalkost liefen.

Das Programm war in zwei Hauptsektionen und einige Nebensektionen eingeteilt. Die «Crouching Tigers»-Auswahl umfasste Erstlinge oder zweite Filmen von Nachwuchsfilmemachern. Die «Hidden Dragons»-Sektion präsentierte gewöhnlichere Filme und bot damit wahrscheinlich unvermeidbar eine weit uneinheitlichere Auswahl. Marco Müller meinte dazu: «Das Spektrum von allem, was im chinesischen Kino möglich ist, wird hier adäquat repräsentiert, von unserem Eröffnungsfilm *Youth*, der



Youth Regie: Feng Xiaogang

innerhalb eines populären Melodramas sehr mutig Verweise auf traurige und heikle Momente in der chinesischen Geschichte integriert, über ausgesprochene Autorenfilme, die wir in unseren Wettbewerb aufgenommen haben, bis zum spektakulären Luftkriegsfilm *Sky Hunter*.»

Weibliche Dominanz

Das Auffallendste am Festivalprogramm war die Dominanz der Filmemacherinnen. Bei der Preisverleihung wurden von den beiden Jurys drei der Hauptpreise an Regisseurinnen übergeben. Elizaveta Stischowa wurde für ihren in Kirgistan angesiedelten *Suleiman Mountain* mit dem Preis für den besten Film ausgezeichnet. Der Film folgt dem jungen Uluk in seiner Not. Nach einem Aufenthalt in einem Waisenhaus ist er wieder mit seiner Familie vereint. Seine Mutter ist eine Schamanin, sein Vater ein Hochstapler und Kindskopf, der in wilder Ehe mit einer jüngeren und schwangeren Frau zusammenlebt. Der Film entkommt seiner eigenen anthropologischen Faszination mit Witz und Humor.

Den Preis für die beste Regie erhielt die Chinesin – und nicht US-Chinesin, wie sie mich korrigierte – Chloe Zhao für ihr Rodeodrama *The Rider*. Mit nichtprofessionellen Darstellern erzählt Zhao von den Mühen von Brady, einem schwer verletzten Reiter, der mit seinem Vater und seiner Schwester in einem Trailer lebt. Er muss sich entscheiden, ob er weitere Verletzungen und möglicherweise den Tod riskiert oder den Sport aufgibt, der zum grossen Teil seine Identität ausmacht. Zhaos Film, der bereits in Cannes grosse Anerkennung erhielt, ist ein berührendes Porträt einer Familie und einer Subkultur in Amerikas Westen, die stur zwischen Walmarts und den weiten Landschaften überlebt.

Die Fei-Mu-Auszeichnung für den besten chinesischen Film erhielt Vivian Qus bereits erwähnter und atemberaubender *Angels Wear White*. Die unverblühte Kritik an Chinas Korruption erscheint auf den ersten Blick als Zensurgrund, doch sie entspricht auch den vehement propagierten Anstrengungen des Staates, bei der Korruption hart durchzugreifen. Aus westlicher Perspektive wirkt jenseits der Kritik an Chinas Politik das Vertuschen der sexuellen Übergriffe noch relevanter und erscheint angesichts des von der Harvey-Weinstein-Affäre ausgelösten Tsunamis an Skandalen brandaktuell.

Angesichts einer ausverkauften Retrospektive zu Jean-Pierre Melville, sehr gut besuchten Q&As mit Filmemachern und aus allen Nähten platzenden Masterklassen mit Grössen wie John Woo ist Jia Zhangke zu Recht stolz auf seine Leistung. Nachdem die «Year Zero»-Ausgabe so gut abgelaufen ist, darf man optimistisch der weiteren Entwicklung des Pingyao-Filmfestivals entgehblicken.

John Bleasedale

- Aus dem Englischen übersetzt von Tereza Fischer
- *Have a Nice Day* läuft ab 14. Dezember in den Schweizer Kinos, *The Rider* von Chloe Zhao startet im April 2018.

Close-up

In der Büchse der Pandora steckt eine Soundmaschine, die alles um sie herum auffrisst. Das schreckliche Ende von *Kiss Me Deadly* verpasst uns eine Lektion in Tontechnikgeschichte.

Licht-Ton

Der rätselhafte Lederkoffer auf dem Couchtisch könnte auch ein Grammophon enthalten oder einen Filmprojektor. Zu dem, was passiert, wenn man ihn aufmacht, würde beides passen: Gabrielle, die Schurkin, klappt den Deckel hoch, und was herauskommt, ist Licht und Ton. Ein gleissender Schein dringt aus dem Kasten, der ebenso blendet wie hypnotisiert und schliesslich alles um ihn herum verbrennen wird, bis das ganze Haus in die Luft fliegt. Erschreckender aber noch ist der Sound, der bereits durch die ersten Ritzen nach draussen entweicht: eine Stimme, die endlos ausatmet, ohne Luft holen zu müssen, die stöhnt und rasselt, die immer lauter wird und dabei fremdartiger. Irgendwann ist der Klang der Stimme vom lauten Geknatter eines Radios auf Kanalsuche nicht mehr zu unterscheiden: reines Rauschen, in das auch das schreckliche Schreien der brennenden Frau beim Koffer eingeht, sich vermischt mit Filmmusik und dem Geräusch der Meeresbrandung vor dem Haus zu einer einzigen unerträglichen Klangskulptur. Den Blick kann man abwenden, die Ohren aber nicht. Wie gut, dass es bald zu Ende ist. Länger aushalten würde man es kaum.

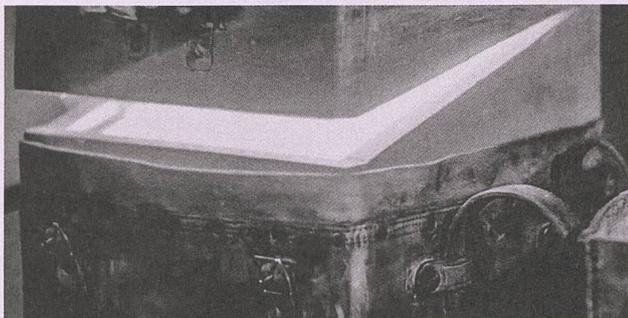
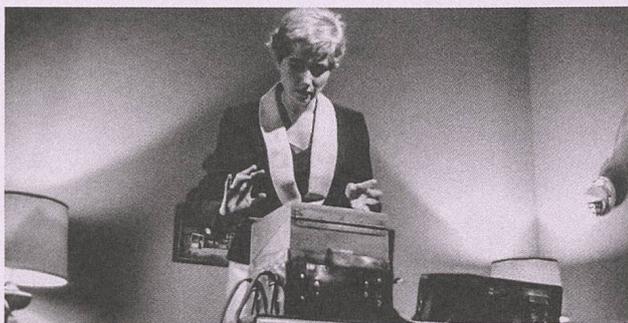
Es ist der Schluss von Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* (1955), und der Filmhandlung nach ist das, was sich im Koffer befindet, radioaktives Material – ein Vermögen wert und mithin der Grund für all die Verwicklungen, denen der Detektiv Mike Hammer während der letzten hundert Minuten nachgestolpert ist. «McGuffin» hat Hitchcock bekanntlich

solche Objekte genannt, die eine Krimihandlung zwar antreiben, für sich genommen aber eigentlich völlig bedeutungslos sind. In seinem *Notorious*, knappe zehn Jahre zuvor, hatte denn auch schon Hitchcock radioaktives Uranium als McGuffin verwendet, dargestellt als schwarzer Sand und in den Weinflaschen des Geheimagenten versteckt. Aldrich und seine Crew geben sich scheinbar nur wenig mehr Mühe, wenn sie in den Atomkoffer statt Sand das tun, was ohnehin schon am Drehplatz an Licht- und Tontechnik reichlich vorhanden ist. So wunderbar B-Movie-mässig billig ist das, dass Quentin Tarantino denselben Trick mit der Lampe im Kasten kurzerhand für den Geldkoffer in *Pulp Fiction* (1994) ausleihen wird, als kleine Hommage an den schmutzigen Film noir.

Bei Aldrich aber steckt mehr drin im McGuffin-Koffer, ganz egal, ob das dem Filmemacher selbst bewusst war oder nicht. Wenn aus der gefährlichen Kiste nicht nur gleissendes Licht, sondern auch sich verselbständigende Akustik kommt, wird das Ende von *Kiss Me Deadly* unbeabsichtigt zur Reflexion von gut hundert Jahren Mediengeschichte.

In seiner «Lehre von den Tonempfindungen» macht der deutsche Physiologe Hermann von Helmholtz 1862 die Entdeckung, dass Ton nur eine Schallwelle und die individuelle Klangfarbe jeder Stimme und jedes Instruments einzig durch die mitschwingenden Obertöne zustande kommen. Ist diese interne Zusammensetzung der Akustik erst entdeckt, entpuppt sich jeder noch so eigenständige Klang als grundsätzlich synthetisierbar: Ein Gerät, dem es gelingt, dieselben Schallwellen zu fabrizieren, wie sie etwa von einer Stradivari erzeugt werden, ist bei geschlossenen Augen von dieser nicht mehr zu unterscheiden. Ob Maschine, Saite oder Stimmband: «Schall ist Schall ist Schall», wie es bei John Durham Peters heisst. «Was zählt, ist die Wellenform und nicht die Quelle.»

Es ist diese Erkenntnis, die schliesslich auch Edisons Erfindung des Grammophons überhaupt erst möglich macht. Wenn Klänge von ihren angeblich natürlichen Quellen abstrahiert werden können, kann in Zukunft auch Gesang statt aus einem Mund von einer Rille in Schellack kommen. In den Tests seiner Phonographen-Firma liess Edison 1916 vor Publikum eine Sängerin im Duett mit einem Phonographen eine Arie aus Puccinis «Tosca» singen, nur um irgendwann die Sängerin innehalten und das Gerät alleine weitersingen zu lassen. Eine Dame verschwindet – der Apparat ersetzt die Sängerin. Doch nicht nur das. Seit die Apparate selber singen können, mischen sie dem vertrauten Gesang auch noch ganz neue Laute bei. Unweigerlich fügt jeder mediale Kanal bei der Übertragung sein eigenes Rauschen zur Botschaft noch hinzu: Wenn man Platten hört, mischt sich in den getreu reproduzierten Gesang unweigerlich auch das Knistern und Knacken von Vinyl und Tonabnehmer. Dass solche Eigengeräusche der Medientechnik vielleicht gar keine unliebsame Störung, sondern überhaupt ihr eigentlicher Vorteil sind, werden die Tontüftler der Zukunft bald



herausfinden und den Lärm der Apparate kräftig verstärken, anstatt ihn zu dämpfen, von Stockhausen bis Bon Iver. Das Gerät klingt weiter, wo die menschliche Stimme versagt.

Wie bei Edisons Phonographen-Vorführung macht auch der strahlende Kasten am Schluss von *Kiss Me Deadly* nichts anderes, als eine Dame verschwinden zu lassen: Sein Licht verbrennt die Femme fatale, sein Sound frisst ihre Stimme. Aber nicht nur, dass das merkwürdig zwischen menschlichem Atem und maschinellem Lärm schwankende Geräusch aus der Kiste alles überdeckt, auch die Stimme der entsetzten Gabrielle scheint bereits nicht mehr zu ihr zu gehören. Wer genau hinschaut, wird bemerken, dass Gabrielles Geschrei nicht recht zu den Bewegungen ihres Mundes passen will. Was wir hören, ist bereits nicht mehr ihre eigene, sondern eine Synchronstimme, die wir freilich als solche nur deswegen wahrnehmen, weil sie sich hier eben nicht ganz synchron zum Körper verhält. Wenn Mike nochmal zurückschaut und den schreienden Körper ganz in Flammen stehen sieht, kann man sehen, dass es sich dabei nur um eine Puppe handelt. Das Geschrei aber geht weiter, nun endgültig losgekoppelt von seiner angeblichen Quelle. Was da schreit, ist gerade nicht Gabrielle, sondern immer nur technische Apparatur. Statt aus ihrer Kehle kommt das Gebrüll vom Übertragungsmedium her, jenem Lichttonstreifen auf dem Filmmaterial, auf dem akustische Schallwellen als optische Bildspur festgehalten sind.

Licht-Ton: Noch so ein Kraftakt der Medien-geschichte beim Ringen mit dem Sound. Die sich selbstständigen Töne, die aus der Pandora-Büchse des Phonographen ausgebrochen sind, müssen wieder eingefangen und an die bewegten Bilder des Films geklebt werden. Zu schaffen ist das nur, indem man aus den Klängen Lichtbilder macht. Dass akustische und optische Wellen unterschiedliche Geschwindigkeiten haben, weiss jedes Kind, dem schon mal der zeitliche Abstand zwischen Blitz und Donner aufgefallen ist. Der Tonfilm hingegen zwingt beides gewaltsam zusammen, angeblich synchron. Doch das Ton-Bild-Gefüge erweist sich nach wie vor als instabiles Isotop. In der Atomexplosion von *Kiss Me Deadly* fliegt alles wieder auseinander. Der Film geht kaputt in Feuerblitz und Gerätedonner – Licht-Ton, der uns blind und taub macht.

Nachtrag: Ein Jahr später, 1956, wird sich im Kino der Stereosound, mit dem vorher in Filmen wie Walt Disneys *Fantasia* mit nur mässigem Erfolg experimentiert wurde, endgültig durchsetzen. *Kiss Me Deadly* hingegen ist noch in Mono gedreht. Sein Sound kommt aus nur einem Lautsprecher. Eine stabile Einheit aber war er schon hier nicht mehr. Wir haben es mit eigenen Augen gehört. Johannes Binotto

- *Kiss Me Deadly* (USA 1955) 01:39:19–01:41:43
 Regie: Robert Aldrich; Buch: A. I. Bezzerides, nach einem Roman von Mickey Spillane; Kamera: Ernest Laszlo; Sound: Jack Solomon; Schnitt: Michael Luciano. Darsteller (Rolle): Ralph Meeker (Mike Hammer), Gaby Rodgers (Gabrielle), Maxine Cooper (Velda)

Soundtrack

Zeitgemäss entschlackt lässt die Netflix-Serie *Stranger Things* den Sound der Achtzigerjahre wiederaufstehen. Allerdings diktiert hier nicht die Musik die Emotionen. Vielmehr lädt sie sich dank Handlung und Figurenbeziehungen auf.

Stranger Things Season 1

Dank dem gegenwärtigen Achtzigerjahre-Boom haben analoge Synthesizer in Film und Fernsehen wieder Hochkonjunktur. Kaum ein Score setzt die nostalgiebehafteten Elektroklänge jedoch so konsequent und trotzdem zeitgemäss entschlackt ein, wie der Netflix-Mehrteiler *Stranger Things*. Die atmosphärische Musik funktioniert dabei nicht als Auslöser, sondern als Träger von Gefühlen, die sich aus den starken Beziehungen zwischen den Figuren ergeben.

