

Objektyp: **Issue**

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

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

Heft 338

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

<http://www.e-periodica.ch>



3.14

Hommage à Douglas Sirk

...

Bruno Tarrière – Toningenieur

...

THE REUNION Odell

SUZANNE Quillévére

DIE ANDERE HEIMAT Reitz

Alejandro Jodorowsky – Gespräch

SNOWPIERCER Bong

TEMPO GIRL Locher

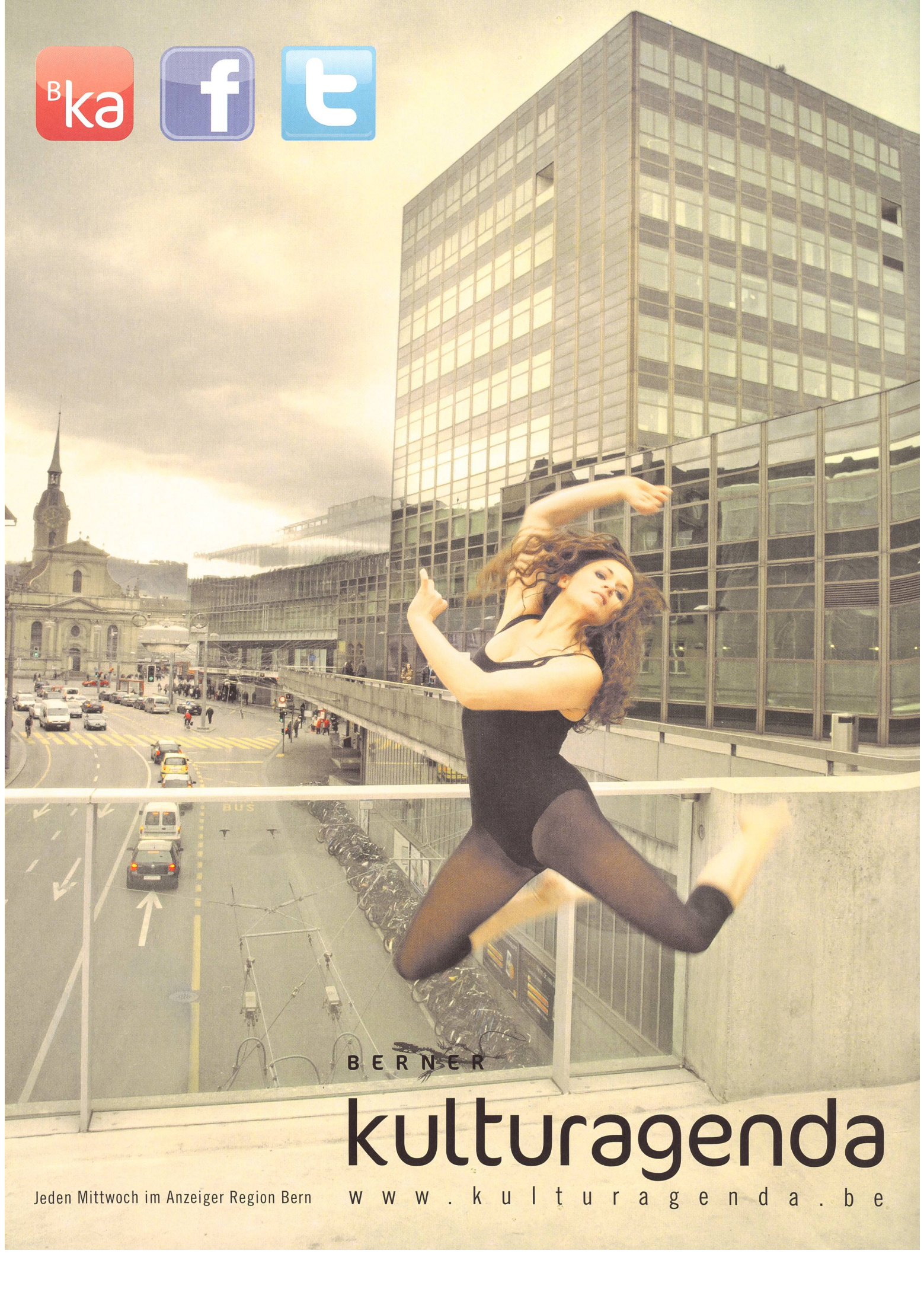
VIOLETTE Provost

...

filmbulletin.ch

Fr. 9.- € 6.-



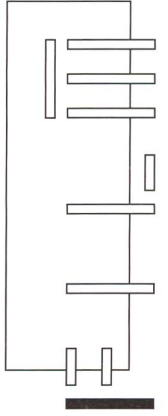


BERNER

kulturagenda

Jeden Mittwoch im Anzeiger Region Bern

www.kulturagenda.be



Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

3.2014

56. Jahrgang

Heft Nummer 338

April 2014

Titelblatt:

LOS INSOLITOS PECES GATO

Regie: Claudia Sainte-Luce

KURZ
BELICHTET

- 5 Ästhetik der Schatten
- 6 Matthew Barney
- 7 Visionen und Alpträume
- 8 Soundtrack
- 9 Bücher
- 11 DVD

KINO
IN AUGENHÖHE

- 12 **Insenzierte Wirklichkeit**
THE REUNION von Anna Odell
- 14 **Kunst der Auslassung**
SUZANNE von Katell Quillévéré

KINOMAGIE

- 16 **Kino, das sich seiner selbst nicht schämt**
Hommage à Douglas Sirk

FOR W. R. V.

- 20 **«Got a Match?»**
Rauchzeichen

BILDRAUSCH -
FILMFEST BASEL

- 22 **Bilder, weiter als der Blick**
DIE ANDERE HEIMAT von Edgar Reitz
- 24 **Der surrealistische Spiritist**
Gespräch mit Alejandro Jodorowsky

PREISTRÄGER

- 29 **TEMPO GIRL** von Dominik Locher

NEU IM KINO

- 30 **LOS INSOLITOS PECES GATO** von Claudia Sainte-Luce
- 31 **SNOWPIERCER** von Bong Joon-ho
- 32 **VIOLETTE** von Martin Provost

POLITIQUE
DES COLLABORATEURS

- 33 **«Dieses Gemurmel nennen wir Joghurt»**
Gespräch mit dem Toningenieur Bruno Tarrière

(UN)PASSENDE
GEDANKEN

- 40 **Glimpses of the Past**
Von Walt R. Vian

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@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Martin Girod, Matthias
Brütsch, Michael Ranze,
Erwin Schaar, Peter Kremser,
Oswald Iten, Frank Arnold,
Michael Lang, Johannes
Binotto, Christoph Egger,
Norbert Grob, Tobias Brucker,
Michael Pfister, Gerhard
Midding

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; Walo Hau-
ser, Berlingen; Cinémathèque
suisse, Photothèque, Penthaz;
Cinémathèque suisse, Doku-
mentationsstelle Zürich,
Elite Film, Filmcoopi, Pathé
Films, Spot on Distribution,
Xenix Filmdistribution,
Zürich; Filmmuseum Deut-
sche Kinemathek, Berlin;
Filmmuseum Düsseldorf;
Bildstörung, Köln; Concorde
Filmverleih, München; MFA+
Filmdistribution, Regens-
burg; ABKCO Films; ein ganz
herzlicher Dank gilt Bruno
Tarrère, Paris

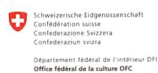
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
Postamt Zürich:
PC-Konto 89-578840-4

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

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 Beiträgen von Franken 20 000.- und mehr unterstützt.

© 2014 Filmbulletin
ISSN 0257-7852
Filmbulletin 56. Jahrgang

In eigener Sache



Lieber Walt R.

Ganz herzlichen Dank!

Dank für deine Kreativität im Entwickeln und immer wieder Weiterentwickeln dieser unserer Zeitschrift; für deine Beharrlichkeit im Verfolgen des angestrebten Ziels: einen Ort zu schaffen, wo – in Schrift und Bild – kontinuierlich und möglichst vielfältig über Film nachgedacht werden kann; für dein Stehvermögen in schwierigen Zeiten; für dein ab und an durchaus irritierendes Offenhalten aller Optionen, was im Resultat uns aber manchen Irrweg erspart hat; für dein Gespür für Heftarchitektur und für Balance von Text und Bild; für deine Hartnäckigkeit beim Schleifen an Texten und der Suche nach der elegantesten, besten Lösung; und für soviel anderes.

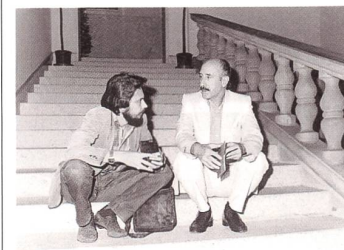
Ein Dank gebührt aber auch deinem Talent, dich zur richtigen Zeit am richtigen Ort zu befinden und dort auszuharren, um wie ein Magnet die für die Zeitschrift richtigen und wichtigen Leute einzufangen.

Gerne hoffen wir, ab und an ein paar Zeilen von dir in dieser Zeitschrift lesen zu können und, wer weiss, bei Gelegenheit gar den "ultimativen" Text übers Rauchen im Film (und im Kino). Die Heftmitte kann dir ja mal als erste optische Inspirationsquelle dienen. Darauf freuen wir uns – und ebenso freuen wir uns auf eine spannende, inspirierende Zeit mit Tereza Fischer, die redaktionell für diese Ausgabe zwar noch nicht verantwortlich zeichnet, aber durchaus bereits für die eine oder andere attraktive Lösung besorgt war.

Josef Stutzer

für das Team von Filmbulletin mit Ruth Hahn, Nadine Kaufmann und Rolf Zöllig

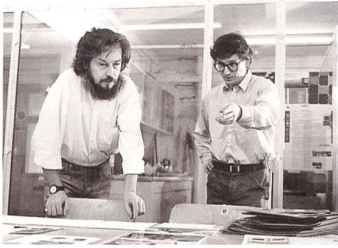
45 Jahre permanente Erneuerung Walt R. Vian



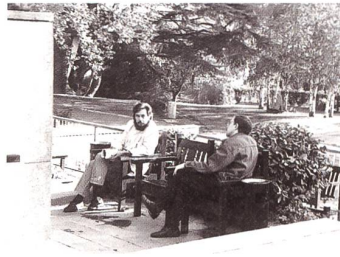
Walt R. Vian im Gespräch mit
Nestor Almendros 1983 in Locarno

Es war schon eine kleine Revolution, was im Mai 1968 den Katholischen Filmkreis Zürich erschütterte. Da hatte ein gut Zweiundzwanzigjähriger als neuer Redaktor die Verantwortung für das Mitteilungsblatt übernommen, das den von Laien animierten Filmclubs der katholischen Jugendarbeit im Kanton Zürich als Verbindungsglied diente. Dieses «Filmbulletin» erschien in der Regel zweimonatlich und umfasste acht mit Wachsmatrizen vielfältigste A4-Seiten. Beim vierten Redaktor in der knapp zehnjährigen Geschichte des Blatts stand plötzlich nicht mehr die Frage nach dem «guten», moralisch wertvollen Film im Zentrum, verknüpft mit der Sorge, wie man die Jugend vor den anderen, den schädlichen Filmen bewahren könne. Den cinephilen neuen Wind spürte man schon in den Kurznachrichten: Da wurde der Tod des dänischen Meisters Carl Theodor Dreyer vermeldet und die Entlassung von Henri Langlois, dem Mitbegründer und Direktor der Cinémathèque française, durch das Kulturministerium. Vor allem aber zog das Bild in das Blatt ein als neues, für die Beschäftigung mit dem visuellen Medium Film unentbehrliches Element. In der folgenden Ausgabe waren gleich mehrere Seiten May Spils' ZUR SACHE SCHÄTZCHEN gewidmet, mit Bildern und Drehbuchauszügen – darunter die legendären Dialoge über das Fummeln.

Im letzten Heft des Jahres 1968 schliesslich wurde Walt R. Vian, der besagte neue Redaktor, grundsätzlich: Unter dem Titel «Moderne Kunst – zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiss» stellte er den Film in den Zusammenhang der zeitgenössischen Malerei und des aktuellen Theaters, um festzustellen: «Der kommerzielle Film lebt immer noch (!) davon, eine Scheinwelt möglichst perfekt (...) als Wirk-



Walt R. Vian mit Rolf Zöllig 1994 bei der Bildauswahl



Walt R. Vian im Gespräch mit Andrej Plachow



Walt R. Vian mit Leo Rinderer 1991 beim Layouten am ersten Mac-Computer

Die logische Wahl Tereza Fischer

Tereza Fischer im Büro von Filmbulletin



lichkeit zu verkaufen.» Das Ausrufezeichen in der Klammer steht im Originaltext.

Von da an näherte sich Filmbulletin Schritt um Schritt dem, «wie wir uns eine richtige Filmzeitschrift vorstellen». Mit diesen für Vian bezeichnenden, programmatisch bescheidenen Worten kündigte er im Herbst 1983 den im Rückblick wohl entscheidenden unter den vielen kleinen Schritten an: Die Umstellung auf ein professionell gedrucktes Heft. Hinzu trat neuer Untertitel: «Kino in Augenhöhe». Nicht dass der Ausbau immer so gradlinig verlaufen wäre, wie das im Rückblick erscheinen mag. Zu Vians unermüdbaren Versuchen, «die Grenze des Möglichen erscheinenden und Machbaren weiter hinauszuzwängen», gehörte immer auch das Experimentieren und Abtasten. So hatte das Heft mal zu einem A4-Querformat gewechselt, dann zu A5 quer, später zu A5 hoch, um 1983 wieder zum ursprünglichen A4-Hochformat zurückzukehren, das seither noch etwas in die Breite gewachsen ist. Später ist der Farbdruck dazugekommen, zuerst nur für den Umschlag, dann für das ganze Heft.

Treibendes Motiv bei diesen Veränderungen dürfte in erster Linie der Wunsch gewesen sein, den Texten gleichgewichtig Fotos an die Seite zu stellen. Bilder, die nicht nur den Text auflockern oder illustrieren, sondern eine zusätzliche Ebene der Auseinandersetzung mit den Filmen schaffen. Eine Aufgabe, die, angesichts der Dürftigkeit des von den meisten Verleihern zur Verfügung gestellten Bildmaterials, ein hohes Mass an Arbeit und echt Vian'scher Beharrlichkeit erforderte. Nur dank sorgfältig gepflegten Kontakten zu Archiven im In- und Ausland, aber auch zu privaten Sammlern, und durch die enge Zusammenarbeit mit den visuellen Gestaltern wurde

aus dem einstigen Bulletin ein auch optisch überzeugendes Heft.

Eine weitere Konstante von Filmbulletin war, dass neben den Regisseuren als kreativ Hauptverantwortlichen der Filme immer wieder auch die an der kollektiven Kunstform Film Mitbeteiligten gewürdigt und befragt wurden: Drehbuchautoren, Komponisten, «Filmtechniker» (um die ebenso verbreitete wie meist zu bescheidene Berufsbezeichnung zu verwenden); zur cinephil unerlässlichen «politique des auteurs» gesellte sich als wesentliche Ergänzung die «politique des collaborateurs», wie das Vian 1991 in einem Editorial postulierte. Als solche Mitgestalter wusste Filmbulletin, bei aller Ferne von Starrummel und -klatsch, durchaus auch die Darstellenden zu würdigen (etwa im Dezember 1980 in einem ausführlichen Werkstattgespräch mit Bruno Ganz).

Die Wertschätzung der Mitarbeitenden fand ihren Ausdruck auch im Blatt selbst: Viele Autoren und Autorinnen prägten und prägen Filmbulletin als Schreibende über viele Jahre, darunter einige der besten deutschsprachigen Filmkritiker (der verstorbene Peter W. Jansen wäre da stellvertretend für viele andere zu nennen). Auch in seinem Mitarbeiterstab für Redaktion, Gestaltung und Administration wusste Vian eine hohe Kontinuität zu erreichen.

So ist sich Filmbulletin bei aller äusseren Entfaltung inhaltlich treu geblieben. Vian war immer offen für Neues, ob es filmische Entwicklungen waren – zur Zeit der «Wende» in Osteuropa etwa gelang es ihm, einen der damals führenden russischen Kritiker, Andrej Plachow, als Autor zu gewinnen – oder technologische Neuerungen – Filmbulletin dürfte eine der ersten Filmzeitschriften gewesen sein, die ihre Texte vom Herbst 1981 an im Compu-

ter erfasste. Ab 1996 hatte es eine Internet-Homepage und ab Januar 1999 bot es eine Art elektronischen «Newsletter» an, als sich dieser Begriff noch kaum etabliert hatte.

Das inhaltliche und gestalterische Wachstum der Zeitschrift trug ihr und dem Verantwortlichen nicht nur eine Reihe ehrenvoller Auszeichnungen ein, sondern führte auch zur regelmässigen finanziellen Unterstützung durch die öffentliche Hand (Kanton Zürich seit 1974, Bundesamt für Kultur seit 1987, Stadt Winterthur seit 1989), was wiederum den weiteren Ausbau erlaubte. Anfang 1988 rekapitulierte Vian, damals wie heute aktuell, «dass die Erhaltung einer Filmpublizistik, die über Tagesaktualitäten und Serviceinformation hinausgeht, auf die grundlegende Frage an die Gesellschaft hinausläuft: Wollt ihr eine Filmkultur – und was ist sie euch wert?»

So untrennbar Filmbulletin während Jahrzehnten mit der Person Vian verbunden erschien, muss ihm selbst doch vor geraumer Zeit klar geworden sein, dass der nächste wesentliche Neuerungsschritt seine eigene Ablösung sein würde. Nach einigen Anläufen im Alleingang hat er sich dafür Verbündete gesucht; sie bilden heute den Stiftungsrat von Filmbulletin. Gemeinsam haben wir den Übergang vorbereitet, und so ist dieses 283. Heft der Ära Vian das letzte, das er redaktionell mitverantwortet. Als Mitglied des Stiftungsrats wird er künftig aus distanzierterer Warte daran Anteil nehmen, wie sich das Blatt weiterentwickelt, das er in über fünfundvierzig Jahren zu einem unentbehrlichen Bestandteil der Schweizer Filmkultur gemacht hat.

Martin Girod

Ersatz zu finden für Walt R. Vian, der Filmbulletin während Jahrzehnten aufgebaut und geprägt hat, war kein einfaches Unterfangen. Umso grösser ist die Freude im Stiftungsrat, mit diesen Zeilen nun Tereza Fischer vorstellen zu können, die in vielerlei Hinsicht als ideale Nachfolgerin erscheint. Als langjährige Mitarbeiterin des Schweizer Filmjahrbuchs CINEMA verfügt sie über redaktionelle und herausgeberische Erfahrung. Seit ihrer Tätigkeit als Geschäftsführerin der Produktions- und Postproduktionsfirma Videoladen bestehen enge Kontakte zur Schweizer Filmszene. Studium und Promotion in Filmwissenschaft machen sie zu einer fundierten Kennerin der Theorie und Geschichte der siebten Kunst. Ihre Publikationen – neben der Dissertation zur Poetik der Schärferverlagerung verschiedene Aufsätze in den Bereichen Ästhetik, Intermedialität und Geschichte des Films – beweisen, dass anspruchsvolle Auseinandersetzung mit komplexen Themen nicht auf Kosten der Verständlichkeit gehen muss. Auch ihre engagierte Lehrtätigkeit am Seminar für Filmwissenschaft zeugt von der Freude am Vermitteln und Diskutieren filmrelevanter Inhalte. Und die Tatsache, dass Fischer während ihrer Assistenzzeit bei verschiedenen IT-Projekten federführend war (E-Learning, Webauftritt), erscheint für die Weiterentwicklung von Filmbulletin ebenfalls vielversprechend.

Angesichts dieser breiten Palette an Kompetenzen und Erfahrungen war Fischer für den Stiftungsrat die logische Wahl, umso mehr als im Gespräch mit ihr offensichtlich wurde, dass der Antrieb für ihre bisherigen Tätigkeiten kein anderer war als derjenige, der diese Zeitschrift seit Jahrzehnten trägt: die Liebe zum Kino.

Matthias Brüttsch

Kurz belichtet

DIE ANDERE HEIMAT –
CHRONIK EINER SEHNSUCHT
Regie: Edgar Reitz



Bildrausch

Vom 28. Mai bis 1. Juni ist in Basel *Bildrausch* angesagt. Das Filmfest Basel versteht sich als Festival der Festivals und zeigt in seinem Wettbewerb «Cutting Edge» Trouvaillen von andern Festivals, die hierzulande nicht ins Kino kommen, etwa *LA DANZA DE LA REALIDAD* von Alejandro Jodorowsky, *AT HOME (STO SPITI)* von Athanasios Karanikolas aus Griechenland, den düsteren *HARD TO BE A GOD (TRUDNO BYT' BOGOM)* von Aleksej German und *DAS GROSSE MUSEUM* von Johannes Holzhausen. Ein Spezialprogramm ist dem dänischen Selfmade-Filmemacher Nils Malmros gewidmet, der in seinen Filmen traumatische Ereignisse der eigenen Biografie auslotet. Ein weiteres Special nennt sich «Wahrnehmungslabor 3D» und zeigt neben einem Kurzfilmprogramm etwa *3X3D* von Jean-Luc Godard, *Peter Greenaway* und *Edgar Péra*, *CAVE OF THE FORGOTTEN DREAM* von Werner Herzog und *HUGO* von Martin Scorsese. Ein begleitendes Symposium soll das Thema vertiefen. Gespannt sein darf man auch auf *Frederick Wiseman*s jüngste Arbeit: In *AT BERKELEY* beobachtet der Direct-Cinema-Veteran den universitären Betrieb. Und ganz besonders freuen wir uns auf *DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT* von Edgar Reitz, sozusagen ein Prequel seiner grossartigen *HEIMAT*-Serie.

www.bildrausch-basel.ch

Pink Apple

Eröffnet wird die 17. Ausgabe von *Pink Apple* (30.4.–8.5. in Zürich; 9.–11.5. in Frauenfeld) mit *THE WAY HE LOOKS* (2014) des Brasilianers Daniel Ribeiro, eine Liebesgeschichte zwischen dem blinden Leo und seinem Schulkameraden Gabriel. Mit über neunzig Spiel-, Dokumentar- und Kurzfilmen zeigt das

VIOLETTE
Regie: Martin Provost



Festival einen spannenden Querschnitt durch das schwulesbische Filmschaffen aus aller Welt. Auch mit Blicken ganz weit zurück: *PETER* von Hermann Kosterlitz von 1934 ist eine charmante Genderkomödie, in der man etwa zwei Frackanzüge sich küssen sieht. Oder in die nähere Vergangenheit: *Simon Bischoffs ER MORETTO – VON LIEBE LEBEN* von 1984 lohnt das (Wieder-)Sehen. Der Film ist Teil eines Specials zum Thema Männerprostitution. Beschlossen wird das Festival mit *VIOLETTE* von Martin Provost, dem einfühlsamen Spielfilmporträt der Schriftstellerin Violette Leduc. Über sie wird ausserdem der Dokumentarfilm *VIOLETTE LEDUC – LA CHASSE A L'AMOUR* (2013) von Esther Hoffenberg zu sehen sein.

www.pinkapple.ch

The Big Sleep

Alain Resnais

3. 6. 1922 – 1. 3. 2014

«Wenn wir nur über die Inhalte nachdenken, so finden wir die beim Zeitungslernen auch. Wenn Sie sich nur von tatsächlichen Ereignissen, von wirklichen Abenteuern bewegen lassen, brauchen Sie bloss morgens die Zeitungen durchzusehen, um Dinge zu finden, die viel wichtiger sind als alles, was in einen Film (...) eingebracht werden kann.

Wenn wir durch einen Film (...) bewegt werden, dann geschieht das, weil es eine Kohärenz gibt, welche die Teile verbindet – auch wenn das zwar erst am Ende überblickt werden kann, wenn wir über die Beziehung zwischen dem, was in den ersten fünf Minuten gesagt wird, und dem, was in den letzten zehn Minuten geschieht, nachdenken. Alles, was im idealen Film gezeigt wird, steht in Beziehung zu ande-

ren Teilen des Films. Darum meine ich, dass ohne Struktur keine Emotionen ausgelöst werden. Wenn ich provozieren will, behaupte ich sogar, dass die Form wichtiger sei als der Inhalt.»

Alain Resnais im Gespräch mit Walt R. Vian in *Filmbulletin* 3.87

Věra Chytilová

2. 2. 1929 – 12. 3. 2014

«Der Film muss eine Bedeutung tragen. Es geht nicht darum, eine Geschichte zu erzählen. Die Geschichten interessieren mich nicht. Sie sind nur ein notwendiges Zugeständnis an die Zuschauer, damit sich auch der grösste Dummkopf für das Thema interessiert.»

Věra Chytilová zitiert nach *Český rozhlas Radio Praha* vom 13. 3. 2014

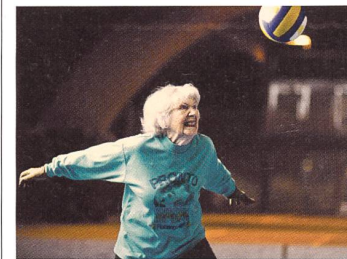
Peter Liechti

8. 1. 1951 – 4. 4. 2014

«Sowohl bei der Arbeit an einem Film wie auch im Kino hat mich die Erfahrung gelehrt, dass feste Regeln ebenso wenig Sinn machen wie die fortwährenden Versuche, allen Filmen eindeutige Kategorien zuzuweisen. Jeder Film erfordert seine eigenen Strategien, um das, worum es mir geht, am besten zum Ausdruck zu bringen. Und da bei mir zu Beginn eines Projekts meistens noch unklar ist, was genau ich zum Ausdruck bringen möchte, ist die Filmarbeit für mich vor allem ein Klärungsprozess. Ich arbeite eher intuitiv und denke, dass es grundsätzlich reicht, wenn ein Filmemacher sehr genau hinschaut undinhört – auch auf sich selbst, und zwar in allen Phasen des filmischen Prozesses –, um den Weg zu seiner persönlichen Filmsprache zu finden.»

Peter Liechti in seiner Kolumne «Film schafft eine Parallel-Realität» in *Filmbulletin* 4.10

Visions du Réel 2014 Vorschau



OPTIMISTENE
Regie: Gunhild W. Magnor

«All you need is love»: Die diesjährige Jubiläumsausgabe des einzigen Dokumentarfilmfestivals in der Schweiz widmet sich dem Thema Liebe und eröffnet die 45. Ausgabe (25. April bis 3. Mai 2014) mit einer dokumentarischen Komödie. In *LOVE & ENGINEERING* sucht ein finnischer Informatikingenieur die wissenschaftliche Antwort auf die Frage: Wie verführt man eine Frau? Der bulgarische Regisseur *Tonislav Hristov* begleitet ihn und seine Kollegen bei den Selbstversuchen, die mit vielen Hoffnungen und Enttäuschungen verbunden sind. Der Schweizer Beitrag zum Thema Liebe schlägt dagegen eine dramatische Note an. *Christian Frei* widmet sich in *SLEEPLESS IN NEW YORK* dem Ende der Liebe und den damit verbundenen Qualen.

Für die Auswahl der Filme, von denen im Vorfeld 3500 gesichtet wurden, ist das Thema jedoch nicht das wichtigste Kriterium. Entscheidend sind für den Festivaldirektor *Luciano Barisone* Exklusivität, eine hohe künstlerische Qualität sowie ein ethischer Blick auf die Welt.

Zum ersten Mal wird heuer der *Prix Maître du Réel* vergeben: Er geht an *Richard Dindo*, von dem fünf seiner wichtigsten Filme in einer Retrospektive zu sehen sind. Das Festival richtet den Blick aber nicht nur zurück, sondern bietet jungen Talenten in den Sektionen *Etat d'Esprit* und *Regard Neuf* eine Plattform. Ebenfalls neu wurde die Sektion *Grand Angle* geschaffen, in der besondere dokumentarische Leckerbissen aus aller Welt präsentiert werden, so zum Beispiel der als Vorpremiere programmierte *OPTIMISTENE (THE OPTIMISTS)* von *Gunhild W. Magnor*, in dem ältere Damen beim Volleyball ungeborenen Kampfgeist gegen eine ebenso betagte Männermannschaft zeigen.

www.visionsdureel.ch

Ästhetik der Schatten Retrospektive Berlinale



AIR FORCE (1943)
Regie: Howard Hawks



SONO YO NO TSUMA
(DIE FRAU JENER NACHT, 1930)
Regie: Yasujiro Ozu



JUJIRO
(IM SCHATTEN DES YOSHIWARA, 1928)
Regie: Teinosuke Kinugasa



THE NAKED CITY (1948)
Regie: Jules Dassin

Für Josef von Sternberg war der Fall ganz einfach: «Jedes Licht wirft einen Schatten. Wo Schatten ist, da muss auch Licht sein. Der Schatten ist geheimnisvoll, und das Licht ist Klarheit. Schatten verbirgt, Licht enthüllt. (...) Ein Schatten ist in der Photographie ebenso wichtig wie das Licht. Das eine kann nicht ohne das andere sein.» Die Retrospektive der diesjährigen Berlinale spürte darum unter der Überschrift «Ästhetik der Schatten» dem filmischen Licht nach – in mehreren Genres, in mehreren Jahrzehnten (von 1915 bis 1950), auf mehreren Kontinenten, USA und Europa, aber auch Japan war ein Schwerpunkt gewidmet. Auslöser der Retrospektive waren nämlich die Forschungen von *Daisuke Miyao* zum japanischen Film und sein Buch «The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema» (2013).

