

Objekttyp: **Issue**

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

Band (Jahr): **57 (2015)**

Heft 345

PDF erstellt am: **24.07.2024**

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.

2.15

Ken Adam, Production Designer

...

Gene Kelly, Tänzer und Regisseur

...

**Vom Pendeln zwischen
Film und Philosophie**

...

UNE NOUVELLE AMIE Ozon

IRAQI ODYSSEY Samir

ALS WIR TRÄUMTEN Dresen

DRIFTEN Patwa

AMERICAN SNIPER Eastwood

...

filmbulletin.ch

Fr. 10.- € 8.-



9 770257 785005 00

«Ergreifend, hervorragend
umgesetzt, berührend gespielt.»

Hollywood Reporter

REFUGIADO

Diego Lerman, Argentinien

IM MÄRZ IM KINO

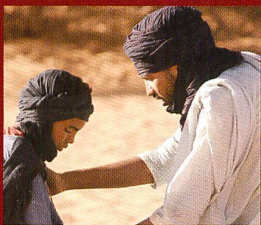
«Das Beste aus Venedig: *Theeb* erobert
die Welt in einem (Sand)Sturm, ein Juwel,
das den Orizzonti-Preis für die beste
Regie verdient hat.» Huffington Post

THEEB

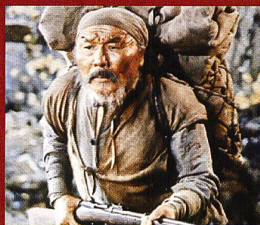
NAJI ABU NOWAR, JORDANIEN

AB 9. APRIL IM KINO

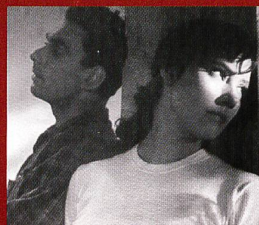

HORIZONS AWARD
BEST DIRECTOR
VENICE FILM FESTIVAL



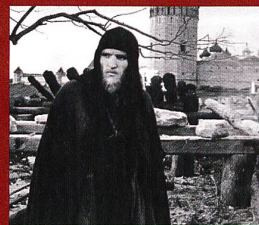
Abederrahmane Sissako
Timbuktu



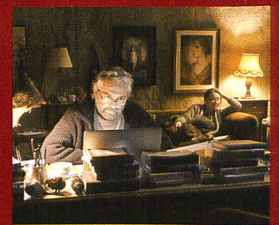
Akira Kurosawa, Japan
Dersu Uzala
Uzala, der Krigise



Michail Kalatasow
**Wenn die
Kraniche ziehen**



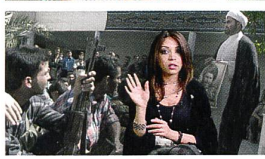
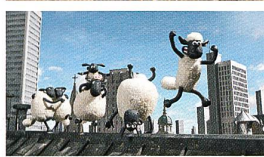
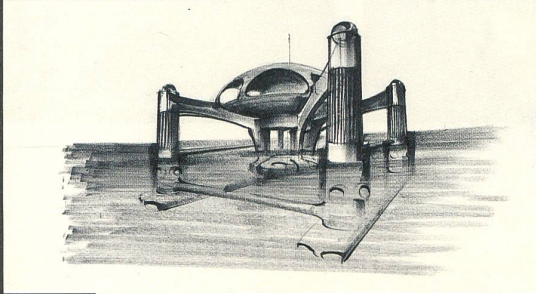
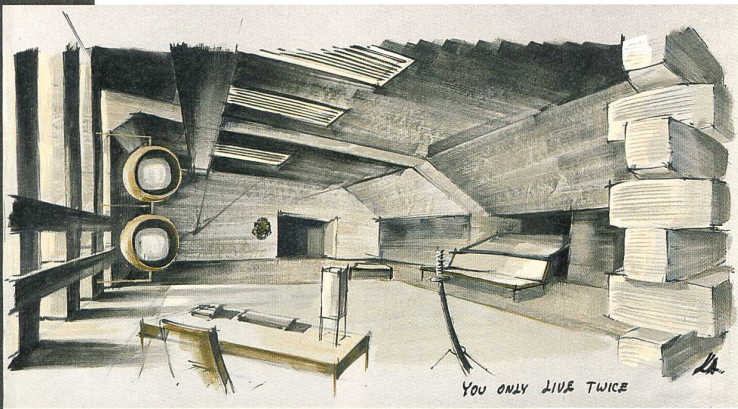
Andrei Tarkowski, Russland
Andrej Rubljow



Nuri Bilge Ceylan, Türkei/Turquie
WINTER SLEEP
Der Winterschlaf – Sommeil d'hiver

Neue Filme und Klassiker auf DVD und Blu-Ray
sowie im Onlinekino: www.trigon-film.org

trigon-film



Filmbulletin

Kino in Augenhöhe

2.2015

57. Jahrgang

Heft Nummer 345

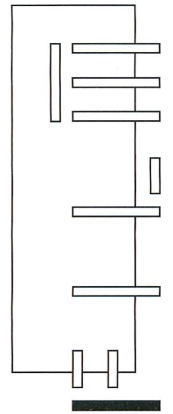
März 2015

Titelblatt:

Alexei Serebriakow als Kolya

in LEVIATHAN

Regie: Andrei Swiaginzew



KURZ
BELICHTET

- 2 Editorial
- 5 Heimkino
- 6 Berlinale-Rückschau
- 7 Glorious Technicolor, Retrospektive Berlinale
- 8 Saabücken, Rückschau
- 8 Bücher
- 10 Soundtrack

KINO
IN AUGENHÖHE

- 11 **Das Ungeheuer Staat**
LEVIATHAN von Andrei Swiaginzew

PORTRÄT

- 14 **Entfaltungsräume für das Böse**
Ken Adam, Production Designer

GESPRÄCH

- 18 **«Ich hatte keine Ahnung, wer Gene Kelly war»**
Patricia Ward Kelly über ihren Ehemann,
den Musicalsänger und Regisseur Gene Kelly

FILMFORUM

- 24 **Lustvoll raffiniertes Spiel mit Erwartungen**
UNE NOUVELLE AMIE von François Ozon
- 26 **Warum musste Laura sterben?**
François Ozons Variationen des Modells Familie
- 28 **Tausendundeine Geschichte aus der Diaspora**
IRAQI ODYSSEY von Samir
- 29 **«Es ist eine Fortsetzung meiner Arbeit
an der Befreiung des Kaders»**
Gespräch mit Samir

KRITIK

- 33 **ALS WIR TRÄUMTEN** von Andreas Dresen
- 35 **THEEB** von Naji Abu Nowar
- 36 **SHAUN THE SHEEP MOVIE** von Mark Burton
und Richard Starzak
- 37 **AMERICAN SNIPER** von Clint Eastwood
- 39 **DRIFTEN** von Karim Patwa

ESSAY

- 40 **Selbst in den Lichtspielen steckt
mitunter Weisheit**
Vom Pendeln zwischen Film und Philosophie

ABBLENDE

- 44 **Gesammelte Stille**
von Florian Leu

Impressum

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

Herausgeberin
Stiftung Filmbulletin

Redaktion
Tereza Fischer, Josef Stutzer

Inseratverwaltung
Marketing, Fundraising
Lisa Heller
Telefon +41 52 550 50 56
lisa.heller@filmbulletin.ch

Korrektur
Elsa Bösch, Winterthur

Gestaltung, Layout und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Nadine Kaufmann
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 52 222 05 08
Telefax +41 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
Philipp Brunner, Guido
Kirsten, Walt R. Vian, Peter
Kremski, Frank Arnold,
Oswald Iten, Christoph
Egger, Kristina Köhler,
Andrea Wildt, Michael Pekler,
Michael Lang, Pierre Lachat

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Cineworx, Basel; trigon-film,
Ennetbaden; Cinémathèque
suisse, Photothèque,
Penthaz; Cinémathèque
suisse, Dokumentationsstelle
Zürich, Dschoint Ventschr,
Filmcoopi, Filmpodium,
Impulse Pictures, Look
Now! Filmverleih, Vinca
Film, Warner Bros.,
Zürich; Berlinale, Deutsche
Kinemathek – Ken Adam
Archiv, Berlin; Weltkino
Filmverleih, Leipzig; Wild
Bunch Germany, München;
mit besonderem Dank an
Patricia Ward Kelly

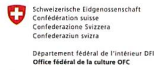
Vertrieb Deutschland
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 6421 6 30 84
Telefax +49 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

Kontoverbindungen
PostFinance Zürich:
CH62 0900 0000 8957 8840 4

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2015
achtmal. Jahresabonnement
Schweiz: CHF 75 (inkl.
MWST); Deutschland: € 50,
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 Beträgen von Franken 20 000 und mehr unterstützt.

Editorial

Als Kinogängerin und Filmkritikerin, die vor dem Film am liebsten nicht mal das Filmplakat kennt, um sich ganz unvoreingenommen einlassen zu können, habe ich oft darüber gestritten, ob ein Vorwissen im Endeffekt viel ausmacht. Vielleicht nicht. In den letzten Wochen habe ich zwei Situationen erlebt, die je in die entgegengesetzte Richtung weisen. Bei der zum ersten Mal parallel zur Berlinale veranstalteten Woche der Kritik war ich froh, nichts über das Thema von *REVIVRE (HWAJANG)* von *Im Kwon-taek* zu wissen, ich hätte ihn mir wohl nicht «antun» wollen. Die berührende und doch unsentimentale Geschichte eines Managers, der sich hingebungsvoll um seine krebskranke Frau kümmert und sichtlich mit der Situation kämpft, hat mich aus persönlichen Gründen emotional überwältigt. In diesem Fall war ich aber glücklich, nichts gewusst und den feinfühligsten Film gerade deshalb gesehen zu haben.

Umgekehrt wäre ich beim hier besprochenen *AMERICAN SNIPER* froh gewesen, im Vorfeld beispielweise mehr über die autobiografische Vorlage gewusst zu haben, bevor *Clint Eastwoods* Porträt des Scharfschützen Chris Kyle im Irak bei mir zu einer überaus negativen ersten Reaktion führte und das Gehör für Zwischentöne verstopfte. Urteile lassen sich zwar revidieren, das erste emotionale Erlebnis bleibt. In den USA hat *AMERICAN SNIPER* hitzige Diskussionen ausgelöst. Zu Recht, zum einen, weil die einseitige Fokussierung auf versehrte Kriegsrückkehrer von den verübten Gräueln ablenkt, zum anderen, weil der Film potenziell zu einem unfairen Urteil im Fall von Kyles Mörder führte. Nichtsdestotrotz lässt sich der Film auch unabhängig von dieser US-amerikanischen Debatte besprechen.

Hinter den «Wilden», die in *AMERICAN SNIPER* als Zielscheiben fungieren, vermutet unsereins aber doch Menschen, irakische Landsleute mit Motiven und Schicksalen. Menschen also, wie sie in Samirs *IRAQI ODYSSEY* ein vielschichtiges und sympathisches Gesicht erhalten. Auch wenn Samir ausschliesslich die Sicht seiner Familie darstellt, so ist dies eine reflektierte und subjektiv markierte Betrachtung von innen. Stellvertretend für Millionen in der Diaspora lebende Araber zeigt der Film sechs Schicksale.

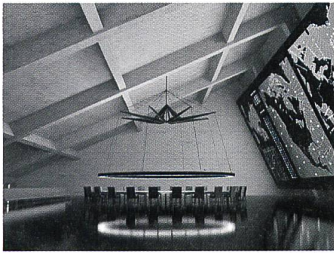
Politisch ganz und gar unverdächtig, dafür aber künstlerisch für Generationen prägend waren der Production Designer *Ken Adam*, der vielen als Gestalter der phantastischen *James-Bond*-Welten bekannt ist, und der Tänzer und Regisseur *Gene Kelly*, der mit *SINGIN' IN THE RAIN* den Höhepunkt des Hollywood-Musicals schuf. Beide sind in dieser Ausgabe wiederzuentdecken. *Ken Adams* Porträt lädt ein zum Nachdenken über künstliche Welten und ihren Einfluss auf die gebaute Realität. Und im Interview, das wir mit *Gene Kellys* Witwe *Patricia Ward Kelly* geführt haben, blitzt immer wieder *Kellys* Lust an der Herausforderung Hollywood'scher Ideologien auf.

Wir können über Filme nachdenken, können aber auch Filme denken? Was ist ein philosophischer Film oder die Philosophie des Films? Wie es um die Reflexionsmöglichkeiten des Mediums Film im Gegensatz zum menschlichen Denken steht, beschäftigt *Pierre Lachat* in seinem Essay «Selbst in den Lichtspielen steckt mitunter Weisheit».

Tereza Fischer

Kurz belichtet

DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964)
Regie: Stanley Kubrick



PARVANEH (2014)
Regie: Talkhon Hanzavi



SILVERED WATER.
SYRIA SELF-PORTRAIT (2014)
Regie: Ossama Mohammed



KOKO, LE GORILLE QUI PARLE (1977)
Regie: Barbet Schroeder



Stanley Kubrick

Dem Visionär und Perfektionisten Stanley Kubrick widmet das Zürcher Xenix sein April-Programm und zeigt alle zwölf für den Verleih freigegebenen abendfüllenden Kinofilme von KILLER'S KISS (1955) bis zu EYES WIDE SHUT (1999). Und zwar erstmals vollständig in digitalisierter Form, also ohne Kratzer und Verfärbungen und mit einer Tonspur, auf der alle Nuancen zu hören sein werden. Das Programm wird ergänzt mit drei frühen dokumentarischen Kurzfilmen Kubricks, der filmischen Biografie STANLEY KUBRICK: A LIFE IN PICTURES von Jan Harlan (am 29. März begleitet von einem Gespräch mit Harlan) und ROOM 237 von Rodney Ascher, einem Film über detailfreudige Kubrick-Exegese (und Spekulation) anhand von THE SHINING (1980).

www.xenix.ch

Kurzfilmnacht-Tour

Am 27. März startet die diesjährige Kurzfilmnacht-Tour in Bern und reist bis Anfang Juni durch zwölf Städte der Deutschschweiz. Die lange Nacht des kurzen Films wird neu von den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur organisiert. Der Programmblock «Swiss Shorts» zeigt einen Querschnitt aus der aktuellen schweizerischen Kurzfilmproduktion, während unter dem Titel «And the Oscar goes to ...» die diesjährigen Nominierten für den Kurzfilm-Oscar zu sehen sind – inklusive PARVANEH von Talkhon Hanzavi, dem Schweizer Kandidaten. «Crime Time» ist dem skandinavischen Krimigenre gewidmet, und der vierte Programmblock, «The Rhythm Is Gonna Get You», sorgt für Tanzpower. Wie bisher wird in jeder Stadt ein Kurzfilm aus der Region als Vorpremiere das Programm eröffnen.

www.kurzfilmnacht-tour.ch

FIFF

Das Festival international de film de Fribourg wird am 21. März mit MR. KAPLAN des Uruguayaners Alvaro Brechner eröffnet und schliesst am 28. März mit A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT von Ana Lily Amirpoor, einer feministischen Vampir-Romanze in einem imaginären Iran. Die Sektion Entschlüsselt widmet sich der Komödie, die Sektion zum Genrekinos heisst dieses Jahr Terra Erotica und zeigt «spannungsgeladene wie poetische Spielarten des Genres aus Russland, Südkorea oder Brasilien». In der Sektion Terra incognita kann man dem nordamerikanischen indigenen Kino begegnen, während Tony Gatlif für Diaspora ein Programm mit Filmen von und über Roma zusammengestellt hat. Die Sektion Hommage à gilt dem syrischen Dokumentarfilmer Ossama Mohammed, der seinen SILVERED WATER. SYRIA SELF-PORTRAIT mitsamt einer kleinen Reihe von historischen und aktuellen syrischen Dokumentarfilmen vorstellt.

www.fiff.ch

Jean-Luc Godard

Der diesjährige Ehrenquartz des Schweizer Filmpreises geht an Jean-Luc Godard, den «visionären Filmkünstler und virtuosen Meister der Montage, dessen avantgardistische Werke Generationen von Filmemachern weltweit inspiriert haben und immer noch inspirieren». Am 13. März wird Bundesrat Alain Berset in Genf Jean-Luc Godard die Trophäe überreichen.

Godards jüngstes Werk, ADIEU AU LANGAGE, eine Auseinandersetzung mit dem 3D-Verfahren, ist dank der Initiative des Kameramanns Fabrice Aragno nach dem Kinokunstmuseum Bern noch bis Ende März auch an der Cinémathèque suisse, Lausanne, und im Zürcher Xenix zu sehen.

Un-heimlich

Die diesjährige Reihe von CinemaAnalyse im Lichtspiel Bern ist mit «Un-heimlich» betitelt und lotet mit neun exemplarischen Filmen den Begriff des Unheimlichen aus psychoanalytischer Sicht aus. Am 26. März ist THE CAT AND THE CANARY (1927) von Paul Leni zu sehen. Der Stummfilm um eine junge Erbin und die ihr missgünstige Verwandtschaft hat mit seinem expressionistischen Dekor und der anspirschenden Kamera das Genre des Geisterhausfilms begründet, weist aber durchaus auch humoristische Elemente auf. Der Film wird von Christian Henking am Klavier live begleitet, die Einführung hält die Psychoanalytikerin Maria Luisa Politta.

www.lichtspiel.ch; www.freud-zentrum.ch

PARTY GIRL jetzt im Kino

«Der Film oszilliert zwischen Sein und Schein, verschränkt Realität und Fiktion in einer engen und damit auch verunsichernden Umklammerung. In einem Re-enactment spielt sich die sechzigjährige Angélique Litzenburger selbst, genauso wie sich ihre vier Kinder auch selbst darstellen.» (Tereza Fischer in Filmbulletin 7.2014)

PARTY GIRL von Marie Amachoukeli, Claire Burger und Samuel Theis ist ab 26. März in den Deutschschweizer Kinos zu sehen.

Visions du réel

Das Plakat der 46. Ausgabe des internationalen Dokumentarfilmfestivals Visions du réel (17. bis 25. April) in Nyon zielt eine Szene aus MORE (1969) von Barbet Schroeder. Das Festival verleiht dem Kritiker, Produzenten (Les Films du Losange) und Filmemacher den Preis «Maître du Réel» und zeigt seine Dokumentarfilme GÉNÉRAL IDI

AMIN DADA (1974), KOKO, LE GORILLE QUI PARLE (1977) und L'AVOCAT DE LA TERREUR (2007) sowie BUKOWSKI TAPES (1982–1984). Ausserdem wird Schroeder eine Masterclass halten. (Die Cinémathèque suisse richtet dem Regisseur von Filmen wie LA VALLÉE, BARFLY und REVERSAL OF FORTUNE im April eine Retrospektive aus.)