Anders als etwa John Williams' melodiose Partitur zu Steven Spielbergs *E. T. (1982)* lösen die schlanken Synthesizerstücke erst emotionale Resonanz aus, wenn sie von der Handlung damit aufgeladen werden. Ohne Kenntnis der Geschichte wecken die Klänge lediglich Erinnerungen an Fantasyfilme der Achtzigerjahre. In der ersten Staffel von *Stranger Things* kombinieren die Serienmacher *Matt* und *Ross Duffer* denn auch Motive aus Spielbergs *Suburbia*-Filmen, in denen das Grauen unter der konformistischen Oberfläche amerikanischer Vorstädte lauert, mit Versatzstücken von Stephen-King-Verfilmungen wie *Firestarter* (Mark L. Lester, 1984) und einem guten Schuss John Carpenter. Damit gelingt ihnen eine mitreissende filmische Horrorerzählung, deren acht gleichzeitig veröffentlichte Kapitel dramaturgisch als Akte eines sechseinhalbstündigen Spielfilms angelegt sind.

Synthesizer

Als die Duffer-Zwillinge ihre Projektskizze dem Streamingdienst Netflix vorstellten, unterlegten sie den Teaser mit einem Stück von *Survive*, einer Band aus der kaum bekannten

Synthesizerszene von Austin, Texas. Weil das so gut passte, fragten die Duffer Brothers die Musiker *Kyle Dixon* und *Michael Stein* von *Survive* gleich selbst für den Score von *Stranger Things* an. Anders als beispielsweise bei *Firestarter*, für dessen Score die deutschen Synthie-Magier *Tangerine Dream* den Filmemachern fertige Aufnahmen zur freien Verfügung überliessen, entstanden die musikalischen Ideen für *Stranger Things* schon während der Drehbuchphase in enger Zusammenarbeit mit den Duffers.

Die eigentlichen Cues komponierten Dixon und Stein schliesslich punktgenau auf die fertigen Szenen, wofür sie allerdings massiv weniger Zeit hatten als etwa John Williams bei *E. T.* Elektronische Musik ist im Fernsehen darum auch aus zeitlichen und finanziellen Gründen weitverbreitet. Doch die beiden Musiker machen schon in der Titelsequenz klar, dass sie im Gegensatz zu vielen Fernsehproduktionen auf die unsägliche Imitation von akustischen Instrumenten wie Klavier oder Streicher verzichten und explizit mit Klängen arbeiten, die nur synthetisch erzeugt werden können.

Ausserdem setzen sie – abgesehen von stereotypen Herzschlag des Titelstücks – praktisch keine Beats ein. Stattdessen entstehen die Rhythmen mithilfe eines sogenannten Arpeggiators direkt aus dem harmonischen Material der Stücke. Abgeleitet von der Bezeichnung «Arpeggio» für harfenartig nacheinander gespielte Akkordtöne macht diese Synthesizerfunktion aus jeder beliebigen Tonfolge, beispielsweise dem Septakkord des Titelstücks, ein endlos wiederholbares Begleitmotiv, dessen Klang, Lautstärke und Tempo frei manipulierbar bleiben. Die unerbittliche Präzision solcher Arpeggiator-Rhythmen charakterisiert nicht nur die treibenden Basslinien, deren Achtelfiguren gelegentlich von Rotor- oder Rasensprengergeräuschen übernommen werden, sondern auch die ruhigeren Stücke.

Während Filmkomponisten elektronische Instrumente seit jeher vor allem für das Übernatürliche und Absseitige einsetzen, etablieren Dixon und Stein auch die heile Welt der kindlichen Protagonisten mit rein synthetischen Klängen. Als die Hauptfiguren Mike, Lucas, Dustin und Will während des Fantasyrollenspiels *Dungeons & Dragons* heftig diskutieren, hören wir mit dem Stück «Kids» eine heitere Melodie aus leicht angezerrt sirrenden Tönen, die von zwei wiegenden Arpeggios mit Chorus-Effekt unterlegt und gegen Ende mit einem echoartig vervielfachten Blubbern überlagert werden.

Obwohl immer ein Hauch von Melancholie mitschwingt, klingt auch das konturlos verschliffene «Friendship» unbelastet. Erinnern die obertonarmen Begleittöne hier an schwerelose Unterwasseraufnahmen, so wirken ähnliche Akkorde in «Nancy and Barb» durch klare Anschlaggeräusche viel präsenter. Die synthetisch erzeugten Klänge wecken verschiedenste Assoziationen: Bisweilen hört man Plastikstäbchen, beim Kuss von Nancy und Steve wiederum scheinen die Töne herumzuspringen wie Gummibälle.

Rocksongs

Doch als der zierliche Will auf dem nächtlichen Heimweg vom Spielabend bei Mike spurlos verschwindet, wird der künstliche Wohlklang zunehmend unheimlich, atonal und sogar kakophonisch. Nach erfolglosen Suchaktionen glaubt einzig Wills alleinerziehende Mutter Joyce daran, dass ihr Sohn noch lebt. Es gelingt ihr schliesslich, mit dem in einer Paralleldimension festsitzen den Jungen mithilfe von elektrischen Lichtern zu kommunizieren.

Als akustisches Signal benutzt Will den Clash-Song «Should I Stay or Should I Go?», der als Leitmotiv für seine Beziehung zum älteren Bruder Jonathan etabliert wurde. Jonathan selbst wird vor allem über Post-Punk- und New-Wave-Songs von Joy Division oder New Order charakterisiert. Obwohl die Popmusik in dieser ersten Staffel von *Stranger Things* viel weniger dominant wirkt als in vergleichbaren Retroproduktionen, wird die Welt der Teenager und Erwachsenen im Gegensatz zu jener der fantasiebegeisterten Kinder stark von laufenden Radios im Auto, Schlafzimmer und Restaurant geprägt.

Meist fällt die diegetische Musik erst auf, wenn sie auf dem Höhepunkt einer Szene in den Vordergrund tritt. Dies geschieht beispielsweise in der Küche eines Diners, wo sich ein unbekanntes Mädchen mit kurz geschorenen Haaren auf der Flucht vor Geheimagenten mit dem Koch angefreundet hat. Als eine Agentin diesen erschiess, wird der bis anhin kaum wahrgenommene Song von Jefferson Airplane wie eine Entladung der aufgebauten Spannung plötzlich laut und vertont die folgende Actionsequenz, während derer das Mädchen mehrere Männer umbringt.

Eleven

Als Mike abends auf dem *Dungeons & Dragons*-Spielbrett einen Hinweis auf Wills Verschwinden sucht, setzt beim Schnitt auf eine Nahaufnahme

der Spielfiguren ein Musikstück ein, dessen scherbenartig versprengte Tonfolge in der Tradition von Mike Oldfields «Tubular Bells», der für *The Exorcist* (1973) von William Friedkin verwendet wurde, und John Carpenters Halloween-Motiv (1978) dank einer ominös akzentuierten Basslinie als Vorahnung Gänsehaut auslöst. Tatsächlich begegnen die Jungs daraufhin dem kurzhaarigen Mädchen, dessen verängstigtes Gesicht im Schein der Taschenlampe von einem schicksalhaft absteigenden Chorus-Motiv begleitet wird.

Bis dahin hat die Musik dem Zuschauer keinerlei Interpretationshilfen zu Innenleben oder Gesinnung dieses mysteriösen Mädchens geboten. Erst als sie sich Mike endlich als Eleven vorstellt, verleihen Dixon und Stein ihr mit zaghaft aufsteigenden Arpeggios eine kindlich unschuldige, in den verzerrten Untertönen aber ahnungsvoll melancholische Ausstrahlung. Die glockenartigen Sinustöne passen zudem zu Mikes Spieldose, bei deren Erklingen Eleven unwillkürlich innehält, ohne zu wissen, dass bei ihrer tot geglaubten Mutter ein aufziehbares Mobile mit demselben Schlaflied von Brahms hängt.

In der Folge verhält sich Eleven wie E. T., der sich ebenfalls in Gegenlichtaufnahmen mit dem American Way of Life vertraut machte und Gegenstände schweben liess. Wie in Spielbergs Schlüsselfilm wird die zarte Freundschaft zwischen Mike und Eleven, die sich gegenseitig beschützen, zum emotionalen Rückgrat von *Stranger Things*. Während Spielberg zur glaubwürdigen Inszenierung seiner schrumpeligen Gummipuppe allerdings entscheidend auf die virtuosens Klangmalereien von John Williams angewiesen war, wächst uns Eleven dank Millie Bobby Browns Charisma auch ohne orchestrale Unterstützung ans Herz. Die karge rhythmische Untermalung von Elevens Erkundungen betont eher deren spielerischen Aspekt.

Im Unterschied zu E. T. gibt uns *Stranger Things* über Rückblenden Einblick in Herkunft und Vergangenheit des fremden Wesens. Ähnlich der Hauptfigur von Stephen Kings *Firestarter* ist Eleven mit telekinetischen Fähigkeiten in einem geheimen Forschungslabor geboren. Die beklemmende Atmosphäre in diesem Hochsicherheitsgefängnis ist geprägt von metallischem Hall und dunklem Lüftungsruschen, in das sich oft Alarmgeräusche mischen. Auftritte von Elevens Vater Dr. Brenner, der sie zur Waffe machen will, werden nicht wie

erwartet von militärischem Getrommel, sondern von einem synthetisch knisternden Interferenzbrummen begleitet, das wie eine Kreuzung aus Geigerzähler und Lichtschwert klingt. Elevens Angstzustände vermitteln uns Dixon und Stein mit übersteuerten Bassstössen, über die sich ein Tinnitusirren sowie subjektiv verschwommene Hilfeschreie legen.

Ohnmacht

Während Brennens Experimenten hat Eleven versehentlich ein Tor zum «Upside Down» geöffnet. In dieser unterwasserähnlichen Paralleldimension sorgt der Ton für konstante Destabilisierung. So schwanken die Tonhöhen teils zufällig, teils gleichmässig eiernd. Nur eine verstimmt elektronische Maultrommel bringt gelegentlich mit einem unheilverkündenden Melodiefragment eine albraumhafte Ordnung in diese Kakophonie und kündigt

Eine ähnliche Funktion übernehmen zwei elegische Popsongs, die sich unauffällig in den schlagzeuglosen Score integrieren. Als Wills vermeintliche Leiche aus dem See gefischt wird, untermalt Peter Gabriels Orchesteradaption von David Bowies Song «Heroes» diesen ersten emotionalen Tiefpunkt dann doch mit organischen Streichern. Deren tranceartige Arpeggios entsprechen allerdings in keiner Weise dem sentimental Klischee schluchzender Geigen. Bei Wills finaler Rettung aus dem Upside Down geht der Score schliesslich nahtlos in Mobys «When It's Cold I'd Like To Die» (1995) über.

Dieses sphärische Stück dient gleichzeitig als wehmütiger Abgesang auf Eleven, von der sich Mike unmittelbar zuvor verabschieden musste. Doch selbst in dieser herzerreisendsten Szene verzichten Dixon und Stein auf melodramatische Überwältigung. So werden die stroboskopischen



Stranger Things Regie: Matt und Ross Duffer

jenes gesichtslose Monster an, das auf der Suche nach Futter auch Will verschleppt hat. Die von den Kindern als «Demogorgon» bezeichnete Fressmaschine selbst ist lange nur im Off als genretypische Mischung aus Vogel-, Reptilien- und Raubtierlauten zu hören.

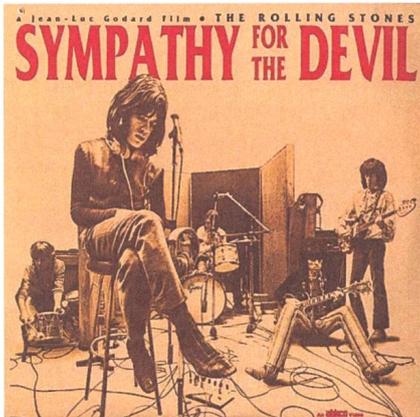
Wenn hingegen die Handlungsstränge von Eleven und Will in emotional intensiven Parallelmontagen zusammenlaufen, tritt die extradiegetische Musik ausnahmsweise dominant in den Vordergrund: Als Eleven beim Aufbau einer telepathischen Verbindung zu Will das Funkgerät zur Explosion bringt und Joyce gleichzeitig mit der Axt jene Wand einschlägt, aus der sie Wills Hilferufe vernommen hat, setzen Dixon und Stein sogar eine Drum Machine ein. Statt für stampfende Discobeats benutzen sie das verhallte Schlagzeug jedoch, um mit schweren, langsamen Schlägen die Ohnmacht hinter der hektischen Betriebsamkeit zu vermitteln.

Zeitlupenaufnahmen von Elevens finalem Kampf gegen den Demogorgon statt von heldenhaften Fanfaren von zurückhaltend melancholischen Akkordwechseln und einer weit entfernten Melodie begleitet, die nur beim letzten Blickwechsel mit Mike flüchtig in den Fokus rückt. Wie stark sich unscheinbare Musik im Verlauf eines Films mit Emotionen aufladen kann, zeigt sich im Epilog, als uns ein simples B-Dur-Arpeggio Mikes tiefe Sehnsucht nach Eleven nachempfunden lässt.

Oswald Iten

→ Auf www.filmbulletin.ch finden Sie einen Videoessay mit einem musikalischen Vergleich von *Stranger Things* mit E. T. und *Firestarter*.