Filmisches Licht – da geht es nicht nur, wie in den ersten Filmen der Brüder Lumière, um das Sichtbarmachen, um das banale Abbilden, um das klare Erkennen. Natürlich ist Licht Grundbedingung, um Filme fotografisch aufnehmen zu können. Doch mit der künstlerischen Emanzipation des Stummfilms hin zu epischen Geschichten kristallisierte sich auch der Wunsch der Regisseure und Kameramänner heraus, nicht nur dem Abgebildeten treu zu sein, sondern mit der Lichtbildnerie auch zu gestalten, zu malen, zu verwandeln. Kurzum: das Licht bewusst zu setzen. Die Sonne Kaliforniens (die Hollywood erst ermöglicht hatte) war nicht mehr nötig. Studios erlaubten es, Licht zu komponieren und somit ein wichtiges Moment der Filmästhetik zu kreieren.

Vierzig Filme liefen in Berlin, von Marcel Carnés *LE QUAI DES BRUMES* (1938) bis Orson Welles' *CITIZEN KANE* (1941), und einer der Höhepunkte war sicherlich *Howard Hawks'* selten ge-

zeigter Kriegsfilm *AIR FORCE* von 1943. *Hawks* erzählt die Geschichte der «Mary Ann», eines B-17-Bombers und seiner Besatzung, die auf und über den Philippinen gegen die Japaner kämpft. Grosse Teile von *AIR FORCE* spielen nachts, der Feind ist nicht auszumachen (was auf seine Hinterhältigkeit schliessen lässt), wohl selten war ein Film so dunkel und undurchdringlich. Abgeschosene Flugzeuge werden darum mit ihren lodernden Feuerbällen zu leuchtenden Lichtsignalen, die die Identität der Japaner weiterhin verhüllt. Die Gesichter der Kriegshelden hingegen fing Kameramann *James Wong Howe* mit einem zurückhaltenden, aber gezielten Licht ein, das ihre Willenskraft und Anstrengung nur noch glamouröser erscheinen liess.

Ebenfalls im Krieg, diesmal in China unter japanischer Besatzung, spielt *GONIN NO SEKKOHEI* (FÜNF ARMEEKUNDSCHAFTER), 1938 inszeniert von *Tomotaka Tasaka*. Eine erheblich dezimierte Kompanie der japanischen Armee bekommt es im Norden Chinas mit einer vielfachen Übermacht des Feindes zu tun. Um die Stellung der Chinesen zu erkunden, schickt der Kompanieführer fünf Soldaten auf Patrouille. Erst nach und nach, mit grosser Verspätung, kehren sie zum Stützpunkt zurück. Fehlendes Licht oder genauer: dunkle Low-Key-Bilder unterstreichen hier die Grausamkeit des Krieges, die Orientierungslosigkeit, den Zusammenbruch der Ordnung. Die Titelhelden allerdings setzen sich in diesem Chaos als Individuen ab, mit Grossaufnahmen, die – ähnlich wie *Marlene Dietrich* in den Filmen *Josef von Sternbergs* – von oben ausgeleuchtet wurden.

Eine der Entdeckungen der Retrospektive war *Yasujiro Ozus* *SONO YO NO TSUMA* (DIE FRAU JENER NACHT, 1930), der zu einem dreiteiligen Gangs-

terfilmzyklus zählt, den *Ozu* noch zu Stummfilmzeiten gedreht hat. Ein Familienvater bricht in eine Bank ein, um die ärztliche Versorgung für seine todkranke Tochter bezahlen zu können. Er flüchtet im Taxi – doch dessen Fahrer ist der ermittelnde Inspektor, der kurz darauf an der Haustür klingelt und sich mit der Frau des Räubers unterhält. *Ozu* zeigt sich hier vom amerikanischen Film beeinflusst. Die Polizisten, die mitten in der Nacht in den menschenleeren Strassen auftauchen, verwandeln sich in ein Ballett gefährlicher Schatten, die weissen Handschuhe des Inspektors kontrastieren auffallend mit den schwarzen Fingerabdrücken des Vaters.

Und noch ein Beispiel des frühen japanischen Kinos, *JUJIRO* (IM SCHATTEN DES YOSHIWARA, 1928) von *Teinosuke Kinugasa*, der auch mit *YUKINOJO HENGE* (*YUKINOS VERWANDLUNG*, 1935–1936) vertreten war. Der Film erzählt die Geschichte eines jungen Mannes im Tokio des achtzehnten Jahrhunderts, der sich unsterblich in eine schöne Frau verliebt und irrträumlich glaubt, einen Nebenbuhler getötet zu haben. *JUJIRO* spielt hauptsächlich nachts, doch die geschickte Beleuchtung durch Laternen und funkelnde Glücksräder lässt das Vergnügungsviertel *Yoshiwara* als attraktiven, lockenden Sehnsuchtsort erscheinen. Abstrakte Lichtspiele, aufblitzende Helligkeit und starkes Seitenlicht lassen den Protagonisten die Kontrolle verlieren, mehrmals hält er schützend die Hände vor seine Augen – bis er am Schluss zusammenbricht, «getötet durch Licht» (*Daisuke Miyao*). Gezeigt in Paris und Berlin, war dies der erste Film, mit dem die japanische Filmindustrie international auf sich aufmerksam machte.

In *Fred Niblos* *THE MARK OF ZORRO* brilliert *Douglas Fairbanks* als mas-

kierter Rächer, der im Kalifornien zur Zeit der spanischen Herrschaft für Gerechtigkeit sorgt, den schurkischen Gouverneur zur Abdankung zwingt und schliesslich auch noch das Herz jenes Mädchens erobert, das ihn ohne Maske nicht beachtet hatte. *Fairbanks* überzeugt hier durch Temperament, artistische Akrobatik und actionbetonten Humor. Das Blitzen der Schwerter wurde später im japanischen Historienfilm, dem «*jidaigeki*», wieder aufgenommen. Ein schönes Beispiel dafür, wie sich Beleuchtungsstile in andere Kulturen übertragen lassen.

Bedauerlich und auch ein wenig unverstänglich, dass der Film noir, dieser uramerikanische Stil, diese Welt der Düsternis, bei der Schatten für Ambiguität und moralische Korruption stehen, von den Kuratoren nicht beachtet wurde. Als kleines Trostpflaster mag *Jules Dassin's* *THE NAKED CITY* (1948) gelten, der sich mit seiner semidokumentarischen Herangehensweise allerdings am Rande des Film noir bewegt. Die Suche der New Yorker Polizei nach dem Mörder eines Fotomodells ist unterlegt mit dem Kommentar des Produzenten *Mark Hellinger*, der auf die urbane Landschaft New Yorks verweist und so die Stadt zum eigentlichen Star des Films macht. Gedreht wurde *in location*, mit klaren und kontrastreichen Schwarzweissbildern, für die Kameramann *William Daniels* einen Oscar erhielt. «With a lovely eye for space, size and light. A visually majestic finish», schrieb *James Agee* mit anerkennender Lakonie.

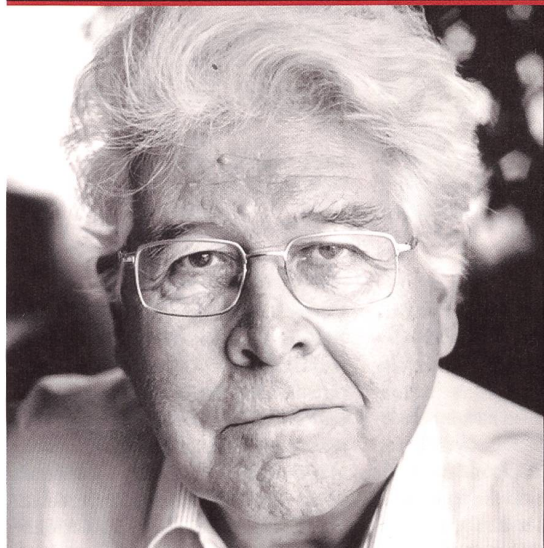
Michael Ranze

Zur Retrospektive ist ein schöner, reich bebildeter Katalog erschienen: *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915–1950*, herausgegeben von *Connie Betz*, *Julia Pattis* und *Rainer Kother*, mit Beiträgen von *Kevin Brownlow*, *Fabienne Liptay*, *Daisuke Miyao*, *Karl Prumm*, *Norbert M. Schmitz* und *Ralf Forster*. Marburg, Schüren Verlag, 2014

DVD EDITION Alexander J. Seiler

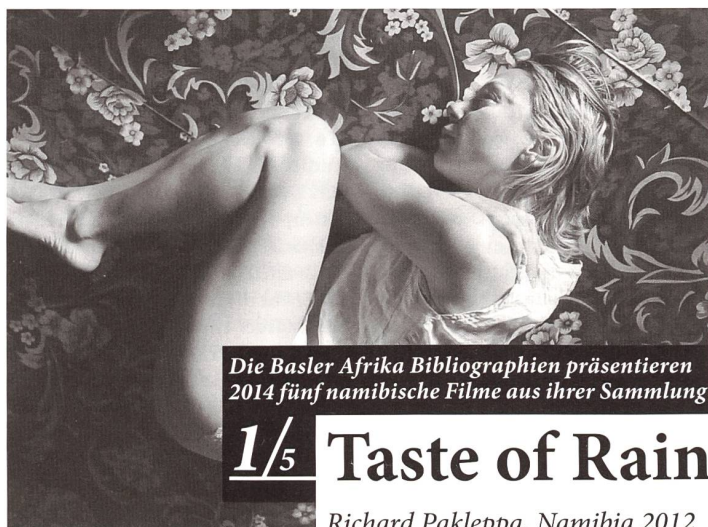
Seine wichtigsten Filme jetzt auf 8 DVDs

IN WECHSELNDEN GEFÄLLE / SIAMO ITALIANI / FIFTEEN /
MUSIKWETTBEWERB / WER EINMAL LÜGT ODER VIKTOR
UND DIE ERZIEHUNG / DER HANDKUSS / UNSER LEHRER /
DIE FRÜCHTER DER ARBEIT / PALAVER, PALAVER. /
SEPTEMBERWIND / LUDWIG HOHL / GEYSIR UND GOLIATH
+ BONUMATERIAL



Jetzt in ausgewählten Shops und bei www.artfilm.ch erhältlich

„nāmbiā in motion“



Die Basler Afrika Bibliographien präsentieren
2014 fünf namibische Filme aus ihrer Sammlung

1/5 Taste of Rain

Richard Pakleppa, Namibia 2012

Do 8. Mai 2014, 18:30 Uhr
Eintritt frei

Basler Afrika Bibliographien
Klosterberg 23, Basel

Gast: Sabine Böhlke-Möller,
Botschafterin Namibias in der
Schweiz

Barneys Fundament Ausstellung und Film in München



Matthew Barney: *River of Fundament*
Rouge Battery, Detail
Installation view *Haus der Kunst*, 2014
Photo: Maximilian Geuter



Matthew Barney and Jonathan Bepler:
RIVER OF FUNDAMENT, Production
Still, Foto: Chris Winget, © Matthew
Barney, Courtesy Gladstone Gallery,
New York and Brussels

Wenn eine kaum auffällige Erscheinung eines Menschen ein Beispiel dafür sein kann, welch ungewöhnliche, vielleicht auch abstruse Phantasien seinem Bewusstsein innewohnen, dann kann Matthew Barney ein gutes Beispiel sein. Bei uns ist der 1976 in San Francisco geborene Medienkünstler vor allem mit seiner fünfteiligen Serie *CREMASTER CYCLE* (1994 bis 2002) bekannt geworden, die er nach dem für die Thermoregulation des Hodens mitverantwortlichen Muskel benannte. Von Filmkritikern eher skeptisch beurteilt, wollten Kunstkritiker den Zyklus in einer wieder aufgenommenen Nachfolge von Dalís und Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* von 1929 sehen, also in einer gegenseitigen Befruchtung von Bildender Kunst und Film.

Schon bei *CREMASTER* hat Barney also versucht, Film, Skulptur, Zeichnung, Fotografie und Künstlerbuch in eine Einheit zu bringen. Und in seinem neuesten Werk *RIVER OF FUNDAMENT* hat er seine Idee des Gesamtkunstwerks so verdichtet, dass er den fünfständigen Film zu einer Art Oper stilisierte, die er mit dem Komponisten Jonathan Bepler konzipierte. Inspirieren liess sich Barney von Norman Mailers einst zwiespältig aufgenommenem Roman «Ancient Evenings» (1983), der im Ägypten der Zeit von 1290 bis 1100 vor Christus angesiedelt ist.

Waren wir mit dem *Cremaster* mehr mit dem vorderen Teil des menschlichen Körpers konfrontiert, so haben wir es mit *Fundament* mehr mit der Kehrseite zu tun. Die sieben Jahre, die Barney an seinem aktuellen Projekt arbeitete, «kulminieren in intensiver Meditation über Tod, Wiedergeburt, Transformation und Transzendenz» (Presstext), wobei die Exkremente eine bildmächtige Rolle spielen, was aber bei Gott keine aktuelle Fixierung ist, wenn wir in der europäischen

Kunst an die Wiener Aktionisten der unruhigen sechziger Jahre denken.

Die Zusammenschau Barneys von Skulptur, Oper und Film – er wollte die Europapremiere seines Films in der Staatsoper München gefeiert wissen – konfrontiert uns im Münchner *Haus der Kunst* mit einer gigantischen Ausstellung, für die auch ein provisorischer Anbau für die mächtigen skulpturalen Phantasien erstellt wurde.

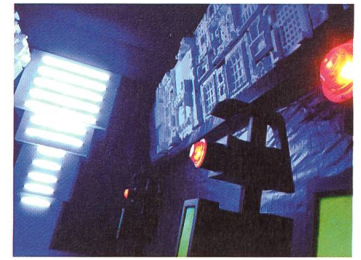
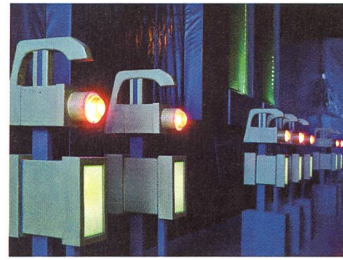
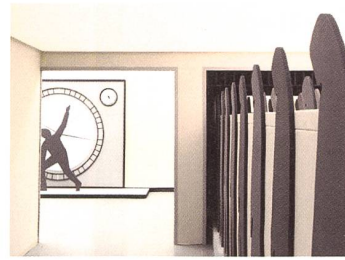
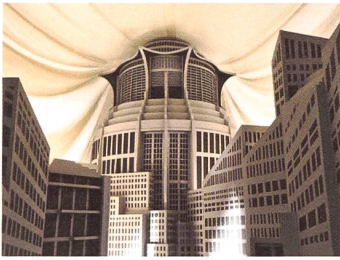
Mailers Roman lässt seinen Protagonisten dreimal sterben. Dreimal wird er wiedergeboren. Und diese Reinkarnation einer Person hat Barney durch Recycling eines Autos gespiegelt und aus dieser Idee drei Performances entwickelt, die zum Inhalt des Films und der Ausstellung werden. Im ersten Akt stirbt ein 1967er Chrysler Crown Imperial, reinkarniert in Kapitel zwei zum 79er Pontiac Firebird. Die Seele des Autos wandert nach New York, wo der Mythos zur Skulptur wird. Die bei den Live-Performances aus dieser Konzeption erstellten Skulpturen ergeben eine mächtige Demonstration der Barney'schen Vorstellungen, die mit Zeichnungen, Fotografien, Storyboards erklärend (?) in der Ausstellung angereichert werden. Ohne Kenntnis des Films kann der Besucher aber nur seine assoziative Phantasie spielen lassen. Aber Barney meint auch: «Mich reizt ein Kunstwerk nur dann, wenn ich es auch nach jahrelanger Auseinandersetzung nicht dechiffrieren kann, wenn es ein Geheimnis in sich trägt, zum Beispiel die Videos von Bruce Nauman, ohne die ich wahrscheinlich niemals angefangen hätte, Filme zu machen.»

Erwin Schaar

«Matthew Barney: *River of Fundament*».
Haus der Kunst, München, bis 17. August 2014,
Katalog erscheint im Mai.
www.hausderkunst.de

Die Stadt der Zukunft im Film

Eine Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf



«Über das Morgen hinaus» lautet die übergreifende Themenstellung der diesjährigen Quadriennale Düsseldorf. Dieses *Festival der Bildenden Kunst*, 2006 ins Leben gerufen, hat sehr schnell an Bedeutung gewonnen und Anerkennung gefunden. Alle vier Jahre ausgerichtet, findet es jetzt in der Zeit vom 5. April bis 10. August zum dritten Mal statt. Dreizehn Institutionen liefern ihren Beitrag zu dem Leitthema Zukunftspantasien.

Das *Filmmuseum Düsseldorf* beteiligt sich daran mit einer Ausstellung und einer Filmreihe unter dem Titel «Visionen und Alpträume – Die Stadt der Zukunft im Film». 27 Filme umfasst die Werkschau. Der filmhistorische Zeitrahmen reicht von den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zur gegenwärtigen Kinoaktualität mit Blockbuster-Produktionen von heute.

Für die Ausstellung stehen zwei hallenartige Räumlichkeiten im früheren NRW-Forum zur Verfügung, um es mit Nachbauten, Modellen, Requisiten, Drehbüchern, Skizzen, Fotowänden und erläuternden Schrifttafeln zu bestücken. Dazu kommen Grossprojektionen von Filmausschnitten. Die Filme, um die es geht, sind ausschliesslich dem Science-Fiction-Genre zuzuordnen. Die Aufmerksamkeit gehört stadtarchitektonischen Besonderheiten im Kontext sozialer Entwicklungen, auf die diese Filme entweder fortschrittsbegeistert oder zukunfts-kritisch, jedoch stets spektakulär und dramatisch vorausschauen.

Im Zentrum der Ausstellung stehen zwei Filme, die als Kern-Filme der Science Fiction und Blaupausen für andere Filme dieses Genres angesehen werden: *Fritz Langs* klassische Zukunftsvision *METROPOLIS* (1925/26) und *Ridley Scotts* postmoderner Science-Fiction-Thriller *BLADE RUNNER* (1981).

METROPOLIS, ästhetisch angesiedelt zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit, wird in diesem Zusammenhang als Grundmodell eines utopischen Films verstanden. Die darin abgebildete Stadt der Zukunft erscheint trotz einer durchaus ambivalent-kritischen Zeichnung primär als grosse Utopie. Mit seiner Vision einer urbanen Moderne demonstriert der Film nicht ohne Enthusiasmus, was technisch einmal möglich sein wird und was filmtechnisch jetzt schon möglich ist. «Kaum ein anderer Film hat die Vorstellungen von der Stadt der Zukunft so geprägt», heisst es in der Ausstellung, «und kaum ein anderer war so einflussreich auf die nach ihm folgenden Filme seines Genres. Das Kaleidoskop an Themen und Motiven, Visionen und Alpträumen bot unzählige Anschlussmöglichkeiten für andere kinematographische Zukunftsträume.»

BLADE RUNNER wird in der Ausstellungs-dramaturgie als Prototyp eines dystopischen Films und damit als direktes Gegenstück zu *METROPOLIS* gesehen. Aus Sicht der Ausstellung ist der zu einem der grössten Kultfilme des Genres avancierte Film von Ridley Scott «für das moderne Science-Fiction-Kino das, was *METROPOLIS* für die Anfänge des Phantastischen Films war. *BLADE RUNNER* ist der stilistisch bedeutendste und einflussreichste Film der letzten vierzig Jahre.» Zumindest für dieses Genre.

Mit der Entscheidung, diese beiden Filme ins Zentrum der Ausstellung zu rücken, und mit dem Grundkonzept einer Dualität von Utopie und Dystopie wird auch die thematische Zuordnung und inhaltliche Gestaltung der beiden Ausstellungssäle sinnfällig. Saal 1 ist schon in den dort vorzufindenden Nachbauten (Herzmaschine, Uhrmaschine, Moloch, Maschinenmensch) deutlich *METRO-*

POLIS gewidmet und wirft einen Blick auf eine Reihe von utopischen Filmen, die sich durch Fortschrittsoptimismus und Technikbegeisterung auszeichnen. Charakteristisch für Utopien ist auch oft die Sehnsucht nach einer schönen neuen Welt. Ein Jahr nach der Weltwirtschaftskrise beschwört zum Beispiel *David Butlers* Science-Fiction-Musical *JUST IMAGINE* (1930) das New York der Zukunft und verortet es im Jahr 1980. Nur noch Wolkenkratzer bestimmen das Stadtbild, und das Leben spielt sich nur noch in der Höhe ab. Die Menschen haben Zeit und Musse. Im Stadtverkehr wird das Auto durch den Flieger abgelöst. Der Einfluss von *METROPOLIS* ist unverkennbar und der Einfluss auf *BLADE RUNNER* ebenfalls. Das zeitgleich entstandene *Empire State Building* (1930/31) wird damals übrigens zum Sinnbild eines neuen Babels. Weitere Filmbeispiele in diesem Saal sind die sowjetischen Revolutionsfilme *AELITA* (1924) von *Jakow Protasjanow* und *KOSMISCHE REISE* (*KOSMITSCHESKI REIS*, 1936) von *Wassili Schurawljow*, *L'INHUMAINE* (1924) von *Marcel L'Herbier* als Paradestück des französischen Universalismus, die H.-G.-Wells-Verfilmung *THINGS TO COME* (1936) von *William Cameron Menzies* in Opposition zu Langs *METROPOLIS*, *Frank Capras* *LOST HORIZON* (1937) mit seinem futuristischen Neo-Paradies von Shangri-La und *THE FOUNTAINHEAD* (1949) von *King Vidor*, eine Filmbiografie über den modernistischen Architekten Frank Lloyd Wright, dessen Architektur noch in *BLADE RUNNER* eine Rolle spielt.

Saal 2 ist dann mit seinen Nachbauten (Verhörscene, Beobachtungsmaschine, Strassen-Ambiente, Treppehaus im Bradbury Building mit nachempfundener Piranesi-Treppe) Ridley Scotts *BLADE RUNNER* zugeordnet. Hier dominiert der dystopische

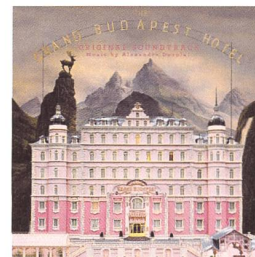
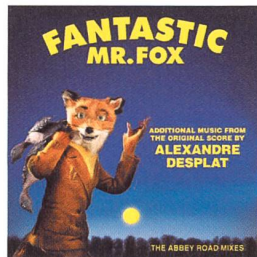
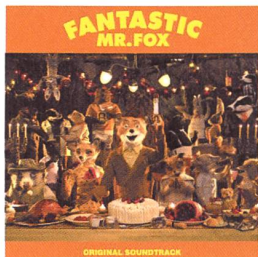
Film, der auch schon im ersten Saal kräftig mitmischte, was zeigt, dass der Dystopie mit ihrem Zukunftspessimismus in der Science Fiction die bei weitem grössere Rolle zukommt. New York, Los Angeles, San Francisco und London sind die am häufigsten in die Zukunft extrapolierten Realschauplätze. Vielfach sind es Probleme und Ängste der Gegenwart, die nur in die Zukunft projiziert werden und sich dort katastrophal weiterentwickeln. Dazu gehören Umweltverschmutzung, Überbevölkerung, Klimawandel, Kriminalität und Entsozialisierung.

Hier, im Kontext der Dystopie, verortet die Ausstellung Filme wie *François Truffauts* *FAHRENHEIT 451* (1966) mit seinem deprimierenden sozialen Wohnungsbau der Zukunft, *George Lucas' THX 1138* (1971) mit seinem Konformismus predigenden unterirdischen Überwachungsstaat, *Michael Andersons* *LOGAN'S RUN* (1976) mit seiner postapokalyptischen und deshalb unterirdischen Wohlstandsgesellschaft, *John Carpenters* *ESCAPE FROM NEW YORK* (1981) mit Manhattan als klaustrophobischer Gefängnisinsel und *Tim Burtons* *BATMAN* (1989) mit seiner düsteren neogothischen Alpträumarchitektur. Neuere Filmbeispiele wie *OBLIVION* (2012) von *Joseph Kosinski* oder *ELYSIUM* (2012/13) von *Neill Blomkamp* verkünden dann die endgültige Unbewohnbarkeit der Erde. Aber dafür hatte die Werbepropaganda in *BLADE RUNNER* schon vor dreissig Jahren eine Lösung parat: Am besten man kauft sich ein Ticket zu einem anderen Planeten, es kann nur besser werden.

Peter Kremski

www.quadriennale-duesseldorf.de/ausstellungsprogramm/visionen_und_alpträume_die_stadt_der_zukunft_im_film.html

Wes Anderson – Randall Poster – Alexandre Desplat Soundtrack



Die Atmosphäre in Wes Andersons Filmen ist mindestens ebenso sehr von der Puppenhausästhetik geprägt wie von der Puppenhausästhetik. So beeinflussen in *FANTASTIC MR. FOX* (2009) *Burl Ives'* Kinder-Folksongs, die ganz leise aus dem Radio rieseln, unseren Eindruck des herbstfarbenen Fuchsbaus. Ähnlich unauffällig kommentieren die beiden Disney-Raritäten «The Ballad of Davy Crocket» und «Love» das vermeintlich idyllische Leben der Fuchsfamilie, während der Tonfall der intimen Beziehungsgespräche von Mr. und Mrs. Fox auch dank *Georges Delerues* «Une petite île» an Truffaut-Filme gemahnt.

Viel stärker im Gedächtnis bleiben jedoch meist jene Musikstücke, die die Figuren im Film bewusst abspielen, um sich in eine gewünschte Stimmung zu versetzen. Der *music supervisor* *Randall Poster*, mit dem der Filmmacher seit siebzehn Jahren in ständigem Kontakt steht, gräbt dafür immer wieder vergessene Perlen aus den sechziger und siebziger Jahren aus, die Anderson und er bis zu zehn Jahre mit sich herumtragen, bis sie perfekt in eine Szene passen. Dazu gehört etwa *Françoise Hardy's* «Le Temps de l'Amour», zu dessen Klängen die Protagonisten von *MOONRISE KINGDOM* (2012) in einer abgelegenen Bucht ihre ersten erotischen Erfahrungen machen.

In dieser Pfadfindergeschichte spielt die Popmusik jedoch erstmals eine untergeordnete Rolle, denn *MOONRISE KINGDOM* ist inspiriert von *Benjamin Brittens* Amateuroper «Noye's Fludde» (Noahs Flut), an deren Aufführung Anderson als Kind beteiligt war. Schon bevor es ein Drehbuch gab, vertiefte sich *Randall Poster* deshalb in das ihm bislang kaum bekannte Feld der Klassikvermittlung, wie sie *Britten* und *Leonard Bernstein* betrieben. Im fertigen Film figuriert die klassische Musik schliesslich als Metapher

für die Welt der Erwachsenen. Die Dekonstruktion derselben wird anhand von *Brittens* «Young Person's Guide to the Orchestra» zum Leitmotiv der zwölfjährigen *Suzu*, die mit dem Feldstecher hinter die Fassade der dysfunktionalen Beziehung ihrer Eltern blickt.

Bei ihrer ersten Begegnung mit dem gleichaltrigen *Sam* ist das Mädchen als Vogel aus «Noye's Fludde» verkleidet, nach der gemeinsamen Flucht baden die beiden Kinder zu *Camille Saint-Saëns'* Vogelgezwitscher in der unberührten Bucht. Vom väterlichen Oberpfadfinder verabschiedet sich die Waise *Sam* – ein Kuckucksei – zum «Cuckoo» aus *Brittens* melancholischem Kinderlied. Als Kontrast zur filigranen Kunstmusik werden die Auftritte des einsamen Polizisten und späteren Ersatzvater *Sams* von bodenständigen *Hank-Williams*-Songs begleitet, die selbst dann von unglücklicher Liebe handeln, wenn es wie in «Kaw-Liga» um *Holzindianer* geht. Dieser Song deutet denn auch lange, bevor *Sam* vom Polizisten aufgenommen wird, eine Seelenverwandtschaft der beiden an.

