

Objektyp: **Issue**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **56 (2014)**

Heft 337

PDF erstellt am: **20.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kino in Augenhöhe

Filmbulletin



2.14

**Elio Petri –
künstlerischer Provokateur**

...

Weltenbummlers Unrast

...

NYMPHOMANIAC von Trier

IDA Pawlikowski

THE GRAND BUDAPEST HOTEL

Anderson

LE DÉMANTÈLEMENT Pilote

HER Jonze

TABLEAU NOIR Yersin

...

Fr. 9.- € 6.-



9 770257 785005 02

filmbulletin.ch

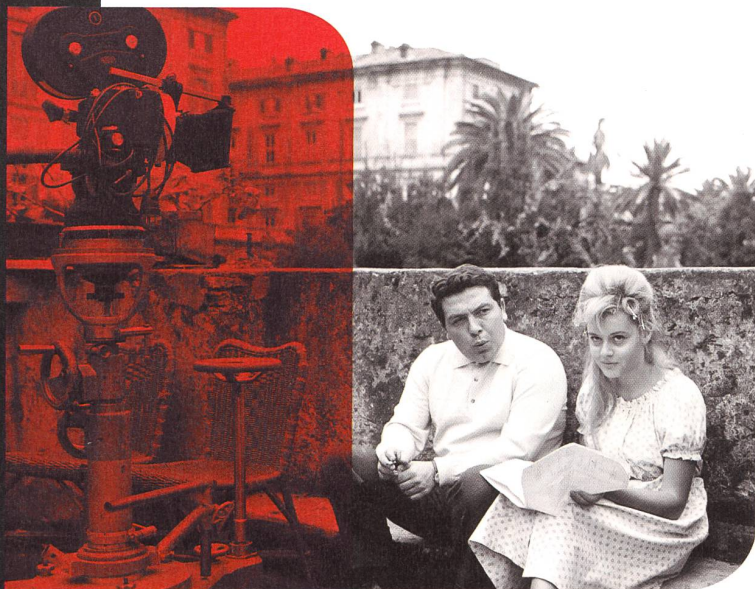


B E R N E R

kulturagenda

Jeden Mittwoch im Anzeiger Region Bern

www.kulturagenda.be



Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

2.2014

56. Jahrgang

Heft Nummer 337

März 2014

Titelblatt:

Ralph Fiennes als Monsieur
Gustave, Saoirse Ronan als
Agatha und Toni Revolori als
Zero in THE GRAND
BUDAPEST HOTEL
Regie: Wes Anderson

KURZ
BELICHTET

- 4 *Fribourg 2014, Vorschau*
- 5 *Havanna 2013, Rückschau*
- 6 *Soundtrack*
- 7 *Bücher*
- 11 *DVD*

KINO
IN AUGENHÖHE

- 12 **«Joe, c'est moi»**
NYMPHOMANIAC von Lars von Trier

HOMMAGE

- 14 **Künstlerischer Provokateur
und politischer Denker**
Elio Petri

FILMFORUM

- 24 **Gerettet und gekettet**
IDA von Pawel Pawlikowski
- 26 **Luxus einer untergegangenen Welt**
THE GRAND BUDAPEST HOTEL von Wes Anderson

NEU IM KINO

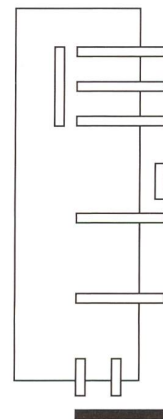
- 28 *HER* von Spike Jonze
- 29 *LE DÉMANTÈLEMENT* von Sébastien Pilote
- 30 *TOKYO FAMILY* von Yōji Yamada
- 30 *WAKOLDA* von Lucía Puenzo
- 31 *TABLEAU NOIR* von Yves Yersin
- 32 *CASSE-TÊTE CHINOIS* von Cédric Klapisch

ESSAY

- 33 **Weltenbummlers Unrast, Fernweh und Atemnot**
Auf Siebenmeilenstiefeln durch die Orte des Films

KOLUMNE

- 40 **Alles nur Film?**
Von Fabienne Liptay



Impressum

Verlag Filmbulletin
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Walt R. Vian, Josef Stutzer
Redaktionelle Mitarbeit
Lisa Heller

Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Mobile +41 (0) 79 598 85 60
lisa.heller@filmbulletin.ch

Korrektorat
Elsa Bösch, Winterthur

Gestaltung, Layout und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Nadine Kaufmann
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoe.ch
www.rolfzoe.ch

Produktion
Druck, Ausrüsten, Versand:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Mitarbeiter dieser Nummer
Doris Senn, Oswald Iten,
Frank Arnold, Erwin Schaar,
Johannes Binotto, Flavia
Gorgetta, Erika Richter,
Pierre Lachat, Michael
Ranze, Gerhard Midding,
Irene Genhart, Michael Lang,
Natalie Böhler

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film,
Ennetbaden; Cinémathèque
suisse, Photothèque, Penthaz;
Cinémathèque suisse, Doku-
mentationsstelle Zürich, Elite
Film, Filmcoopi, Frenetic
Films, Twentieth Century
Fox, Xenix Filmdistribution,
Zürich; Erika Richter, Berlin;
Tamasa Distribution, Paris

Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

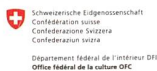
Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 80-49249-3
Bank: Zürcher Kantonalbank
Filiale Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 84 29.8

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2014
achtmal. Jahresabonnement
Schweiz: CHF 69.- (inkl.
MWST); Euro-Länder: € 45.-,
übrige Länder zuzüglich
Porto

© 2014 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 56. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern**



**Direktion der Justiz und des
Innern des Kantons Zürich**



Stadt Winterthur

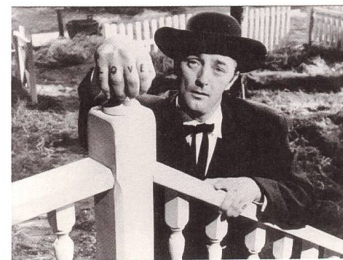


Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten öffentlichen Institutionen mit Beträgen von Franken 20 000.– und mehr unterstützt.

Kurz belichtet



SHERLOCK JR.
Regie: Buster Keaton



Robert Mitchum in
THE NIGHT OF THE HUNTER
Regie: Charles Laughton

Buster Keaton

Das dürfte ein spannender Abend werden: Am Donnerstag, 10. April, ab 20 Uhr, begegnen in der Winterthurer Villa Sträuli zwei Musiker zwei traumhaft schönen Buster-Keaton-Filmen: In der Eröffnungssequenz von *THE PLAY HOUSE* (1921, 22 Minuten) träumt Keaton als Bühnenarbeiter von seinem Theater, in dem vom Mann an der Kasse über die Schauspieler, die Musiker und die Besucher alle Keatons sind. Der nicht nur technisch virtuose Kurzfilm wird von *Flo Stoffner* an der Gitarre begleitet. Für *SHERLOCK JR.* (1924, 44 Minuten) kommt zur Gitarre die Stimme der Rapsängerin *Anna Frey* hinzu. Hier träumt sich Keaton als unglücklich verliebter Filmvorführer in einen Film, in dem er als Detektiv Heldentaten vollbringt. Auch dieser Film ist ein Meisterwerk an Timing, virtuoser Akrobatik und voller verblüffender visueller Ideen.

Der Abend ist Teil der vom *Institut für incohärente Cinematographie IOIC* organisierten Reihe von musikalischen Livebegleitungen zu Stummfilmen, die 2014 unter dem Motto «Die Künste im Stummfilm» steht – die Anlässe in der Villa Sträuli sind insbesondere dem Thema Film im Film verpflichtet.

www.villastraedi.ch, www.ioic.ch

Drehbereit

Das *Schweizer Syndikat Film und Video ssfu*, der Berufsverband der professionellen Filmschaffenden – Filmtechniker und Filmschauspieler – der Schweiz kann sein vierzigjähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlass hat der Verband die Ausstellung «Drehbereit» (14. bis 16. März im Folium Sihlcity Zürich) organisiert: eine Ausstellung über die Arbeit beim Schweizer Film. Sie nimmt den Besucher mit aufs Set, zeigt die Technik von einst und

heute, stellt Berufe vor, die viele nur aus dem Abspann kennen, und erzählt aus der Geschichte des Verbands. Dessen Mitbegründer und erster Präsident war *Georg Janett*, dessen Verdienste um die Anerkennung und Honorierung der Leistungen der Filmtechniker nicht genügend gerühmt werden können. Die Ausstellung richtet ihm auch eine kleine Hommage aus.

www.ssfv.ch

Tattoo

Im Winterthurer *Gewerbemuseum* findet bis zum 9. Juni eine höchst informative Ausstellung zum Thema *Tattoo* an der Schnittstelle von Kunst, Kultur und Design statt. Das *Filmfoyer* hat mit seinem Aprilprogramm dazu ein Begleitprogramm zusammengestellt: mit *MEMENTO* von *Christopher Nolan*, wo die Geschichte in mehreren Erzählsträngen von rückwärts her aufgerollt wird (1. 4.), dem schlicht grossartigen *THE NIGHT OF THE HUNTER* von *Charles Laughton* (seine einzige Regiearbeit, 8. 4.), der Klamaukkomödie *LE TATOUÉ* von *Denys de la Patellière*, in der *Louis de Funès* und *Jean Gabin* aufeinander treffen (15. 4.), *SIN NOMBRE* von *Cary Fukunaga* (Roadmovie und Liebesfilm aus dem mexikanischen Bandenmilieu, 22. 4.) und *CAPE FEAR* von *Martin Scorsese* (29. 4.), in dem *Robert De Niro* einen von Rache besessenen Psychopathen spielt.

www.filmfoyer.ch

Jan Svankmajer

Der Basler Filmclub *Neues Kino* zeigt im März Spielfilme von *Jan Svankmajer*, dem grossen Altmeister des surrealistischen Animationsfilms aus der Tschechoslowakei. In seinen Collagen von Realfilm und Animation vermischen sich Traum und Realität, Über-



ADIEU, PLANCHER DES VACHES!
Regie: Otar Iosseliani



DIE ANDERE HEIMAT
Regie: Edgar Reitz



SOLDATE JEANNETTE
Regie: Daniel Hoesl

sinnliches und Reales, die Filme sind geprägt von Obsessionen wie Sexualität, Erotik, Verschlingen und Verzehren, Aggression und Gewalt. Zu sehen sind noch LUNACY/SILENI von 2005 (13., 14. 3.), ein «philosophischer Horrorfilm» (Svankmajer) nach Motiven von Edgar Allan Poe, CONSPIRATORS OF PLEASURE/SPKLENCI SLASTI von 1996 (20., 21. 3.), eine Grotteske über die seltsamen Wunscherfüllungen von Kleinbürgern, und FAUST/LEKCE FAUST von 1994 (27., 28. 3.), eine surrealistische Neuinterpretation der Faust-Legende.

www.neueskinobasel.ch

Theres Scherer

Als Gründerin und über viele Jahre Leiterin des Berner Kellerkino, als langjähriges Mitglied von Fördergremien der Stadt Bern und der Eidgenossenschaft, als markante Stimme in filmpolitischen Auseinandersetzungen und nicht zuletzt als Produzentin ist **Theres Scherer** aus dem nicht nur schweizerischen Filmschaffen nicht wegzudenken. Ihr hat das **Kino Kunstmuseum** im März eine Carte blanche offeriert, für die sie mit **DER GEMEINDEPRÄSIDENT** von Bernhard Giger, **JENATSCH** von Daniel Schmid, **ADIEU, PLANCHER DES VACHES!** von Otar Iosseliani, **LA TERZA LUNA** von Matteo Belinelli und **NOVEMBER** von Luki Frieden einerseits fünf Spielfilme aus der eigenen Produzententätigkeit ausgewählt hat. Und andererseits sich mit **THE LOVELESS** von Kathryn Bigelow, **TOKYO MONOGATARI** von Yasujiro Ozu, **WORKING GIRLS** von Lizzie Borden, **ROSA LUXEMBURG** von Margarethe von Trotta und **MEIER, MARILYN** von Stina Werenfels für fünf Werke aus der Filmgeschichte, die ihr besonders am Herzen liegen, entschieden.

www.kinokunstmuseum.ch

L'immagine e la parola

Vom 12. bis 15. April findet im Rahmen von «La primavera locarnese» zum zweiten Mal die vom Festival del Film Locarno organisierte Veranstaltung «L'immagine e la parola» statt, die sich dem Verhältnis von Film und Literatur widmet. Mit Workshops, Diskussionsrunden, filmpädagogischen Begleitveranstaltungen soll vor allem ein junges Publikum zu einer vertieften Beschäftigung mit Film animiert werden. Neben öffentlich zugänglichen Filmvorstellungen und Debatten wird es auch vertiefende Werkstattgespräche mit Filmemachern geben. 2013 hat unter anderem **Alexander Sokurow** einen äusserst informativen und spannenden Einblick in seine Werkstatt eröffnet, für dieses Jahr ist die Präsenz von **Edgar Reitz** angekündigt, der **DIE ANDERE HEIMAT** vorstellen wird – eine Reise in das Tessin ist dies alleweil wert.

www.pardo.ch, www.primaveralocarnese.ch

Schweizer Filmpreis

2014 werden die Schweizer Filmpreise in Zürich übergeben (seit letztem Jahr alternierend mit Genève). Vorgängig zur Preisverleihung am 21. März sind in beiden Städten in der **Woche der Nominierten** (17. bis 23. März, im Zürcher Filmpodium und im Genfer Les Cinémas du Grütli) die Kandidaten für den Quarz aller Kategorien geballt zu sehen. Ab diesem Jahr gibt es erfreulicherweise eine zusätzliche Kategorie, in der der Quartz verteilt wird: Für die «Beste Montage» sind **Stefan Kälin** für seine Arbeit bei **DER GOALIE BIN IG**, **Karine Sudane** für **L'EXPÉRIENCE BLOCHER** und **Tania Stöcklin** für **VATERS GARTEN – DIE LIEBE MEINER ELTERN** nominiert. Am Wochenende sind bei freiem Eintritt die Preisträgerfilme zu sehen – inklusive **IL VENETO DI SETTEMBRE** von **Alexander J. Sei-**

ler, dem diesjährigen Ehrenpreisträger. In Zürich findet am 20. März ein Podiumsgespräch zum Thema «Was macht einen Film "politisch"?» statt: Unter der Leitung von **Marcy Goldberg** diskutieren die Filmemacher **Christian Frei**, **Peter Liechti**, **Christoph Schaub** und **Andrea Staka**.

www.filmpodium.ch, www.cinemas-du-grutli.ch, www.schweizerfilmpreis.ch

Saas-Fee

Vom 19. bis 23. März findet in Saas-Fee im Kanton Wallis das erste **Saas-Fee Filmfest SFFF** statt. Das vom Verein **Brot & Spiele** organisierte Festival zeigt in einem Fünf-Länder-Wettbewerb neun Spielfilme von jungen Filmemachern aus Österreich, Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz. Man ist zwar schon etwas skeptisch, wenn wieder mal ein neues Festival angekündigt wird und dann noch an einem berühmten Wintersportort, doch wenn der Eröffnungsfilm (ausser Konkurrenz) **VIVA LA LIBERTÀ** von **Roberto Andò** ist und unter den Wettbewerbsfilmen sich **SOLDATE JEANNETTE** von **Daniel Hoesl** findet (man lese nach, was **Walt R. Vian** in seiner **Bari-Film-Festival-Rückschau** in Filmbulletin 3.13 davon zu erzählen weiss), dann lässt das einen für diese und allfällige weitere Ausgaben doch aufmerken.

www.sfff.ch

The Big Sleep

Georg Janett

26. 6. 1937–17. 1. 2014

«Industriell gefertigtes Kino stinkt mir in jeder Beziehung: stinkt mir auch als Zuschauer. Ich langweile mich einfach, wenn das Zeug zu durchsichtig und zu absehbar ist, weil es mit

den ausgelutschten Formeln hergestellt wurde. (...) Aber Marktchancen kann man ja immer nur aus der Vergangenheit herleiten, also landet man ganz schnell wieder bei diesen Rezepten, wie man das machen muss. Und dagegen verwahre ich mich.»

Georg Janett
im Werkstattgespräch «Schneiden ist die produktive Kritik am gedrehten Material» in Filmbulletin 5.07

Miklós Jancsó

27. 9. 1921–31. 1. 2014

«Hier, in der Kunst der sogenannten "plan séquence", bringt es Jancsó zu einer Meisterschaft, wo mehr als nur die Visitenkarte eines Virtuosen abgegeben wird. Denn sein Kino formuliert die Gesetze der Dramaturgie in vieler Hinsicht derart neu und ungewohnt, dass seine besten Filme bis heute viel von ihrem ursprünglichen Geheimnis bewahrt haben.»

Fred van der Kooij
in der Programmzeitung des Filmpodiums Zürich vom November/Dezember 2009

Maximilian Schell

8. 12. 1930–1. 2. 2014

«Man kannte ihn als Mann von Welt, mit Wiener Charme und Schweizer Bedächtigkeit. Als charismatischen Beau mit dem Flair intellektueller Überlegenheit und dem im Alter zunehmenden Hang zur Selbstinszenierung als eminente Künstlerpersönlichkeit. Und natürlich als Schauspieler von Weltrang, der es wie kaum ein anderer deutschsprachiger Schauspieler nach dem Zweiten Weltkrieg geschafft hat, eine jahrzehntelange Karriere in Hollywood aufrechtzuerhalten.»

Peter Kremis
in einem bis dato noch nicht veröffentlichten Text vom Februar 2014

Zürcher Kantonalbank

ERBALT FILMTAGE JUGEND

38. Schweizer Jugendfilmtage
2.–6. April 2014
Theater der Künste/Stall 6, Zürich

Schweizer Jugendfilmtage und Filmbulletin präsentieren:

Atelier #1: Filmkritik, Filmkritik-Wettbewerb

Samstag, 22. März 2014, 9.30 – 16.30 Uhr, okaj zürich, Zentralstrasse 156, 8003 Zürich

Wie schreibt man professionell über Filme?

Wenn Du dieser Frage nachgehen möchtest und dabei gleich an einem Filmkritik-Wettbewerb Dein Erlertes messen willst, ist dieses Atelier genau richtig. Hier werden journalistische Grundlagen vermittelt. Themen wie die persönliche Meinung und die Erzählung eines Inhalts, die noch nicht zu viel verrät, werden praktisch erprobt. Geschrieben wird über TEMPO GIRL (2013) von Dominik Locher, der im Mai in die Schweizer Kinos kommt und im Rahmen des Ateliers in einer Spezialvorführung im Kino Riffraff gezeigt wird. Als Gewinn winken eine Veröffentlichung in Filmbulletin zum üblichen Autorenhonorar und ein Jahresabo der Filmzeitschrift.

Das Atelier wird vom Filmkritiker Oswald Iten geleitet und von Tereza Fischer, zukünftige Redaktions- und Verlagsleiterin Filmbulletin, mitbetreut.

Die Teilnahme am Atelier ist kostenlos. Anmeldung bis 19.3.14 mit dem Formular auf www.jugendfilmtage.ch

Zum Filmkritik-Wettbewerb sind auch Nicht-Atelierteilnehmende (bis 25-jährig) zugelassen. Infos zum Wettbewerb: info@filmbulletin.ch.



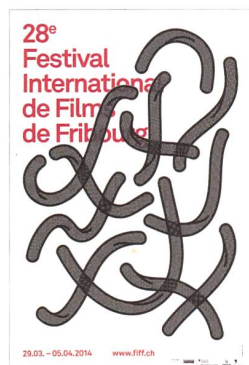
SCHWEIZER
JUGENDFILMTAGE
FESTIVAL CINÉ JEUNESSE



RIFFRAFF

Mit freundlicher Unterstützung von Spot-On Films und Neugass Kino AG

Festival International de Films de Fribourg 2014 Vorschau



Jean-Pierre und Luc Dardenne

Wer das Internationale *Filmfestival Fribourg* (FIFF) und die kinematografische Goldgräberpassion seines künstlerischen Direktors *Thierry Jobin* kennt, hat sich den Termin der diesjährigen 28. Ausgabe (29. März bis 5. April) bereits rot angestrichen. Neben dem Internationalen Wettbewerb, in dem zwölf Langfilme aus Asien, Lateinamerika, Afrika und Osteuropa um den Regard d'Or konkurrieren und neu einem Internationalen Kurzfilmwettbewerb mit Filmen junger Regisseure und Regisseurinnen, präsentiert das FIFF zahlreiche Parallelsektionen mit Neu- und Wiederentdeckungen, Foren und Gästen.

Als Eröffnungsfilm wird *A PRAYER FOR RAIN* (UK/Indien 2013) von *Ravi Kumar* gezeigt. Der Film läuft in der Genrekino-Sektion, die lokalen Befindlichkeiten rund um den Globus anhand von Genreproduktionen den Puls misst und unter dem Titel «Survive!» dieses Jahr aktuelle Katastrophenfilme zeigt, darunter auch *METRO* (RU 2013) von *Anton Megerdichev*, *MATSURI NO UMA / THE HORSES OF FUKUSHIMA* (Japan 2013) von *Yoju Matsubayashi* und *03.34 TERREMOTO EN CHILE* (Chile 2011) von *Juan Pablo Ternicier*.

Unbehagen und Ängste, aber auch Widerstand angesichts der anhaltenden globalen Krisenstimmung manifestieren sich auch in der Sektion «Entschlüsselt! Ringen mit der Krise». Das Programm umfasst acht Filme, unter anderen den Dokumentarfilm *FINDING VIVIAN MAIER* (USA 2013) von *John Maloof* und *Charlie Siskel* über eine Nanny, die in den fünfziger und sechziger Jahren in den USA mit ihrer Rolleiflex Strassenszenen eingefangen hat (die Fotografien sind ab 28. März in einer Ausstellung in der Freiburger Kantons- und Universitätsbibliothek zu sehen). Zu den Entdeckungen in der Sektion gehören aber auch die bei-

den bislang einzigen Langspielfilme des jungen kanadischen Regisseurs *Sébastien Pilote*, der als Mitglied der Internationalen Jury in Fribourg auch zu Gast sein wird: *LE VENDEUR* (2011) und *LE DÉMANTÈLEMENT* (2013); letzterer wurde in Cannes 2013 mit dem Prix SADC ausgezeichnet und kommt im Mai in die Schweizer Kinos.

Veritable kinematografische *terra incognita* präsentiert das Festival mit einer Auswahl junger Filme aus *Madagaskar*, «FIFFfamilie» öffnet ein Fenster auf aktuelles Kino aus Lateinamerika und «Diaspora» bietet ein Programm bei uns wenig bekannter russischer Filme der letzten rund zwanzig Jahre, zusammengestellt von *Slava Bykov*, der als cinephile Eishockeylegende im Rahmen der Sportfilm-Selektion am letztjährigen FIFF bereits Gast war.

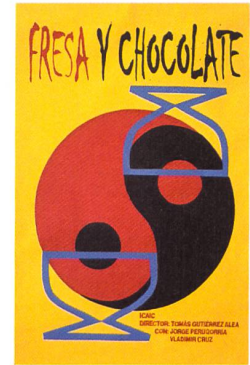
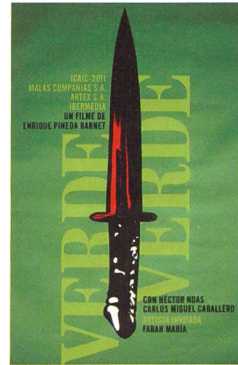
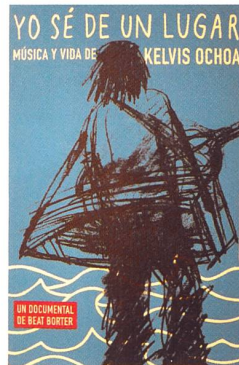
Auch die Sektion «Hommage à ...» beruht auf einer persönlichen Auswahl, zu der vierzehn der bekanntesten iranischen Filmemacher eingeladen wurden. Die so zustandegekommene Retrospektive, die auch am Edinburgh International Film Festival gezeigt wird, bietet eine einzigartige Gelegenheit, Schlüsselwerke der iranischen Filmgeschichte zu entdecken.

Als weiteren Leckerbissen steht eine *Carte blanche* mit begleitender Master Class von *Jean-Pierre* und *Luc Dardenne* auf dem Programm. Die belgischen Brüder präsentieren am ersten Festivalwochenende – en famille mit einigen ihrer engsten Mitarbeiter und Verbündeten ihrer Produktionsfirma *Dérive* – eine Auswahl wenig bekannter Filme, die sie produziert haben, und werden über ihre Arbeit als Produzenten sprechen.

Lisa Heller
www.fiff.ch

Havanna

35. internationales Festival des neuen lateinamerikanischen Films



Die 35. Durchführung des *Festival internacional del nuevo cine latinoamericano de la Habana* war in vielerlei Hinsicht symbolträchtig: Zum ersten Mal seit dessen Gründung 1979 fand es ohne seinen Initiator *Alfredo Guevara* statt: Im Frühjahr 2013 verstarb Guevara im Alter von 88 Jahren. Bereits im ersten Jahr der Revolution, 1959, gründete Guevara das Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), das er bis 1983 präsidierte. Zum selben Zeitpunkt begann er, als Regisseur die ersten «Noticieros», Kino-Wochenschauen, zu drehen. Er gründete die kubanische Cinémathèque, eine Filmzeitschrift und schliesslich das Filmfestival.

Nun übernimmt ein Weggefährte Guevaras, *Iván Giroud* – ein sanfter Hüner, der achtzehn Jahre unter Guevaras Präsidentschaft die Leitung des Festivals innehatte –, dessen Platz. Das Stichwort «Kontinuität» steht im Zentrum, wenn Giroud nach der Zukunft des Festivals befragt wird, und die «Hoffnung, dass das Festival sein Publikum (oder seine Spielstätten) nicht verliere». In Zeiten des technischen Umbruchs hat die Ziffer «35» im Jubiläumsjahr des Festivals ungewollt nämlich eine noch weit folgenswerere Bedeutung erhalten: den definitiven Abschied vom 35-mm-Format.

Der Festivaltrailer illustriert dies ausnehmend schön: Darin lässt ein bejahrter Vorführer mit weissem Haar und Bart liebevoll einen 35-mm-Filmstreifen durch seine Finger gleiten, um dann die Filmrolle in der Erde zu vergraben. Gleichzeitig zeichnet sich am Horizont, im Licht der digitalen Projektion, der «coral», eine Koralle, ab – die Preistrophäe des Festivals. Mit Schrecken habe er am letzten Filmfestival in Toronto feststellen müssen, meinte Giroud im Gespräch, dass nur noch eine Handvoll Filme auf 35 Milli-

meter zur Verfügung stünden. Die digitale Technologie – insbesondere DCP – bleibe Kuba aber verwehrt: zum einen wegen der fehlenden Finanzen für eine Digitalisierung der Kinos – zum anderen, weil die aus den USA stammende Technologie des Embargos wegen Kuba so oder so nicht erlaube. Giroud sieht der Zukunft deshalb sorgenvoll entgegen – und dies betrifft nicht nur das Festival, sondern das Kino im Allgemeinen: Auf der Insel gibt es nämlich kaum mehr funktionierende Kinos. Die meisten wurden in Videotheken oder Verkaufsräume umfunktioniert. Und ist ein Kino noch in Betrieb, kann es durchaus sein, dass – weil der Projektor aus Altersgründen ausgefallen ist – eine DVD-Projektion des angesagten Films auf einem TV-Bildschirm zu sehen ist, der im pompösen Grosskino an strategischer Stelle für die wenigen Besucher aufgestellt wird. Die Tücken der Technik machten sich denn auch während des Festivals bemerkbar: Die Vorführungen ab DVD oder Blu-Ray fingen aus technischen Gründen hin und wieder mit grosser Verspätung an oder mussten sogar abgebrochen werden.