Filmmusik Special



One + One

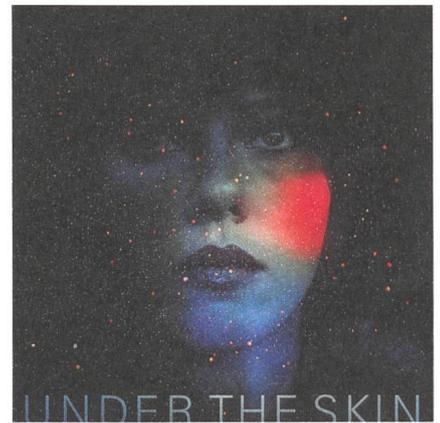
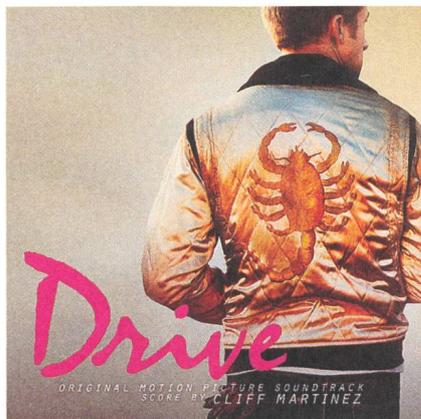
Jean-Luc Godard, 1968
Musik: The Rolling Stones

Am geradlinigsten verknüpfen sich Bild und Musik für jemanden wie mich, der ein sehr unentwickeltes musikalisches Gedächtnis hat, wohl im Konzertfilm und am Schönsten beim Zusehen, wie Musik entsteht. Klaus Theweleit formuliert es in seiner Rede für Jean-Luc Godard zum Adornopreis 1995 so: «Die Stones, und auch wir, dürfen Godard ewig dankbar sein für die wunderbar ruhige genaue Aufzeichnung der Arbeit dieser Fünf (Brian Jones ist noch dabei) bei der Herstellung von «Sympathy for the Devil». Godard, obwohl er lieber die Beatles gehabt hätte für diesen Film, ist seinem Wunsch, die menschliche Arbeit zu filmen, selten näher gekommen als hier. Mick Jagger bei der Arbeit ist ein wirklicher Musiker (nicht «Bühnenderwisch»), der Kopf dieser Band, der an der Gitarre, die er auf der Bühne nie spielt, der Gruppe den Rhythmus, den Gestus des Stücks vorgibt, man sieht, wie er jeden Moment den Entwicklungsgrad des Stücks im Kopf hat, ihn kontrolliert, fast alle Verbesserungen kommen von ihm. Man sieht, warum es diese Band noch gibt, es ist ihre Arbeitsweise.» (jst)

Drive

Nicolas Winding Refn, USA 2011
Score: Cliff Martinez

Mit einem Beat, der wie ein Herzschlag pulsiert, stimmt der minimalistische Sound der Chromatics auf den Soundtrack ein, noch bevor Nicolas Winding Refns Film überhaupt seine düsteren Augen aufschlägt. Darauf folgt eine elegante Mischung aus Achtzigerjahre-Elektropop und einschlägigen Melodien, die nicht nur den zwiespältigen Charakter von Ryan Goslings Auftragsfahrer ohne Namen untermalt, sondern es Cliff Martinez zudem erlaubt, in seinem Score verstärkt die Grauzone zwischen Komposition und Sounddesign auszuloten. Jeder Ton sitzt perfekt und scheint vom Regisseur persönlich abgesegnet worden zu sein. Die Mühe hat sich gelohnt: Musik und Ästhetik machen Drive zu einem modernen Kinoklassiker mit Suchtpotenzial. (pj)



Under the Skin

Jonathan Glazer, 2013
Score: Mica Levi

Wie ein Phantomschmerz wirkt der Soundtrack von Mica Levi. Er tut weh, entbehrt aber jeder realen Grundlage. Das unwirkliche Rumoren, die schabenden Streicher und das klaustrophobische Fiepen gehen eine schreckliche Symbiose mit der entrückten Grausamkeit des Films ein. Das kann ja alles nicht sein, denkt man sich. Aber wieso schmerzt es dennoch so? (tp)

McCabe & Mrs. Miller

Robert Altman, 1971
Musik: Leonard Cohen

Weil der Western ein trauriges Genre ist, ist die Musik von Leonard Cohen zu Robert Altmans McCabe & Mrs. Miller die schönste. Vom elegischen Opener «The Stranger Song» bis zum erschütternden «Winter Lady» – die schwarze Melancholie endet mit dem weissen Tod. (mp)

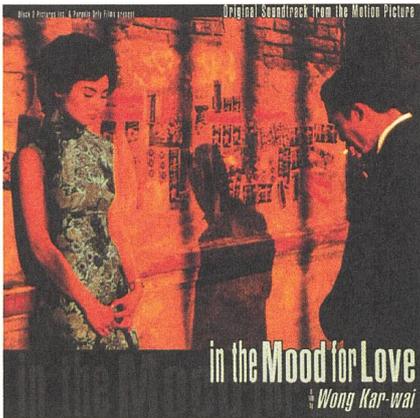


20 unvergessliche Soundtracks

In the Mood for Love

Wong Kar-wai, 2000
Score: Shigeru Umebayashi

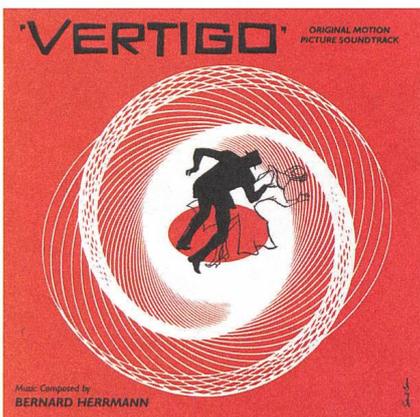
Der Film ist ein einziger langer Tanz zweier, die sich nicht lieben dürfen. Hongkong, 1962: Sie und er sind Nachbarn, ihre Ehepartner betrügen sie. In den engen Fluren ihres Hauses und in den schmalen Gassen begegnen sie sich, senken den Blick, berühren sich beiläufig. Sie schweben zu Shigeru Umebayashi's «Yumeji's Theme» immer haarscharf aneinander und an ihrem Glück vorbei. Und noch Jahre später kommt in mir diese unerfüllte Sehnsucht hoch, wenn diese Musik erklingt. (tf)



Vertigo

Alfred Hitchcock, 1958
Score: Bernard Herrmann

Dunkel, vibrierend, obsessiv: In Vertigo verarbeitet Bernard Herrmann repetitive Kürzestmotive zu einer tranceartigen Atmosphäre, aus der sich immer wieder sehnsüchtige Gefühlswallungen erheben, die einen wie ein Strudel in die beklemmenden Tiefen von Hitchcocks eigenem Unterbewusstsein ziehen. (oi)



La La Land

Damien Chazelle, 2016
Score: Justin Hurwitz

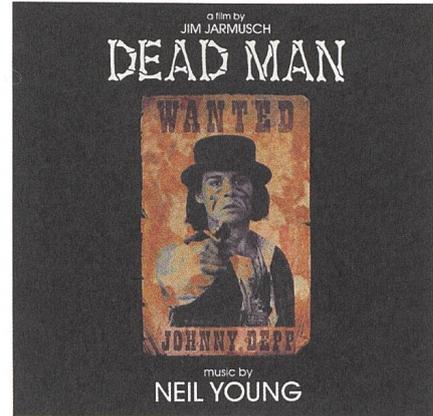
Es wurde viel darüber geschrieben, was La La Land alles falsch macht: wie der Film nicht nur die Geschichte des Jazz «weiss» wäscht, sondern auch die Stadt L. A. verklärt und uns mit Ryan Gosling und Emma Stone zwei Musicaldarsteller beschenkt, die weder «richtig» tanzen noch singen können.

Obwohl ich diese Bedenken verstehe, berührt mich die Filmmusik; der Soundtrack läuft seit einem Jahr bei mir im «Endless Repeat»-Modus. Nichts macht mich morgens so munter wie «Another Day of Sun» und die Erinnerung an die herrlich energetische Eröffnungssequenz, bei der sich die gereizte Stimmung im Autostau zu einer ausgelassenen Massenchoreografie entlädt. Und ich mag, wie Ryan Gosling in «City of Stars» pfeift und Emma Stone mitten im Song mit rauer Stimme auflacht – als sei das alles nur ein Spiel. (kk)

Dead Man

Jim Jarmusch, 1995
Score: Neil Young

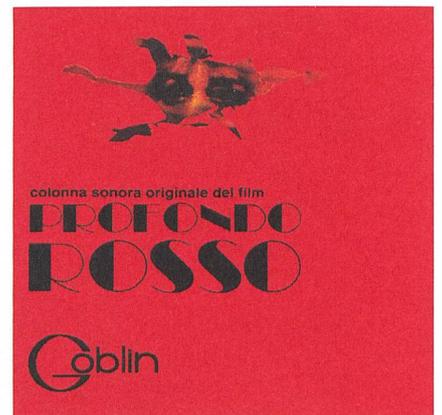
Wie alle wirklich guten Soundtracks funktioniert der von Neil Young improvisierte Score zugleich als totaler Gegensatz wie als perfekte Ergänzung der Bilder. Youngs schummrige E-Gitarre bildet scheinbar einen harten Kontrast zur genau abgezielten Schwarzweissfotografie von Kameramann Robby Müller und trägt doch entschieden zum getragenen Rhythmus dieses elegischen aller Western bei. (ssp)



Profondo rosso

Dario Argento, 1975
Score: Goblin und Giorgio Gaslini

Vom irren Puppengekicher übers unheimliche Kinderlied mit Lala-Kinderstimme, Jazz-Fusion-Gewusel bis zum Rockgewitter mit wummerndem Bass, stechendem Moog-Synthesizer und schreiender Kirchenorgel – Profondo rosso hat nicht nur mit seiner Stilisierung von Gewalt das italienische Giallo-Genre revolutioniert, sondern mit seinem Soundtrack der Band Goblin auch noch eines der imposantesten Prog-Rock-Alben der Geschichte geschaffen. Eigentlich hatte Argento ja Pink Floyd verpflichten wollen, ihm die Musik zum Schlitzerfilm zu schreiben. Wie gut, dass das nicht geklappt hat. (jb)



The Shining

Stanley Kubrick, 1980
Musik: György Ligeti, Krzysztof Penderecki

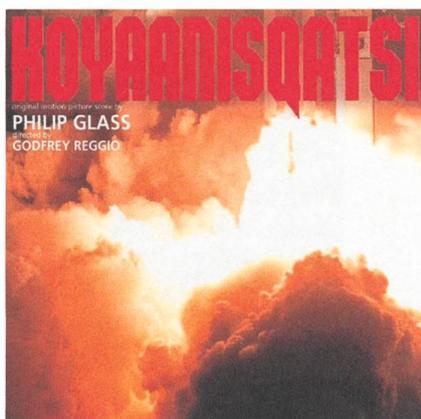
Die avantgardistische Musik von Kubricks Stammkomponisten Krzysztof Penderecki tönt für unsere Ohren fremd, denn sie zerstört hörbare Ordnungen. In ihr wohnt das Geräusch des Übernatürlichen und der Schrecken des Unfassbaren, die das teuflische Grinsen von Jack Nicholson noch unheimlicher machen und die leeren Räume des im Winter verlassenen Hotels mit Unbehagen füllen. (tf)



Koyaanisqatsi

Godfrey Reggio, 1981
Score: Philip Glass

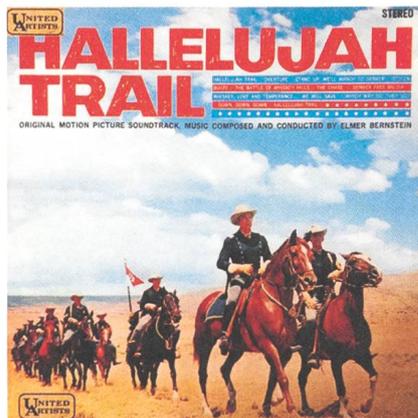
Philip Glass komponierte seit den sechziger Jahren avantgardistische Musik mit sich ständig wiederholenden Melodien und Strukturen, doch ausser bei den Liebhabern zeitgenössischer Musik war er nur wenigen Menschen bekannt. Das änderte sich schlagartig mit dem weltweiten Erfolg des essayistischen Dokumentarfilms Koyaanisqatsi von Godfrey Reggio. Der zeitweilig frenetischen, belagernden und fast hypnotischen Musik kann sich niemand entziehen, zumal auch jede verbale Ebene im Film fehlt. Ein damaliger Werbespruch traf den Nagel auf den Kopf: «Ein Film, bei dem Sie die Musik sehen und die Bilder hören können». (tb)



The Hallelujah Trail

John Sturges, 1965
Score: Elmer Bernstein

Parodie durch Überbietung: John Sturges' Film richtet Wildwestklamauk als epische Monumentalkomödie an, auf 70 mm Ultra Panavision gedreht und mit 165 Minuten Laufzeit. Und so übertrifft auch der Score von Elmer Bernstein alles, was je an Westernmusik geschrieben wurde, inklusive seiner eigenen Ohrwurmliedern für The Magnificent Seven. Bernstein beweist, dass parodieren nur kann, wer mindestens so gut wie das Original ist. Und so richtet er mit Chor und Sinfonieorchester schwelgerische Prärieatmosphäre an, wie Aaron Copland, bloss noch schöner, kombiniert mit verspielter Marschmusik und klimpernden Slapstickmotiven. 1966 war im Kino vor dem Film jeweils eine Orchesterouvertüre zu hören. Selten hat eine Filmmusik das so verdient wie diese. (jb)



The Untouchables

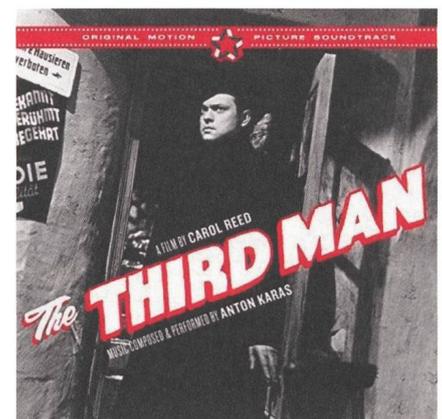
Brian De Palma, 1987
Score: Ennio Morricone

Am Anfang nur Schatten. Dazu Schlagzeug und Klavier. Treibender Rhythmus. Stolpernde Synkopen. Trockener Klang. Dann eine Mundharmonika. Streicher. Bläser. Und allmählich enthüllt sich, was diese langen Schatten wirft: The Untouchables. Optisch unglaublich simpel. Nichts anderes als der Titel des Films wird hier enthüllt. Die Bühne aber gehört Ennio Morricone. Und innert weniger Sekunden pumpt er alles in uns rein, was in uns rein muss: Energie, Spannung, Pathos, Nostalgie, Gefahr und Gewalt. Brian De Palma braucht nur noch einen grossmäuligen Al Capone zu zeigen. Aber dank Morricone wissen wir: Dieser Mann ist grausam brutal. Und dass als nächstes ein Kind in die Luft gesprengt wird, schockt uns schon nicht mehr wirklich. Dann folgt ein grandioser Gangsterfilm – am Puls eines grandiosen Soundtracks. (thb)

The Third Man

Carol Reed, 1949
Score: Anton Karas

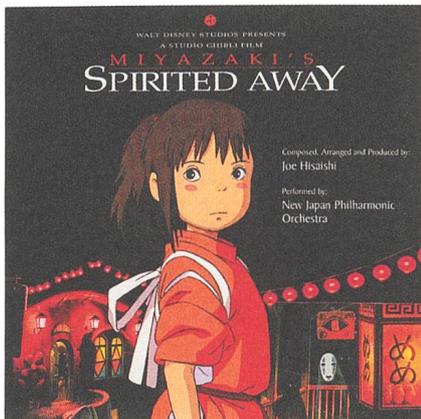
Manchmal genügt ein einziges Instrument für alle Tonlagen eines Films: Erst das sich fröhlich gebende Zitherspiel des Virtuosen Anton Karas verleiht Carol Reeds Klassiker jenen schrillen Unterton, der Orson Welles in den Wiener Untergrund treibt. (mp)