Solch übergeordnete Motive und Zusammenhänge erschliessen sich jedoch vielfach erst, wenn man sich *Randall Posters* dramaturgisch konzipierte Soundtrack-Alben am Stück anhört. Dies gilt in besonderem Masse für Andersons neuestes Werk *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* (2014), das ganz ohne einprägsame Popsongs auskommt. Zum ersten Mal dominiert hier die Hintergrundmusik von *Alexandre Desplat*, der seit *FANTASTIC MR. FOX* massgeblich zur Homogenität von Andersons Filmen beiträgt, indem er scheinbar unvereinbare formale Merkmale der verwendeten Musikstücke in seine Partituren einarbeitet.

In Analogie zur visuellen Miniaturwelt reduzierte der französische Filmkomponist für jenen detailverlieb-

ten Animationsfilm die Besetzung des Orchesters auf ein einziges Instrument pro Stimme und betonte die hellen Klänge vom Glockenspiel über das Banjo bis zur Piccolo-Trompete. Im Zentrum von *Desplats* verspielter Partitur steht die melodiose Vertonung von *Roald Dahls* Kinderreim «Boggis, Bunce and Bean», der sich über die drei Farmer lustig macht, mit denen sich *Mr. Fox* anlegt. Die unnatürlich hastigen Bewegungen der steifen Puppen finden ihre Entsprechung in temporeichen musikalischen Miniaturen, von denen die meisten auf einem ausschliesslich als Download erhältlichen Zusatzalbum veröffentlicht wurden.

Seither nähert sich *Desplat* musikalisch kontinuierlich dem lakonischen Understatement von Andersons Inszenierung an. So untermalt er in *MOONRISE KINGDOM* den stoischen Umgang der Kinder mit den Naturgewalten in der ironisch betitelten Suite «The Heroic Weather-Conditions of the Universe». Doch statt programm-musikartigen Imitationen sintflutartiger Regenfälle setzt *Desplat* auf repetitive Stimmungsmusik, die im Abspann von einem jungen Erzähler im Stile des «Young Person's Guide» dekonstruiert wird. Dabei entpuppt sich das vermeintlich simple Stück als komplexe Schichtung von glasklaren Kürzestmotiven, die von gezupften und angeschlagenen Saiten- und Perkussionsinstrumenten dominiert wird.

In *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* entwickelt sich *Desplats* Musik nun noch stärker weg von der Melodie hin zum fein ziselierten, durchsichtigen Klangteppich, dessen Charakter vor allem von der Instrumentierung bestimmt wird. Aus den Früchten von *Randall Posters* Recherchen hat der Komponist ein fiktives mitteleuropäisches Volksmusikidiom mit Blockflöten, hackbrettartigem Cymbalom und

Balalaika-Orchester destilliert. Er verschränkt die disparaten Einflüsse derart gekonnt, dass sich die russischen Volksweisen und *Antonio Vivaldis* Lautenkoncert beim ersten Hören kaum von seinen eigenen Kompositionen unterscheiden lassen.

Schon die Überleitung von der realen Folklore zu *Desplats* Hintergrundmusik wirkt völlig organisch: Mit einem Appenzeller «Zäuerli» verleiht *Poster* der Rahmenhandlung eine feierliche Stimmung. Doch während das Geräusch der Modellstandseilbahn, die zum Gipfel des «Alpine Sudetenwatz» emporsteigt, eindeutig als Fünfliberschwingen zu erkennen ist, handelt es sich dabei bereits um Filmmusik. Da ist wohl auch die frappante Ähnlichkeit des Themas von «Mr. Moustafa» mit *Paul Burkhard's* «O mein Papa» kein Zufall. Der Grossteil von *Desplats* Score besteht jedoch aus endlos wiederholten kurzen Akkordfolgen, die von einem swingenden Wechselbass unerbittlich vorangetrieben werden, ohne monoton zu wirken.

Die Kürzestmotive ermöglichen *Desplat*, sehr präzise auf Andersons visuelles Timing zu reagieren. So betont er beispielsweise die Nahaufnahme eines Gesichts mit einer lauten Kirchenorgel oder akzentuiert Pointen der lakonischen Dialoge mit dem plötzlichen Wegfallen einzelner Instrumente – freilich ohne den durchgehenden Rhythmus zu unterbrechen. Bisweilen greifen die Bilder und Töne so präzise ineinander wie in einem Animationsfilm. Nicht nur in den perkussiv untermalten Verfolgungsjagden – etwa im Kloster am «Gabelmeister's Peak» – erinnert *THE GRAND BUDAPEST HOTEL* deshalb an ein mechanisches Uhrwerk aus zahlreichen blitzsauberen Zahnrädchen.

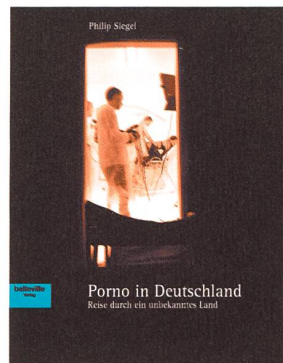
Oswald Iten

Terra incognita Bücher



Die Aufregung war verständlich – andererseits auch nicht: Ein renommierter Arthouse-Regisseur kündigte an, als nächstes einen Film mit expliziten Pornoszenen zu drehen. Verständlich, weil Sexualität und Pornografie in den letzten Jahren mit Missbrauchsenthüllungen ungeahnten Ausmasses in Verbindung gebracht wurden, nicht verständlich, weil dieser Regisseur, Lars von Trier, schon in früheren seiner Filme explizite Szenen gezeigt hatte und weil auch andere Filme im neuen Jahrtausend dasselbe getan hatten, etwa *BAISE-MOI*, *KEN PARK*, *9 SONGS* und *SHORTBUS*: Der Porno ist in der Mitte der Gesellschaft angekommen.

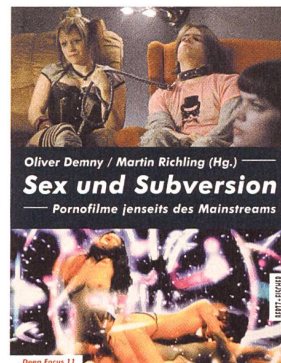
Als von Triers *NYMPHOMANIAC* dann zu sehen war, hielt sich die Aufregung in Grenzen, auch weil Kritiker und Zuschauer merkten, dass sie einmal mehr den kalkulierten Provokationen des Filmemachers auf den Leim gegangen waren. «Hinter jedem entscheidenden Statement lauert ein grinsender Regisseur, der einem eine lange Nase dreht und sich kaputtlacht. Und hinter jeder dekonstruierten Pointe lauert der tiefe Ernst eines depressiven Philosophen. Hinter dem Pathos der Witz, hinter dem Mythos die Reflexion, hinter dem Heiligen die schiere Alberei. Und umgekehrt.» Das schreibt *Georg Seesslen* in der Vorbemerkung zu «Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über *NYMPHOMANIAC*», in dem es ihm «um die Spuren der Hardcore-Körperlichkeit in den Filmen von Lars von Trier im Allgemeinen und in *NYMPHOMANIAC* im Besonderen» geht. Dafür lässt er die Biografie des Regisseurs, seinen Umgang mit Darstellern und die Hürden, die er sich selber bei seinen Filmen jedes Mal aufs Neue in den Weg legt, eingangs Revue passieren. Er stellt die «alternativen» Pornofilme vor, die von Trier mit der dafür gegründeten Firma Puzzy Power zwischen 1998



und 2005 produzierte, er untersucht die Rolle der Frauen im filmischen Kosmos des Regisseurs und widmet sich in der zweiten Hälfte des Buches auf hundert Seiten *NYMPHOMANIAC*. Das ist allemal eine Seh- und Verständnishilfe, wenn sich auch im ganzen Buch beschreibende Passagen mit nicht unbedingt verständlichen theoretisch-philosophischen abwechseln.

In seiner Methode wortgewaltiger Ankündigungen, der Lust an der Selbstdarstellung und dem Verfassen von Manifesten mag Lars von Trier ein Alleinstellungsmerkmal haben, auch in der Darstellung «von Sexualität, die mit Vergnügen wenig zu tun hat» (Seesslen). Aber der Wandel in diesem Segment des Kinos ist unübersehbar. Was einerseits in der Explizitheit der Darstellung viel selbstverständlicher geworden ist, lässt sich andererseits durchaus noch als letztes Tabu bezeichnen, spielen doch hier immer noch (Vor-)«Urteile, die längst den Rang von Fakten haben», eine grosse Rolle. So formuliert es *Philip Siegel* in «Porno in Deutschland. Reise durch ein unbekanntes Land». Im Jahr 2009 kamen immerhin 430 Porno-DVDs auf den Markt – und zwar monatlich. 513 Kinostarts standen in jenem Jahr 8500 Porno-DVDs, davon 60 Prozent deutschen Ursprungs, gegenüber. Selbst wenn das Geschäft schon damals stark rückläufig war und sich vier Jahre später noch weiter in das Internet verlagert hat, sind das doch erstaunliche Zahlen. Auch wenn Deutschland der weltweit zweitgrösste Pornomarkt ist, kann man «von einer Porno-Industrie in Deutschland nicht reden», schreibt Siegel.

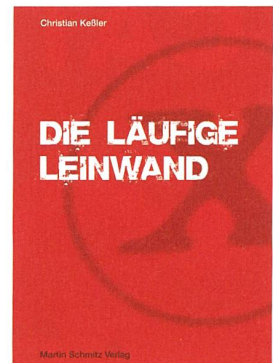
Bei den 23 Stationen seiner Reise trifft er Macher vor und hinter der Kamera, Amateure und Professionelle, von denen aber die wenigsten davon leben können. Gleich die erste be-



fragte Actrice arbeitet im Hauptberuf für einen Sicherheitsdienst und erklärt, «die Karriere ist der Antrieb für meine eigenen Fantasien». Eingeschoben sind gelegentliche Zeitreisen, die an die Zeiten erinnern, als der Sexfilm einen Grossteil der in Deutschland produzierten Filme ausmachte. Siegel zeigt sich als ein aufmerksamer und vorurteilsfreier Zuhörer, der einiges an Innenansichten über die Branche und ihre Akteure zu vermitteln weiss.

«Es gibt gute, interessante, ästhetische, unterhaltsame, zum Nachdenken anregende Pornos! Wir wollen unseren Leserinnen und Lesern ein paar davon näherbringen und Lust auf's Hinschauen machen», schreibt *Oliver Demny* in der Einleitung des von ihm zusammen mit *Martin Richling* herausgegebenen Bandes «Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams». Zehn Autoren und eine Autorin steuern dazu zwölf Aufsätze bei; deren Spektrum reicht von «französischen Pornos aus den Flegeljahren des Genres» (an denen *Matthias Steinle* ihre «kreative Bandbreite und Unbekümmertheit» lobt) über «Computer und Roboter im fiktionalen Pornofilm», die Verbindung von «Pornografie und Gewalt im Kino der 1970er Jahre bis heute» und die Würdigung einzelner Filme und ihrer Macher, darunter *Bruce LaBruces SKIN FLICK*, *Virginie Despentes' BAISE-MOI* und *Stephen Sayadians CAFÉ FLESH*. Drei abschliessende Texte und eine Diskussion stellen «Die Avantgarde des Sex – Zeitgenössische Porno-Kunst» vor. Dass der Band weitgehend ohne akademische Terminologien auskommt, gereicht ihm zum Vorteil.

Christian Kessler, der in diesem Band mit einem Text über den amerikanischen Regisseur *Eduardo Cema-*



no vertreten ist, hat mit «Die läufige Leinwand. Der amerikanische Hardcorefilm von 1970 bis 1985» ein eigenes Buch zum Thema vorgelegt, in dem Cema einer von zehn Gesprächspartnern ist. Den Hauptteil des Bandes, der mit einem kurzen Abriss beginnt – von den zehner bis zu den siebziger Jahren, als mit dem kommerziellen Erfolg von *DEEP THROAT* die Gattung salonfähig wurde – machen allerdings Texte zu 90 Filmen aus dieser Zeit aus, darunter Klassiker wie *BEHIND THE GREEN DOOR*, *THE DEVIL IN MISS JONES*, *THUNDERCRACK* und Filme von *Radley Metzger*, einem Veteranen, der schon Anfang der Sechziger mit eigenen Regiearbeiten begann und vor seinen Hardcorefilmen ästhetisch ausgefeilte Werke wie *THE LICKERISH QUARTET* drehte und dem mittlerweile auch schon Retrospektiven gewidmet wurden. Dabei begegnet man aber auch so manchem Regisseur, der später in anderen Genres reüssierte, so *Sean S. Cunningham*, der die Horrorreihe *FRIDAY THE 13TH* initiierte, oder *Abel Ferrara*, der 1976 *THE NINE LIVES OF A WET PUSSY* drehte. Überwiegend mit Plakatmotiven illustriert, erinnert das Buch auch an eine vergangene Ära und bietet den versprochenen «Überblick über die beeindruckende Bandbreite, die dieses Genre hervorgebracht hat».

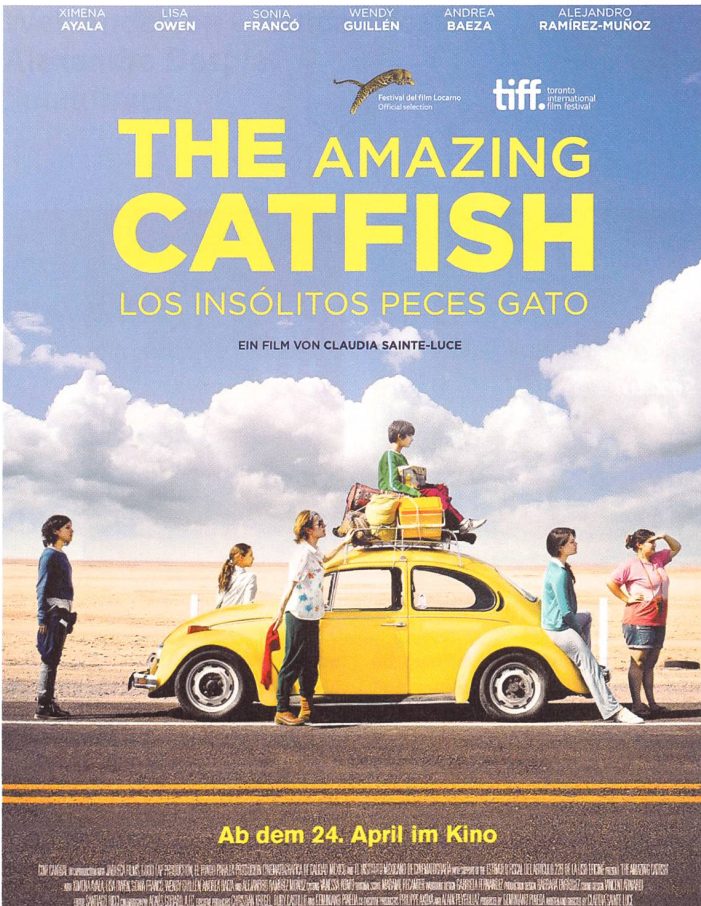
Frank Arnold

Georg Seesslen: Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über NYMPHOMANIAC. Berlin, Bertz + Fischer, 2014; 222 S., Fr. 18.90, € 12.90

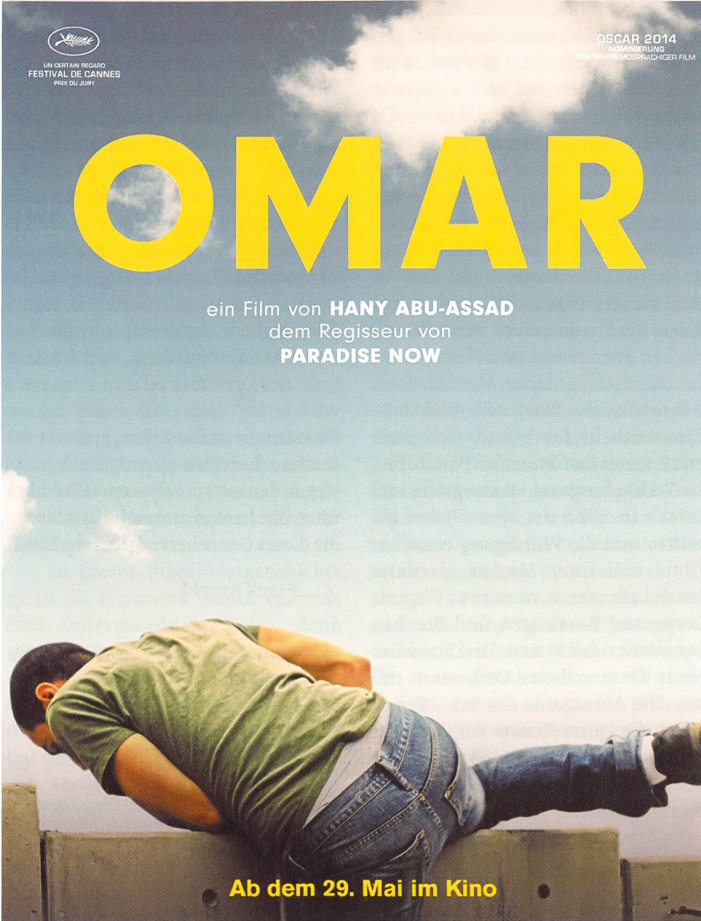
Philip Siegel: Porno in Deutschland. Reise durch ein unbekanntes Land. München, Belleville, 2010; 299 S., Fr. 34.90, € 22,-

Oliver Demny, Martin Richling (Hg.): Sex und Subversion. Pornofilme jenseits des Mainstreams. Berlin, Bertz + Fischer, 2010; 191 S., Fr. 29.90

Christian Kessler: Die läufige Leinwand. Der amerikanische Hardcorefilm von 1970 bis 1985. Berlin, Martin Schmitz, 2011; 279 S., Fr. 44.90



cineworx Informieren Sie sich über unser Programm auf cineworx.ch und facebook.com/cineworx



Magie der wahren Filmkunst Werner Wider: «Bilder die nicht laufen lernten»



«Die Schweiz als Ritual» von Werner Wider (1981), eine Analyse zu in der Schweiz entstandenen Filmen der Jahre 1929 bis 1964, ist ein Standardwerk der Filmpublizistik. Nun legt der frühere Gymnasiallehrer – endlich – wieder ein Buch vor. Es widmet sich einem hochspannenden Teilbereich der Filmanalyse: der Bedeutung von Bildern im Film, «die nicht laufen lernten». Will salopp gesagt heissen: Bildern, die stehen bleiben und aufgrund dieser unfilmischen Verweigerung der Bewegung die Magie der wahren Filmkunst mitprägen.

Warum das so ist, belegt Wider – hochintellektuell abgefasst, dramaturgisch raffiniert aufgebaut – an Beispielen aus dem Schaffen von Autoren wie Alfred Hitchcock (er steht im Fokus), Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Orson Welles, Jean-Pierre Melville und anderen. Mit Analysen von Schlüsselszenen aus Meisterwerken wie etwa Hitchcocks VERTIGO. Zudem befasst er sich mit den Verästelungen des komplexen Antigone- und Ödipus-Prinzips im Film. Oder mit unterschiedlichen Erzählformen, speziell im oft diskutierten Spannungsfeld des europäischen und des US-amerikanischen Kinos: «Der filmische Ablauf bestand plötzlich nicht mehr aus (...) einem show-down zwischen anerkanntem Gut und Böse, er protokollierte die Auseinandersetzung mit einem unsichtbaren Feind, der alle und alles von innen bedroht.» Faszinierend auch Einlassungen zum Phänomen der sogenannten «freien indirekten Sicht» im Film, immer eingebettet in schlüssige Verweise auf Literatur, Philosophie, Malerei.

Auf über dreihundert Seiten verteilt präsentiert der Autor, vor- und rückblendend, Partikel seines interdisziplinären Forschens, das einem profunden Wissen entspringt. Und zum Schluss verortet er einige Kapitel an

Filmikonen des zwanzigsten Jahrhunderts: «Kubrick oder der Film als Elegie», natürlich, beim US-Amerikaner Stanley Kubrick, «Spannungslose Erwartung eines angekündigten Ereignisses» beim Japaner Yasujiro Ozu, die «Ankündigung als einziges Ereignis – Für immer in Marienbad» beim Franzosen Alain Resnais.

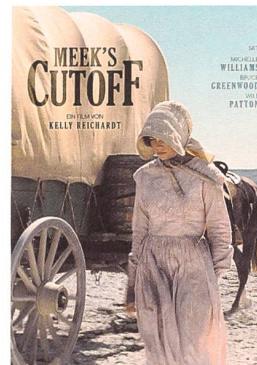
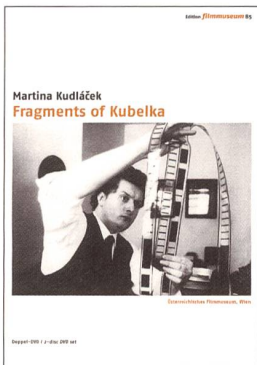
Hier fällt übrigens neben der Intellektualität der Sprache eine wohlthuende Emotionalität auf: Wohltuend deshalb, weil spürbar wird, dass Werner Wider es sich selber wohl nicht einfach macht im Sichten, Einordnen, Bewerten, Denken und ihm als Autor süffige Verkürzungen, gar trendige Thesenansetzungen ein Greuel wären. Nach der Lektüre des ganzen Buchs (das dem Leser viel abverlangt) wird aber auch klar: So etwas kann nur einer kreieren, der sich einem Thema herztief verpflichtet fühlt, hingibt und sich vom Medium Film noch immer verführen lässt. Wider: «Viele Ausführungen können nur unter der Voraussetzung überprüft und verstanden werden, dass die behandelten Filme bekannt sind. Daran lässt sich glücklicherweise nichts ändern.»

Genau. Und weil es sich bei den von Werner Wider angeführten Filmen ausnahmslos um Kronjuwelen des Kinos handelt, will man sie noch lieber wiedersehen und das Auge schulen, bei der Expedition hinter die Brandmauern einer vordergründigen Bild-Wahrnehmung.

Michael Lang

Werner Wider: Bilder die nicht laufen lernten. 329 S. Zürich 2013. Erschienen im Eigenverlag des Autors. Der Titel ist in der Buchhandlung im Volkshaus am Helvetiaplatz in Zürich greifbar, zum Preis von Fr. 32.–. www.volkshausbuch.ch

DVD



Im Kino mit Peter Kubelka

Es flackert das Bild, es knattert der Ton, und beides passt nicht zusammen. Im einen Film blitzen Bilder einer Frau auf, im andern schemenhafte Tanzpaare, gerade noch knapp erkennbar oder auch schon nicht mehr, im nächsten wird eine Giraffe geschlachtet, dazu kichern auf dem Soundtrack Touristen und quatschen über ganz anderes. Peter Kubelkas Kurzfilme bringen alles durch- und auseinander, was im Kino sonst beflissentlich zusammengepappt wird: Statt Kontinuität und Kohärenz zu schaffen, wollen seine Filme Lücken schlagen und Brüche verursachen, über die der Zuschauer stolpert.

Mit gutem Grund heisst darum auch der Dokumentarfilm von Martina Kudláček aus dem Jahr 2012, der nun bei der *edition filmmuseum* auf DVD erschienen ist, *FRAGMENTS OF KUBELKA*. Die Annäherung an den legendären Wiener Avantgardefilmer, Kino- und Kulturtheoretiker kann nur eine Annäherung in Puzzle- oder Mosaikform sein, ausufernd und sprunghaft wie der Mann, dem hier ein Denkmal (aber eben nur eines in Bruchstücken) errichtet wird. Zugleich aber macht Kudláčeks Film auch klar, dass sich gerade in Kubelkas Lust am Fragmentierten der radikale Anspruch eines buchstäblich allumfassenden Denkens zeigt. So wie in Kubelkas Filmen alles passieren kann, so wird ihm, diesem Universaldenker, alles zum Anstoss und Anlass, scharf zu überlegen: Er lehrt uns, dass Kochen eine Kunstform ist oder wie Film und musikalische Metrik zusammenhängen; er überlegt, wie Kinosäle eigentlich gebaut sein müssten, wie man einen Film ohne Projektor zeigt und was uns Steine, Hölzer, Brote und Babyrasseln lehren wollen. Da geht die Zeit schnell rum, und man wundert sich denn auch gar nicht mehr

über die Ironie, dass dieses Porträt in Fragmenten am Ende doch epische vier Stunden dauert. Selbst nach einer solchen Laufzeit hat man das Gefühl, noch viel zu wenig gesehen zu haben.

Umso grösser ist darum die Lust, einen von Kubelkas berühmten Vorträgen anzuschauen, den es ebenfalls seit einiger Zeit auf DVD, in der von der Zeitung *Der Standard* herausgegebenen Reihe «Der Österreichische Film», gibt: «Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film», so der unbescheidene Titel des 2002 gehaltenen Vortrags, und der Titel hält, was er verspricht. Es hat etwas von einer Zaubervorstellung, dem alten Herrn zuzuschauen, der da vor seinem verblüfften Publikum lauter zugleich merkwürdige und vertraute Gegenstände ausbreitet, um dann anhand dieser Artefakte gleichsam die ganze Welt zu erklären. Fasziniert hören wir zu, wie ein Stein in der Faust unserer Vorfahren dazu geführt hat, dass sich unser Verdauungstrakt verkürzt hat, und von dort entführt uns Kubelka weiter von den menschlichen Eingeweiden weg hin in die Eingeweide des Films.

Er erklärt, wie der Film Schöpfung nicht nur spielt, sondern macht, vierundzwanzigmal in der Sekunde, und was verloren zu gehen droht, wenn man Filme nicht mehr im Kino, sondern nur noch auf Digitalscreens anschaut. An einer Stelle lässt Kubelka sein Publikum einen Filmstreifen ausrollen, diesen in die Hand nehmen und betrachten, damit es so die wunderbare Magie dieses Mediums verstehen und zu begreifen lernt, wie es gelingen kann, aus lauter starren Einzelbildern die Illusion von Bewegung zu erzeugen. Dieser Moment ist exemplarisch für Kubelkas Ambition: Wenn sich seine Zuhörer den Filmstreifen vor die Augen halten, dann erfüllt sich da-

mit wortwörtlich, was auch das Credo dieser Filmzeitschrift ist: Kino wird in Augenhöhe gebracht.

FRAGMENTS OF KUBELKA (Österreich 2012) Format: 4:3; Sprache: E (DD 5.1), Doppel-DVD, mit informativem Booklet. Vertrieb: *edition filmmuseum*

PETER KUBELKA – FILM ALS EREIGNIS, FILM ALS SPRACHE, DENKEN ALS FILM (Österreich 2002) Format: 4:3; Sprache: D (DD 2.0), Untertitel: D. Vertrieb: *Edition der Standard*

In der Prärie mit Kelly Reichardt

In seinem Vortrag erklärt Peter Kubelka die Differenz zwischen dem menschlichen Auge und der Filmkamera anhand des Schwenks. Während es der Kamera nämlich gelingt, in einer kontinuierlichen Bewegung über die Dinge zu gleiten und alles, was sich ihrer Linse offenbart, mit derselben Aufmerksamkeit einzufangen, schafft das menschliche Auge solche gleichmässige Bewegungen nicht. Es springt vielmehr von Detail zu Detail, krallt sich unentwegt an Einzelheiten fest, an Gesichtern oder Gegenständen, die unserem Hirn interessant scheinen. Darum, so Kubelka, schaut das menschliche Auge eigentlich gar nicht richtig, sondern ist immer schon viel zu selektiv, viel zu sehr behindert von unserem Denken. Der demokratische Blick der Kamera hingegen ist offen für alles. Umso absurder also, wenn man die Filmkamera dazu benutzt, das menschliche Auge zu imitieren. Vielmehr sollte die Kamera anders schauen, so heisst es bei Dziga Vertov: «Ich, die Maschine, zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann.»

Es ist diese Offenheit des Kamerablicks, den *Kelly Reichardt's* Western *MEEK'S CUTOFF* von 2010 zu einem derart ungewöhnlichen Erlebnis macht. So ungewöhnlich, dass auch die hiesigen Kinoverleiher davor zurückge-

schreckt sind, den Film ins Programm zu nehmen. Reichardt schildert oder genauer: Sie zeigt die auf wahren Begebenheiten beruhende Geschichte eines Siedlertrecks, der sich 1845 mit seinen Planwagen auf den Weg über die Rocky Mountains an den Pazifik macht. Doch unter der Führung des Trappers Stephen Meek verirrt sich der Treck in der Felswüste. Während die Wasservorräte knapp werden, wächst das Misstrauen der Siedler gegenüber ihrem Führer. Reichardts Kamera schaut geduldig zu und zeigt die Reise durch die amerikanische Prärie ganz anders, als man sie je zuvor gesehen hat – nicht als heroische Landnahme, sondern als schreckliche, Körper und Geist zerrütende Plackerei. Von der ersten Szene an, in der der Treck einen Fluss durchqueren muss, bis zur letzten Sekunde spürt der Zuschauer geradezu körperlich die Mühsal dieses Unternehmens. Schrecklich schön ist diese Natur, vom Film in sagenhaften, von der Sonne ausgebleichten Tableaus eingefangen. Der knochentrockene, von rissigem, weissem Salz überzogene Grund, über den die Figuren ziehen, der sich bis in die Unendlichkeit erstreckt, wäre eigentlich wunderbar anzuschauen, wäre er nicht zugleich die Ankündigung grausamster Entbehrung. «We have come to a terrible place», sagt einer der Siedler an einer Stelle – es ist die bittere Gegenrede zu jenem amerikanischen Traum vom Land der unbegrenzten Möglichkeiten. So hat man den Westen im Kino noch nie gesehen. Und nur eine Filmkamera vermag ihn so zu zeigen.