Die Eröffnung des Festivals fand im 5500-plätzigem Karl-Marx-Theater mit dem chilenischen *GLORIA* von *Sebastián Lelio* statt. Das Festival, das zehn Tage dauert, umfasste 475 Filme von kurz bis abendfüllend. Auf die grosse Anzahl angesprochen, meint Giroud, dass man sehr wohl eine Selektion vornehme: Die aktuell gezeigten Filme seien aus rund 1400 Titeln ausgewählt worden. Dass man jedoch dem filmhungrigen Publikum – das Giroud auf rund 300 000 Personen beziffert – so viel wie möglich bieten wolle. Dabei würden durchaus auch Filme aus «anderen Breitengraden» gezeigt – etwa aus Spanien, Kanada, Südkorea oder Deutschland (so etwa die deutsch-schweizerische Koproduk-

tion *DER VERDINGBUB* von *Markus Imboden*). Diese grosse Anzahl «sanft» zu verschlanken (und die Filme dafür mehrmals zu zeigen), sieht Giroud aber durchaus als Option für die Zukunft.

Die Frage, wie er das kubanische Filmschaffen derzeit beurteile, beantwortet der neue Festivalleiter ausweichend: Es stehe an einem Wendepunkt, meint er. Zwar fänden unabhängige Werke durchaus vereinzelt ihren Weg ins Ausland – die institutionell hergestellten Filme blieben jedoch im engen Rahmen der nationalen Auswertung. Der in wenigen Wochen in der Schweiz anlaufende *MELAZA* (2012) von *Carlos Lechuga* ist eine dieser spärlichen Ausnahmen, die international vertrieben werden. So fanden sich auch im langen Palmarès des 35. Festivals nur am Rand kubanische Titel. Ausgezeichnet wurden dafür die mexikanisch-europäische Koproduktion *HELI* von *Amat Escalante* sowie *WAKOLDA* der argentinischen *Lucía Puenzo* – beide feierten ihre Weltpremiere in Cannes. Prämiert wurden auch *EL LUGAR DEL HIJO* des uruguayischen *Manuel Nieto Zas* und *PELO MALO* der venezolanischen *Mariana Rondón* – beide hatten ihre Weltpremiere in Toronto.

Zumindest eine grosse Ehrung gab es für Kuba, oder genauer – für den «Vater des kubanischen Animationsfilms»: Der 66-jährige Zeichner und Animationsfilmer *Juan Padrón*, der mit seinen Animationsfilmen *ELPIDIO VALDÉS* (verschiedene Abenteuer-geschichten als Kurz- oder Langfilm) und *VAMPIROS EN LA HABANA* (1985) in Kuba äusserst populär ist, wurde für sein Lebenswerk geehrt. *VAMPIROS EN LA HABANA* ist eine rasante und witzige Komödie um Vampire und eine Zauberformel, die nicht in die Hände mafioser Kapitalisten gelangen soll, und gehört zu den Klassikern des kubanischen Films.

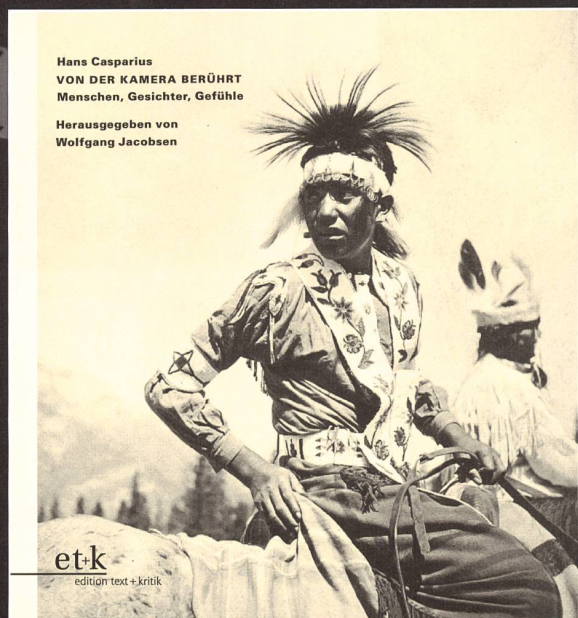
Schliesslich gab es gar noch eine Schweizer Weltpremiere am Festival zu sehen: Der Bieler Filmemacher *Beat Borter* (*LA VIDA ES FILMAR*, 1998, ein Making-of des kubanischen *LA VIDA ES SILBAR* von *Fernando Pérez*) präsentierte nach sieben Jahren Pause *YO SÉ DE UN LUGAR* – eine Heimkehrergeschichte, wie sie Kuba gefällt: Der kubanische Musiker *Kelvis Ochoa* kehrt nach langem Exil in Spanien nach Kuba zurück. Borter widmete ihm eine etwas langatmig geratene Hommage.

Last, but not least sei hier noch ein Juwel aus dem umfangreichen Programm hervorgehoben: *VERDE VERDE* von *Enrique Pineda Barnet* – verdienter Regisseur und Drehbuchautor des legendären *YO SOY CUBA* (1964). Nach Querelen mit dem Festival 2012 entschied Pineda Barnet, seinen jüngsten Film, der sich um Homosexualität und Homophobie in einem von Machismo geprägten Kuba dreht, ostentativ einen Tag nach Festivalschluss in einer eigens organisierten Premiere zu zeigen. Nun fand der Film doch noch seinen Weg ins Festival. *VERDE VERDE* zeigt in einem an Fassbinder erinnernden Dekor die Welt einer Schwulenbar in einem brillant inszenierten Kammer-spiel mit Ausblick auf das nächtliche Lichterspiel im Hafen Havannas. Die Aufführung fand in Anwesenheit des vom Alter gezeichneten 80-jährigen Regisseurs und eines Teils seiner Crew statt – und war eine der bewegendsten Erfahrungen im Rahmen des Festivals 2013 – in dem Jahr, in dem ein anderer Film zum Thema Homosexualität, *FRESA Y CHOCOLATE*, sein Zwanzig-Jahr-Jubiläum feierte: jener Film von *Tomás Gutiérrez Alea*, der bislang als grösster Erfolg des kubanischen Films gilt und als einziger Titel je für einen Oscar nominiert wurde.

Doris Senn

Film

in der edition text + kritik



Hans Casparius
VON DER KAMERA BERÜHRT
 Menschen, Gesichter, Gefühle
 Herausgegeben von
 Wolfgang Jacobsen

et+k
 edition text + kritik

Wolfgang Jacobsen (Hg.)

HANS CASPARIUS.

Von der Kamera berührt

Menschen, Gesichter, Gefühle

etwa 160 Seiten, zahlreiche s/w-Abbildungen

ca. € 28,-

ISBN 978-3-86916-337-6

Keine großen Posen vor der Kamera, sondern die unmittelbare Nähe zwischen Fotograf und Porträtierten zeugend: Das ist die Faszination, die von den Porträts des renommierten Fotografen der Weimarer Republik, Hans Casparius, ausgeht. Der fotografische Nachlass von Casparius wird in der Deutschen Kinemathek verwahrt. Die Auswahl für dieses Buch konzentriert sich auf Aufnahmen von Prominenten und Unbekannten. Es treten uns entgegen Menschen des Alltags – Frauen, Männer, Kinder. Und Persönlichkeiten der Zeit – der Schriftsteller Arnold Höllriegel, der Komponist Kurt Weill, Sigmund Freud. Schließlich Menschen vom Film – Elisabeth Bergner, Carola Neher und Theo Lingen.

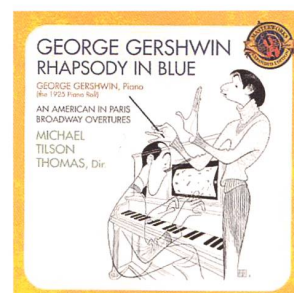
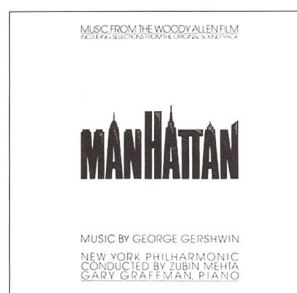
et+k

edition text + kritik

Levelingstraße 6 a
 81673 München

info@etk-muenchen.de
 www.etk-muenchen.de

MANHATTAN Soundtrack



Spätestens seit Woody Allens Europa-Tournee 1996 ist auch hierzulande bekannt, welchen Stellenwert der frühe Jazz und das Klarinettenspiel im Leben des New Yorker Komikers haben. Wenig überraschend beginnt **MANHATTAN** (1979), die schwarzweisse Hommage an "seine" Stadt, denn auch mit der unverwechselbaren Klarinetten-einleitung aus George Gershwins «Rhapsody in Blue» zu einer Montage ikonischer Breitwandbilder, während Allen als Schriftsteller Isaac Davis seine Liebe zu New York in Worte zu fassen versucht.

Nachdem er sich bei **ANNIE HALL** (1977) und **INTERIORS** (1978) noch Ingmar Bergmans Einsicht, Musik im Film sei "barbarisch", unterworfen hatte, emanzipierte sich Allen mit **MANHATTAN** nicht nur musikalisch von seinem Vorbild. Auch inhaltlich fand er definitiv zu jener Balance zwischen Komik und Ernsthaftigkeit, die zu seinem Markenzeichen werden sollte.

Mit Ausnahme eines Mozart-Ausschnitts verwendet Allen in **MANHATTAN** ausschliesslich Stücke von Gershwin. Während er die Musik normalerweise erst beim Schnitt auswählt, hat ihn hier ein von Michael Tilson Thomas dirigiertes Album mit Broadway Overtüren bereits in der Drehbuchphase inspiriert. Schon früher stellte Allen die Musik in Slapstickszenen gerne in den Vordergrund. In **MANHATTAN** verlängert er jedoch erstmals Szenen, um der Musik selbst Raum zur emotionalen Entfaltung zu geben.

Von allen Schritten des Filmemachens bereitet ihm die Vertonung das grösste Vergnügen. Da er mit Vorliebe populäre Stücke aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendet, kann er darauf vertrauen, dass das (amerikanische) Publikum auch bei Instrumentalversionen die jeweiligen Liedtitel mitdenkt. In **MANHATTAN** liefern diese Titel gleichsam den Subtext zu

Isaacs Frauengeschichten. Während seine Beziehung zur jungen Lichtgestalt Tracy von «He loves and she loves» zu «They're writing songs of love, but not for me» abgeleitet, erklingt beim ersten Treffen mit Diane Keatons neurotischer Mary noch «Let's call the whole thing off», bald darauf «I've got a crush on you» und schliesslich «'s wonderful».

Zwar liess Allen vom **New York Philharmonic Orchestra** unter Zubin Mehta szenengenau angepasste Arrangements der Gershwin-Stücke einspielen. Doch hatte er sich so sehr an die temporär beim Schnitt verwendeten Versionen gewöhnt, dass er letztendlich drei zentrale Stücke von Tilson Thomas' Album im Film behielt und die neuen Aufnahmen auf die Soundtrackplatte verbannte. Der wirkliche Soundtrack lässt sich deshalb nur aus einer Kombination der beiden Platten rekonstruieren. Für das CBS-Album von 1976 spricht, dass die Stücke als Teile der Overtüren im ursprünglichen Zusammenhang zu hören sind. Die Filmmusikplatte hingegen folgt lose dem emotionalen Aufbau des Films anhand der teilweise sehr kurzen Stücke (das stürmische «Land of the gay caballero» etwa dauert keine vierzig Sekunden) inklusive zweier Aufnahmen für kleines Ensemble. Mit dem Rückgriff auf Stücke aus verschiedenen Gershwin-Reuen standen Woody Allen eine ganze Reihe romantischer Themen zur Verfügung, die dank den einheitlichen Arrangements wie aus einem Guss wirken.

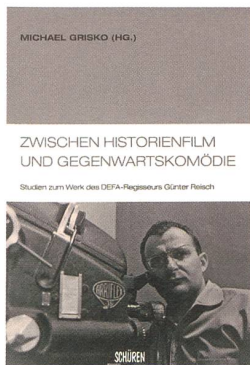
Oswald Iten

Das Kino Gotthard Zug zeigt **MANHATTAN** am 23. März 2014 im Rahmen einer New York-Reihe.

Michael Tilson Thomas / Buffalo Philharmonic (1976): George Gershwin «Rhapsody in Blue», «An American in Paris», Broadway Overtures

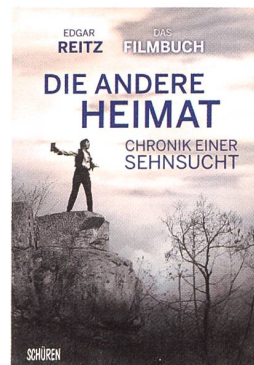
Zubin Mehta / New York Philharmonic (1979): Manhattan - Music from the Woody Allen Film

Aus aktuellem Anlass Bücher



Am 24. Februar verstarb im Alter von 86 Jahren der DEFA-Regisseur Günter Reisch. Eine Werkschau im Berliner Zeughaus-Kino, die aus Anlass seines 85. Geburtstags im November 2012 stattfand, hat er glücklicherweise noch miterlebt. In diesem Zusammenhang wurde auch ein Buch konzipiert, das, schon länger angekündigt, vor wenigen Monaten endlich erschienen ist. «Zwischen Historienfilm und Gegenwartskomödie. Studien zum Werk des DEFA-Regisseurs Günter Reisch» versammelt insgesamt 22 Texte. Sieben von Reischs Filmen werden in längeren Aufsätzen analysiert und oft in einen Kontext gestellt, weitere werden mit kürzeren Texten gewürdigt, an die sich kurze Interviews mit Reisch sowie ausführliche Credits anschließen. Warum Letztere bei den längeren Analysen fehlen, ist nicht nachzuvollziehen. Reisch selber steuert einen autobiografischen Text sowie einen «Nachklapp» bei, in Gesprächen kommen der Dramaturg Hans Müncheberg und der Regisseur Andreas Dresen zu Wort, der bei *DIE ALTEN SINGEN*, Reischs letztem Spielfilm, seine erste Regieassistenz absolvierte und seinem Mentor zeitlebens verbunden blieb. Vorgestellt wird zudem der Vorlass von Reisch, den er dem Filmmuseum Potsdam übereignete.

An Reisch wird seine «Teamfähigkeit» gelobt, nicht nur in der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Autor Günther Rüdiger; als thematische Konstanten sind die «Frage der Gewissensentscheidungen» und die «Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart der DDR» benannt. Zu Letzterem werden vor allem seine Komödien ausführlich gewürdigt, in denen «sozialistische Filmcharaktere, die es nach offiziellem Verständnis nicht hätte geben dürfen», die Leinwand beherrschen – ein Heiratsschwindler (*EIN LORD AM ALEXANDERPLATZ*), ein Reklamefach-



mann (*NELKEN IN ASPIK*) und ein profitorientierter Sozialist (*ANTON DER ZAUBERER*). Auch der Anarchist Wolz im gleichnamigen Film passt dazu. «Komödien gaben die Chance, Widersprüche der Gegenwart in komischen Paraphrasen und Kontroversen zu erzählen. Unsere Zuschauer horchten auf die Zwischentöne – und die Leitungen erfreuten sich an den Zuschauerzahlen. – Auch so ein Widerspruch!», schreibt Reisch selber dazu.

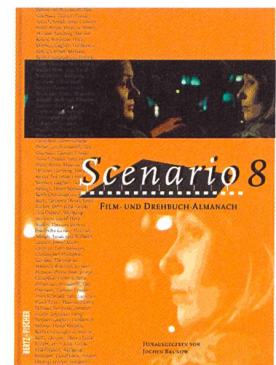
Als deutscher «Film des Jahres» wurde in vielen Kritikerlisten *DIE ANDERE HEIMAT* von Edgar Reitz ausgezeichnet. Die Filmerzählung, die zwei Drittel des Begleitbuchs «Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Mein persönliches Filmbuch» ausmacht, nennt Reitz «die vierte Verwandlung meiner Geschichte»: Indem er «den fertigen Film noch einmal mit Worten erzählt», begegnet er seiner Geschichte «auf ganz andere Weise neu und schaut die intuitiv entstandenen Filmsequenzen im Lichte der Sprache und ihrer Begrifflichkeit an». Das restliche Drittel besteht aus einem langen Gespräch zwischen Reitz und dem Filmwissenschaftler Thomas Koebner, gewissermaßen eine Ergänzung zu dessen 2008 erschienenen Band «Edgar Reitz erzählt». Unterbrochen und ergänzt wird es durch Texte von Reitz zur Entstehung des Films und zur Arbeit der einzelnen Departments, aber auch der mit den Schauspielern. Wer den Film mochte, wird ihm nach der Lektüre noch mehr gönnen.

Ein Attentat unvorstellbaren Ausmaßes, das Ignorieren von Zeugnisaussagen durch die staatlichen Ermittler, ein unbeirrbarer Bürger, der fast im Alleingang Zweifel an der Theorie vom Einzeltäter anmeldet: Die Rede ist diesmal nicht von der Ermordung John F.



Kennedys, sondern vom Attentat beim Münchner Oktoberfest, bei dem 13 Menschen starben und 211 weitere zum Teil schwer verletzt wurden. Die Bombe, die dort am 26. September 2008 explodierte, wurde einem Einzelgänger zugeschrieben, obwohl er am Tag des Attentats zusammen mit anderen Männern gesehen wurde, obwohl es Verbindungen zwischen ihm und der rechtsradikalen «Wehrsportgruppe Hoffmann» gab. Ulrich Chaussy, Journalist beim Hörfunkprogramm des Bayerischen Rundfunks, Verfasser einer Rudi-Dutschke-Biografie (1983) und von Büchern über die Republikaner und die Widerstandsgruppe «Die weiße Rose», hat damals recherchiert und 1985 seine Erfahrungen und Erkenntnisse im Buch «Oktoberfest – Das Attentat» veröffentlicht. «Das Buch wurde wenig verkauft – trotz ausgiebiger, lobender Rezensionen» (und trotz der Auszeichnung mit dem Internationalen Publizistikpreis des ORF), schreibt Chaussy in der jetzt erschienenen, erweiterten Neuausgabe. Diese verdankt sich auch der Tatsache, dass im Januar in deutschen Kinos Daniel Harrichs Spielfilm *DER BLINDE FLECK* anlief, dessen Protagonist Chaussy ist. Eine unendliche Geschichte: «Immer wieder hatten sich Zeugen gemeldet, auch nach zwei Jahrzehnten», berichtet Chaussy zu Beginn des fast siebzig Seiten umfassenden neuen Teils. Zumindest heute dürfte das Bewusstsein für Angriffe von rechts auf den Staat geschärft sein, nach der Anschlagsserie der NSU, bei der die Ermittlungen gleichfalls lange Zeit falsche Spuren verfolgten.

Im Vorwort der achten Ausgabe von «Scenario. Film- und Drehbuch-Almanach» wird Kritik an Christoph Vogler und seinem einflussreichen Werk «Die Odyssee des Drehbuchschreibers» geäußert, dem eine «Trivialisierung»



der Gedanken von Joseph Campbell vorgeworfen wird; dazu gibt es auch einen langen Essay von Keith Cunningham, der Campbell in das «Storytelling in Ost und West» einbindet. Der Aufsatz richtet sich eher an Spezialisten, der weniger Fachkundige kann sich aber an einem Text des Drehbuchautors Oliver Schütte erfreuen, der auf einem Besuch der Pixar-Studios basiert. Schütte beschreibt die «kollektive Arbeit» dort und analysiert, wie die «konventionelle Dramaturgie» der Filme sich geschickt auf ein «emotionales Grundthema», oft ist es die gefährdete Freundschaft, fokussiert. Ein weiterer Höhepunkt des Bandes ist das ausführliche Werkstattgespräch, das der Herausgeber Jochen Brunow mit Alexander Adolph geführt hat, der nicht nur über seine Beschäftigung mit dem Thema Hochstapelei für seinen Dokumentarfilm *DIE HOCHSTAPLER* und seinen Spielfilm *SO GLÜCKLICH WAR ICH NOCH NIE* Auskunft gibt, sondern auch über seine Konzeption der von Senta Berger verkörperten Hauptfigur in der Krimiserie *UNTER VERDACHT* und über seine Überlegungen zu seinen beiden BR-«Tatorten» (in denen jeweils ein neuer Assistent zur Hauptfigur der Folge wurde) Aufschlussreiches zu sagen hat.

Frank Arnold

Michael Grisko (Hg.): *Zwischen Historienfilm und Gegenwartskomödie. Studien zum Werk des DEFA-Regisseurs Günter Reisch*. Marburg, Schüren Verlag, 2013. 311 S., Fr. 35,40, € 24,90

Edgar Reitz: *Die andere Heimat – Chronik einer Sehnsucht. Mein persönliches Filmbuch*. Marburg, Schüren Verlag, 2013. 293 S., Fr. 29,90, € 19,90

Ulrich Chaussy: *Oktoberfest – Das Attentat*. Berlin, Christian Links Verlag, 2014. 272 S., Fr. 29,90, € 19,90

Jochen Brunow (Hg.): *Scenario 8*. Berlin, Bertz+Fischer, 2014. 315 S., Fr. 34,40, € 24

crossing
europe

filmfestival linz // 25.–30. april 2014

www.crossingEurope.at



Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste und Film

szenografie studieren

SzenografInnen inszenieren Raum für Theater, Film und Ausstellungen. Die Verortung des Studiums im Departement Darstellende Künste und Film ermöglicht den Austausch in interdisziplinären Teams. Projektentwürfe werden eins zu eins umgesetzt.

Als Arbeits- und Präsentationsorte stehen Ateliers, Werkstätten, Theaterbühnen, ein Filmstudio und Ausstellungsflächen zur Verfügung.

weitere informationen:
<http://szenografie.zhdk.ch>

Zürcher Fachhochschule

www.filmstelle.ch
filmstelle
kino immer anders

Kino für 5,-
Studenten
gratis *

BREAKING HABITS

Unkonventionelle
Erzählkunst im Film

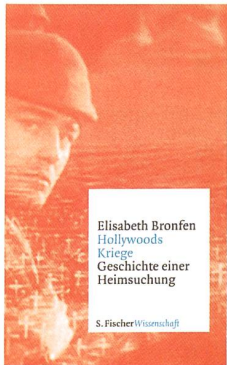
18.3: **YOU, THE LIVING** Roy Andersson, SE/DE/FR/DK/NO/JP 2007
25.3: **LE SCAPHANDRE ET LE PAPILLON** Julian Schnabel, FR/US 2007
1.4: **THE HOLY MOUNTAIN** Alejandro Jodorowsky, MX/US 1973
8.4: **TRAVELLERS AND MAGICIANS** Khyentse Norbu, AU/BT 2003
15.4: **IRRÉVERSIBLE** Gaspar Noé, FR 2002
29.4: **DROWNING BY NUMBERS** Peter Greenaway, UK/NL 1988
6.5: **SERKALO** Andrei Tarkovsky, SU 1975
13.5: **INCENDIES** Denis Villeneuve, CA/FR 2010

NEUNZIG JAHRE
90
FILMSTELLE

* Gratis für Mitglieder des VSETH/VSUZH. Jeweils am Dienstag im StuZ²
Universitätsstrasse 6 – Kasse/Bar 19:30 Uhr – Film 20 Uhr – www.filmstelle.ch

VSETH KUNZLE DRUCK NZZ CAMPUS propagan VSUZH

Wiedererschaffung des Kriegs im Kino «Hollywoods Kriege»



In der Publizistik benutzt man die Gedenktage an einschneidende Ereignisse, um die Historie auf vielfältige Weise zu beleuchten. Analysen und Berichte werden mit dem Wissen der später Geborenen aufbereitet, als ob man ein lange verloschenes Geschehen wieder ins Gedächtnis rufen möchte. Aktuell festzustellen an der Berichterstattung über die Facetten und Hintergründe des Beginns des Ersten Weltkriegs.

Die Zürcher Anglistin und Kulturwissenschaftlerin *Elisabeth Bronfen* teilt uns in einem sehr persönlichen «Autobiographischen Präludium» im Epilog zu «Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung» mit, warum sie als Tochter eines jüdischen amerikanischen Offiziers sich mit Hollywoods Kriegen auseinandersetzt. Gleichsam wie die Leitmelodie für ihre Untersuchung wählt sie das Bild des Soldaten aus *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* von Lewis Milestone (1930), der zu Beginn sehnsüchtig zum sicheren Ort zurückschaut und am Ende als Toter oder besser gesagt als Untoter auf die Gräber der Gefallenen mit dem gleichen Blick agiert. Als Untoter, weil er schon imaginiert, wie der Krieg durch den Blick des Unwirklichen für die nachfolgenden Generationen erfahrbar gemacht werden kann. «Kriegsfilme bieten eine Rekodierung des tatsächlichen militärischen Konfliktes, den sie gemäss nachfolgender Einschätzungen der Ereignisse durch Wissenschaftler, Journalisten und Militärstrategen reinszenieren, auch wenn sie diese in Abhängigkeit von den vorhandenen Technologien und gängigen visuellen Stil- und Dialogkonventionen kinematographisch refigurieren.»

Das Kino soll Denkraum sein, der die Betrachter an Kriege zurückführen soll, damit über die Schuld nachgedacht werden kann, «um sich persön-

lich und kollektiv von dieser Schuld zu erlösen». Bronfen hat dabei nicht nur die klassischen Kriegsfilm in ihrem Sichtwinkel, sondern auch mit kriegerischen Auseinandersetzungen inkludierte Melodramen, Musicals, Korrespondentenberichte und Kriegsverbrecherprozesse. Dabei möchte sie keine Geschichte des Kriegsfilms abliefern, sondern «der Faszination am Krieg, die das Kino in die kulturelle Zirkulation eingebracht hat» nachspüren. Bronfen betont, dass die Bilder vergangener Filme in gegenwärtigen kinematografischen Schöpfungen ein Recycling erfahren, weil keine abgeschlossene Historie existiert. Die Autorin bringt das im akademisch bedingten redundanten Stil so zum Ausdruck: «Ich möchte auf die nachfolgenden affektiven Wirkungen, die jede ästhetische Rekonzeptualisierung der gewaltsamen Geschichte des Krieges hervorbringen kann, aufmerksam machen und gleichzeitig die Evidenz, die solch eine Reinszenierung produziert, kritisch reflektieren.»

Bronfens Vorgehen gleicht, um einen bedeutenden Aspekt aus der Vielfalt ihrer wissenschaftlichen Analyse herauszulösen, Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas. In diesem hat er die Pathosformeln der Antike bildlich kartografiert, und Bronfen begreift ihre sieben Kapitel ähnlich dieser Warburg'schen Tafeln: «Das offene Kapitel vom amerikanischen Bürgerkrieg», «Die Heimat und deren Unbehagen», «Kriegs-entertainment», «Die Choreographie der Schlacht», «Den Krieg berichten», «Kriegsgerichts-dramen», «Die fortwährende Heimsuchung durch den Krieg». Das Konzept der Pathosformel – starke Emotionen, eigene imaginative Fähigkeiten und begriffliche Darstellung – soll es ermöglichen, den Kriegsterror ästhetisch in den Griff zu bekommen. An die Stelle einer historischen

Chronologie soll die Kartografie von Pathosformeln treten.