Der Länderfokus des Festivals gilt dem jüngeren Dokumentarfilmschaffen aus Georgien, die Ateliers bestreiten der Franzose Vincent Dieutre und der Armenier Harutyun Khacharyan.

www.visionsdureel.ch

The Big Sleep

Francesco Rosi

15. 11. 1922 – 10. 1. 2015

«In den sechziger und siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts haben die Filme von Francesco Rosi das Wesen Italiens und den Ton ihrer Zeit getroffen, ihre Kritik formuliert, ihre Hoffnungen illuminiert. Es war die praktizierte Utopie einer unverwechselbaren filmischen Methode.»

Peter W. Jansen in seinem Essay «Demokratischer Realismus» in Filmbulletin 1.2004

Anne Cuneo

6. 9. 1936 – 11. 2. 2015

«Folglich ist die Grenze zwischen den zwei Kategorien – «Dokument/Wahrheit» im Gegensatz zu «Fiktion/Dichtung» – (die auch nicht zwingendmassen gegenläufig sind) verschwommen. Sie wechselt, verschiebt sich. Sie zu suchen – ein Abenteuer, das nur individuell sein kann –, ist ebenso aufregend wie das Lesen oder Betrachten eines Thrillers oder eines Piratenfilms.»

Anne Cuneo in der Kolumne «Zeit für schöne Augenblicke» in Filmbulletin 2.1986

www.filmstelle.ch
filmstelle
 kino immer anders

WHAT A VIEW! WHAT A LANDSCAPE!

Hintergrund im Vordergrund

Kino für 5.-
 Studierende gratis *

24.2. **THE GOOD, THE BAD AND THE UGLY** Kasse/Bar 18 Uhr – Filmstart 19 Uhr
 Sergio Leone, IT/ES/BRD/US 1966

3.3. **DIE FRAU IN DEN DÜNEN (SUNA NO ONNA)**
 Hiroshi Teshigahara, JP 1964

10.3. **SIGHTSEERS** Ben Wheatley, UK 2012

17.3. **STALKER** Andrei Tarkovsky, SU 1979

24.3. **ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD** Werner Herzog, US 2007

31.3. **DERSU UZALA** Akira Kurosawa, SU/JP 1975

14.4. **ANTICHRIST** Lars von Trier, DK/DE/FR/SE/IT/PL 2009

21.4. **DER GESCHMACK DER KIRSCH**
 Abbas Kiarostami, IR/FR 1997

28.4. **DELIVERANCE** John Boorman, US 1972

5.5. **SEOM – DIE INSEL** Kim Ki-duk, KR 2000

12.5. **THE SWIMMER** Frank Perry & Sydney Pollack, US 1968

25.5. **VIDEDEX – IMAGESCAPES BEYOND** Die Filmstelle am Experimentalfilmfestival!
 im Festivalkino 23 – Filmstart 22 Uhr

26.8. **FLIK – OPEN-AIR-KINO** Freilichtbildschau-Kommission – Piazza ETH Hangerberg

27.5.

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

VSETH KUNZLE DRUCK ALTERNATIVE BANK SCHWEIZ propaganDa VSUZH

Zürcher Kantonalbank

Jugendfilmtage 18.–22. März 2015

lexikon des internationalen **films**
 filmjahr 2014
 Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen, auf DVD und Blu-ray

„Es macht einfach Spaß, in dem Werk zu schmökern, zu schauen, welche Filme man gesehen hat, welche man eigentlich sehen wollte und welche komplett an einem vorbei gegangen sind ...“
 frankfurt-tipp.de

Das einzige Filmlexikon in Printform bietet einen umfassenden Überblick über das vergangene Filmjahr und hilft mit **durchdachter Auswahl** und **klaren Bewertungen** den Überblick zu behalten. Unverzichtbar für den Profi, hilfreich für den Filminteressierten. Über 2000 neue Filme, die in Deutschland oder der Schweiz im Kino oder auf DVD gezeigt worden sind. Schwerpunkt im Filmjahr 2014 sind 14 cineastische City-Guides

Filmjahr 2014 | 592 S. | Pb. | zahlr. Abb. | € 24,90
 Mit Zugang zur kompletten film-dienst Datenbank
 ISBN 978-3-89472-874-8

SCHÜREN
 www.schueren-verlag.de

FILMPROMOTION.CH

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'000 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

propaganda

ganze Schweiz
 schnell, günstig
 sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Summer in the City, Summer in the Country

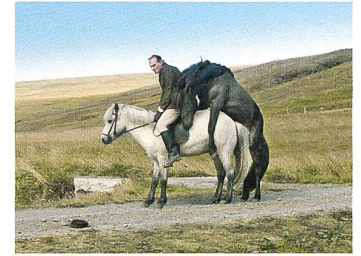
DVD



BEGIN AGAIN
(CAN A SONG SAVE YOUR LIFE?)
Regie: John Carney



HROSS Í OSS
(OF HORSES AND MEN)
Regie: Benedikt Erlingsson



Wer vom Winter die Nase voll hat, mag etwas Seelenwärme finden in zwei kleinen Sommerfilmen, die – einmal in urbaner Feelgood-Variante, einmal nordisch-lakonisch – eben auf DVD erschienen sind.

In *BEGIN AGAIN* (der hier unter dem Titel *CAN A SONG SAVE YOUR LIFE?* verliehen wird) ist die britische Singer-Songwriterin Gretta (*Keira Knightly*) in New York gestrandet. Geplant war es freilich anders: Eigentlich war sie in die Stadt gekommen, weil sich ihr Freund, der Sänger Dave (*Adam Levine*), hier den entscheidenden Schritt in seiner Karriere erhoffte – einer Karriere, die er wesentlich Grettas Talent zu verdanken hat. Doch als sich der Erfolg einstellt, dauert es nicht lange, bis er seine Beziehung zu ihr und seine künstlerischen Ideale verrät. Als Gretta unverhofft in einem Club auftritt – ohne Schnickschnack, nur sie und ihre Gitarre –, wird sie vom Indie-Musikproduzenten Dan (*Mark Ruffalo*) beobachtet. Der wiederum hat bessere Tage gesehen, ist reichlich abgetakelt und braucht dringend ein Erfolgserlebnis. In Gretta wittert er seine Chance und nimmt sie unter seine Fittiche. Weil er kein Geld hat, aber auch sonst, beschliesst er, sie ohne millionenschwere Riesenkampagne herauszubringen. Und so nehmen die beiden Grettas Songs buchstäblich in den Strassen von New York auf, weit weg von den Bedingungen eines teuren, sterilen Studios, dafür ganz nah am Klang der Stadt.

BEGIN AGAIN ist nicht *John Carneys* erster Musikerfilm. Bereits 2006 machte er in *Sundance* mit der Low-Budget-Produktion *ONCE* auf sich aufmerksam, die er in nur zwei Wochen abgedreht hatte und in der er die Romanze zwischen einem Dubliner Strassenmusiker (*Glen Hansard*) und einer

tschechischen Pianistin (*Markéta Irglová*) erzählte. Waren die Hauptdarsteller von *ONCE* Musiker und weitgehend unbekannt, hat Carney in *BEGIN AGAIN* eine andere Ausgangslage. *Ruffalo* und *Knightly* haben Rang und Namen, agieren aber erfrischend ungeschminkt. Ausserdem passen sie wider Erwarten gut zueinander. *Ruffalo* verkörpert einmal mehr den Kerl, dem es ziemlich schnurz ist, dass er seit längerem keine Dusche von innen gesehen hat. *Knightly* wiederum schafft es, ihr Image als höhere Tochter selber zu unterlaufen: Mit Haaren auf den Zähnen und einem Anflug von *bitchiness* beweist sie Sinn für temporeiche Dialoge und punktgenaues Timing. Ergänzt werden die beiden durch die rauchig-schöne *Catherine Keener* als Dans Exfrau, um die es wie immer viel zu schade ist, dass sie dauernd nur Nebenrollen spielt.

Carney macht seinen Film genau so wie die Geschichte, die er mit ihm erzählt: unaufgeregt, pragmatisch und mit einer guten Prise Coolness. Manche seiner Einfälle sind eindeutig nicht über jeden Zweifel erhaben, und womöglich ist sein *urban chic*, sein *keep it simple, keep it authentic* ein modisches bisschen Zuviel des Guten. Doch wenn kümmerts. Am Ende ist *BEGIN AGAIN* eine Tragikomödie, so leicht wie die laue Brise an einem warmen Sommerabend in der Stadt. Nicht mehr, aber auch nicht weniger, und manchmal ist das gerade richtig.

Einen ganz anderen Tonfall schlägt *HROSS Í OSS* (hiesiger Verleihtitel: *OF HORSES AND MEN*) an, das Debüt des Isländers *Benedikt Erlingsson*. In einem abgelegenen Tal macht der nicht mehr ganz junge Kolbeinn (*Ingvar Eggert Sigurdsson*) sich und sein Islandpony bereit für den Ausritt zur Nachbarin Solveig (*Charlotte Böving*). Er geht mit feierlichem Ernst zu Werke,

denn die Sache ist ihm wichtig: Er und Solveig haben schon lange ein Auge aufeinander geworfen. Natürlich haben sie darüber noch kein Wort verloren (schon gar nicht zueinander), und doch weiss längst die ganze Nachbarschaft im Tal davon, die Kolbeinns stolzen Ausritt seelenruhig mit dem Fernglas beobachtet. Und natürlich nimmt der Besuch ein ungeplantes Ende.

Kolbeinns und Solveigs aufgeschobenes Schäferstündchen ist nur der Auftakt zu einer ganzen Reihe von Episoden, die gleichermaßen schön, drastisch und bisweilen haarsträubend komisch sind. In ihrem Zentrum steht nicht nur das symbiotische Zusammenleben von Mensch und Tier in einer dünn besiedelten Gegend, sondern auch der Befund, dass der Mensch dem Tier in Sachen Triebhaftigkeit in nichts nachsteht. Es geht um das Bedürfnis nach Liebe, Sex und Geborgenheit, aber auch um weniger noble Beweggründe wie Missgunst, Eifersucht und Konkurrenz. Da schwimmt schon mal einer mit seinem Pferd aufs offene Meer, um auf einem vorbeiziehenden russischen Frachter billigen Alkohol zu erstehen. Da führen die Rivalitäten zwischen zwei sturen Nachbarsbauern zu ernsthaften Verletzungen. Da lässt sich eine junge Schwedin nicht von den Vorurteilen ihrer isländischen Kollegen ins Bockshorn jagen und treibt ohne Federlesen allein eine Herde ausgebrochener Pferde zurück. Das alles geht unzimperlich zu und her, nie sind Schnaps und Schnupftabak weit weg, und auch der Tod hat immer wieder seine Finger im Spiel. Zusammengehalten wird diese Episodenkette durch die Detailaufnahmen der Pferde, deren physische Präsenz so greifbar ist wie die ihrer Besitzer oder die der spätsommerlich-kühlen Landschaft. Und durch den wiederkehrenden südamerikanischen Rucksacktouristen (*Juan Camillo Roman*

Estrada), der sich mit seinem Fahrrad tapfer durch die Gegend kämpft und – mal fluchend, mal freudig – über die verschrobene Eigenarten der Einheimischen staunt.

Erlingssons Debüt erweist sich als ausgesprochen stilsicher, mit ausgeprägtem Gespür für Rhythmus, visuelle Komik und die Verschmelzung von Geräusch und Musik. Sein Humor ist freilich nicht jedermanns Sache. Wer Pferderomantik in *Slow Motion* erwartet, sollte die Finger von *HROSS Í OSS* lassen, denn die Enttäuschung wäre vorprogrammiert. Wer sich von kargen Landschaften, straubtrockenem Witz und skurrilen Geschichten über maulfaule Charakterköpfe nicht abschrecken lässt, ist jedoch an der richtigen Adresse – und wird feststellen, dass neben aller Skurrilität genauso viel Raum für Feinfühliges ist. Und gerade darin liegt das Erstaunliche dieses Films. *HROSS Í OSS* ist keine laute Klamotte, sondern eine überaus konzentrierte, mit präzisen Strichen gefertigte – und letztlich sehr liebevolle – Skizze über Sinn und Absurdität des Daseins.

Philipp Brunner

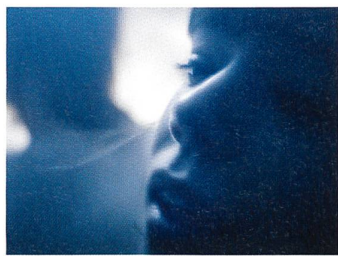
BEGIN AGAIN (CAN A SONG SAVE YOUR LIFE?) (USA 2013) Format: 1:1.85; Sprache: Englisch (DD 2.0 und DD 5.1); Untertitel: D. Vertrieb: StudioCanal

HROSS Í OSS (OF HORSES AND MEN) (Island/Deutschland/Norwegen 2013) Format: 1:2.35; Sprache: Isländisch, Schwedisch, Spanisch, Russisch (DD 2.0 und DD 5.1); Untertitel: E. Vertrieb: Axiom Films (UK-Import)

Every Film Will Be Fine Berlinale 2015, Rückschau



VERGINE GIURATA
Regie: Laura Bispuri



VICTORIA
Regie: Sebastian Schipper



EISENSTEIN IN GUANOJUANTO
Regie: Peter Greenaway



KNIGHT OF CUPS
Regie: Terrence Malick

Während und nach der Berlinale wird gern über den Wettbewerb geklagt. Immer noch zu wenig Frauen hinter der Kamera. Aber doch immerhin viele starke Frauen auf der Leinwand. Enttäuschender Eröffnungsfilm *NOBODY WANTS THE NIGHT* – trotz der weiblichen Präsenz vor und hinter der Kamera. Weitere Enttäuschungen. Vor allem verursacht durch die Altmeister, die nicht überzeugten oder zumindest stark polarisierten. Fünfundzwanzig Wettbewerbsfilme inklusive jener, die ausser Konkurrenz liefen, boten dennoch eine variationsreiche und interessante Mischung eines engagierten Kinos aus aller Welt. Darunter fanden sich auch wahre Perlen: Der kirchenkritische Beitrag *EL CLUB* des Chilenen *Pablo Larraín* wurde mit dem Grossen Preis der Jury ausgezeichnet. Er erzählt von den Abgründen der katholischen Kirche und überrascht dabei durch verzögerte Informationsvergabe, unheimliche Wendungen und eine erstaunliche Leichtigkeit voller dunkler Zwischentöne. Mit ihrem Erstling überzeugte auch die Italienerin *Laura Bispuri*. In *VERGINE GIURATA* verbiegt *Alice Rohrwacher* ihren zarten Körper zur aufgesetzten Männlichkeit und schwört der Sexualität ab, um dank einer alten Tradition der albanischen Gesellschaft als «eingeschworene Jungfrau» gewisse Freiheiten zu geniessen. Als sie nach dem Tod ihrer Adoptiveltern nach Italien emigriert, entdeckt sie langsam wieder ihre Weiblichkeit. *Rohrwacher* macht diese Verwandlung zu einem Ereignis. Darüber hinaus gab es viele, die durch gestalterischen Eigensinn und interessante Experimente auffielen.

Erfrischende Experimente

Einer, der faszinierte und sich durch Radikalität hervortat, war *Sebas-*

tian Schipper mit *VICTORIA*. In einer einzigen 140 Minuten langen Einstellung, einer Plansequenz, erzählt er von einem nächtlichen Trip, bei dem eine Spanierin in einem Club ein paar junge Männer trifft, mit ihnen herumalbert und schliesslich eine Bank überfällt. In Echtzeit. Beim dritten Take hat es geklappt, davor hat *Schipper* monatelang geprobt, mit den Schauspielern und dem Kameramann *Sturla Brandth Grøvlen*. Es ist eine ausserordentliche Improvisationsleistung, die *Grøvlen* mit seiner Steadicam hinlegte, nachts, bei sehr unterschiedlicher Beleuchtung, an über zwanzig Drehorten.

Ein schnitttechnisches Kontrastprogramm zu *VICTORIA* bot *YI BU ZHI YAO* (*GONE WITH THE BULLETS*) des chinesischen Schauspielers und Regisseurs *Jiang Wen*. Der Kleinganove *Ma Zouri* organisiert Schönheitswettbewerbe und tötet schliesslich unter Drogeneinfluss seine Geliebte. Die rasante Montage, dazu ein Zitatenbombardement und eine comicitige Geschichte, die auf einer wahren Begebenheit im Shanghai der zwanziger Jahre basiert, machten sichtbar, dass sich das asiatische Kino wohltuend deutlich vom westlichen unterscheidet. Auch wenn man sich in diesem Fall allzu leicht im Pastiche verlor.

Oft wird asiatischen Filmen vom westlichen Publikum auch Kitsch vorgeworfen. Was auch dem Japaner *Sabu* in so mancher Kritik widerfuhr. Dabei ist *TEN NO CHASUKE* (*CHASUKE'S JOURNEY*) ein charmanter Feuerwerk an selbstreflexiven Einfällen und eine unerschrockene Mischung verschiedener Genres und Stile. Es ist die Geschichte eines Tee servierenden Engels, der auf der Erde das Leben einer jungen Frau retten will. Dabei muss er den himmlischen Drehbuchautoren, die Biografien der Erdbewohner verfassen, ins Handwerk pfuschen. Die origi-

nellen Einfälle überzeugten leider nicht bis zum Ende.

(Alt)meisterliche Variationen

Eine gestalterische Tour de force lieferten die bereits erwähnten Altmeister: *Greenaway*, *Malick* und der mit einem Ehrenbären geehrte *Wim Wenders*. *Peter Greenaway* schliesst mit seiner *Eisenstein-Teilbiografie* und *Coming-out-Geschichte* *EISENSTEIN IN GUANOJUANTO* an seine Kinoglanzzeiten an, allerdings weniger verbissen als früher. Mit viel Witz und expliziten Sexszenen zeichnet er ein Bild eines in Liebesdingen unerfahrenen und lebensfrohen *Eisenstein*, der sich in Mexiko in seinen Führer verliebt und das Filmemachen vorübergehend aus den Augen verliert. Schon in der verspielten Anfangssequenz erweist *Greenaway* mit dem Schnitt und der triptychonartigen Teilung des Kaders eine Hommage an den russischen Montagekünstler. Dabei erfindet er sich nicht neu, sondern greift auf die bewährte Achsensymmetrie, auf visuelle Vielschichtigkeit und theatralische Inszenierung zurück, befreit sich selbst jedoch aus dem engen Korsett mit einer überaus bewegten Kamera.

Terrence Malick ist seinem Stil, den er in *TREE OF LIFE* eingeführt und mit *TO THE WONDER* fortgesetzt hat, in *KNIGHT OF CUPS* treu geblieben. Für die manierierte Art, flüsterndes Voice-over mit einer ununterbrochenen Kamerabewegung zu paaren, erntete er Applaus und Buhrufe zugleich. Die Geschichte eines Drehbuchautors, der in eine Sinnkrise gerät, von einer Beziehung in die andere fällt und sich langsam der Oberflächlichkeit Hollywoods bewusst wird, löst sich von linearen und festen Strukturen. Zwischendurch entwickelt der Bilderfluss durchaus eine magnetische Wirkung, bleibt je-

doch genauso oberflächlich wie die Welt, die er zu hinterfragen sucht. Die Schauspieler scheinen gern mit *Malick* zu arbeiten, auch wenn sie dann wie *Christian Bale* stumm in der Gegend schlafwandeln und gegen Ende bedeutungsschwanger in beruhigende Landschaften starren dürfen. Die kurzen vermeintlich dramatischen Beziehungsszenen können in der stereotypisierten Zeichnung keine Wirkkraft entfalten. Immerhin hat *Malick* zur weiblichen Präsenz auf der Leinwand viel beigetragen, allerdings nur mit stummen und möglichst nackten Hollywoodschönheiten.