MEEK'S CUTOFF (USA 2010) Format: 4:3; Sprache: E (DD 2.0), Untertitel: D, E. Vertrieb: *absolut medien*

Johannes Binotto

Inszenierte Wirklichkeit

THE REUNION / ÅTERTRÄFFEN von Anna Odell



«Das Klassentreffen» müsste der Film auf Deutsch heißen, der zunächst davon handelt, wie die als Letzte eintreffende Anna ihren ehemaligen Klassenkameraden die Feier des Wiedersehens zwanzig Jahre nach Schulabschluss damit vergällt, dass sie bei Tisch aufsteht und zu erzählen beginnt, wie sie sich während der ganzen gemeinsam verbrachten neun Jahre gefühlt habe: ständig gemobbt, erniedrigt, bedroht und ausgestossen. Der Auftakt erinnert nicht von ungefähr an Thomas Vinterbergs *FESTEN*, den Anna Odell «einen phantastischen Film» nennt, der sie «natürlich» inspiriert habe. Doch die namhafte schwedische Künstlerin verfährt bei ihrer raffiniert inszenierten Abrechnung völlig anders als der dänische Regisseur.

Im Unterschied zu Vinterbergs Film, der, obzwar von frischem «Dogma»-Geist erfüllt, letztlich eine traditionell verfasste Geschichte ohne formale Brüche erzählte, operiert Odells beeindruckender Erstling auf mehreren Ebenen und oszilliert beständig zwischen «fiktionaler Rekonstruktion» und «dokumentarischer Fiktion» – indem die Autorin nicht

nur souverän die Hauptrolle verkörpert, sondern tatsächliche autobiografische Elemente einsetzt. Laufend wird dem Betrachter auf dramaturgisch ebenso anregende wie intellektuell verführerische Weise der Boden unter den Füßen weggezogen. Nicht von ungefähr wurde diese ungewöhnliche Produktion, die anlässlich ihrer Uraufführung am letztjährigen Filmfestival Venedig den Fipresci-Preis für den besten Erstling erhielt, beim diesjährigen schwedischen Filmpreis, dem Guldbagge, mit dem Goldenen Käfer sowohl für den besten Film wie für das beste Drehbuch ausgezeichnet.

Mit «Talet» ist der erste Teil überschrieben: die Rede, die Ansprache. Von Anna ganz ruhig vorgetragen, wird der Bericht ihrer Versehrungen von der aufgekratzten Runde zunächst mit Verlegenheit, Betroffenheit und Unbehagen, aber doch gefasst aufgenommen. Als sie aber keinerlei Anzeichen von Relativierung oder gar Versöhnlichkeit zu erkennen gibt und ebenso wenig die Absicht, bald mit ihrer Bilanz aufzuhören, eskaliert der Unwille, zumal bei den Frauen, zum alten Hass, bis sie schliesslich von mehreren Männern hinausge-

worfen wird. Die Situation ist wieder dieselbe wie einst – mit dem bezeichnenden Unterschied, dass Anna als mittlerweile bekannte Künstlerin, wie auch die andern wissen, sich endlich zu reden getraut.

Auf vertrackte Weise schöpft Anna Odell dabei aus ihrer Biografie. 1973 in Stockholm geboren, gelangte sie durch den 21. Januar 2009 zu landesweiter Berühmtheit, nachdem bekannt wurde, dass ihr scheinbarer Selbstmordversuch mit einem Sprung von der Liljeholms-Brücke (wobei sie von nichtsahnenden Passanten "gerettet" und der herbeigerufenen Polizei in eine Klinik gebracht wurde) bloss eine Inszenierung war – schlimmer: der Erlangung des Magisters an der renommierten Kunsthochschule Konstfack diente. OKÄND, KVINNA 2009-349701 («Unbekannt, Frau 2009-349701») war eine Kunstaktion, der freilich ein Skript zugrunde lag, das exakt zehn Jahre davor, 1999, Lebenswirklichkeit der 1995 psychisch erkrankten Anna Odell gewesen war. 1999 war das Jahr gewesen, in dem ihre Klasse das «Zehnjährige» gefeiert hatte und Anna, eben erst aus der Psychiatrie entlassen, ohne Ausbildung und Perspektive, sich erneut am untersten Ende der Klassenhierarchie fand. 2009 nun, als das «Zwanzigjährige» anstand, hatte Odell den Plan gefasst, das Treffen zum Gegenstand einer künstlerischen Aktion zu machen, bei der die ganze Klasse mit eingebunden gewesen wäre – bis sie auf Facebook erfahren musste, dass die Klassenzusammenkunft bereits stattgefunden hatte, ohne dass sie eingeladen gewesen wäre.

Zum dokumentarischen Eindruck von Teil eins, «Die Ansprache», trägt bei, dass neben der Regisseurin/Hauptdarstellerin auch (fast) alle der übrigen Mitwirkenden mit ihren eigenen Vornamen auftreten. Nach einem Zwischenspiel, das Anna Odell als Inbild sportlichen Lebenswillens joggend vor malerischer Stockholmer Stadtkulisse zeigt, folgt Teil zwei und damit schockartig die Enthüllung, dass wir soeben bloss

einen Film im Film gesehen haben und dass es sich beim eben gezeigten Klassentreffen «um etwas handelte, wie es hätte ablaufen können», wie Odell sagt.

Immerhin scheint nun «Möten», die «Treffen», der zweite Teil, wirklich dokumentarisch zu sein. Doch die Figuren, die wir zum Teil schon kennen, werden, um die realen Personen zu schützen, alle von Schauspielern dargestellt. Einen um die andere nimmt sich die Filmemacherin, die wir in ihrem Atelier, ihrem Arbeitsraum sehen, ihre ehemaligen Klassenkameraden vor, um sie mit ihrem in der Möglichkeitsform gehaltenen Film zu konfrontieren. In intensiven, auch unbehaglich komischen Episoden wird dabei jenes System der Entschuldigungen, der Ausflüchte und Lügen anschaulich, dem das Interesse der Autorin gilt, die glaubwürdig erklärt hat, dass es ihr nie um ihre eigene Befindlichkeit gegangen sei, sondern um gesellschaftliche Analyse. Die Korridore der Macht und der Unterdrückung, scheinen die stummen Kamerafahrten durch lange, leere Gänge suggerieren zu wollen, kennzeichnen gleicherweise die Systeme der Schule wie der Psychiatrie.

Hier, in diesem systemischen Ansatz voller psychologischer Subtilität, berührt sich Anna Odells Film mit jenem andern Meisterwerk des schwedischen Films des vergangenen Jahrzehnts, Ruben Östlunds *PLAY* von 2011, der in einem Land der exzessiven politischen Korrektheit anschaulich machte, wie sich naives einheimisches Gutmenschentum von skrupellosen Zuwanderern auf der Nase herumtanzen lässt.

Christoph Egger

R, B: Anna Odell; K: Ragna Jorming; S: Kristin Grundström. D (R): Anna Odell (Anna), Anders Berg (Anders), Robert Fransson (Robban), Sandra Andreis (Louise), Rikard Svensson (Rikard), Niklas Engdahl (Nille), Sanna Krepper (Sanna), Sara Karlsdotter (Linda), Christopher Wollter (Christopher), Minna Reutiger (Minna). P: French Quarter Film; Mathilde Dedye. Schweden 2013. 90 Min. CH-V: Filmcoopi Zürich



Kunst der Auslassung

SUZANNE von Katell Quillévéré



Man muss sich bei diesem Film der vierunddreissigjährigen Regisseurin und Drehbuchautorin Katell Quillévéré als Zuschauer auf vieles einlassen: auf das Hingeworfene der Erzählung, auf das Elliptische, auf das Lakonische, auf das Angedeutete, auf das Nicht-zu-Ende-Erzählte. Quillévéré hat für *SUZANNE* so etwas wie eine filmische Stenografie entwickelt, die verkürzt, ohne hastig zu sein, die verknappt, ohne etwas zu vergessen. Die Überfülle der Handlung, der zeitliche Rahmen von fünfundzwanzig Jahren werden ökonomisch auf vierundneunzig Minuten Laufzeit verteilt, nicht etwa gezwängt, wie man vielleicht meinen könnte. Hier hat alles seinen Platz und seine Zeit. Der Zuschauer ist gefordert, Zusammenhänge selbst zu erschliessen und Veränderungen zu bemerken. «Wir wollten eine sehr kraftvolle Off-Screen-Geschichte erschaffen», so die Regisseurin, «die die Zuschauer in aktive Teilnehmer verwandelt und es ihnen erlaubt, die Lücken in der Geschichte mit ihren eigenen Erfahrungen zu füllen.» Es ist diese Interaktivität, die *SUZANNE* so besonders macht.

Der viel zu frühe Tod ihrer Mutter hat die beiden Schwestern Suzanne und Maria noch mehr zusammengeschweisst, sie sind ein Herz und eine Seele, ihre Kindheit verläuft glücklich. Emblematisch fungiert darum der Filmbeginn. Da tanzen Suzanne und Maria ausgelassen bei einer Schulaufführung, fröhlich fahren sie im Lastwagen des Vaters Nicolas nach Hause. Nicolas ist Fernfahrer, oft ist er gar nicht zu Hause und trotzdem schmeisst er, so gut es geht, den Haushalt. Um seine Töchter kümmert er sich ebenso aufmerksam wie liebevoll. Nur manchmal ist er ratlos und weiss nicht, wie er angemessen reagieren soll. Etwa, als Suzanne mit siebzehn verkündet, sie sei schwanger. Eigentlich will Nicolas in die Luft gehen, nur mühsam unterdrückt er seinen Ärger und sein Unverständnis. Er weiss aber auch, dass Suzanne seine Hilfe braucht. Als der kleine Charlie zur Welt kommt, gehört er darum wie selbstverständlich zur Familie, zumal der Film Charlies Vater gar keine Aufmerksamkeit schenkt. Und dann lernt Suzanne auf einer Pferderennbahn den Kleinganoven Julien kennen und verliebt sich Hals über

Kopf. Mit einem Mal ist nichts mehr so, wie es vorher war. Das Mädchen brennt mit Julien durch, lässt Charlie einfach zurück, und auch die enge Beziehung zur Schwester ist gekappt. Aber Julien verstrickt sich immer mehr in kriminelle Machenschaften, über die uns Quillévééré im Unklaren lässt. Kurz vor der Überfahrt nach Nordafrika weigert sich Suzanne, weiter vor der Polizei zu fliehen. Unvermeidliche Folge: Sie wird verhaftet und muss für lange Zeit ins Gefängnis. Vorübergehend richtet der Film darum seinen Fokus auf Maria und Nicolas, der es vor lauter Schmerz nicht schafft, seine Tochter im Gefängnis zu besuchen.

Quillévééré hat sich für ihren Film von Frauen anregen lassen, die mit französischen Staatsfeinden (wie zum Beispiel Mesrine) und Verbrechern so stark verbunden waren, dass sie – mutig und entschlossen – alles, aber auch alles für sie taten. Quillévéérés Ausgangsfrage: «Warum stolperten sie über diese Männer und verliebten sie sich so sehr in sie, dass sie ihr Schicksal komplett mit dem der Männer verknüpften und für sie Sprengstoff ins Gefängnis schmuggelten oder lernten, einen Helikopter zu fliegen, um ihnen beim Ausbruch zu helfen?» Das macht *SUZANNE* zu einem wuchtigen, anspruchsvollen und packenden Drama über Lebenssinn und Liebesglück, über Freude und Verzweiflung, über Schicksal, Zufall und Vorsehung. In Form einer Chronik stellt Quillévééré Fragen über den Verlauf, die Brüche und Veränderungen einer weiblichen Biografie, über den Zusammenhalt einer unvollständigen Familie und über das Wesen der Liebe. Nicht nur die zwischen Mann und Frau, die hier manchmal so stark ist, dass Suzanne in ihrer Phantasie von Julien heimgesucht wird, sondern auch die zwischen Schwestern. Suzanne und Maria sind auf schon fast symbiotische Weise miteinander verbunden – obwohl sie, in einer bewundernswert gezeichneten Ungleichzeitigkeit, manchmal gar nicht miteinander auskommen.

Der Film wäre nicht denkbar ohne Titelfigurdarstellerin *Sara Forestier*. Ein eigentümliches, nur schwer erklärbares Leuchten umgibt sie, das Lebensfreude und Energie signalisiert, gleichzeitig aber auch die düsteren Momente des Films aufhellt. Forestier spürt allen Facetten ihrer Figur nach, von Zärtlichkeit bis Leidenschaft, von Freude bis Trauer, von Wut bis Resignation. Suzanne – so heisst auch die junge Sandrine Bonnaire in Maurice Pialats *A NOS AMOURS* (1983), die sich auf der Suche nach Selbsterkenntnis und Lebenssinn in sexuelle Abenteuer flüchtet und darum auch mit dem Vater, dargestellt von Pialat selbst, hadert. Die Parallele zwischen den beiden Filmen ist Absicht, denn Pialat ist das grosse Vorbild von Quillévééré.

Stilistisch ist *SUZANNE*, der elliptischen Erzählweise folgend, ein Film auf der Durchreise. Viele Szenen spielen an Autobahnraststätten, auf Parkplätzen, an Tankstellen, Hafenkais, im Auto, auf Schiffen, unterwegs. Im Gegensatz dazu die kleine, eng und statisch gerahmte Wohnung, die Auskunft gibt über die soziale Herkunft der Familie. Kein Wunder, dass Suzanne hier ausbrechen muss, mit ihrem grossen Bedürfnis nach Liebe, mit ihrem Lebenswillen, mit ihrer Lust auf eine andere Welt.

«And you want to travel with her/And you want to travel blind/And you know that she will trust you/For you've touched her perfect body with your mind.» Mit Nina Simones eigenwilliger Version von Leonard Cohen «Suzanne» klingt der Film aus, ein wunderschönes, schlichtes und anrührendes Ende, das noch lange nachwirkt.

Michael Ranze

R: Katell Quillévééré; B: K. Quillévééré, Mariette Désert; K: Tom Harari; S: Thomas Marchand; A: Anna Falguères; Ko: Moïra Douguet. D (R): Sara Forestier (Suzanne), François Damiens (Nicolas), Adèle Haenel (Maria), Paul Hamy (Julien). P: Move Movie; Bruno Levy. Frankreich 2013. 94 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution





Kino,

das sich seiner selbst nicht schämt,

Hommage à Douglas Sirk
für W. R. V.

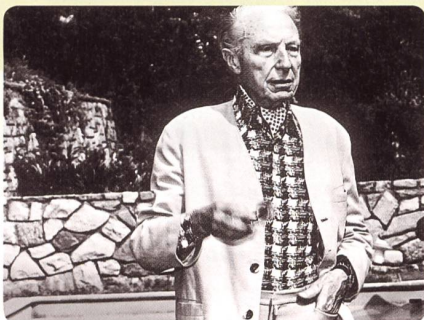
«Einen ehrenwerten Regisseur» nannte ihn Godard, 1959. «Seine Unbefangenheit von echtem Schrot und Korn macht seine Stärke aus.» Das spielt auf die naive Seite bei Sirk an, darauf, dass er das Allerunwahrscheinlichste so erzählen konnte, als sei es die alltäglichste Sache der Welt.

In seinen berührenden Melos diktieren die Gefühle den Lauf der Dinge, sie bringen den Überschwang des Imaginären in die Kälte des Realen, die Macht des Zufalls in die Festung der Logik. Da findet eine Mutter ihre Tochter gerade bei dem deutschen Dirigenten wieder, dessen Konzert sie in den USA im Radio hörte (SCHLUSSAKKORD, 1936). Eine Frau geht in die Fremde, weil sie es zu Hause nicht mehr aushält, liebt und heiratet, fühlt sich

aber rasch enttäuscht, wodurch auch ihr neues Paradies zur Hölle wird (LA HABANERA, 1937). Der Pariser König der Diebe wird Polizist (SCANDAL IN PARIS, 1946). Eine Blinde kann wieder sehen, operiert von dem Feuerkopf, der ihr Unglück einst verschuldete (MAGNIFICENT OBSESSION, 1952). Zwei stehen gegen den Rest der Welt, mitten in der amerikanischen Provinz der fünfziger Jahre – und siegen (ALL THAT HEAVEN ALLOWS, 1955). Eine blonde Frau begehrt den besten Freund ihres Bruders, der allerdings liebt die Frau seines Freundes, die wiederum ihren Mann liebt, der seinerseits einfach nur tot sein will (WRITTEN ON THE WIND, 1956).

Bekannte Geschichten, gemischte Gefühle: *imitation of life*. Alles ist möglich, alles erlaubt, wenn die Liebe keine Frage des Arrangements ist, sondern ein Triumph des Schicksals. Immer geht es um masslose Helden in überhöhten Konflikten, deren *ups and downs* durch die Launen des Schicksals diktiert werden. Die Gefühle sind übersteigert, die Träume und Sehnsüchte exzessiv, die Folgen tödlich; doch der Tod bringt nie die Erlösung.

«Wirst du immer zu mir halten?», fragt Willy Birgel in ZU NEUEN UFFERN Zarah Leander, die Frau, die er liebt, bevor er weg-



oben: IMITATION OF LIFE; ALL THAT HEAVEN ALLOWS · unten: Douglas Sirk; IMITATION OF LIFE; ALL THAT HEAVEN ALLOWS; SCHLUSSAKKORD; A SCANDAL IN PARIS





16 Kinomagie

Filmbulletin 3.14

geht ans andere Ende der Welt, um einen neuen Anfang zu finden. Ihre Antwort: «Immer.» Kurz darauf jedoch hält er nicht mehr zu ihr, als sie für ihn ins Gefängnis geht, sich ganz selbstverständlich für ihn opfert. Am Ende dann – kurz vorm Selbstmord, am Fenster hinaus in die Weite blickend: «Wer wusste je das Leben recht zu fassen? / Wer hat die Hälfte nicht davon verloren / Im Traum, im Fieber, im Gespräch mit Toren, / In Liebesqual, im leeren Zeitverpassen?» Intime Bekenntnisse, übergross formuliert und oft überspitzt gekontert, sind charakteristisch fürs Genre. Es ist der doppelte Versuch, mit Worten standzuhalten, während den Gefühlen längst die Gäule durchgegangen sind.

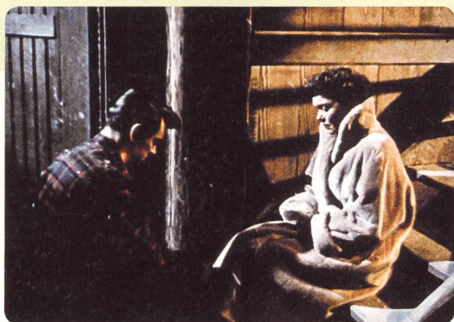
Filme voller verrückter Phantastik und überbordender Illusion sind Sirks Melos, aber schlicht, klar und phantasievoll inszeniert. «Ein Kino, das sich seiner selbst nicht schämt, ein Kino ohne Komplexe.» (François Truffaut)

Douglas Sirk, 1897 in Hamburg als Detlef Sierck geboren, zählt zu den grossen Regiekünstlern des deutschen Films. Schon früh stand für ihn fest, dass bewegte Bilder ihre eigenen Gesetze haben, dass «hier die Kamera die Hauptsache ist». Sie verzahnt

Reales und Irreales, setzt dramatische Akzente, sorgt für Emotion durch Mobilität, schafft Verrätselung, «wodurch die Neugier und Emotion des Zuschauers in Bewegung gebracht werden». Berühmt sein Credo: «Perspektiven sind die Gedanken des Regisseurs. Das Licht ist seine Philosophie.»

Sirk kam zum Kino, als er unter dem NS-Regime Probleme hatte mit seinen Arbeiten fürs Theater. In Chemnitz, Bremen, Leipzig und Berlin hatte er viele Klassiker inszeniert: Schiller, Kleist und Goethe, Shakespeare und Schnitzler, Grillparzer und Grabbe. Sirk war von früh an – politisch und kulturell – höchst interessiert. Er kannte Toller, Leviné und Landauer, die Revolutionäre der Bayrischen Räterepublik. Er sah noch Wedekind als Schauspieler auf der Bühne. Er hörte Einstein an der Hamburger Universität. Er kannte Brecht und Bronnen, Werfel und Meyerhold. Er bewunderte Panofsky.

Wenn er später über die «Struktur» seiner Melos sprach, bezog er sich stets auf Euripides, auf dessen «dramatische Manier» zu Ausweglosigkeit und *happy ending*, das immer «ein listiges Lächeln und ein ironisches Zwinkern» einschloss.





Kinomagie 18¹⁹

Filmbulletin 3.14

1937 verliess er Deutschland, weil er um seine jüdische Frau fürchtete, die Schauspielerin Hilde Jary, er wirkte in Rom und Wien, Paris und Rotterdam. 1938 ging er nach Hollywood, arbeitete für Warner, Columbia, MGM, United Artists. Doch erst seine Filme für Universal in den Fünfzigern brachten den Erfolg, der an den seiner deutschen Filme in den Dreissigern anschloss.

Seine Melos für Universal, gedreht zwischen 1952 und 1958, begründen bis heute seinen geradezu legendären Ruhm. Was er dort schuf mit mobiler Kamera und «verzögertem Schnitt», mit Licht und Farbe, mit trennenden Objekten und spiegelnden Flächen, mit dem ewigen Kampf des «zweifelnden, mehrdeutigen, unbeständigen» gegen den aufrechten, stabilen, «heilen Charakter», beeindruckte nachhaltig die Filmemacher der Moderne: Godard und Truffaut, Fassbinder und Kaurismäki.

Als «Architekt und Maurer zugleich» sah er sich selbst gerne, als Planer und Handwerker, als einer, der entwirft und realisiert. Den Skeptischen, die ihm vorwarfen, seine Filme seien doch bloss ein Mischmasch aus Banalität und Kitsch, pflegte er zu entgegnen, ja, aber mit dem «Element der Verrücktheit (...).

Verrücktheit ist das Entscheidende und rettet banalen Quatsch.» Frieda Grafe dazu: «Das Kino, das (...) unbefragt Stereotypen für sich arbeiten lässt, lebt nach denselben ungeschriebenen Gesetzen, mit denen in Sirks Kleinstadtfilmen die guten Leute ihr Leben danach einrichten, was man denkt und tut. Deshalb erstarren seine Einstellungen zu Postkarten, die Innenräume zu Schaufensterinszenierungen, die Gegenstände in der Realität zu penetranten Symbolen, die Sätze zu Wendungen, die nicht wissen, ob sie Lebensweisheiten oder Werbeslogan sind; die Situationen kommen einem so übertrieben nah, dass alle Urteilsfähigkeit abhanden kommt und einem nur noch die physische Reaktion bleibt.»

1958, auf dem Höhepunkt seiner Karriere bei Universal, verliess er aus Krankheitsgründen Hollywood. Danach lebte er, unterbrochen durch Vortragsreisen, Theaterinszenierungen in München und Hamburg und durch die Arbeit mit Fassbinder an der Münchener Filmschule, bis zu seinem Tod 1987 in der Schweiz.

Kein Muster, aber doch das typische Webwerk bei Sirk: geschenktes Glück, das durch eine banale Fügung oder ein fatales





Missverständnis für immer zerspringt und zu Verwirrung führt und ewiger Qual. Vertieft wird der melodramatische Konflikt durch «die Ironie des Heldentums», die oft ans Absurde grenzt. Dadurch erst entsteht aus alltäglichem Blabla ein mythischer Kuddelmuddel, der rührt und verstört, reinigt und erhebt.

Sturzfluten von Unglück kommt über die Protagonisten. Alles Leid der Welt tragen sie auf ihrem Rücken, um dem möglichen Umschlag ins geträumte Ende umso tiefere Kontur zu geben. Die Helden bei Sirk, sagt Jacques Lourcelles, seien «nichts anderes als die Welle, die sie fortträgt, oder das Spielzeug eines Schicksals, das ihnen einmal lächelt und einmal übel will».

Wichtig allerdings dabei: das Scheitern in auswegloser Lage, das uns Zuschauern so zu schaffen macht und zu Tränen rührt, das Endgültige der Situation, dieses *no way out*. Für Sirk eine Maxime seiner Alltagstragödien. «Glück ohne Scheitern ist wie ein schlecht geschriebenes Gedicht.» Wobei er Scheitern nicht im romantischen Sinne, sondern ganz direkt verstand als Endpunkt aller Hoffnung.

Happy endings in Sirks Melos muss man deshalb als besonders bösen Trick sehen. Die Behauptung, die Welt sei nicht aus den Fugen, alles sei irgendwie doch sinnvoll zu lösen, wirkt in einer Umgebung, die «beherrscht (wird) von Gewalt und Zufall, (...) von Irrtum und Blindheit und von der Unmöglichkeit des Menschen, Einfluss zu nehmen auf Gestaltung und Gang seines Lebens» (Sirk), wie ein mieser Scherz. Wenn der Abgrund einmal aufgerissen ist, hilft auch der Hinweis auf Auffangseile nicht. In *WRITTEN ON THE WIND* gewinnt der Liebende schliesslich doch die Frau, die er von Anfang an geliebt hatte: die Frau seines besten Freundes. Dafür bleibt die Frau, die ihn stets begehrt hatte, einsam und traurig zurück – in der Hand die Miniatur eines Ölbohrturms: Zeichen des Reichtums, den sie vom Vater ererbt hat, und Zeichen für unerfüllte Liebe, für all das, was sie von ihrem Geliebten ersehnt hatte.

Norbert Grob



oben: MAGNIFICENT OBSESSION; WRITTEN ON THE WIND · unten: IMITATION OF LIFE; THERE'S ALWAYS TOMORROW; MAGNIFICENT OBSESSION; WRITTEN ON THE WIND





«Got a Match?»

Rauchzeichen

Bilder, weiter als der Blick

DIE ANDERE HEIMAT – CHRONIK EINER SEHNSUCHT von Edgar Reitz



Man kommt nicht umhin, die Lebensleistung von Edgar Reitz, nun im Alter von über achtzig Jahren noch gekrönt durch ein Meisterwerk, zu bewundern. Fernsehzuschauer kennen bereits seine drei ausufernden HEIMAT-Serien, die 1984, 1993 und 2004 über die Bildschirme flimmerten und in zahlreichen Stationen ein anspruchsvolles Zeitgemälde deutscher Geschichte von 1919 bis zur Jahrtausendwende zeichneten. Nun geht Reitz noch weiter zurück, ins vorrevolutionäre Deutschland des Jahres 1840, und erzählt, wenn man so will, ein *Prequel* zu seinem Lebenswerk. *Prequels* haben den Vorteil, dass man die Vorgänger nicht kennen muss. Der Zuschauer kann sich bedingungslos fallen lassen in Reitz' Erzähluniversum, das so reich angefüllt und so meisterlich in Szene gesetzt ist, mit überbordenden Breitwandbildern in kraftvollem Schwarzweiss, in denen nur gelegentlich einzelne Farbtupfer Akzente setzen. Fast vier Stunden dauert das neue Familienepos, doch

sie vergehen wie im Flug, so aufregend und spannend ist es inszeniert. Keine Angst vor langen Filmen also.