Mit dem Rekurren auf Sigmund Freud behauptet Bronfen, dass die Filmkriege aus Hollywood das traumatische Wissen von wirklichen Kriegen ausblenden, «auch wenn sie indirekte Artikulationen seiner Kraft aufbieten». Wenn wir den unvermeidlichen Tod nicht wahrhaben wollen, kann er jedoch in der fiktionalen Welt goutiert werden, weil diese uns Immunität vorgaukelt. «Darin liegt auch der Reiz der reichhaltigen und sonderbaren Verbindung Hollywoods mit dem militärischen Konflikt.» Kriege als kollektive Realität zu begreifen kann den Schluss nach sich ziehen, dass ihre Repräsentation auf der Kinoleinwand nur wieder durch eine Art *Crossmapping* möglich ist. Das heisst eben, in eine Art Tafeln sollen die verschiedenen Formen des filmischen Umgangs mit dem Krieg dargestellt und die Verbindungspunkte gesucht werden, «um Aspekte der Übertragung des Krieges auf die Leinwand ausfindig zu machen». Und somit kommt Bronfen zu ihren genannten sieben Kategorien der Betrachtung. Damit will sie von einer Beschreibung der Geschichte Abstand nehmen, obwohl sie doch auch dabei nicht im geschichtslosen Raum argumentieren kann!

Diese ausführlichen Analysen machen nun den Hauptteil des Buches aus. Beispielhaft sei hier auf das Kapitel mit der Analyse der Choreografie von Schlachten verwiesen. In dem vor allem Filme des D-Days untersucht werden, «wie sie die Hitze des Gefechts neu zu fassen suchen, während der Nebel des Krieges jegliche Klarsicht verhindert». Bronfen erklärt ihr Verfahren so: «Auch wenn ich betone, dass wir zu den Schlachten nur durch die Bilder, die wir von ihnen haben, Zugang erlangen, behandle ich diese historischen

Reimaginationen einer tatsächlichen Schlacht als Beispiel für die grösstmögliche Annäherung an das Reale der Geschichte, die Hollywood leisten kann.»

Bronfen meint, dass wir am Krieg nur teilhaben können, wenn wir «mit genrekodierten Bildern und einer narrativen Lenkung affektiv» integriert werden. Und mit Michel Foucault stellt sie in den letzten Kapiteln resümierend fest, dass der Krieg in jedem Frieden involviert ist. Krieg sei, so ist er überzeugt, «der Motor der Institutionen und der Ordnung» («In Verteidigung der Gesellschaft», Frankfurt am Main 2000). Und das Kino – hier speziell das Hollywoods – ist der Raum, «in dem das kulturelle Überleben des Krieges als ständiges Recycling seiner ästhetischen Formalisierungen nachverfolgt werden kann».

Das umfangreiche Buch ist von einem unbedingten Willen zur Wissenschaftlichkeit in Konzeption, Sprache und Zitatenreichtum geprägt. Nur konzentriert zu lesen, bestätigt diese umfangreiche Untersuchung schlussendlich doch nur das, was man vorwissenschaftlich schon immer gewusst hat, wenn auch nicht in der Klarheit und ohne die ausführlich analysierten Beispiele.

Erwin Schaar

Elisabeth Bronfen: Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013. 525 S. mit Abb., Fr. 32,90, € 22,99

Diagonale

2014

Festival des österreichischen Films
Graz, 18.–23. März



Programminfo & Tickets: ab 12. März
im Festivalzentrum Kunsthaus Graz, im Café Promenade,
unter www.diagonale.at/tickets und der Infoline 0316-822 81 822
ab 19. März in den Festivalkinos www.diagonale.at

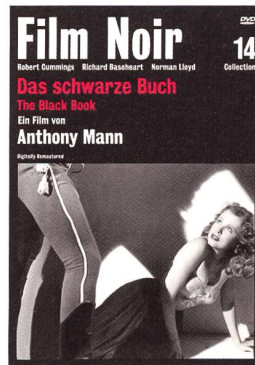
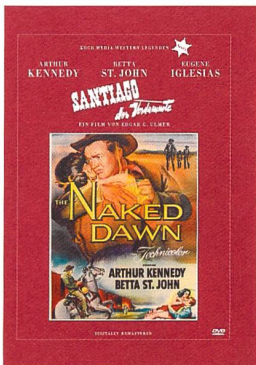
28^e Festival International de Films de Fribourg

29.03. – 05.04.2014

 Fribourg International
Film Festival
 @FribourgIFF

www.fiff.ch

DVD



Ulmer erotisch

«Ein Dreigroschenfilm, voller Poesie und Gewalt, sanft und verrückt, rührend und subtil, von fröhlichem Schwung und guter Gesundheit», schreibt der gerade mal vierundzwanzigjährige François Truffaut über *Edgar Ulmers* Western *THE NAKED DAWN*. Offenbar hat dieser Film nicht nur den Kritiker, sondern auch den zukünftigen Regisseur inspiriert, schreibt er doch in seiner Rezension, dass dieser Western erstmals gezeigt habe, wie eine Verfilmung des Romans «Jules & Jim» wohl aussehen könnte – jenes Stoffes also, mit dessen Adaption Truffaut sechs Jahre später Filmgeschichte schreiben sollte.

In der Tat steckt bereits eine Menge *Nouvelle Vague* in *Ulmers* Western: Die Geschichte um den alternden Desperado Santiago, der ein junges Farmerehepaar zum Banditenleben verführt, ist an genreüblicher Action kaum interessiert. Der Bahnüberfall, mit dem uns der Antiheld vorgestellt wird, findet noch während des Vorspanns statt und bildet damit buchstäblich nur den Hintergrund. Wichtiger ist Ulmer, was danach geschieht, wenn Santiago nach dem Raubzug seinen sterbenden Partner in den Armen hält und tröstet. Auch fortan wird es weniger um die Taten der einzelnen Figuren als vielmehr um ihre Beziehung untereinander gehen. Wenn Santiago mit einer Barsängerin tanzt und dabei vom Farmer Manuel angefeuert wird, macht die Inszenierung klar, dass sich die erotische Spannung weniger zwischen dem Desperado und der Tänzerin als vielmehr zwischen diesem und dem Farmer ereignet. Das Begehren, das wir in Manuels Augen blitzen sehen, ist das Begehren, so zu sein wie dieser Bandit, und dieser wiederum zieht seine ganze Lust aus der Bewunderung, die er in den Augen des anderen Mannes

sieht. Es ist mithin ein Film voller sinnlicher Augenspiele, bei denen auch die Kamera unentwegt mittut, etwa wenn sich Maria unter dem Wasserkrug wäscht und der begehrlische Blick der Kamera geradezu körperlich spürbar zu werden scheint.

So entpuppt sich der verkannte Western beinahe als Epitaph für das Talent *Edgar Ulmers*, der in Hollywood nie die Chancen und die Budgets kriegt, die ihm zugestanden hätten. Er ist aber auch ein Denkmal für *Arthur Kennedy* in der Rolle *Santiagos*. Der Charakterdarsteller *Kennedy* hatte sich in Grossproduktionen meist mit Nebenrollen begnügen müssen, aber vermochte auch dort, gleichsam aus dem Hintergrund, Szenen zu prägen. Hier nun erhält sein spöttisches Gesicht mit jenem unverwechselbaren nachdenklichen Blick, der die Aussenwelt zu sehen und zugleich ins eigene Innenleben hineinzustarren scheint, endlich jene Grossaufnahmen, die *Arthur Kennedy* immer schon verdient hätte.

SANTIAGO, DER VERDAMMTE – NAKED DAWN (USA 1955). Format: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0). Vertrieb: Koch Media

Siodmak phantasmagorisch

Noch in Deutschland hatte *Edgar Ulmer* 1929 den Stummfilm *MENSCHEN AM SONNTAG* produziert. Desse Regisseur, *Robert Siodmak*, wird wie *Ulmer* auch Exil in Hollywood suchen, wobei es die Traumfabrik mit ihm besser meinte als mit seinem Kollegen. Nach einigen B-Movies für verschiedene Studios dreht *Siodmak* mit *PHANTOM LADY* den Auftakt zu einer ganzen Serie von Films noir, die schliesslich in Klassikern wie *THE KILLERS* oder *CRISS CROSS* kulminieren sollte.

Es zeigt sich bereits mit *PHANTOM LADY*, wie klar der Filmemacher das Genre verstanden und durchschaut

hat: Die Krimihandlung um den Unrecht des Mordes an seiner Gattin beschuldigten *Scott Henderson* dreht sich um die titelgebende *Phantom-Lady*, jene rätselhafte Frau, die *Henderson* in der Mordnacht begleitet hat, an die sich hinterher aber niemand mehr erinnern mag. Die *Femme fatale*, jene todgefährliche Frau, die zum fixen Inventar des Genres gehört, wird hier bereits als das ausgegeben, was sie in Wahrheit ist: ein blosses Phantom, eine Projektion der mit ihrem Leben so abgrundtief unzufriedenen Männer.

Zu dieser *Phantom*-Thematik passt denn auch *Siodmaks* Inszenierung. Auch seine *Grossstadt New York* mit ihren düsteren Strassen und verschatteten Wohnungen ist ein Phantom, nur dazu geschaffen, den Betrachter zu verwirren und ins Verderben zu stürzen. Die extremen Licht- und Schattenspiele und die verqueren Kameraeinstellungen machen den Raum zu einem Labyrinth, das sich unentwegt zu verändern scheint. In einer Szene gerät *Hendersons* Sekretärin, die auf eigene Faust versucht, die Unschuld ihres Chefs zu beweisen, in einen Jazzclub. Und während der Schlagzeuger immer wilder sein Instrument traktiert, will die Frau vor dem Spiegel mit dem Lippenstift ihre Lippen nachziehen. Doch das Spiegelbild wabert und zittert ob der Musik. Wie das schlingende Spiegelbild sind auch die anderen Bilder dieses Films: unstete Erscheinungen, auf die man sich nicht stützen kann.

Weniger gelungen ist indes, dass man sich auch auf die Hülle der DVD nicht verlassen kann: Die dort angekündigten englischen Untertitel sucht man auf der Disc vergebens.

ZEUGE GESUCHT – PHANTOM LADY (USA 1944). Format: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0). Vertrieb: Koch Media

Mann anti-jakobinisch

Dass der Film noir nicht nur in der amerikanischen *Grossstadt* der vierziger Jahre, sondern auch im postrevolutionären *Frankreich* von 1800 spielen kann, beweist *Anthony Manns* *THE BLACK BOOK*. In der Tat passt die *Franszösische Revolution* mit ihrer radikalen Umwälzung aller politischen und sozialen Verhältnisse ausgezeichnet zu jener abgrundtiefen Verunsicherung, die im Film noir jeweils umgeht. Wo im amerikanischen *Grossstadtdschungel* der Gangsterboss schmutzige Geschäfte macht, verbreitet hier *Maximilien Robespierre* mit seiner Terrorherrschaft Angst und Schrecken. Dass sich dieser Historienfilm so gut in den Kanon des Film noir einfügt, mag indes auch daran liegen, dass hier wiederum der Kameramann *John Alton* am Werk ist, der für *Anthony Mann* bereits *T-MEN*, *RAW DEAL* und *BORDER INCIDENT* drehte. Im selben Jahr, in dem *THE BLACK BOOK* in die Kinos kommt, erscheint *Altons* Buch «*Painting with Light*», in dem er seine Theorie der Kamerakunst darlegt. *THE BLACK BOOK* entpuppt sich als Gegenstück und Ergänzung des Buches. *Alton* verliert in seinem Handbuch erstaunlicherweise nur wenig Worte über die Beleuchtungstechniken im Film noir, für die er so berühmt war, doch dieser Mangel wird mit *THE BLACK BOOK* gleich kompensiert: Mit seinen pechschwarzen Schatten und messerscharfen Lichtstrahlen zeigt der Film, wie vielleicht kein anderer seiner Films noir, die ganze Virtuosität des grossen Malers des Lichts. Leider fehlen auch auf dieser DVD die angekündigten englischen Untertitel.

DAS SCHWARZE BUCH – THE BLACK BOOK (USA 1949). Format: 4:3; Sprache: D, E (DD 2.0). Vertrieb: Koch Media

Johannes Binotto

«Joe, c'est moi»

NYMPHOMANIAC von Lars von Trier



Natürlich hat uns Lars von Trier wieder auf eine falsche Fährte gelockt. Wochen vor Filmstart sahen wir die Darsteller von *NYMPHOMANIAC* auf Plakaten in sexueller Ekstase. An seiner berühmten Pressekonferenz 2011 in Cannes – die ihm wegen des missverstandenen Spruchs «Ich bin ein Nazi» offiziell das Label *persona non grata* eintrug – kündigte von Trier einen Porno an. Aber im epischen Zweiteiler *NYMPHOMANIAC* dürfen wir kaum auf Sinnlichkeit hoffen, wie die Plakate suggerieren, noch werden wir ihm unter dem Aspekt der Pornografie gerecht. Von Triers Dogmafilm *IDIOTERNE* war expliziter und in seiner Kombination von vorgetäuschter Beschränktheit mit Penetrationsszenen schockierender. Dass nun im Vorfeld die Medienmaschinerie geifernd über *NYMPHOMANIAC* spekulierte, sagt viel über unsere prüde Zeit aus und mag Zuschauer in die Säle locken. Hoffen wir, dass es nicht die falschen sind. Von Trier beglückt uns nämlich anstatt mit Körperkino mit oft erstaunlich witzig in Szene gesetztem intellektuellem Stoff, unbequem und anstrengend und, ja, höchst befriedigend.

Wenn die gequälte, sexsüchtige Joe (von Triers Muse *Charlotte Gainsbourg*) beim belesenen Seligman Busse tun will für eine nicht vollzogene Tat und in Rückblenden ihr sexuelles Erwachen und ihren Weg in die Abhängigkeit schildert, erhalten wir eigentlich Einblick darin, wie Lars von Trier mit Lars von Trier spricht. «Joe, c'est moi», könnte er Gustave Flauberts Identifikation mit seiner Romanfigur, der Ehebrecherin Emma Bovary, abwandeln. Tatsächlich spiegelt sich von Triers Verhalten in Joe, die auf der Suche nach Erfüllung durch Sex Menschen immer wieder benutzt und dadurch in eine selbstverschuldete Einsamkeit schlittert. Wie Joe ihre Sexobjekte stösst von Trier Publikum und Kritik vor den Kopf und kokettiert doch mit beiden. Er geht sadomasochistisch mit der Öffentlichkeit und mit seiner Kunst, dem Film, um; er unterwirft sich Regeln wie im Dogma, nur um sie sogleich wieder zu brechen. Von Trier scheint sich nicht um Reaktionen zu scheren. Dann aber zieht er sich nach Aufschreien gekränkt zurück – und erscheint schliesslich wieder mit einem T-Shirt, das mit der Cannes-Palme und dem Schriftzug «*persona non grata*» bedruckt ist.

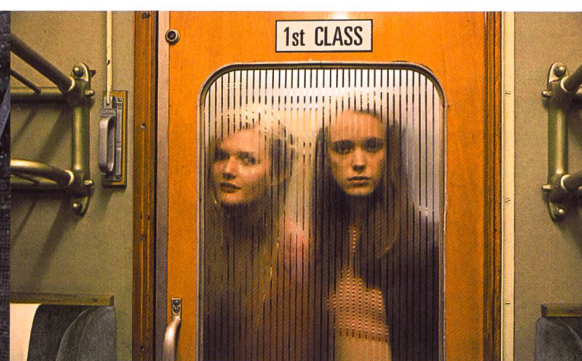
Eine ebensolch komplexe Beziehung führt Joe mit ihren Mitmenschen: Sie manipuliert Männer und lotst sie dutzendweise aneinander vorbei, um zu ihrem benötigten Pensum Sex zu kommen. In einer grandiosen Szene will einer ihrer Geliebten Knall auf Fall bei ihr einziehen. Um ihn loszuwerden, hatte Joe gelogen: «Ich liebe dich zu sehr. Du verlässt deine Familie nicht.» Nun steht er da, Frau und Kinder auf den Fersen. *Uma Thurman* spielt die Verlassene umwerfend: zuerst vordergründig freundlich, dann passiv-aggressiv und schliesslich – endlich – voller Feindseligkeit. Hier bleibt uns das Lachen im Hals stecken und wir verstehen: Joe zerstört tatsächlich Leben, ohne wirklichen Gewinn zu erlangen. «The secret ingredient of sex is love», flüstert ihre Freundin ihr zu, um zu erklären, weshalb sie plötzlich der Polygamie abgeschwört habe. Kaum aber verliebt sich Joe (als junge Frau von *Stacy Martin* gespielt, der die abgründige Androgynität von Gainsbourg abgeht) in ihren einst so brutalen Entjungferer Jérôme, verliert sie ihre körperlichen Empfindungen. Eine Nymphomanin ohne Orgasmus? Wenn Jérôme ihr schliesslich die Erlaubnis gibt, mit anderen Männern zu schlafen, klingt von Triers religiöses Melodram *BREAKING THE WAVES* an, wo Promiskuität den Untergang der Hauptfigur bedeutet – eins von vielen selbstreferentiellen Zitaten.

Durch Intertextualität verleiht der Autor uns Vergnügen, belehrt uns aber auch. Als Joe Seligman von ihrem auf wahnwitzige Art gescheiterten Dreier mit zwei schwarzen Männern erzählt und dabei das Wort «negro» benutzt, weist Seligman sie zurecht – nur um danach von Joe zu hören, wie heuchlerisch es sei, wenn man die Dinge nicht mehr beim Namen nennen kann. Da klingt natürlich Lars von Trier selbst an, der nach dem – tatsächlich ungeschickten – Einsatz des Wortes «Nazi» ein Schweigegelübde gegenüber Journalisten abgelegt hat.

Wenn es die Kinoprogrammierung erlaubt, lohnt es sich, beide Teile unmittelbar nacheinander zu sehen. Im ersten Teil wirken die austauschbaren Sexeskapaden mit der Zeit ermüdend, was natürlich Joes Gemütszustand widerspiegelt. Ärgerlich können Seligmans pseudophilosophische Ausführungen sein, die Joe immer neue Stichworte liefern – vom Fliegenfischen über Johann Sebastian Bach zur Lust in der orthodoxen Kirche. Auch in diesem Geschwafel klingt von Trier selbst an. Im zweiten Teil massregelt Joe ihn: «Dies war deine bislang schwächste Abschweifung.» Sie spricht den Zuschauern aus den Herzen. Und nimmt damit den Kritikern den Wind aus den Segeln. Es wirkt, als beobachte man den Autor beim Drehbuchschieben. Lars von Trier lässt hier durch beide Figuren zwei seiner Seiten ausleben. Dabei ändern sich aber auch Joe und Seligman. Gegen Ende spricht der Gelehrte ein feministisches Pamphlet, was bei diesem grossen Frauenregisseur nicht erstaunt. Doch danach zerstört von Trier diese utopische Einheit von Mann und Frau im Wort. In Einklang mit Leben und Werk dieses grossen Intellektuellen war das freilich zu erwarten: Die Menschen sabotieren sich stets selbst. Entlassen aus dem Kino – wo man die beiden Teile unbedingt sehen sollte, weil kein anderer Ort besser die nötige Konzentration ermöglicht – muss man unbedingt weitersinnieren: über Liebe und Leid, Feminismus und Unterwerfung, Schuld und Sühne.

Flavia Giorgetta

R, B: Lars von Trier; K: Manuel Alberto Claro; S: Molly Malene Stensgaard; A: Simone Grau Roney; Ko: Manon Rasmussen. D (R): Charlotte Gainsbourg (Joe), Stellan Skarsgård (Seligman), Stacy Martin (Joe als junges Mädchen), Shia LaBeouf (Jérôme), Christian Slater (Joes Vater), Jamie Bell (K), Uma Thurman (Mrs. H), Willem Dafoe (L), Mia Goth (P), Sophie Kennedy Clark (B), Connie Nielsen (Joes Mutter), Michael Pas (Jérôme als alter Mann), Jean-Marc Barr (Schuldner), Udo Kier (Kellner). P: Zentropa Entertainment; Louise Vesth. Dänemark 2013. Teil 1: 117 Min.; Teil 2: 124 Min. CH-V: Elite Film, Zürich





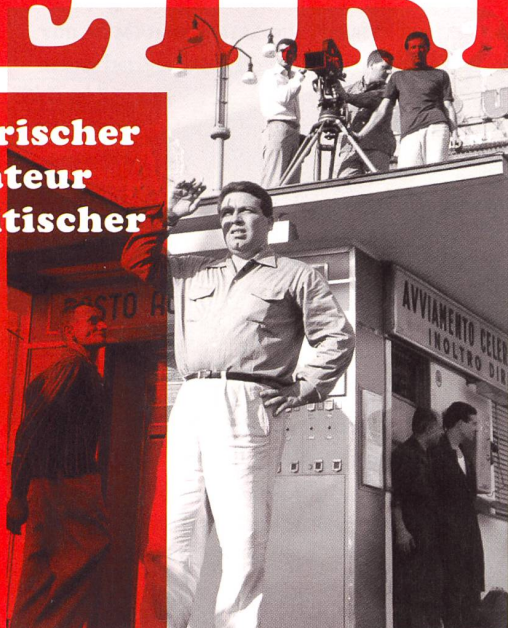
1



2

Elio PETRI

**Künstlerischer
Provokateur
und politischer
Denker**



3

Dottore, bis eben Leiter der römischen Mordkommission, nun aufgestiegen in der Polizeihierarchie zum Chef der Politischen Abteilung, ermordet seine Geliebte. Er hinterlässt deutliche Zeichen seiner Täterschaft, um sich und der Gesellschaft zu beweisen, dass er unantastbar ist. Er jagt Unschuldige, ruft immer wieder zum Kampf gegen die Linken, die Studentenbewegung, gegen jegliche demokratische Regung auf, verstärkt dabei zur gleichen Zeit immer weiter die Zeichen, die auf seine Täterschaft hinweisen, bis er schliesslich seinen Kollegen offen gesteht, dass er der Mörder ist. Von ihnen kommt die Reaktion, die er anstrebt: Er ist unangreifbar, also unschuldig. Das Ganze ist ein faszinierendes perverses Spiel, das uns die Schizophrenie eines Einzelnen – Mächtigen – als Ausdruck der Schizophrenie der Gesellschaft erahnen lässt. Aber – und das ist neben der provokativen politischen Klarsicht das Besondere von Elio Petris *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (1970), das den Film von politisch ähnlich gelagerten Werken dieser Zeit, etwa Francesco Rosis *LE MANI SULLA CITTÀ* (1963) oder *IL CASO MATTEI* (1972) unterscheidet – diese Geschichte wird mit einem ungeheuren Schwung erzählt, mit vielen komischen, burlesken Elementen. Man ist immer wieder überrascht von ihren Wendungen. Mit Lachen und Grausen und Genuss verfolgt man diesen Verbrecher, der von *Gian Maria Volonté* – man kann es nicht anders sagen – genial dargestellt wird. Schliesslich ein wunderbares Schlussbild: Dottore erwartet in seiner Wohnung die Kollegen zum Verhör. Wir sind sicher, dass er



2



2

INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI
SOSPETTO (1970): 1 Florinda Bolkan und Gian Maria
Volonté; 2 Gian Maria Volonté 3 Elio Petri bei den Dreh-
arbeiten zu I GIORNI CONTATI

trotz aller Beweise als Unschuldiger aus diesem Verhör hervorgehen wird. Er lässt die Jalousien herunter. Im Raum wird es halbdunkel. Dottore blickt uns aufmerksam an. Es ist klar: Dieser Mann, konzentriert im Halbdunkel, lässt uns das, was uns alle erwartet, erahnen: Düsternis. Stillstand. Erstarung. Unabwendbar.

Der Film erhielt 1970 in Cannes den Sonderpreis der Jury sowie den FIPRESCI-Preis. Gian Maria Volonté wurde in Italien als bester Schauspieler ausgezeichnet. Der Film gewann – neben vielen anderen internationalen Auszeichnungen – 1971 den Oscar als bester fremdsprachiger Film. Er trat einen Siegeszug um die Welt an. Aber er provozierte auch Widerspruch, ja Ablehnung, besonders unter den Linken. «Der Film verschenkt Gesellschaftskritik an eine effektvolle Machart und eine reisserische Mixtur ohne jeden Aufklärungswert: ein politischer Thriller», heisst es in der Kritik Wolf Donners in der «Zeit» (27. 11. 1970), die mit dem Satz endet: «Volonté führt einen pathologischen Fall vor, einen enragierten Spiesser, eine überzeugende Studie über die Perversität des Faschismus und die Erbärmlichkeit verabsolutierter männlicher Autorität. Aber den Film rettet das nicht.» In der Kritik von Rainer Fabian in der «Welt» (27. 11. 1970) ist zu lesen: «Der Regisseur visualisiert politische Vorgänge nach ihrem Schockwert zu einem Kinofilm, der den gängigen Genres folgt. Soziale Fragen werden zu Moritaten, gesellschaftliche Konflikte zu Filmopern à la Hollywood, Generationsprobleme zu bössartigen Rührstücken.»