The English Patient

Anthony Minghella, 1996
Score: Gabriel Yared

Der melodramatische und trotzdem federleichte Score von Gabriel Yared entfaltet sich in seinem Zusammenspiel mit der Romanvorlage von Michael Ondaatje, der Inszenierung von Anthony Minghella und dem Schnitt von Walter Murch. Genial sind die von Bach übernommenen Elemente: Geschichte, das wird hier in Musik und Schnitt zur Fugenbewegung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in der eine unerfüllt gebliebene Liebesgeschichte aufblühen und sich wieder zurückziehen kann. (stad)



Spirited Away

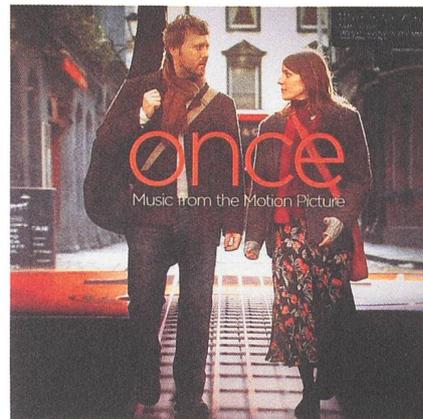
Hayao Miyazaki, 2001
Score: Joe Hisaishi

Schon der mysteriöse Anfangsakkord macht klar, dass Spirited Away viel mehr als ein melancholischer *piano and strings*-Score ist. Joe Hisaishis durchsichtig orchestrierte Melodien klingen warm und vertraut, doch harmonisch so vielschichtig wie die unergründliche Parallelwelt, die uns Miyazaki aus Chihiros kindlicher Perspektive zeigt. (oi)

Once

John Carney, 2006
Score: Glen Hansard und Markéta Irglová

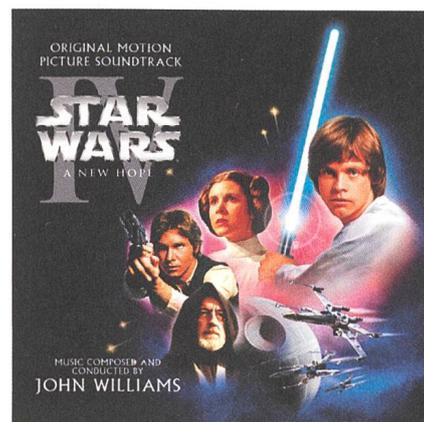
Ein wunderschöner Film voller Liebe, voller Musik, voller Liebe zur Musik – gespielt von den Musikern selbst. Selten war es so gänsehautschön, jemandem beim Musikmachen zuzuhören wie Glen Hansard und Markéta Irglová bei ihrem Oscar-prämierten Song «Falling Slowly». (stv)



Cruel Intentions

Roger Kumble, 1999
Musik: diverse

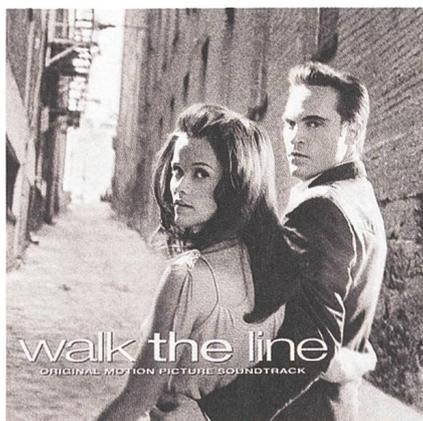
Die poppige Hochglanzvariante der «Gefährlichen Liebschaften» wäre dank Sarah Michelle Gellar, Ryan Phillippe, Reese Witherspoon und Selma Blair auch ohne Ton nett anzusehen, aber heute wohl kaum mehr der Rede wert, gäbe es da nicht diesen verflixt coolen und wunderbar lässigen Soundtrack mit Songs von Placebo, Fatboy Slim, Aimee Mann und natürlich The Verves «Bitter Sweet Symphony». (stv)



Star Wars

George Lucas, 1977
Score: John Williams

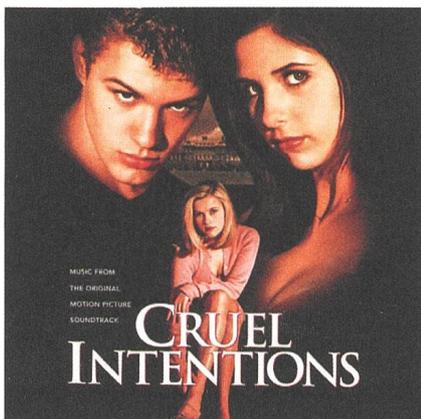
John Williams hat das bekannteste Intro überhaupt komponiert. Und für diesen Score erhielt er bereits den dritten Oscar innerhalb von sechs Jahren. Aber erst wenn man den Soundtrack integral ohne jedes Lasergewitter hört, wird klar, dass Williams tatsächlich eine Weltraumoper komponiert hat. Diese dauert 105 Minuten und 48 Sekunden und ist damit nur unwesentlich kürzer als der Film. Wenn wir uns ganz allein auf die Musik konzentrieren, werden wir von einer gigantischen sinfonischen Dichtung geschluckt, unglaublich einfallsreich und dennoch mit grossem Atem. Ein unaufhörlicher Strom klassischer Programmmusik zieht da an uns vorbei, geschult an Wagner, Mahler, Strawinsky, Strauss, Rachmaninow – und dennoch ganz und gar amerikanischer Eskapismus, ganz und gar John Williams. (thb)



Walk the Line

James Mangold, 2005
Musik: Johnny Cash, gesungen von Joaquin Phoenix

Wie Joaquin Phoenix und Reese Witherspoon in Walk the Line die Songs von Johnny Cash und June Carter interpretieren, ist schon sehr mitreissend. Und kommt ganz nah an das heran, was das Medium Film immer wieder mal anstrebt und doch nie erreichen kann: die Qualität einer Livedarbietung. (phb)



Spiel mir das Lied vom Tod des Stummfilms



Martin Girod

ist freier Filmjournalist und Programmkurator; von 1993 bis 2005 Koeiter
des Filmpodiums der Stadt Zürich; von 1988 bis 1993 verantwortlicher
Redakteur des Branchenblatts «Cinébulletin»; von 1977–1988 Kinoleiter
der Filmkunstkinos Camera und Atelier in Basel

The Jazz Singer und die Wende zum Tonfilm

Wie Hollywood es vom Stumm- zum Tonfilm geschafft hat, darum ranken sich viele, bis heute immer wieder nacherzählte Legenden. Die Wahrheit jedoch ist sehr viel widersprüchlicher – und spannender.

«When the legend becomes fact, print the legend», der berühmte Satz aus John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) erscheint als verquere medienpolitische Patentausrede ganz aktuell. Der Praxis vieler Schreiber hat er schon lange Pate gestanden, ganz besonders in populären filmhistorischen Darstellungen. Einen idealen Nährboden für Legenden bot die Tendenz mancher Filmproduzenten, Geheimniskrämerei und Mythenbildung als Marketingstrategie einzusetzen. Solange sich die Filmgeschichtsschreibung vorwiegend mit inhaltlichen Interpretationen und ästhetischen Zuordnungen beschäftigte, technische und wirtschaftliche Aspekte dafür vernachlässigte, hatte sie diesen mythischen «Fakten» wenig entgegenzusetzen. Heute noch werden sie durch bequemes Copy-Paste-Abkupfern weiterverbreitet.

Besonders viele Legenden ranken sich um eine der radikalen Umbruchstellen der Kinematografie, das Aufkommen des Tonfilms. Das Kino selbst hat sie später mit breitenwirksamen Filmen befördert, von *Singin' in the Rain* (1952) bis zu *The Artist* (2011). Und Filmjournalisten reichten die so schönen und eingängigen Geschichten gerne weiter. Dabei ist es, dank einigen fundierten historischen Arbeiten (u. a. von David Bordwell et al., Donald Crafton, Harald Jossé und Barry Salt) heute durchaus möglich, ein differenziertes Bild dieser entscheidenden Entwicklungsphase zu zeichnen, ohne selbst in die Archive eintauchen zu müssen.

Legende 1: Der Film hat auf den Ton gewartet

Zahlreiche Autorinnen und Autoren erliegen einer teleologischen Sicht, aus der alle früheren Erscheinungsformen nur (Fort-)Schritte zu einer heute erreichten Perfektion sind, die sie unhinterfragt verabsolutieren. Aus dieser Perspektive «fehlte» dem Film etwas, solange er nicht über einen synchronen Ton verfügte, realitätsgetreue Farben und die 3-D-Technik. Die immer vollkommenere Realitätsillusion wird als selbstverständliches und unausweichliches Entwicklungsziel des Films angenommen.

Folgt man dieser Logik, wäre es von Anbeginn der Kinematografie nur eine Frage der Zeit gewesen, bis die Technik in der Lage war, der Stummheit als «Geburtsmangel» des Films abzuhelpen. Tatsächlich hatte Thomas Alva Edison schon ab 1895 zwei seiner Erfindungen, den Phonographen und das Kinetoscope, zum Kinetophone gekoppelt, um den Zuschauer am Filmguckkasten mit Kopfhörern einen Sänger zugleich hören und sehen zu lassen. Zwei Merkmale dieses wenig erfolgreichen Tonfilmvorläufers sind bezeichnend: Triebfeder des Experiments war nicht künstlerisches Suchen, sondern technischer Erfindungs- und Verwertungsdrang, und es bediente sich des gesungenen, nicht des gesprochenen Worts. An Versuchen, die Filmprojektion mit der Wiedergabe von Schallplattenmusik und -gesang zu verbinden, hat es denn auch in den folgenden Jahren nicht gefehlt. Doch die Ausdrucksformen des Spielfilms entwickelten sich ganz ohne synchronen Ton zu hohem Niveau und grosser Kunst. Die Abwesenheit gesprochener Dialoge empfanden die Filmschaffenden und das Publikum so wenig als Mangel wie etwa in einer Ballettaufführung. Film war einfach eine andere künstlerische Ausdruckform als das Sprechtheater, mit anderen Möglichkeiten (etwa der Montage) und anderen Beschränkungen.

Umgekehrt erfreute sich ein Tonmedium ohne Bild Mitte der zwanziger Jahre wachsender Beliebtheit: das Radio. Die Industrie hatte den Wellenempfänger von den anfänglich noch benötigten Kopfhörern befreit durch die Entwicklung leistungsfähiger Verstärker und Lautsprecher. Nun suchte sie dafür zusätzliche Absatzmöglichkeiten. Verstärkeranlagen für öffentliche Auftritte waren eine, und manche Grosskinos legten sich solche zu für ihr Vorprogramm und für Durchsagen ans Publikum. Der Gedanke lag nahe, den Kinomarkt zusätzlich durch die Tonwiedergabe zum Film zu erschliessen.

Die Film- und Kinobranche blieb skeptisch. Mit guten Gründen: Zu viele frühere, gross angekündigte Versuche mit Film plus Ton waren beim Publikum gefloppt, dies wohl vor allem – muss man im Rückblick sagen – wegen der noch ungenügend entwickelten Technik. Risiken und Chancen waren schwer abzuschätzen. Die Einführung des Tonfilms würde zudem grosse Investitionen zur Tonausrüstung von Studios und Kinos erfordern. Die Filmherstellung würde ob der grösseren technischen Komplexität langwieriger und teurer. Während sich die Zwischentitel der Stummfilme mit bescheidenem Aufwand gegen anderssprachige

austauschen liessen, würde der Tonfilm, zumindest wenn er Dialoge enthielt, den potenziellen Markt auf ein einziges Sprachgebiet beschränken. Einsparungen versprach die neue Technik lediglich für die Kinos, die sich fortan die Gagen für die Musiker und für die Liveauftritte im Vorprogramm würden sparen können.

Zu den Ungewissheiten zählte: Sollte die Ton-technologie nur für das Vorprogramm eingesetzt werden und dort die bisher weitverbreiteten *live acts* ersetzen, oder käme sie auch für den Hauptfilm zur Anwendung? Nur für Musik und Gesang oder auch für Sprache? Und wie würde, selbst bei verbesserter technischer Qualität, das Publikum reagieren? Angesichts der Beliebtheit der *live acts*, deren Stars zur Attraktivität des Kinos oft mindestens so viel beitrugen wie der Hauptfilm, hätte der Verzicht auf das Liveelement ein Totalflop werden können. Sollte der Tonfilm aber anfänglich erfolgreich sein, würde sich das Interesse nicht als Strohfeuer erweisen? Selbst wenn die Neuheit dauerhaft reüssierte, könnte sie zum Standard werden? Oder würde sie lediglich einen neuen, parallelen Markt in speziellen Kinos eröffnen (wie später mit den Cinema- und den Imax-Kinos)? Die kühnsten Visionäre behaupteten sogar, nicht der Ergänzung des Kinos durch Ton, sondern der Ergänzung des Radios durch das Bild gehöre die Zukunft, bald würden Bild und Ton «gratis» in jedes Wohnzimmer geliefert werden ...

Legende 2: Eine Firma am Rande der Pleite hat alles gewagt

Aus all diesen Gründen verhielten sich die grossen Studios abwehrend oder zumindest abwartend. Ihr Geschäft mit Stummfilmen florierte. So konnten sie es sich leisten, die neuen Versuche vorerst aufmerksam zu beobachten, um auf einen allenfalls abfahrenden Zug aufzuspringen. Ganz anders sah die Sache für jene aus, die damals noch zu den kleineren, aufstrebenden Studios zählten, wie Fox oder die 1923 gegründete Warner Bros.

Weitverbreitet ist die Behauptung, das Studio der vier Warner-Brüder habe sich damals in grossen finanziellen Schwierigkeiten befunden und einzig um den drohenden Konkurs abzuwenden, auf die riskante Karte Tonfilm gesetzt. Dieser Legende steht allerdings entgegen, dass Warner sich ab 1925 einer (in hohem Masse fremdfinanzierten) Expansionsstrategie auf breiter Front verschrieb. Präsident Harry Warner holte dafür einen renommierten Finanzexperten an Bord, Waddill Catchings vom Traditionsfinanzhaus Goldman Sachs & Co. 1925 eröffneten die Warners in Hollywood ihre erste eigene Radiostation KFWB, kauften sie die Vitagraph Company, eines der ältesten Produktionshäuser, mitsamt deren Verleih und investierten in die Modernisierung des Vitagraph-Studios in Brooklyn. Im selben Jahr erwarben sie eine Reihe grosser Erstaufführungskinos, darunter jenes Broadway-Kino, das als «Warner's» zum Schauplatz der Tonfilmtriumphe werden sollte.

Spätestens durch den Aufbau der Radiostation waren die Warners mit dem Elektrogiganten Western Electric ins Geschäft gekommen. Mit ihm zusammen

gründeten sie 1925 die Firma Vitaphone. Dieses Joint Venture erhielt im folgenden Jahr von Western Electric die Rechte zum Vertrieb ihrer Tonfilmwiedergabeapparaturen in den Kinos.