Auch *Wim Wenders* versucht, ein filmtechnisches/stilistisches Mittel weiterzuentwickeln. Mit *PINA* hat er für sich die 3D-Technik im Dokumentarfilm zu einer einzigartigen Erfahrung geführt. Nun versucht er, die Möglichkeiten des plastischen Bildes in einem Spielfilm, *EVERY THING WILL BE FINE*, auszuloten. Man fragt sich, warum. Das Experiment ist ordentlich missglückt. Der von *James Franco* eindimensional gespielte Autor *Tomas*, der ein Kind überfahren hat, muss mit seiner Schuld leben, so wie die Mutter und der Bruder des Verstorbenen zehn Jahre lang leiden und immer wieder *Tomas* damit konfrontieren. Diese durchaus interessante Ausgangssituation verkommt in 3D zu einem Puppentheater. Die punktuell komplexen schichtartigen Bildgestaltungen vermögen den platten Dialogen nicht die fehlende Tiefe zu geben, und die mysteriös aufgeladenen Anfangs- und Endsequenzen lösen sich wie Fremdkörper vom dahinplätschernden Rest des Films. Hier ist definitiv nicht alles in Ordnung.

Tereza Fischer

Erhabene Farben Zur Berlinale-Retrospektive «Glorious Technicolor»



J. Carrol Naish und Tyrone Power
in *BLOOD AND SAND* (1941)
Regie: Rouben Mamoulian



Katherine Hepburn
und Humphrey Bogart
in *THE AFRICAN QUEEN* (1951)
Regie: John Huston



Lana Turner
in *THE THREE MUSKETEERS* (1948)
Regie: George Sidney



Robert Newton, Stanley Holloway
und Celia Johnson
in *THIS HAPPY BREED* (1944)
Regie: David Lean

In *SILK STOCKINGS* (1957), Rouben Mamoulians Musical-Remake von Lubitschs *NINOTCHKA* (1939), thematisiert eine selbstreflexive Sequenz die Gesetze damaliger Hollywoodproduktionen: «Today to get the public to attend a picture show, it's not enough to advertise a famous star they know, if you want the crowds to come around, you gotta have: glorious Technicolor, breathtaking Cinemascope and stereophonic sound», singt Janis Paige im Duett mit Fred Astaire. Obwohl *SILK STOCKINGS* bereits im neuen Metrocolor-Verfahren gedreht wurde, steht das «glorreiche Technicolor» hier immer noch emblematisch für den Attraktionswert der filmischen Farbe, ohne den die Massen sich nicht mehr in die Kinosäle locken liessen.

«Glorious Technicolor» war auch der Titel der diesjährigen Berlinale-Retrospektive, die von der Deutschen Kinemathek (unter Leitung von Rainer Rother und Connie Betz), dem New Yorker MoMA und dem Österreichischen Filmmuseum kuratiert wurde. Sie stellte sich damit in eine Reihe mit jüngeren Retrospektiven zu diesem Farbverfahren, wie jener des Zürcher Filmpodiums im Herbst 2012 oder des Stummfilmfestivals in Pordenone, das sich im letzten Jahr dem Einsatz des frühen Technicolor widmete, einem Zweifarbenverfahren, das in den Zwanzigern oft nur in bestimmten Teilen eines Films oder in einzelnen Sequenzen verwendet wurde.

Die historische Dimension kam auch in Berlin nicht zu kurz, war der Anlass der Retrospektive doch der hundertste Geburtstag der Technicolor Motion Picture Corporation, die 1915 von Herbert T. Kalmus, Daniel F. Comstock und W. Burton Westcott gegründet wurde. Im Begleitbuch hat Barbara Flückiger die Geschichte des Unternehmens und seiner verschiedenen

Farbfilmpatente aufgerollt. Einen instruktiven Überblick lieferte auch ein Vortrag von James Layton und David Pierce, deren umfassende Monografie «The Dawn of Technicolor» zu den ersten zwanzig Jahren von Technicolor soeben erschienen ist.

Im Vordergrund standen bei der Berlinale-Retrospektive aber die Filme, die in Technicolor IV gedreht wurden, jenem Dreifarbenverfahren, das ab den Dreissigern den Farbfilmern der klassischen Studioära ihren bekannten Look gab. Wobei man genauer von verschiedenen Looks sprechen müsste, denn das Programm der Retrospektive bot vor allem Anlass zur Revision der nach wie vor gängigen Annahme, Technicolor sei stets stilisierend, expressiv und antinaturalistisch eingesetzt worden. Das stimmt für bekannte Musicals wie *THE WIZARD OF OZ* und *SINGIN' IN THE RAIN*, teilweise auch für die emotionalisierende Farbsymbolik von Melodramen wie *GONE WITH THE WIND* und die bunten Kostüme in Ritter- oder Degenfilmen wie *IVANHOE*, *THE THREE MUSKETEERS* oder *SCARAMOUCHE*. Aber schon bei den Western im Programm sah es anders aus, besonders bei jenen, die den «amerikanischen Film par excellence» (Bazin) in Richtung einer eigenen Version des Heimatfilms transzendieren.

Herausragend war in dieser Hinsicht Henry Hathaways *THE SHEPHERD OF THE HILLS* (1941). In wunderbar temperierten Sequenzen wird der Mikrokosmos einer kleinen Gemeinde auf dem Ozark-Plateau etabliert: eine Ökonomie der Schafzucht und der illegalen Schnapsbrennerei sowie die dunkle Familiengeschichte der Matthews. Der Sohn hat Rache für den Tod seiner Mutter geschworen, an dem er dem verschwundenen Vater die Schuld gibt. Einem gängigen Westerntopos folgend, gerät das prekäre Gleichgewicht mit

der Ankunft eines Fremden aus den Fugen, der sich just auf jenem Terrain («Moaning Meadows») niederlässt, auf dem die Frau starb. Der Film verwebt Westernnarrativ und Familienmythologie und inszeniert dies in zurückhaltenden Farben. Manche Einstellungen integrieren kleine Stillleben (Obstschalen, deren bunte Früchte sich von den dominanten Brauntönen abheben), andere erinnern an die klassische Genre-malerei zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert.

Generell liess sich angesichts der Retrospektive konstatieren, dass in den Filmen, die einen bewussten Gebrauch der Farbe pflegten, die Paradigmen des Theaters und der Fotografie, die als transmediale Bezüge im frühen Tonfilm dominierten, von der Malerei abgelöst wurden. Deutlich ist dies besonders in Rouben Mamoulians *BLOOD AND SAND* (1941), für den Christine N. Brinckmann in ihrem Beitrag zur Buchveröffentlichung herausgearbeitet hat, wie sich Regie, Kamera und Ausstattung an heterogenen Vorlagen aus der spanischen und italienischen Malereitradition orientierten, um das eigene Produkt zu nobilitieren. Gleichzeitig besitzen die Kostüme eine Opulenz, deren Schauwert in Schwarzweiss kaum erkennbar gewesen wäre. Noch in den dreissiger Jahren war der farbliche Exzess dagegen offenbar verpönt. Ein Film wie *THE GARDEN OF ALLAH* (1936) ist aus heutiger Sicht vor allem wegen seiner extrem reduzierten Palette (Farbtöne zwischen Beige, Grau, Grün und Sepia) auffällig. Starke, leuchtende Farben werden fast vollständig vermieden, Rot und Gelb allenfalls vereinzelt ins Bild getupft.

Zu entdecken gab es in der Retrospektive auch die eigene Farblichkeit britischer Produktionen, wie jene von *THIS HAPPY BREED* (1944), der Chronik eines Londoner Reihenhauses und

seiner Bewohner zwischen 1919 und 1939. Die Farben sind hier dezent und realistisch gestaltet; dennoch leuchten sie. Anders als in vielen Hollywoodfilmen, in denen sich die grünen, roten oder pinkfarbenen Kostüme der weiblichen Stars vom Hintergrund abzeichnen und so für die Zuschauer zum Blickfang werden, sind die Kleider hier eher unauffällig koloriert (grau, braun und in pastelligen Tönen), während im Dekor Girlanden, Fähnchen und andere Props bunt hervortreten.

Wie schon in den vergangenen Jahren haben die Kuratoren der Retrospektive grosse Sensibilität für die Materialität des Films bewiesen. So wurden von *THE RIVER* (1951) und *THE AFRICAN QUEEN* (1951) jeweils verschiedene Kopien gezeigt, um die Restaurierungen mit dem originalen Technicolor-Druckverfahren (dyetransfer) vergleichen zu können. In gewisser Weise schloss die diesjährige Schau auch an die Retrospektive des letzten Jahres an, in der es um eine «Ästhetik des Schattens» ging. In beiden Fällen wurde die Aufmerksamkeit weg von den erzählten Geschichten und verhandelten Themen hin zu den sinnlichen Parametern der filmischen Materie (Farbe, Bewegung, Licht) verlagert, dem, was der (ebenfalls 1915 geborene) Roland Barthes den «dritten Sinn» oder das eigentlich «Filmische» nannte. Mit Entscheidungen wie diesen und einem Programm, das sich durch eine Mischung von kanonisierten Meisterwerken und zu Unrecht vergessenen Filmen für verschiedene Publikumssegmente öffnet, ist die Retrospektive längst zum Prunkstück der Berlinale geworden.

Guido Kirsten

Glorious Technicolor. Connie Betz, Rainer Rother, Annika Schaefer. Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Hg.) Berlin, Bertz + Fischer, 180 S., Fr. 35,40 €, 25

Max-Ophüls-Preis Saarbrücken Rückschau



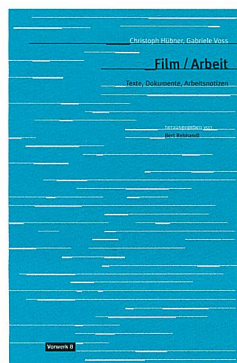
Das «Filmfestival Max Ophüls Preis», das nun zum 36. Mal in Saarbrücken durchgeführt wurde, heisst so, weil Max Ophüls da geboren wurde und seine Kindheit und Jugend – in einem Haus an der Försterstrasse 15, das noch zu besichtigen ist – in Saarbrücken verbrachte, bevor er als Filmregisseur weltberühmt wurde. Das Festival hat sich allerdings auf die Nachwuchsförderung deutschsprachiger Filmschaffender spezialisiert. Im Wettbewerb um den Max-Ophüls-Preis sind Spielfilme (bis einschliesslich zum dritten langen Film) ab 65 Minuten zugelassen, soweit sie für eine Kinoauswertung hergestellt wurden. Ebenfalls bis zum dritten langen Film sind im «Wettbewerb für Dokumentarfilme» Filme ab 50 Minuten zugelassen. Seit acht Jahren gibt es neben dem «Wettbewerb Kurzfilm» auch einen «Wettbewerb mittellanger Film», um der verstärkten Produktion dieses Formats insbesondere im Umfeld der Filmbildung Rechnung zu tragen. Dass bei einer Konzentration auf deutschsprachige Regisseure und Regisseurinnen die Schweiz wiederum sehr stark vertreten war, erstaunt wenig. Schweizer Filme und Schweizer Filmschaffende waren aber auch beim Preisregen (oder sollte es heissen: Preisregen?) rege beteiligt. Der Hauptpreis ging an *CHRIEG* von *Simon Jaquet*. Gleich drei Preise – der «Filmpreis der Saarländischen Ministerpräsidentin», der «Fritz-Raff-Drehbuchpreis» und der Preis der Ökumenischen Jury – gingen an *DRIFTEN* von *Karim Patwa* (S. 39), und *Andrea Štaka* erhielt den «Preis für den gesellschaftlich relevanten Film»: *CURE – DAS LEBEN EINER ANDEREN* (Filmbulletin 7.14, S. 29).

Ophüls drehte noch mit schwerem Material – eine geplimpte Kamera wog gut und gern 80 Kilogramm –, da lohnte die Überlegung noch, wo die Ka-

mera aufgestellt wird und wie sie bewegt werden soll. Es gab den Standpunkt, die Einstellung und die Einstellung zur Einstellung. Heute gibt es Kameras, die sind so leicht, dass sie einem Schosshündchen umgebunden werden können, das in der Wohnung herumrennt und Aufnahmen macht. Abdo, ein ägyptischer Jugendlicher, der sich während der ägyptischen Revolution in Kairo herumtreibt, macht das im gleichnamigen Film von *Jakob Gross* und findet das Hündchen als Filmschaffenden genial. Daraus ist nicht unbedingt abzuleiten, Film und Kino seien auf den Hund gekommen, aber es scheint doch angezeigt, zwischen Kino und audiovisuellem Material zu unterscheiden. Oder um Renato Berta zu zitieren: «Die Dialektik zwischen Licht und Bildausschnitt ist offenkundig. Das Licht wird heute sehr mystifiziert und das Kadrieren vergessen. Das ist ebenfalls ein Grund, weshalb weniger und weniger Kino entsteht. Der fundamentale Unterschied zwischen dem Kino und den andern Medien, die sich in Bild und Ton ausdrücken, ist die Einstellung. Die Einstellung existiert nur im Kino. Und die Einstellung hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende in einem zeitlichen Verlauf.» Jakob Gross dagegen charakterisiert Abdo als «einen Jugendlichen, der fast manisch alles filmt und manchmal die eingeschaltete Kamera gänzlich vergisst». Wenn sogar die Kamera vergessen geht, kann von Kadrierung selbstverständlich keine Rede mehr sein. Damit sei nicht behauptet, dass audiovisuelles Material nicht aufschlussreiche Einblicke ermöglichen und interessante Ansichten vermitteln kann. Ob aber Max Ophüls an allen in seinem Namen ausgezeichneten Werken gefallen fände, bleibe einmal dahingestellt.

Walt R. Vian

Reflexionen zum Dokumentarfilm Christoph Hübner und Gabriele Voss



«Das Dokumentarische ist kein Genre, es ist im Wesentlichen eine Haltung. Diese Haltung ist in verschiedenen Künsten zu finden, in der Fotografie (August Sander, Henri Cartier-Bresson), in der Malerei (van Gogh), im Film und in der Literatur.» Das vermerkt *Gabriele Voss* 1984 in ihren Arbeitsnotizen zu *DER WEG NACH COURRIÈRES*, einem Film über die künstlerischen Anfänge Vincent van Goghs, der ab 1878 für den kurzen Zeitraum weniger Jahre zum Dokumentaristen einer Region wird, als er in ungeschönten Schwarzweisszeichnungen karges Milieu und mühsame Arbeit in einem südbelgischen Kohlerevier festhält.

Auf den Spuren Vincent van Goghs entdeckt *Gabriele Voss* mit Partner *Christoph Hübner* Landschaften und Orte neu, an denen sich der junge van Gogh damals aufgehalten hat, so wie sie sich heute darstellen: in allgemeiner Verödung, mit hoher Arbeitslosigkeit, Zechen gibt es keine mehr. Nach mehrjähriger Arbeit kommt der Film, auf der Tonebene unterlegt mit Briefen, die Vincent zu dieser Zeit an seinen Bruder Theo schrieb, 1989 ins Kino. Das Identifikationspotenzial ist unübersehbar – van Gogh als eine Art Frühdokumentarist mit Vorbildcharakter, denn auch die Filmemacher haben sich zu diesem Zeitpunkt der dokumentarischen Darstellung einer vergleichbaren Arbeitsregion verschrieben.

1974 ist das Filmemacherpaar für eine Produktion der Hochschule für Film und Fernsehen München ins Ruhrgebiet gekommen, um in *HUCKINGER MÄRZ*, ihrer ersten Filmarbeit, einen Streik Duisburger Hüttenarbeiter – nachszenierend – zu dokumentieren. Sie entdecken ihr Interesse am Dokumentarischen und die «Schönheit des Ruhrgebiets» (Hübner), initiieren die Gründung des Ruhrfilmzentrums, um kontinuierlich vor Ort

zu arbeiten, und werden zu Chronisten der Region mit ihrer Lebens- und Arbeitswelt. Ihr Hauptwerk in dieser Phase wird der sogenannte *PROSPER/EBEL-Zyklus* (1979–1982), die Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung.

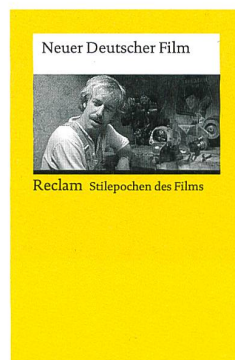
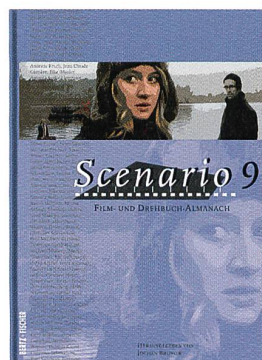
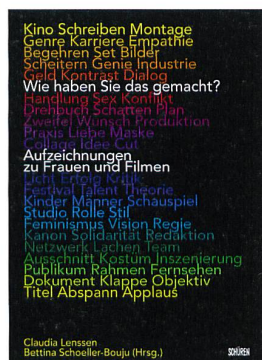
Hübner und Voss sehen sich in ihrem Filmwerk als Dokumentaristen der Arbeit, so wie sie sich in umgekehrter Entsprechung selbst auch als Arbeiter begreifen – als Arbeiter des Dokumentarischen, deren Arbeitsmaterial Bilder und Töne sind. Ihre Arbeit haben sie über all die Jahre unentwegt reflektiert – in Arbeitsnotizen, Produktionstagebüchern, Vorträgen und Essays, jetzt umfänglich herausgegeben von *Bert Rebhandl* in der exzellenten Schriftenreihe der Dokumentarfilmmittiative im Filmbüro Nordrhein-Westfalen. Eine hochintellektuelle Auseinandersetzung mit dem eigenen dokumentarischen Selbstverständnis und mit Grundfragen des Dokumentarischen überhaupt, belohnt mit der Nominierung für den Willy-Haas-Preis als eine der besten Publikationen zum deutschsprachigen Film im vergangenen Jahr.

Mit *ANNA ZEIT LAND*, entstanden in den Jahren 1989 bis 1993 und im Anschluss an *DER WEG NACH COURRIÈRES*, erweitern Hübner und Voss dann ihre Ästhetik und sprechen seitdem von einem «Kino der Momente», das ihnen als Idealvorstellung vor-schwebt. Ein dokumentarisches Erzählen, das nicht linear ist, offen für Assoziationen und frei von Zweckdramaturgie. Und das in diesem Band umfassend reflektiert wird.