Jedoch hat Elio Petri eine politisch und philosophisch dezidiert andere Auffassung vom Kino als diese und auch andere linke Kritiker: «Das vernobbte, intellektuelle Kino verlangt „Understatement“. Aber unglücklicherweise ist die Realität selbst Karikatur, und ich glaube, dass das Kino dies betonen sollte, selbst wenn es bedeutet, zu sehr populären Formen zu greifen; es sollte sich nicht davor fürchten, in den Kitsch abzugleiten. Man kann verloren gehen unter all diesen Unterscheidungen von „Mittelkultur“, „Hochkultur“, „Popkultur“, weil diese Aufspaltung der Kultur auch Aspekte rassistischer Natur hervorbringen kann ... Wir müssen gegen alle Ghettos kämpfen, und in der Auffassung, etwas als Kitsch zu bezeichnen, steckt der Versuch, ein Ghetto zu schaffen. Im Begriff Kitsch steckt schon die Meinung einer Elite. Und dann gibt es die Elite der Elite der Elite. Das ist ein Labyrinth.»¹

Bis zu diesem Film hatte Elio Petri (1929 geboren) schon viel Unterschiedliches gemacht. Er kommt aus einfachen Verhältnissen, sein Vater war ein Metallhandwerker, seine Mutter Kellnerin in der Milchbar ihres Vaters. Er war ein Einzelkind, besuchte eine gute katholische Schule, wo er der Einzige in seiner Klasse war, der nicht aus wohlhabenden Verhältnissen stammte. Am Kriegsende, 1944, verliess er mit fünfzehn die Schule, begann Marx zu lesen, wurde Kinofreak, trat in die Kommunistische Partei Italiens ein, war Ende der vierziger Jahre Organisator ihrer kulturellen Aktivitäten, später Filmkritiker der «Unità». Anfang der fünfziger Jahre begann er Re-



1

L'ASSASSINO (1961): 1 Marcello Mastroianni;
2 Marcello Mastroianni und Micheline Presle;
3 Micheline Presle, Cristina Gaioni und Marcello Mastroianni

I GIORNI CONTATI (1962): 4 Salvo Randone;
5 Elio Petri und Salvo Randone bei den Dreharbeiten; 6 Angela Minervini und Salvo Randone



2

3

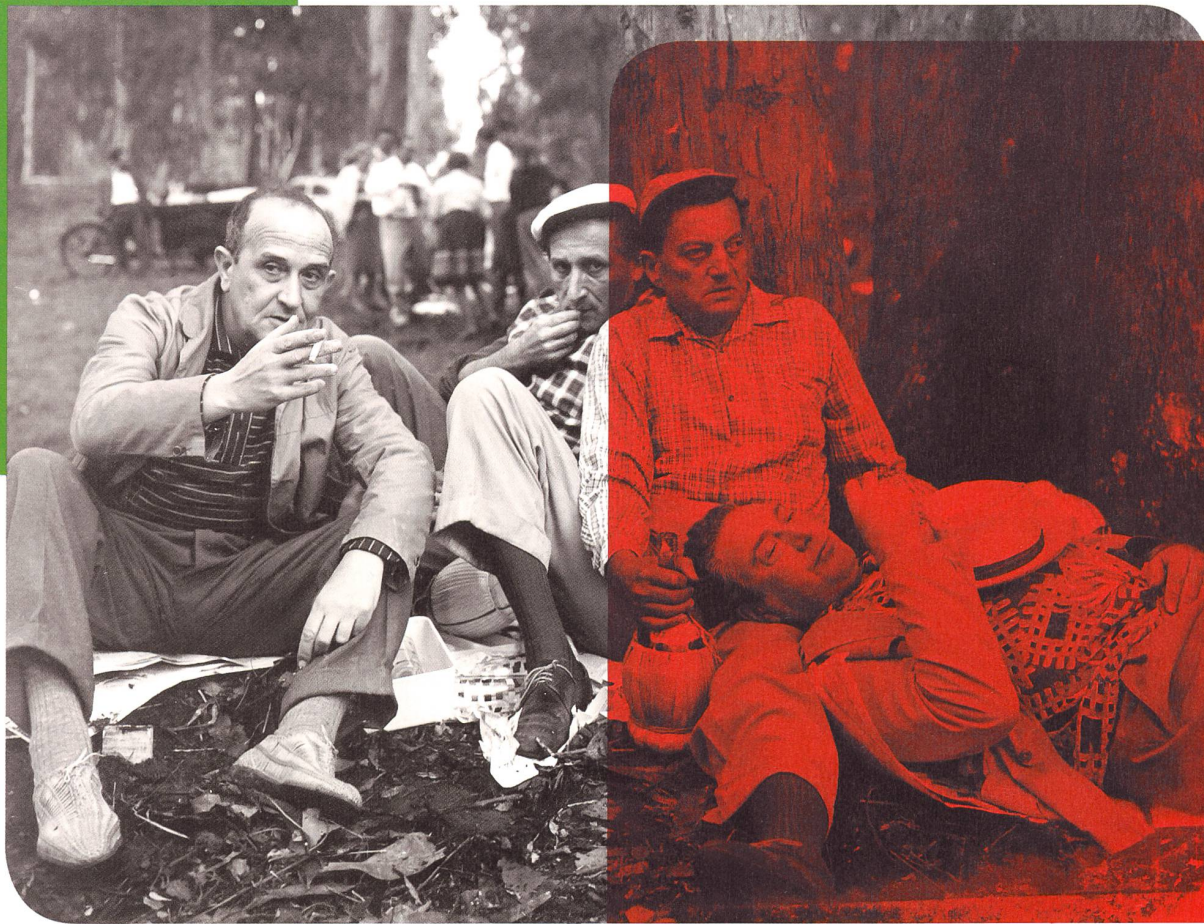
suchen für Filme zu machen (zum Beispiel für Giuseppe de Santis' *ROMA ORA 11*) und Drehbücher zu schreiben, für Giuseppe de Santis, Giuseppe Amato, Leopoldo Savona, Aglauro Casadio, Carlo Lizzani, Dino Risi und andere. Seinen ersten Kurzfilm drehte er 1954 und danach mehrere Dokumentarfilme. Lange arbeitete er als Regieassistent für de Santis. Das war eine praktische und geistige Lehrzeit, die Petri zu einem kultivierten Intellektuellen machte, obwohl er niemals eine Universität besuchte.

Die Quellen seiner künstlerischen Arbeit beschrieb er folgendermaßen: «Meine Schule waren die Strassen, die kommunistischen Zellen, das Kino, das Varieté, die Stadtbibliothek, die Arbeitslosenkämpfe, die Arrestzelle, die Zusammenstöße mit der Polizei, die Ateliers von Malern meines Alters, die Filmclubs. Und ich habe auch von denen gelernt, die man damals "Berufsrevolutionäre" nannte.»² So war Elio Petri unter den linken Filmemachern Italiens, die aus wohlhabenden bürgerlichen, teilweise adligen Familien kamen, ein Aussenseiter.

Sein erster Spielfilm, *L'ASSASSINO* (1961) wurde zum Wettbewerb der Berlinale 1961 eingeladen. Ein höchst bemerkenswertes Debüt, auch wenn es noch nicht die spezielle Zielrichtung Petris ausdrückt. *Marcello Mastroianni*, bereits weltberühmt aus Fellinis *LA DOLCE VITA* (1960), spielt einen Antiquitätenhändler, der des Mordes an seiner etwas älteren und wohlhabenden Geliebten (Micheline Presle) beschuldigt wird. Wir verfolgen den Weg dieses so sympathisch scheinenden Mannes – erzählt wird psycholo-

gisch fein und differenziert – und wissen bis fast zum Ende nicht, ob er zu Recht oder zu Unrecht beschuldigt wird. Klar wird aber aus verschiedenen Episoden, die in Rückblenden erzählt werden und die ein genaues Bild der sozialen Verhältnisse geben, dass er ein egoistischer und kalter, ja zynischer Mensch ist, jedoch noch darunter leidet. Besonders berührend ist die Begegnung mit seiner Mutter, die aus dem Dorf angereist kommt, um ihren Sohn zu besuchen. Er führt sie nicht in seine Wohnung, sondern in ein Restaurant am Meer und bringt sie schliesslich wieder zum Bus. Die Stimmung am Meer ist unglaublich melancholisch, erinnert stark an frühe Antonioni-Filme wie etwa *LE AMICHE* (1955). Die Schlusszene deutet aber bereits in eine andere Richtung: Alfredo telefoniert mit einem Kunden, will diesen ökonomisch unter Druck setzen und sagt schliesslich lachend: «Wissen Sie nicht, mit wem Sie sprechen? – Mit dem Mörder!»

Der folgende Film, *I GIORNI CONTATI* (1962), ist Elio Petris persönlichster Film, eine Hommage an seinen Vater. Cesare (Salvo Randone), ein verwitweter Klempner, Mitte fünfzig, erlebt auf dem Weg zur Arbeit im Bus mit, wie ein ihm unbekannter Mann stirbt. Das beeindruckt ihn so, dass er beschliesst, sein Leben zu ändern. Er gibt seine Arbeit auf und will nun "leben". Aber was ist das? Er besucht frühere Freunde, kümmert sich ein wenig um die halbwüchsige Tochter der Nachbarin. Aber irgendwie ist es nicht das Richtige. Vor allem geht das Geld aus, das er gespart hatte. Mit Bekannten trifft er eine Verabredung, einen Autounfall vorzutäuschen, der



4



5



6



ihm einen Arm kosten, aber eine grössere Versicherungssumme einbringen soll. Letztlich aber fehlt ihm der Mut zu dieser Aktion. Die einzige Möglichkeit, die ihm bleibt, ist, wieder zur Arbeit zu gehen. Er fährt im Bus, schaut uns an. Wir schauen ihn an. Der Bus fährt davon, entfernt sich mehr und mehr, wird kleiner und kleiner. Die Landschaft verwandelt sich. Das ist nicht mehr Rom, nicht mehr eine Stadt, das ist etwas Ungewisses, das den Bus in sich hineinsaugt, in sich aufnimmt. In einer schwach leuchtenden Röhre verschwindet der klein gewordene Bus. Das ist der Tod. Völlig unspektakulär, aber klar fühlbar. Das Herz bleibt einem fast stehen! Das ist eines der wunderbaren Schlussbilder, die die Filme Elio Petris auszeichnen.

Elio Petri beschreibt diesen Film im Zusammenhang mit der Nachkriegssituation Italiens und mit seiner eigenen Entwicklung folgendermassen: «Das war eine Periode starker kapitalistischer Restauration und ein Rückschlag für die antifaschistischen und Volksparteien. Die neuen sozialen Beziehungen, die in dieser neuen Phase der kapitalistischen Restauration entstanden, produzierten sofort das Phänomen der Entfremdung in der Gesellschaft. Rossellini, Visconti, Antonioni und Fellini, die das neorealistiche Erbe weiterentwickelten, versuchten, den psychologischen und menschlichen Schaden der Entfremdung zu bezeugen. Meine frühen Filme widerspiegeln auch diesen Gesichtspunkt. Aber im zweiten Film, I GIORNI CONTATI, glaube ich, dass mein zentrales Thema schon ein anderes war als die Art von Erforschung der Psyche, wie es Fellini und Antonioni vornah-

men. (...) In meinem ersten Film, L'ASSASSINO, war ich befasst mit der Frage der psychologischen Entfremdung. In meinem zweiten Film, obgleich er einen starken existenzialistischen Akzent hatte, wurde schon eine klare Position bezüglich der Arbeit eingenommen. Entfremdung wurde nicht als ein psychologisches Phänomen untersucht, sondern als sozialer Tatbestand. (...) Im Sinne von Marx und Sartre. Das ist die Basis meiner Arbeit und kann in allen meinen Arbeiten gefunden werden. Als die Bewegung der Opposition gegen den Kapitalismus sowohl in Europa als auch speziell in Italien Kraft gewann, wurde der politische Charakter meiner Filme reicher und in der Konsequenz stärker.»¹

Diese Entwicklung war offensichtlich nicht einfach und keinesfalls Schritt für Schritt nachvollziehbar. Elio Petri hat stets experimentiert und nach Formen gesucht, die ihn seine Intentionen selbst klarer erkennen lassen und ihn ihrer filmischen Bearbeitung näherbringen konnten. In A CIASCUNO IL SUO (1967) nach dem gleichnamigen Roman Leonardo Sciascia spielt Gian Maria Volonté, noch ganz jung, einen linkischen, ungeschickten Lehrer, der von seinem Gerechtigkeitsgefühl, aber ebenso von seiner unerfüllten Liebe zu einer Frau (Irene Papas) getrieben wird, deren Mann ermordet wurde. Dieser Lehrer tappt einfach in die Falle, und die Frau, die er liebt, hilft seinen Feinden, ihn zu töten. Die Mafia wird kein einziges Mal erwähnt. Dieser Film, der sich noch weitgehend im Umfeld des dokumentarischen Films hält, etwa in der Nachbarschaft Rosis, beein-



1



2



3



4

druckt durch die Glaubwürdigkeit und Komplexität der sozialen Beobachtungen. Auch hier wieder ein grossartiges Schlussbild, das über die Geschichte hinausweist: Die Hochzeit jener Frau mit ihrem Cousin, einem Rechtsanwalt (Gabriele Ferzetti), wird gefeiert. Von ihm ahnen wir, dass er der Mafiaboss der Gegend ist und von der Ermordung des Lehrers zumindest weiss. Die Hochzeitsgesellschaft betritt zufrieden und glücklich die Kirche. Die Kamera steht in der Dunkelheit des Kircheneingangs, und die Hochzeitsgäste kommen auf die Dunkelheit zu, werden mehr und mehr zu Schatten, gewissermassen von der Dunkelheit aufgesaugt, bis sie unsichtbar werden. Es bleibt die Schwärze der Unsichtbarkeit. Der Film nahm an den Filmfestspielen von Cannes 1967 teil und erhielt den Preis für das beste Drehbuch.

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1969) scheint eine Seitenlinie einzuschlagen, ist aber gerade in stilistischer Hinsicht von grosser Bedeutung. Es ist eine scharfe Auseinandersetzung mit der modernen Kunst in der Form eines Horrorfilms oder besser einer expressionistischen Horrorgroteske. Der Künstler (Franco Nero), des Treibens der zeitgenössischen Eventkultur müde, durch die er von seiner Frau (Vanessa Redgrave) getrieben wird, sucht die sprichwörtliche Ruhe auf dem Land. Das Schloss jedoch, in dem er sich einnistet, verweigert sich dem neuen Bewohner. Das Haus rebelliert gegen ihn, vor allem aber gegen seine Frau, die ihn hin und wieder besucht und auch Käufer mitbringt. Die Wände und Decken stür-

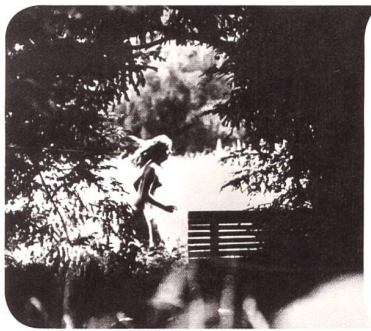
zen ein, es gibt lebensbedrohliche Attacken. Der nicht erlöste Geist einer vorherigen Schlossbewohnerin, in die er sich verliebt, treibt ihn letztlich in den Wahnsinn. Wieder auf ganz andere Weise ein Film, der uns von Überraschung zu Überraschung führt. Und wieder ein faszinierendes Schlussbild: Der Künstler befindet sich im Irrenhaus, produziert am laufenden Band "Werke", kleine Bildchen, die an eine Wäscheleine geklammert werden, für die seine Frau auf dem Kunstmarkt eine Nische gefunden hat und die sie bei ihm abholt. Sie steht unten am Auto, schaut hoch zu seinem Balkon, und die Kamera schwenkt nach oben, auf seinen Balkon, und dann immer höher und höher – dieses Irrenhaus verfügt über Hunderte Stockwerke, ist ein riesiges Gebäude! Es scheint den ganzen Himmel auszufüllen. Die Kunst – unter Kuratel gestellt, am Bandel der Geschäftemacher, enteelt, aber noch da, immanent am Wirken! Eine fundamentale Abrechnung! Dieser Film folgt einem ganz anderen Erzählprinzip als der vorausgehende Mafiafilm, der mit ruhigen Bildern dahinfluss. Von Anfang an ist die Kamera unruhig, schneidet oft die Gesichter von der Seite an. Wir hören zudem Stimmen, die den Maler quälen. Wenn er etwa Zeitschriften kauft, reden sie ihm Sexmagazine ein. Er ist hochgradig nervös. Es liegt eine Stimmung der Unruhe, ja der Angst über dem Film. Dabei sind beide Filme vom gleichen Team gedreht worden.

Wobei hier kurz eingefügt sei, dass Elio Petri, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, stets mit denselben Menschen zusammenarbeitete:



A CIASCUNO IL SUO (1967): 1 Gabriele Ferzetti und Irene Papas; 2 Irene Papas und Gian Maria Volonté; 3 Gian Maria Volonté und Gabriele Ferzetti; 4 Gian Maria Volonté

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA (1969): 5 Vanessa Redgrave und Franco Nero; 6 Franco Nero



6

dem Kameramann *Luigi Kuveiller*, dem Schnittmeister *Ruggero Mastroianni*. Seine ständigen Mitautoren sind *Tonino Guerra* und beziehungsweise oder *Ugo Pirro*. Beginnend mit *UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA* ist *Ennio Morricone* der Komponist.

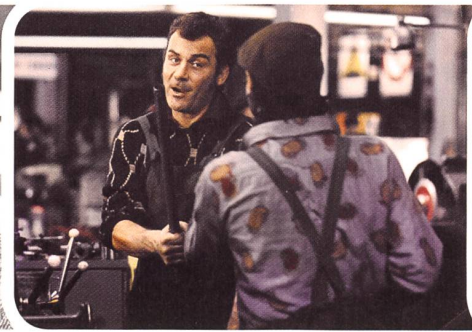
Gian Maria Volonté: «Ohne Zweifel ist Petri der Regisseur, der das am wenigsten hierarchische Prinzip von Filmarbeit hat und der das beste dialektische Verhältnis zwischen allen Mitgliedern des Teams schafft. Für ihn ist Film eine kollektive Arbeit, in die jeder seine Ideen hineingibt, und es ist auch eine ökonomische Sache. Das Team ist eigentlich der Eigentümer des Films.»³

Auf *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO*, den ich als «Klassiker» der Abrechnung mit der bürgerlichen italienischen Gesellschaft bezeichnen würde, folgte *LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO* (1971). Ein begeisterndes und erschütterndes Meisterwerk, das 1972 den Grossen Preis in Cannes (ex-aequo mit Francesco Rosi's *IL CASO MATTEI*) gewann, aber Kollegen und Kritiker teilweise so aufgeregt hat, dass zum Beispiel Jean-Marie Straub öffentlich erklärte, dass dieser Film verbrannt werden müsse! Im Zentrum steht der gut dreissigjährige Fabrikarbeiter Lulù Massa (Gian Maria Volonté). Er malocht seit fünfzehn Jahren und gilt als Musterakkordarbeiter. Bei seinen Kollegen ist er verhasst, denn die Vorgesetzten legen die Norm für die Stückzahlen, die an den Maschinen im Akkord zu erreichen sind, nach seinem Arbeitsrhythmus fest. In völliger

Konzentration auf die Handgriffe, die die Maschine ihm abverlangt, treibt er sich zu Höchstleistungen an. Abends verbleiben nur noch Fernsehen und Schlaf. «Die Existenz des Lulù Massa ist die Existenz eines Menschen, der zur völlig abgestumpften Hochleistungsmaschine geworden ist.»⁴ Eines Tages gerät er in die Maschine und in die Auseinandersetzungen zwischen Kollegen und Vorgesetzte, Gewerkschaften und radikale Studenten. Er wird entlassen, verliert seine Basis. Seine Freundin, die mit ihrem Kind bei ihm lebt, verlässt ihn. Er ist einsam, einziger Kontakt ist ein ehemaliger Arbeitskollege, der im Irrenhaus gelandet ist. Dann aber gelingt es der Gewerkschaft durchzusetzen, dass er wieder an die Arbeit zurückkehren kann. Die Arbeiter haben dank eines Streiks gewisse Verbesserungen erreicht, sie stehen nun am Fließband, bekommen etwas mehr Geld. Wieder eine Schlusssequenz: Während die Arbeiter sich am Montageband die einzelnen Teile, an denen sie ihre Handgriffe verrichten, hektisch und mechanisch weiterschieben, erzählt Lulù im ohrenbetäubenden Lärm einen Traum: Da war eine Mauer, er schlug auf sie ein. Plötzlich gab sie nach und stürzte ein ... und dahinter das Paradies, erst nur Nebel, aus dem sich allmählich undeutliche Gestalten lösten, seine Kumpels, einer nach dem anderen. Am Fließband wiederholen die Kumpels die Sätze von der Traumerzählung, von Mann zu Mann werden sie weitergegeben, weitergeschrien, während der Sinn der Worte im Lärm der Maschinen untergeht. Aber die Produk-



1



2



3

tion läuft wie am Schnürchen. «Ein groteskes Ballett, in dem die Essenz dieses Daseins in ihrer ganzen Grausamkeit und Unmenschlichkeit deutlich wird.»⁴

Gian Maria Volonté schafft eine faszinierende Gestalt, kraftvoll und ratlos und hilflos zugleich. Die verschiedenen politischen Bewegungen, die jeden Tag vor dem Betriebstor demonstrieren und die Arbeiter gewinnen wollen, sagen ihm nichts. Er weiss nicht, was er tun soll, wie er seinem schweren, monotonen Leben entfliehen kann. Zu Hause sammelt er sinnloses Zeug an. Ein Liebesleben hat er nicht mehr, seine Kräfte sind erschöpft. All das, seine Unfähigkeit, seine Situation zu durchschauen und richtig darauf zu reagieren (was wäre das?), zeigt dieser Schauspieler mit ungeheurer Präzision und Kraft.

Elio Petri: «Der Held meines Films ist kein „positiver Held“. Die Originalität dieses Films besteht darin, dass er die gesamte Sowjet-Ikonografie weggeworfen hat, all diese Abzeichen von sozialistischem Realismus, die in Filmen über Arbeiter gewöhnlich benützt werden, und jeglichen Versuch von Propaganda vermeidet. Der Hauptcharakter ist aufgesplittert in viele Teile – wie wir alle es sind –, und er hat nur ein partielles Verständnis für das, was passiert. In ihm wirken alle die Kräfte, die ausserhalb von ihm existieren, er wird von ihnen bestimmt. In ihm sind alle die anderen Charaktere präsent. Er ist alles zusammen zur gleichen Zeit: ein «Stachanow»-Arbeiter, ein Sklave des Besitzers, aus Eigennutz an der Produktion interessiert, ein

TV-Gucker, ein Anarchist, ein Mensch der Mittelklasse, ein Revolutionär, ein Gewerkschaftler – so wie wir alle.»¹

Und Gian Maria Volonté sagt: «Das ist ein dialektischer Film, kein Propagandafilm. Eine kritische, irgendwie expressionistische Analyse der Situation einer „bewusstlosen“ Arbeiterklasse. Wir versuchten eine Röntgenaufnahme der Realität der Arbeiterklasse, in ihrer Arbeitsumgebung (der Betrieb), im Privatleben (Frauen, Kinder, Freizeit). Die kommunistischen Kritiker kritisierten den Film, weil er das Verhältnis zwischen den Arbeitern und der Partei falsch darstelle. Aber dies ist eine Dimension, die wir bewusst vernachlässigten zugunsten eines anderen Aspekts des Problems – die Arbeiter, die in die Fallen und Verführungen der Konsumgesellschaft getappt sind, deren Ziele sich auf das Auto, das Fernsehen, Sport am Sonntag beschränken und die sich selbst in Zeiten von Gewerkschaftskämpfen nicht politisch engagieren. Ich denke, der Film spiegelt einen besonderen Aspekt der heutigen Realität wider – es ist ein kritischer Diskurs über Konsumverhalten, eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Haltung, die unser Bewusstsein einzulullen versucht. Der Arbeiter, den ich spiele, ist sich dieses Prozesses nicht bewusst, aber er bezahlt kontinuierlich für bestimmte Dinge, und jedes Mal, wenn er bezahlt, entdeckt er einen anderen Aspekt seines Zustandes.»³



2



4



5

LA CLASSE OPERAIA VA IN PARADISO (1971): 1 Salvo Randone und Gian Maria Volonté; 2 Gian Maria Volonté und Luigi Diberti; 3 Gian Maria Volonté und Elio Petri bei den Dreharbeiten

4 LA PROPRIETÀ PRIVATA NON È PIÙ UN FURTO (1973):
5 Flavio Bucci

FB 2.14 HOMMAGE **20 21**

So gespalten die Kritik war – der Publikumserfolg war immens. Ein Kassenschlager, der zur Zeit seines Erscheinens im Kino nur noch von Pasolinis *DECAMERONE* (1971) und der amerikanischen *LOVE STORY* von Erich Segal (1970) übertroffen wurde.

Unmittelbar an dieses Meisterwerk schliesst *LA PROPRIETÀ PRIVATA NON È PIÙ UN FURTO* an (1973), ein burleskes Clownsspiel zwischen einem Bankangestellten (Flavio Bucci), der eine Geldallergie hat, sich aus der Bank zurückziehen muss und der nun zu stehlen beginnt, und zwar nur von einem Menschen, einem Fleischer (Ugo Tognazzi), und nur Dinge, die er eigentlich nicht braucht. In diesem Film haben die beiden Hauptakteure die Möglichkeit, ihre Absichten in Form von brechtschen Erklärungen direkt an uns, das Publikum zu richten. Insgesamt ein amüsanter, burlesker Spiel, was jedoch mit der Ermordung des Diebes durch den Fleischer endet und damit die Ernsthaftigkeit der Angelegenheit, die uns stets präsent ist, nochmals unterstreicht.

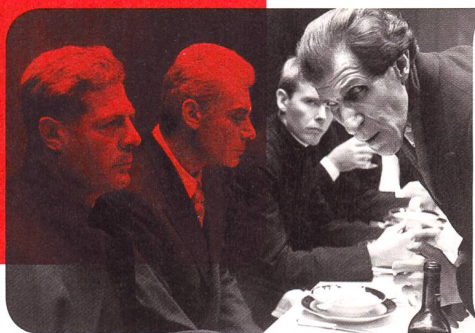
Petri: «In einem gewissen Sinne bedeutet es eine Analyse dessen, was „natürlich“ ist im Verhältnis zwischen unserer Psyche und der Bedeutung von Eigentum, eine Analyse dessen, was als natürliches, legitimes Verständnis von Eigentum oder Besitz in unserer heutigen Gesellschaft angesehen werden kann im Gegensatz zu dem exzessiven, pathologischen Verständnis von Eigentum. Er untersucht die Trennungslinie, jenseits derer das Verständnis von Eigentum zu einer Krankheit wird. Er untersucht

ebenso, wie, als ein Resultat unserer Erziehung, unsere psychische Struktur durch das Konzept von Eigentum bestimmt wird.»¹

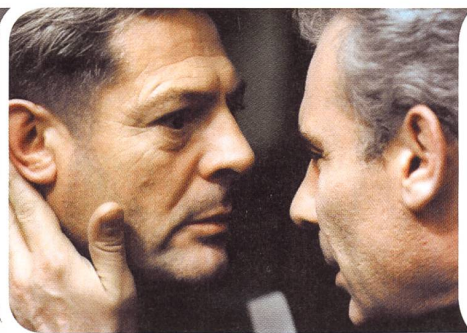
Petri setzt seine Untersuchungen der italienischen Gesellschaft mit der «schwarzen Farce» *TODO MODO* (1976) nach Motiven des gleichnamigen Romans von Leonardo Sciascia fort. Wie jedes Jahr treffen sich die Spitze der PCD sowie Vertreter von Wirtschaft und Politik zu religiösen Exerzitien in einem Kloster des Heiligen Ignatius von Loyola. Diese Exerzitien werden von Don Gaetano (Marcello Mastroianni) geleitet. Der prominenteste Teilnehmer ist der Präsident (Gian Maria Volonté). Der Tagungsort ist eine unterirdische Klosteranlage mit ausgedehnten Katakomben, an allen Punkten der Räume videoüberwacht. Es gibt keine Möglichkeit, unbeobachtet beziehungsweise ungehört zu bleiben. Er ist absolut isoliert von der Aussenwelt, von der nur hin und wieder Nachrichten über eine im Land grassierende Epidemie hereindringen, die bereits ihre ersten Todesopfer gefordert hat. Von Beginn an wird klar, dass es hier nicht um geistige oder geistliche Erneuerung geht, sondern um politische Intrigen, um Abstimmungen der einzelnen Machtsphären. Wenn Don Gaetano zur Übung etwa über die Sünde oder die Hölle ruft, die natürlich von allen Anwesenden wahrgenommen wird, sind das stets Möglichkeiten der politischen und ökonomischen Bündnisschliessung und – mehr und mehr – der Eliminierung der „Feinde“. Bereits bei der ersten Übung gibt es eine Leiche. Ein Mann wird erschossen. Und nun vollzieht sich von Übung zu Übung Mord nach Mord, es breitet



1



3



1



4

sich eine Atmosphäre der Angst aus. Wer wird das nächste Opfer sein? Wer ist oder sind die Täter? Es gibt keinerlei Entspannung. Es geht um Macht, und es geht um Tod. Von diesem Fieber ist selbst die Frau des Präsidenten (Mariangela Melato), die er als Einziger heimlich bei sich hat, nicht ausgenommen. Sie gesteht Don Gaetano, dass ihre Sünde darin liege, dass sie ihren Mann als Christus sieht und dass sie sich ihn tot wünsche, damit er als Denkmal der Macht ewig existiere. Der Präsident ist ein Heuchler ersten Grades, der permanent unter dem Kreuz der Verantwortung zu leiden vorgibt, die er seit so vielen Jahren trägt, der Sanftheit und Demut ausstrahlen bestrebt ist, aber im Laufe der Handlung blättert diese Tünche ab, und es kommt schliesslich zu einer Art Gerichtsverhandlung über den noch verbliebenen Rest der Anwesenden, in dem – vom Präsidenten höchst ironisch geführt – deren Milliardenraub und deren Verschleierungen aufgedeckt werden. Die Entschlüsselung der Akronyme der Firmen, die sie vertreten, die der Präsident mit einer süffisant lächelnden Grausamkeit vornimmt, ist eine Mischung aus Gespenstermärchen und Realität. Ein satanisches Ritual vollzieht sich mit unaufhaltsamer Gewalt. Dazwischen wirft der Film einen Blick auf die Aussenwelt, wo grosse Gas oder Gift versprechende Autos durch die Stadt fahren und alles in Nebel hüllen. Das Schlussbild ist überwältigend. Der Präsident, begleitet von seinem ständigen Bodyguard, geht durch die Halle des Hotels, wo, zur Abreise bereit, die Koffer und Utensilien der Beteiligten stehen, auf seinen Wagen zu: In der Park-

anlage des Hotels liegen Papiere verstreut am Boden. Der Präsident hebt einige Blätter auf, deckt damit die von ihnen zunächst verdeckte Leiche des Mannes auf, den wir kurz zuvor noch bei der Gerichtsverhandlung erlebt haben. Mit einer Art sanften Spottes kommentiert er den Tod dieses Menschen. Weiter folgt er der Spur der Papiere durch den Park, wird mit Leiche nach Leiche konfrontiert, jede auf andere Weise zugerichtet. Schliesslich sagt er, allein übrig geblieben, auf seine unnachahmliche devot-sanfte, zart lächelnde Weise, uns ansehend: «Nun kann ich auch sterben.» Der Begleiter, etwas zurückgeblieben, zieht seine Waffe. Wir sehen es nur unscharf. Wir hören den Schuss.