Obwohl Western Electric auch über Know-how und Patente für das Lichttonverfahren verfügte, hatte sich die Firma entschieden, primär das mit Schallplatten arbeitende Nadeltonverfahren voranzutreiben, was aus heutiger Sicht keineswegs zwingend erscheint. Die Aufzeichnung des Tons auf dem Filmstreifen selbst weist gegenüber den separaten Schallplatten evidente Vorteile für die synchrone Wiedergabe auf, aber auch was Transport und Lagerung angeht. Deshalb hat sich der Lichtton einige Jahre später als Standard durchgesetzt. Mitte der zwanziger Jahre allerdings hatten die Western-Electric-Techniker bereits grosse Erfahrung mit der Tonaufnahme und -wiedergabe für Grammophonplatten, während die Risiken einer Aufzeichnung auf das eher schwach empfindliche und grobkörnige Filmmaterial und der chemischen Entwicklung durch die Labors für sie schwer abzuschätzen waren.

Anfang 1926 beschlossen die Warners, den Start des soeben als Stummfilm abgedrehten *Don Juan* von Alan Crosland mit John Barrymore als Star zurückzustellen, um eine Orchestermusikbegleitung auf Schallplatten aufzunehmen. So vertont, sollte er als erste Vitaphone-Tonfilmpremiere herauskommen. Die Werbung betonte, ganz auf der Linie von Harry Warners viel Zitiertem: «Who the hell wants to hear actors talk?», es sei «in no sense a talking picture». Vielmehr sollte es darum gehen, den vollen Orchesterklang bis in die Kinos des entlegensten Weilers zu tragen – «the smallest hamlet» war der Ausdruck, den die Warner-PR-Leute verwendeten und der sich in der Folge durch viele Presseartikel zieht.

Auch das Vorprogramm baute voll auf die Vitaphone-Technik: Es verzichtete auf Live-Acts und brachte aufgezeichnete Musik- und Gesangsnummern. Selbst die einleitende Ansprache, in der Will Hays als Präsident des Produzenten- und Verleiherverbands MPPDA die technische Neuerung pries, war eine Konserve – doch mit eingeplantem Liveeffekt: Am Ende, nach einer kurzen, den (voraussichtbaren) Publikumsapplaus abwartenden Pause, verneigte sich Hays auf der Leinwand.

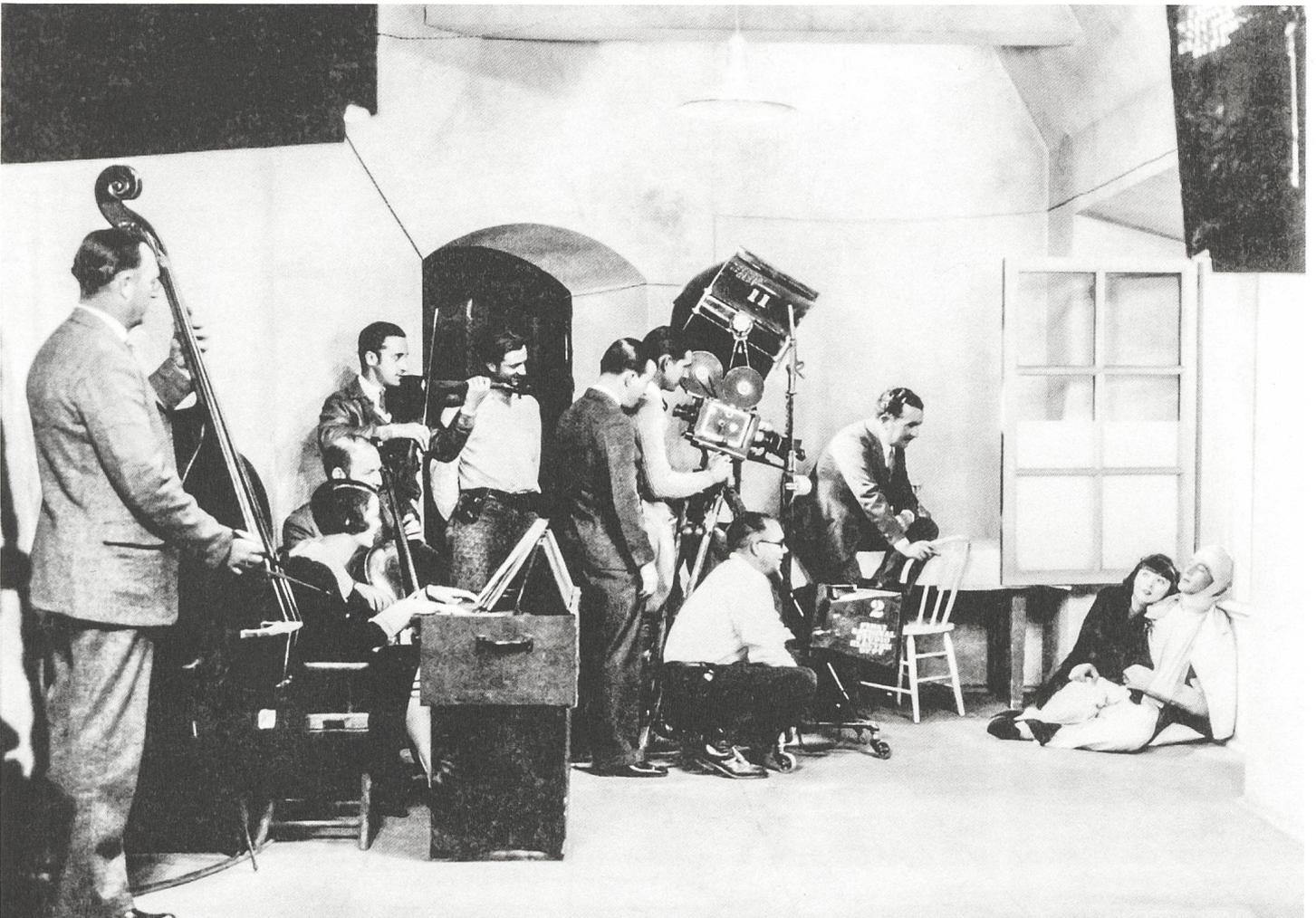
Bei der Premiere am 6. August 1926 im New Yorker «Warner's» scheint dieses Vorprogramm mindestens so viel Eindruck gemacht zu haben wie der Spielfilm *Don Juan*. Dieser war ja, wie gewohnt, ein Stummfilm mit Musik, nur wurde diese nicht live, sondern als Aufzeichnung gespielt. Das Programm als Ganzes wurde ein überwältigender Erfolg. Das Kino verzeichnete über Wochen Spitzeneinnahmen, und der Kurs der Warner-Bros.-Aktien hatte sich drei Wochen nach dieser Premiere bereits verdoppelt.

Nach Warner hatte die Fox im Tonfilmrennen die Nase vorn. Sie setzte von Anbeginn unter dem Namen «Movietone» auf Lichtton, weil sie vor allem mit Tonwochenschauen experimentierte, während die Nadeltonaufzeichnung Studiobedingungen brauchte. So brachte Fox im Mai 1927 Charles Lindberghs Start zum Transatlantikflug umgehend ins Kino: mit



Soundstage als Schauplatz in Der Schuss im Tonfilmatelier (1930)

Aufnahme zu Lilac Time (1928)





The Jazz Singer (1927) mit Al Jolson



Premiere von The Jazz Singer im Warners' Theatre

Originalton der Motoren und des Fliegers. Schon von Januar 1927 an bot sie kurze Vorprogrammtonfilme an. Auch startete sie verschiedene Spielfilme mit aufgezeichneter Musikspur, so Frank Borzages *Seventh Heaven* und F. W. Murnaus *Sunrise*. Bei der *Sunrise*-Premiere erlebte das US-Publikum als Teil des Vorprogramms erstmals eine Wochenschau mit Benito Mussolini in Bild und Originalton. Paramount brachte im August 1927 William Wellmans *Wings* mit einer Tonspur heraus, die neben der Musik auch viel Flugzeugmotorengeheul verwendete.

Diese Tonversionen – zusätzlich zu den vorerst unverzichtbaren stummen hergestellt – mussten ihre Zusatzkosten in New York und wenigen anderen Grossstädten einspielen, denn noch hatten nur wenige Kinos eine Tonanlage. Dies und die hohen Eintrittspreise in den Tonfilmkinos führten dazu, dass weiterhin bei fast allen Filmen die stumme Version erfolgreicher war als die Tonfassung.

Warner startete in den Monaten nach *Don Juan* drei weitere Vitaphone-Programme nach der Formel Tonkurzfilme plus Langspielfilm mit aufgezeichneter Musik, ohne jedoch den ersten Erfolg wiederholen zu können. Vor allem der im Juni 1927 gestartete *The First Auto* von Roy Del Ruth enttäuschte. Im Sommer 1927 spitzte sich die Lage zu: Erste Theater gaben die – von ihnen gemietete – Tonfilminstallation zurück in der Annahme, der Tonfilmrausch sei bereits vorbei. Warner Bros. geriet vorübergehend in die roten Zahlen. Darauf dürfte die Legende beruhen, die Produktion von *The Jazz Singer* sei ein Verzweiflungsakt gewesen. Vielfach wird auch kolportiert, der Hauptdarsteller Al Jolson habe diesen Film teilweise selbst finanzieren müssen, weil Warner das Geld ausgegangen sei. Heute kennt man Jolsons Vertrag mit Warner: Er erhielt eine Gage von 75 000 Dollar, was rund 18 Prozent der Produktionskosten des Films ausmachte.

Legende 3: *The Jazz Singer* war der erste Tonfilm

Warner sicherte sich mehrfach ab: Man erwarb die Rechte an einem erfolgreichen Bühnenstück von Samson Raphaelson. Für die Hauptrolle dachte man ursprünglich an den Darsteller der New Yorker Aufführung, setzte dann aber auf Al Jolson, einen populären Sänger der «minstrel shows» und Musicaldarsteller. Jolsons Bekanntheit reichte weit über New York hinaus, weil er seit 1922 eine rege Präsenz im jungen Medium Radio entfaltet hatte. In einigen von Warners Kurztonfilmen hatte sich bereits gezeigt, dass Jolson auch im Kino attraktiv war, jetzt sollten seine Gesangsnummern in den Hauptfilm integriert werden. Die Regie vertraute Warner Alan Crosland an, der bereits *Don Juan* erfolgreich inszeniert hatte. Erfolg versprach auch der Titel *The Jazz Singer*. Das Wort Jazz stand damals für moderne Unterhaltungsmusik ganz allgemein, und diese Musik war so populär geworden, dass die Kinos begonnen hatten, ihre Livemusikeinlagen «jazzy» zu gestalten, um zusätzlich Publikum anzuziehen.

Überraschen mag der Stoff des Stücks. Es ist die Geschichte eines jüdischen Kantorssohns, den sein

Vater zum beruflichen Nachfolger auserkoren hat, der es aber vorzieht, einer nichtreligiösen Form von Musik zu huldigen und in einfachen Lokalen sentimentale Lieder vorträgt. Die moralische Pflicht der Familie und dem eigenen Herkommen gegenüber steht der Karriere im modernen, weltlichen Amerika entgegen. Der Konflikt spitzt sich zu am Tag jener Premiere, die zum Broadway-Durchbruch des jungen Stars werden soll. Sie fällt auf Jom Kippur, den «Tag der Sühne», den höchsten jüdischen Feiertag, und ausgerechnet da ist der Vater so schwer erkrankt, dass er nicht in der Lage ist, zum Auftakt der Feier das Gebet «Kol Nidre» zu singen, weshalb ihn sein Sohn vertreten soll ... Der Stoff mit dem Dilemma zwischen religiöser Herkunft und weltlicher Karriere sollte über die spezifische jüdische Kultur ein Massenpublikum ansprechen. Der Erfolg von *The Jazz Singer* lässt vermuten, dass viele andere Minderheiten in diesem Hin- und Hergerissensein zwischen Festhalten an Tradition einerseits und Anpassung an die US-Gesellschaft andererseits ihre eigenen, ähnlich gelagerten Probleme wiedererkennen konnten.

Entgegen seinem Ruf als «erster Tonfilm» war *The Jazz Singer* zum grössten Teil ein Stummfilm mit Zwischentiteln und einer synchron ab Schallplatten eingespielten Musik (inklusive einiger Geräusche). Ursprünglich sollten lediglich die Gesangsnummern von Al Jolson eine Synchronvertonung erhalten. Am Ende kam dazu aber doch etwas gesprochene Sprache. Die Filmgeschichtsschreibung hat, mangels belegter Fakten, unterschiedliche Erklärungen geliefert, wie es dazu gekommen sein könnte. Al Jolson war dafür bekannt, dass er auf der Bühne seine Gesangsnummern gerne durch einige improvisierte Worte verband; insbesondere der Satz «You ain't heard nothing yet» war zu seinem verbalen Markenzeichen geworden. Und so sagt Jolson auch im Film nach seinem ersten Musikstück, zum zweiten überleitend: «Wait a minute. Wait a minute. You ain't heard nothing yet.» Diesen Satz hatte das Publikum möglicherweise erwartet – ebenso wie einen von Jolsons berühmten «Blackface»-Auftritten, schwarz geschminkt, wie sie zur Tradition der «minstrel shows» gehörten. Jolsons Markensatz ist jedenfalls in die Filmgeschichte eingegangen als erster gesprochener Satz in einem Langspielfilm.

Und auch in der Mitte des Films, wenn der Kantorssohn für die Mutter ein Lied singt und sich dabei am Klavier begleitet, unterbricht er sein Spiel und spricht zu ihr. Die bereits stumm gedrehte Szene soll dafür nochmals mit Ton aufgenommen worden sein. Auch wenn die kurzen Antworten der Mutter kaum hörbar sind, handelt es sich um die erste Tondialogszene in einem Spielfilm.

Legende 4: *The Jazz Singer* war ein einzigartiger Erfolgsfilm

Dies war das einzige bahnbrechend neue Element in *The Jazz Singer*. Auf das Publikum soll es sensationell gewirkt haben. Doch auch dieser Überlieferung ist mit Vorbehalt zu begegnen. Wie Donald Crafton nachgewiesen hat, findet man erst Monate nach der

«historischen» Premiere vom 6. Oktober 1927 erste Berichte über den angeblich so sensationellen Erfolg. Crafton hat in Ermangelung verlässlicher Berichte über die Publikumsreaktionen versucht, anhand von Zahlenmaterial das Ausmass des Erfolgs zu ergründen. Doch auch Zuschauerstatistiken gibt es nicht für diese Zeit. Lediglich Box-Office-Meldungen wurden publiziert, in der Regel auf den – oft manipulierten – Angaben der Kino- und Verleihfirmen beruhend.