Peter Kremiski

Bert Rebhandl (Hg.): *Christoph Hübner, Gabriele Voss. Film / Arbeit. Texte, Dokumente, Arbeitsnotizen*. Berlin, Vorwerk 8, 2014, 327 S., Fr. 27.40, € 19

Filmfrauen



Der Eröffnungsfilm des jüngsten Berlinale-Wettbewerbs stammte von einer Frau, und auch sonst waren Regisseurinnen hier besser vertreten als im Wettbewerb von Cannes, wo sich mangels Beiträgen von Frauen vor einigen Jahren ein entsprechender Protest formierte, der in Deutschland mittlerweile Ausdruck im Verein «Pro Quote Regie» gefunden hat.

Wie Frauen auch im Filmgeschäft benachteiligt wurden und werden, davon legt der Sammelband «Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen» umfassend Zeugnis ab. Aussagen von insgesamt 81 Filmfrauen (darunter 25 aus der früheren DDR) haben die Herausgeberinnen *Claudia Lenssen* und *Bettina Schoeller-Bouju* versammelt, in «fast vierjähriger Arbeit», wie sie im Vorwort schreiben. Sie selber charakterisieren das Buch als «Patchwork von Erfahrungsberichten, Essays, Statements und Reflexionen». Warum diese Aussagen «meist bei ausgeschaltetem Aufnahmegerät» stattfanden, erfährt man allerdings nicht, selbstredend auch nicht die Namen der «prominenten Schauspielerinnen, die die Anmutung der «Frauenfrage» nicht immer einschätzen konnten und sich zurückzogen.» Auf die kann man gut und gerne verzichten, schliesslich ist dieser Berufsstand hier mit *Fritzi Haberlandt*, *Julia Jentsch*, *Hanna Schygulla*, *Anna Thalbach* und *Laura Tonke* eindrucksvoll vertreten.

Das Schwergewicht liegt zwar auf Filmemacherinnen / Regisseurinnen, aber glücklicherweise sind auch andere vertreten: Filmwissenschaftlerinnen, Kuratorinnen, Dramaturginnen und Fernsehredakteurinnen, Festivalleiterinnen, Produzentinnen, Filmförderinnen, Kamerafrauen, eine Verleiherin und eine Cutterin. Die meisten Filmemacherinnen kommen aus dem Spielfilmbereich, es gibt einige Dokumen-

taristinnen, auch wenn dieser Bereich weniger stark vertreten ist als der Experimentalfilmbereich. Der Fokus liegt auf dem deutschsprachigen Raum, heisst es im Vorwort, erweitert wird er durch eine amerikanische Verleiherin und eine amerikanische Aktivistin und Bloggerin, Österreich ist mit fünf Namen vertreten, die Schweiz gar nicht.

Die grobe Chronologie der Anordnungen führt dazu, dass zentrale Ereignisse wie das «1. internationale Frauen-Filmseminar» im November 1973 im Berliner Arsenal-Kino gleich in mehreren Erfahrungsberichten präsent werden – eine Zeit, die sich durch Aufbruchstimmung und Enthusiasmus auszeichnete, als der Weg in die Institutionen gelegentlich leichter war: «Heute bekäme ich nicht einmal ein Praktikum bei meiner Vorbildung», schreibt die ehemalige ZDF-Redakteurin («Das kleine Fernsehspiel») *Sibylle Hubatschek-Rahn*. Mehrere Beiträge kreisen um das Schaffen von Netzwerken, auch der Text von *Martina Ludemann*, einer Mitarbeiterin des Goethe-Instituts, die die Relevanz des Instituts bei der Bekanntmachung von Filmen im Ausland aufzeigt.

Den «Blick zurück mit der Gegenwart zu verbinden» (Vorwort), gelingt sowohl in einzelnen Texten als auch in der Zusammenschau der Beiträge. Man erfährt, wie sich die DDR-Regisseurinnen *Evelyn Schmidt* und *Iris Gusner* spät persönlich begegneten, nachdem sie sich zuvor als Konkurrentinnen empfunden hatten. Auch ist zu lesen von «existentiellen Zwickmühlen» (Schmidt) von filmschaffenden Müttern – einem Problem, das sich bis in die Gegenwart durchzieht: *Julia von Heinz* zitiert aus einem «Emma»-Artikel, der ihre dreifache Mutterschaft als «Gefühle und Tralala» denunziert, dabei weiss sie selber genau, dass sie bei *HANNI UND NANNI* als Regisseurin

austauschbar ist, «weil es sich um eine Serie mit klaren Genreregeln handelt».

Zu den Frauen, die in diesem Band zu Wort kommen, gehört auch die Autorin *Heike Schwochow*, die mehrere Drehbücher geschrieben hat, die von ihrem Sohn Christian inszeniert wurden, zuletzt der Kinofilm *WESTEN* und der Fernsehfilm *BORNHOLMER STRASSE*. In der neunten Ausgabe von «Scenario. Film- und Drehbuch-Almanach» ist ihr das vom Herausgeber *Jochen Brunow* geführte Werkstattgespräch gewidmet (übrigens das zweite in dieser Reihe, das erste galt *Ruth Toma*). Auf 40 Seiten erfährt man einiges über die DDR und BRD, über familiäre Zusammenarbeit und über persönliche Nähe zu den Stoffen: «Wenn ich schreibe, schreibe ich mir auch etwas von der Seele, ich suche etwas, womit ich unter meine eigene Haut komme.»

Ebenfalls ein Rückblick auf eine DDR-Sozialisation findet sich im Beitrag von *Paul Salisbury*, selbstironisch mit dem Untertitel «Mein Weg vom Tagträumer zum Drehbuchautor in nur 360 Monaten» versehen. Des Weiteren reflektiert *Sascha Arango* über das Verhältnis von Drehbuch- und Romanschreiben, und *Xao Seffcheque* zeichnet die ausserordentlich lange Entstehungsgeschichte von *DIE KLEINEN UND DIE BÖSEN* nach, während *Bertrand Tavernier* und *Gerhard Midding* an den verstorbenen Drehbuchautor *David Rayfiel* erinnern, der für Tavernier *DEATH WATCH* und zahlreiche Filme für *Sydney Pollack* schrieb.

Zu den Frauen, die in «Wie haben Sie das gemacht?» nicht vertreten sind, gehört *Helma Sanders-Brahms*, die im Juni 2014 verstarb. Für den Band «Stilepochen des Films: Neuer Deutscher Film» hat sie einen Aufsatz über *Jutta Brückners HUNGERJAHRE* verfasst (wäh-

rend *Brückner* über *Sanders-Brahms' DEUTSCHLAND, BLEICHE MUTTER* schreibt). Das sind Beiträge mit persönlichen Erinnerungen und Referenzen geworden, alle anderen Texte stammen von Verfassern aus dem akademischen Bereich (teilweise auch aus den USA) und von Filmkritikern. Das zeitliche Spektrum reicht vom nüchternen Berlin-Film *ZWEI UNTER MILLIONEN* (1961) von *Victor Vicas* und *Wieland Liebske* bis zu *Edgar Reitz' HEIMAT – EINE CHRONIK IN ELF TEILEN* (1981–1984). Die behandelten Filme gehören durchgängig zum etablierten Kanon, da hätte ich mir schon ein wenig mehr Entdeckungsfreude gewünscht. Auch dass sich die meisten Texte zu Abhandlungen über den jeweiligen Regisseur entwickeln, scheint mir doch zu viel Autorenfilmtheorie zu sein. Die Beiträge sind durchweg zugewandt geschrieben und wecken Lust, viele Filme (von denen ich die meisten nach der Premiere nie wieder gesehen habe) erneut anzuschauen.

Frank Arnold

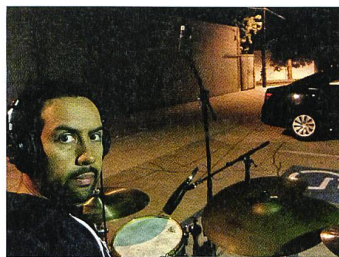
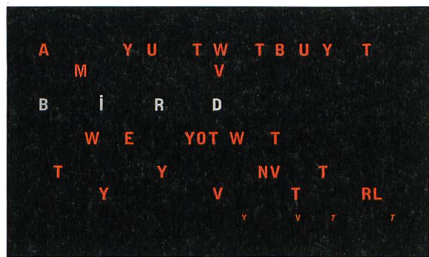
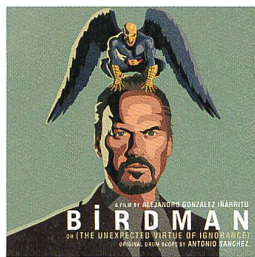
Claudia Lenssen, Bettina Schoeller-Bouju (Hg.): Wie haben Sie das gemacht? Aufzeichnungen zu Frauen und Filmen. Marburg, Schüren, 2014; 497 S., Fr. 40.90, € 29,90

Jochen Brunow (Hg.): Scenario 9. Film- und Drehbuch-Almanach. Berlin, Bertz + Fischer, 2015; 299 S., Fr. 34.40, € 24

Norbert Grob, Hans Helmut Prinzer, Eric Rentschler (Hg.): Stilepochen des Films: Neuer Deutscher Film. Stuttgart, Reclam, 2012; 349 S., Fr. 15.90, € 9,80

BIRDMAN

Antonio Sanchez, Martín Hernández



Inspiziert von seiner eigenen Midlife Crisis setzt sich der Mexikaner Alejandro G. Iñárritu in *BIRDMAN* mit seinem Hang zum Bedeutungsschweren auseinander. Während er die emotional aufgeladene Hektik seiner früheren Filme meist mit *Gustavo Santaolallas* melancholischen Ronroco- und Gitarrenklängen kontrastierte, treiben hier die Schlagzeugrhythmen seine Abrechnung mit Hollywoods Superheldenfixierung voran.

Dies wird schon in der Titelsequenz deutlich, mit deren Anlehnung an Godards *PIERROT LE FOU* der Regisseur den ambitionierten Bezugsrahmen setzt. Während die Buchstaben bei Godard losgelöst von *Antoine Duhamels* würdevollen Streichern in alphabetischer Reihenfolge erscheinen, rieseln sie in *BIRDMAN* synchron zu einem lebhaften Schlagzeugsolo von Antonio Sanchez über die Leinwand.

Zwar stellt auch Iñárritu die formale Konstruktion seiner Filme gerne aus, im Gegensatz zu Godard will er den Zuschauer damit jedoch immer auch emotional überwältigen. So folgt die Kamera dem Schauspieler Riggan Thomson während fast zweier Stunden ohne sichtbare Schnitte durch den Backstagebereich eines Broadwaytheaters, wobei die erzählte Zeit dieses kontinuierlichen *stream of consciousness* dank kunstvoll versteckten Zeitsprüngen mehrere Tage umfasst.

Um die Strenge des durchchoreografierten Schauspiels aufzubrechen, verlangte der Regisseur vom mexikanischen Jazzschlagzeuger Sanchez keine auskomponierten Themen, sondern freie Improvisationen. Anhand des Drehbuchs und Iñárritus lautmalender Anleitung vertonte Sanchez schon vor dem Dreh zwei Dutzend Szenen, die zu diesem Zeitpunkt erst im Kopf des Regisseurs existierten.

Iñárritu verwendete diese Aufnahmen während der ausgedehnten Proben als emotionales Metronom für die Schauspieler, weil er das für eine Komödie ausschlaggebende Timing aufgrund der formalen Konzeption von *BIRDMAN* nachträglich nicht mehr hätte korrigieren können. Im fertigen Film passten die sauberen Studioaufnahmen klanglich allerdings nicht mehr zur schmutzigen Atmosphäre der Schauplätze. Deshalb spielte Sanchez die gesamte Schlagzeugspur mit einem absichtlich verstimmten, unprofessionell zusammengesetzten Schlagzeug noch einmal Szene für Szene neu ein. Zum laufenden Film konnte er die Rhythmuswechsel diesmal präzise auf die Handlung anpassen und mit Akzenten und Breaks spezifische Worte und Handlungen herausheben, die im atemlosen Tempo des Films unterzugehen drohten.

Besonders komplex gestalteten sich dabei jene beiden Momente, in denen die extradiegetisch eingeführte Musik durch die visuelle Präsenz eines Schlagzeugers Teil der Handlung wird. Da nämlich nicht Sanchez selbst, sondern sein Freund *Nate Smith* im Bild zu sehen ist, musste er dessen beim Dreh improvisierte Schläge bildgenau in seine Improvisation integrieren.

Als Riggan sich in der Mitte des Films von seinem Alter Ego «Birdman» anstiften lässt, den von Selbstzweifeln genährten Zorn am arroganten Bühnenpartner auszulassen, kommentiert Sanchez dies im Stück «Schizo» mit flügel-schlagartigen Geräuschen. Für die zunehmende Verwirrung Riggans traktierte er seine Trommeln und Becken mit Fingern, Hämmern, Zweigen und Bürsten und nahm teilweise mehrere Spuren übereinander auf, sodass der Eindruck entsteht, ein vielarmiges Monster spiele da Schlagzeug.

Im Zusammenspiel mit den Weitwinkelnahaufnahmen und der Verweigerung erlösender Schnitte vermittelt der komplex strukturierte «drum score» ein Gefühl von Enge, Anspannung und Unentrinnbarkeit. Immer wieder füllt zudem «Birdman» den Raum mit einer dröhnenden Stimme im Stil von Christopher Nolans Batman-Filmen.

Iñárritus langjähriger Sound Designer *Martín Hernández* unterstützt sowohl den traumwandlerischen Eindruck als auch den Realismus der Steadicambilder, indem er den Hörpunkt mit der Kameraposition gleichsetzt oder vollständig Riggans Wahrnehmung simuliert. Dadurch bewegen sich sämtliche Geräusche ständig direktional durch den Kinosaal und gehen während Kamerafahrten oder Zeitsprüngen fließend ineinander über.

Genau gleich verfährt Hernández als Sound Editor mit den schwermütig dunklen Orchesterwerken von *Mahler*, *Tschaikowsky* und *Ravel*, die Riggan in seiner präntiösen Bühnenfassung von *Raymond Carvers* «What We Talk About When We Talk About Love» verwendet. Wenn Riggan seinen Bühnenmonolog über das Wesen der Liebe mit dem «Andante comodo» aus Mahlers neunter Sinfonie unterlegt, greift er damit auf diejenigen Emotionalisierungsstrategien zurück, die banale Superheldendialoge wie pathetische Weisheiten wirken lassen.

Die überlappend eingesetzten Stücke lösen sich hingegen immer wieder aus der erzählten Welt und laden die seltenen Momente der Sprachlosigkeit auf, etwa nachdem Riggan von seiner Tochter empfindlich gemassregelt wurde. Die Eröffnung einer unerwarteten Schwangerschaft kommentiert der Film gar mit *Ravels* «Pavane pour une infante défunte», die in Nolans

THE DARK KNIGHT RISES ebenfalls zum Einsatz kommt. Und als eine Schauspielerin Riggans Selbstvertrauen aufzubauen versucht, hören wir – ohne klaren Bezug zum Theaterstück – den getragenen Seelenschmerz von Mahlers «Ich bin der Welt abhanden gekommen». Dadurch öffnet Iñárritu der symbolisch überfrachteten Bedeutungssamkeit seiner früheren Filme auch in *BIRDMAN* wieder eine Hintertür.

Mit Riggans Realitätsverlust im dritten Akt verlieren auch die klassischen Werke jede Verankerung im Geschehen. Dieser Übergang manifestiert sich, als Riggan zu *Ravels* «Passacaille (très large)» die Bar verlässt. Im ersten Moment scheint die Klaviereileitung klanglich in der Bar verankert zu sein, der Streichereinsatz draussen auf der Strasse ist jedoch definitiv nur noch für Riggan und den Zuschauer zu hören.

Die darauffolgende Actionszene, die «Birdman» um ihn herum entstehen lässt, wird so präntiös wie selbstironisch von *John Adams*' «Chorus of Exiled Palestinians» untermauert. Schliesslich feiert der Film ja gerade auch insgesamt jenes technische Spektakel, dessen mythologisch unterfütterte Substanzlosigkeit er hier kritisiert. Das Spiel mit den Wahrnehmungsebenen gipfelt darin, dass Riggan das schwelgerische *Rachmaninow*-Thema als Leitmotiv für seine Realitätsflucht nach Belieben ein- und ausschalten kann.

Oswald Iten

Die bei Milan Records erschienene Soundtrack-CD enthält den integralen «Drum Score» in chronologischer Reihenfolge gefolgt von den klassischen Stücken in voller Länge. *Ravels* «Pavane» fehlt allerdings.

Das Ungeheuer Staat

LEVIATHAN / LEVIATAN von Andrei Swiaginzew



Interessant an Thomas Hobbes' Konzeption des Staats als Leviathan (und damit des Leviathans als Staat) ist ja, dass dem biblischen Ungeheuer dadurch eine zwar furchteinflößende, aber eben doch positive Rolle aufgenötigt wird. Während das Aramäische mit dem Begriff das Krokodil verbunden haben dürfte (und entsprechend mit dem Behemoth das Flusspferd), haben die Bibelübersetzungen zunehmend das Bild des Wals vermittelt – «Leuiathan nennet er die grossen Walfisch im meer», heisst es bei Luther –, selbstverständlich des Wals als eines grossen Fisches. Als gewaltigstes aller Lebewesen besingt ihn Miltons «Paradise Lost»: einem Vorgebirge gleich über die Tiefe hingelagert schläft oder schwimmt er, scheint ein Land in Bewegung, durch seine Kiemen ein Meer einziehend und durch seinen Rumpf es ausblasend – «Hugest of living Creatures, on the Deep / Stretch like a Promontorie sleeps or swimmes, / And seems a moving Land, and at his Gilles / Draws in, and at his Trunck spouts out a Sea».

In der Rezeption von Hobbes' 1651 erschienener Theorie des Staats hat – wohl nicht zuletzt dem furchterregenden Bild des Leviathans geschuldet – dessen negative Wahrneh-

mung dominiert. Wenn der russische Regisseur Andrei Swiaginzew seinen jüngsten Film LEVIATHAN betitelt, so steht dahinter fraglos die Auffassung einer monströsen Staatsgewalt. Dabei darf offenbleiben, ob hier nun systemische oder endemische Gewalt gezeigt werde, ob der Missbrauch – in Umkehrung des Hobbes'schen Postulats, dass Aufgabe des Staats eben sei, den Menschen vor dem Menschen zu schützen – allen staatlichen Systemen inhärent sei oder nur gerade diesem, auf dessen Gebiet der Film entstanden ist (bei einem Budget von sieben Millionen Dollar immerhin zu einem Drittel mit staatlichen Fördergeldern): dem russischen. Repräsentiert durch Politik, Polizei und nicht zuletzt Justiz wird das Bild einer Staatsgewalt entworfen, die dem Rechtsempfinden nicht nur des westlichen Betrachters Hohn spricht, sondern genauso demjenigen Kolyas, des bedrohten, verhöhnten, erpressten und schliesslich unter fingierter Mordanklage für Jahre ins Gefängnis versenkten Protagonisten.