Dies ist der düsterste, bedrückendste Film Elio Petris. Es ist das Bild der Apokalypse. Die Spannung ist immens, man kann sich nicht befreien, es gibt keine Entlastung. Es mutet an wie eine zeitgenössische Version der «Göttlichen Komödie». Man kann hier wirklich Petri in einem Atemzug mit Dante nennen.

Aber offensichtlich hat Elio Petri mit diesem Film die italienische Gesellschaft überfordert. Der Film wurde sehr zurückhaltend aufgenommen. Nur *Ciccio Ingrassia*, der Darsteller von Voltrano, einer Nebenrolle, wurde in Italien als bester Nebendarsteller ausgezeichnet. Die Ermordung Aldo Moros (1978), zwei Jahre nach der Veröffentlichung des Films, dessen bril-



TODO MODO (1977): 1 Gian Maria Volonté und Marcello Mastroianni; 2 Marcello Mastroianni; 3 Marcello Mastroianni, Gian Maria Volonté und Ciccio Ingrassia; 4 Marcello Mastroianni und Mariangela Melato

LA DECIMA VITTIMA (1962): 5 Ursula Andress und Elio Petri bei den Dreharbeiten

lant-satirisches Porträt als "Präsident" in *TODO MODO* ganz unübersehbar war, bot sicherlich einen willkommenen Anlass, dass der Film nicht mehr gezeigt, also faktisch verbannt wurde.

Elio Petri: «Als ich beschloss, das Buch von Sciascia für den Film zu adaptieren, hatte ich nur ein Ziel: nämlich, der Democrazia Cristiana Schaden zuzufügen, und zwar aus der am meisten voreingenommenen Perspektive.» Und am Ende dieses Gesprächs mit Gili sagt er: «Mit anderen Worten, das Ende von *TODO MODO* repräsentiert im metaphorischen Sinne einen Alptraum der DC, der sozusagen für den Rest von uns ein Traum ist.»⁵

Heute muss man sagen, dass dies einer der ganz grossen Filme des zwanzigsten Jahrhunderts ist, der weit über Italien hinausblickte. Anstrengend und quälend, aber reich und faszinierend, strahlend wie ein Edelstein und schroff wie ein Diamant. Auch wenn es nicht sein letzter Film ist – es folgte noch *BUONE NOTIZIE* (1979) – betrachte ich *TODO MODO* als einen der zentralen Teile des Gesamtwerks von Elio Petri, seines Erbes.

Ich zitiere aus dem Programmheft des Berliner Kinos Arsenal zur letztjährigen Elio-Petri-Reihe: «Wie kein zweiter hat es Petri verstanden, in seinen scharfen Untersuchungen der italienischen Nachkriegsgesellschaft Politik und Genre, Marx und Pop, Autobiografie und Analyse, Experiment und Narration zusammenzufügen und damit ein oft unbequemes, Kontroversen auslösendes Kino zu schaffen, dessen Energie, Wucht und Direktheit noch heute beeindruckt.»

Angesichts des heutigen Zustandes der Kinematografie, der die Avantgarde abhanden gekommen ist und die folglich, von wenigen Ausnahmen abgesehen (etwa Béla Tarrs *THE TURIN HORSE*, 2011) ohne ästhetische, philosophische und politische Tiefe, Kraft und Lebendigkeit dahin dümpelt, wirkt Elio Petris Werk wie ein leuchtender Himmelskörper, der unsere Gedanken und unsere geistige und sinnliche Wahrnehmung der Welt erhellen und schärfen kann. Wir sollten dieses Erbe nicht ausschlagen.

Erika Richter

¹ «Kino ist nicht für eine Elite, sondern für die Massen», Joan Mellen, Ein Interview mit Elio Petri, *Cineaste*, Vol. 6, Nr. 1, 1973

² Zitat aus *ELIO PETRI – APPUNTI SU UN AUTORE* von Federico Bacci, Nicola Guarneri, Stefano Leone, 2005, zitiert nach dem Programmheft des Kinos Arsenal, Berlin, November 2013

³ Gian Maria Volonté talks about cinema and politics, in *Cineaste*, Nr. 7/1975, New York

⁴ «Lulù Massa oder Eine jämmerliche Existenz», Carlo Révay in *Neue Zürcher Zeitung* vom 26.2.1972

⁵ Elio Petri, Interview zu *TODO MODO* mit Jean A. Gili, in: Jean A. Gili: «Le cinéma italien», Paris, 1978, zitiert nach Rainer J. Hanshe: Elio Petri, *Writings on cinema and life*

Literatur
Rainer J. Hanshe: Elio Petri. *Writings on Cinema & Life*, herausgegeben von Jean A. Gili, New York, Contra Mundum Press, 2013

Gerettet und gekettet

IDA von Pawel Pawlikowski



Da führt eine Rekonstruktion zur nächsten, und zwar auf dem Weg über eine dritte. Der Sog der Vergangenheit rafft alles mit sich und versperrt den Blick auf neuere Zeiträume, gerade auch solche, die sich erst auftun sollten. Aus heutiger wie historischer Sicht erscheint Polen als ein wieder und wieder zerrissenes und gekittetes Land, auf dem so vieles lastet: zumal die Perioden, da wechselnd Katholiken, Antisemiten, Stalinisten regierten. Parlamentarisch abgemilderte Phasen schlichen sich nur zögernd ein und verliefen sich wieder.

Eingeklemmt in die Religionen, auch die jüdische, vor allem aber zwischen die imperialen Grossmächte im Westen und Osten, wird das Land zum Spielball, Exerzierfeld und Durchzugsgebiet europäischer Einmarsch- und Expansionsgelüste. Wer immer Polen gerade wieder in Schach hält, verbessert die eigenen Aussichten merklich, zusätzliche Teile des Kontinents unter seine Verfügung zu bringen. So war es im zwanzigsten Jahrhundert;

ob sich mit dem einundzwanzigsten dauerhaft etwas ändert, steht dahin.

IDA entsteht 2012 und kommt zum Schluss, dass sich die vorangegangenen Epochen neuerdings überblicken liessen, während von den eben begonnenen kaum noch etwas zu sehen sei. Der Film von Pawel Pawlikowski blendet ein halbes Jahrhundert zurück, in die frühen Sechziger mit ihrem zaghaften Wiederaufbau, um von dort einen Schritt weiter zu lenken: vor das Ende des Zweiten Weltkriegs. Damals häuften sich die Massaker im ganzen Land; innere und äussere Konflikte waren ineinander verkeilt.

Anna zum Beispiel, wie sie anfänglich genannt wird, ist als Kriegswaise unter Nonnen aufgewachsen und steht nunmehr davor, feierlich Treue, Armut und Keuschheit zu geloben. Ihre einzige überlebende Verwandte ist Wanda. Die Tante gab das Mädchen, deren Eltern und Bruder umgebracht und im Wald verscharrt worden waren, in kirchliche Obhut, damals wohl die einzig mögliche Lösung.

Intra muros, extra muros

Inzwischen versucht sie zu verhindern, dass die Nichte lebenslang hinter Klostermauern verschwindet und damit sozusagen unter ihrem Kopftuch, das eine Haartracht von lasziver Schönheit verdeckt. «Du bist also die jüdische Nonne», bekommt die einst Gerettete und jetzt Gekettete zu hören, erstmals in ihrem Leben. «Dein wahrer Name ist Lebestein.» Die Priester und Ordensschwester hatten damals Ida, wie sie eigentlich hiess, kurzerhand zur Christin erklärt; damit bewahrten sie das Kind vor den Nachstellungen durch Nazis und nationalistische Helfershelfer.

Nun machen sich Tante und Nichte auf Spurensuche, quer durch Provinzen, die auch unter den jetzt herrschenden Kommunisten noch den Geruch der früheren Verfolgungen und Vernichtungen atmen. Unterwegs zeigt sich, dass die beiden Frauen sich kaum stärker voneinander unterscheiden könnten. Wanda, die weltliche, genannt «die Rote», hat alles schon ausgekostet, und wenns nur Wod-

ka, viel blauer Dunst und ein gelegentliches Betthupferl wäre; sie titulierte sich gleich selber als Nutte. Als Staatsanwältin und Richterin war sie befugt, Todesurteile gegen sogenannte Volksfeinde zu betreiben und zu fällen. Ida hingegen, die Gläubige, wähnt schon zu Lebzeiten in der verheissenen paradiesischen Ewigkeit zu weilen, fernab von allem, was von dieser Welt wäre.

Praktische Umstände werden die ungleichen Zwei noch wochenlang verbinden, aber die Gegensätze können sie nur auseinanderbringen: Jüdinnen beide, die nie wirklich solche haben sein dürfen, weder geduldet noch integriert, geschweige denn frei in ihrer Wahl. Wanda schliesst, ihre Sorge um das tatsächliche oder vermeintliche Wohl ihrer Nichte habe das Ziel verfehlt. Ida wiederum, die jüngere, geht auf eine schwierige Entscheidung zu: zwischen «intra muros» und «extra muros». Das Entweder-oder des Drinnen- oder Draussenseins, von Kopftuch oder Rotschopf wird ihr ganzes Leben bestimmen.

Das Vorbild für die schillernde Figur der Wanda will der Autor in den Achtzigern kennengelernt haben: Eine exilierte Polin, die rauchte, trank und scherzte und ihm warmerherzig und grosszügig vorkam. Von England, wo sowohl er wie Helena Brus lebten, verlangte die Regierung in Warschau, sollte Pawel Pawlikowski später erfahren, die Auslieferung eben jener einen Frau, die in jüngeren Jahren eine stalinistische Staatsanwältin gewesen war; sie wurde inzwischen wegen sogenannter Verbrechen gegen die Menschlichkeit gesucht, allerdings vergeblich.

Tempi passati

Form und Handlung stützen einander auf eine Weise, wie sie im Kino selten gelingt. Das Schwarzweiss soll demjenigen der Jahre um 1960 entsprechen, als eben noch Zeit war, das Verfahren zu perfektionieren, da wurde es schon von der Farbe überholt. Andererseits sind es aber Graustufen von heute, also eher selten, und dazu möchten sie auch stehen: digitale nämlich und, wenn konsequent angewendet, unendlich differenziert.

Mit geringem Aufwand an Beleuchtung wechseln sie zwischen Hell und Dunkel, von Schwarz über Grau zu Weiss. Wo früher nur Scheinwerfer halfen, erscheinen plötzlich Glanzlichter, wie aus dem Nichts. Eine neu bearbeitete Kopie des über fünfzigjährigen Western *HIGH NOON* etwa bringt es fertig, Gesichter, aber auch Räume zu modellieren, die im analogen Original viel flächiger wirkten. Gewiss, zu ihrer Zeit sahen die Bilder anders aus, aber von Fall zu Fall kann eine nachträgliche Verbesserung nur willkommen sein und ist sicher jedem Verlust vorzuziehen.

Bei *IDA* trägt auch das historische Seitenformat vier zu drei etwas dazu bei, die Illusion eines Kinostücks von anno dazumal zu erzeugen und damit, alles in allem genommen, echter auszusehen als echt: nach Art der Fälschungen, die früher oder später in die Authentizität zertifiziert werden wie die Restaurationen jahrhundertealter Fresken. Anders steht es um den Ton, indem er heute eine Reinheit erlangt, die bei den rauschenden Lautsprechern von 1960 etwas Unerhörtes war. Wem freilich jene unbeholfene Qualität nie zu eigenen Ohren gekommen ist, weil die Anlagen von damals inzwischen ausser Gebrauch sind, dem kann die Lauterkeit von heute nur

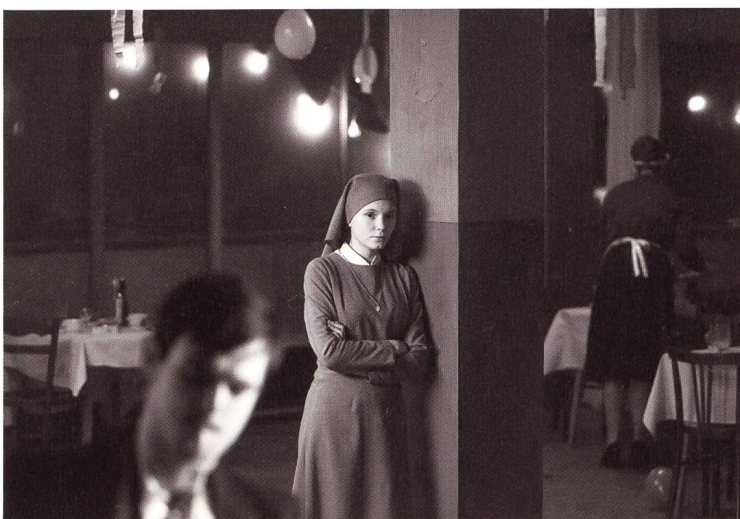
billig sein, einerlei ob authentisch oder nachgebessert.

Die kristallklare Musik, italienische Schlager wie «*Ventiquattromila baci*», «*Love in Portofino*» und «*Guarda che luna*», dazu das lamentierende Saxofon von John Coltrane verdeutlichen nur noch, was die Dialoge vorgeben. Schleichend verändert Kultur aus dem Westen, immerhin an der Oberfläche, auch das Hinterland der osteuropäischen Staaten. Und nächstens beginnen die besten Jahre des polnischen Films, doch deutet *IDA* nur kurz darauf hin, etwa anhand eines Zitats aus *MUTTER JOHANNA VON DEN ENGELN* von Jerzy Kawalerowicz.

DAS MESSER IM WASSER von Roman Polanski wird bald einmal Massstäbe setzen, und etwas früher haben es auch die ersten Arbeiten von Andrzej Wajda getan: zum Beispiel *KANAL* oder *ASCHE UND DIAMANT*. Gewiss: «*Tempi passati*». Doch wenigstens von der Leinwand her gesehen könnte das Polen des einundzwanzigsten Jahrhunderts eine Besinnung auf jene noch halb schummrigen, aber zu ihrer Zeit sehr wirksamen Beispiele dankbar ertragen. Auf dem Punkt insistiert Pawel Pawlikowski leise, doch vernehmlich genug.

Pierre Lachat

R: Pawel Pawlikowski; B: Pawel Pawlikowski, Rebecca Lenkiewicz; K: Lukasz Zal, Ryszard Lenczewski; S: Jaroslaw Kaminski; A: Katarzyna Sobanska, Marcel Slawinski; Ko: Aleksandra Staszko. D (R): Agata Kulesza (Wanda), Agata Trzebuchowska (Anna), Dawid Ogrodnik (Lis), Jerzy Trela (Szymon), Adam Szyszowski (Feliks), Halina Skoczynska (Mutter Oberin), Joanna Kulig (Sängerin), Dorota Kudak (Kaska), Natalia Lagiewczyk (Bronia), Afrodyta Weselak (Marysia). P: Opus Film, Phoenix Film Investments; Eric Abraham, Piotr Dzieciol, Ewa Puszczyńska. Polen 2013. Schwarzweiss; 80 Min. CH-V: Frenetic Films



Luxus einer untergegangenen Welt

THE GRAND BUDAPEST HOTEL von Wes Anderson



Zubrowka heisst das imaginäre Land, das Wes Anderson für *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* kreiert hat. Der Name stammt nicht aus dem Hier und Heute. Es ist eine sehr, sehr ferne Zeit, in der der Film spielt, und eine fremde Welt: eine hermetisch abgeriegelte, die aber doch den Charme einer versunkenen Welt ausstrahlt. Einst war sie Teil des österreichisch-ungarischen Reichs, danach Bestandteil eines anderen Imperiums, des kommunistischen, heute, nach dessen Zerfall, ist die Vergangenheit nur noch eine Erinnerung. Am Anfang steht ein Grabstein, das Denkmal des grossen Nationalschriftstellers, das über und über mit Orden behangen ist, als wolle man damit der zunehmenden Bedeutungslosigkeit trotzen. Um den Abstand zum Zuschauer von heute zu unterstreichen, bedient sich der Film einer mehrfachen Rahmenhandlung: 1985 ist dieser Schriftsteller noch am Leben, ein alter Mann, der an seinem Opus magnum arbeitet; 1968 erleben wir ihn als jungen Mann im

heruntergekommenen Grand Budapest Hotel, das immer noch als Kurort dient. Man macht ihn auf einen alten Herrn aufmerksam. Der sei der Besitzer des Hotels, nächtige aber bei seinen Aufenthalten stets in einem kärglichen kleinen Raum. Das setzt natürlich die schriftstellerische Phantasie in Gang, und so kommen die beiden ins Gespräch: Was folgt, ist die Geschichte des Grand Budapest Hotel und wie aus dem Hotelpagen Zero der Hotelbesitzer Zero wurde.

Die Geschichte beginnt 1932, unmittelbar vor dem Machtantritt Hitlers in Deutschland. Im Hotel laufen alle Fäden bei Monsieur Gustave, dem Concierge, zusammen. Der elegante Mann mit dem Clark-Gable-Bärtchen hat alles unter Kontrolle – oder doch fast alles: Der neue Hotelpage Zero muss ihm erst vorgestellt werden und ein kleines Verhör über sich ergehen lassen. Aber danach schliesst ihn Gustave in sein Herz. Es ist noch etwas Platz da, obwohl es doch überwiegend den älteren,

wohlbetuchten Damen unter den Hotelgästen gehört, die nicht zuletzt wegen Monsieur Gustave immer wieder hierher zurückkehren, denn er betätigt sich auch als Gigolo.

Das bringt ihn nach dem plötzlichen Tod von Madame D. in den Besitz einer Erbschaft, aber damit fangen die Probleme auch an. Denn Dmitri, der Sohn von Madame D., mag sich damit nicht abfinden. Des Mordes an Madame D. beschuldigt, sieht sich Gustave mit Zero im Schlepptau alsbald einer Verfolgungsjagd ausgesetzt, bei der es um Leben und Tod geht. Dmitris Gehilfe Jopling, ein finsterner Bursche mit Bürstenhaarschnitt und stets in einen schwarzen Ledermantel gehüllt, schreckt vor nichts zurück. Im Verlauf des Films wird der Zuschauer mit vier abgetrennten Fingern und einem abgetrennten Kopf, der in Grossaufnahme aus einem Weidenkorb gezogen wird, konfrontiert. Ein beredter Kontrast zu all den liebevollen und skurrilen Details (etwa die in rosa Schachteln verpackten

Tortenkreationen), die auch diesem Anderson-Film so einschmeichelnd verführerische Oberflächen verleihen.

Andersons *THE DARJEELING LIMITED* und *MOONRISE KINGDOM* spielten weitgehend draussen, *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* hingegen ist ein Studiofilm. Selbst viele Aussenaufnahmen erwecken den Eindruck des Artifizialen, als seien sie im Studio mit Hilfe von Greenscreen und digitalen Tricks entstanden. Im Hotel sieht man zu Beginn ein Wandgemälde, das einen einsamen Hirsch auf einer Bergspitze zeigt, diese ist allerdings so schmal, dass der Hirsch unmöglich dort hingelangen konnte – ein surreal anmutendes Bild, das an die höchst artifizialen Bilderwelten des kanadischen Filmmachers Guy Maddin erinnert, die der Stummfilmästhetik huldigen.

Beim Zuschauer beschwört das Setting des Films auch Kinoerinnerungen herauf, etwa an *THE EMPEROR WALTZ*, einen der unbekanntesten Filme Billy Wilders, aber auch an Hitchcocks *THE LADY VANISHES* oder Lubitschs *THE MERRY WIDOW* und Chaplins *THE GREAT DICTATOR* – Filme von Europäern, die nach Amerika gingen (auch wenn sie das im Fall von Chaplin und Lubitsch schon lange vor 1933 taten, hätten sie danach aufgrund ihrer jüdischen Herkunft nicht zurückkehren können). Vielleicht auch noch an Hollywoodfilme aus dieser Zeit, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzten und dabei auf dem Studio-backlot pittoreske Kleinstädte entwarfen, man denke zumal an MGM-Produktionen wie Fred Zinnemanns *THE SEVENTH CROSS* (nach Anna Seghers, 1944) oder Frank Borzages *THREE COMRADES* (nach Erich Maria Remarque, 1938) und *THE MORTAL STORM* (1940).

«Inspired by the works of Stefan Zweig» heisst es zu Beginn des Nachspans. Diesen Autor, der ebenfalls vor den Nazis ins Exil ging, kennt man heute, nicht nur in den USA, sondern vielleicht auch in Europa, wohl eher als Vorlagenlieferant einiger grossartiger Filme: tragische Geschichten von nicht erwidelter Liebe, von denen Max Ophüls' *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* die bekannteste ist. Wes Anderson hat Zweig in Paris entdeckt, wo er seit geraumer Zeit vorwiegend lebt. Sein Film ist Produkt der Imagination, aber die ist keine reine Nostalgie: Das Symbol der neuen Herrschaft in Zubrowka, ein Doppel-Z, ist dem nationalsozialistischen SS-Zeichen nicht unähnlich; Monsieur Gustave mag am Ende die neuen Herren mit einer gelangweilt-sarkastischen Bemerkung über ihre stillen Uniformen abtun. Aber das ist in diesen Zeiten durchaus ein politisches Statement. Denn die Kugeln in den Gewehrläufen der Uniformträger sind echt. So kommt Zero in den Besitz des Hotels.

THE GRAND BUDAPEST HOTEL ist auch ein Familienfilm, wie alle Anderson-Filme. Der durchwegs unsympathischen Familie der Erben von Madame D. stellt er die Familie der Hotelangestellten gegenüber, die der gemeinsame Dienst an den Gästen verbindet, aber auch die «Society of the Crossed Keys», einen (Geheim-)Bund von Concierges von Luxushotels in ganz Europa, auf die Gustave in seiner Not zählen kann. Die Montagesequenz, in der die Telefonate dieser Männer gezeigt werden, bietet für mehrere Darsteller aus Wes Andersons *stock company* den einzigen Auftritt. So ist das Plakat des Films, das die Porträts von siebzehn Schauspielern versammelt, nicht nur ein hilfreiches Verkaufsargument, sondern fungiert auch als Gedächtnisstütze

für den Zuschauer, der nicht alle in der Kürze ihres Auftritts identifizieren können. Bei einer Schiesserei im Hotel kurz vor Ende ist hinter einer der sich öffnenden Türen für einen winzigen Moment sogar *George Clooney* zu sehen (der zur gleichen Zeit wie Anderson in Deutschland, ebenfalls mit Aufnahmen im Studio Babelsberg, *THE MONUMENTS MEN* drehte; *Bill Murray* und *Bob Balaban* spielen hier wie dort mit).

Zum Überschuss, den sich Wes Anderson in seinen Filmen leistet (dieser Luxus war aber noch nie so ausgeprägt wie hier), gehört auch, dass die dreiuundfünfzigjährige *Tilda Swinton* sich jeden Tag vier Stunden in der Maske aufhielt, um vor der Kamera als vierundachtzigjährige Madame D. zu überzeugen – ein Luxus, der perfekt passt zu der untergegangenen Welt, die der Film zelebriert. Wenn gegen Ende von Monsieur Gustave gesagt wird, «seine Welt war schon längst verschwunden, bevor er sie betrat», dann schwingt darin vielleicht auch das Eingeständnis des Regisseurs mit, dass er selber sich am liebsten in Welten einrichtet, die er ganz nach seinen eigenen Phantasien gestalten kann.

Frank Arnold

R, B: Wes Anderson; K: Robert Yeoman; S: Barney Pilling; A: Adam Stockhausen; Ko: Milena Canonero; M: Alexandre Desplat. D (R): Ralph Fiennes (M. Gustave H.), Tony Revolori (Zero Moustafa), F. Murray Abraham (Mr Moustafa, Zero alt), Mathieu Amalric (Serge X.), Adrien Brody (Dmitri), Willem Dafoe (Jopling), Bob Balaban (M. Martin), Jude Law (junger Schriftsteller), Bill Murray (M. Ivan), Edward Norton (Henckels), Saoirse Ronan (Agatha), Léa Seydoux (Clotilde), Tilda Swinton (Madame D.), Tom Wilkinson (der Autor). P: Scott Rudin Productions, Indian Paintbrush, American Empirical Pictures, Studio Babelsberg. Grossbritannien, Deutschland 2014. 100 Min. V: 20th Century Fox



HER Spike Jonze

In diese Stimme muss man sich einfach verlieben: freundlich, schalkhaft, tief, rau, immer in Gefahr, zu versagen oder sich zu überschlagen, besonders bei herzhaftem Lachen oder diebischer Freude. Eine Stimme, die Reife und Erfahrung ausstrahlt, von der erotischen Anziehung ganz zu schweigen, und natürlich – das ist nicht zu viel verraten, weil der Film seit den Festivals in Rom und Rotterdam sowie dem US-Kinostart in aller Munde ist – gehört sie *Scarlett Johansson*. Das Besondere am neuen Film von Spike Jonze: Johanssons Stimme ist keinem Körper zugeordnet. Sie ist eigentümlich entortet, virtuell und nur dann zu hören, wenn sich jemand per Knopf im Ohr ins Operating System des heimischen PCs samt Smart-Phone einklinkt. *Scarlett Johansson* ist darum nie im Bild zu sehen, und doch löst sie, nur vermittelt durch ihre Stimme, eine Sehnsucht aus, der etwas Magisches anhaftet. *HER* spielt in der Zukunft, und doch greift der Film auf die Muster der Screwball Comedy der dreissiger Jahre zurück. Jonze verbindet die beiden gegensätzlichen Pole seiner Erzählprämisse auf ebenso originelle wie ungewöhnliche Weise und entwirft dabei ein glaubwürdiges Szenario. Denn Menschen, die mit sich selbst zu reden scheinen, weil sie über unsichtbare Telefone mit der Aussenwelt verbunden sind, begegnen einem auf der Strasse zuhau.