Dennoch sind die Angaben zu den verschiedenen Filmen in der Relation aufschlussreich. Crafton kommt zum Schluss, dass *The Jazz Singer* durchaus erfolgreich war, aber keineswegs jener überragende Hit, den die Legende aus ihm macht. Der Film erreichte in keiner Woche die Spitzenwerte von *Don Juan* (der von Warner mit viel grösserer Vorauswerbung gestartet worden war) und hielt sich in der Erstaufführung am Broadway nur 23 Wochen, während es *Don Juan* auf eine Laufzeit von mehr als einem Jahr brachte. Paramount mit *Wings*, Fox mit *Seventh Heaven* und MGM mit dem Garbo-Film *Love* waren 1927 ähnlich erfolgreich wie die Warners mit *The Jazz Singer*.

Die Legende, *The Jazz Singer* habe am Broadway alle Einnahmenrekorde geschlagen, geht auf die Werbung von Warner Bros. zurück. Die Firma startete den Film im Rest der USA einige Wochen nach New York, um zuzuwarten, bis mehr Kinos die Tonversion spielen konnten. Sie pries *The Jazz Singer* als «Broadway Hit» an und warb mit Bildern einer immensen Menschenschlange, die vor dem Kino in New York anstand, doch stammten sie vom Premierenabend, an dem Al Jolson anwesend war. Höchst wahrscheinlich drängte sich das Publikum primär, um den Star persönlich zu sehen. Die Rechnung ging für Warner jedenfalls auf: Da Vitaphone den Theatern die Tonanlage lieferte und gleichzeitig Warner den Eröffnungsfilm dazu vermietete, verdienten die Brüder gleich doppelt.

Mit ins Bild passt eine Änderung der Filmmietbedingungen: Neu sahen die Verträge nach Spielwochen gestaffelte Prozentmieten vor. Legten die Kinobesitzer in den ersten Wochen meistens drauf bei den 70 oder 60 Prozent der Einnahmen, die sie an den Verleih abführen mussten, waren sie eher motiviert, einen einigermassen erfolgreichen Film länger im Spielplan zu halten, um in den späteren Spielwochen bei niedrigeren Prozentsätzen doch noch auf ihre Rechnung zu kommen.

Legende 5: *The Jazz Singer* hat das Kino schlagartig verändert

So erfolgreich die Warner-Geschäftsstrategie war, bedeutete sie keineswegs das umgehende Ende des Stummfilms. Warner Bros. selbst entschied zwar nur wenige Wochen nach dem Start von *The Jazz Singer*, fortan nur noch Tonfilme herzustellen, und die grösseren Studios folgten rasch. Die Warner-Produktion *The Lights of New York* als erstes «all talkie» hatte am 6. Juli 1928 in New York Premiere, mit durchgehendem synchronem Nadelton. Doch selbst in den USA brauchte die Umstellung auf ausschliessliche Tonfilmproduktion gut zwei Jahre, in Westeuropa setzte sie

1930 ein, in anderen Ländern (wie der UdSSR und in Japan) war bis Mitte der dreissiger Jahre ein guter Teil der Produktion «stumm».

Solange viele Kinos, selbst in den USA, noch nicht über eine Tonanlage verfügten, brauchte es von den neuen Tonfilmen zusätzlich stumme Fassungen. Da das reine Einfügen von Zwischentiteln kaum zu befriedigenden Resultaten führte, bedeutete dies in der Praxis, dass eigens Stummfilmversionen konzipiert und hergestellt wurden, die teilweise von der Tonversion abwichen.

Charles Chaplin hat sich gegen die Neuerung gestemmt, solange es ging. Als in den USA alle anderen bedeutenden Premieren längst Tonfilme waren, erklärte Chaplin im Januar 1931, kurz vor der Premiere von *City Lights*, der Presse: «Ich gebe den Talkies noch sechs Monate, höchstens ein Jahr. Dann sind sie erledigt.» Er wagte es, *City Lights* noch als Stummfilm mit einer Musiktonspur herauszubringen – mit Erfolg. Die Hoffnung auf ein rasches Ende der Tonfilmeuphorie oder zumindest auf ein paralleles Weiterleben der Stummfilmkunst beruhte bei Chaplin wohl nicht zuletzt auf der Einsicht, dass sein Tramp eine zutiefst pantomimische Figur war, die nicht einfach zu sprechen beginnen konnte. Die fünf Jahre, die bis zur Premiere seines nächsten Werks verstrichen, müssen ihm die Vergeblichkeit seiner Hoffnung deutlich gemacht haben. Dennoch war *Modern Times* (1936), Chaplins letzte Variation der Trampfigur, noch einmal ein Film ohne Dialoge, nur mit Musik und Geräuschen.

Die Veränderung der Spielweise vom stummintensiven Ausdruck in Körperhaltung, Gestik und Mimik zu einer natürlich wirkenden schauspielerischen Darstellung war sicher die einschneidendste Änderung, die der Tonfilm im Bereich der künstlerischen Mittel bedingte. Die Legende besagt, dass viele Stummfilmstars Opfer ihrer ungenügenden Sprachbeherrschung oder einer unangenehmen Stimme geworden seien. Die eingeschränkte und nicht frequenzlineare Empfindlichkeit der frühen Mikrofone hatte ihre Tücken; so wirkte die Aussprache mancher Schauspielerinnen, als lispelten sie. Doch wurden die Mikrofone und die Aufnahmetechnik rasch verbessert.

Angesichts des neuen Kostenfaktors Ton haben die Studios vielmehr die Umstellung benutzt, um ihren Bestand an teuren Stars zu reduzieren; der Vorwand der mangelnden sprachlichen Qualifikation kam ihnen für diese Welle von Kündigungen nur zu gelegen. Eine der prominentesten Zielscheiben dieser Taktik war der Star John Gilbert, der zur Stummfilmzeit in mehreren Filmen mit Greta Garbo als deren Idealpartner gefeiert worden war. MGM wollte den teuren Star loswerden und streute daher Gerüchte über seine angeblich fehlende stimmliche Eignung. (Wie wenig dies zutraf, beweist *Queen Christina* von 1933, wo er wiederum als Partner Greta Garbos auftrat.)

Greta Garbo selbst ist das Musterbeispiel, dass die Studios, wenn sie nur wollten, auch Schauspielerinnen und Schauspieler mit fremdem Akzent problemlos weiterbeschäftigten; diese spielten nun ausländische Figuren oder zumindest solche, deren ausländische Herkunft en passant erwähnt wurde.

Es ist schwer rekonstruierbar, wie viele prominente Filmschauspielerinnen und -schauspieler wirklich den Übergang zum Tonfilm aus stimmlichen Gründen nicht schafften oder ob nicht öfter die andere Spielweise das Haupthindernis war. Entlassungen gab es jedenfalls in weit grösserem Umfang in einem anderen Bereich: bei den Orchestermusikern der grossen Erstaufführungskinos und den vielen Pianisten der kleineren Kinos landauf, landab. Ihnen allen wurde die Existenzbasis abrupt entzogen.

Gegen 1930 veränderten sich parallel zur Einführung des Tons auch weitere technische und ästhetische Aspekte des Films. Einige, aber lange nicht alle waren durch die Tontechnik bedingt. So wird oft auf die Statik der frühen Tonfilme hingewiesen, die aus der Notwendigkeit resultierte, die Kameras in schallisolierten Einhausungen unterzubringen. Doch gilt dies nur für eine kurze Übergangszeit, bis die Kameragehäuse kleiner und die Kameras damit wieder mobiler wurden. In der Zwischenzeit behalf man sich, indem man jede Szene – wegen der Tonaufzeichnung meist in langen Aufnahmen – von mehreren mit Objektiven unterschiedlicher Brennweite bestückten Kameras gleichzeitig drehen liess, um bei der Montage zwischen Halbtotalen und Nahaufnahmen abwechseln zu können. War der Schnittrhythmus anfänglich noch eher langsam, weil die synchrone Montage zum Ton heikel war, wurde rasch auch die Schnitttechnik verbessert, sodass sich das Tempo der Schnittfolgen dem zu Stummfilmzeiten üblichen annäherte.

Entwicklung von Technik und Ästhetik

Nachhaltiger die Ästhetik verändert haben der Wechsel des Filmmaterials und parallel dazu der weitgehende Ersatz der Bogenlampen durch das Glühlampenlicht. Hauptmotiv war der geringere Stromverbrauch der Glühlampen und der einfachere Umgang mit ihnen, der durch die Beschleunigung der Dreharbeiten substanzielle Einsparungen versprach.

Vieles, was man in der Bildästhetik dem frühen Tonfilm zugeschrieben hat, hatte weniger mit der Tonfilmtechnik zu tun als mit dem anderen Filmmaterial und dem Licht, aber auch mit veränderten ästhetischen Vorlieben. Im Stummfilm hatte lange Zeit der betonte Kontrast von Licht und Schatten vorgeherrscht, der in der Wirkung allerdings oft durch das Einfärben der Filmstreifen gebrochen wurde. Ab Mitte der zwanziger Jahre begann man, eine kontrastärmere, weichere Bildgestaltung vorzuziehen. So war das mehr in Graunuancen gehaltene Bild, das das panchromatische Filmmaterial in Verbindung mit dem Glühlampenlicht hervorbrachte, eine willkommene Nebenerscheinung; zuvor hatte man schon versucht, ähnliche «künstlerische» Bildwirkungen durch Diffusoren vor den Bogenlampen und Weichzeichnerfilter vor dem Kameraobjektiv zu erzeugen. Auch die aus der Verwendung von grösseren Blendenöffnungen resultierte geringere Schärfentiefe wurde nicht als Manko empfunden. Bordwell zitiert einen Techniker, der 1928 schrieb: «The dramatic quality of present day cinematography demands a certain softness of

contours throughout the whole image.» Noch pointierter formulierte das ein anderer Beitrag in einer Fachzeitschrift von 1932: «Sharp photography is not artistic photography.» Technische und ästhetische Momente greifen auch ineinander beim Verschwinden der Bildeinfärbung durch Farbbäder, der Virage. Spätestens mit der Durchsetzung des Lichttons musste darauf verzichtet werden, da es auch die Tonspur in störender Weise beeinflusst hätte. Später wurde das Verfahren so verändert, dass es mit dem Lichtton kompatibel gewesen wäre, doch blieb es eine Ausnahme.

Ein einigermaßen differenziertes Gesamtbild der filmgeschichtlichen Entwicklung entsteht erst, wenn man anstelle der Legenden die wirtschaftlichen, technischen und gestalterischen Gegebenheiten und Strategien verfolgt. Die Einführung des Tonfilms war insgesamt weder eine ästhetische noch eine filmwirtschaftliche Notwendigkeit. Das Verhalten der Warner Brothers war keine Verzweiflungstat, sondern entsprang einer durchdachten Wachstumsstrategie. The Jazz Singer war keine radikale Neuheit und kein alles Dagewesene übertreffender Riesenhit. Und der Tonfilm hat keineswegs die bewährte Art, Filme zu machen, völlig auf den Kopf gestellt. Der Einzug des Tons in die Kinos hatte sich früh vorbereitet, war von einigen ab Mitte der zwanziger Jahre aus wirtschaftlichem Kalkül forciert worden. Niemand konnte da aber absehen, wohin die Reise führen und vor allem, wie schnell und umfassend der Tonfilm den Stummfilm ablösen würde. Das Zusammentreffen von technischen, wirtschaftlichen und gestalterischen Faktoren war in der Kombination nicht berechenbar, und noch weniger war es die Reaktion des Publikums. Insofern erwies sich diese Phase der Filmgeschichte als exemplarisch für viele spätere Veränderungen. ×

→ Literatur

- David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema, New York: Columbia University Press 1985
 Donald Crafton: The Talkies, American Cinema's Transition to Sound 1926–1931, Berkeley: Scribners & Sons 1997
 Harald Jossé: Die Entstehung des Tonfilms, Freiburg i. Br.: Alber 1984
 Barry Salt: Film Style and Technology: History and Analysis, London: Starword 1983

REX 12 17

KINO *Rex* BERN

SLAPSTICK!

The Nutty Professor,
 Duck Soup, Film / Notfilm,
 Yoyo, Sleeper,
 Artists and Models,
 Le grand amour,
 Der Lauf der Dinge,
 Way out West, The Gold Rush,
 Tex Avery Cartoons,
 The General, A shot in the dark,
 Les vacances de Monsieur Hulot

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

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



ganze Schweiz
 schnell, günstig, sympathisch



www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND DOKTORATSSTUFE · FILMWISSENSCHAFT · FILMREALISATION



WWW.NETZWERK-CINEMA.CH

RESEAU / NETZWERK
 CINEMA CH

Unil
 UNIL | Université de Lausanne

Universität
 ZÜRICH

Z

hdk
 Zürcher Hochschule für Künste
 Zürcher Fachhochschule

éc a |

HEAD
 GENEVE

cinémathèque suisse

Università
 della Svizzera
 italiana

4 DVDs
1 Buch

DVD →
Wisteria Lane
Revisited



Big Little Lies (HBO, 1 Staffel), Sprache: Englisch, Deutsch u. a., Untertitel: Deutsch u. a., Vertrieb: Warner Home Video

Ein schicker Vorort. Perfekt eingerichtete Häuser an spektakulärer Lage. Frauen, die alles tun, um den schönen Schein zu wahren. Wer jetzt an *Desperate Housewives* denkt, liegt beinahe richtig, denn *Big Little Lies*, die neue Miniserie von HBO, hat bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit den Geschichten über die Anwohnerinnen der Wisteria Lane und die Kleinkriege, die sie sich zwischen 2004 und 2012 lieferten. Doch natürlich gibt es auch Unterschiede: Fairview wurde durch Monterey ausgetauscht, und im Mittelpunkt stehen nicht länger Gabby, Bree, Lynette und Susan, sondern Madeleine, Celeste, Jane und Renata. Auch bei der Besetzung wurde anders verfahren: Während die Darstellerinnen von *Desperate Housewives* erst allmählich zu Stars avancierten, rekrutierte man den Cast von *Big Little Lies* aus den

Reihen hochkarätiger Kinoprominenz: Nicole Kidman, Reese Witherspoon, Shailene Woodley und Laura Dern verkörpern die vier Hauptrollen, und die Regie führt Jean-Marc Vallée (*Dallas Buyers Club*).

Zu diesen letztlich aber zweitrangigen Unterschieden kommen markantere hinzu, etwa im Bereich des Tonfalls. Denn *Desperate Housewives* war in erster Linie eine Unterhaltungsserie, die die Probleme ihrer Protagonistinnen nie übermässig ernst nahm. Dagegen setzt zwar auch *Big Little Lies* auf Humor, doch weil sich die Miniserie als satirische Gesellschaftskritik versteht, ist dieser nicht nur düsterer, sondern auch sparsamer dosiert. Und während die Konflikte in Fairview oft nur Kabbeleien waren, kreisen sie in Monterey nahezu ausnahmslos um das Thema der Gewalt, die sich in zahlreichen Schattierungen zeigt, wobei die Auseinandersetzungen unter den Kindern noch die harmlosesten sind. Ungleich ernster sind da schon jene Formen, die sich längst in der scheinbar schönen Welt der Erwachsenen eingenistet haben.