Überraschender als diese altbekannte unheilige Allianz ist die Funktion, die hier die Kirche wahrnimmt. Bemerkenswert der Machtanspruch, mit dem sie auftritt, die Selbst-

sicherheit ihres obersten Repräsentanten. Wer hier das Sagen hat, führt der Kirchenobere, der den skrupellos-korrupten Bürgermeister bald in scheinbar unverbindlichen Floskeln berät, bald in scharfem Ton abkanzelt, ebenso vor Augen wie der verendete Leviathan in Form eines (sichtlich künstlich gefertigten und aufwendig montierten) Skeletts eines gestrandeten Grosswals. In Worte fasst die Demontage des Staats und die Inthronisation der neuen Macht ein demütiger kleiner Pope. Er tut es, indem er Kolya die berühmte Bibelstelle aus dem Buch Hiob, Kapitel 40, Vers 25f. zitiert, wo Gott fragt (und selbstverständlich impliziert, dass nur er dergleichen könne – was wiederum in jedem bessern Walfängerroman trotzigen Widerspruch auslöst): «Ziehst du den Leviathan mit der Angel herbei, und hältst du mit dem Seil seine Zunge nieder? Kannst du einen Binsenstrick durch seine Nase ziehen und mit einem Dorn seine Kinnlade durchbohren?» Gott und damit die Kirche hat den Leviathan, mithin den Staat, so gründlich an der Angel, dass der gerade noch fähig scheint, ihren Wünschen zu willfahren. Und so wird denn ihr neues Gotteshaus in allem Prunk an der Stelle stehen, wo sich einst Kolyas wunderschön gelegenes, nun brutal von einem Bagger wie ein urplötzlich materialisierter Leviathan – oder vielleicht doch eher ein T. rex – demoliertes und dem Erdboden gleichgemachtes Elternhaus befand (während sich die Dorfjugend in den Ruinen der alten Kirche mit ihren Fresken vergnügt).

Das Walgerippe, das allerdings nur wenige Male ins Bild kommt, ist das einzige offen symbolische (und durch seine Künstlichkeit etwas aufgesetzt wirkende) Element im Film – ein Novum beim 1964 in Nowosibirsk geborenen Regisseur, der sich zumal in seinem berückenden Erstling, DIE RÜCKKEHR (WOSWRASCHTSCHENIJE, 2003), bereits als Meister in der Kunst erwies, die Dinge so als Zeichen zu setzen, dass sie stets in Relation zu den Handlungen der Figuren

standen und entsprechend ein untergründiges System an Verweisen schufen. Allenfalls von symbolischem Gehalt ist der einmal kurz im Fernseher zu sehende Schriftzug Pussy Riot – geschrieben mit dem Blut zweier ermordeter Frauen, wie Swiaginzew sagt, der den Film aber offensichtlich nicht weiter in Zusammenhang mit den Vorgängen um die Punkband bringen will. Das symbolträchtige Gerippe liegt am Strand von Teriberka, an der Küste der wilden Barentsee, zwischen lauter Fischerbootskeletten (man sieht sie auch bei einem Onlinebesuch des kleinen Orts östlich von Murmansk auf der Halbinsel Kola, während die städtische Szenerie aus dem südlich von Murmansk gelegenen Kirowsk stammt). Die Wahl der Drehplätze erfolgte, wie Swiaginzew dazu sagt, aufgrund ihrer erhabenen Schönheit, des Gefühls wegen, «am Rand der Welt» zu sein. Auch wenn es unglaublich klinge, im Drehbuch, das er zusammen mit *Oleg Negin* schrieb, habe es weder einen Strand noch das Meer noch ein Skelett gegeben. Erst nachdem sie Dutzende kleinere Städte im weiteren Umfeld Moskaus abgeklappert hätten, seien sie hier oben fündig geworden.

Das Hiob-Zitat legt den Gedanken nahe, in Kolya einen neuen Hiob zu sehen. Doch wenn er voller Zorn den kleinen Priester fragt, wo er denn sei, sein Gott, dann aus Verzweiflung, weil er eben die Leiche Lilyas, seiner Frau, an der Flussmündung unten gefunden hat. Ist sie ertrunken, wurde sie angespült, hat sie sich – wie wir wohl annehmen dürfen – das Leben genommen? Jedenfalls ist Kolya kein Dulder, der ein göttliches – und gar ein staatliches – Verdikt hinnähme. Entschlossen kämpft er für sein Recht, und obwohl er der Gegenseite jede Schandtats zutraut, realisiert er zu spät, dass es hier, wo nicht um Leben und Tod, so doch um Existenz oder Nichtexistenz geht. Mit seinem Freund Dmitri, einem smarten Anwalt aus Moskau, hofft er, die plumpen Winkelzüge des brutalen Bürgermeisters kontern zu können. Je mehr Er-



folg die beiden zunächst haben, desto gefährlicher wird ihre Lage. Dmitri lässt sich zwar auf eine kurze Affäre mit Lilya ein, was Kolya umgehend sanktionieren wird, doch die verstohlene Rückkehr im Morgengrauen nach Moskau, die eher einer Flucht gleicht, ist beflügelt durch die Schlägerbande des Bürgermeisters.

Dieser Wadim Tschelewiat ist neben Lilya – die ähnlich wie Maria Bonnevies geheimnisvolle Vera in *DIE VERBAN- NUNG* (2007) in ihr Mysterium eingesponnen bleibt – zweifellos die faszinierendste Figur. Extrem vulgär, selbst in den deutschen Untertiteln, taumelt er schon bei seinem ersten Auftritt besoffen aus dem Auto, bleibt aber, obwohl hilflos gegenüber der Argumentation des Anwalts, von lauernder Gefährlichkeit. Für den erst für diesen Februar angesetzten Kinostart in Russland mussten wegen eines neuen Gesetzes gegen Obszönität zahlreiche Dialogstellen unkenntlich gemacht werden. Wohl zu Recht erachtet Swiaginzew die Eingriffe nicht als Zensur; die beanstandeten Passagen konnten einfach durch Geräusche überdeckt werden. Für den nicht-russischen Betrachter wohl noch befremdlicher als die Vulgaritäten muten die permanenten Saufereien an. Den Eindruck, dass da kein Leitungswasser aus den Flaschen rinnt, bestätigt der Regisseur in Bezug auf den Umgang mit Alkohol und die Darstellung von Trunkenheit. So hätten sie sich alle darauf geeinigt, um ein realistisches betrunkenes Verhalten darzustellen, sich während der Aufnahmen tatsächlich zu betrinken. Der Einzige, der bei diesem – nebenbei gesagt doch eher befremdlichen – Verständnis von Realismus nicht habe mitmachen wollen, sei der Darsteller des Bürgermeisters gewesen. Der Zuschauer erhebt gewissermassen das Glas auf *Roman Madjanow*.

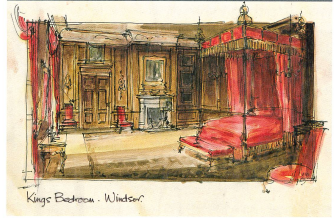
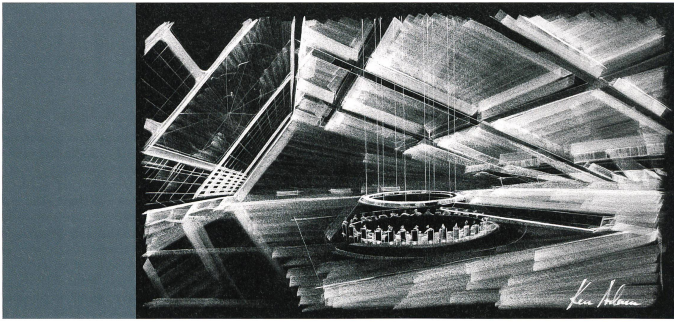
Insgesamt gilt für *LEVIATHAN* aber wie für den vorangegangenen *ELENA* (2011), dass Andrei Swiaginzew mehr als nur ein Meister des Atmosphärischen ist. Nach den – mögli-

cherweise nur vermeintlich – «zeitlosen» Ergründungen der beiden ersten Filme hat er zu Formen der Analyse des heutigen Russland gefunden, die kinematografisch nicht ihresgleichen haben dürften. Die wütende Reaktion des Kulturministers, Wladimir Medinsky, der dem Regisseur die Anschwärtzung seines Landes vorwarf, um die Anerkennung des Westens zu gewinnen, mag ein Beleg für die Wahrhaftigkeit der im Film dargestellten Verfilzungen, Manipulationen, Betrügereien und skrupellosen Anwendungen von Gewalt sein. Doch ebenso arbeitet Swiaginzew weiter an seinem grossen Thema, das hier freilich etwas in den Hintergrund tritt: der Familie, die erneut unrettbar zerfällt. Er tut dies mit immer demselben technischen Stab, mit *Mikhail Kritschman*, dem hervorragenden Kameramann, mit *Andrei Dergatschew*, der in seinen letzten drei Filmen den Ton gemacht und für die beiden ersten die Musik geschrieben hat. Hier nun stammt sie von *Philip Glass*, der ursprünglich eine Originalkomposition hätte schreiben sollen, die dann aus Zeitgründen nicht zustande kam. Sparsam eingesetzt, erklingen so zu den allerersten Bildern wie zu den letzten, in denen ein bewegtes Meer eisblau gegen schwarze Felsen anbrandet, Passagen aus dessen «Akhnaten» (1983), der Echnaton-Oper. Raffiniert davor die dem Kirchenmann zum Schluss in den Mund gelegten Worte. Nicht nur, dass Christus die Lüge entlarvt habe, sagt dieser bei der Einweihung der neuen Kirche zur versammelten lokalen Nomenklatura: Erkennt die Wahrheit, und die Wahrheit wird euch frei machen – dem russischen Publikum dürfte sich der Doppelsinn leicht offenbaren.

Christoph Egger

R: Andrei Swiaginzew; B: A. Swiaginzew, Oleg Negin; K: Mikhail Kritschman; S: Anna Mass; A: Andrei Ponkratow; Ko: Anna Batuli; M: Philip Glass; T: Andrei Dergatschew. D (R): Alexei Serebriakow (Kolya), Elena Lyadowa (Lilya), Wladimir Wdowitschenkow (Dmitri), Roman Madjanow (Vadim Cheleviat). P: Non-Stop; Alexander Rodnianski, Sergei Melkumow. Russland 2014. 140 Min. CH-V: Cineworx; D-V: Wild Bunch





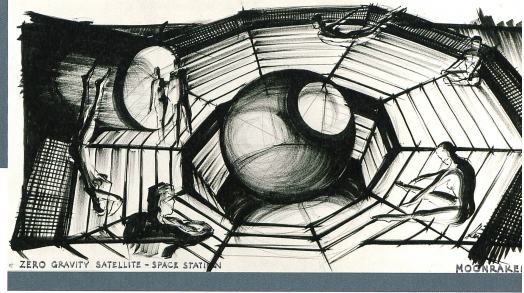
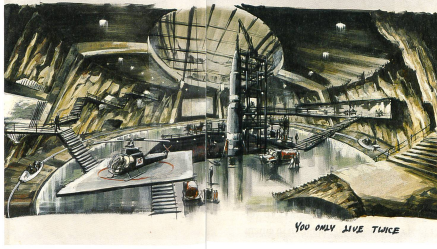
Entfaltungsräume für das Böse

Ken Adam, Production Designer

Ken Adam, der populärste aller Filmarchitekten, wird mit einer Ausstellung im Berliner Filmmuseum gewürdigt. Von Frank Arnold

Als Ronald Reagan bei seinem Amtsantritt als US-Präsident 1981 während der Tour durch das Weisse Haus verlangte, den «War Room» zu sehen, musste er sich erklären lassen, dass es den nur in Stanley Kubricks DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964) gab. Welch schöner Beweis für die Wirkgewalt der Bilder könnte es geben, wenn jemand, der fast dreissig Jahre lang als Schauspieler mit der Kunst der Illusion sein Geld verdiente, dieser Illusion so vollkommen erliegen konnte? Ken Adam, der eben diesen «War Room» entworfen hatte, dürfte das sicherlich geschmeichelt haben: dass einer seiner Entwürfe, auch wenn er seinerzeit als «bigger than life» empfunden wurde, Jahre später als real gelten konnte.

Zweifellos ist der 1921 als Klaus Hugo Adam in Berlin Geborene der berühmteste Vertreter seiner Zunft, davon legt schon die umfangreiche Bibliografie Zeugnis ab: neben dem umfassenden Werkstattgespräch, das Christopher Frayling mit ihm führte («Ken Adam. The Art of Production Design», London 2005) und diversen Sammelbänden liegen auch auf Deutsch mehrere Bücher vor, vom Ausstellungskatalog (1994) über das biografisch orientierte Buch von Alexander Smolczyk, «James Bond, Berlin, Hollywood. Die Welten des Ken Adam» (2002) bis zu Petra Kisslings Untersuchung «Macht(r)räume. Der Production Designer Ken Adam und die James-Bond-Filme» (2012). Ihnen fügt sich mit dem Katalog zur Berliner Ausstellung eine weitere willkommene Publikation hinzu, die viele Facetten abdeckt und – wie auch die Ausstellung – aus dem Vollen schöpfen konnte, nämlich dem Archiv des Künstlers, das dieser 2012 dem Berliner Filmmuseum übergeben hat. Dort soll es nach seinem Wunsch für die Forschung und als Inspirationsquelle zur Verfügung stehen.



Die Ausstellung ist dementsprechend nur der erste Schritt zur Aufarbeitung und Präsentation der Sammlung Ken Adam durch die Deutsche Kinemathek. So soll Ende 2015 ein Bestandsverzeichnis im Netz stehen. Insgesamt 6200 Objekte, darunter 4000 Zeichnungen, aber auch Familienfotos, Briefe, Aufzeichnungen und Home Movies, ebenso seine beiden Oscar-Statuetten, umfasst die Sammlung; 320 Exponate auf 420 Quadratmetern Fläche sind in der Ausstellung zu sehen.

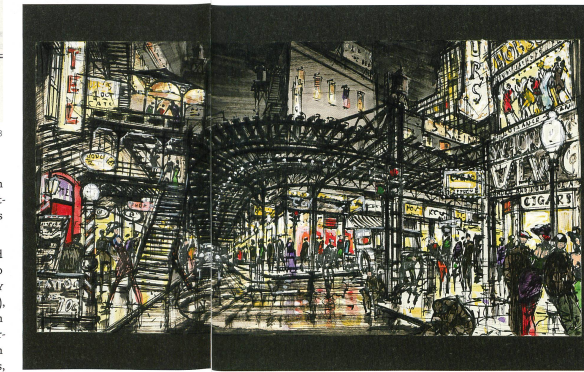
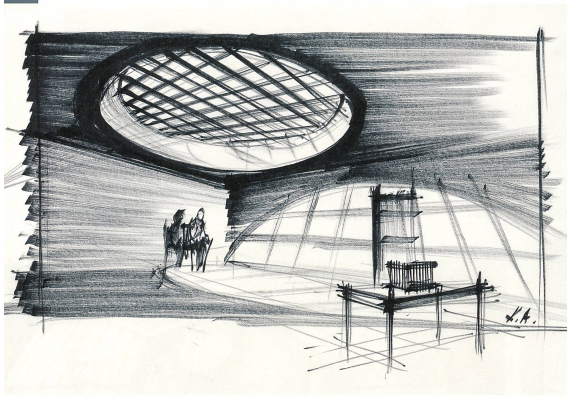
Die Popularität von Ken Adam hat vor allem einen Namen: Bond, James Bond. Für insgesamt sieben James-Bond-Filme, von DR. NO (1962) bis zu MOONRAKER (1979), entwarf er die Sets, wobei vor allem die Schaltzentralen des Bösen im Gedächtnis bleiben, seien sie nun verborgen in Vulkanen oder

erweisen sie sich als unterirdisch-zweigeteilte Labyrinth. Da die Schurken mit ihren megalomaniischen Plänen für die Weltherrschaft überlebensgross waren, mussten sie natürlich auch in den entsprechenden Räumen residieren. «Bigger than life» ist deshalb die zutreffende Charakterisierung dessen, was Ken Adam hier entwarf – interessanterweise standen seine Entwürfe ganz am Anfang der Arbeit, die Geschichten wurden dann den Sets angepasst. Diese künden einerseits vom Zukunftsoptimismus der frühen sechziger Jahre, erhalten aber andererseits durch die Verknüpfung mit dem Bösen ambivalenten Charakter. Was für Schauspieler gilt, gilt offenbar auch für das Production Design: Das Böse bietet grössere Entfaltungsmöglichkeiten als das Gute, das am Ende triumphiert – die lustvolle Destruktion der Schaltzentralen des Bösen ist ein unverzichtbarer Teil des Kinoerlebnisses.

Dass Ken Adam für seine bahnbrechenden James-Bond-Designs nie einen Oscar bekommen hat, ist verständlich, galten die Filme doch seinerzeit als pures Entertainment, wenn nicht sogar als filmische Propaganda des Kalten Krieges – zu Feuilletonereignissen wurden sie erst sehr viel später. Die begehrten Statuetten bekam Ken Adam schliesslich für zwei künstlerisch wertvolle Historienfilme, für Kubricks BARRY LYNDON (1975) und für Nicolas Hytners THE MADNESS OF KING GEORGE (1994).

Neben den Orten der Filme würdigt die Ausstellung auch die prägenden Orte aus Ken Adams Leben: das liberal-grossbürgerliche Berlin der Weimarer Republik, wo er 1921 als Sohn eines Kaufhausbesitzers als drittes von vier Kindern geboren wurde. Vater Fritz (im Begleitbuch charakterisiert als «lebenslustiger Nachtschwärmer») verstand sich im Übrigen auf werbewirksames Entertainment, um für sein Unternehmen die Trommel zu rühren, dazu gehörte auch die Unterstützung deutscher Polarexpeditionen (die im Gegenzug von seinem Kaufhaus exklusiv ausgestattet wurden). Den Entwurf von Mies van der Rohe (aus Glas und Stahl) für sein geplantes neues Kaufhaus lehnte er 1929 zwar als zu avantgardistisch ab, aber Leidenschaft gehörte für ihn zum Geschäft, so hatte er neun Jahre zuvor für 150 000 Mark die Rechte an Arnold Fancks DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS erworben, als der Film keinen Verleih fand. Sodann London, das 1934 zum Zufluchtsort für die jüdische Familie wurde, wo Ken Adam studierte, in einer Londoner Architektenfirma arbeitete und von 1943 bis 1945 als Pilot in der RAF

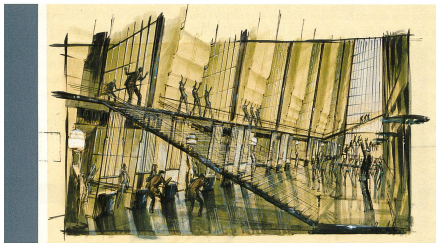
«You will find a circle in all my designs somewhere.»