Handlungsort ist immer noch das fiktive Dorf Schabbach im Hunsrück. Hier beobachtet Jakob Simon, Sohn des Schmieds, gleich zu Beginn des Films von einem Felsen aus, wie eine Wagenkolonne zum Horizont fährt, um sich dort mit einer anderen zu vereinen, weiter zur Küste, um mit Schiffen nach Amerika überzusetzen. In Simons Blick ist schon jene Sehnsucht enthalten, die der Untertitel meint, eine Ahnung, dass es woanders besser sein könnte, ein Fernweh, das eine Flucht vor Hunger und Armut möglich erscheinen lässt. Eigentlich soll der junge Mann seinem Vater, der als Vorbote der Moderne an einer Dampfmaschine schraubt, in der Schmiede helfen. Stattdessen versteckt er sich irgendwo, um zu lesen, zu träumen, zu schwärmen von der neuen Welt. Für seinen Vater ist Jakob ein Tüchtling, ein Taugenichts. Dass die Stärken

seines Sohnes woanders liegen, er sich sogar für eine Sache über alle Massen begeistern kann, bedeutet ihm nichts. Jakob verschlingt dicke Bücher über Südamerika, Brasilien vor allem, das sich wie ein Sehnsuchtsort in seinem Kopf festsetzt. Reiseberichte, Völkerstudien, Naturbeschreibungen, Sprachlexika – er will alles über die Tier- und Pflanzenwelt wissen und lernt nicht nur Spanisch und Portugiesisch, sondern sogar die Sprache der Indios, der wohl grösste Beweis seines Auswanderungswillens. Sein Schwarm Jettchen käme sogar mit. Doch Jakob ist ein Mann des Geistes, nicht der Tat, ein Zauderer, der sich immer zu viele Gedanken macht. Bei einem ausgelassenen Dorffest wirft er Jettchen, im wohl traurigsten Moment des Films, nur schmachtende Blicke zu, anstatt sich ihr entschlossen und mutig zu nähern. Das übernimmt ausgerechnet Gustav, Jakobs vom Militär zurückgekehrter Bruder, der in Liebesdingen sehr viel forscher ist – mit schwerwiegenden Folgen: Das

Mädchen erwartet ein Kind. Selbstverständlich heiraten Gustav und Jettchen, und dann verkünden sie auf der Hochzeitsfeier eine Entscheidung, die Jakob vollends erschüttert ...

Heimat und Sehnsucht – das sind die beiden schon im Titel genannten Pole, zwischen denen die Menschen förmlich gefangen sind. Sollen sie bei ihrer Familie bleiben, den schweren Lebensverhältnissen zum Trotz? Oder dürfen sie ihrem Fernweh, aber auch ihrem Liebesverlangen nachgeben? So sind die Protagonisten zwischen Sicherheit und Freiheit hin und her gerissen. Anstatt sich selbst zu verwirklichen, müssen sie sich wehren – gegen die Autorität der Eltern, die andere Vorstellungen von einem erfüllten Leben haben, gegen die politische Macht, die im Deutschland des Jahres 1842, sechs Jahre vor der Revolution, mehr und mehr hinterfragt wird, gegen Unwissenheit, weil erst die Bildung die Entfaltung der Persönlichkeit erlaubt. Reitz macht diese existenziellen Konflikte sprachlich in klugen, lebendigen Dialogen deutlich. Darüber hinaus liest Jakob gelegentlich im Off aus seinem Tagebuch vor, was den Film zusätzlich zeitlich verortet und die Problematik vertieft. Eine Problematik, die – auch das eine Stärke des Drehbuchs – von bezeichnender Aktualität ist: «Wir leben wieder in einer Zeit grosser Migrationsbewegungen. Nur sind wir im Gegensatz zu damals nicht Auswanderungsland, sondern Einwanderungsland. Ich erzähle den Menschen von heute, dass ihre Vorfahren vor nicht allzu langer Zeit aus sehr ähnlichen Gründen ihr Land verlassen haben und in ihren neuen Heimatländern eine Chance für ein neues Leben suchten. Das ist sozusagen eine Umkehrung der Perspektive, und die ist sehr heilsam», so Reitz im Gespräch mit Margret Köhler.

Beeindruckend auch, wie detailfreudig erstellte, historisch akkurate Bauten, sanfte, ein wenig entrückte Beleuchtung und Schwarzweissästhetik den Stil bestimmen. Besonders die Breitwandbilder von Kameramann *Gernot Roll* offenbaren einen Reichtum, der immer zum lustvollen Schauen einlädt, zum Erkunden der Schönheit der Natur mit ihren sanften Bergrücken und weiten Wiesen, der Gesichter der Menschen, die auch immer über Befindlichkeiten und Lebenserfahrung Auskunft geben, oder der Arbeit, die von handwerklichem Können und ökonomischen Zwängen zeugt. Dazu Reitz, befragt von Daniel Kothenschulte: «Man denkt, deutscher Fernsehfilm, historischer Stoff, und links und rechts, wo das Bild endet, endet auch die Welt. Aber was es noch gibt aus dem neunzehnten Jahrhundert, ist der Verlauf von Strassen und Wegen. Also haben wir unser fiktives Dorf auf den Grenzen eines historischen Dorfs errichtet und diese historische Seite der Grundstücksverläufe übernommen. Dann stellte sich die Frage: Gibt es überhaupt eine Bildgrenze? Bedeutet es, dass das Bild von den Rändern seine Spannung bezieht oder dass wir uns im Innern der Geschichte befinden und die Bilder gar keine Grenzen haben. So entschieden wir uns für das breite Scope-Format, wo das Bild breiter ist als der Blick. Und dann fingen wir an, Geschichten zu erzählen, die über die Baugrenzen hinausgehen.»

Reitz kann sich bei seiner Erzählung auf starke Schauspieler verlassen, vom Anfänger *Jan Dieter Schneider* bis zum altgedienten Profi, nämlich *Marita Breuer*, die der *HEIMAT*-Serie seit dreissig Jahren verbunden ist und hier für Komik sorgt, weil sie als Mutter der Brüder dem Tod mehrmals von der Schippe springt. Schneider hingegen macht die Zerrissenheit

seiner Figur eindrucksvoll und glaubwürdig deutlich: mal zaudernd oder begeistert, mal hasenfüssig oder engagiert, mal träumend oder zupackend. Schneider erfasst die charakterlichen Pole seiner Figur mit einem Einfühlungsvermögen, das regelrecht staunen macht. Und dann, etwa drei Viertel des Films sind um, verneigt sich Edgar Reitz vor einem deutschen Kollegen, vor *Werner Herzog*. Herzog sucht mit Beginn seiner Karriere Geschichten ausserhalb Deutschlands, interessiert sich für Ausseiter und Extremsituationen, er ist ein Forscher und Entdecker, der sich mit Vorliebe in unbekanntes (filmisches) Terrain vorwagt. Da ist es nur folgerichtig, dass er hier *Alexander Freiherr von Humboldt* verkörpert, den berühmten Geografen. Auf der Durchreise nach Paris schaut Humboldt mit seiner Kutse auch in Schabbach vorbei, angelockt von Jakobs kenntnisreichen Briefen. Doch kaum steht Humboldt leibhaftig vor ihm, nimmt der junge Mann Reissaus. Zu gross ist die Bewunderung für den berühmten Naturforscher, zu klein das Selbstbewusstsein, dass er ihm mit seinem Wissen ebenbürtig sein könnte. Humboldt/Herzog unterstreichen noch einmal, dass es auch eine Welt ausserhalb von Schabbach gibt. Man muss nur den Mut haben, sie zu entdecken.

Michael Ranze

R: Edgar Reitz; B: Edgar Reitz, Gert Heidenreich; K: Gernot Roll; S: Uwe Klimmeck; A: Toni Gerg, Huckly Hornberger; Ko: Esther Amuser; M: Michael Riessler. D (R): Jan Dieter Schneider (Jakob Simon), Antonia Bill (Jettchen Niem), Maximilian Scheidt (Gustav Simon), Marita Breuer (Margarethe Simon), Rüdiger Kriese (Johann Simon), Philine Lembeck (Florinchen Morsch), Mélanie Fouché (Lena Zeitz), Werner Herzog (Alexander von Humboldt). P: Edgar-Reitz-Filmproduktion, Les Films du Losange; Christian Reitz, Margaret Menegoz. Deutschland, Frankreich 2013. 225 Min. D-V: Concorde



Der surrealistische Spiritualist

Wieder aufgetaucht: Alejandro Jodorowsky und seine Filme



1

Sein Name schien zu einer anderen, längst vergangenen Epoche des Kinos zu gehören: den «Midnight Movies», die Mitte der siebziger Jahre in nächtlichen Vorführungen ein treues Publikum jenseits des Mainstreams fanden. In der Filmdokumentation *MIDNIGHT MOVIES – FROM THE MARGIN TO THE MAINSTREAM* von Stuart Samuels (2005) war Alejandro Jodorowsky einer der zentralen Gesprächspartner, der mit *EL TOPO* (1970) und *MONTANA SACRA* (1974) gleich zwei Filme beisteuerte, die er beide nicht nur geschrieben und inszeniert hatte, sondern in denen er auch die Hauptrolle verkörperte: eine bizarre Mischung aus Italowestern, Surrealismus und Schamanentum – Trips, die auch ohne die Einnahme von Drogen funktionierten.

Es schienen ihm alle Türen offen zu stehen; John Lennon hatte die Produktion von *MONTANA SACRA* finanziell unterstützt, Dennis Hopper ihn bei *THE LAST MOVIE* als spirituellen Berater hinzugezogen. Jodorowsky

ergriff die Chance und plante sein Opus magnum, die Leinwandadaptation von Frank Herberts Science-Fiction-Epos «Dune» als überlanges Werk. Nach dessen Scheitern konnte er nur noch wenige Spielfilme drehen, wandte sich stattdessen der *bande dessinée* zu, so wie er zuvor auch schon Theaterstücke geschrieben hatte. Die Liste seiner Buchveröffentlichungen ist lang, die meisten sind nur auf Spanisch erschienen, auf Deutsch liegen allerdings mehrere erzählerische Werke vor, ebenso «Das Praxisbuch der Psychomagie» und «Der Weg des Tarot».

Mit der Premiere von *LA DANZA DE LA REALIDAD* beim Filmfestival von Cannes im Mai 2013 kehrte Jodorowsky ins Licht der Öffentlichkeit zurück. Er begeisterte im Sommer das Publikum bei der deutschen Premiere im Rahmen des Filmfests München, das ihm zudem eine Werkschau widmete, und im Herbst beim Festival «Around the World in 14 Films» in Berlin. Nun wird *LA DANZA DE LA*

REALIDAD auch in der Deutschschweiz im Rahmen des Wettbewerbs «Cutting Edge» von «Bildrausch – Filmfest Basel» vom 28. Mai bis 1. Juni zu sehen sein. Brontis, einer der Söhne von Alejandro Jodorowsky und Hauptdarsteller, wird in Basel anwesend sein.

Gerade sind auch seine drei Filme *EL TOPO*, *MONTANA SACRA* und *FANDO Y LIS* (1968) von dem rührigen DVD-Label «Bildstörung» auf DVD und Blu-ray veröffentlicht worden, die hochwertige Edition bietet sie in einer Box an mit Audiokomentaren von Jodorowsky, der abendfüllenden Dokumentation *LA CONSTELLATION JODOROWSKY* von Louis Mouchet (Schweiz, 1994) sowie seinem wiederentdeckten Regiedebüt, dem Kurzfilm *LA CRAVATE* (1957), und weiterem Bonusmaterial (etwa dem Gespräch zwischen Jodorowsky und Nicolas Winding Refn im Rahmen des Münchner Filmfests).

Frank Arnold

- 1 LA DANZA DE LA REALIDAD (2013)
 2 MONTANA SACRA (1973)
 3 EL TOPO (1970)
 4 SANTA SANGRE (1989)

FILMBULLETIN Im Vorwort zu Ihrem Roman «Donde mejor canta un pajarito» (1992; deutsch: «Wo ein Vogel am schönsten singt», 1996) schreiben Sie, dass die Geschichte Ihrer Grosseltern, die Sie dort erzählen, vielleicht nicht unbedingt wahr ist, dass Sie auch etwas erfinden würden. Fühlten Sie sich bei der Geschichte Ihres Vaters, die Sie in LA DANZA DE LA REALIDAD erzählen, mehr an die Realität gebunden?

ALEJANDRO JODOROWSKY Ja – alles ist wahr, aber in Kunst verwandelt. Mein Vater hat nie ein Attentat auf den Diktator verübt, aber meine ganze Kindheit über davon geredet. Meine Mutter wollte immer Opernsängerin werden, das war zeit ihres Lebens ihr Traum – aber ihr Vater hat sie mit dem Stock geschlagen und hat aus ihr eine Verkäuferin gemacht, sie konnte ihren Traum also nie in die Tat umsetzen. Auch dass die Fische aus dem Wasser an den Strand gekommen sind, habe ich selbst gesehen. Das Meer war voller Gift und die armen Menschen sammelten die Fische ein, assen sie und wurden davon krank. Als ich jetzt den Film drehte, wies ich die Menschen darauf hin, wie es schliesslich Wirklichkeit geworden ist, die Umweltverschmutzung ist wahrscheinlich für das Fischsterben verantwortlich. Für mich ist dieser Film zu Beginn vollkommen real, dann verwandelt sich die Wirklichkeit in Kunst. Die Szene mit den Fischen und den Vögeln, die in einer eigenartigen Formation fliegen, ist übrigens der einzige digitale Effekt im ganzen Film.

FILMBULLETIN LA DANZA DE LA REALIDAD ist nicht Ihre erste künstlerische Auseinandersetzung mit der Figur Ihres Vaters ...

ALEJANDRO JODOROWSKY In EL TOPO gibt es die Figur des Generals, den ich töte, der kleine Sohn – das bin ich; in MONTANA SACRA gibt es den weisen Mann. Mein Vater war immer anwesend, aber erst jetzt habe ich mich entschlossen, zur Realität zurückzukehren und diese nicht metaphorisch zu behandeln.

FILMBULLETIN Sie brauchten dafür eine lange Zeit ...

ALEJANDRO JODOROWSKY Mein Verstand war nicht bereit dafür! Ich konnte meinen Vater nicht kritisch erfassen, wohl aber spirituell. Das ist ja nicht dasselbe. Nach so vielen Jahren geht das jetzt besser.

FILMBULLETIN Haben Sie mit Ihren eigenen Söhnen schon vorher über dieses Thema gesprochen oder haben die davon erst durch die Arbeit an diesem Film erfahren?

ALEJANDRO JODOROWSKY Nein, das hatten wir schon besprochen. Aber dadurch, dass wir diesen Film gemacht haben, haben sie begriffen, wie schrecklich ich als Vater wirklich war. Unser Verhältnis hat sich geändert, wir sind mittlerweile gute Freunde geworden.

FILMBULLETIN Sie haben erwähnt, dass Sie Ihrem ersten Sohn Brontis nach seiner Geburt kein guter Vater waren ...

ALEJANDRO JODOROWSKY Ich war ein ziemlich distanzierter Vater, ich war noch nicht darauf vorbereitet, Vater zu sein. Als mein erster Sohn zur Welt kam, habe ich nicht geglaubt, dass er mein Sohn ist. Etwas fehlte in unserer Beziehung. Also sagte ich zu ihm: «Ich liebe dich, aber ich habe das Gefühl, dass du nicht mein Sohn bist.» – «Ja, das spüre ich», erwiderte er. Also machten wir einen Vaterschaftstest, der mit neunundneunzig Prozent Sicherheit ergab, dass er mein Sohn ist. Daraufhin hat sich die Beziehung geändert. Wir haben keine Angst, uns diesen

Problemen zu stellen. Immer, wenn es in unserer Familie ein Problem gibt, machen wir ein Familientreffen und sprechen darüber.

Als Brontis dann in LA DANZA DE LA REALIDAD die Rolle seines Grossvaters gespielt hat, hat er geweint, weil er plötzlich komplett in diesen Familienstammbaum eingetreten ist. Mein Vater zu sein, hat ihm das gegeben, was ich ihm damals nicht geben konnte. Am Schluss sind wir wie Brüder gewesen, plötzlich war der ganze Generationenkonflikt nicht mehr da.

FILMBULLETIN Verstehen Sie den Film auch als einen Akt der Psychomagie?

ALEJANDRO JODOROWSKY Ja. Zuerst geht es um mich, aber danach auch um meine Kinder. Denn als sie gesehen haben, woher ich komme, haben sie einen Schock bekommen. Und schliesslich geht es auch um den Ort, wo die Geschichte spielt, denn der ist eigentlich auf der Landkarte vergessen worden. Es hat sich in Tocopilla kaum etwas verändert, seit ich damals fortgegangen bin. Für die Einwohner ist es purer Wahnsinn, dass man dank des Films überall auf der Welt plötzlich ihre Stadt sieht, die sie so sehr lieben. Sie wissen, dass sie alle mit grosser Wahrscheinlichkeit an Krebs sterben werden, weil es da eine Fabrik gibt, die alles vergiftet hat.

Ich glaube auch, dass die Kunst etwas Therapeutisches ist. Das Kino ist ein Kino der Unterhaltung, man entspannt sich zwei Stunden lang. In den zwanzig Jahren, in denen ich keine Filme gemacht habe, habe ich sehr viel gelitten, ich habe jeden Tag zwei Filme gesehen – keiner von denen hat mein Leben verändert. Ich habe mir gesagt, die Kunst muss doch irgendetwas verändern, sie muss dir doch irgendetwas geben. Wenn ich

1



1





die Welt verändern möchte, muss ich anfangen, mich zu verändern. Und was passiert, wenn ich mich verändere? Dann bereichere ich die Welt! Ich gebe ihr das, was man mir gegeben hat.

FILMBULLETIN Ihre Familiengeschichte war immer sehr wichtig für Sie. In «Donde mejor canta un pajarito» erzählen Sie von Ihren Grosseltern: Was war dafür die faktische Basis? Die Erzählungen Ihrer Mutter?

ALEJANDRO JODOROWSKY Das war nur eine der Quellen. Ich habe meine Informationen aus vielen Quellen bezogen: aus Briefen, Fotos, aus dem, was die Grosseltern mir selbst erzählt hatten. Es war ein Familiengeheimnis, denn mein Vater schämte sich für den Namen Jodorowsky. Er wollte immer nur bei seinem Vornamen Jaime / Jimi genannt werden, Jodorowsky existierte für ihn nicht. Er stellte sich immer als Russe vor, ich wusste nicht, dass er jüdisch war, das erfuhr ich erst, als ich dreizehn Jahre alt war. Halb Chile stand damals aufseiten der Nazis, die andere Hälfte war für die Amerikaner. Er brachte mich damals in eine Schule, die von Deutschen geleitet wurde. Da konnte ich mich mit niemandem anfreunden, ich führte vielmehr Krieg gegen alle. Sechs Jahre später war ich der Beste in meiner Klasse, erst da akzeptierten sie mich. Meine Mutter erzählte immer, dass ihr Vater ein Tänzer war. Tatsächlich wurde ihre Mutter in Russland vergewaltigt, sie war das Kind einer Vergewaltigung, die Tochter eines Kosaken. Dafür schämte sich die Familie.

FILMBULLETIN Der Antisemitismus, den Sie im Film zeigen, ist sehr ausgeprägt. Haben Sie selber, als Sie später nach Mexiko kamen, dort etwas Ähnliches erlebt?

ALEJANDRO JODOROWSKY Nein, nie! Aber in Chile war der damals wirklich stark.

FILMBULLETIN Es gibt die grossartige Szene spät im Film, wo die Hauptfigur auf der Strasse einer Gruppe Nazis begegnet und sich wie ein Superman verhält – auf dem Soundtrack haben Sie das mit Toneffekten unterlegt, die etwas Comichaftes haben ...

ALEJANDRO JODOROWSKY Ja, und die Nazis schreien wie Babys. In Chile hatten sie etwas sehr Unwirkliches, es war wie ein Spiel, wie Karneval.

FILMBULLETIN Hegte Ihr Vater in späteren Jahren Zweifel an Stalin?

ALEJANDRO JODOROWSKY Am Ende seines Lebens war er nur noch ein Schatten seiner selbst. Die Polizei verhaftete und folterte ihn. Dadurch vergass er alles. Vielleicht hat er unter der Folter einiges verraten, denn als er zurückkam, hat er sich nicht mehr für die Kommunistische Partei engagiert. Er war kreidebleich und sprach mit niemandem, ich war damals dreizehn, vierzehn Jahre alt.

FILMBULLETIN Es gibt mehrere Mitglieder Ihrer Familie, die am Film mitgearbeitet haben ...

ALEJANDRO JODOROWSKY Mein Sohn Brontis spielt im Film die Rolle meines Vaters, Adan Jodorowsky spielt den Anarchisten, der sich selber tötet, zudem komponierte er die Musik für den Film, Axel (Cristobal) Jodorowsky spielt den Theosophen, meine Frau Pascale machte die Kostüme und half mir bei der Farbgestaltung, denn sie ist eigentlich Malerin. Und die kleine Frau auf dem Bild ist die Tochter der kleinen Frau aus *EL TOPO*.

FILMBULLETIN Werden sie auch bei Ihren künftigen Projekten dabei sein?

ALEJANDRO JODOROWSKY Wenn es möglich ist, ja. In der Fortsetzung von *MONTANA SACRA* wird mein Sohn Brontis wieder dabei sein, auch die Musik und die Kostüme möch-

te ich wieder den Mitgliedern meiner Familie anvertrauen, die das bereits gemacht haben. Ich glaube nicht an Stars. Die verkaufen heute Uhren, Whisky und Kaffee.

FILMBULLETIN Sie haben einen einzigen Film mit Stars gemacht, *THE RAINBOW THIEF* (1990), mit Omar Sharif und Peter O'Toole ...

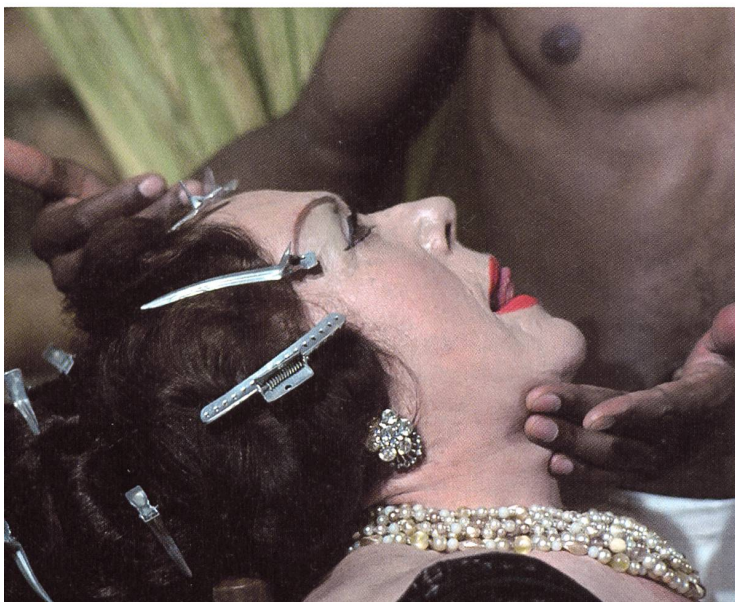
ALEJANDRO JODOROWSKY Das war schrecklich! O'Toole erwies sich als verrückt, hielt sich für den Mittelpunkt des Universums. Viele Schauspieler halten sich selbst für am wichtigsten und den Regisseur für einen blossen Angestellten. Das habe ich nur einmal mitgemacht.

FILMBULLETIN Es gibt einen zweiten Film, der bei Ihrer Werkschau in München ebenfalls fehlte, *TUSK* (1980).

ALEJANDRO JODOROWSKY Der wurde nie fertiggestellt. Der Produzent ist verstorben, und ich kann keine Kopie auftreiben. Das würde ich aber gerne machen, wenn sich eines Tages die Möglichkeit ergibt.

FILMBULLETIN *MONTANA SACRA* und *EL TOPO* wurden lange Zeit von Allen Klein, dem ehemaligen Manager der Beatles, unter Verschluss gehalten. Er war massgeblich an der Finanzierung beteiligt, und Sie haben sich mit ihm zerstritten, als Sie einen bestimmten Auftragsfilm für ihn nicht drehen wollten. Wie haben Sie schliesslich dieses Problem gelöst?

ALEJANDRO JODOROWSKY Dreissig Jahre lang haben wir uns bekämpft, er hasste mich, ich hasste ihn. Eines Tages bekam ich die Information, dass in einem mexikanischen Labor ein Negativ von *MONTANA SACRA* lag, das ich bekommen könnte. Ich erkundigte mich in London bei einem Verleiher, ob er den Film herausbringen würde. Sofort





2

drohte Allen Klein mit einem Prozess. Daraufhin suchte ich den Rat meines Verlegers, der meine Comics herausgebracht hatte. Er meinte, wenn Klein mich auf zwei Millionen Dollar Schadenersatz verklagen würde und ich die nicht zahlen könne, würde ich im Gefängnis landen. Wenn ich den Film unbedingt herausbringen wollte, dann solle ich das in Frankreich machen, in Paris hätte ich vor Gericht bessere Chancen als in Grossbritannien. Daraufhin rief ich den Sohn von Allen Klein an und meinte, statt unser Geld in jahrelange Prozesse zu stecken, sollten wir doch eine Einigung versuchen – mir ginge es nicht um das Geld, sondern darum, dass das Publikum meinen Film sehen könne, das ganze Geld könne er behalten. Er meinte, ich solle das mit seinem Vater besprechen, sie wären beide demnächst in London. Das machten wir und stellten fest, dass der andere nicht dem jahrelang aufgebauten Feindbild entsprach. Wir umarmten uns, und damit war die Sache erledigt. Der Film kam wieder heraus, drei Monate später starb Allen Klein.

FILMBULLETTIN Beim Filmfestival von Cannes im Mai 2013 hatte nicht nur LA DANZA DE LA REALIDAD, sondern auch der Dokumentarfilm JODOROWSKY'S DUNE von Frank Pavich Premiere. Darin sieht man gegen Ende Bilder aus Science-Fiction-Filmen, die offensichtlich von Ihrem visuellen Konzept für «Dune» inspiriert sind. Hat sich dazu je einer von diesen Regisseuren wie Steven Spielberg oder George Lucas gegenüber Ihnen geäußert und zugegeben, dass er diese Entwürfe damals gesehen hat und davon beeinflusst wurde?

ALEJANDRO JODOROWSKY Nein, denn ich habe nie mit ihnen gesprochen. Aber ich habe damals ja mit Jean Giraud alias Moebius

und H. R. Giger zusammengearbeitet (und sie damit erst zum Film gebracht). Sie haben ihre Entwürfe für meinen «Dune»-Film später variiert und für andere Filme verwendet. Für ALIEN hat Giger das Monster entworfen und Dan O'Bannon (der für mich das Drehbuch schrieb und die Storyboards entwarf) das Drehbuch geschrieben.

FILMBULLETTIN Nach dem Zusammenbruch des «Dune»-Projektes haben Sie Ihre Kreativität in das Medium *bande dessinée* verlagert und zusammen mit Moebius ab 1981 die Reihe «John Difool – Der Incal» veröffentlicht. War das eine schwierige Neuorientierung?

ALEJANDRO JODOROWSKY Nein, das ging schnell. Ich hatte schon begonnen, mit Moebius zu arbeiten, als wir noch am Drehbuch zu «Dune» sassen. Dann habe ich gesagt: «Scheitern gibt es nicht, es ist nur ein Wechsel in der Wegesrichtung. Was wir nicht im Film machen konnten, das werden wir im Comic realisieren.»

FILMBULLETTIN Kann man sagen, dass Ihre spirituelle Art, das Leben zu betrachten, es Ihnen erst ermöglicht hat, mit dieser Niederlage fertig zu werden?

ALEJANDRO JODOROWSKY Ja, ich habe sehr viele spirituelle Arbeiten gemacht. In LA DANZA DE LA REALIDAD können Sie sehen, wie mein Vater mich unterdrückte – ich sollte nichts sein. Also musste ich mich gewissermassen selbst erschaffen, alle meine spirituellen Werte; ich hatte keine Religion, ich hatte keine Liebe zur Kunst, gar nichts, ich war sozusagen ein Waisenkind in Sachen Spiritualität. Ich hatte irrsinnige Ängste, ich hatte kein metaphysisches Aspirin. Die Probleme zum Beispiel, was den Tod betrifft, die Unmöglichkeit, sich selbst kennenzulernen, die Probleme des Seins, ich hatte

auch gar keine Moral. Ich war völlig leer, ich hatte nichts, ich musste mir das alles selbst erarbeiten. Ich habe gelesen, gelesen, gelesen. Religion, Philosophie, Psychologie. Fünf Jahre habe ich mit einem japanischen Meister geübt, Zen-Buddhismus, Zen-Meditation. So habe ich meinen Geist selbst geformt, wie ein Krieger, um zu überleben. Das heisst: Was kann mir so ein Scheitern eines Projektes anhaben? Ich kämpfte eigentlich um mein Überleben, nur der Tod kann mich besiegen. Und heute sage ich: Nicht einmal der Tod kann mich besiegen, denn inzwischen gibt es ja von mir ein Werk. So habe ich den Glauben an mich entwickelt. Wie habe ich den entwickelt? Ich habe sozusagen den Glauben empfangen. Das Gleiche war mit meinen Kindern: Ich wusste nicht, was Vaterschaft bedeutet, denn mein Vater war eine absolute Null. Und ich dachte, ich werde jetzt imitieren, ich werde nachmachen, was ich so denke, was ein guter Vater ist. Und ich werde so tun, als ob ich Glauben hätte. Und ich werde so tun, wie es ist, wenn man eine grosszügige und gütige Person ist. So habe ich sozusagen immer Ideen nachgemacht und so wurde ich zu den Dingen, die ich imitierte. Ich musste erst lernen, ein sehr guter Vater zu werden; ich bin sehr gläubig, und ich glaube auch, dass ich recht grosszügig bin, weil ich eine Kunst erschaffen habe, die heilende Aspekte hat.