Der vielleicht bedeutsamste Unterschied betrifft den Stellenwert der Kinder. Waren sie in *Desperate Housewives* bestenfalls Randfiguren, stehen sie zwar auch in *Big Little Lies* nie wirklich im Zentrum. Dennoch sind es ihre Lebenszusammenhänge – sinnfällig verdichtet im Schauplatz der Schule –, an denen sich die Konflikte der Erwachsenen entzünden: Harmlose Raufereien auf dem Pausenhof münden in unverhältnismässige Tribunale zwischen den Eltern. Auch an der Schulaufführung eines Musicals scheiden sich die Geister der Erwachsenen. Nicht zuletzt findet das örtliche Kostümfest, Highlight in Monterey's gesellschaftlichem Kalender, ausgerechnet auf dem Schulareal statt. Das diesjährige Motto: Die Väter sollen sich als Elvis verkleiden, die Mütter als Audrey Hepburn. Was für ein ätzender Kommentar über eine Gesellschaft maximaler Sozialkontrolle, in der alle auf Gleichheit pochen und doch jeder der King, jede die Prinzessin sein will. Was könnte besser verdeutlichen, dass die eigentlichen Kinder von Monterey die spätpubertierenden Erwachsenen sind? Kein Wunder, dass ihre bitterernsten Spielchen gerade während der Kostümparty aus dem Ruder laufen. Welche Vorbilder liefern sie den tatsächlichen Kindern?

Die letzte Frage beantwortet *Big Little Lies* nur implizit – und erinnert dabei an Michael Haneke's *Das weisse Band* (2009). Der Film mit dem hinter sinnigen Untertitel «Eine deutsche Kindergeschichte» hatte es sich zur

Aufgabe gemacht, die Kindheit jener Generation zu porträtieren, die später den Nationalsozialismus zulassen sollte. So weit geht *Big Little Lies* natürlich nicht. Aber doch weit genug, um ernsthaft darüber nachzudenken, welchen Bedingungen von Gewalt Kinder in der gut situierten amerikanischen Vorstadt ausgesetzt sind. In Monterey mögen die Tapeten rosig sein. Die Aussichten sind es ganz und gar nicht. Philipp Brunner

Buch →
Prophet
der Leere



Jean-Claude Carrière: Buñuels Erwachen. Aus dem Französischen von Uta Orlic unter Mitwirkung von Heribert Becker. Berlin, Alexander Verlag, 2017. 296 Seiten, CHF 31,90, € 22,90

Mit dem Bedauern, nicht mehr zu erfahren, wie es nach seinem Tod weitergehen wird mit «einer ständig sich verändernden Welt», beendete im Jahr 1980 der grosse spanische Filmregisseur Luis Buñuel seine wunderbar eindrückliche Autobiografie «Mein letzter Seufzer». Auf der Grundlage ausführlicher Gespräche mit seinem langjährigen Drehbuchautor, dem französischen Schriftsteller Jean-Claude Carrière (mit dem zusammen er ab 1963 sechs Filme gemacht hatte) hatte der damals achtzigjährige Buñuel seine Erinnerungen niedergeschrieben. Dreissig Jahre später führt nun der ebenso viele Jahre jüngere Carrière (Jahrgang 1931) in seinem Erinnerungsbuch «Buñuels Erwachen» («Le réveil de Buñuel», 2011) diese Konversation fort, um die Neugier des 1983 verstorbenen Surrealisten zu stillen.

Dessen Liebe zum Irrationalen erwidern, bedient sich Carrière dafür einer ebenso traditionsreichen wie phantasiereichen literarischen Gattung: des sogenannten Totengesprächs, in dem sich Erinnerung und Imagination, persönliches Zeugnis und Erfindung unablässig mischen. Die Wehmut über den verlorenen Freund und lebensentscheidenden

QUINZAINÉ
DIRECTORS' FORTNIGHT
CANNES 2017

Italiens
Oscar®-Beitrag 2018

MARTIN SCORSESE PRÄSENTIERT

Piö

«PULSIEREND VOR AUTHENTIZITÄT»
The Film Stage

«EIN TRIUMPH DES ENGAGIERTEN KINOS»
Variety

EIN FILM VON JONAS CARPIGNANO



AB DEM 28. DEZEMBER IM KINO

Anzeige

Arbeitspartner, der Wunsch, Erlebtes zu bewahren und den Tod im Schreiben auf Distanz zu halten, finden darin einen Resonanzraum. Vor allem aber beglaubigt und erweitert Carrières geistreiches Buch noch einmal das lebendige Porträt Buñuels.

Für die gemeinsame Arbeit an der «endgültigen Fassung» dieser Biografie inszeniert Carrière eine unmögliche Begegnung: Er schleicht sich an einem Frühlingsabend heimlich in Buñuels Gruft auf dem Pariser Friedhof Montparnasse. Dort öffnet er den Sarg und trifft seinen Freund in einem merkwürdigen Zwischenzustand: «nicht mehr am Leben, aber auch nicht ganz tot». Auf dieses erste «Erwachen» Buñuels folgen weitere «kleine Séancen», in denen sich die beiden altersweisen Künstler illusionslos und fast schon einstimmig über die politischen Zeitläufte der vergangenen Jahre austauschen: über Kriege und die menschliche Lust an der Zerstörung, über Fortschritt und Technik, Wissenschaft und Kunst, Religion und Atheismus. Angesichts der ungebremsen Ausbeutung und Zerstörung der Erde wird der respektlose Skeptiker und lustvolle Kulturkritiker Buñuel, der immer wieder gegen den Lärm der Wirklichkeit opponiert und das Unerklärliche dem Verstehen vorzieht, eher unfreiwillig zum «Propheten der Leere», der «das Ende von allem» verkündet.

Jean-Claude Carrière, selbst ein brillanter Denker und Erzähler, mischt Buñuels pessimistische Weltansicht und spöttisch formulierte Einsichten mit feinem, (selbst)ironischem Humor und einem «apokalyptischen» Lachen. Dabei verbindet er die oft katastrophischen Tagesaktualitäten immer wieder mit Ausflügen in die (gemeinsame) Vergangenheit. Noch einmal berichtet er von Buñuels Begegnungen mit Freunden und künstlerischen Weggefährten, von ihrer gemeinsamen Arbeit beim Drehbuchschreiben in ritualisierten «Improvisationssitzungen», von Buñuels Lust am Schabernack und der Täuschung, seiner «Leidenschaft fürs Träumen», seiner «sporadischen Sehnsucht nach Wildheit», seinem antibürgerlichen Wesen und seiner Distanz zum eigenen Werk.

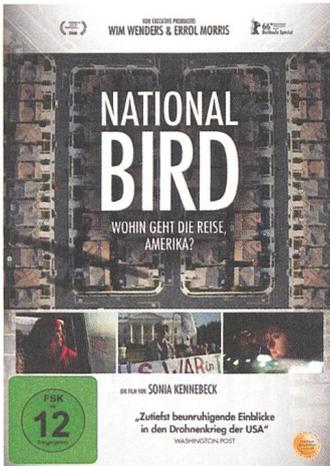
Über all diesen Themen und Anekdoten kreist Carrières Buch aber vor allem und immer wieder um die Frage nach dem Tod. In einer doppelbödigen Selbsttäuschung huldigt der Schriftsteller der Illusion der Literatur sowie dem Tod als zwar unergründlichem, aber nichtsdestotrotz wirklichem Sinnstifter des Lebens. Und so lässt er seinen verstorbenen Freund schliesslich resümieren, was er vermutlich selbst

denkt: «Es ist der Tod, dem wir alles verdanken. Alles, was wir sind, alles, was wir getan, begehrt, geliebt, kennengelernt, erlebt haben. Unser ganzes Leben. Alles. [...] Denn wir können uns nicht als unwandelbar Lebende vorstellen.»

Wolfgang Nierlin

DVD →

«Ich habe einen Teil meiner Menschlichkeit verloren.»



National Bird (Sonia Kennebeck, USA 2016), Format: 1:1.85, Sprache: Englisch, Dari, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: NFP

In den letzten Jahren setzten sich zwei amerikanische Spielfilme mit dem Thema Drohnenkrieg auseinander: In Andrew Niccols *Good Kill* (2014) kommen Ethan Hawke Zweifel, weil er tagsüber per Fernsteuerung Terroristen (und auch Zivilisten) tötet und abends nach Hause geht, um mit seinen Kindern zu spielen. In Gavin Hoods *Eye in the Sky* (2015) muss Helen Mirren abwägen, ob sie einen Drohneneinsatz gegen eine Terrorzelle befehlen soll, obschon sich ein unschuldiges Mädchen in der Todeszone befindet. Beide Filme wollten zwar das Töten per Joystick hinterfragen, doch beide wurden nicht ohne Grund als «smarte, zeitgenössische» Kriegsfilme beworben.

Nun hat sich die deutsche Regisseurin *Sonia Kennebeck* dem Thema in einer angemesseneren Form angenähert. Im investigativen Dokumentarfilm *National Bird* lässt sie drei Whistleblower zu Wort kommen, die als ehemalige Angehörige des amerikanischen Drohnenprogramms in Afghanistan Einblick in ihre Tätigkeit gewähren und laut über die Konsequenzen der digitalen Kriegsführung nachdenken. Dabei waren Heather, Lisa und Daniel noch nicht einmal Drohnenpiloten im

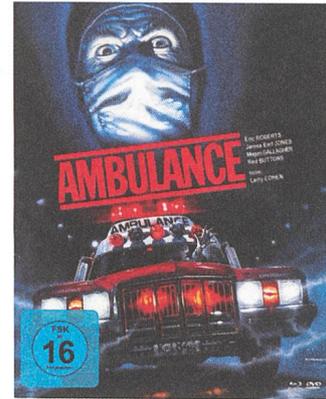
eigentlichen Sinn. Sie analysierten «lediglich» das von den Drohnen übermittelte Bildmaterial daraufhin, ob die abgebildeten Personen «rechtmässige Ziele» waren – die dann von den Piloten «ausgeschaltet» wurden.

Der Film – bei dem *Wim Wenders* und *Errol Morris* als ausführende Produzenten fungierten – verzichtet bewusst auf jeden Kommentar, lässt einzig die drei Whistleblower sowie afghanische Überlebende eines Angriffs zu Wort kommen und stützt sich auf betont ruhige Bilder, die dem Publikum viel Raum zum Nachdenken lassen. Nur an einer Stelle weicht die Regisseurin von ihrer nüchternen Vorgehensweise ab: Sie stellt einen Drohnenangriff nach, bei dem aufgrund einer katastrophalen Fehleinschätzung Zivilisten umgebracht wurden. Sie greift damit zu emotionalisierenden Strategien, die eigentlich nicht nötig wären. Davon abgesehen jedoch ist *National Bird* ein ebenso notwendiger wie bedrückender Beitrag zu einer Debatte, die dringend geführt werden muss. Denn Kennebecks Leistung besteht darin, aufzuzeigen, warum das amerikanische Drohnenprogramm scheinbar so reibungslos funktioniert: Weil es überwiegend geheim ist und auf Intransparenz gründet. Weil es letztlich so einfach zu bedienen ist wie ein Videospiel. Weil es – wie in jedem Krieg – in erster Linie junge Menschen sind, die die Bereitschaft mitbringen, sich aktiv daran zu beteiligen, obschon (oder gerade weil) sie die traumatischen Konsequenzen nicht ansatzweise ermessen können. «Menschen im Alter von 18 bis 24 Jahren sitzen vor dem Bildschirm und schauen zu, wie Menschen sterben, Dinge zerstört werden», überlegt Lisa an einer Stelle. «Wie kann das jemand nicht verstörend finden?» Und weil es schliesslich ein Programm ist, das maximale Entfremdung sowohl fordert als auch fördert: «Wir beteiligen uns an einem Krieg im Ausland, mit dem uns nichts anderes verbindet als Kabel und Tastaturen. Also, wenn Ihnen das keine schreckliche Angst einjagt ... mir schon. Denn wenn das die einzige Verbindung ist: Warum aufhören?»

Immerhin, die drei Whistleblower haben aufgehört, und es hat schon etwas Erschütterndes, wenn sich Heather nach ihrem Ausstieg zur Massagurin ausbilden lässt. Als suchte sie den grösstmöglichen Gegensatz zum Drohnenprogramm. Wirklich tröstlich ist das nur bedingt. Denn das eigentlich Beängstigende ist natürlich, dass die Vereinigten Staaten keineswegs die Einzigen sind, die über ein Drohnenprogramm verfügen. Philipp Brunner

DVD →

Liebhauer- ausgabe



Ambulance (Larry Cohen, USA 1990), Format: 1:1.85, Sprache: Englisch, Deutsch, Untertitel: Deutsch, Vertrieb: Koch Media

Joshua Baker ist ein Comiczeichner. Solchen Leuten attestiert man gemeinhin eine grosse Phantasie, das heisst, sie sind nicht unbedingt glaubwürdig, wenn sie bei der Polizei eine Vermisstenmeldung machen. Zumal er noch nicht einmal den Nachnamen der jungen Frau kennt, die er auf der Strasse ansprach, bevor sie plötzlich einen Schwächeanfall erlitt, von einem Krankenwagen abtransportiert wurde, aber nie in einem Krankenhaus der Stadt New York ankam. Mit «A vehicle of mercy that's rather a murder machine» bewirbt der Trailer den Film, was der Klappentext der jetzt erschienenen deutschen Home-Entertainment-Veröffentlichung schön verknüpft zu «Wer von ihm gerettet wird, ist verloren!». Denn tatsächlich ist die junge Frau nicht das einzige Opfer: «Elf Diabetiker, vermisst in den letzten zwei Wochen», das gibt irgendwann auch der Polizei zu denken. Aber da sind die Geschehnisse schon ziemlich weit fortgeschritten und Josh dank seiner Hartnäckigkeit ein ganzes Stück vorangekommen in seinen Nachforschungen.

Ambulance heisst dieses schöne Stück Genrekinos aus dem Jahr 1990, das bei aller Spannung mit Humor erzählt ist, etwa in den Dialogen, die an klassische Screwballkomödien erinnern. Die Hauptrolle verkörpert *Eric Roberts*, als er noch nicht in mässige B-Filme abgesunken war, aber interessanter sind die Nebenfiguren, so *James Earl Jones* als Polizist, der noch im Moment seines Todes das Kaugummikauen nicht lassen kann. Daran erkennt man die Handschrift des Filmemachers Larry Cohen, der in all seinen Filmen immer mit schauspielerischem Mehrwert aufwartet und Zeit seines Lebens dem B-Movie treu geblieben ist, weil er da die Kontrolle behält.