1 Entwurf «War Room» für DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964), Regie: Stanley Kubrick; 2 Ken Adam am Set des «War Room» von DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB. Foto: SK Film Archives LLC, Warner Bros., University of the Arts London; 3 Entwurf «King's Bedroom» für THE MADNESS OF KING GEORGE (1994), Regie: Nicholas Hytner; 4 MOONRAKER (1979), Regie: Lewis Gilbert; 5 Entwurf «Zero Gravity» für MOONRAKER; 6 Entwurf «Volcano Lair» für YOU ONLY LIVE TWICE (1967), Regie: Lewis Gilbert; 7 Ken Adam in der Medieninstallation «Lines in Flow» (Berlin 2012) von Boris Hara-Tschachotin. Foto: Andreas-Michael Velters; 8 Entwurf «Tarentula Room» für DR. NO (1962), Regie: Terence Young; 9 DR. NO; 10 Entwurf «El Street» für PENNIES FROM HEAVEN (1981), Regie: Herbert Ross; 11 Ken Adam während den Dreharbeiten für TAKING SIDES – DER FALL FURTWÄNGLER (2001), Regie: István Szabó, Foto: Joseph Gallus Rittberg; 12 Entwurf «Bank» für PENNIES FROM HEAVEN; 13 Ken Adam am Set von PENNIES FROM HEAVEN

diente, wo er kurz nach Kriegsende zum Film kam und wo er bis heute lebt. Schliesslich Los Angeles, wo Ken Adam und seine Frau Letizia seit den siebziger Jahren mehrfach gelebt haben – und wo der Frank-Lloyd-Wright-Schüler Donald Lautner die Hightech-Ausstattung der Bond-Filme in die häusliche Umgebung brachte (wie es im entsprechenden Kapitel des Begleitbuches heisst).

Die Wechselwirkung zwischen den realen Orten der eigenen Biografie und den Phantasieorten der Filme wird nicht nur in den Berlin-Filmen deutlich, an denen Ken Adam arbeitete: von Robert Aldrichs *TEN SECONDS TO HELL* (1958) über Guy Hamiltons *FUNERAL IN BERLIN* (1966), *SALON KITTY* von Tinto Brass (1976), *COMPANY BUSINESS* von Nicholas Meyer (1991) bis hin zu István Szabós *TAKING SIDES – DER FALL FURTWÄNGLER* (2001), seiner letzten Arbeit fürs Kino, sondern gleich in der ersten Station des grössten Raums der Ausstellung, wenn man die Überschrift liest: «Verliese und Labore». Neben dem «Tarentula Room» aus *DR. NO*, Auftakt zu den Orten des Schreckens, an denen die wahnsinnigen Bond-Schurken ihre Gegenspieler quälen, sieht man hier auch die Zelle im realen Holloway Prison, wo Oscar Wilde einsass (*THE TRIALS OF OSCAR WILDE*, Regie: Ken Hughes, 1960) sowie einen antiken Folterkeller in *SODOM AND GOMORRAH* (Regie: Robert Aldrich, 1965). Dazu kommen die Folterinstrumente, etwa die Laserkanone, die Auric «Goldfinger» 1964 auf die Männlichkeit von James Bond richtet, oder die Psychofolter mittels eines psychedelischen Lichtbombardements, der Bonds Kollege Harry Palmer in Sydney J.uries *THE IPCRESS FILE* (1965) unterzogen wird.



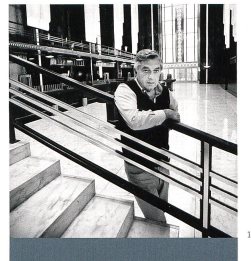
Um den Arbeitsprozess des Production Designers zu verdeutlichen, von der Idee zur Umsetzung, hat man in einem eigenen Raum eine Installation geschaffen. Da sieht man Ken Adam, den Flo-Marker (einen speziellen Filzstift) in der Rechten, die Zigarette in der Linken an den Entwürfen zum «War Room» sitzen. Bei «lines of flow» (so der Titel) schaut man Ken Adam gewissermassen über die Schulter und hört aus dem Off seine Stimme, die sich an die Arbeit vor über fünfzig Jahren erinnert, bevor schliesslich Zeichnungen und Zeichner verschwinden und den Raum freigeben für das Endprodukt, die Szene aus Kubricks Film.

Im Gegensatz zum Architekten kann der Filmarchitekt seiner Phantasie völlig freien Lauf lassen. Dass aber gerade das auch Architekten beeinflussen kann, davon legt der letzte Ausstellungsraum Zeugnis ab, nicht nur mit Entwürfen und Fotos, die Adams Arbeiten mit realen Bauten zusammenbringen, sondern auch in einem Video-Gespräch mit Daniel Liebeskind, der erzählt, wie seine Phantasie durch das Ansehen des ersten Bond-Films beflügelt wurde.

Mit den James-Bond-Filmen und mit Kubricks «War Room» hat sich Ken Adam ins Gedächtnis der Populärkultur eingeschrieben, aber natürlich zeigt die Ausstellung auch andere Facetten seiner Arbeit: Da sind etwa die Schulräume aus *GOODBYE MR. CHIPS* (Regie: Sam Wood, 1969), die detailverliebten Arbeitszimmer von Sherlock Holmes und Sigmund Freud in *THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION* (Regie: Herbert Ross, 1976) oder das Landhaus mit dem Gartenlabyrinth aus *SLEUTH* (Regie: Joseph L. Mankiewicz, 1972), in dem ein Schriftsteller und sein junger Rivale ihr tödliches Duell austragen – allesamt in Grossbritannien angesiedelte Filme, die von US-Regisseuren inszeniert wurden.

Mit Herbert Ross hat Ken Adam insgesamt sieben Mal zusammengearbeitet, bei *GOODBYE, MR. CHIPS*, *THE OWL AND THE PUSSYCAT* (1970), *THE LAST OF SHEILA* (1973), *THE SEVEN-PER-CENT SOLUTION*, *UNDERCOVER BLUES* (1993), *BOYS ON THE SIDE* (1995) und bei dem Depressionsära-Musical *PENNIES FROM HEAVEN* (1981), das die Vorlage, Dennis Potters sechsteilige BBC-Serie (1978), für die Leinwand und den amerikanischen Markt adaptierte. «Der ungewöhnlichste Musicalfilm der achtziger Jahre» (so Rainer Rother in seinem Beitrag im Begleitbuch

zur Ausstellung) mit seiner «düsteren Story», «zudem noch raffiniert und verfremdend in Szene gesetzt» dürfte das unbekannteste unter den grossen Werken Ken Adams sein. Dafür entwarf er «das bis dahin grösste je in einem Major Studio realisierte Set», die Schalterhalle einer Bank, die später Schauplatz für eine gigantische Tanznummer wird, die den Klassikern des Genres Tribut zollt. Bei einem Budget von 20 Millionen Dollar spielte der Film nur 9 Millionen Dollar ein und kam konsequenterweise in Deutschland gar nicht in die Kinos, sondern erschien als Videopremiere, ist zudem hierzulande nie auf DVD erschienen, was das Fehlen einer begleitenden Filmliste zur Berliner Ausstellung besonders bedauerlich machte.



«Bigger Than Life». Ken Adam's Film Design. Ausstellung im Museum für Film und Fernsehen, Berlin, noch bis zum 12. Mai 2012; die erste Nachspolisation ist (ab voraussichtlich Juni) im Münchner im Kunstfigur der Landesversicherungsanstalt.

Katalog: *Bigger Than Life. Ken Adam's Film Design*. Herausgegeben von Boris Hara-Tschachotin, Kristina Jaques, Peter Mäze, Rainer Rother. Bielefeld/Berlin,erber Verlag, 2014, 207 Seiten, 39,95 €, in der Ausstellung: 24,95 €

„Ich hatte keine Ahnung, wer Gene Kelly war“

Patricia Ward Kelly über ihren Ehemann, den Musicaltänzer und Regisseur Gene Kelly.

Die Zeit der Hollywood-Musicals ist längst vergangen. Aber auch wenn Sie nicht als Teenager davon träumten, einmal ebenso leichtfüßig und glamourös über eine Bühne zu schweben wie die grossen Tänzerinnen und Tänzer, kennen Sie bestimmt die beiden Namen Fred Astaire und Gene Kelly. Die beiden Stars könnten vom Typ und von ihrem Tanzstil her nicht unterschiedlicher sein, und doch sind sie beide der Inbegriff des Musicaltanzes. Es ist wohl auch nicht übertrieben zu behaupten, dass die «Singin' in the Rain»-Tanzszene im gleichnamigen Film die berühmteste überhaupt ist. Den wenigsten ist aber bewusst, dass Gene Kelly damals nicht nur der Star war, sondern auch Regie führte.

Auf eine nostalgische Reise in die Vergangenheit hat kürzlich Gene Kellys Witwe, Patricia Ward Kelly, im Zürcher Filmpodium geladen. An dem Ort, an dem ihr Mann 1956 die Premiere seines Lieblingsprojekts *INVITATION TO THE DANCE* feierte, eines Films, der ohne Worte und nur als Tanz Geschichten erzählt. Die zweieinhalbstündige Performance bietet eine Zusammenschau der schönsten Tanzszenen und einen Blick hinter die Kulissen, denn Gene Kelly wollte nicht nur als Tänzer erinnert werden, sondern als jemand, der sich der Vermittlung des Tanzes mit den Möglichkeiten des Mediums Film verschrieben hatte. Regie zu führen und die filmischen Mittel auszuschöpfen, waren die logische Folge.

Patricia Kellys Show «Gene Kelly: The Legacy» handelt aber in erster Linie von einer Liebesgeschichte. Mit 26 Jahren hat sie den 43 Jahre Älteren kennengelernt und von ihm gelernt. Alles über ihn, über Musik, über Tanz und über Film. Kelly hatte die junge Literaturwissenschaftlerin damals zu sich eingeladen, damit sie seine Biografie schreibe. Sie ist geblieben und schreibt heute daran.

Ihr leidenschaftliches Engagement, mit ihrer Show Gene Kellys Werk am Leben zu erhalten und seine Sicht auf sein Werk zu verbreiten, vermittelt auch ein Stück Filmgeschichte.

FILMBULLETTIN Patricia, wollten Sie selbst jemals Tänzerin werden?

PATRICIA WARD KELLY Nein, nie. Aber das Ironische ist ja, dass ich keine Ahnung hatte, wer Gene Kelly war, als ich ihn kennenlernte. Ich war Literaturwissenschaftlerin, ein Nerd, und irgendwie kam ich nie in Kontakt mit Filmen. Allerdings sollte ich Tanzstunden nehmen, weil ich ein hyperaktives Kind war. Aber ich war weder talentiert noch packte es mich. Ich war überhaupt nicht mit Filmen, Musicals vertraut, niemand führte mich an dieses Medium und Genre heran. Aber ich glaube, das war gut so, denn ich hatte kein vorgefasstes Bild von Gene. Jeder andere kannte ihn, und bei vielen hat er sogar irgendwie ihr Leben verändert.

FILMBULLETTIN Gene Kelly war ein genialer Tänzer, der mit vielen innovativen Ideen das Musical der vierziger und fünfziger Jahre beeinflusste. Welche Vorbilder und Inspirationsquellen hatte er selbst?



PATRICIA WARD KELLY Er wollte unbedingt, dass man sich wegen dieser Innovationen in der Choreografie und wegen seiner Arbeit hinter der Kamera an ihn erinnerte. Das ist ein Hauptgrund für meine Show, ich möchte den Menschen diese andere Seite des Tänzers Gene Kelly vorstellen. Was ihn wirklich definiert, sind Neuerungen. Dafür hatte er viele Einflüsse. Und er war wie ein Schwamm, hat alles aufgesogen. Alle Tänzer, die durch Pittsburgh kamen, wo er aufwuchs, hat er studiert. Er sah viele der damals grössten Performer, schaute sie sich an und nahm alles sehr schnell auf. Aber eine der wichtigsten Inspirationen war Douglas Fairbanks senior. Gene beobachtete, dass sich Männer anmutig bewegen und charmant und gewitzt sein konnten, dabei aber auch athletisch und stark. Als er beschloss zu choreografieren, begann er, sich moderne Tänzer anzuschauen, und studierte dann bei Martha Graham, Charles Weidman, Doris Humphrey. Er wollte mit der europäischen Tradition des Gesellschaftstanzes brechen, die Fred Astaire vertrat, und etwas Amerikanisches schaffen. Martha Graham versuchte das Gleiche, aber er wollte nicht wie sie zu diesen harten Rhythmen tanzen, sondern zu amerikanischen Popsongs, zu Gershwin und anderen. Er liess sich auch von Sportarten wie Eishockey und Baseball inspirieren. Der Körper ist dabei geerdet mit weit offenen Bewegungen. Das kombinierte er mit dem Wunsch, den Tanz in die Geschichte des Films zu integrieren, statt ihn als Nummer vom Plot zu separieren.

FILMBULLETTIN Sie haben Fred Astaire erwähnt, der gesagt haben soll: «Entweder tanzt die Kamera oder ich». Wie war Gene Kellys Beziehung zur Kamera?

PATRICIA WARD KELLY Die Kamera wurde beinahe zu einem der Tänzer. Für Gene war es etwas vollkommen anderes, für eine Bühne zu choreografieren als für die Kamera, die er gern das einäugige Monster nannte, weil er merkte, dass sie das Auge jedes einzelnen Zuschauers repräsentierte. Deshalb bewegte er die Kamera, damit



jeder Zuschauer den Tanz aus ganz verschiedenen Blickwinkeln sehen konnte. Die Kamera tanzt also mit den Tänzern und bewegt sich wie sie. So hat man das vorher noch nie gemacht. Busby Berkeley ein bisschen.

FILMBULLETTIN Berkeley ging es in Massenszenen aber mehr um Ornamentales und nicht um einzelne Tänzer.

PATRICIA WARD KELLY Genau, Berkeley wollte hundert Geigen filmen. Gene hat sicher auch da etwas gelernt, aber er wollte Intimität mit der Kamera erreichen. In dieser Hinsicht glichen sich Gene und Fred Astaire: Beide bestanden auf Ganzkörperaufnahmen und vermieden komische Winkel, die den Körper verzerren. Gene benutzte nur eine Kamera und schnitt auch in der Kamera. Er wusste genau, wie es am Schluss aussehen würde, und hätte niemals den Film einem Cutter allein überlassen. Die Bewegungen der Kamera stimmte er mit dem Rhythmus der Musik ab, sodass sich das Filmmstück A nur mit B verbinden liess, und B nur mit C. Er war gegen Grosseaufnahmen, weil man da immer von der Performance weg-schneidet und den Tanz zerstört. Als ich in Bangkok war, hatten sie die falsche Bildmaske beim Projektor und fragten mich, ob ich es vorziehe, den Kopf oder lieber die Füsse abzuschneiden.

FILMBULLETTIN Was für eine Wahl!

PATRICIA WARD KELLY Genau, wenn man den Kopf abschneidet, verliert man die Individualität der Figur, die der Tänzer spielt. Schneidet man die Füsse ab, verliert man die Bewegung. Aber das ist genau das, was heute gemacht wird. Die Performance wird in Einzelaufnahmen aufgelöst. Da ein Close-up, dann die Füsse, dazwischen eine Handbewegung.

FILMBULLETTIN Man muss den Tanz sozusagen im Kopf zusammensetzen.

PATRICIA WARD KELLY Anscheinend braucht das Publikum eine hyperkinetische Bewegung. Aber ich glaube nicht daran, weil ich Genes Tanzfilme auf der ganzen Welt gezeigt habe und beobachten konnte, wie junge Leute an der Leinwand kleben und sagen: «Oh my God, da gibt es ja keinen Schnitt.» Da sind Schnitte, aber in der Bewegung, sodass man sie nicht bemerkt.

FILMBULLETTIN Ihr Mann kannte sich sehr gut mit der Filmtechnik aus. Ich denke beispielsweise an die berühmte Szene aus *COVER GIRL*, in der er mit sich selbst tanzt. Wie haben sie damals diese Präzision erreicht?



PATRICIA WARD KELLY Es war das erste Mal, dass man in einer Doppelbelichtung die Kamera bewegt hat. Sie haben die Tanzszenen gedreht, dann alles mit schwarzem Samt zugedeckt und das Ganze wiederholt. Gene und die Kamera mussten im Dunkeln die Markierungen treffen. Wie Sie sagten, die Präzision war unglaublich. Man musste Hilfslinien einführen und darauf achten, dass Genes Nase sich immer auf der gleichen Höhe befand und in der gleichen Distanz zur Kamera. Der Regisseur Charles Vidor hielt es für nicht machbar und verliess das Set. Gene wusste, dass es möglich war, wenn sich die Kamera im gleichen Rhythmus bewegte und auf den Tanz zeitlich abgestimmt war. Wenn er und die Kamera die Markierung zur selben Zeit trafen, waren sie synchron. Mit dem Computer wäre es heute ganz leicht.

FILMBULLETTIN IT'S ALWAYS FAIR WHEATHER wurde in Cinemascope gedreht, damit verändert sich der für den Tanz zur Verfügung stehende Raum. Wie hat Kelly versucht, mit seiner Choreografie auf diese technische Neuerung zu reagieren?

PATRICIA WARD KELLY Cinemascope ist kein gutes Format für Tanz. Aber damals näherte sich das Musical als Genre seinem Ende, sodass man nach neuen Technologien suchte, um das Publikum ins

Kino zu bringen. In der berühmten Rollschuhnummer fährt Gene in den Strassen über weite Strecken und das passt mit seinem Umgang mit der Kamera. Für ihn ist Tanz dreidimensional wie eine Skulptur. Im Film aber verliert man die dritte Dimension, und Gene suchte immer nach Möglichkeiten, Tanz räumlich wirken zu lassen. Zum Beispiel nutzte er die kinetische Energie einer Bewegung auf die Kamera zu. Da er wörtlich den Tanz auf die Strasse brachte, konnte er damit arbeiten. Zum anderen gibt es viele senkrechte Linien, wenn er an Fenstern, Türen, Treppen vorbeifährt. Er nutzte jede Vertikale als Impuls, der das Bild beschleunigt und es mit Energie auflädt.

FILMBULLETTIN Auch bei diesem Film hat er Regie geführt. Wie ist er überhaupt Regisseur geworden?

PATRICIA WARD KELLY Begonnen hat er mit Tanzunterricht und wollte Choreograf werden. Deshalb ging er zum Broadway, konnte dort aber keine Anstellung als Choreograf finden. So fing er an aufzutreten. Als er nach Hollywood kam, schmitt der Regisseur bei seiner Tanznummer weg, während Gene auf der Bühne war. Da hat er gemerkt, dass er seine Arbeit nur kontrollieren konnte, wenn er auch selbst Regie führte. Und COVER GIRL war der Wendepunkt.

FILMBULLETTIN Einige der wichtigsten Filme drehte er zusammen mit Stanley Donan als Koregisseur. Wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?

PATRICIA WARD KELLY Um vor der Kamera zu sein und gleichzeitig Regie führen zu können, brauchte Gene hervorragende Assistenz. Und die hatte er in Stanley, Carol Haney und Jeanne Coyne, die seine zweite Frau wurde. Sie verstanden alle sehr viel von Tanz und Rhythmus und überwachten die Bewegungen der Kamera, halfen den Kameraleuten. Und Stanley war sehr gut in all dem. Er hatte ein gutes Gefühl für Musik und die Kamera. Gene wollte ihm zu einem Karriereprung verhelfen und verlangte, dass Stanley als Koregisseur und Choreograf genannt wurde. Stanley Donan ist kein Choreograf, aber er war in diesem Prozess sehr hilfreich. Gene hätte ohne ihn das alles nicht machen können. ON THE TOWN war ihre erste Zusammenarbeit.