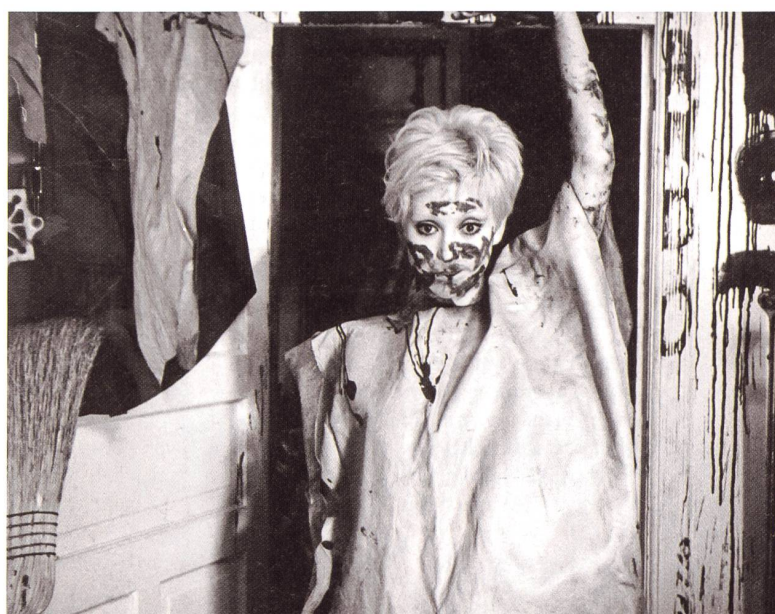
FILMBULLETTIN Wie verhält sich dieses spirituelle, aufbauende, positive Element zum Surrealismus, der für Ihr Werk ja auch sehr wichtig ist und der doch eher eine anarchistische Komponente hat, bestrebt, die bürgerliche Ordnung zu attackieren?

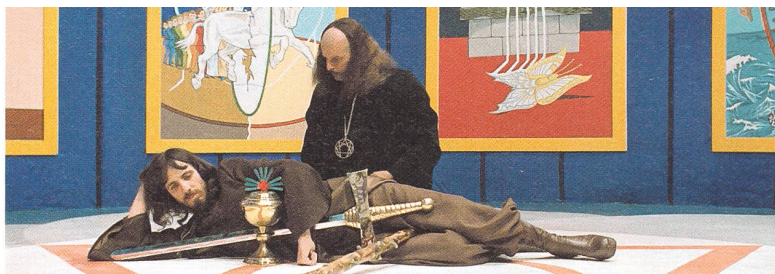
ALEJANDRO JODOROWSKY Den Surrealismus habe ich mit zwanzig Jahren kennengelernt. Ich habe ihn zutiefst gelebt, und er hat

3



4





2

mich auch konditioniert, gestaltet, hauptsächlich in Hinsicht auf die Akzeptanz des Unbewussten: Mach dein Unbewusstes zu deinem Verbündeten, nicht zu deinem Feind. Dieses Akzeptieren des Unbewussten hat es mir erlaubt, in die Psychoanalyse einzutreten. Ich habe Zeit mit Freud und Jung verbracht und mich auf dem Gebiet der Psychoanalyse weitergebildet. Da war der Surrealismus recht brauchbar – und als er nicht mehr brauchbar war, habe ich ihn auch zurückgelassen. Ich bin weitergegangen mit der Bewegung «Panico», die ich mit Fernando Arrabal und Topor gegründet habe. Wir sind darüber hinausgegangen. Und als mir auch «Panico» nicht mehr reichte, habe ich auch das zurückgelassen. Manche Dinge, auch wenn sie negativ sind, sind so etwas wie Stufen im Lauf der Suche.

FILMBULLETTIN Dann vermute ich, Ihre Filme waren weniger die Umsetzungen sehr präziser Drehbücher als vielmehr spirituelle Reisen, bei denen Sie zu Beginn nicht wussten, wo sie enden werden?

ALEJANDRO JODOROWSKY FANDO Y LIS, den ich seit vierzig Jahren nicht gesehen habe, war eigentlich ein Theaterstück von Fernando Arrabal, das Drehbuch zum Film bestand aus einer einzigen Seite mit den Figurentwürfen. Jedes Wochenende habe ich gedreht und habe mir am Set den Film ausgedacht – während ich ihn machte. Bei *EL TOPO* habe ich, um überhaupt einen Produzenten zu finden, ein Drehbuch geschrieben, das ich aber beim Drehen umgewandelt habe. Bei *MONTANA SACRA* hatte ich ebenfalls ein Drehbuch und habe beim Drehen alles geändert. Bei *SANTA SANGRE* hatte ich ein Drehbuch, das ich einem Italiener diktiert hatte, er hat mir dann das Script auf Italienisch gegeben. Ich habe nichts verstanden, dann habe ich alle Schauspieler und Techniker um mich versammelt und ihnen den Film erzählt. Und dann habe ich einzelne Sachen, die ich unterwegs sah, integriert. Das heisst, man schreibt ein Drehbuch, um die Dreharbeiten zu organisieren, zu strukturieren: Es ist eine Form, die grundsätzlich festlegt, ob eine Szene in einem Haus drinnen oder aber draussen auf der Strasse spielt, nachts oder tags. Aber innerhalb dieser Räume hast du ja Begegnungen, du krierst etwas. Deshalb war es für mich zwanzig Jahre lang unheimlich schwierig, Produzenten zu finden. Da sie nicht Künstler sind, sondern Geschäftsleute, die ihre Arbeit machen, um Geld zu verdienen, wollen sie, dass du dein Drehbuch Buchstabe für Buchstabe umsetzt. Das kann ich nicht – wenn man mich nicht krieren lässt, dann gibt es auch kein Kino. Meinen neuen Film konnte ich nur ma-

chen, weil ich drei Produzenten fand, die mich bewunderten und die auch tatsächlich denken, dass Film Kunst ist. Sie haben nicht einmal ein Drehbuch von mir verlangt, sondern sagten: «Mach, was du willst!»

FILMBULLETTIN Ihr Drehbuch zu «Dune» soll jetzt als Animationsfilm realisiert werden ...

ALEJANDRO JODOROWSKY Ich werde dabei sitzen und nur ab und zu meine Meinung sagen und darauf achten, dass mein Drehbuch respektiert wird. Ich werde mich nicht überarbeiten, ich habe den Film ja schon gemacht.

FILMBULLETTIN ... und Nicolas Winding Refn, der sich als grosser Fan geoutet hat, will Ihre Comicreihe «John Difoool – Der Incal» auf die Leinwand bringen.

ALEJANDRO JODOROWSKY Wir haben alles getan, damit er die Rechte dafür bekommt, aber es wird dauern, denn das ist ein sehr teures Projekt.

FILMBULLETTIN Hat die Mitarbeit an JODOROWSKY'S DUNE, die Gespräche mit dem Regisseur, das Wiedersehen mit dem Produzenten Michel Seydoux, dazu beigetragen, Ihr Interesse am Kino neu zu beleben?

ALEJANDRO JODOROWSKY Auf jeden Fall. Mein nächster Film befindet sich sogar schon in der Vorbereitungsphase, wieder mit Michel Seydoux als Produzenten – er hatte damals «Dune» mit mir machen wollen. Damals hat er allein für die Drehbuchrechte zwei Millionen Dollar ausgegeben, die Musik sollte Pink Floyd machen, Orson Welles und Salvador Dalí sollten vor der Kamera erscheinen. Ich wollte einen mindestens zwölfstündigen Film machen. Daraufhin hat Hollywood Panik bekommen und gesagt: «Der Mann spinnt!» Das war, bevor *STAR WARS* eine neue Ära des Science-Fiction-Films einleitete. Gegenüber Michel Seydoux hatte ich ein schlechtes Gewissen, deswegen habe ich ihn zwanzig Jahre lang nicht angerufen, bis dann Frank Pavich, der Regisseur von JODOROWSKY'S DUNE, mich fragte, ob ich nicht ein Interview zusammen mit Michel Seydoux geben wolle. Ich sagte: «Oh nein, der hasst mich doch!» – «Das stimmt nicht», erwiderte Pavich, «für ihn war das das Projekt seines Lebens.» Jetzt hat er mir einfach zwei Millionen gegeben. In Mexiko habe ich eine Ausstellung gemacht, und die Direktorin des Museums fragte mich nach meinen Plänen. Ich erzählte, dass ich zwei Millionen für einen Film hätte, aber das reichte nicht aus. So kam ich an die dritte Million, die vierte fand ich bei einem chilenischen Jungen, der auf der Strasse sass. Ich gab ihm einen Geldschein und bemerkte erst danach, dass es ein Hundert-Euro-Schein war. Der Junge fing an zu weinen und erzählte, sein Vater hätte ein

ganzes Ärztehaus, er sei Millionär. Der hätte ihm gesagt, es gäbe auf der Welt keine ehrlichen Menschen – aber er hätte jetzt gerade einen auf der Strasse getroffen, der ihm hundert Euro für nichts gab.

FILMBULLETTIN Sie haben gleich mehrere Projekte in Planung?

ALEJANDRO JODOROWSKY Ja, das teuerste würde in Paris gedreht, *a mind movie*, das zweite ist ein mystischer Gangsterfilm, der in Mexiko gedreht würde, das dritte die Fortsetzung von *LA DANZA DE LA REALIDAD*, betitelt «Poesia sin fin» – «Poetry without end». Der würde in Chile gedreht werden, genau wie *LA DANZA DE LA REALIDAD*. Ich habe vieles gemacht in meinem Leben, nicht zuletzt sehr viele Comics – im Augenblick möchte ich allerdings nur noch Filme machen. Bald werde ich 85 (am 17. 2. 2014), und jeder fragt mich: Ist *LA DANZA DE LA REALIDAD* ein Comeback oder ein Testament? Ich antworte: Wenn ich jetzt sterbe, dann ist es ein gutes Testament. Aber ich habe eigentlich keine Lust zu sterben – also ist es ein Comeback. Wenn ich kann, werde ich weitermachen. Schliesslich hat *LA DANZA DE LA REALIDAD* ein Echo gefunden, das wir alle nicht erwartet hatten. Ich habe den Film nicht gemacht, um ein kommerzielles Produkt zu erstellen, denn ich habe den Produzenten gesagt, ich werde einen Film machen, der Geld verlieren wird. Dass alle Filme nur gemacht werden, um Geld zu verdienen, lässt die Filme faulen, es sind kommerzielle Produkte, eine Ware. Wir haben gesagt, wir machen Kino, das Geld verliert. Das haben sie akzeptiert. Als ich nach Cannes kam, war das ein so unglaublicher Empfang, überall, egal wo ich den Film vorgestellt habe, waren die Kinos voll. Vielleicht macht mir Gott gerade ein Geschenk.

Das Gespräch mit Alejandro Jodorowsky führte Frank Arnold

Das Gespräch wurde zusammengesetzt aus zwei Interviews, das erste fand im Juli 2013 im Rahmen des Filmfests München statt, das zweite im November 2013 in Berlin im Rahmen des Festivals «Around the World in 14 Films». Dank an Kathrin Metzner und Nikola Mirza, die Presseverantwortlichen der beiden Veranstaltungen.



1

TEMPO GIRL

Dominik Locher

Die Berliner Jungautorin Dominique und der Kebabverkäufer Deniz bilden ein ungleiches Paar. Er träumt von einem geordneten Familienleben und sie vom grossen Erfolg. Das zeigt sich gleich zu Beginn, als Dominique an ihrem Manuskript arbeitet und den Kunstbanausen Deniz stundenlang in einer Galerie sitzen lässt. Die Mühsal scheint vergebens, weil der Verlag ihre Geschichte als "unauthentisch" empfindet und Deniz von ihren launischen Eskapaden genug hat. Ein Planwechsel ist angesagt. Zwar bietet das Berliner Szeneleben aufregende Drogenräusche und unkomplizierten Sex, nur lässt sich daraus kein spannender Roman schreiben. Kurzerhand überredet Dominique ihren Freund, für einen Neuanfang ins Wallis auszureissen. Dort mieten sie eine kleine Tankstelle. Wenig Verkehr, ein durchgeknallter Besitzer und eine nette Nachbarin verschaffen vorerst Raum zum Durchatmen und Abschalten.

Dominique, beeindruckend gespielt von *Florentine Krafft*, ist eine facettenreiche Figur. Mal energievoll und lebenslustig, dann wieder sensibel und launisch. Die Tankstellenidylle mag sie nur für kurze Zeit ermuntern. Harmonische Liebe und geregeltes Leben sind schliesslich kein Stoff für Bestseller. So heuert sie gegen den Willen von Deniz als Tänzerin im lokalen Stripclub an. Die "bäuerlichen" Blicke auf der nackten Haut zu spüren, so Dominique, beflügeln ihre Phantasie. Doch leider auch jene des Tankstellenvermieters und Zuhälters Arnold. Als wäre die Situation nicht verzwickter genug, beginnt Dominique, mit unüberlegten Intrigen die beiden Männer gegeneinander auszuspielen. Das ist nicht ungefährlich: Denn Arnold greift zur Durchsetzung seiner Interessen gerne zum Gewehr, während der freimütige Deniz in seiner verletzten Ehre nicht lange mit seiner Pistole fackelt.

Der zweiunddreissigjährige Dominik Locher will mit seinem Filmdebüt *TEMPO GIRL* die Geschichte seiner Generation erzählen. Selbstbezogene und erfolgshungrige Stadtmenschen scheinen aber nicht unbe-

dingt generationsspezifisch zu sein. Kommt dazu, dass die Zeiten literarischer Geniestreiche längst durch die «fifteen minutes of fame» abgelöst wurden. Und doch, oder gerade deshalb trifft der Film den Nerv unserer Zeit: die Unruhe. Die Kehrseite von Dominiques Erfolgshunger bildet nämlich weniger ihr Ehrgeiz als ihre Ruhelosigkeit. Sie ist, der Titel legt es nahe, ein «Tempo Girl». Schnell einen Roman schreiben, schnell weg ins Wallis und schnell zurück. Dominique kann nie ganz abschalten und verbleibt stets im Stand-by-Modus. Nur wenn sie den Laptop aufklappt und lostippt, ist sie ganz bei sich. Das Schreiben ist dann weniger das Mittel zum grossen Erfolg als vielmehr die kurze Erholung von der inneren Unruhe.

In einer surreal anmutenden Szene sieht man Dominique an einer weissen Satellitenanlage vorbeijoggen. Sie trägt eine glänzende blaue Sportjacke mit Weissm Sternmuster. Dank des sphärischen Soundtracks bekommt man den Eindruck, Dominique hätte sich, eingehüllt vom «American Dream», in ihrem eigenen Traumland verlaufen. Erst als sie schwanger wird, beginnt dieser Ich-Kosmos der schnellen Unverbindlichkeit zu bröckeln. Vor dem Spiegel versucht sie, mit einem Basketball sich einen Mutterbauch vorzustellen. Der Ball rutscht aus dem Shirt und prallt zu Boden. Dominique wird das Kind abtreiben lassen.

Ironischerweise braucht Dominique als «Tempo Girl» eine halbe Ewigkeit, um zu merken, dass Deniz sie wirklich liebt. Natürlich ist es dann zu spät, und übrig bleiben verletzte Gefühle auf beiden Seiten – aber auch ein Roman. Ziel erreicht?

TEMPO GIRL kann schwerlich für die Geschichte einer ganzen Generation bürgen, sicher aber für jene ihres Regisseurs. Locher selbst habe nämlich lange Zeit "verbissen" nach dem grossen Erfolg gestrebt. Dass er als Abschlussprojekt für sein Bachelorstudium in Regie gleich einen Langspielfilm gedreht hat, könnte dies kaum besser bezeugen. Die Finanzierung wurde mitunter durch Crowdfunding ermöglicht. Auf der entsprechenden

Plattform *wemakeit.ch* heisst es bezeichnend: «Wir haben uns die Latte mal hochgelegt und uns eine Weltpremiere in der Mittelfilm-Kategorie vom Sundance-Festival zum Ziel gesetzt. Schliesslich sind wir alle ein klein wenig Tempo Girl». Wie seine Hauptdarstellerin Dominique will (Dominik) Locher also hoch hinaus. Das signalisieren auch die zahlreichen Anlehnungen an das zeitgenössische Erzählkino, allen voran an Quentin Tarantino: Anfang und Schluss zeigen uns Dominique in Pose von Uma Thurman auf dem berühmten Filmplakat von *PULP FICTION*. Doch wirkt die damit verbundene Selbstironie, dass es sich auch bei *TEMPO GIRL* um ein Stück Schundliteratur handle, forciert und aufgesetzt. Ebenso unpassend bleibt die musikalisch begleitete Frontalaufnahme von Dominiques Abtreibung in stilisiertem Schwarzweiss. Sie erinnert unweigerlich an Lars von Triers Malträtierungen des weiblichen Geschlechtsorgans in *ANTICHRIST*, bleibt in *TEMPO GIRL* aber ein Fremdkörper. Diese Huldigungen verleihen dem Film unnötigen Pomp. Besser hätte man die intensive Geschichte für sich selbst sprechen lassen. Angesichts der dramatischen Paarbeziehung, dem lebendigen Schauspiel der beiden Hauptdarsteller sowie den bestechenden Aufnahmen aus dem Wallis hätte Locher diesbezüglich auch wenig zu befürchten gehabt.

Nichtsdestotrotz: *TEMPO GIRL* ist ein vielversprechender Erstling, der die Schweizer Filmlandschaft mit Sicherheit bereichert und herausfordert.

Tobias Brückner

R, B: Dominik Locher; K: Stefan Künzler; S: Aurora Vögeli; A: Jan Goettgens; Ko: Laura Bättig; M: Nina Geiger. D (R): Florentine Krafft (Dominique), José Barros (Deniz), Anatole Taubman (Andreas Orlov), Daniel Mangisch (Arnold), Regula Imboden (Regula), Karin Pfammatter (Gabriella). P: Hugofilm, ZHdK. Schweiz 2013. 75 Min. CH-V: Spot on Distribution, Zürich

Tobias Brückner nahm am Atelier «Filmkritik schreiben» im Rahmen der Schweizer Jugendfilmtage teil und ist mit dieser Besprechung Sieger des Filmkritik-Wettbewerbs, der von Filmbulletin ausgeschrieben wurde.



archives nationales du film
nationales filmarchiv
archivio nazionale del film
nationale film archive
dokumentationsstelle zürich

**DIE WICHTIGEN
INFORMATIONEN ...**

**DIE RICHTIGEN
BILDER ...**

**DIE KOMPETENTE
BERATUNG ...**

Ganz zentral:

Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinémathèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- **HERVORRAGENDER FOTOBESTAND**
- **HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG**
- **SCHWERPUNKT CH-FILM**

Öffnungszeiten

Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und
14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten

Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse

Schweizer Filmarchiv

Dokumentationsstelle Zürich

Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design-konzept: www.cszhrealis.ch

LOS INSOLITOS PECES GATO

Claudia Sainte-Luce

Ein tropfender Wasserhahn, vorbeirauschende Züge, nach Farben sortierte Fruit Loops, blinkende Weihnachtsbäume, eine nächtliche Busfahrt, ein Radio-Interview, Sirenen, ein Sicherheitscheck im Supermarkt ... auf solche visuellen und akustischen Fetzen aus dem Leben einer jungen Frau in der Millionenstadt Guadalajara beschränken sich die ersten sieben dialoglosen Minuten des autobiografischen Erstlingswerks der jungen mexikanischen Regisseurin Claudia Sainte-Luce.

Die Protagonistin Claudia hat Bauchschmerzen, die sich als Blinddarmentzündung entpuppen. Im Spital lernt sie Martha kennen, die seit Jahren HIV-positiv ist und vier Kinder hat – von drei verschiedenen Männern, die allesamt gestorben oder verschwunden sind. Geführt von der Kamera Agnès Godards stolpern wir zusammen mit Claudia, die von Martha eingeladen, ja adoptiert wird, durch deren vollgestopfte Wohnung: halb Mausefalle, halb Vogelnest. Auch wenn der Film nicht ganz so surreal ist wie Ursula Meiers HOME, lässt sich doch eine gewisse Seelenverwandtschaft erkennen.

Stauend taucht Claudia, die früh verwaist ist und in einem Supermarkt Würst und Enthaarungswachs verkauft, in einen nervösen, manchmal etwas absurden Alltag zwischen halbherzigen Tischgebeten, Fernsehberieselung und Marthas Brechkrämpfen ein und lernt deren pubertierende und adoleszente Kinder kennen: Alejandra, die etwas verbitterte, unwirsche Älteste; die stämmige, gutherzige Wendy, die sich für Naturheilkunde interessiert und sich in die Arme schneidet; die hübsche Mariana, die gerne Grenzen austestet; und der verträumte Armando, der sich von Claudia den Unterschied zwischen einem quico, einem Schmatzer, und einer aspiradora, einem Staubsauger, erklären lässt.

Wie sich die isoliert lebende Familie auf den Tod der immer heiteren Mutter vorbereitet, erzählt Sainte-Luce nicht frei von Pathos: Vor allem Marthas Vermächtnis, kleine Abschiedsbriefe an alle ihre Kinder inklu-

sive Claudia, sind rührselig. Aber meistens konzentriert sich die Regisseurin auf die kleinen Routinen und unverhofften Zärtlichkeiten des Alltags. Ihr Film besteht aus «Reflexionen aus dem beschädigten Leben» wie einst die «Minima Moralia» des Philosophen Theodor W. Adorno – nur dass sie sinnlicher und humorvoller daherkommen. Das ist vor allem *éducation sentimentale*, aber durchaus auch triftige Sozialkritik: Für einmal ist Mexiko nicht das Land der blutigen Drogenkriege, sondern eine Welt, in der die Männer fehlen. Und der Abklatsch eines Konsumparadieses à la Gringo, von dessen Verheissungen Familien wie diejenige Marthas ausgeschlossen bleiben. Der armen Mehrheit bleibt nur die schale Oberfläche mit Horoskopen, Karaoke-Partys und bunten Stickers wie demjenigen von den «Insólitos Peces Gato», den «aussergewöhnlichen Katzenfischen» – er klebt enigmatisch auf dem Familienaquarium, in dem eine asiatische Winkekatze hockt.

Aufbruchstimmung kommt auf, als die Familie ans Meer fährt, am Sandstrand herumtollt und in den endlosen Pazifik hinausströmt. Im gelben «Vocho», dem vollgestopften VW-Käfer, ertönt Julieta Venegas' «Me voy». Doch das Road-Movie-Glück ist schnell wieder zu Ende, als Martha einen Zusammenbruch erleidet. Schön, dass es dieser kleine, menschenfreundliche, bald versonnene, bald schelmische Low-Budget-Film auf unsere Leinwände schafft. Dennoch würde man dort gerne auch die spektakuläreren, finster-poetischen Meisterwerke des aktuellen mexikanischen Kinos sehen, die mit ihrer Auslotung der Gewalt offenbar zu unerträglich sind, um sie dem heilen Europa zuzumuten – etwa den in Cannes ausgezeichneten HELI von Amat Escalante, eine Medusa von einem Film, die uns im bequemen Sessel versternern lassen würde.

Michael Pfister

R, B: Claudia Sainte-Luce; K: Agnès Godard; S: Santiago Ricci. D (R): Ximena Ayala (Claudia), Lisa Owen (Martha). P: Germaniano Pineda. Mexiko 2013. 89 Min. CH-V: Cineworx



SNOWPIERCER Bong Joon-ho

Es ist eine dieser Anekdoten, die man nicht überprüfen kann. Sie muss aber auch gar nicht stimmen, weil sie stellvertretend für etwas anderes steht, für Begeisterung und Interesse: Als der südkoreanische Regisseur Bong Joon-ho, in Europa bekannt geworden durch *THE HOST* (2006) und *MOTHER* (2009), in einem Buchladen in Seoul die Graphic Novel «Le Transperceneige» von Jean-Marc Rochette aus dem Regal nimmt, soll er noch im Geschäft alle drei Bände verschlungen haben. 2005 war das. 2010 beginnt das Schreiben am Drehbuch, im Juli 2012 enden die Dreharbeiten. *SNOWPIERCER* hat Bong nicht mehr losgelassen, es ist sein erster englischsprachiger Film, als internationale Koproduktion ausserhalb des Studiosystems entstanden, zum grossen Teil auf mehreren Soundstages in Tschechien gedreht. Und doch ist es wieder ein typischer «Bong Joon-ho» geworden: visuell atemberaubend, thematisch anspruchsvoll, stilistisch ungewöhnlich.

Die Eiszeit, die die ganze Erde wie ein weisser Mantel umhüllt und jedes Leben ausgelöscht hat, ist vom Menschen selbst verschuldet. Einige Tausend Überlebende haben sich auf einen endlos langen Luxuszug mit zahllosen Waggons gerettet, den «Snowpiercer». Eine Arche Noah, die sich «wie eine Schlange um die Erde windet», so der Regisseur. Oder sich schlicht und einfach ohne Halt und ohne Ziel im Kreis um den Globus dreht. Dieser Zug ist reine Bewegung (und reflektiert somit einen der wichtigsten Momente des Kinobildes), dieser Zug zelebriert – wie Arthur Hillers *TRANS-AMERIKA-EXPRESS*, Andrej Konchalowskis *RUNAWAY TRAIN* oder zuletzt Tony Scotts *UNSTOPPABLE* – die Wucht der Maschine. Der «Snowpiercer» ist ein imposantes, losgelassenes Ungetüm, das wie ein Perpetuum mobile nicht halten kann. Oder darf. Denn ein Stop bedeutete den unmittelbaren Kältetod. Eine Dynamik, die sich auf die Handlung überträgt: nur nach vorn, nicht zurück. Und so, wie auf James Camerons «Titanic» die sozialen Klassen vertikal, von oben

nach unten, gestaffelt waren, sind sie es hier horizontal, von vorne nach hinten: die Reichen an der Spitze, die Armen am Ende. Und hier, im letzten Waggon, beginnt die Erzählung. Zahlreiche Menschen in schäbiger Kleidung sind auf engstem, dunklem Raum zusammengepfercht, so, als seien sie einem Dickens-Roman entsprungen. Keine Fenster, keine Möbel, nur übereinandergezimmerte Pritschen erlauben so etwas wie Rückzug. Ernähren müssen sie sich von glibberigen Riegeln, die wie zurechtgeschnittener Wackelpudding aussehen. Unhaltbare Zustände, die auf eine unsichtbare, nicht greifbare Diktatur verweisen, gegen die nur eine Revolte hilft. So führt Curtis den Widerstand an, unterstützt von seinem Adjutanten Edgar und bestärkt durch handschriftliche, im Essen versteckte Botschaften, die auf Mithelfer in der Mitte des Zugs verweisen. Mit selbstgemachten Waffen brechen die Revoluzzer nach vorne durch, von Waggon zu Waggon. Das dramaturgische Korsett des kleinen, klaustrophobisch-bedrohlichen Schauplatzes, der stets in Bewegung ist, öffnet sich plötzlich zu mehr Handlungsraum und helleren, bunteren Welten.

Das Konzept des Films: Der Zuschauer weiss immer genauso viel oder eher weniger als die Beteiligten. Die Tür zum nächsten Waggon öffnet sich wie eine Wundertüte, die man so nicht erwarten konnte, und erst nach und nach ergibt sich das Gesamtbild eines Ökosystems, das sich selbst versorgt. Da gibt es ein üppiges grünes Gewächshaus, ein grosses, blaues Aquarium, sogar eine rote Schulklasse, in der die Schüler, die im Zug geboren sind und die Aussenwelt nie kennengelernt haben, von einer Matrone indoktriniert werden. Immer dekadenter wird die Ausstattung der Waggons, je weiter die Revolutionäre nach vorne durchkommen, immer dekadenter die Reichen, die sie bewohnen. Und endlich gewähren auch Abteilfenster den Blick auf die blendend weisse, aufregend schöne und doch so lebensfeindliche Landschaft. Ein Panorama, das den Blick des Zuschauers auf die Leinwand imitiert und so

mit die Kinosituation des Schauenden selbst-reflexiv untersucht.