Jonze erzählt die Geschichte von Theodore Twombly, einem scheuen, hochsensiblen Einzelgänger, der seine Lebensuntüchtigkeit mit Hornbrille, unvorteilhaftem Schnauzbart und hochtaillierten Cordhosen, die farblich nicht so recht zu den Schuhen passen wollen, symbolhaft unterstreicht. Seinen Lebensunterhalt verdient er mit dem Schreiben sehr persönlicher und anrührender Liebesbriefe für andere, ein schöner Rückgriff auf althergebrachte Methoden der Kommunikation inmitten der Allgegenwart der Social Media. Privat hat Theodore seine Einfühlbarkeit allerdings nichts genutzt: Seine Ehe mit Catherine ist gescheitert, die Scheidungspapiere harren der Unterzeichnung. Und weil ihm die Menschen nicht ge-

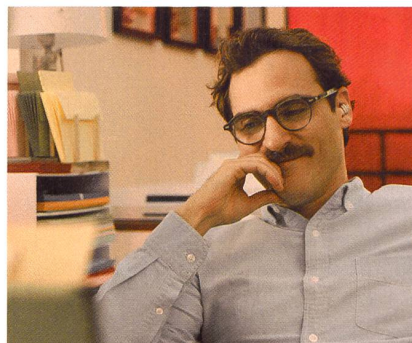
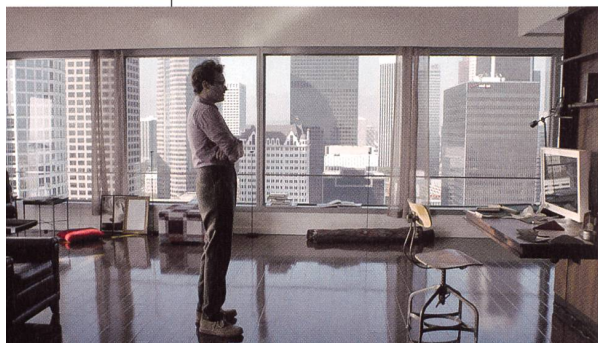
heuer sind, verlässt Theodore sich auf die Technik. Abspielen von Musik, Zeitvertreib mit Hologrammspielen, Ordnen und Vorlesen von E-Mails, sogar Vermittlung von Telefonsex – alles regelt der Computer, und dann meldet sich mit der Installierung des neuen Operating Systems die freundliche Stimme einer jungen Frau, die sich auf Nachfragen den Namen Samantha gibt. Fortan überrascht Samantha Theodore mit Neugier, Verständnis, Humor und Sensibilität und bringt ganz nebenbei sein Alltagsleben auf Vordermann. Samantha verfügt über eine hochkomplexe künstliche Intelligenz, die sie geradezu menschlich erscheinen lässt. Darüber hinaus hat sie – neben den Daten, auf die sie zugreifen kann – ein untrügliches Gespür dafür, der Wahrheit auf den Grund zu gehen. So macht sie sich ein genaues Bild von Theodore, seinen Problemen und Komplexen, seinen Vorlieben und Abneigungen. Sie tauschen Ideen und Geheimnisse aus, teilen Sorgen und Nöte und lernen sich immer besser kennen. Er nimmt sie mit auf seine Ausflüge durch die Stadt, die Berge und zum Strand, sie erblickt über das Kameraauge seines Handys seine Welt. Aus ihrer Perspektive erscheint ihm sein gleichförmiger Alltag mit einem Mal falsch, verbesserungswürdig. Und so ist aus der Assistentin eine Freundin und Vertraute geworden, mehr sogar.

Das Erstaunliche an der Entwicklung dieser Beziehung ist, dass sie – in klug und lebendig geschriebenen Dialogen – absolut natürlich wirkt. Die Illusion, dass sich hier Mann und Frau begegnen, ist nahezu perfekt. Man muss sich nur die Mimik von *Joaquin Phoenix* ansehen, um diesem Anschein zu erliegen: Wie er sich freut, wenn sein mobiles Telefon klingelt, wie er konzentriert zuhört, wie er mit Erstaunen oder Interesse auf das Gesagte reagiert, wie er über einen Scherz lacht. Dabei folgt Jonze einem Romantizismus, der in zahlreichen Melodramen – Douglas Sirk, John M. Stahl und Frank Borzage kommen einem in den Sinn – und Komödien, von Howard Hawks bis Mitchell Leisen, anklingt. Die Liebe ist

hier so stark, dass sie alle Hindernisse überwinden will. Doch ausgerechnet Samanthas Wunsch nach körperlicher Manifestierung sorgt für eine Katastrophe, der eine noch schlimmere folgen soll. Das macht aus *HER* ein kluges filmisches Traktat über das Wesen und die Risiken der Intimität in der modernen Welt, über das Wesen der Liebe überhaupt, über ihre Gegenseitigkeit, über Vertrauen und Mitgefühl, über Eifersucht und Angst, kurzum: über ihre Menschlichkeit. Wie verliebt man sich in Zeiten des Internets, wenn Menschen sich durch Facebook und E-Mail miteinander verbunden fühlen und die sichtbare Präsenz mehr und mehr an Bedeutung verliert? Dass diese Frage durch eine digitale Persönlichkeit ohne Körper ausgelöst wird, macht die sanfte Ironie des Films aus. Und gibt dem Filmemacher eine ungeahnte erzählerische Freiheit: Jonze hat seine Geschichte in ein lichtdurchflutetes und farbenfrohes, sauberes und elegantes, sogar autofreies Los Angeles der nahen Zukunft eingebettet. Eine strenge Architektur und fast unsichtbare Technologie widerpiegeln die selbstauferlegte Isolation der Menschen. Fast beiläufig, mit nur wenigen subtilen Veränderungen der Realität zeichnet er, unterstützt durch den schönen Soundtrack von *Arcade Fire*, das Bild einer fortschrittlichen Kommunikationsgesellschaft, in der ständig jeder mit jedem verbunden ist. Spike Jonze erzählt im modernen Gewand eine unmoderne Liebesgeschichte, sanft, warmherzig, komisch und lebendig. Und sehr romantisch.

Michael Ranze

R, B: Spike Jonze; K: Hoyte van Hoytema; S: Jeff Buchanan, Eric Zumbrunnen; A: K. K. Barrett; Ko: Casey Storm; M: Arcade Fire. D (R): Joaquin Phoenix (Theodore Twombly), Rooney Mara (Catherine), Amy Adams (Amy), Scarlett Johansson (Stimme von Samantha, dem Betriebssystem), Olivia Wilde (Blind Date), Portia Doubleday (Isabella), Matt Letcher (Charles), Chris Pratt (Paul), David Azar (Scheidungsanwalt). P: Annapurna Pictures; Megan Ellison, Spike Jonze, Vincent Landay. USA 2013. 126 Min. CH-V: Elite Film, Zürich; D-V: Warner Bros., Hamburg



LE DÉMANTÈLEMENT

Sébastien Pilote

Schon der Titel kündigt von Nieder- gang: LE DÉMANTÈLEMENT lässt sich über- setzen mit «Zerschlagung», «Zerstörung». Um eine solche geht es vordergründig in die- sem Drama: Als seine ältere Tochter sich in finanzieller Not an ihn wendet, entscheidet sich der dreiundsechzigjährige Schafzüchter Gaby, seinen Bauernhof zu veräußern. Das Lebenswerk von Generationen soll also zer- stört werden, damit Marie sich Wagen und Haus leisten kann. So zumindest sieht es Gabys Freund und Buchhalter Louis, so sehen es Gabys Exfrau und seine jüngere Tochter Frédérique – die als Bühnenschauspielerin freilich selbst oft auf finanzielle Hilfe ange- wiesen ist. Bloss Gaby selbst gewinnt dem Ganzen bei aller Trauer auch Gutes ab: Die Demontage der Farm ist gleichzeitig ein Befreiungsschlag. Indem Gaby sein Gut für seine Tochter veräußert, erfindet er sich neu. Ein Leben lang hat er sich um Schafe geküm- mert und in seinen Augen wegen seines Hofes Frau und Kinder verloren. Nun kann er sich Neuem widmen. Nachdem er sich zu Hause weigerte, einen geschenkten Computer an- zuschließen, packt er eben diesen in seiner neuen Wohnung als Erstes aus – ein Zeichen, dass er im Rentenalter offen für Veränderung ist.

Der einundvierzigjährige Regisseur und Autor Sébastien Pilote verbindet in seinem zweiten Langspielfilm geschickt ver- schiedene Themen, von der Bedeutung der Familie bis zu aktuellen wirtschaftlichen Herausforderungen. Können in einer globa- lisierten Welt Kleinbauern noch überleben? Eine humorvolle Episode zeigt einen vermeintlichen Weg: Louis bringt muslimische Gastarbeiter zu Gaby, die ihm ein Schaf ab- kaufen, es schächten und danach grillieren. Doch lukrativ sei das nicht, so Gaby. Eben- so wenig ist es der Verkauf seines Hofes: Da er keine Rente habe, bleibe ihm kaum genug zum Leben, rechnet ihm Louis vor. Geld ist allgegenwärtig in LE DÉMANTÈLEMENT. Bei den Hofversteigerungen – bevor Gaby dran ist, sehen wir mit Gabys Augen, wie ein Kol- lege von ihm nicht weiterwirtschaften kann

und zu dieser Massnahme greift – krächzt ein kurliger Auktionator in schwindelerre- gender Geschwindigkeit eine Zahl nach der anderen, bis möglichst viel für möglichst viel Geld die Hand wechselt. Nicht nur land- wirtschaftliche Werkzeuge, sondern auch Le- ben hat seinen Preis. Als Gaby es vor seinem Wegzug in die kleine Wohnung nicht übers Herz bringt, seinen Hund selbst zu töten, zahlt er einem Tierarzt fünfundzwanzig Dol- lar fürs Einschläfern. (Gerade rechtzeitig – so viel sei verraten – erbarmt sich Gaby des Hundes und befreit ihn aus dem Zwinger.)

Gabys Kampf ums wirtschaftliche Wei- terleben könnte ebenso in Hinterlunkhofen oder in Huaxi stattfinden. Pilote aber hat die Geschichte klar in seiner Heimat Québec ver- wurzelt. Wenn Marie mit ihren Kindern Eng- lisch spricht, kommentiert Gaby besorgt, dass die Sprachenvielfalt sie sicher durch- einanderbringe. Hier klingt der Chauvinis- mus an, der in der östlichen kanadischen Provinz so verbreitet ist. Der tiefere Graben jedoch besteht zwischen Stadt und Land. Die Mädchen sind beide nach Montréal gezo- gen, was sie laut Marie nicht daran hindert, in verschiedenen Welten zu leben. Auch Gabys Exfrau wurde das Landleben zu eng, und sie verließ ihn – nicht Richtung Grossstadt zwar, aber immerhin in ein Städtchen, weg vom Stallmief. Was soll also Gaby hier noch ohne die Frauen, die er liebt?

Ohne es explizit auszusprechen, kreist der Film um die existenzielle Frage, was einen Menschen ausmacht. Ist es die Arbeit? Ist es der Erfolg? Oder ist es die Liebe? Gaby hat die Antwort immer in sich getragen und verkündet es durch die Versteigerung. «Alle glaubten, mein Leben sei mein Hof gewe- sen», sagt er zu Frédérique. «Alle haben sich getäuscht. Mein Leben seid ihr, meine Töch- ter.» Bei allen globalen und lokalen Proble- men erzählt Pilote im Grunde eine Geschich- te väterlicher Liebe. Am Ende steht Frédé- rique als Cordelia auf der Bühne, King Lear jüngste, als einzige ehrliche und dem Vater wohlgesinnte Tochter. Wie Shakespeares Lear verzichtet Gaby auf sein Reich. Wie Lear

erfährt er Verletzungen von seinen Liebsten, so wenn Marie nicht zur Geldübertragung er- scheint. Ungleich Lear aber treibt dies Gaby nicht in den Wahnsinn. Er beginnt eben- so wehmütig wie zuversichtlich ein neues Leben. Nicht umsonst reimt sich sein Nach- name Gagnon mit «gagnant» – «Gewinner».

Ein Grossteil der Magie des Films macht seine Unaufgeregtheit aus: wie beiläu- fig Pilote dies alles erzählt, wie diskret Michel La Veaux' Kamera einen weinenden Bauern von hinten filmt und bei der Schächtung wegschaut und vor allem wie spröde und zu- gleich warmherzig Gaby wirkt. Das liegt an der hervorragenden Wahl von Gabriel Arcand als Hauptdarsteller, der bei uns vor allem für seine Rollen in Léa Pools MAMAN EST CHEZ LE COIFFEUR und in LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN unter der Regie sei- nes Bruders Denys bekannt ist. Der einsti- ge kanadische Frauenschwarm wollte die Rolle zunächst nicht annehmen, da er keine Ahnung vom Bauernleben hätte. Zum Glück überzeugten ihn Pilote und das Mentorat zweier Schafhirten. Er wirkt überzeugend als Mann, der sein Leben mit Tieren verbracht hat, aber die Menschen in seinem Leben ver- misst. Arcand kann Schweigen spielen, aber als Gaby auch eloquent seine Entscheidung begründen. In seinem gererbten Gesicht sind die Leiden des Arbeiteralltags einge- schrieben – und die Liebe, die es zum Weiter- leben braucht.

Flavia Giorgetta

R, B: Sébastien Pilote; K: Michel La Veaux; S: Stéphane La- fleur; M: Serge Nakauchi Pelletier; T: Gilles Corbeil, Olivier Calvert, Stéphane Bergeron. D (R): Gabriel Arcand (Gaby), Gilles Renaud (Louis, Buchhalter und Freund), Lucie Laurier (Marie), Sophie Desmarais (Frédérique), Johanne-Marie Tremblay (Françoise), Dominique Leduc (Nachbarin). P: ACPAV; Bernadette Payeur, Marc Daigle. Kanada 2013. 112 Min. CH-V: Cineworx, Basel

LE DÉMANTÈLEMENT ist am diesjährigen Festival inter- national de Films de Fribourg FIFF (29. März bis 5. April) zu sehen und wird später in der Schweiz in die Kinos kommen. Das FIFF zeigt auch Sébastien Pilotes Spielfilmdebüt LE VENDEUR von 2011, der Regisseur ist dieses Jahr Mitglied der Internationalen Jury.



TOKYO FAMILY / TOKYO KAZOKU

Yôji Yamada

MAKE WAY FOR TOMORROW von Leo McCarey war einer der grössten Flops im Hollywoodkino der dreissiger Jahre und zugleich einer der folgenreichsten Filme, die dieses Jahrzehnt hervorbrachte. Die Tragikomödie von 1937 handelt von einem älteren Paar, das sein Zuhause verliert und entdecken muss, wie überzählig es im Leben ihrer Kinder ist. Der Misserfolg war nachhaltig.

Der Film fand andere Wege, Filmgeschichte zu schreiben. Yasujiro Ozu schätzte ihn so sehr, dass er nach seinem Vorbild 1953 TOKYO MONOGATARI drehte. Auch in der Zeit des New Hollywood wurde er wiederentdeckt: Paul Mazurskys HARRY AND TONTO lehnt sich an ihn an. Bertrand Tavernier, der sich mehrfach bemühte, dem französischen Publikum den Film näherzubringen, erwies ihm mit DADDY NOSTALGIE seine Reverenz. Und als Doris Dörrie vor einigen Jahren mit KIRSCHBLÜTEN – HANAMI ihre Hommage an Ozus Film drehte, hatte sie dessen Inspirationsquelle sehr wohl im Hinterkopf. Besitzt es nicht eine schöne Unausweichlichkeit, wenn Yôji Yamada, ehemaliger Regieassistent Ozus und einer seiner gelehrigsten Schüler, nun ein offizielles Remake des berühmtesten Films seines Meisters vorstellt? Es ist ein mehrfacher Jubiläumsfilm: Das Original kam vor sechzig Jahren in die japanischen Kinos, und Yamada kann auf eine fünfzigjährige Regiekarriere zurückblicken. Mithin eine weihevoll angelegene Angelegenheit.

TOKYO FAMILY folgt dem damaligen Drehbuch von Ozu und Kogo Noda erstaunlich getreu. Die Geschichte des Rentnerpaares aus der Provinz, das seine drei Kinder in der fernen Hauptstadt besucht und von ihnen wie eine lästige Stafette weitergereicht wird, hat Yamada sacht in die Gegenwart transponiert. Aber auch mit Handys und GPS kommen sich die Generationen nicht viel näher als zuvor. Vollends überzeugend ist die Aktualisierung nicht: Im Alter von achtundsechzig Jahren ist man heutzutage in der Regel rüstiger, als es Senioren in Ozus Nachkriegs-Japan noch waren; die Geschlechterverhältnisse haben sich gewandelt. Yama-

da nimmt gegenüber dem Original eine entscheidende Änderung vor. Dort war die im Krieg verwitwete Schwiegertochter Noriko die Einzige, die ein herzliches Interesse an den betagten Besuchern zeigte. Bei Yamada lebt der Sohn noch. Er erscheint anfangs als der nichtsnutzigste unter den Kindern. Seine Freundin Noriko, die hier eine Spur zu herzlich geraten ist, will zwischen ihm und dem strengen Vater vermitteln.

Stärker als sein Meister setzt Yamada humorvolle Akzente. Die Wehmut des Films schmälert das nicht. Er absolviert ein Pflichtprogramm: Er zitiert ikonische Ozu-Einstellungen, tut dies aber so knapp und dezent, dass sein Film nicht im Hommage-Gestus stecken bleibt. Sein Remake vermeidet es zugleich ehrfürchtig, das Original zu übermalen. Das wäre ohnehin aussichtslos, gehört es doch zu den Ewigkeitswerken der Filmgeschichte. Yamada zeigt sich vielmehr als Schüler, der in der Manier des Lehrers arbeitet. Der Generationenvertrag hat zwischen diesen beiden Künstlern noch Gültigkeit. In der Zusammenschau der Filme werden die unterschiedlichen Handschriften deutlich. Ozus Stil ist konzentrierter, er kadriert seine Stillleben des Alltags rigider. Yamada trägt Sorge dafür, den Hintergrund seiner Bilder geschäftiger wirken zu lassen. TOKYO FAMILY ist der zerstreutere Film. Ozus Blick ist melancholisch. Sein Schüler hingegen räumt diskret der Zuversicht ihren Platz ein. Es ist müssig, ihre Qualitäten gegeneinander auszuspielen; Klassiker und Hommagen spielten noch nie in der gleichen Liga. Beide Filme erzählen eine Geschichte, die jeder Generation neu nahegebracht werden darf. Sie ist heute so herzerreissend aktuell, wie sie es schon 1937 war.

Gerhard Midding

R: Yôji Yamada; B: Y. Yamada, Emiko Hiramatsu; K: Masashi Chikamori; S: Iwao Ishii; M: Joe Hisaishi. D (R): Isao Hashizume (Shukichi Hirayama), Kazuko Yoshiyuki (Tomiko Hirayama), Satoshi Tsumabuki (Shoji Hirayama), Yu Aoi (Noriko Mamiya), Yui Natsukawa (Fumiko Hirayama), Masahiko Nishimura (Koichi Hirayama). P: Shochiku. Japan 2013. 146 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden

WAKOLDA

Lucía Puenzo

Zum Auftakt gibt die Cinemascope-breite Leinwand den Blick frei auf eine Gruppe spielender Mädchen. Am nahen Haus lehnt ein Mann mittleren Alters, mittlerer Statur. Er sieht gut aus, ist gepflegt. «Desert Road, Patagonien, 1960» wird eingeblendet. Eines der Mädchen wird mit seinem Namen, Lilith, gerufen. Dann setzt die Erzählung ein. Sie sei für ihn von der ersten Begegnung an ein ideales *specimen*, ein Studienobjekt gewesen. Die Formulierung aus dem Mund eines Kindes irritiert. Eine Lolita-Geschichte scheint sich anzubahnen, aber vielleicht ist da noch etwas anderes. Er habe sie, erzählt Lilith weiter, schon am ersten Abend in seinem Heft skizziert. «Haar: blond, Augen: blau, perfekte Harmonie der Glieder» habe er neben die Zeichnung geschrieben. Bloss ihre Grösse habe ihm nicht gefallen: Lilith ist zwölf, hat aber die Grösse einer Achtjährigen. Später wird die Mutter erklären, dass Lilith ein Siebenmonatekind ist. In der Schule wird Lilith als «Zwerg» verlacht werden; der Mann, von Beruf Arzt, wird ein Mittel dagegen wissen.

Doch noch stehen sie am Anfang der dreihundert Kilometer langen Desert Road. Der ortsunkundige Mann bittet Liliths Vater, der Familie nachfahren zu dürfen. Er spricht deutsch, die Mutter auch, der Vater nicht, die Kinder, Lilith und zwei Brüder, verstehen es. Es ist ein für deutschgewohnte Ohren seltsames Deutsch, das in diesem argentinischen Film gesprochen wird. Doch es gehört dazu, ist wichtig. Nach Bariloche führt die Fahrt. Hier übernimmt Liliths Familie das Gasthaus der vor Kurzem verstorbenen Oma. Vater Enzo macht nebenher Puppen. Wakolda ist der Name der Puppe, die Lilith zum Filmstart fallen lässt und die der Doktor für sie aufhebt. Später quartiert sich der Arzt bei der Familie ein. Er betreibt Forschungen mit Kühen. Die Kinder gehen auf dieselbe Schule wie früher die Mutter. Auf Fotos, die sie ausgräbt, sieht man Menschen mit dem Hitlergruss. In Bariloche gab – gibt es vielleicht noch immer – eine relativ grosse deutsche Gemeinde. Vor dem Krieg war man



TABLEAU NOIR

Yves Yersin

nazifreundlich. Nun hört man am Radio von Eichmanns Verhaftung, woraufhin die Schularchivarin gewisse Fotos, Bücher, Hefte verschwinden lässt.

Nicht die Greuelthaten der Nazis, sondern der Umgang der argentinischen Bevölkerung mit den Exilnazis interessiert Lucía Puenzo. So erzählt sie, wie sich Lilith in kindlicher Neugier vom deutschen Doktor angezogen fühlt. Wie der Arzt sich um die mit Zwillingen schwangere Mutter kümmert. Wie er den Vater unterstützt, damit dieser die schönste seiner Puppen, die blondhaarige, blauäugige Herlitzka, in Serie herstellen kann. Und dann gibt es in WAKOLDA, die Geschichte endet nach einigen Monaten mit der Abreise des Arztes, noch anderes: Die Hormone, die der Arzt Lilith – hinter Vaters Rücken, aber mit Mutters Genehmigung – verabreicht. Seine Skizzen und Notizen: Genetik und Rassenlehre.

Puenzo vermeidet bis zum Abspann, den Namen Josef Mengele zu nennen. Die Story von WAKOLDA ist fiktiv, sie lässt sich aber stimmig in Mengeles lückenhaft bekannte Biografie einfügen. In ihrem gleichnamigen Roman erzählt Lucía Puenzo dieselbe Geschichte, allerdings aus der Sicht des Arztes. WAKOLDA, nach XXY (2007) und EL NIÑO PEZ (2009) Puenzos dritter Spielfilm, ist gut recherchiert, solide gespielt. Und erzählt, von betörender, wehmutsvoller Musik unterlegt, völlig unaufgeregt und umso subtiler von der Begegnung eines der grössten Verbrechers der Menschheitsgeschichte mit einem neugierigen Mädchen, das irgendwann vielleicht ahnt, dass sich hinter dem Lächeln des Herrn Doktor etwas verbarg, um das es lieber nicht weiss.

Irene Genhart

R: Lucía Puenzo, B: L. Puenzo, nach ihrem Roman; K: Nicolás Puenzo; S: Hugo Primero; A: Marcelo Chaves. D (R): Florencia Bado (Lilith), Natalia Oreiro (Eva), Alex Brendemühl (Josef Mengele), Diego Peretti (Enzo), Elena Roger (Nora El-doc), Alan Daicz (Tomás), Guillermo Pfening (Klaus), Ana Pauls (Krankenschwester). P: Historias Cinemaográficas; Argentinien, Frankreich, Spanien, Norwegen, 2013. 93 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich

Das gibt es in der Schweiz kaum noch: Eine Primarschule, in der sechs- bis zwölfjährige Mädchen und Buben gemeinsam unterrichtet werden, mehrheitlich von einer Lehrkraft. So wie es Gilbert Hirschi über vier Jahrzehnte in der École Primaire Intercommunale in Derrière-Pertuis, auf den Höhen des Neuenburger Juras, tat. Ein eigenwilliger, ideenreicher Mann, bestimmt auch etwas stur und streitbar. Ein anarchistischer Geist, der von der Hightech-Invasion im Schulzimmer so wenig hielt wie von der Flut obrigkeitlich verordneter Richtlinien.

Hirschi hatte als Lehrer ein überquellendes Herz, wollte Schulstoffe praxisnah, experimentell, vermitteln, handfest und begreifbar. Er lehrte seine Zöglinge im Theaterunterricht, in Rollenspielen, im Sport pfleglich miteinander umzugehen, die Schwächeren zu achten. Gab's mal Streit brauchte er keinen Schulpsychologen. Und dass er mit dem kleinen Schulbus entfernt wohnende Kinder einsammelte und heimbrachte, Schlittschuhkurse erteilte, abenteuerliche Ausflüge in die Deutschschweiz organisierte, ist im Bildungswesen auch nicht mehr der Courant normal. Einer wie Hirschi würde das am Reissbrett durchkonzipierte Schulsystem blockieren, das dem europäischen Streben nach normierter Bildung anhängt und es mit rigorosen Sparmassnahmen paart.

Der Westschweizer Yves Yersin (*1942), in den sechziger Jahren ein Vordenker im Schweizer Filmschaffen, hat von 2005 bis 2013 an TABLEAU NOIR gearbeitet. Mit seinem Team, dem Lehrer und einem Dutzend Kindern filmte er über den Zeitraum von dreizehn Monaten hinweg bis 2008, als der lange schon gefährdete Schulbetrieb nach einer Abstimmung eingestellt wurde. Erst 2013 waren dann die zwölfhundert Stunden Filmmaterial zu einem Werk verdichtet, das zuweilen so intim wirkt, dass man sich als Zuschauer mittendrin fühlt.

Monsieur Hirschis letzte Schüler sind mittlerweile teils fast schon erwachsen, und wir wissen nicht, ob ihnen bewusst ist, welches Privileg ihnen in der frühen Schul-

zeit zuteil wurde. Gewiss aber ist: Alle haben von Hirschis klugen Methoden und Experimenten beim Streben nach Wissenswertem profitiert. Und verfügen – um das altmodische Wort zu verwenden – über einen Bildungsruksack, der weit mehr als Zahlen, Formeln, grammatikalische Regeln enthält.

Dass Yves Yersin, handwerklich brillant und stilsicher, TABLEAU NOIR realisierte, ist kein Zufall. Man erahnt, dass es eine generationsmässige wie zeitlos gültige ideelle Wissensverwandtschaft zwischen ihm und Hirschi gibt: Beide geben Wissenswahrheiten weiter, aber nach ihrem eigenen Gusto. Dazu gehört es, auch mal augenzwinkernd ein paar Tricks anzuwenden. Auf Yersin bezogen bedeutet das, dann und wann eine Drehsituation so zu antizipieren, dass Emotionen noch spürbarer eingefangen werden – eine Methode, die jeder engagierte, couragierte «Dokumentarfilmer» bewusst wagen sollte!

Yersin hat 1979 seinen bislang einzigen Kinospielefilm vorgelegt: LES PETITES FUGUES, die magische Geschichte über die Lebensträume eines Knechts, eins der wenigen Filmwerke aus der Schweiz von Welt-Format. Ganz im Sinne des Wortes gemeint. Seither sind einige Yersin-Projekte nicht zu Stande gekommen; realisiert hat er aber beispielsweise Arbeiten für das Musée d'histoire naturelle in Neuenburg. Famos nun, dass dem Solitär Yersin mit TABLEAU NOIR wieder etwas gelungen ist, das Bestand haben wird: Der liebevolle Blick in eine verschwundene Lebensschulose, die aufzeigt, dass es Mittel gäbe, der galoppierenden Versteifung im Bildungswesen Paroli zu bieten.