FILMBULLETTIN ON THE TOWN wurde nicht im Studio, sondern in den Strassen New Yorks gefilmt. Das muss schwierig gewesen sein in einer schwer kontrollierbarer Umgebung.

PATRICIA WARD KELLY Sie haben wild und schnell ohne Bewilligung gedreht. Gene hatte eine Stoppuhr und zählte alles ein. In einer Szene fährt ein Schiff aus dem Hafen aus, sie hatten nur eine einzige Chance, es hinzukriegen. Das Schiff konnte ja nicht zurück kommen. Das war eine grosse Sache, denn sie drehten auf Technicolor und Technicolor schickte immer Techniker mit auf den Dreh, die auf die Standards der Beleuchtung achteten. An diesem Tag war der Himmel bewölkt und grau, sodass der Kameramann sagte, es könne nicht innerhalb des Technicolorbereichs gefilmt werden. Gene meinte nur: Weitermachen. So haben sie die Klappe umgedreht, was bedeutete, dass sie unter Protest drehten. Zurück in Kalifornien dachten sie, es sei nichts daraus geworden, aber es stellte sich als wunderbares Material heraus.

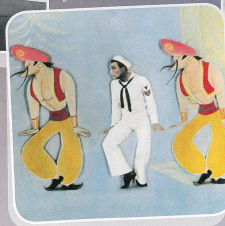
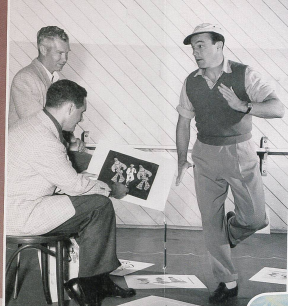
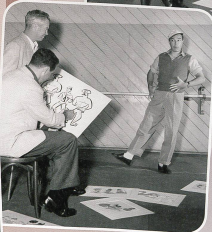
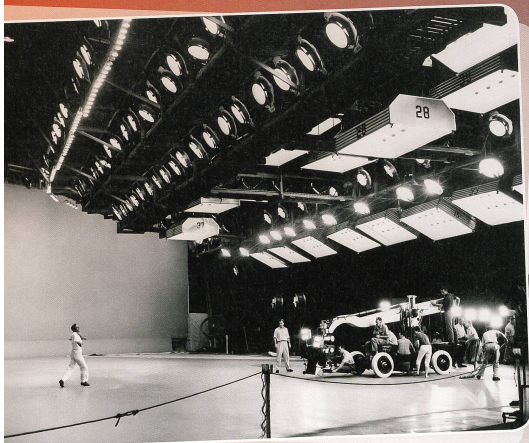
FILMBULLETTIN INVITATION TO THE DANCE sollte ein Kunstfilm werden und nicht eine grosse MGM-Kiste. Was war Gene Kellys ursprüngliche Vision des Projekts?

PATRICIA WARD KELLY Der einzige Grund, weshalb Gene einen Vertrag mit MGM unterschrieben hatte, war, dass sie ihn diesen total experimentellen Film machen liessen. Er sah ihn als Hommage an Tänzer und als Geschenk an die Tanzwelt. Heute sieht man Tanz im Fernsehen die ganze Zeit. Aber damals gab es auch im Film nicht wirklich viel Tanz, nur Fred Astaire und Gene. Und Gene wollte der Welt zeigen, dass es noch mehr Tänzer gab, grossartige Tänzer beim Royal Ballet und an der Pariser Oper. Aber wenn Sie nicht nach London oder Paris reisten, konnten Sie sie nicht sehen. Deshalb wollte er sie der Welt vorstellen und dank Film zugänglich machen. Und MGM hat zugestimmt. Es sollten keine Stars in diesem Film sein. Der Deal war, dass er in Europa arbeiten und in der Folge in allen Filmen spielen würde, die sie wollten, wie THE DEVIL MAKES THREE und SEAGULLS OVER SORRENTO. Eine totale Verschwendung seines Talents. Mit dem Drehort in England waren bestimmte Einschränkungen verbunden, und sie mussten mit einer bestimmten Anzahl englischer Tänzer arbeiten. Mit dem sehr kleinen Budget konnte sich Gene die Stars nicht leisten, die er gern gehabt hätte. Deshalb wollte MGM, dass Gene auch auftrat.

FILMBULLETTIN War das nicht von Anfang an geplant?

PATRICIA WARD KELLY Nein, er hatte zwar eine klassische Tanzausbildung, aber damals hätte es ein extrem hartes Training bedeutet, um das Niveau der Royal-Ballett-Stars zu erreichen, wenn das überhaupt möglich gewesen wäre. So musste er die Geschichte umschreiben, damit sie seinen Fähigkeiten entsprach. Das war einfach ein Rückschlag von vielen. Er hat auch eine Sequenz gedreht, die jetzt nicht mehr existiert, in der er klassischen Tanz mit wunderbarer Popmusik gepaart hat. Das Studio hat es nicht verstanden.

1: Cid Charisse und Gene Kelly in 'SINGIN' IN THE RAIN' (1952). Regie: Gene Kelly und Stanley Donen; 2: Gene Kelly bei den Dreharbeiten zu 'INVITATION TO THE DANCE' (1956); 3: 'SINGIN' IN THE RAIN'; 4: Gene Kelly in 'COVER GIRL' (1944). Regie: Charles Vidor; 5: Gene Kelly in 'IT'S ALWAYS FAIR WEATHER' (1955). Regie: Gene Kelly und Stanley Donen; 6: Frank Sinatra, Ines Maurin und Gene Kelly in 'ON THE TOWN' (1949). Regie: Gene Kelly und Stanley Donen; 7: Dreharbeiten zu 'ON THE TOWN'; 8: Dreharbeiten zu 'INVITATION TO THE DANCE'; 9: Gene Kelly mit Zeichnern für die Animationssequenzen in 'INVITATION TO THE DANCE'; 10: 'INVITATION TO THE DANCE'; 11: Patricia Ward Kelly



Also musste er eine neue Sequenz erfinden und kam auf die Idee mit der Animation. Zunächst waren MGM begeistert, aber dann haben sie beschlossen, dass es kein Arthousefilm werden würde, sondern ein Blockbuster. So haben sie Gene verpflichtet, in allen drei Sequenzen aufzutreten. Und die Produzenten wollten Grossaufnahmen von Vorzeigeschönheiten. Aber Gene wollte das nicht. Also musste er andere Tänzer finden, die den Ansprüchen Hollywoods genügen. Und das Ganze hat sich sehr gewandelt.

FILMBULLETTIN Der Film wurde in England gedreht, mit vielen europäischen und russischen Tänzern, er war ein grosser Erfolg in Zürich und hat in Berlin den Goldenen Bären gewonnen. War es eher ein europäischer Film?

PATRICIA WARD KELLY Nicht nur. Die Kritiker in New York damals haben den Film gewürdigt. Erst neuere Kritiken haben eine verdrehte Perspektive, vielleicht weil der Film nicht so viel Geld eingespielt hatte wie die anderen.

FILMBULLETTIN Ich habe gelesen, Gene hätte es bereut, den Film gemacht zu haben.

PATRICIA WARD KELLY Überhaupt nicht. Er bereute, was geschehen war, nicht dass er ihn gemacht hatte. Es war der erste Film, der nur

getanzt war. Und in einem Brief beschreibt er die Premiere hier in Zürich als den Höhepunkt seines Lebens.

FILMBULLETTIN Wie kam es zu dieser Uraufführung im Zürcher Studio 47?

PATRICIA WARD KELLY Es gab eine MGM-Filiale in Zürich. Gene empfand es als Privileg, in einer internationalen Kulturhauptstadt die Premiere zu feiern, und ich glaube, er hat hier ein Verständnis gespürt. Offensichtlich ein grosses Tanzpublikum. Es war sein einziger Film, der nicht im Radio City in New York seine Premiere hatte. Ich glaube, MGM wussten nicht, wie sie den Film verkaufen sollten. Sie vermarkteten ihn als eine Multimillion-Produktion, obwohl es nur ein 900.000-Dollar-Film war. Gene muss sich schrecklich betrogen gefühlt haben. Das Studio schätzte den Verlust auf eine Million Dollar. Also vereinigte Gene ein paar Leute, die den Film zurückkaufen wollten. Aber MGM weigerte sich. Sie sagten, sie hätten ohnehin nie an den Film geglaubt, obwohl sie in Wahrheit anfangs meinten, es sei ein aussergewöhnliches, innovatives Projekt. Ein Grund, wieso Gene wollte, dass ich seine Biografie schreibe, war, dass die Wahrheit über 'INVITATION TO THE DANCE' publiziert würde. Weil ihm derart viel daran lag, wie über den Film

gesprochen wird. Und die Geschichte in den Büchern ist einfach nur falsch.

FILMBULLETTIN Gestern Abend wurde 'INVITATION TO THE DANCE' am Ort seiner Premiere gezeigt. Wie war diese Erfahrung für Sie?

PATRICIA WARD KELLY Es war wunderbar. Das Publikum ist wirklich mitgegangen, vor allem bei der animierten Sequenz. Weil es so schwierig umzusetzen war. Zeichentrickfilmer können kleine Geschichten zeichnen, aber sie mussten die Figuren zum Tanzen bringen. Gene tanzte mit Carol Hancy vor den Zeichnern, und sie machten schnelle Skizzen. Die Zeichner versuchten, das Ineinandergreifen der Arme und die Bewegungen zu erfassen. Gene hat sich dann ihre Skizzen angeschaut und sie korrigiert. Ich habe eben erst auf eBay einige dieser Skizzen gekauft. Nach der Vorstellung gestern haben einige Leute bemerkt, dass es lustig war, dass die Figuren sich wie Gene bewegt haben. Gene hat sich sehr damit beschäftigt und auch mit Maya Deren über Animation und über Probleme gesprochen, ein Gefühl der Schwerkraft aufrechtzuerhalten. Auch sie hat sich zur selben Zeit damit befasst, dass die Tänzer in Animationssequenzen wirkten, als würden sie einfach in der Luft schweben und die ganze Kraft des Tanzes verlieren. Das war nicht nur in der Sinfbad-Sequenz so, auch in 'ON THE TOWN' tanzte er mit Vera-Ellen sozusagen in den Wolken und verlor die Schwerkraft.

FILMBULLETTIN Nach seinen berühmten Musicals hat Gene Kelly weiterhin Regie geführt, meistens bei romantischen Komödien. Welche Filme haben ihm besonders viel bedeutet?

PATRICIA WARD KELLY Seine späteren Arbeiten hat er meistens realisiert, weil er mit jemand Bestimmten zusammenarbeiten wollte. Zum Beispiel mit Jackie Gleason in 'CIGAR'. Er meinte, Gleason hätte das letzte Wort beim Schnitt, aber dem war nicht so. Seven Artists hat den Film in der Postproduktion schlicht zerhackt.

Ich glaube, auch da war das ursprüngliche Konzept stärker als das Resultat. 'THE CHEYENNE SOCIAL CLUB' hat er gedreht, weil er Jimmy Stuart und Henry Fonda liebte. Und der Film funktioniert, weil es wirklich lustig ist, diese zwei zu sehen, wie sie gegen ihren Typ spielen. Normalerweise ist Jimmy Stuart der langsam sprechende Typ, aber hier spielte er das Gegenteil. 'HELLO DOLLY!' entsprach gar nicht seinen Vorstellungen. Gene sah ihn eher als kleine Lovestory. 20th Century Fox wollte aber einen Blockbuster in 70 mm.

FILMBULLETTIN Wie reagieren eigentlich ganz junge Leute auf Ihre Show und Gene Kelly?

PATRICIA WARD KELLY Das ist wahnsinnig. Wenn ich mit der Show auf Reisen bin, denken die Leute anfangs, es würde ein älteres Publikum anziehen. Aber mein Publikum ist von 9 bis 90 Jahre alt, halb männlich, halb weiblich, halb jung, halb alt. Was an Gene so toll ist, dass er immer noch so modern ist. Ich glaube, die Choreografie ist modern. Andere wirken vielleicht eher veraltet, aber Gene ist cool und relevant. Das ist das Schönste an meiner Arbeit, dass ich auf der ganzen Welt Leute treffe, die von Gene beeinflusst wurden. Er ist vor neunzehn Jahren gestorben, aber er ist immer noch ganz da.

Das Gespräch mit Patricia Ward Kelly führte Tereza Fischer



Lustvoll raffiniertes Spiel mit Erwartungen

UNE NOUVELLE AMIE von François Ozon



Fast immer geht es in den Filmen von François Ozon um die Lust am Zuschauen – und damit auch um die Lust am und im Kino. In *SWIMMINGPOOL* (2002) war es die englische Krimischriftstellerin Sarah Morton, die im Ferienhaus in Südfrankreich vom Balkon aus das laszive Verführungsspiel der jungen Julie am Pool beobachtet und sich dabei in eine Schaulust verstrickt, in der Imagination und Wirklichkeit zunehmend miteinander verschwimmen. Ähnlich ergeht es dem Lehrer Germain in *DANS LA MAISON* (2012), der über die Aufsätze eines Schülers in das Privatleben einer Familie eindringt – und dabei seinen eigenen Phantasien auf den Leim geht. Auch in seinem neusten Film, *UNE NOUVELLE AMIE*, erzählt Ozon von einem solchen lustvollen Schauen, das an- und erregt – und die Zuschauernden in das Geschehen verwickelt.

Der Film beginnt als Geschichte von Claire und Laura, die sich schon als kleine Mädchen schwören, immer füreinander da

zu sein. Wie Verliebte ritzen sie ihre Initialen in Bäume, werfen sich verschwörerische Blicke über die Tanzfläche zu. Wenn Laura mit einem Jungen knutscht, tut Claire es auch. Als Laura David heiratet, heiratet auch Claire. Doch dann stirbt Laura – und Claire bleibt übrig. Fast übergangslos leitet die rasante Eingangssequenz vom Hochzeitsmarsch zum Glockenläuten auf Lauras Beerdigung über. Schön wie Schneewittchen liegt Laura in ihrem Hochzeitskleid im Sarg. Und wer das Märchen kennt, der ahnt bereits, dass Laura wieder zum Leben erwachen wird ...

Ozon wäre nicht Ozon, wenn er dieser märchenhaften Wiederauferstehung nicht einen besonders perfiden Dreh verleihen würde – und so lässt er Laura im Körper eines Mannes wieder auferstehen. Nach dem Tod seiner Frau schlüpft David in Lauras Kleider, schminkt sich wie sie und trägt eine Perücke, die an ihre Frisur erinnert. Als Claire ihn in dieser Aufmachung überrascht, hält sie ihn

für einen kurzen Moment für die tote Freundin. Sie ist schockiert, behält Davids Geheimnis aber für sich. Und weil sie ihrer Freundin versprochen hatte, für deren Mann und Kind da zu sein, unterstützt sie David dabei, seine «weibliche Seite» auszuleben. So wird David zu «Virginia», seinem weiblichen Alter Ego, und Virginia zu Claires «neuer Freundin». Und Freundschaft, das lässt uns Ozon im Verlauf des Films immer deutlicher spüren, ist ein dehnbare Begriff, der in zahlreichen Schattierungen daherkommt.

Ozon orientiert sich lose am Plot von Ruth Rendells Novelle «A New Girlfriend», erzählt diesen jedoch auf die ihm eigene Weise – als Geschichte eines Zuschauens, das verborgene Sehnsüchte hervorkitzelt. So beäugt Claire Davids Verwandlung zu Virginia zunächst noch skeptisch, gerät dann jedoch immer mehr in seine Geschichte hinein. Eine unbehelligte Zuschauerposition ausserhalb des Geschehens gibt es nicht – nicht für Claire

und auch nicht für uns. Ozon "verführt" seine Zuschauer mit einem raffinierten Spiel aus Erwartungen und Klischees, mit überraschenden Wendungen und der Effizienz eines Erzählens, das sich in subtilen Wiederholungen und Spiegelungen voranschraubt. Zunächst kaum merklich, dann immer deutlicher baut er ein ausgeklügeltes Spiel von Vor- und Rückgriffen um den Plot, das verwirrende Spiegelungen zwischen Claire und Virginia herstellt. Während David sich als Virginia immer selbstbewusster auslebt, spürt auch Claire ihrer weiblichen Seite nach. So holt sie den Lippenstift hervor, tauscht die hochgeschlossenen Blusen gegen das ausgeschnittene Kleid und lässt sich von Virginias Lust am "Frausein" an- und offensichtlich auch erregen. So wird das, was zunächst als irritierend körperliche Form der Trauerarbeit beginnt, zunehmend zu einer Hommage an den "weiblichen" Körper: In Grossaufnahmen streicht die Kamera ganz nah an den Gesichtern und Körpern entlang; das Auftragen von Lidschatten und Lippenstift, das Bürsten der Haare werden zu intimen, erotischen Gesten. Nur das Epilieren mit dem Heisswachs, so die ironische Brechung, erinnert noch daran, wie "anstrengend" es ist, eine Frau zu sein.

Wenn Ozon stets ein bisschen am Abgründigen entlang erzählt, findet er eine ganz eigene Tonlage für eine Thematik, die Xavier Dolan in *LAURENCE ANYWAYS* (2012) zuletzt auf fast schon verstörend-realistische Weise gezeichnet hatte und die Pedro Almodóvar stets in die schrille Exaltiertheit seiner Protagonistinnen überborden lässt. Die Stärke von Ozons Figuren liegt darin, dass sie gängige Erklärungsmuster wie Transsexualität, Homo- und Bisexualität, Travestie oder (in den dunkleren Momenten des Films) auch Nekro-

philie an sich abperlen lassen. Ironischerweise spekulieren sie selbst fortlaufend darüber, warum David sich als Frau kleiden möchte. Ist er schwul? Oder pervers? Liegt es an der etwas zu engen Beziehung zu seiner Mutter, deren Kleider er aufgehoben hat? Macht er es, um der kleinen Tochter die verstorbene Mutter zu ersetzen – oder für sich selbst? Nichts von alledem und von allem ein bisschen. Auf herrlich subtile und spielerische Weise dekonstruiert *UNE NOUVELLE AMIE* diese vermeintlichen "Erklärungen", lässt sie unscharf ineinander übergehen und erinnert daran, dass sich menschliches Verhalten – zumal wenn es um Liebe und Lust geht – selten auf eine Formel bringen lässt. Da ist es nur konsequent, dass Ozon seinem Film eine ähnliche Komplexität zugesteht und als wilde Mischung von Thriller, Komödie und Melodram erzählt. Sein Film sei selbst ein bisschen «transgenre», scherzt Ozon mit Anspielung darauf, dass «transgenre» im Französischen auch «transgender» meint.