Doch hier geht es nicht nur um innere und äussere Räume, sondern auch um Menschen, die die Handlung behindern oder vorantreiben, um präzise umrissene Charaktere, ihre Geschichte und ihre Beweggründe. Nicht von ungefähr wird Curtis von *Chris Evans* dargestellt, der als «Captain America» und Mitglied der «Avengers» ein ganzes Paket an Mythen der Aufrichtigkeit und Unbesiegbarkeit mit sich trägt. Moralisch unterstützt wird Curtis von seinem weisen, körperlich versehrten Mentor Gilliam (*John Hurt*, 74, in einer schönen Altersrolle), der als Einziger den gottähnlichen Erfinder des Zuges kennt und um das Chaos der Anfänge weiss. *Tilda Swinton* hingegen spielt Mason, eine Ministerin, die über gesichtslose, schwarz gekleidete Söldner gebietet, als Karikatur einer Gouvernante mit Pferdegebiss, strenger, konservativer Kleidung, grosser Brille und absurdem Akzent. Der Kampf gegen ihre hochgerüstete Leibwache sorgt für die ungewöhnlichste Actionszene des Films. Während der Zug durch einen Tunnel rast, ist Curtis' Männern die Sicht verwehrt. Sie müssen sich, genau wie der Zuschauer, akustisch ein Bild machen: Gewehrscüsse, aufeinanderprallendes Schlagwerk, tropfendes Blut. Wie Bong diese Szene auflöst, ebenso gewitzt wie überraschend, ist schon ein kleiner Geniestreich. Wie auch das Ende, das sich als Traktat über die Grausamkeit des Menschen lesen lässt – nicht ohne Hoffnung zu verbreiten. Mit einem Mal ist es draussen auch nicht mehr ganz so kalt.

Michael Ranze

R: Bong Joon-ho; B: Bong Joon-ho, Kelly Masterson, nach dem Comic «Le Transperceneige» von Jacques Lob, Benjamin Legrand und Jean-Marc Rochette; K: Kyon-pyo Hong; S: Steve M. Choe; A: Ondrej Nekvasil; Ko: Catherine George; M: Marco Beltrami. D (R): Chris Evans (Curtis), Jamie Bell (Edgar), John Hurt (Gilliam), Ed Harris (Wilford), Tilda Swinton (Mason), Kang Ho Song, Asung Ko (Yona). P: Mo-ho Films, Opus Pictures, Stillking Films, CJ Entertainment; Tae-hun Lee, Robert Bernacchi. Südkorea, USA, Frankreich 2013. 126 Min. CH-V: Elite Film; D-V: MFA+ Filmdistribution



VIOLETTE

Martin Provost

Gleich auf Anhieb den ersten Satz zu finden ist ein Glück, das Schriftstellern im Kino ohne Zweifel häufiger widerfährt als im Leben. Er entscheidet ja so viel. Er soll den Leser locken, dessen Neugierde wecken, besiegelt vielleicht gar schon den Pakt, den der Autor mit ihm schliessen will. Wer weiss, ob der Auftakt zu *Violette Leducs* Debütroman «L'Asphyxie» nicht tatsächlich aus ihr herausprudelte? Es ist einer jener Sätze, mit denen man bereits den Schlüssel zu einem Buch oder gleich zum Leben eines Autors in Händen zu halten glaubt.

Martin Provost imaginiert in seinem Film über die verfemte Schriftstellerin das Entstehen dieses Romananfanges als einen Augenblick diskreter Magie. *Violette* hat sich unter einen Baum gesetzt und nimmt Papier zur Hand. «Meine Mutter hat nie meine Hand gehalten», schreibt sie und hält einen Moment inne. Ihr Blick schweift zu den Ästen empor. Die Kamera folgt ihm, um dann wieder hinabzuschwenken. Nun gibt es kein Zurück mehr, eine Schriftstellerin ist geboren. Das Motiv der gehaltenen Hand wird sich von nun an beharrlich durch den Film ziehen: nicht nur als Widerruf eines Kindheitstraumas, auch als vielfach durchdeklinierte Geste der Ermutigung.

Bereits in *SÉRAPHINE*, der Biografie der Malerin *Séraphine Louis*, vertraute Provost 2008 den Händen eine zentrale Rolle an. Ihre Hand, die durch das plätschernde Wasser eines Baches streicht, ist das Erste, was wir von der Malerin sehen, die als *Séraphine de Senlis* einen späten, bescheidenen Platz in der Kunstgeschichte fand. Es ist eine verträumte Geste, die gleich zu Beginn das Einssein der jungen Frau mit der Schöpfung besiegelt. Sie fordert nichts. Wenn *Séraphine* später den Pinsel führt, lauscht sie den Einflüsterungen der Natur und der Engel. Ihr Schaffen begreift sie als eine Kommunion mit der Heiligen Jungfrau. Es ist gewiss kein Zufall, wenn Provost seine zwei Titelheldinnen jeweils in der Natur, fernab von den Menschen, ihr Wesen und ihre Bestimmung entdecken lässt. Beide Filme sind Chroniken

von Frauenleben, die reich an Entbehrungen und Demütigungen waren. Beide kreisen um Künstlerinnen, deren gesellschaftliche Herkunft sie nicht für ihr Metier disponierte, die ihre Kunst ganz aus ihrem Inneren schöpfen mussten und zu Lebzeiten unverstanden blieben. Es ist eine schöne, wenngleich unabsichtliche Fügung, wenn *VIOLETTE* 1942 ansetzt, im Todesjahr der *Séraphine de Senlis*, denn die Schriftstellerin verfasste einen unveröffentlichten Essay über die Malerin.

Violette Leducs Leben nähert sich der Regisseur jedoch mit einem anderen Furor. Er beklagt die Ungerechtigkeit, die ihr widerfuhr, mit grösserer Schärfe. Dass die Schriftstellerin erst spät Anerkennung und Ruhm erlangte, zeigt er als einen Akt sozialer Unterdrückung. Während *Séraphine* in sich ruht und durch ihre religiöse Inbrunst grosse Robustheit gewinnt, führt *Violette* ein weit ungeschützteres Seelenleben. Im Prolog erscheint sie als ein gehetztes Wild, das in der Zeit der deutschen Okkupation von Diebstahl und Schwarzmarkthandel lebt und dafür in Haft genommen wird. *VIOLETTE* ist in Kapitel unterteilt, die nach den wichtigen Begegnungen in der Biografie der Künstlerin benannt sind: «Maurice» meint Maurice Sachs, «Simone» meint Simone de Beauvoir, «Jean» meint Jean Genet und so fort. Das fünfte Kapitel steht für Berthe, ihre Mutter; erst das sechste ist nach dem Ort benannt, an dem sie später Zuflucht findet, nach Faucon im Departement Vaucluse. Die Kapitelüberschriften könnten auf das in *biopics* übliche Defilee berühmter Namen verweisen. Sie markieren jedoch individuelle Erfahrungen emotionaler oder erotischer Zurückweisung. Die Männer im Leben *Leducs* sind fast ausnahmslos schwul, sie selbst ist bisexuell und verliebt sich in Simone de Beauvoir. Diese hält sie zwar auf Distanz, wird aber zu ihrer wichtigsten und loyalsten Förderin. Die lange, konfliktreiche Freundschaft der beiden Frauen steht im Zentrum des Films. Darin wird Simone auch zu einem nährenden Gegenbild zu *Violettes* Mutter. Der Erzählgestus des Films ist intim; er trägt relativ leicht

an der Last, Kostümfilm zu sein. Sein Blick ist konzentriert auf ein karges Ambiente, bleibt immer wieder hängen an Räumen und vor allem Türen.

Künstlerbiografien haben in Frankreich seit dem immensen Erfolg von *LA MÔME* (2007) Konjunktur. In der Regel bewegen sie sich zielstrebig zwischen zwei Fixpunkten: Sie gehen aus von einer Initialzündung (oft einer frühen Kränkung) und rollen sodann ein Leben von seiner vermuteten Bestimmung (dem Ruhm) her auf. Sie erforschen eine Existenz auf ihre sinnhafte Struktur hin, fingieren eine Folgerichtigkeit der Biografien. Sie schildern den Lebenskampf eines Künstlers, der radikal mit den Konventionen bricht, folgen dabei aber einer paradoxen Konventionalisierung: Sie geben vor, von einer Ausnahmeexistenz zu erzählen, und suchen doch beharrlich nach deren menschlichen Zügen. Tatsächlich endet *VIOLETTE* im Jahr 1964, als *Leduc* mit ihren Memoiren «*La Bâtarde*» endlich ihren Durchbruch erlebt. Aber Provost bereitet ihr Leben nicht als eine allgemeingültige Parabel über gemeisterte Hindernisse und Leid auf. Er tilgt die Ambivalenzen nicht. *Emmanuelle Devos* verleiht ihrer Figur eine grosse innere Leuchtkraft, will sie aber nicht domestizieren. Nie behauptete Provost in *SÉRAPHINE*, das Rätsel ihrer Inspiration enthüllen zu können. Auch diesmal begleitet er seine Heldin mit zärtlicher Anteilnahme. Aber *Violette* darf unergründlich bleiben, was auch eine Frage des Respekts ist. Sie stösst die Welt vor den Kopf. Als sie Exemplare ihres ersten Romans für Kritiker signieren soll, zeichnet sie stattdessen eine weibliche Scham hinein. Sie stellt unerbittliche, zerstörerische Forderungen ans Leben. Weshalb schreibt sie? Um nicht zu sterben.

Gerhard Midding

R: Martin Provost; Buch: M. Provost, Marc Abdelnour, René de Ceccatty; K: Yves Cape; S: Ludo Troch. D (R): Emmanuelle Devos (*Violette*), Sandrine Kiberlain (*Simone de Beauvoir*), Catherine Hiegel (*Berthe*), Jacques Bonnaffé (*Jean Genet*), Olivier Py (*Maurice Sachs*). P: TS Productions, Climax. F 2013. 139 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution



«Dieses Gemurmel nennen wir Joghurt»

— Gespräch mit dem Toningenieur Bruno Tarrière —

FILMBULLETIN Bruno Tarrière, unter dem Begriff «Toningenieur» fasst man gemeinhin mehrere Funktionen zusammen. Um Klarheit in dieses Berufsbild zu bringen, wäre es nützlich, erst einmal Ihren Werdegang zu rekapitulieren, denn Sie waren in praktisch all diesen Funktionen tätig.

BRUNO TARRIÈRE Ich bin sicherlich ein Sonderfall. Seit zwanzig Jahren arbeite ich hauptsächlich als Tonmischer, aber im Gegensatz zu den meisten meiner Kollegen nehme ich bei manchen Filmen auch immer noch den Originalton oder Geräusche auf. Das hat in der Tat mit meinem Werdegang zu tun. In meiner Jugend fing ich als Musiker an, mit dreizehn Jahren machte ich bereits Tonaufnahmen in dem Proberaum, in dem ich mit Freunden Jazz und Jazzrock spielte. Dann habe ich Schlagzeug und Percussion am Konservatorium in meiner Heimatstadt Rueil-Malmaison studiert. Bevor ich an die Filmhochschule ging, studierte ich in Paris ein Jahr lang Komposition bei Pierre Schaeffer, einem Pionier

und Vordenker der elektroakustischen Musik. Das war für mich eine ungemein prägende Erfahrung, denn da entdeckte ich, wie sich Geräusche montieren, ja musikalisieren lassen. Schaeffer wandte die Regeln der klassischen Musik auf neue Formen der Akustik an: Intensität, Lautstärke, Dauer, Rhythmus. Ich ging also mit einer Vorbildung in der *musique concrète* an die Filmhochschule in Brüssel, wo einer meiner Lehrmeister Henri Morelle war, der auch insofern ein Vorbild wurde, weil er nicht nur Mischer ist, sondern alle Facetten der Tonarbeit aus der praktischen Arbeit kennt. Als er später aus Termingründen einen Film nicht machen konnte, empfahl er mich. Dank seiner Hilfe kam ich ins Filmgeschäft.

FILMBULLETIN Zu Ihren ersten Filmarbeiten gehören *LE SOULIER DE SATIN* (1985) von Manoel de Oliveira und *THÉRÈSE* (1986) von Alain Cavalier, zwei sehr theatrale Filme.

BRUNO TARRIÈRE In dieser Anfangszeit sammelte ich vor allem bei Kurzfilmen Erfahrungen, auch schon mit der Tonmischung. Bei de Oliveira arbeitete ich als Geräuschtechniker, und bei Alain Cavalier war ich *perchman*, hielt also die Tonangel. Die Arbeit mit ihm war ein grosses Glück für mich, denn das war ein Film, der komplett im Studio und in Plansequenzen gedreht wurde. Er wollte nur Direktton, selbst die Musik wurde auf dem Set eingespielt. Es stand also nicht zur Debatte, dass irgendetwas nachsynchronisiert würde. Alle Geräusche entstanden beim Dreh. Deshalb war die Tonarbeit natürlich sehr wichtig für ihn. Wenn es einen Anschlussfehler beim Ton gab, wollte er das augenblicklich wissen, damit das Problem gelöst werden konnte. Wir hatten das Glück, in *Philippe Rousselot* einen sehr kooperativen Chefkameramann zu haben, der flexibel reagieren konnte.

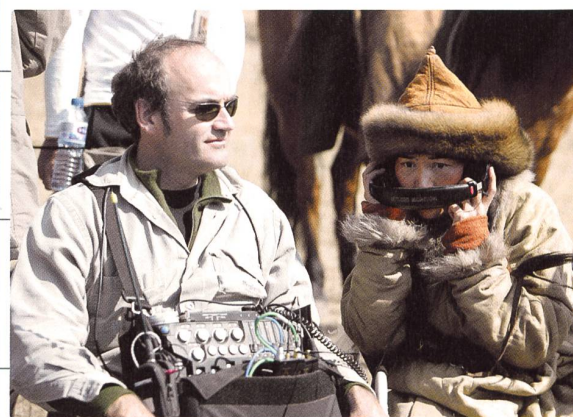
FILMBULLETIN Welche besonderen Fähigkeiten, abgesehen von kräftigen Armen, muss ein *perchman* besitzen, den man im Englischen *boom operator* nennt?



1



2



1

BRUNO TARRIÈRE Er muss sich sehr gut mit den verschiedenen Mikrofonen auskennen: Welches nimmt den Ton konzentrierter und präziser auf, welches eignet sich eher für weiträumige Aufnahmen? Er muss die optimale Position finden, um der Tonquelle so nahe wie möglich zu kommen, ohne dass die Angel zu sehen ist. Dafür braucht er eine genaue Kenntnis der Objektive: Was für ein Bildfeld hat die Kamera bei einem 50-mm-Objektiv? Wie sieht es bei einer Brennweite von 16 mm aus? Zugleich muss er ungewollte Nebengeräusche, sogenannte Parasiten, ausschalten. Das sind die technischen Qualitäten. Die menschlichen sind ebenso wichtig. Er muss mit dem *chef opérateur du son*, dem Toningenieur auf dem Set, der ihn in der Regel aussucht, an einem Strang ziehen. Beide sollten umgänglich sein, müssen sich auf dem Set aber auch Respekt verschaffen. Die Techniker machen sich oft wenig Gedanken darüber, wie viele störende Nebengeräusche ein Generator oder ein Scheinwerfer erzeugt. Der Toningenieur ist mithin einer der wichtigsten Ansprechpartner des Regisseurs. Er entscheidet, wie man den Ton am besten einfängt. In einem Innenraum macht man das anders als bei einer Aussenszene. Es ist wichtig herauszufinden, ob das ein luftiger Raum sein soll, ein Ort mit vielen oder wenigen Hintergrundgeräuschen. Wie wichtig ist der Dialog, wie weit muss man die anderen Quellen herausfiltern? Das muss schon auf dem Set ausbalanciert werden. Mit der Tonangel ist man natürlich in engem Kontakt mit den Schauspielern. Das ist eine delikate Aufgabe. Wenn Sie beispielsweise ein

Mikrofon in ihrer Kleidung verstecken wollen, empfinden sie das oft als Störung ihrer Konzentration. Deshalb sollte man schnell ihr Vertrauen gewinnen. Ziemlich früh sammelte ich aber auch schon Erfahrungen bei Dokumentarfilmen. Ich bekam 1989 den Auftrag, Henri Morelle bei *LE PEUPLE SINGE*, der ersten Naturdokumentation von *Jacques Perrin*, zu ersetzen. Das bedeutete, drei Monate in Afrika zu drehen und dabei völlige Autonomie zu besitzen. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich auch schon mein erstes eigenes Tonstudio in Paris eingerichtet, denn ich hatte gemerkt, dass mir die Mischung am besten gefiel. Mir war klar, dass ich die grösste kreative Befriedigung darin finden würde, Töne zu verändern, mit Sound Design zu experimentieren. Ich finde dies die interessanteste Herausforderung, auch wenn ich die anderen Glieder der Kette – Geräuschtechnik, Aufnahme von Direktton et cetera – seither nie vernachlässigt habe.

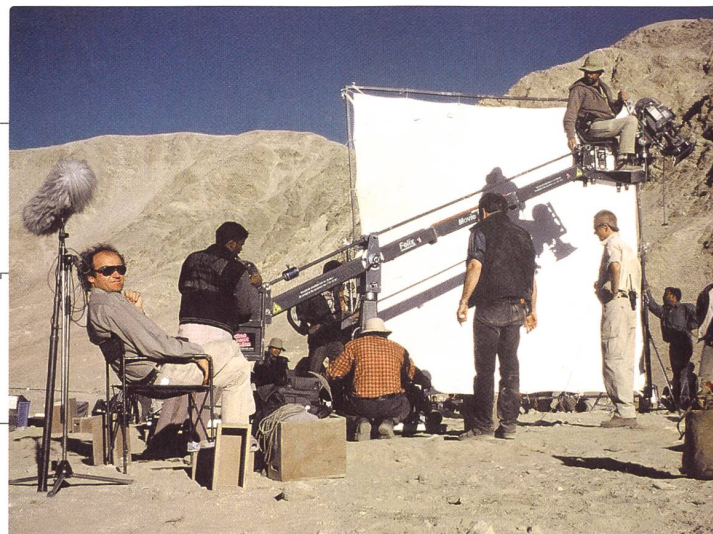
FILMBULLETIN Ich möchte noch mal zur Frage der Autorität auf einem Filmset zurückkehren. Oft hört man ja, dass es zwischen der Ton- und der Kameraabteilung mitunter erbitterte Revierkämpfe gibt. Haben Sie häufig solche Konflikte erlebt?

BRUNO TARRIÈRE Davon berichten viele Kollegen, aber ich habe das eher selten erlebt. Nach meiner Erfahrung finden Kameraleute, die ihr Metier wirklich beherrschen, schnell eine Lösung. Philippe Rousselot ist ein gutes

Beispiel dafür. Bei *THÉRÈSE* wollte er eine 360-Grad-Einstellung ausleuchten. Da findet man natürlich keinen Platz für die Tonangel, ohne dass man ihren Schatten sieht. Meist wollen die Regisseure, dass man einen Film zu hundert Prozent mit Originalton aufnimmt. Sie wissen, was das bedeutet, und unterstützen den Toningenieur dementsprechend. Dennoch wird man mit den unterschiedlichsten Problemen konfrontiert. Als ich 2001 mit *Pan Nalin* in Ladakh *SAMSARA* drehte, war der Maschinist ein Inder. Damals wurde im indischen Kino alles nachsynchronisiert, der kannte die Arbeit mit Direktton gar nicht. Er verstand nicht, dass mich die Laufgeräusche störten. Bei *MONGOL* (2007) von *Sergei Bodrov* hatte ich ganz ähnliche Kämpfe auszufechten. Das Team bestand im Wesentlichen aus Chinesen, die zwar sehr kompetent sind, aber wenig Sensibilität für die Arbeit mit Direktton besitzen. Gleich die erste Einstellung, eine lange Kamerafahrt, musste ich deshalb abbrechen. So etwas kostet selbstverständlich wertvolle Zeit, aber der Regisseur stand auf meiner Seite.

FILMBULLETIN Verlassen wir nun die Arbeit am Set und gehen zur *post production* über, der Nachbereitung. In welchen Schritten vollzieht sie sich?

BRUNO TARRIÈRE Davor hat man die Arbeitsabläufe meist schon geplant, im besten Fall trifft man sich sogar schon vor den Dreharbeiten und bespricht die Parameter, damit das Ergebnis kohärent wird. Zunächst beginnt der Bildschnitt. Der Schnittassistent stellt alle Töne bereit, die aufgenommen wurden.



1 Bruno Tarrière bei der Arbeit; 2 *LE SOULIER DE SATIN*, Regie: Manoel de Oliveira (1985); 3 *THÉRÈSE*, Regie: Alain Cavalier (1986); 4 bei den Dreharbeiten zu *LE PEUPLE SINGE*, Regie: Gérard Vienne (1989); 5 bei den Dreharbeiten zu *SAMSARA*, Regie: Pan Nalin (2001); 6 im Studio; 7 *MONGOL*, Regie: Sergei Bodrov (2007); 8 *LE CONCERT*, Regie: Radu Mihaileanu (2009)

Der Cutter sucht die besten Takes aus und legt die Töne auf mehreren Spuren an. Sobald er fertig ist, beginnt die Arbeit der Toncutter. Das sind in der Regel zwei: einer für den Dialog, ein zweiter für die anderen Töne. Manchmal fügen sie schon Geräuscheffekte zu, aber meist findet das erst während der Mischung statt. Oft suche ich die Cutter selbst aus. Ein, zwei Wochen vor der Mischung gehe ich mit ihnen den Film durch und schaue, welche zusätzlichen Geräusche wir brauchen. Selbst wenn der Direktion gut ist, braucht man oft fabrizierte Geräusche, um die realen noch zu verstärken. Wir besprechen also, welche Textur, welche Farben der Film haben soll und wie wir diese noch bereichern können. Wir schauen, welche Probleme es darüber hinaus gibt: ein störendes Flugzeuggeräusch, ein Schauspieler, der einen Satz undeutlich spricht. Dann entscheide ich zusammen mit dem Regisseur, ob es nicht doch einen Take gibt, in dem der Dialog besser ist, oder ob der Schauspieler den Dialog noch einmal neu aufnimmt.

FILMBULLETIN Das nennt man in der Fachsprache *ADR: additional dialogue recording*.

BRUNO TARRIÈRE Das kann drei, manchmal auch fünf Tage beanspruchen. Anschließend bereichern wir die Szenen mit zusätzlicher Atmosphäre. In einer Restaurantszene fehlen beispielsweise noch die Hintergrundgeräusche der Gäste an den Nebentischen. Dieses Gemurmel nennen wir «Joghurt». Da sucht man mehrere Gruppen von Leuten unterschiedlichen Alters aus, die an einem Tag diese nicht vernehmlichen Stimmen für den Hintergrund aufnehmen. Bei *ALEXANDER*

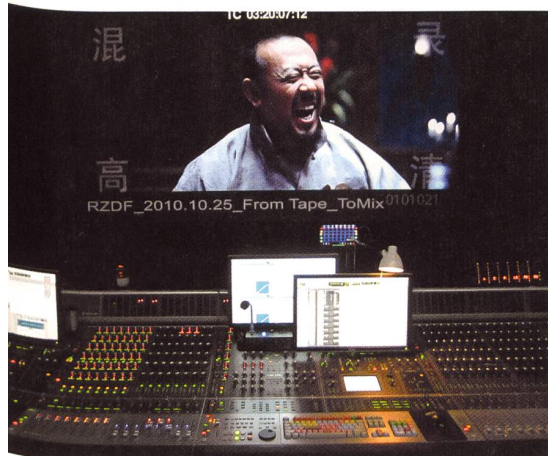
von *Oliver Stone* (2004) standen wir vor dem Problem, dass in den Schlachtszenen zwar dreitausend Krieger gegeneinander antreten sollen, die Szenen aber nur mit dreihundert Statisten gedreht worden waren. Wir mussten den Schlachtenlärm also verstärken. Das haben wir in London gemacht, bei einer Firma, die auf solche Probleme spezialisiert ist. Die hat fünfzig Statisten engagiert, die ausserhalb der Stadt auf einem Feld, das abseits der Flugrouten liegt, die Schlacht noch einmal für den Ton nachstellten. Bei den eigentlichen Dreharbeiten hätte das zu viel Zeit gekostet, denn ein Regisseur liegt praktisch immer einige Tage hinter dem Drehplan zurück und kann es sich nicht leisten, eine solche Szene nur für eine Atmo zu wiederholen. Oft fallen solche Probleme auch erst beim Schnitt auf. Da merkt man plötzlich, dass ein Soldat in Grossaufnahme zu sehen ist, man aber nicht sein Kampfgeschrei hat, um diese zu unterstützen. Es ist immer eine Frage der Kohärenz und des akustischen Reliefs. Bei *LE CONCERT* von *Radu Mihaileanu* (2009) standen wir vor dem Problem, dass es nicht genug Atmo für die Szene gab, die auf dem Roten Platz in Moskau spielt. Dem Produzenten war es zu teuer, Flug und Hotel für ein Team zu bezahlen, das dort Aufnahmen macht. In einem solchen Fall greift man auf das eigene Geräuscharchiv zurück oder fragt einen Kollegen, ob er schon mal auf dem Roten Platz gedreht hat.

FILMBULLETIN Wann kommt die Filmmusik ins Spiel?

BRUNO TARRIÈRE Das ist sehr unterschiedlich. Manche Regisseure kontaktieren ihren Komponisten schon vor den Dreharbeiten. Mitunter – aber das kommt selten vor – hat er dann schon etwas geschrieben, das aufgenommen wurde und auf dem Set eingespielt wird. Beim Bildschnitt kann die Musik helfen, den geeigneten Rhythmus für den Film zu finden. Da setzt man häufig provisorische Musik ein, sogenannte *temp tracks*. In der Regel ist die Musik aber erst nach dem Schnitt fertig. Komponisten haben es übrigens nicht gern, wenn Regisseure ihnen die *temp tracks* vorspielen und sie bitten, etwas in dem Stil zu schreiben.

FILMBULLETIN Nun sind also die wesentlichen Komponenten vorhanden, und Sie müssen sich für die Tomischung einen Überblick verschaffen. Das stelle ich mir als eine überwältigende Aufgabe vor. Dafür braucht man ein enorm gutes Gedächtnis.

BRUNO TARRIÈRE Früher, als noch auf 35 mm gedreht wurde, hatten wir bei der Vormischung meist dreissig, vierzig Tonspuren, heute sind es oft zwei- oder dreihundert. Bei *ALEXANDER* waren es fünfhundert. In der Regel ist es nützlich, wenn ich das Material vor dem endgültigen Bildschnitt gesehen habe. So habe ich mich schon früh mit dem Film vertraut gemacht. Er muss kontinuierlich in mir reifen. Ich gewinne eine präzisere Vorstellung davon, wie ich die Geschichte des Films akustisch erzählen kann. Ich muss sehr schnell entscheiden, welche zusätzlichen Effekte eine bestimmte Szene braucht.



Aber Sie haben recht, ebenso wichtig wie das Tempo ist ein gutes Gedächtnis. Manchmal jedoch ist es auch hilfreich, nicht zu viel Vorwissen zu besitzen, nicht jede Etappe miterlebt zu haben. Vielleicht war eine Szene ursprünglich zehn Minuten lang, dauert dann aber nur drei. Die anderen Beteiligten haben im Hinterkopf, was in den zehn Minuten erzählt wird. Ich sehe hingegen sofort, welche Elemente nun fehlen.

Als Tonmischer bin ich in gewisser Weise der erste Zuschauer des Films. Da ist es für mich wichtig zu erkennen, was das Gravitationszentrum jeder Szene ist. Ich blicke einerseits in einer Vertikalen auf den Film. Ich schaue, welche Details hinzukommen müssen, damit eine Szene funktioniert. Ich darf aber auch nie die Horizontale aus den Augen verlieren: die Gesamtlänge des Films. Das ist ein konstantes Hin und Her. Was ist wichtiger: der Dialog, die Geräusche, die Musik? An meiner Konsole verschiebe ich die Prominenz der Elemente, verändere Lautstärke, Tiefe, Höhe, gebe einer Szene Dynamik durch ein anderes Raumgefühl. Manche Klangfarben verdoppeln sich und radieren einander so aus. Ich muss entscheiden, ob der Filmtone realistisch bleibt oder ob ich ihn transformiere, ihn verlangsamere oder beschleunige. Mitunter ist der Direktton nur ein Sprungbrett, um mithilfe des Sound Designs eine neue Dimension hinzuzufügen. Oliver Stone legte zum Beispiel grossen Wert auf das Wiehern von Alexanders Pferd.

Damit es machtvoller klingt, haben wir es mit den Stimmen von Bären und anderen Pferden kombiniert.

FILMBULLETTIN Sie arbeiten zwar international, aber doch hauptsächlich im französischen Kino. Dort ist das Sprechen die vorherrschende Handlung.