Michael Lang

Regie: Yves Yersin; Kamera: Patrick Tresch, Yves Yersin; Schnitt: Yves Yersin, Jean-Baptiste Perrin, Mamouda Zekrya; Ton: Luc Yersin, Aurélie Mertenat. Mit Gilbert Hirschi, Debora Ferrari, Alice Perret, Alois Ducommun, Chloé Christen, David Da Souza Santos, Noémie Page, Myriam Jacot, Amélia Ducommun, Gaëlle Christen, Sophie Jacot, Dylan Jacot, Cindy Christen, Inoé Wenger. Produktion: Ateliers Merlin; Produzent: Yves Yersin. Schweiz 2013. Dauer: 117 Min.; CH-Verleih: Filmcoop Zürich



CASSE-TÊTE CHINOIS

Cédric Klapisch

Auch mit bald vierzig Jahren ist Xavier nicht vor romantischen Irrungen und Wirrungen gefeit und auf der Suche nach dem richtigen Platz im Leben. Cédric Klapischs neuester Film schliesst an die Vorgänger *L'AUBERGE ESPAGNOLE* (2001) und *LES POUPEES RUSSES* (2004) an und lässt uns den Figuren, die wir vor rund fünfzehn Jahren in einer Studentenwohngemeinschaft in Barcelona kennengelernt und vor zehn Jahren in Paris, London und Sankt Petersburg wieder gesehen haben, aufs Neue begegnen.

Xavier hat die zehn Jahre seit *LES POUPEES RUSSES* glücklich mit Wendy, seiner ehemaligen WG-Kollegin aus *L'AUBERGE ESPAGNOLE*, in Paris und London verbracht. Nach ihrer Trennung siedelt Wendy nun zu ihrem neuen Lebenspartner nach New York über. Xavier folgt ihr, um den beiden gemeinsamen Kindern nahe zu sein, und muss sich in der neuen Stadt eine Wohnung, einen Job und zwecks Einwanderungsbewilligung eine Ehefrau suchen, wobei Letzteres sich eigentlich, dem Zufall sei Dank, am einfachsten gestaltet. Ebenfalls nach New York gezogen ist Isabelle, Xaviers beste Freundin, die mit ihrer Lebenspartnerin ein Kind möchte und ihn um Hilfe bittet. Und noch eine alte Bekannte taucht auf: Martine, Xaviers Exfreundin aus Studententagen. Xavier, mittlerweile erfolgreicher Schriftsteller, hat zwei Romane veröffentlicht, die auf seinen Erlebnissen in den ersten beiden Filmen basieren. «Casse-tête chinois» soll nun sein dritter biografisch gefärbter Roman heissen; die Erlebnisse, die wir im Film sehen, flicht er gleich laufend in den wachsenden Text ein und fragt sich dabei: Was macht ein gelungenes Leben aus? Und wie fabriziert man aus dem Leben Kunst? Ein verspielt-ironischer Erzählstil sorgt dafür, dass diese Fragen nicht allzu ernst bleiben.

Eine Trilogie also, deren Figurenensemble wir über eine längere Zeitspanne hinweg immer wieder begegnen und dem wir beim Älterwerden zusehen. Vergleiche mit Linklaters *BEFORE ...*-Trilogie drängen sich auf, oder mit Truffauts *Doinel*-Reihe:

Die Frische und Unbeschwertheit der Jugend weicht der Richtungssuche des Erwachsenwerdens und schliesslich der Reife der Lebensmitte, wobei die sich hier wenig abgklärt, sondern ziemlich turbulent und als vergnüglich leichtfüssige Komödie gestaltet, die auch bei Nichtkenntnis der vorherigen Trilogieteile bestens zugänglich ist.

Wie die ersten beiden Titel, ist auch der dritte in der Reihe eine französische Sprachwendung mit einer geografischen Zuschreibung, die Xaviers Lebenssituation widerspiegelt. Im ersten Film der Trilogie wurde die Studenten-WG als «spanische Herberge» beschrieben, als Ort, wo das Angebot aus dem besteht, was man selber mitbringt. Mit den russischen Matroschkas verglich Xavier im zweiten Film die Suche nach der wahren Liebe, die in jeder Frau die ideale Lebensbegleiterin sucht und doch nie zum Kern vordringt. Mit dem «chinesischen Kopfzerbrechen» des dritten Teils ist das Tangram gemeint, ein chinesisches Puzzle, bei dem es darum geht, aus gleichbleibenden, einfachen geometrischen Grundelementen immer wieder andere Bilder zu legen. Das Sprachbild ist Programm: Die bekannten Figuren beschäftigen sich erneut mit immer wiederkehrenden Fragen nach der Liebe, dem Finden eines Zuhauses, und dem Lebenssinn.

Metaphern dafür liefert der Schauplatz New York. Klapisch vermeidet den touristischen Blick und zeigt stattdessen in komplex verschachtelten Cadrages und wunderschön nuancierten Farbtönen Hinterhöfe, enge Gassen, Wimmelbilder des Alltags. Dabei philosophiert er – wie jeweils in den Städten der Vorfilme – darüber, wie die urbane Geografie Lebenswege widerspiegelt. Eine von New Yorks wenigen nicht geradlinigen Strassen führt Xavier denn auch prompt ins Chaos.

Die fremde Stadt als Schlüsselerlebnis und Erkenntnisquelle: Klapischs Figuren sind mit der Entstehung der EU und der Globalisierung gross geworden, mobile «citoyens du monde», wie sie der Regisseur nennt. Wo die Studi-WG, als Mikrokosmos eines geein-

ten Europa, ein (vielleicht etwas blauäugiges) Lehrstück über kulturüberbrückende Toleranz darstellte, soll nun New York, als polyglotte, multikulturelle Metropole, für eine globale Offenheit stehen: die Welt als Dorf. Es gelingt Klapisch, das Quartier als bunt durchmischte Nachbarschaft zu zeigen. Sieht man genau hin, finden sich überall Ikea-Möbel, die Simpsons, Apple-Geräte, Freitag-Taschen: Insignien der globalisierten Konsumgesellschaft. Die globale Ausrichtung des Lebens ist selbstverständlicher geworden, das Globale gleichzeitig viel homogener als noch vor einem Jahrzehnt.

Neuland gibt es aber nach wie vor. Als Xavier sich über die emotionale Kompliziertheit seines New Yorker Daseins beklagt, kommentiert eine Freundin trocken: «Man merkt, dass du noch nie in China warst.» In der Tat scheint China – New Yorks Chinatown, die chinesischen Geschäftspartner, die chinesische Schein-Ehefrau – für Xavier die wahre Fremde in der Fremde zu sein. Hier zeigen sich denn auch die Grenzen von Klapischs Kosmopolitismus, wenn die Darstellung der Chinesen und ihrer Sprache teilweise klischiert und lächerlich gerät. Das tut dem fröhlichen, optimistischen Charme des Films jedoch kaum Abbruch, der – bei aller Globetrotterei – doch sehr französisch bleibt.

Natalie Böhler

Stab

Regie, Buch: Cédric Klapisch; Kamera: Natasha Braier; Schnitt: Anne-Sophie Bion; Ausstattung: Roshelle Berliner, Marie Cheminal; Kostüme: Anne Schotte; Musik: Loïk Dury, Christophe «Disco» Minck; Ton: Cyril Moisson

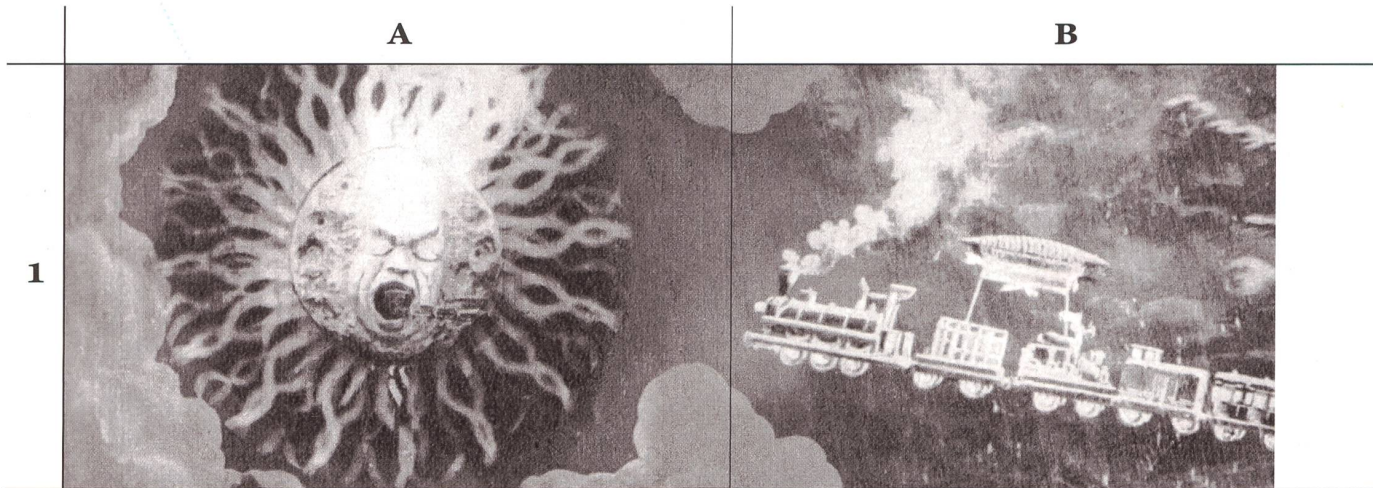
Darsteller (Rolle)

Romain Duris (Xavier), Audrey Tautou (Martine), Cécile de France (Isabelle), Kelly Reilly (Wendy), Sandrine Holt (Ju), Margaux Mansart (Mia), Pablo Mugnier-Jacob (Tom), Flore Bonaventura (Isabelle de Grootte), Benoît Jacquot (Xaviers Vater)

Produktion, Verleih

Produktion: Ce Qui Me Meut, Opposite Field Pictures, La Compagnie Cinématographique, Panache Productions; Produzenten: Cédric Klapisch, Bruno Levy. Frankreich 2013. Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich





1

WELTENBUMMLERS *Unrast, Fernweh* und ATEMNOT

*Auf Siebenmeilenstiefeln
 durch die Orte des Films*



Immer wenn es gilt, eine unmögliche Definition davon zu geben, was Film nun eigentlich darstelle und was er denn alles in sich schliesse und hervorbringe: Jedes Mal schneit ein restlos ausgeleiertes Klischee herein. Film, heisst es dann, sei Bewegung. Just dass es sich um eine Binsenwahrheit handelt, ermuntert so manchen Theoretiker, sie immer neu, wie nie zuvor vernommen unter die Wissbegierigen zu säen. Die gefilmten Bilder brächen das Statische der fotografischen auf, präzisiert der Allerweltsbefund; und sie rüttelten im selben Durchgang an der Starre, die einen Apparat im Moment der Aufnahme festzurrt: im Unterschied zu den Fahrten, Zooms und Schwenks der Filmkamera, heisst das, und anders als bei der Montage.

Seltener beachtet wird, dass die viele Bewegung ihre Ursache auch weiter entfernt zu suchen hat. Häufig steckt sie nämlich jenseits der Bilder, der Aufnahmen und des Schnitts und damit auch auf der rückwärtigen Seite der Projektionsfläche; und was jenen ausgeblendeten Vorgängen zu verdanken ist, erlaubt es erst, einen namhaften Teil des Geschehens vor und für Kamera und Mikrofon sicht- und hörbar zu machen: sodass es dann, registriert und montiert, aufs Geviert geblendet und in die Lautsprecher gespeist werden kann.

Denn Stattliches zur Mobilität des gesamten Verfahrens steuern die materiellen Ortsveränderungen bei, denen die ausgeschalteten Ge-

räte unterliegen, ehe sie ihren Betrieb wieder aufnehmen, Mal für Mal andernorts. Film laufe wohl am ehesten auf so etwas wie die Unrast und das Fernweh, auch wie die kitzelnde Kribbeligkeit eines Globetrotters hinaus: von der Art und Weise seines Zustandekommens her wie von den breit gestreuten Erzeugnissen. So könnte eine Umschreibung lauten; sie wäre theoretisch anspruchlos, doch von etwas weniger selbstverständlicher Art.

Lincoln, Nebraska

Ihren Anfang nimmt die Entwicklung auf der Strasse und in den Vierteln bei den frühesten Studios. Den Ausschlag gibt im Paris, Berlin oder Südkalifornien jener Epoche weniger das Inszenieren wie auf dem Theater; dessen Möglichkeiten sind noch begrenzt wegen des fehlenden Tons und des oft ungenügenden Lichts. Zum provisorischen Charakter des Schauspiels hinzu gesellen sich vielmehr das Beobachten und die Nachahmung. Was geht da draussen vor sich; und wie lässt sich etwas von dem Kommen und Gehen optisch erfassen und wiedergeben?

Bereits beginnt die Auswanderung zu greifen, wenn auch anfangs nur bis in die Nachbarschaft. Doch den Vibrationen zum Trotz finden sich die Kameras, auch eingeschaltet, schon bald auf Eisenbahn, Pferdewagen, Automobil, Segelboot und Linienschiff geladen, später

auch ins Flugzeug. Die phantastische Reise zum Mond freilich muss noch lange auf den Brettern ausgetragen werden, die das Weltall bedeuten. Das gezeichnete und gemalte Dekor ergänzt dann die Bühne, und es stützt die schöne Illusion, den fraglichen Himmelskörper oder den Himalaja bereits erobert zu haben.

Schon immer wurde ein Teil des historischen Vorschubs von dem Umstand erbracht, dass sich die Mehrheit der Kinostücke eher lustlos in Treue zu ihren Verortungen üben. Trotzdem, sei in blossen Worten oder mittels Kulissen, sei auf Stiefeln, Hufen, Rädern, Kufen, Bugen, Flügeln oder sogar Raketen: Oft ist ein früher, auch stummer Film wie FRAU IM MOND von Fritz Lang ein Stück weit sowieso schon, wiewohl über manchen Strecken fiktiv, auf Achse und Kurs.

Aber wie in NEBRASKA ist es mitunter ein Phantom, das Tausende von Meilen weit vor der Kamera hergetrieben wird, zum Beispiel zwischen Billings, Montana und Lincoln, Nebraska: ost-, dann wieder westwärts entlang den Strassen des mittleren Nordens der USA. Indem der Film von Alexander Payne die Landschaft in ein nüchternes, aber keineswegs tristes Schwarzweiss kleidet, nimmt er den Ansichten alle Buntheit, die ihnen das Technicolor einst aufbrummt, doch bleiben ihnen das Licht, die Tiefe und der Atem erhalten.



WILKIE LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE, Regie: Georges Méliès (1904); 02. IRE INTO THE WILD, Regie: Sean Penn (2008); 03. LES ÉTOILES DE LA MER, Regie: Jean-Claude Godard (1967); 04. MIDWINTER IN PARIS, Regie: Woody Allen (2011); 05. ALL IS LOST, Regie: J. C. Chandor (2013); 06. 5/6 FRAU IM MOND, Regie: Fritz Lang (1929); 07. 5. NIEBASKA, Regie: Alexander Payne (2013); 08. TO BECOME WITH LOVE, Regie: Woody Allen (2012); 09. EASY RIDER, Regie: Dennis Hopper (1969)

ist damit die Kehrseite der Temposucht gleich prophetisch thematisiert.
Gern posiert er auch selber als Ritter des Gaspelds, und was Godard widerfährt, blüht fuller oder später wie sein Kollege. Gerade weil sie sich an ihre Ursprünge heften möchten, in Paris oder am Genfersee, sind die Filmemacher genötigt, Kilometer zu fressen, um das Nahe liegen zu lassen und das Gute in der Ferne zu finden. Mit dem Titel seines Erstlings umschrieben: Ein Realisator tut es ausser Atem, A BOUT DE SOUFFLE. Wenn möglich versucht er fortan wahrhaftig selber bis dahin auszubreiten, wo ihn das Drehbuch hinprügelt. Von den fünfziger Jahren an sind die Aufnahmegeräte jener Epoche handlicher, robuster und mobiler geworden, und daraus gilt es nun die Konsequenzen zu ziehen, was Formen und Themen angeht.

Meerschafren

Im Vergleich zu den erprobten Hintergründen, etwa denen San Franciscos, Nevadas, der Côte d'Azur, der Alpen, der peruanischen Anden oder des Amazonas, haben die Ozeane und ihre kontinentalen Ausläufer einen schwereren Stand auf der Leinwand, ebenso die arktischen Regionen. Das Mittelmeer wird lieber von den Stränden und Engpässen aus besichtigt als grossräumig befahren; und es braucht dann tobende Unwetter, eine erschütterliche Küstenhölle möglichst mit tosender Brandung oder ein Gestreusel von einsamen Inseln, um ausreichende Kontraste über die globale Monotonie der Schaumkronen zu breiten: desgleichen in die umfassende Lichtlosigkeit aller Tiefsee oder in die Einöde des ewigen Eises, zu schweigen von der vollkommenen Leere auf stoisch vor sich hin kreisenden Planeten und Gestirnen.

Das Ausmaß der banalen Hintergründe ist eine undankbare Aufgabe und wird, in ALL IS LOST von mehreren Orkanen versehen, indem sie die Strahlen der Sonne brechen und die Fluten und die Stille dazu. Statt im behaglichen Mittelmeer spielt die Handlung auf dem rüchischen Indischen Ozean, und der Titel des Films von Regisseur J. C. Chandor spricht es gleich aus: Über dem Wellenschlag ist alles verloren und nichts mehr zu finden, ausser Unorten auf der Suche nach einem Stück der Welt. Wer kann, dampft, segelt oder rudert durch bis zum nächsten Hafen. Ist ihm weder Glück beschieden noch eine Funkverbindung, vertraut er sich der Flaschenpost an, prallt aber irgendwann am tiefsten Grund der See auf.

Als Schauplatz leistet die bald zornige, bald teilnahmslose stüdtliche Meerschafren treffliche Dienste zuhanden einer Vision von fast zwei Stunden Laufzeit. Robert Redford bringt es zuwege, seine Rolle so zu spielen, dass nie verlässlich auszumachen ist, ob er den Verlust seiner selbst nun tatsächlich zu ertragen hat oder bloss einem Hingespinnst erliegt, ja sogar dem eigenen suizidalen Wahn: indem eine anonyme helfende Hand den schon halb Ertrunkenen noch einmal hochangelt, wohl am ehesten weiter hinauf bis ins Jenseits.

Anhand von Bewegungen entlang der Zeitachse lässt sich auch das Alltagsbesetzte herbeisimulieren; in extremer Folgerichtigkeit ist es jener rasende Stille, der so oft mit der Stille einhergeht und letztlich aus jeder Geschwindigkeit hervor, sowie sie ihr Mass und Ziel verfehlt und sich verselbständigt: «Besuchen Sie uns im Internet». Aber es hiess auch schon, obwohl einiges früher – im Kinosaal die weite Welt erkunden.

Sperrgebiete

Als Erste tasten sich die Europäer vor, die USA folgen auf dem Absatz, dabei ist es in Kalifornien eine alte Routine gewesen, vor den Kameras exotische Szenarien zu imitieren, vorab solche von historischer Art; seit Stummfilmzeiten haben die Produzenten geglaubt, es gebe keine Alternative etwa zum Nachbauen der Antike und ihrer Monumente mittels des sprichwörtlichen card board, wie der allgegenwärtige Pappkarton in den Studios von Hollywood heisst.

Dass Paris als Ort des Films seine Bedeutung gehabt und bewahrt hat, mehr als etwa London oder Berlin, liegt auf der Hand, wird aber auch überschätzt. Massgebend für die künstlerische Entwicklung wird die französische Hauptstadt nur mit der Nouvelle Vague; von Ende der fünfziger Jahre an krepelt sie zuhanden der meisten Länder der Welt, viele Techniken, Gewohnheiten und Auffassungen beispielhaft um und begründet den Begriff und die Praxis der Autorenschaft.

Woher sie fürderhin herbei- und wohin sie ausschwärmen: Die Filmemacher haben den Dokumentaristen auf den Fersen zu bleiben, die ihrerseits, als die wahren Pioniere, schon früher alle erdenklichen Landstriche rund um den Planeten durchgekämmt haben. Allerdings arbeiten sie noch lange, bis in die fünfziger Jahre, unter einem hülfreichen Verzicht auf spektakuläre Bilder, weil von Apparaten eingeschränkt, deren Lichtstärke oft noch zu gering ist.

Erst von 1960 an legt sich das Medium die stürmische Attitüde eines Forschers aus dem neunzehnten Jahrhundert zu. Häufiger real als supponiert, trollen sich die Kameras routinemässig durch die Sperrgebiete hindurch: seis zu oder unter Wasser, seis zu oder unter ebener, steiler oder abschüssiger Erde samt Schluchten, Wänden, stillen Seen und reissenden Flüssen; ebenso in der Atmosphäre darüber und, vorbei an der abgewandten Seite des Mondes, bis hinaus nach den Galaxien; jenseits unserer Milchstrasse und wie im Weltraumarrachen.

San Francisco, Kalifornien

Kinostücke von der Landstrasse, so haben die Amerikaner einen Typus von Filmen genannt, wörtlich und treffend: road movies. Ihre Form und ihre Motive, ja den alleinigen Sinn und Zweck bezieht die Gattung aus den Spritztouristen ihrer Helden. Und zwar reist die Unruhe bis zu dem Punkt aus, wo sozusagen beides, die Geschichte so sehr wie ihre Darstellung, sich zu einer scheinbar endlosen Erzählreise dehnt und zugleich zu einer knappen Reiseerzählung vereint und verdichtet. Wie dankbar ist es doch, dass der Schnitt, statt die Abstände nur zu verlängern, sie auch sofort zurückkrafft! Sage und schreibe zwei Stunden Laufzeit schauen am Ende heraus, nach oft wochenlangen Verschiebungen von Drehplatz zu Drehplatz.

Als Ziel herzuhalten hat dann, von der ersten Teilstrecke bis zur letzten, die Reise an und für sich, so verlangt es der Volksmund: indem sie Umwege, Verlängerungen, Irr- und Heimfahrten improvisierend aneinanderreicht. Kraft seiner Radikalität wörtlich und wahrhaftig bahnbrechend ist EASY RIDER, wenn auch kaum noch wirklich erstmalig. Dennis Hopper verwandelt 1969 das Motorrad gleichsam in eine Kamera, doch vielleicht vollzieht sich auch just das Umgekehrte. So oder so, zwischen den Maschinen fürs Drehen der Räder und denen fürs Drehen der Bilder stellt der Film eine seltsame Wahlverwandtschaft her.

Schon in den sechziger Jahren ist die sogenannte Action geläufig, doch von da an sieht sie sich mehr und mehr auf den Strassen von Stadt und Land ausgetragen. Oft eingeflocht-

ten werden die steilen Hügel von San Francisco, zumal wegen der Versteckspiele, die sich durch brüskes Abbiegen an unübersichtlichen Kreuzungen anbieten. Quietschende Bremsen und Geräuschvolle Karambolagen beleben den Verkehr und halten ihn zugleich auf. Kollisionserprobte Stuntmen am Steuer sind gefragt; tollkühne Überholmanöver werden häufig, ebenso Status mit ungehaltenem Geheude von gestikulierenden Lenkern.

France profonde

Den motorisierten Zweirädern läuft das Auto nach und nach den Rang ab, weil Kotflügel einander auf vier Reifen belender streifen, sich einfinden und zusehends rasen lassen als auf zweien. Umgehend beginnt übersetztes Tempo,

jene Verknappung der Dauer mittels Strecken der Strecke, in verlorene Zeit zu münden. Wenn die Fernfahrer in NEBRASKA nichts mehr zu verrichten haben und in Billings, Montana festsitzen, dann prahlen sie von den Entfernungen, die sie wie auf Siebenmeilenteufeln zurückgelegt haben wollen.

Verschrottete Limousinen stilisieren sich zu malerischen Attraktionen empor und werben, übereinandergeschichtet, für einen beglückenden Verschleiss, den selbst der kleine Mann sich leisten kann. Mit dem drastischen WEEKEND ringt Jean-Luc Godard schon 1967, auf den Nebenstrassen der France profonde, spricht in den Krähwinkel der Nation, seinen heute etwas verkannten Vorläufer von EASY RIDER zuwege. Dank der Kritik an den Wochenenden, die am Steuer und auf den Rücksitzen vergudet werden,

G: 7/78: INTO THE WILD, Regie: Sean Penn (2007); H: 7/78: STIEGERDACH, Regie: John Ford (1939); I: ALL IS LOST, Regie: J.C. Chandor (2013); II: DERBY KÖNIGSBLAU, Regie: Alois Rohm (1972); III: HANS RIEPER, Regie: Klaus Hoppe (1969); IV: BLUE JASMINE, Regie: Woody Allen (2013); V: MOON, Regie: Duncan Jones (2009); VI: FRAU IM MOND, Regie: Fritz Lang (1929); VII: WERK & KUNST, Regie: Jean-Luc Godard (1967)

Der Fall von der Brücke

Es wäre ein allzu verlockender Gedanke, im Fernweh der Pilger-, Mond- und Himmelsfahrten eine Vorform jenes Wanderkinos zu erblicken zu wollen, wie es vor siebzig Jahren und mehr seine Dienste geleistet hat. Ungleiche Orte wurden damals zusammengeführt, und zwar auch an dritten und vierten Lokaltäten; und im selben Durchgang sahen sie sich wieder voneinander gelöst und mit anderen verbunden. Ein gleiches Vor und Zurück geht heute nicht vonstatten, bloss man es kein Mensch mehr wahrnehmen, weil die Verknüpfungen alltäglich geworden sind.

Kein Ort ruht nur noch in sich allein, ein jeder kündigt von ferneren seiner Art, die schon näher zu rücken scheinen, sowie jemand an sie zu denken beginnt. Noch und noch es sogelicht und treibt der Held von ALL IS LOST und kommt von keinem der vielen Flecken los, zu denen er nach einander hingeschwemmt wird: auf halbem Weg zwischen dem Überall und dem Nirgendwo und hierin vergleichbar dem aufmerksamen, aber hilflos verschleppten Betrachter eines Films.

Die Unrast umfasst gerade auch Zappelphilipp-kräftiges Leiden daran, immobilisiert zu sein; sie ist die Krankheit der Knäste und steigt sich auch einmal zur klinischen Raserei; so heisst der nackte Irrwitz, der bis zum Rausch der Geschwindigkeit und des freien Falls von der Brücke ausarten kann. Anders gesagt: Auf jeder Fahrt ist ein Punkt erreicht, wo alles weitere Draufdrücken, Ausschweifen und Durchmarschieren prompt in sein Gegenteil zurückschlägt: zum lauteren Zirkeln im Kreis oder bis zum Sitzenbleiben an der erreichten Etappe.

Es seien unter den Schauspielern Gesichter zu finden, die von der Filmkamera gleichsam liebkost werden, besagt ein nächstfolgender Gemeinplatz. Was ihm etwas von seiner Gewöhnlichkeit nehmen mag, ist der Umstand, dass sich die Idee leicht auf Orte, Wege, Regionen und Panoramen übertragen lässt. Denn je mehr Plätze und Pfade abgeklappert werden, umso öfter stellen sich einzelne bremsend vor Sohle, Schnauze, Rad, Kühler, Bug und Linse, indem sie einen ungewöhnlichen Charakter bereits aufweisen oder ihn noch verpasst bekommen werden.