Trotz der Retrospektiven, die ihm 2010 bei der Viennale und 2011 in Neuchâtel gewidmet waren (siehe Filmbulletin 2.11), ist Larry Cohen im deutschsprachigen Raum vergleichsweise unbekannt geblieben, auch wegen ausbleibender DVD-Veröffentlichungen. Dafür ist Ambulance jetzt gleich in einer jener Luxusausgaben erschienen, mit denen Koch Media des Öfteren erfreut. Das Mediabook enthält neben dem Film (auf DVD und – weltweit erstmalig – auf Blu-ray) einen eigens produzierten Audiokommentar von Cohen (ohne Untertitel) mit interessanten Details von den Dreharbeiten, etwa dass eine Rolle erst nach Drehschluss komplett nachgedreht wurde (und das in nur einem Tag). Auf einer zweiten DVD wird Cohen in einem 69-minütigen (untertitelten) eigens für diese Veröffentlichung produzierten Interview von *Elijah Drenner* befragt, der Cohen schon 2010 in seinem Dokumentarfilm *American Grindhouse* zu Wort kommen liess. Darin wird seine Karriere von den Anfängen bis heute beleuchtet. Und zu guter Letzt würdigt ihn ein Booklet mit einem enthusiastischen Text von Christoph Huber. Vor dreizehn Jahren hat Koch mit *American Monster* schon einmal einen Larry-Cohen-Film herausgebracht. Fortsetzung folgt (hoffentlich).

Frank Arnold

restauriert wurden (im 2K- beziehungsweise 4K-Format). Auch *Kleine Freiheit* (1978) kommt in neuem Glanz daher, restauriert von der Cinémathèque suisse mit Unterstützung der Stiftung Memoria. Sämtliche Werke wurden zudem mit zuschaltbaren neuen Untertiteln in mehreren Sprachen versehen. Mustergültig sind die Credits: Sie finden sich sowohl auf den liebevoll gestalteten Kartenhüllen als auch in den Menüs zu den einzelnen DVDs.

Seit 1974 ist Hans-Ulrich Schlumpf selbständiger Filmautor und Produzent. Von 1980 bis 2015 war er zudem Leiter der Abteilung Film bei der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde. Die künstlerisch-philosophische Ausbildung und das Interesse an einheimischen und fremden Kulturen prägten Schlumpfs Filme nachhaltig. Charakteristisch für sie ist, bei aller Vielfalt der Themen, die Mischform von Dokumentaraufnahmen mit Spielszenen. *TransAtlantique* kam als Spielfilm ins Kino, doch der grosse Anteil dokumentarischer Aufnahmen durch den Kameramann *Pio Corradi* auf dem italienischen Ozeandampfer *Eugenio C.* ist schwer zu übersehen. Umgekehrt enthielt der Dokumentarfilm *Armand Schulthess – J'ai le téléphone* (1974) bei der Schilderung des Gesamtkunstwerks in der Hinterlassenschaft des Tessiner Art-Brut-Künstlers und Eremiten Schulthess zahlreiche poetische Momente. Dasselbe gilt für den ethnografischen Blick, der in *Guber – Arbeit in Stein* (1979) auf die portugiesischen und spanischen Saisoniers im Steinbruch oberhalb Alpnach-Dorf fällt.

Unter den zahlreichen Bonus-Beiträgen der DVD-Edition ragen die mittels Filmausschnitten illustrierten Gespräche mit dem Autor heraus (Interviewer ist *Thomas Schärer*). Schlumpf ist ein gewandter Causeur, der auch einmal en passant Claude Lévy-Strauss, Walter Benjamin oder C. G. Jung zitiert. Spannend sind seine Ausführungen über die umfangreichen Recherchen zu *Umbruch* (1987), dem Dokument, das anhand dreier Zeitungsdruckereien die Umstellung vom «heissen» Bleisatz zum «kalten» Satz am Computer verfolgt und so einen kulturellen und arbeitstechnischen Wandel unerhörten Ausmasses festhält. Nicht minder eindrücklich fallen die Erläuterungen zu den Metaphern im Spielfilm *Ultima Thule – Eine Reise an den Rand der Welt* (2005) aus, in dem der Held ein Nah-toderlebnis hat, das in den Eiwüsten, den Gletscherseen und endlich im Grün der Täler in der grandiosen Landschaft Alaskas seine Entsprechung findet.

Schlumpf, ein engagierter Zeitgenosse in all seinen Filmen, hat seinen

Humanismus und seinen Optimismus bewahrt. Auch wenn das Ozonloch über dem Südpol den Anstoss zu *Der Kongress der Pinguine* gab, so ist die Antarktis gleichzeitig ein Land der Träume, in dem selbst die Pinguine sprechen. Wo Schlumpf Emotionalität zulässt, ist diese stets Ausdruck der Anteilnahme und des Engagements, am schönsten wohl in *Kleine Freiheit*, dem Film, in dem Bastler, Hobby-Sportler und Familiengärtner und -gärtnerinnen das Wort haben. Letztere müssen wegen eines geplanten Engros-Marktes ihren gepachteten Boden räumen und verlieren damit ihre wahre Heimat, doch sie überleben als Zeugen einer besseren Vergangenheit und als Hoffnungsträger auf eine bessere Zukunft.

Felix Aepli

The Big Sleep

Umberto Lenzi

6. 8. 1931–19. 10. 2017

«Das Leben in der Provinz bot nicht viele Möglichkeiten: Die einen gingen ans Meer, die andern verbrachten ihre Tage an der Bar. Ich ging lieber ins Kino.»

Umberto Lenzi im Gespräch in «La Repubblica» vom 31. 1. 2016

Luis Enríquez Bacalov

30. 3. 1933–15. 11. 2017

Django, Django, have you always been alone?
Django, Django, have you never loved again?
Love will live on,
Life must go on,
For you cannot spend your life regretting.

Django (1966)

Peter Berling

20. 3. 1934–21. 11. 2017

«Wenn er zu erzählen anfang, von seinem Leben, seiner Arbeit, von den Menschen, mit denen er gelebt, gestritten, gearbeitet hatte, dann war das kein Gespräch, viel eher eine Performance, eine Privatvorstellung, eine Präsentation Berlingscher Verkörperungskunst. Und genau so haben Kluge und Berling ja auch gearbeitet in den Clips, die sie jahrelang gemeinsam produzierten: ein Stuhl für Berling, eine Kamera, neutraler Hintergrund. Wenn man Berling eine Mitra aufsetzte, sprach er wie ein Bischof in der Zeit der Gegenreformation; wenn er eine Pelzkappe trug, wie ein Kaufmann der Renaissance, und zwar ganz ohne dass es dafür ein Drehbuch gebraucht hätte.»

Claudius Seidl in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» vom 23.11.2017

Engagement und Solidarität



Collection Hans-Ulrich Schlumpf (Schweiz 1974–2005), 7 DVDs mit 8 Filmen in einer Box, Filme in OV mit Untertiteln, reiche Bonusmaterialien, Vertrieb: trigon-film

Eine soeben erschienene DVD-Box vereinigt sämtliche abendfüllenden und mittellangen Filme des Regisseurs, Autors und Filmproduzenten Hans-Ulrich Schlumpf. Fast ausnahmslos handelt es sich dabei um digitale Erstveröffentlichungen, wobei *TransAtlantique* (1983) und *Der Kongress der Pinguine* (1993) speziell für diese Edition digital



Chantal Akerman bei den Dreharbeiten zu *Dis-moi* (1980)

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer (tf)
Johannes Binotto (jb)

Verlag und Inserate
Koni Wittmer
+41 52 550 05 56
inserate@filmbulletin.ch

Korrekturat
Elsa Bösch, Winterthur

Konzept und Gestaltung
Bonbon – Valeria Bonin,
Diego Bontognali,
Mirko Leuenberger, Zürich
mit Wara Ugarte

Druck, Ausrüstung, Versand
galledia ag, Berneck

Titelbild
John Travolta in *Blow Out* (1981),
Regie: Brian De Palma

Mitarbeiter/innen dieser Nummer

Ute Holl, Simon Spiegel (ssp), Lukas Foerster,
Gregor Imhof, Oswald Iten, Uwe Lützen, Till
Brockmann (tb), Philipp Stadelmaier (stad),
Patrick Straumann, Stefan Volk (stv), Christoph
Egger, John Bleasedale, Josef Stutzer (jst),
Pamela Jahn (pj), Timo Posselt (tp), Michael
Pekler (mp), Kristina Köhler (kk), Thomas
Binotto (thb), Philipp Brunner (phb), Martin
Girod, Wolfgang Nierlin, Frank Arnold,
Felix Aeppli

Fotos

Wir bedanken uns bei:
Cinémathèque suisse, Dokumentationsstelle
Zürich; Cinémathèque suisse, Photothèque,
Penthaz; Sony Pictures Releasing; Prae-
sens-Film; Xenix Filmdistribution; Frenetic
Films; Ascot Elite; trigon-film; DCM; Filmcoop
Zürich; Out of the Box; PYIFF; Edinburgh
Filmhouse

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag, Marburg
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente

Filmbulletin erscheint 2018 achtmal.
Jahresabonnement Schweiz: CHF 80
(inkl. MWST); Deutschland: €56, übrige Länder
zuzüglich Porto

© 2017 Filmbulletin

59. Jahrgang
Heft Nummer 367 / Dezember 2017 / Nr. 8
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 50 000 und mehr unterstützt:

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK



 Kanton Zürich
Fachstelle Kultur

Geschichten vom Kino

55°56'49.8"N 3°12'21.6"W

Edinburgh Filmhouse, Edinburgh



Nicht immer wurden Kinos eigens für Filmvorführungen geplant und gebaut; die Geschichte der Kinoarchitektur ist voll von Zweckentfremdungen und Umwidmungen. Häufig übernahmen Kinobetriebe bestehende Infrastrukturen von Theater- und Kursälen, deren räumliche Anordnung – mit fest etablierten Sitzreihen und frontaler Ausrichtung – für Filmvorführungen bereits prädestiniert war. Interessanterweise eignete sich das Kino auf diese Weise nicht nur Orte des Unterhaltungsmilieus an, sondern trat – gleichsam durch die Hintertür – in andere Ordnungen ein. So wurden auch Kirchen und Kapellen zu Kinos umgewandelt. Man kann sich gut vorstellen, wie die sakrale Atmosphäre eines Kirchenbaus das Film-erleben auf ganz eigentümliche Weise prägt, sodass man dem Filmgeschehen mit nahezu religiöser Andacht folgt.

Von der Kirche zum Kino «konvertiert»: Das ist auch die Geschichte des Edinburgh Filmhouse, eines der ältesten, noch bestehenden Independentkinos Schottlands. Das Kino wurde in den siebziger Jahren gegründet und übernahm die damals leer stehenden Räumlichkeiten der St. Thomas Church an der Lothian Road. Bis 1997 wurden die religiösen Versammlungsräume zu einem Kinohaus mit drei Sälen umgebaut. Der Umbau war so gründlich, dass heute nicht mehr viel an die religiöse Vorgeschichte des Hauses erinnert. Ob der grosse Kinosaal im Obergeschoss mit seinen fast 300 Plätzen früher für Gottesdienste genutzt wurde? Die Anordnung des Saals mit seinen klassizistischen Säulen aus dem 19. Jahrhundert lassen es zumindest vermuten. Wenn die Gottesdienstbesucher früher auf Holzbänken sassen, nimmt man heute in weichen roten Samtsesseln Platz.

So huldigt man im Filmhouse heute allenfalls der Cinephilie, die ja – wie schon André Bazin herausstellte – durchaus religiöse Züge annehmen kann. Gezeigt werden rund 700 Filme pro Jahr; zudem fungiert das Filmhouse als Veranstaltungsort des legendären Edinburgh International Film Festival sowie einer Reihe kleinerer, erlesener Filmfestivals wie Scotland Loves Animé, das Horrorfilmfestival Dead by Dawn oder Africa in Motion Film Festival.

Projiziert wird, je nach Bedarf, mit digitaler oder analoger Technik. Darin spiegelt sich die Vielfalt des Programms, das neben aktuellen Spielfilmen auch Klassiker und Retrospektiven, Dokumentarfilme aus entlegenen Filmregionen sowie filmhistorische Sonderformate präsentiert. Regelmässig kommt der 70-mm-Vorführapparat zum Einsatz – wie zuletzt für Christopher Nolans *Dunkirk* oder Quentin Tarantinos *The Hateful Eight*. Neben dem Kinobetrieb im eigenen Haus stellt das Filmhouse-Team ein Filmprogramm zusammen, das (gegen eine Gebühr) online per «Filmhouse Player» geschaut werden kann.

Das Team des Filmhouse engagiert sich für eine umfassende Vermittlungsarbeit – dazu gehört die Filmreihe «Senior Selections», die über Mittag Filmvorführungen für die Generation 60+ anbietet. Für unschlagbare drei Pfund gibt es nicht nur den Eintritt zur Filmvorführung, sondern auch noch «Tea, Coffee & Biscuits» sowie ein Filmgespräch im Anschluss an die Vorführung. Neben filmbegeisterten Senioren trifft man im Filmhouse auf Kunststudenten, Filmbuffs und ganz normale Menschen – auch Tilda Swinton, Sean Connery und Ewan McGregor sollen hier ab und an vorbeischaun.

Kurz vor Beginn des Abendprogramms herrscht reger Betrieb im Café, das mit seiner Einrichtung aus den neunziger Jahren eher unaufgeregt wie eine Betriebskantine daherkommt. Während die einen noch schnell eine Kleinigkeit essen, stimmen sich andere Gäste an der Bar auf den Kinoabend ein – dass die Bar eine erlesene Auswahl an Lager, Ales und Whiskys anbietet, versteht sich in Schottland ja von selbst.

Beim Verlassen des Kinos fällt der Blick auf das imposante Edinburgh Castle, das fast etwas streng auf das Stadtviertel West End mit seinen Bars, Cafés und Secondhandläden herunterblickt. Das Schloss scheint von hier aus zum Greifen nahe; zugleich rückt die Oberstadt mit ihren Touristenmassen, Dudelsackmusikern und Schottenrocksouvenirs hier unten in angenehm weite Ferne. Man verlässt diesen Ort nur ungern – und wenn, dann mit der Erkenntnis: Wäre Filmbegeisterung eine Religion, wäre das Edinburgh Filmhouse eine ihrer gemütlichsten und nettesten Kirchen. Kristina Köhler

25.1
11.2.
2018

53.
S



SOLOTHURN FILMTAGE = JURNER



Internationale
Filmfestspiele
Berlin

Göteborg
Film Festival

SUNDANCE
FILM FESTIVAL

TOKYO
FILM
FESTIVAL

OFFICIAL SELECTION
tiff
TORONTO INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

GIORNATE
DEGL'AUTORI
VENICE DAYS

SAMI

A TALE FROM THE NORTH

A film by AMANDA KERNELL

AB 14. DEZEMBER IM KINO

NORDISK FILM
FONDEN

LevelK

BasitFilm

Produced for SVT

svt

DIGIPILOT

FILM
FOND
NORD

Svenska
Filminstitutet

FILM
FOND
NORD

tiff

eurimages

IFILM
DET NORSKE FILMINSTITUTT

KONSTNÄRSNÄNDEN

SpareBank

XENIX
FILM