BRUNO TARRIÈRE Das stimmt, hier ist der Dialog das Rückgrat der Tonspur. Abgesehen von dem ersten Imperativ, dass das gesprochene Wort verständlich ist, kommt immer die Frage der Farbe hinzu. In einer Komödie klingt eine Stimme anders als in einem Science-Fiction-Film. In einem Actionfilm muss sie sich gegen Lärm durchsetzen. In intimeren, atmosphärischen Filmen darf sie fragiler sein. Für jedes Genre gelten eigene Regeln der Kohärenz und der Raumwirkung. Darüber hinaus muss ich auch die internationalen Versionen eines Films bedenken, wo sich die Parameter von Dialog, Geräuschen und Musik noch einmal verschieben können.

FILMBULLETTIN Was ist bei der ersten Vorführung der Mischung für den Regisseur wichtiger: die Stimmigkeit der Details oder der Gesamtüberblick?

BRUNO TARRIÈRE Bei der Vormischung geht es um den ersten Eindruck. Die Richtung muss deutlich werden, da kann ich mir die Feinarbeit für eine spätere Etappe aufsparen. Uns muss klar werden, ob der Film grundsätzlich funktioniert. Manchmal stellt sich heraus, dass man ihn auf der Tonebene auf eine Weise erzählt, die seiner Dramaturgie zuwiderläuft. In einem Kriegsfilm ist vielleicht der Schlachtenlärm zu präsent, obwohl eigentlich wichtig

ist, was im Kopf eines Soldaten vor sich geht. Damit die Psychologie nicht verloren geht, muss der Hintergrund also etwas unschärfer werden. Im Gegensatz kann es aber auch passieren, dass akustisch eine Dimension entsteht, der sich der Regisseur vorher nicht bewusst war. Ich bringe einen neuen Blickwinkel ein. Die Wahrnehmung der Zeit verändert sich durch die Mischung. Der Rhythmus hat sich durch den Ton verändert, er ist flüssiger oder aber rissiger geworden. Ein Schnitt verschwindet, weil ich einen Ton verlangsamt habe, oder aber ich setze eine Stille als Scharnier. Vielleicht habe ich gemerkt, dass ein Musikeinsatz redundant ist. Bevor ich mit der Feinarbeit beginnen kann, müssen wir uns grundsätzlich über die Energie der Tonspur einigen. Man darf den Zuschauer nicht durch zu viel Lärm ermüden, aber eben auch nicht einschläfern, indem man die Energie zu sehr drosselt. Für mich ist wichtig, dass der Ton aus dem Bild kommt und es nicht erdrückt. Er darf kein Fremdkörper sein, sondern muss organisch im Film aufgehen. Wenn alles eine Einheit bildet, hört man nicht mehr viele unterschiedliche Töne, sondern einen einzigen. Der ist die Seele des Films. Eine gute Tonmischung ist für mich wie ein Gemälde, auf dem man die einzelnen Pinselstriche nicht sieht.

FILMBULLETTIN Gibt es Regisseure, die an dem Arbeitsprozess kontinuierlich beteiligt sein wollen? Ich nehme an, die meisten von ihnen warten ab, bis die Mischung weitestgehend abgeschlossen ist.

BRUNO TARRIÈRE In den meisten Fällen bitten mich die Regisseure, ihnen etwas vorzuschlagen. Wir diskutieren ihre Wünsche zu Anfang ausführlich, und dann sagen sie, ruf mich an, sobald es etwas zu sehen gibt. Ganz wenige wollen immer dabei sein – etwa der belgische Dokumentarfilmer *Thierry Knauf*, der möchte, dass wir jede Szene gemeinsam komponieren. Wir sitzen dann wochenlang zusammen. Die Arbeit mit *Luc Besson* an *LÉON* (1994) und *Jeanne D'Arc* (1999) hingegen ist ein typisches Beispiel für die Herangehensweise der meisten Regisseure. Wann immer ich eine Rolle fertig hatte, schaute er sie sich an. *Emir Kusturica* schickte meist seinen Bild- und Toncuter, der dann sozusagen als Treuhänder von Emirs Ideen mit mir am Mischpult sitzt. Warum sollten Regisseure sich auch die ganze Zeit im Tonstudio aufhalten? Das ist eine sehr technische Arbeit, die sie nicht verstehen und die sie nur langweilen würde. Seit der Umstellung auf digitale Formate ist sie auch viel komplizierter geworden. Es fehlt ihnen das technische Vokabular. Mir genügt es zu spüren, was ihnen Unbehagen bereitet, und dann behebe ich das Problem. *ADIEU GARY* (2009) war in dieser Hinsicht ein Sonderfall. Der Regisseur *Nassim Amaouche* war nach den Dreharbeiten total erschöpft und hatte beim Schnitt das Gefühl, der Film funktioniere überhaupt nicht. Er glaubte, er habe ihn verloren, war völlig deprimiert. Er sagte: «Ich gebe dir mein Baby, mach damit, was du willst!»

FILMBULLETTIN Er suchte jemanden, der ihm den Film endlich aus der Hand nimmt!

BRUNO TARRIÈRE Nein, der sich ihm für einen Augenblick auslehnt! So etwas mache ich gern, weil ich dann grosse Interpretationsfreiheit habe. Der Film musste bis Cannes fertig werden, ich hatte nicht viel Zeit. Allerdings gefiel mir, was ich sah, sehr gut. Die Schauspieler waren hervorragend, und ich machte es mir zur Aufgabe, sie auf der Tonspur noch stärker herauszustellen. Die Vorführung war dann überaus bewegend, weil Amaouche seinen Film mit ganz neuen Augen sah und mir dafür dankte, ihn gerettet zu haben. In Cannes kam er dann ganz gut an. Er gewann sogar den Grand Prix der Semaine de la critique.

FILMBULLETTIN Wie weit mischte sich *Philippe Lioret*, der selbst als Toningenieur angefangen hat, in die Arbeit ein?

BRUNO TARRIÈRE Ich hatte nicht den Eindruck, es mit einem Toningenieur zu tun zu haben, er war schon voll und ganz Regisseur. Er liess mich einfach gewähren.

FILMBULLETTIN Und wie bringt sich ein Regisseur wie *André Téchiné* ein? In seinen Filmen besitzt das Atmosphärische eine grosse Präsenz. Ist es bereits im Direktton enthalten oder muss es verstärkt werden?

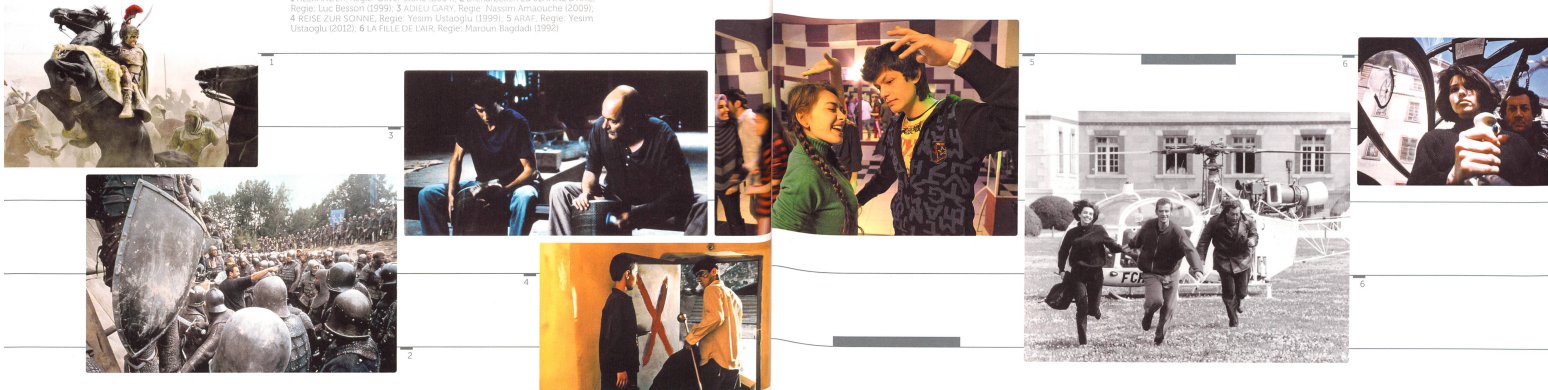
BRUNO TARRIÈRE Mit ihm zu arbeiten, war wirklich ein Vergnügen, denn er ist sehr sensibel für Töne. Er will, dass man die Jahreszeiten in seinen Filmen spürt, den Wechsel zwischen Frische und Wärme; man soll die Natur riechen können. Deshalb sind die Elemente akustisch sehr präsent, besonders

das Wasser. In *MA SAISON PRÉFÉRÉE* (1993) gibt es eine Szene, in der Catherine Deneuve und Daniel Auteuil einen Friedhof betreten. Da legte er enormen Wert auf das Geräusch der Kieselsteine unter ihren Schritten. Das gibt diesem Moment eine merkwürdige Färbung, ein Klima des sachten Unbehagens. Ich würde sagen, André sucht Naturalismus im Ton, aber er ist auch bereit, um der Psychologie willen über ihn hinauszugehen.

FILMBULLETTIN Es gibt in Ihrem Werk einige Filme, in deren Handlung der Ton eine prominente Rolle spielt. Ich denke beispielsweise an den Beruf einer Hauptfigur aus *REISE ZUR SONNE* von *Yesim Ustaoglu* (1999), die mit einem Stock an die Wasserrleitungen auf den Strassen schlägt, um sie zu überprüfen und eventuelle Rohrbrüche zu entdecken.

BRUNO TARRIÈRE Interessant, daran kann ich mich gar nicht mehr erinnern! Ich weiss noch, dass ich bei dem Film heftig mit dem Direktton zu kämpfen hatte, der nicht sehr gut war. *Yesim* ist eine Regisseurin, die genau weiss, was der Ton zu einem Film beitragen kann. Ihre Filme sind ja sehr atmosphärisch. Heute gibt es Plug-ins, mit denen man genau messen kann, wie viel Prozent des Tons die Dialoge einnehmen. Üblicherweise sind das etwa fünfzig Prozent, in ihren Filmen sind es meist jedoch nicht viel mehr als dreissig. Bei ihr werden also die anderen Töne wichtiger. Erzählen der Geschichte. Bei unserer jüngsten Zusammenarbeit *ARAF* (2012) habe ich den Direktton aufgenommen und war später für die Nachbearbeitung verantwortlich.

1 ALEXANDER, Regie: Oliver Stone (2004); 2 Dreharbeiten zu JEANNE D'ARC, Regie: Luc Besson (1999); 3 ADIEU GARY, Regie: Nassim Amaouche (2009); 4 REISE ZUR SONNE, Regie: Yesim Ustaoglu (1999); 5 ARAF, Regie: Yesim Ustaoglu (2012); 6 LA FILLE DE L'AIR, Regie: Maroun Bagdadji (1995)



In diesem Film sind auch die Töne bedeutsam, die von ausserhalb des Bildes kommen. Wir haben sehr viele Einstellungen aufgenommen, die sie eigentlich nur wegen des Tons brauchte, der dann später aus dem Off zu hören ist. Ich denke besonders an eine Szene, in der der kleine Junge im Bett liegt und hört, wie sein Vater von der Arbeit heimkehrt. Man hört, wie der Wagen absteigt, durchs Haus geht, die Treppe hochsteigt und am Ende an der Toilettenpflügel zieht. Das ist gewissermassen eine Parallelhandlung, die den Bildern vom Jungen im Bett einen schönen Rhythmus gibt.

FILMBULLETIN Ein weiteres Beispiel ist *LA FILLE DE L'AIR* von Marouf Bagdad (1992), wo der Lärm des Hubschraubers, mit dem Béatrice Dalle ihren Freund aus dem Gefängnis befreit, eine zentrale Bedeutung hat.

BRUNO TARRIÈRE Ich erinnere mich, das war ein grossartiger Direktton. Aber Sie zitieren lauter Filme, in denen der Ton eine offenkundige Rolle spielt. Die meisten Leute denken, dass da die Arbeit besonders gut oder sorgfältig gemacht wird. **BERBERIAN SOUND STUDIO** von Peter Strickland (2012) und **THE CONVERSATION** von Francis Ford Coppola (1974) sind Beispiele für diesen Fehlschluss. Da sind die Hauptfiguren Tontechniker, die man bei ihrer Arbeit sieht. Der Ton ist bereits ein Drehbuechenelement, aber deshalb ist die Tonspur nicht unbedingt einfallsreicher oder präziser gestaltet. Bei anderen Filmen hat man viel grössere Gestaltungsfreiheit, weil der Filmtone dort auf

das Unbewusste wirkt. Das fällt nur niemandem auf.

FILMBULLETIN Das ist wie bei Kostimbildnern, deren Arbeit besonders bewundert wird, wenn sie Historienfilme machen?

BRUNO TARRIÈRE Genau, die gewinnen auch regelmässig Preise. Bei der César-Verleihung werden zum Beispiel gern Filme ausgezeichnet, in denen Musik eine grosse Rolle spielt. Die Leute assoziieren das mit einer besonders intensiven, anspruchsvollen Arbeit. Als wir 2009 den César für *LE CONCERT* bekamen, habe ich mich natürlich gefreut. Der war vielleicht nicht unverdient. Aber im gleichen Jahr war auch *UN PROPRIÈTE* von Jacques Audiard nominiert, der wirklich eine ausserordentliche Tonspur hat. Da gibt es eine Arbeit mit der Stille, die ich sehr bewundere. Ganz allgemein würde ich sagen, es braucht eine grosse Meisterschaft, um einen stillen Film zu machen. Denn in der Stille hört man jedes Geräusch, jeder Ton wird absichtsvoll und gewichtig.

FILMBULLETIN *LE PASSÉ* (2013) ist über weite Strecken ein solcher Film. Er kommt ohne Musik aus.

BRUNO TARRIÈRE Nur am Ende hört man welche, beim Abspann.
FILMBULLETIN Mir scheint, der Ton ist grundsätzlich natürlich, aber die Geräusche wirken oft melodisch. Ich denke beispielsweise an das Klingeln des Kristallleuchters. Auch die Präsenz des Hintergrundes gehört dazu: Das Geräusch der Vorortzüge verleiht der Handlung ein besonderes akustisches Relief.

BRUNO TARRIÈRE Naturalismus ist ein wichtiges Stichwort. Als *Asghar Farhadi* mich kontaktierte, hat er mich, ihm fünf Filme zu schicken, die meine Arbeit gut repräsentieren. Er stellte dabei aber auch sofort klar, um welche Art von Ton es gehen sollte: dokumentarisch, aber mit einem poetischen Mehrwert. Die Arbeit mit ihm war ein grosses Vergnügen, denn in ihr zeigte sich das Raffinement und die Feinfähigkeit, die ihn auch als Menschen auszeichnen. Seine grösste Sorge war, dass die Geräusche die Schauspieler und die Geschichte zurückdrängen könnten. Zugleich hatte er aber den Wunsch, die Geräusche zu musikalisieren. Der Kristallleuchter, den Sie erwähnten, ist emblematisch. Da haben wir ungeliebt viele Experimente gemacht: Wie klingen zwei, drei, vier oder zwanzig Kristallstücke, die aneinanderstossen? Das wurde eine richtige Lektion in Polyphonie. Er wollte den Klang als psychologisches Echo nutzen. In der Szene, in der Taher Rahim und Béatrice Bejo den Leuchter im Auto transportieren, unterstreicht er die Spannungen zwischen ihnen: Immer wieder dringt das Klingeln des Kristalls in die Stille ein. Er wollte auch, dass wir diesen Ton an den Komponisten schicken – und tatsächlich taucht diese Deklination von Kristallklängen auch kurz in der Schlussmusik auf. Bei *Asghar* gibt es eine wirkliche Mise en Scène der Tonspur.

FILMBULLETIN Erläutern Sie noch etwas ausführlicher, welche Konzeption es für die Arbeit mit dem Hintergrund, dem Ambiente gab.

BRUNO TARRIÈRE Der Film wurde zu einem Gutteil im Studio gedreht. Das Haus im Vorort, selbst der Garten sind gebaute Dekors. Unser erstes Ziel war, dass kein Zuschauer das bemerkt. Deshalb musste das Ambiente oft lebendig werden: die Geräusche von der Strasse, aus der Nachbarschaft, von den vorbeifahrenden Zügen. Zugleich war es aber auch notwendig, das Haus etwas zu isolieren. Die Arbeit bestand also in einer Dosierung. Es gibt ein Hin und Her zwischen Realismus und einer Entdeckung aus der Realität. Anfangs stand *Asghar* den Möglichkeiten des Sound Design sehr skeptisch gegenüber, dann wollte er jedoch immer öfter, dass ich Töne transformiere. Auf diese Weise konnten wir stärker in das Innere der Figuren vordringen. Es gibt beispielsweise eine Szene, in der Béatrice Bejo in der Küche weint. Plötzlich wird ein Geräusch hörbar, das man zunächst nicht identifizieren kann. Erst nach dem Schnitt wird klar, dass es die Bremsen eines Zuges sind, der in eine Metro-Station einfährt. Die weiteren Komponenten der neuen Szene gewinnen an Präsenz: das Schlagen der Türen, die Geschäftigkeit der Passagiere.

FILMBULLETIN Sie arbeiten mit sanften Schockmomenten.
BRUNO TARRIÈRE Genau, der Ton fungiert als ein Scharnier, um aus der Versunkenheit der Figuren brusht in die äussere Realität zurückzukehren. Der Zuschauer soll das natürlich nicht bemerken. Aber unbewusst spürt er, dass

dieses Zugeräusch wie eine Klage klingt. Wir haben da mit vielen Varianten gespielt, auch abstraktere, die *Asghar* aber zu silenzios fand. Er griff selbst immer wieder zum Cursor, um Intensität und Lautstärke zu regulieren. Er hat präzise Vorstellungen von dem, was er will, ist aber stets offen für Vorschläge. Sein Gehör ist aussergewöhnlich. Obwohl er kein Französisch spricht – wir kommunizieren mithilfe eines Dolmetschers –, besass er ein genaues Gespür dafür, wenn ein Schauspieler ein Wort zu sehr betonte. Ein grosses Problem bei *LE PASSÉ* war zu hören. Mit Regen zu arbeiten, ist immer schwierig. Man muss zwei Dinge vermeiden: dass es als Lärm wahrgenommen wird und dass er monoton klingt. Wir haben zehn verschiedene Arten von Regen vorbereitet, um den Szenen den richtigen Rhythmus zu geben und die Studiokulisse zum Leben zu erwecken: das Prasseln auf die Fenster, die Veranda, den Erdboden im Garten et cetera. Dabei zeigte sich, wie genau *Asghar* die Topografie des Drehortes im Kopf hatte: «Nein, das Geräusch auf der Veranda klingt zu nahe, das muss ein paar Meter weiter entfernt sein!» Das sind unauffällige, aber entscheidende Effekte. Ich war völlig überrascht, dass wir für *LE PASSÉ* den Preis der Akademie der amerikanischen Tontechniker bekamen, die «Golden Reel», die wir uns mit **THE GRANDMASTER** von Wong Kar-wai teilten.

FILMBULLETIN Noch ein Film, in dem der Regen besondere Bedeutung hat!

BRUNO TARRIÈRE Ja, aber da klingt er weit massiger. Das ist eher nach dem Geschmack der Amerikaner. Deren Tonspuren sind ja meist sehr mächtig und demonstrativ.

FILMBULLETIN Sie dienen als Waffe, um den Weltmarkt zu erobern.

BRUNO TARRIÈRE Ja, manchmal klingen sie auch wie eine Atombombe! *LE PASSÉ* ist viel zurückhaltender, da geht es um Nuancen. Weshalb mich der Preis umso mehr gefreut hat. Ich will den amerikanischen Stil gar nicht verteufeln. Für viele Filme ist dieses machtvolle, aggressive Sound Design absolut richtig. Aber ich glaube, dass unsere europäische Sensibilität da ein unverzichtbares Gegengewicht ist. Ich arbeite ja mit Regisseuren aus aller Welt und merke, dass sie eine gewisse Fragilität und Poesie suchen. Dabei ist die Trennung zwischen den nationalen Stilen, auch die Unterscheidung zwischen Mainstream und Autorenfilm aber auch gar nicht so eindeutig und rigoros. Emir Kusturica zum Beispiel will das Steuerad immer wieder herumreisen. Er wirft mir ständig vor, die Tonspur seiner Filme sei viel zu französisch. Für ihn gibt es da viel zu viel Gefühl, zu viel Psychologie. Er bevorzugt eine kraftigere Energie. Wenn es nach ihm ginge, klinge jeder seiner Filme wie ein Stück von *The Clash*!

Das Gespräch mit Bruno Tarrrière führte Gerhard Middling



1 *LE PASSÉ*, Regie: Asghar Farhadi (2013); 2 im Studio
3 *ZAVET/PROMISE ME THIS*, Regie: Emir Kusturica (2007); 4 bei den Dreharbeiten zu *SAMSARA*, Regie: Wim Wenders (2011)



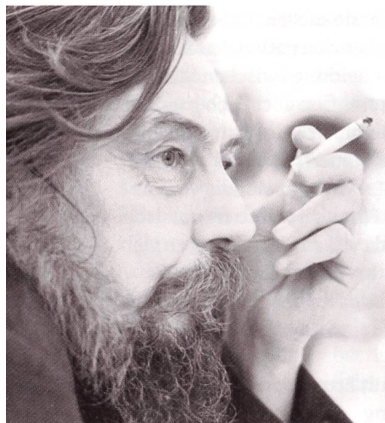
Glimpses of the Past

«Wir geben uns Mühe, aber unsere Chancen liegen in der Individualität und in der Ausführlichkeit.»

Filmbulletin Nr. 60, 1.1969

«Manche Leute halten es für gefährlich, ins Kino zu gehen, wenn man Filme nicht beurteilen kann. Ich meine, die Zeit ist zu schade, ins Kino zu gehen, wenn man die Filme *nur* beurteilen kann.»

Filmbulletin Nr. 78, 3.1972



«mir raucht der kopf. ich mach dennoch weiter. ich kann es mir nicht leisten, nicht weiter zu machen. ich hab versprochen, für diese nummer einen text zu machen. ich hab in wien, bei der retrospektive des österreichischen film-museums gegen die fünfzig hitchcock-filme gesehen und den netten leuten da – die es sehr gut mit mir meinten – versprochen, etwas darüber zu schreiben. ich hab aber auch – und das ist eigentlich wichtiger – die letzten drei wochen recht intensiv über hitchcock und seine filme nachgedacht. ich bin in den näch-

ten dieser letzten wochen mehrmals schweissgebadet aufgewacht, weil ich mich nicht mehr genau an eine sequenz erinnern konnte, oder weil ich nicht mehr genau wusste, in welchen der vielen filme eine scene tatsächlich gehört. ich kann es mir nicht leisten aufzuhören, bevor etwas von all dem verarbeitet ist.»

Filmbulletin Nr. 101, Mai 1977

«Obwohl unsere Zeitschrift den Untertitel “Kino in Augenhöhe” führt, haben wir bislang auf eine explizite Klärung des Begriffs verzichtet. Wir werden diese Erklärung auch weiterhin vermeiden, denn jedes Heft soll – im besten Fall – selbst eine Annäherung an den Begriff leisten. Schärfere, präziser als in dieser redaktionellen Politik, scheint uns “Kino in Augenhöhe” eben sinnvoll nicht zu fassen zu sein.»

Filmbulletin Nr. 143, 4.1985

«Gerade weil die kreativen Mitarbeiter oft eher im Schatten der Autoren stehen bleiben, hat es sich Filmbulletin längst zur Gewohnheit gemacht, auf den einen oder andern mal wenigstens ein Spotlicht zu richten. (...) Wir haben sie also seit Jahren gepflegt, jetzt sei sie zusammenfassend proklamiert, die Politik, den kreativen Mitarbeitern – und soweit Frauen diese Berufe ausüben, ungefragt und selbstverständlich auch den Mitarbeiterinnen – diskret die gebührende Achtung zu schenken: die *politique des collaborateurs* – wie ich sie, bezugnehmend, durchaus Reverenz erweisend, einmal nennen will.»

Filmbulletin Nr. 177, 3.1991

«Aber dennoch: selbstverständlich gibt es die Filme, die man *lesen* können muss, um sich adäquat mit ihnen auseinanderzusetzen. Und natürlich gibt es auch die anderen, wo es genügt, einfach mal ein bisschen hinzugucken, sich – möglichst in eigenen Gedanken – treiben zu lassen und sich zu amüsieren. Kurz: Manche Filme kann man sich anschauen – manche Filme sollte man *sehen*.»

Filmbulletin Nr. 263, 4.05

«Wer Kino lesen kann, wird weiterlesen, sein Wissen mehren – und: noch mehr *sehen*.»

Filmbulletin Nr. 287, 1.2007

«Einer der Vorteile einer Zeitschrift: Von den Beiträgen, die sie bündelt, wird kein abschliessendes Urteil verlangt. Ein Thema kann fortgeschrieben, weiterentwickelt, von einer anderen Seite betrachtet oder in einen neuen Zusammenhang gestellt werden. Selbst umstrittene Themenbereiche oder Filme müssen nicht zwingend kontrovers behandelt werden. Die Auseinandersetzung kann auch zwischen einzelnen Beiträgen stattfinden. Neue Einsichten können im Laufe der Zeit, je nach Stand der Dinge, von Ausgabe zu Ausgabe in die Beiträge einer Zeitschrift einfließen. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Dingen braucht Raum und Zeit – und gerade dies macht es spannend, eine «Schrift in der Zeit» herauszugeben und die Auseinandersetzung (hier) mit Filmen fortzusetzen.»

Filmbulletin Nr. 284, 7.2007

«Text und Bild sind das Ausgangsmaterial, mit dem wir arbeiten. Die Inszenierung ist das Resultat unserer Auseinandersetzung mit diesem Material und dem Thema an sich. Die Gelegenheit – auch anlässlich dieses 50. Jahrgangs –, den einen und anderen Beitrag neu zu inszenieren, ist zu reizvoll, um nicht genutzt zu werden. Ein Thema kann eben nicht nur fortgeschrieben, weiterentwickelt, von einer anderen Seite betrachtet oder in einen neuen Zusammenhang gestellt, es kann auch neu in Szene gesetzt werden – ebenfalls ein Vorteil, den eine Zeitschrift bietet.»

Filmbulletin Nr. 287, 1.2008

«Nun gut. Es soll konkrete Hinweise darauf geben, dass ich im Mai 68 die Redaktion dieser Zeitschrift übernommen habe, die inzwischen im fünfzigsten Jahrgang erscheint. Es war nie das Ziel, vierzig Jahre lang Filmbulletin zu machen, aber es war offenkundig ein Weg. Es ging einfach immer weiter, Heft um Heft, Schritt für Schritt. Und in schwierigen Zeiten galt als Devise, was Second Lieutenant Lee Stockton in Samuel Fullers *MERRILL'S MARAUDERS* seinen zum Umfallen erschöpften Kameraden befiehlt: «Just put one foot in front of the other.» Allen, die mich auf dem meist spannenden und abwechslungsreichen Weg ein Stück weit begleitet, unterstützt, ermuntert oder angetrieben haben, gebührt mein aufrichtiger Dank. Mal sehen, was die nächste Wegbiegung an Überraschungen noch so alles bereithält.»

Filmbulletin Nr. 290, 4.2008

Die Auswahl aus den «In eigener Sache» besorgte Josef Stutzer

12.04. – 20.07.2014

BILL VIOLA: PASSIONS

Eine Ausstellung des Kunstmuseums Bern in
Zusammenarbeit mit der Münstergemeinde Bern

**KUNST
MUSEUM
BERN**

HODLERSTRASSE 8-12
3000 BERN 7
DI 10H – 21H, MI – SO 10H – 17H
WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

BERNER MÜNSTER

MÜNSTERPLATZ 1
3000 BERN 8
MO – SO 10H – 17H
WWW.BERNERMUENSTER.CH

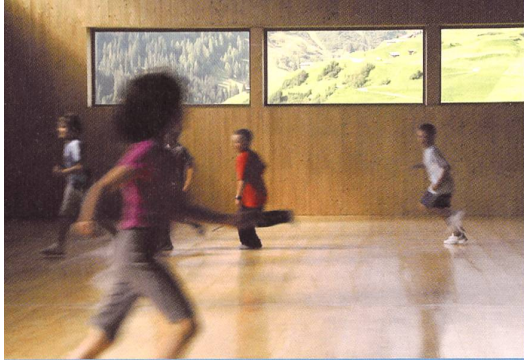


Das Kunstmuseum Bern wird unterstützt von:

CREDIT SUISSE
Partner des Kunstmuseum Bern



Burgergemeinde
Bern



←
Resuns
da Céline Carridroit, Aline Suter



←
Smokings
di Michele Fornasero



Sleepless In New York
von Christian Frei
↓



↑
ThuleTuvalu
von Matthias von Gunten



↑
Feuer & Flamme
von Iwan Schumacher



SRG SSR

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

www.srgssr.ch

RSI RTR RTS SRF SWI