Hunsrück

Und es stimmt, unvermeidlicherweise: Zwischen Kino und Fremdenverkehr kommt es zu einem Austausch, was die Destinationen angeht, indem sich die Werbung, als klassisches Rüstzeug des Tourismus, in die Filme selbst einschleicht, dabei hätte dort keinerlei Publizität etwas verloren. Immerhin haben sich jene Regionen etwa Frankreichs, die aus transparenten Gründen gewisse Produktionen mehr als nur begleitet, dann bequem, im Vorspann aufzuscheinen. Einstweilen ist unabsehbar, wann es dazu kommen wird, dass derlei Formen der Subven-

tionierung ihren organisierten Einfluss auf die Drehbücher nehmen. Noch beschränken sich die meisten Filme darauf, lobesbedürftige Orte zu benennen, ohne gleich bestimmte Unterkünfte und Lokale oder gar einzelne Zeltplätze und Wurststände anzupreisen.

Was sind es nun für Längen, Breiten, Gipfel, Felswände, Wüsten, Prärien, Dschungel und Unendlichkeiten, die sich der Film für den einen Zweck ausbedingt, die Eigenart einer Stadt, einer Gegend oder eines Landstrichs ins Gesichtsfeld zu rücken, damit die Stoffe und Figuren in eine zusätzliche Färbung eintauchen können, auch eine exotische oder pittoreske? Denn für Dramatik und Katastrophenphantasie macht es einen Unterschied: Versinkt die Titanic in den Gewässern vor Madagaskar, oder wird das Untergangshinterstück, im Schatten der Nacht, von einem gränländischen Eisberg gerammt?

Im Minimum erstrecken sich die fragten Orte von der russischen Tundra oder Taiga in DER SU UZALA, mit dem Akira Kurosawa sein Hohelied auf die Natur intoniert, bis zum sinnvollerweise unberührt gebliebenen Hunsrück in den HEXAMETERN von Edgar Reitz. Ebenso sind Patagonien und die marokkanische Sahara südlich von Ouazzate ganz oben aufzulisten, das Monument Valley mit dem John-Ford-Country und weiter nach Tucson, Arizona und der Route 66, bis zur Akropolis von Athen und NORTH TO ALASKA.

Bruder Mond

Doch geht es von überall dort aus zurück zu den nördlichen Gestaden des Genfersees, die in den neueren Essays von Jean-Luc Godard insistiert wiederkehren: komplett mit altersschwachen Dampfschiffen und den Ansichten des waadtländischen Lavaux. Das ansteigende Rebaugebiet gehört zu den begnadeten Landschaften der Alten Welt; der Verfasser dieser Zeilen genoss das Privileg, an jenem Ufer der Seligen geboren zu werden.

Seit dem stammten FRAU IM MOND von Fritz Lang ist der Erdtrabant mit von der Partie. Denn eben an jenen Bestimmungsorten, wo's noch fast für niemanden ein Hinkommen gibt und wo schon gar kein Bleiben wäre, möchte jedermann seine Duftmarke hinterlassen. In dem utopischen Spektakel sind schon die Astronauten jener Zeit, wie heute noch üblich, imperialistisch hinter Bodenschätzen her; bloss laufen die Prospektoren, weil einem Phantom auf der Spur, vor der letzten Kurve ins eigene Verderben.

Weltenbummler, selbst echte, wählten oder behaupten gern, an den Strassen und Plätzen schon gewellt zu haben, auch vor den örtlichen Wahrzeichen, wie sie jeweils ein Lichtspiel unter jedermanns Nase spiegeln: mit einer flüchtigen Verstelltheit, die Irrtümern seitens des Betrachters begünstigt. Als harmonisch gerundeter Himmelskörper hingegen zeichnet sich

Bruder Mond durch seine Unverwechselbarkeit aus; er ist ein vollgültiger Menschheitsbegriff: zuverlässig grüsend, matt oder strahlend, oft verdeckt oder abwesend, nie und da verwirrend, doch nie bedrohlich oder verletzend wie die Sonne.

Wie sehr Athen noch und wieder zu einem europäischen Knotenpunkt werden kann, geht aus L'ESCALA hervor. Der Dokumentarfilm des iranisch-schweizerischen Doppelbürgers Kaweh Bakhtiari spielt im kurzlebigen Hotel Amir, darin sich eine wechselnde Anzahl von Flüchtlingen aus dem Nahen Osten versammelt, mit dem einen Ziel: möglichst bald wegzukommen aus dem unwirtlichen Ortschaftenland und weiter in eines der Länder, die noch bereit sind, bezahlten Migranten Aufenthalt zu gewähren. Halbwegs zwischen Orient und Okzident haben die

hoffnungsvoll Verzweifelten kaum eine Wahl, mit was für Mitteln sie zu Werke gehen. Der Polizei ausweichen gehört selbstverständlich dazu, ebenso die Fälschung von Dokumenten. Einige kommen davon, andere gehen auf und kehren um. Dritte lassen ihr Leben.

Mount McKinley

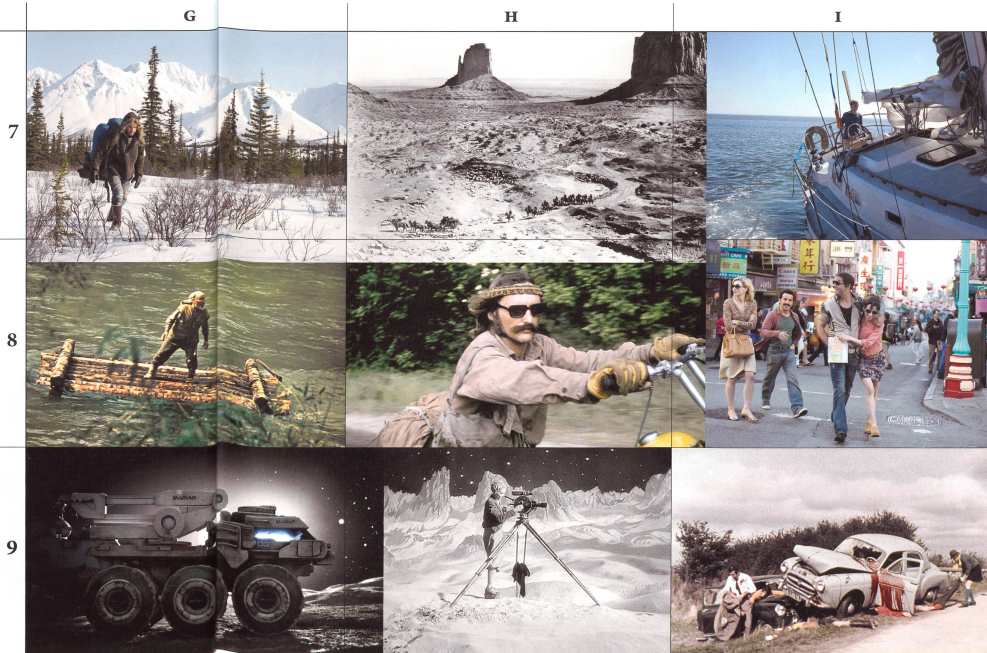
Die Schnurren von abenteuerlichen Entdeckungen zählen seit Homer und Marco Polo zu den dauerhaftesten Geschichten, wenn auch nur bedingt zu den glaubwürdigsten; daran hat sich mit der Siebten Kunst kaum etwas geändert. Eher schon spitzt sich die Neugier für das mehr oder weniger mysteriös und unzugänglich Gebliebene auf: Auch darum, weil der dicht bevölkerte Erdball des einundzwanzigsten Jahr-

hunderts nur noch kärgliche Parcours für halbrecherische Expeditionen offenhält. Überall und jederzeit sind Ausnahmen von der Regel zu gewärtigen: sowie Abstürze drohen, aber auch Untergänge, Entgleisungen, Zusammenstöße, Explosionen, Naturkatastrophen, Überfälle und Attentate.

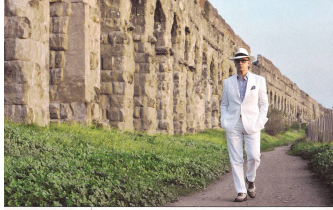
INTO THE WILD von Sean Penn erinnert 2007 daran, dass jemand, der jeder kultivierten Bequemlichkeit zu entfliehen trachtet, sich heute noch in einem der verbliebenen Wildreservate zum Beispiel Alaskas verirren und abhandkommen kann: so, wie es der alte Mann und das Meer von ALL IS LOST auf sich zieht. Fünfhundert Meilen vom Mount McKinley und von der nächsten grösseren Stadt entfernt befindet sich der einzige Ort des Films, dessen Erreichung schon Menschenleben gefordert hat. Dort steht

der marode Autobus Nummer 142 des «Fairbanks City Transport System», und daselbst entstanden die wichtigsten Szenen von INTO THE WILD. Ein Plan, das Denkmal endgültig zu verschrotten, weil es zu oft die Bergung entkräfteter oder toter Weltenbummler verlangt, stösst auf Widerstand.

Mit dem komisch-melancholischen BLUE JASMINE hat Woody Allen ein nächstes Stück Weges zurückgelegt, nachdem ihn Rundgänge durch seine nächstliegende Umgebung jahrelang in die Distrikte von New York geleitet haben. Im Dickicht der Metropolen finden Weltläufigkeit und das resignierte Treten an diesem einen Times Square hier, oder dort an jenem anderen Piccadilly Circus, Boulevard Saint-Germain, Potsdamer oder Berner Bundesplatz auf ideale Weise zusammen.



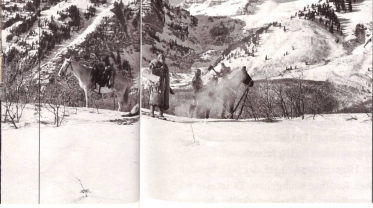
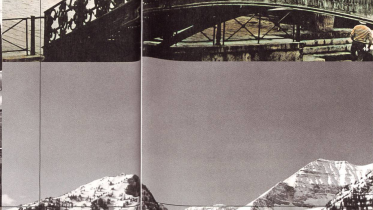
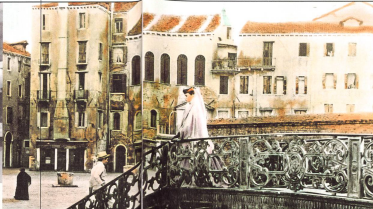
J



K



L



10 THE MEAN STREETS, Regie: Martin Scorsese (1973); KUBESMERTIME, Regie: David Lean (1953); KIL JOU! SENSO, Regie: Luciano Visconti (1974); LA GRANDE BELLEZZA, Regie: Paolo Sorrentino (2013); KUSCHI! ROMA, Regie: Federico Fellini (1972); KIL JIJ! JEREMIAH JOHNSON, Regie: Sydney Pollack (1972); 11: CERA UNA VOLTA IL WEST, Regie: Sergio Leone (1968); K33: Bannan in Cinéma

spielen lassen, um sie mittels *back projection*, also Hintergrundprojektion, an eine Studiowand zu werfen. Vom selben Martin Scorsese ist 1973 schon *MEAN STREETS* nirgendwo anders angesiedelt als in den üblichen Strassen von Manhattan, dennoch entfallen sechs der 27 Drehtage auf lokale Drehplätze, während 21 in Los Angeles, San Pedro und Pasadena besritten werden. Die Auslagerung habe technisch schlecht umgehen lassen, heisst es, und Scorsese will sich damit schwergetan haben.

Iberrreits haben die Europäer aus dem Schwindel der Italiener hinzugelert und scheuen sich fortan, Florenz etwa nach Athen überzuführen oder Wien nach Berlin. So etwas wie Echtheitsausweise werden sogar unverlangt eingeknickt: in der Gestalt aufälliger Postkarten von allerlei Eiffeltürmen, Elgernordwänden, abmisch empotragnen Dornbäuten, chronisch überlasteter Brücken, Vorderfronten viel besuchter Kathedralen und veritabeln Glockenschlägen vom Big Ben.

Mamma Roma

Wie viele Kinofilme ganz oder in wesentlichen Teilen in unverwechselbaren Venedig entstanden sind, lässt sich kaum noch eruieren. Eine bestmöglich genaue Nachzählung über die dreizehn Jahre zwischen 1944 und 1957 nennt allein dreihundertsechzig Titel, also im Durchschnitt gegen drei, und in der Teilsomme enthalten sind hundertmal grösseren Bevölkerung vermutlich auf sich vereinigen könnte.

Wiewohl mehr intuitiv unternommen, dürfte es sich bei *LA GRANDE BELLEZZA* um einen ersten Versuch überhaupt handeln, den Hintergrund eines Kinostücks auf andere Weise auszubreiten, als sie mehr oder weniger beliebig gewählt, viele Produktionen charakterisiert. Denn von Paolo Sorrentino sieht sich Rom, so gut wie ausdrücklich, auch und gerade als ein Ort des Films gewürdigt.

Im Lauf der Jahrtausende hat die ewige Stadt die unterschiedlichsten Arten von Verständnis geschaltet: von einem Hort des Helden, bis zu dem des Christentums. Eine seiner markanten Arbeiten überschrieb Pier Paolo Pasolini schon 1962 mit *MAMMA ROMA*, darin sah sich Anna Magnani, die *arcitaliana* oder Erzitalienerin, quasi zur Mutter des ganzen Stiefels erklärt. Eine der neueren, vielleicht die neueste Deutung will nun hervorheben, wie viel Federico Fellini mit seinen Werken der Kapitalismus Landes zurückerratter hat, statt ihre Schönheiten nur als Dekoration zu nutzen.

Urbe

Auch für den Maestro war das Studio vor den Toren der Metropole, die Cinecittà, lebensnotwendig. Etlliche seiner Filme hatten ein bestimmtes Ziel schon zuvor angestreut, doch abschliessend schaffte es erst *ROMA*, den Mittelpunkt des ehemals bekannten Erdkreises 1972 als das erste urbane Filmdekor vor Erfindung des Films zu interpretieren. Dabei deutete er es noch ganz proviniell als *sta Rometta nostra*, unser Städtchen, mit allen Kirchen, Bordellen, Modeschauen, Boxkämpfen, Stars und gaffenden Touristen.

Den Vorleistungen Fellinis versucht Sorrentino dankend nachzuleben, auch indem er die Szene mit eigenen Figuren belebt, um aus einer persönlichen Sicht auf den heutigen Stand der Dinge zu erzählen. Anschaulicher als jeder andere, der an den Ufern des Tibers gelebt und gedreht hat, sucht und findet er die versprochene *grande bellezza* oder grosse Schönheit im Zerfall. Der Niedergang stösst an kein Ende und setzt immer von neuem ein. Das Geschäft mit der Kultur hat alles vereinnahmt, und zu entscheidenden Anlässen rücken die Beirgungen auf. Der Schüler kopiert beitem, heisst das, welches die Ideen seines Vorläufers waren. Doch in vielen Punkten hält sich der Nachfahre an seine eigene Auffassung und nimmt dasjenige an allen falschen Vergleichen: ebenso von jeder Imitation, die nur alle durchsichtig wäre. Ein halbes Jahrhundert jünger, hat er das Dasein in jenen Vierteln anders erlebt als sein Lehrmeister, der noch den Hauch von Krieg und Diktatur im Nacken spürte.

So weiss wohl am Ende kein einzelner Film schlüssig darzulegen, was über alles gesehen zu halten sei von der *Urbe*. Zu sehr ulert Rom nach allen Seiten aus, den stärksten Sog aber übt, selbst bei Sorrentino, noch immer die Vergangenheit aus und verhindert jede wirkliche Neugründung. Da helfen keine förderlichen Zustände; die Stadt der Illusionen, wie sie auch genannt wird, eignet sich gewiss für die Phantasiemaschine Film, doch oft nur im illusorischen Sinn, wie sich nun zeigt.

Pierre Lachat

Ratlos einhertamelnd

Ein Intermezzo in Berlin oder Wien mochte Allen wohl kaum erwägen. Von 2005 bis 2012 hatten Zwischenhalte in England, Spanien, Frankreich und Italien für sein europäisches Quartett, bestehend aus *MATCH POINT*, *VICKY CRISTINA BARCELONA*, *MIDNIGHT IN PARIS* und *TO ROME WITH LOVE* unterschiedliche Ergebnisse gezeitigt; was indessen keine ungewöhnliche Bilanz bei dem Weiterbastler darstellt: ruhelos, wie er ist oder war, und dennoch seltsam reiseträge.

Statt die Instrumente zurück nach Manhattan zu verschiffen, brennt er, für seine jüngste Unternehmung, ins unerforschte Südkalifornien durch. Es ist ein Schritt, mit dem frischer Fuss gefasst wird auf dem Boden einer gealterten Neuen Welt. Die Tage sind vergangen,

da Woody jedes Ansinnen von sich wies, bis über die Grenzen des Grossen Apfels hinaus vorzustossen, ein Wagnis, das er mit dem Satz umgehen mochte: «Out of town, are you crazy?» Gefolgt von der Versicherung, da draussen seien richtig lebendige Dinger. «There are live things out there!» Inzwischen hat er schon wieder an der Côte d'Azur gedreht.

Heute gibt Allen zu bedenken, es sei notwendig geworden, sich wieder mehr um die USA zu sorgen. Zu Hause hätten die Zustände eine Wendung nach der vermaledeiten Seite hin genommen: indem jeder, ob wohl- oder unwohlhabend, jedem lauter Schaden zufüge. An verderblichen Privilegien, und mit ihnen, geht seine Titelheldin fast zugrunde. Fern von aller Schickeria findet sich Jasmine auf gleich hoher Parkbank mit denen wieder, die immer nur

überleben müssen und wollen. Mancher ist versucht, in ihr, der traurigen Tomate, aber auch in den unbehausten Helden von *ALL IS LOST*, *NEBRASKA* und *INTO THE WILD* repräsentanten der ratlos einhertamelnden Vereinigten Staaten zu erblicken.

Mean Streets

Mehr als eine blosse Maske, nämlich die Merkmale einer ausgewachsenen Fälschung stülpt sich der frühe Italowestern im Europa von etwa 1960 und danach über. Orte und Landschaften von Nevada bis Mexiko werden in glühendem Wüstengelb anhand regenarmer Landschaften Spaniens simuliert und ohne Erörtern für echt ausgegeben. Weil gewohnt, hinter Projektionslicht geführt zu werden, scheut sich man-

cher Zuschauer, nach einer Garantie für die Herkunft so vieler prächtiger Prospekte zu fragen. Bis heute haben die Besucher keinen Anspruch auf eine Authentizität, die in der Regel nur dank breiterer Blickwinkel sinnfällig wird.

Wenn in *JEREMIAH JOHNSON* die Höhen von Montana verschneit sind, die Intrige aber dennoch die eines Western sein soll, dann nimmt die Berglandschaft, unter der Regie von Sidney Pollack, das Äussere eines historischen wie klimatischen Mummenschanzes an. Dass etwa Los Angeles, San Francisco und New York füreinander einspringen können, ist seit jenen Tagen von 1972 fast üblich geworden.

In der Köks- und Finanzgroteske *THE WOLF OF WALL STREET* wiederum sehen Aufnahmen von Genf oder London so aus, als hätte sie sich der Filmmacher über den Atlantik zu-

Alles nur Film?

«Du lebst und thust mir nichts.» Schon seit ich ihn zum ersten Mal gelesen habe, bin ich eingenommen von diesem Satz, den Aby Warburg seinen unveröffentlichten «Grundlegenden Bruchstücken zu einer pragmatischen Ausdruckskunde» (1888–1901) als Motto voranstellt. Als lebendiges Gegenüber angesprochen ist hier nicht etwa ein Mensch oder ein Tier, sondern das Bild, mit dem sich Warburg als Forscher in einen Dialog versetzt. Es gibt gute Gründe, diesen wissenschaftlichen Dialog als einen Akt der Bewältigung von Ängsten zu begreifen, die in Bildern konserviert und durch sie freigesetzt werden, so wie Warburg in Kunstwerken grundsätzlich die «Erbmasse phobischer Engramme» erkannte, wie sie sich in der gemalten Bewegungsdynamik der im Wind wehenden Gewänder und Haare auf Botticellis Venusbildern niederschlug. Dabei wurde dieser Satz auch im Blick auf die Krankheitsgeschichte Warburgs gelesen, dessen analytische Auseinandersetzung mit Bildern ein Versuch zur psychischen Angstbewältigung gewesen sein soll – auch wenn dieser noch dort, wo sich Warburg der Scheinhaftigkeit von Bildern versichert (du tust mir nichts), nicht so weit geht, ihnen ihre Lebendigkeit und damit einen gewissen Grad an Wirkungsmacht abzusprechen (du lebst). Er selbst beschrieb seine Annäherung an Bilder als einen «Pendelgang», schwankend zwischen Logik und Magie, zwischen der Errichtung eines «Denkraums», in dem sich der Mensch durch begriffliche Arbeit vom Objekt distanziert, und der permanenten Bedrohung dieses «Denkraums» durch abergläubische Aufhebung dieser Distanz. Warburg wurde als Begründer der modernen Ikonologie in der Kunstgeschichte zunächst nur um den Preis erinnert, dass man die in Bildern gebannte Lebendigkeit, die sein Projekt gründierte, weitgehend vergass. Umso grundlegender sind die in jüngerer Zeit unternommenen Anstrengungen, gerade diesem Aspekt für das Verständnis von Bildern Geltung zu verschaffen. Die Filmwissenschaft hat sich hier nur sporadisch eingebracht, obwohl Warburgs Überlegungen in besonderer Weise zum Verständnis zeitgenössischer Bildkulturen des Films beitragen können.

Für Warburg vollzog sich in der Begegnung des Menschen mit dem Bild ein kulturhistorischer Wandel, den er als Übergang vom «Greifmenschen» zum «Denkmenschen» beschreibt. Das Schlangenritual der Pueblo-Indianer in Neumexiko war ihm hierfür ebenso ein Gegenstand der Anschauung wie die italienische Renaissancemalerei, die ihm als Ausdruck der Bewältigung von Angsterfahrungen durch bildnerische Gestaltung galt. Im Blick auf die digitalen Praktiken der Produktion und Rezeption von Bildern möchte man hingegen einwenden, dass sich dieser Prozess heute unter umgekehrten Vorzeichen fortsetzt, als Wiederkehr einer besonders fingerfertigen Art des Greifens, wie sie unter anderem im Umgang mit den digitalen Touchscreens zu beobachten ist. Mit ihrer Greifbarkeit scheinen die Bilder

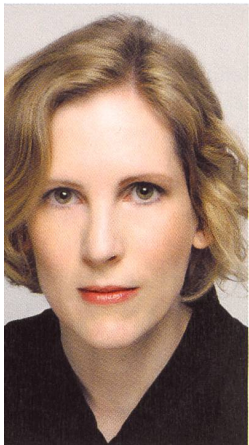
aber zugleich die Wirkungsmacht, die Warburg so leidenschaftlich beschworen hat, gänzlich eingebüsst zu haben. Sie sind auf die Grösse von Händen geschrumpft und zu Objekten der Aneignung geworden, die unserem Zugriff allenfalls noch dann etwas entgegenzusetzen haben, wenn sie mit künstlicher Intelligenz bedacht wurden. Nun glaube ich, dass die fehlende Interaktivität, die in den aktuellen Diskussionen um die Konkurrenz und Konvergenz der Medien gelegentlich als Mangel des Kinofilms adressiert wird, ein Residuum jener Bildwirkung darstellt, die Warburg auf die denkwürdige Formel «Du lebst und thust mir nichts» brachte. Gerade der Umstand, nicht in das Bildgeschehen eingreifen zu können, versetzt es dabei in eine unaufhebbare Schwebelage zwischen Nähe und Distanz. Aber ich meine nicht, dass diese Spannung zwangsläufig dort am grössten ist, wo das Kino auf die Touchscreens mobiler Endgeräte mit stereoskopischen Bildern antwortet, die zum Greifen nahe scheinen. Viel eher denke ich an Bilder, wie sie etwa in Steve McQueens *12 YEARS A SLAVE* zu sehen sind.

Nach einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit einem Aufseher entgeht Solomon Northup nur knapp der Bestrafung mit dem Tod. In einer langen Folge von Einstellungen, die Joe Walker am Schnittplatz zu einem «monolithischen Block aus Zeit» fügte, ist zu sehen, wie Northup von seinen Peinigern seinem Schicksal überlassen wird und mit einer Schlinge um den Hals an einem Ast in üppiger Landschaft baumelt. Nachdem die dramatische Musik verstummt ist, ist neben dem Zirpen der Grillen einzig sein Röcheln zu hören sowie das Geräusch seiner Zehenspitzen im Schlamm. Nur knapp berühren sie den weichen Boden, auf dem die zusammengebundenen Füsse mit kleinen, trippelnden Bewegungen ein grausames Ballett tanzen, während die anderen Sklaven im Hintergrund unter der wandernden Sonne ihrer täglichen Routine nachgehen. Es ist der seinem Kampf korrespondierende Überlebenswille, der ihre Menschlichkeit und Würde aufs Äusserste auf die Probe stellt und sie davon fernhält, ihm zur Rettung zu eilen. Quälend langsam scheint noch die Zeit zwischen den Schnitten zu vergehen, bis der Sklavenbesitzer den Schauplatz in der Abenddämmerung endlich erreicht, um das gespannte Seil zu zerschlagen.

Das Kino ist immer noch ein Ort der Auslieferung an Bilder, die mir zwar sicherlich nichts tun, denen ich aber sehr wohl zugestehe, dass sie mir etwas zumuten. Sich Filmen auszusetzen, die im beruhigenden Wissen um das «ungefährlich Bewegte» noch den Schrecken einer historischen Erfahrung lebendig halten, ist für mich nach wie vor ein Grund, Filme auf der grossen Leinwand im Kino zu schauen – und die dort gewonnenen Eindrücke schreibend zu bannen.

Fabienne Liptay

Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich



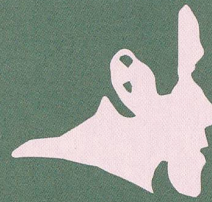
ZDOK.14

Zürcher Dokumentarfilmtagung
15. / 16. Mai 2014

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Institute for the Performing Arts and Film



You Talking to Me

Interview und Interaktion
im Dokumentarfilm

Anmeldung und Info: www.zdok.ch

THE ONLY DOCUMENTARY FESTIVAL IN
SWITZERLAND AND ONE OF THE MOST
IMPORTANT WORLDWIDE WITH ITS EXCLUSIVE
DOC OUTLOOK - INTERNATIONAL MARKET.

**NYON: A MUST FOR PROFESSIONALS
AND FILM LOVERS.**

VISIONS DU RÉEL

**FESTIVAL INTERNATIONAL
DE CINÉMA NYON**

DU 25 AVRIL AU 3 MAI 2014

DOC OUTLOOK

INTERNATIONAL MARKET

WWW.VISIONSDUREEL.CH

MAIN SPONSORS



MEDIA PARTNER



IMAGE: SHERMAN'S MARCH - ROSS MCELWEE DESIGN: BONTRONICO

SRG WEB-SERIEN 2014 GÜSEL. DIE
MÜLLDETEKTIVE WWW.SRF.CH BRE-
AK-UPS WWW.RTS.CH BROUILLON DE
CULTURE WWW.RTS.CH NEZ ROUGE-
NUIT NOIRE WWW.RSI.CH FAKEBOOK
WWW.RSI.CH BREAK-UPS WWW.SRF.
CH TELEFON-INVISTA WWW.RTR.CH
GÜSEL. DIE MÜLL-DETEKTIVE
SRF.CH BROUILLON DE CULTURE
WWW.SRF.CH TELEFON-INVISTA
WWW.RTR.CH GÜSEL. DIE MÜLL-
DETEKTIVE FAKEBOOK WWW.RSI.CH
WWW.SRF.CH BROUILLON DE CULTU-
RE WWW.RTS.CH TELEFON-INVISTA

SRG SSR

TELEFON INVISTA

auf www.rtr.ch/telefoninvista

BREAK-UPS

auf www.rts.ch/breakups und www.srf.ch/breakups

RSI RTR RTS SRF SWI