Dass man diese Verschiebungen mitmacht, verdankt sich nicht nur der Figur Claires, die als Zuschauerin in die Geschichte hineingerät, sondern auch dem Körpereinsatz von *Romain Duris*. Er spielt das Changieren zwischen David und Virginia mit einer Selbstverständlichkeit und einem Charme, dem man sich nur schwer entziehen kann. Wenn er als Virginia die Lippen schürzt, sich die Haare aus dem Gesicht streicht und die schmalen Hüften schwingt, wirkt das lasziv und verletzlich zugleich. Und dieses zartgliedrige Spiel legt er auch als David nie ganz ab. Die "tuntigen" Momente überspitzt Ozon wiederum zu einer Situationskomik, die Klischees und Vorurteile liebevoll-spöttisch entlarvt – so zum Beispiel, wenn Virginia völlig "overdressed" in

hautengem Kleid, blonder Perücke und High-heels ins Einkaufszentrum aufbrechen möchte und ihren ersten öffentlichen "Auftritt" als Frau wie auf einer Showtreppe inszeniert.

Ebenso selbstverständlich wie Virginia/David sich am Kleiderschrank seiner verstorbenen Frau bedient, greift Ozon auf den Fundus der Filmgeschichte zurück: Virginia ist Lauras Wiedergängerin, aber sie hat auch ein bisschen was von Hitchcocks Blondinen (die Anspielung auf *VERTIGO* ist kaum zu übersehen), von Almodóvars exaltiert-schriellen Frauenfiguren, von Doris Day in ihren pastellfarbenen *Négligés*; in einer Person verkörpert sie Marilyn Monroe und den als Frau verkleideten Jack Lemmon aus Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT*. So speist sich Virginia aus der Erinnerung an Laura, setzt sich aber auch – so Ozons medienreflexive Wendung – aus den vielen Bildern und Phantasien des Frauseins zusammen, die uns das Kino vermittelt hat.

Eigentlich erinnert der Film fortlaufend daran, dass wir im Kino sitzen. Allzu traumwandlerisch bewegen sich die Figuren in einer Welt, in der es keine finanziellen Sorgen gibt. Hier wird noch Tennis gespielt, schicke Autos stehen in der Garage; die Häuser und Interieurs scheinen geradewegs aus den Einrichtungszeitschriften zu kommen, die in David/Virginias Villa auf dem Wohnzimmerisch liegen. Doch gerade im Changieren zwischen dem märchenhaften Tonfall und den ironischen Brechungen liegt das kritische Potenzial des Films, der unbedingt auch als bissige Gesellschaftskritik zu verstehen ist. Noch vor zwei Jahren hatten Vertreter der Kirchen und eine bürgerliche Mittelschicht in Frankreich gegen das Adoptionsrecht für homosexuelle Paare demonstriert. «Un père, une mère, c'est élémentaire», hatten sie auf



Warum musste Laura sterben?

François Ozons Variationen des Modells Familie

den Champs-Élysées skandiert. Ozon legt seinen Figuren nun eine herrlich träumerische und zugleich abgründig zynische Entgegnung in den Mund. «Ein Kind braucht eine Mutter», sagt David. «Und einen Vater», sagt Claire. «Dann bin ich halt beides», findet David. Schlagfertiger lässt sich wohl kaum antworten auf Schubladendenken und Intoleranz.

Kristina Köhler

Stab

Regie: François Ozon; Buch: François Ozon; frei nach «The New Girlfriend», einer Kurzgeschichte von Ruth Rendell; Kamera: Pascal Marti; Schnitt: Laure Gardette; Ausstattung: Michel Barthélémy; Kostüme: Pascaline Chavanne; Musik: Philippe Rombi; Ton: Guillaume Sciamia

Darsteller (Rolle)

Romain Duris (David/Virginie), Anaïs Demoustier (Claire), Raphaël Personnaz (Gilles), Isild Le Besco (Laura), Aurore Clément (Liz, Mutter von Laura), Jean-Claude Bolle-Reddat (Robert, Vater von Laura), Bruno Pérard (Eva Carlton)

Produktion, Verleih

Mandarin Cinéma, Foz; Produzenten: Eric Altmayer, Nicolas Altmayer, François Ozon. Frankreich 2014. Dauer: 108 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich; D-Verleih: Weltkino Filmverleih, Leipzig

UNE NOUVELLE AMIE bietet selbst für einen Ozon-Film ein noch nicht gesehenes Schlussbild einer neuen Familie: Zwei Frauen (Claire und der Transvestit David) holen Davids Tochter von der Schule ab. Claire ist schwanger. Ob das werdende Kind von David oder ihrem Ehemann Gilles stammt, bleibt offen. Zusammen gehen die drei (oder bald vier) Frauen Hand in Hand gen sonnenüberfluteten Horizont.

Seit über fünfzehn Jahren verblüfft François Ozon mit immer neuen Konstellationen einer Familie: Nahezu jeder seiner Spielfilme beginnt mit einer normativen Gruppierung, um am Ende mit einer ungewöhnlichen Zusammensetzung einer Lebensgemeinschaft zu überraschen. Es ging schon immer drunter und drüber. Bereits in seinen Kurzfilmen experimentierte der Franzose mit Formaten, Längen und Genres. Auch inhaltlich waren alle Konstellationen möglich: Frauen mit Männern, Frauen mit Frauen, Männer mit Männern, aber auch alt mit jung und umgekehrt. Es ist amüsant und befreiend zu sehen, wie es in den sieben Episoden von SCÈNES DE LIT (1998) jeder mit jedem treiben wird, getrieben hat oder aber dabei scheitert. Seit damals bis zu seinem mittlerweile sechzehnten Spielfilm wagte sich Ozon mit jedem Film auf ein vernachlässigtes Terrain der Sexualität – und damit auch des Zusammenlebens von Menschen – um diese neu zu verhandeln.

Aufgrund der vorrangig sexuellen Neuorientierungen seiner Figuren abseits des heterosexuellen Standards, einer auf Fortpflanzung ausgelegten Monogamie, wurden François Ozons Filme häufig dem Queer Cinema zugeteilt. Es ist unbestreitbar, dass das Thema Sexualität einen durchgehend roten Faden durch sein Œuvre bildet, doch das Liebes-

leben seiner Protagonisten steht keineswegs nur körperlich im Vordergrund. Die Suche nach der eigenen Sexualität ist bei Ozon immer auch eine Suche nach Zugehörigkeit, nach einer Gemeinschaft, einer Familie.

Familie ist nicht gleich Familie

Häufig beginnen Ozons Filme mit einem gängigen Familienmodell. Seine Figuren sind Singles, alleinstehende Mütter, Grossfamilien oder Ehepaare mit oder ohne Kinder. Zum Ende jedoch entstehen daraus meist unerwartete Konstellationen einer Gemeinschaft: In SITCOM verwandelt sich die bürgerliche Normalo-Familie nach dem Tod des Vaters in zwei gleichgeschlechtliche und ein Hetero-Pärchen, in LE TEMPS QUI RESTE zeugt der todkranke Protagonist vor seinem Ableben mit einem kinderlosen Ehepaar ein Kind, in LE REFUGE überlässt Mousse ihr Neugeborenes dem Bruder des zuvor an einer Überdosis gestorbenen Vaters des Babys, DANS LA MAISON endet mit dem Bild vom verlassenen Französischlehrer Germain und seinem talentierten Schüler Claude, wie sie zusammen auf einer Parkbank sitzen ... Die Liste liesse sich mit fast jedem Film des Franzosen verlängern. Immer wieder enden Ozons Filme mit eher ungewöhnlichen Anordnungen einer Lebensgemeinschaft, die die Zuschauer jedoch im Verlauf des Films als ganz natürlich, ja als Happy End verstehen.

Egal, welche Form die Lebensgemeinschaft am Ende bei Ozon auch annimmt, die Familie an sich bleibt bestehen. Nun neu formiert, handelt es sich jedoch um kein normatives Konstrukt mehr, sondern um eine Lebensgemeinschaft, die auf den Bedürfnissen des Einzelnen beruht. In seinem allerersten Kurzfilm PHOTO DE FAMILIE von 1988 tötet





1



2

der männliche Protagonist seine Familie, um sie sodann – nun tot – auf dem Sofa minutiös neu zu gruppieren. Seither interpretiert Ozon dieses Familienfoto immer wieder aufs Neue. Er stellt dabei nicht die Familie an sich infrage, sondern ihren normativen Charakter. Das hingegen tut er mit allen dramaturgischen Mitteln: Neben den multiplen Identitäten seiner Figuren nutzt er immer wieder so sinnliche und vitale Materien wie Wasser, Kleider oder Musik.

Männer und Väter von gestern

1998 drehte François Ozon seinen ersten abendfüllenden Spielfilm. *SITCOM* verhandelt mit Humor und Unverfrorenheit, wie mit dem Einzugs eines Haustiers – einer Ratte, die der Vater eines Tages mit nach Hause bringt – das Leben einer bürgerlichen Kleinfamilie komplett auf den Kopf gestellt wird: Der schüchterne Sohn entdeckt seine homosexuellen Vorlieben, die attraktive Tochter wird nach einem Selbstmordversuch zur Sadomasochistin, die Mutter schläft mit ihrem Sohn, um ihn von seiner «sexuellen Abart» zu heilen und entwickelt schlussendlich eine lesbische Beziehung zur spanischen Haushälterin ... Allein der Vater bleibt den sexuellen Neuorientierungen seiner Familienmitglieder gegenüber komplett desinteressiert und wird am Ende – nun zur Riesenratte mutiert – von seiner Familie getötet.

Siebzehn Jahre später scheint der Familienvater heute alle Freiheiten zu haben: Er kann in *UNE NOUVELLE AMIE* seine sexuellen Vorlieben ausleben, sich als Frau kleiden und trotzdem glücklich seine Tochter aufziehen. Bis dahin hatten Väter einen eher schlechten Stand in Ozons Filmen. Oft stehen sie, wie ins-

besondere in *SITCOM*, den Ereignissen in ihrer Familie verdrossen, gar indifferent gegenüber. Fast immer stirbt ein Mann oder wird im Verlauf der Geschichte bestraft. Der Grund dafür ist beinahe immer der gleiche: Nicht die Beziehung zum Sohn wird den Vätern zum Verhängnis, sondern ihre Monstrosität gegenüber Frauen. So lehnt der Vater in *SITCOM* seine Tochter als unattraktiv ab und verweigert seiner Frau jegliche tiefer gehende Kommunikation. In *GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES*, *5X2*, *DANS LA MAISON* oder *POTICHE* sind es ebenfalls die Männerfiguren, die die Frauen in ihrer Entwicklung hindern, indem sie ihre eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund stellen. In *8 FEMMES*, *SOUS LE SABLE* oder *SWIMMING POOL* ist es die Abwesenheit des Vaters, Ehemanns oder Liebhabers, die den Frauen zu schaffen macht. So singt Catherine in *8 FEMMES* «Papa, t'est plus dans le coup» und stellt dem Vater das Zeugnis aus, altmodisch und unbrauchbar zu sein.

Undramatische Utopie

In *UNE NOUVELLE AMIE* scheint nun die Reihe an den Frauen zu sein. Davids grosse Liebe und spätere Ehefrau Laura muss gleich zu Beginn bald nach der Geburt ihrer Tochter an einer weiter nicht spezifizierten Krankheit sterben. Lauras Tod ermöglicht Davids Wandel und vergrössert obendrein das sexuelle Verlangen der Frau: Claire fühlt sich mehr und mehr auch körperlich von ihm angezogen. Davids Verwandlung in Virginia wirkt erotisch auf sie und bekräftigt sie in ihrem Verlangen nach etwas Neuem.

UNE NOUVELLE AMIE kommt wie die meisten Filme von François Ozon ohne übertriebene Dramatik aus. Die «Cahiers du Ciné-

ma» bezeichneten ihn als einen Filmemacher des Prologs und der Pointe.* Das Dazwischen könnte im Vergleich dazu fast langweilig wirken. Der Film basiert auf einer Kurzgeschichte der englischen Bestsellerautorin Ruth Rendell. Ozon schrieb jedoch deren tragischen Schluss in ein Happy End um. Diese Vorgehensweise, die Handlung seiner Filme zu entdramatisieren, entdeckt man immer wieder in seiner Filmografie. Statt Dramatik bieten sie visuelle und akustische Höhepunkte: ästhetisch herausfordernde Bilder und häufig eine musikalische Untermalung der besonderen Art, wie beispielsweise in *8 FEMMES* oder in *GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES*. Statt Sexualität zu problematisieren und mit Schuldgefühlen zu belasten – wie es viele homosexuelle Filmemacher vor ihm getan haben, als sie ihre Sexualität in den Rahmen einer soziologischen Gesellschaftsanalyse einbanden – zeigt Ozon sie einfach. Ein Happy End. Simplement. Im Kino eine auf vielen Ebenen moderne Vision unserer Zeit.

Andrea Wildt

* «François Ozon est un cinéaste du prologue et de la chute». «Cahiers du cinéma», Mai 2003

- 1 GOUTTES D'EAU SUR PIERRES BRÛLANTES
- 2 SITCOM
- 3 POTICHE
- 4 8 FEMMES
- 5 LE TEMPS QUI RESTE



4



5

Tausendundeine Geschichte aus der Diaspora

IRAQI ODYSSEY von Samir



Denn nichts ist doch süsser als unsere Heimat und Eltern, wenn man auch in der Fern' ein Haus voll köstlicher Güter unter fremden Leuten, getrennt von den Seinen, bewohnt.

Homer, *Odyssee IX*, 34

Es ist eine originelle Interpretation von Homers Odyssee, die Samirs Onkel Sabah Jamal Aldin zu Beginn dieses autobiografischen Dokumentarfilms präsentiert: Odysseus' Gattin Penelope ist in seiner Version der Irak, der nicht auf die Rückkehr des Helden von seinen gefährlichen Abenteuern wartet, sondern sich mit den USA ins Bett legt. Unter diesen Umständen scheint eine Heimkehr unmöglich, was sich auch in den Geschichten der über den ganzen Globus verstreut lebenden Mitglieder der Familie Jamal Aldin spiegelt. Auch sie mussten viele schwierige politische Umbruchsituationen im Irak erleben, immer wieder eine neue Heimat suchen und – im Fall von Sabah – sogar Folter überleben. Ihr Schicksal ist ein Leben im Exil, das sie mit Millionen von gebildeten arabischen Mittelklassefamilien teilen, die aus dem krisengeschüttelten Nahen Osten fliehen mussten.

Der in der Schweiz lebende Samir (was so viel wie «abendlicher Gesprächspartner»

bedeutet) breitet als ruhiger Tausendundeine-Nacht-Geschichtenerzähler eine sowohl universelle als auch sehr persönliche Familiensaga vor uns aus, in episch langen 163 Minuten. Vor sieben Jahren begann er seine Spurensuche und sammelte Geschichten und Bilder, die er nun zu einer reichen Erzählung verwoben hat. Seine Protagonisten gehören zwei Generationen an, wobei der Überblick über die grosse Verwandtschaft dank eines ausführlich erklärten (und in 3D wunderbar in die Raumentiefe hinein hierarchisierten und einprägsamen) Stammbaums gewährleistet bleibt: Neben Onkel Sabah ist Samirs Tante Samira Jamal Aldin Teil der Elterngeneration, während Cousine Tanya Uldin, Cousin Jamal Al Tahir und Samirs Halbschwester Souhair Riadh Ahmed sowie Samir selbst trotz grosser Altersunterschiede alle der darauffolgenden Generation angehören. Sie alle leben in ganz unterschiedlichen Teilen der Welt: London, Auckland, Lausanne, Moskau und Buffalo.

Dank ihres Charismas und ihrer Eloquenz sorgen die Erzählerinnen und Erzähler für Fokussierung und emotionale Wärme. Man hört gerne zu, wenn etwa Sabah eine Familienlegende über seinen Vater erzählt, der

zugunsten eines Fährmanns auf das Privileg der religiösen Turbanträger auf eine kostenlose Überfahrt verzichtet, indem er seinen schwarzen Turban in den Fluss wirft und ihn nie wieder aufsetzt. Eine grosse humanistische Geste, die die Bedeutung der Säkularisierung der Familie bildlich vor Augen führt, auch wenn Samirs Grossvater wahrscheinlich den Turban einfach zu Hause weglegte.

Vor dem Hintergrund der Säkularisierung entwickelt sich denn auch die ausführliche Familiengeschichte aus privaten Episoden und stärker politisch geprägten Ereignissen. Samir unterfüttert sie mit historischen Fakten. Die Lektion in Iraks Geschichte muss sich notwendigerweise auf Elementares beschränken, umfasst sie doch etwa hundert Jahre. Für jene, die hier viel Neues erfahren, sind die Informationen möglicherweise zu kondensiert. Dennoch gibt man sich gern dem Bilder- und Erzählfluss hin. Insgesamt stellt sich ein Gefühl einer gewissen Ohnmacht eines Volkes ein, das von Okkupation, Kriege und Diktatur geprägt ist.

Den Bildern des heutigen Irak stellt Samir bereits am Anfang seine Kindheitswahrnehmung der Heimat gegenüber, die sich von

«Es ist eine Fortsetzung meiner Arbeit an der Befreiung des Kaders»

Gespräch mit Samir

den europäischen Städten wenig unterscheidet, fahren doch dort die gleichen roten Doppeldeckerbusse wie in London. Von diesem modernen und weltoffenen Irak der fünfziger Jahre geht die Reise über den Aufstand gegen die Briten und die Unabhängigkeitserklärung über die arabische Revolution, die Hinwendung zum Kommunismus bis zu den Irakkriegen und Saddam Husseins Diktatur. Prägend für das Schicksal dieser Odysseus-Figuren ist die frühe Säkularisierung der Familie, die eigentlich vom Clan der Sayyids abstammt und damit vom Propheten selbst.

Samir hat ein ganzes Meer an Archivmaterial zusammengetragen, das als Fluss von dokumentarischen, privaten und fiktionalen Bildern die Textur dieser komplexen Erzählung bildet. Schon in *BABYLON 2*, aber vor allem in *FORGET BAGDAD* entwickelte er einen Umgang mit Bildern, Schrift und einem schwarzen Hintergrund, aus dem sich die Bilder organisch in Schichten übereinanderlegen und einen eigenen Raum unabhängig von der Kadrierung beanspruchen. In *IRAQI ODYSSEY* führt Samir dieses Verfahren in einem dreidimensionalen Gebilde weiter. Natürlich könnte man sich fragen, welchen Mehrwert 3D hier bringt, denn um die räumliche Schichtung nicht noch mit Untertiteln zu überfrachten, hat sich der Regisseur für Synchronfassungen (auf Arabisch, Englisch und Deutsch) entschieden. Der Charme und die Authentizität der Erzählerinnen und Erzähler leiden durch die Synchronisierung mehr oder weniger. So vermag die deutsche Synchronstimme von Samira deren Charakter zu vermitteln, während Jamals deutsche Stimme an ein didaktisch überformtes Voice-over vieler Fernsehdokumentationen erinnert und emotionale Distanz zum Protagonisten schafft.

Die 3D-Version überzeugt jedoch im Umgang mit der räumlichen Schichtung. Die Personen heben sich als plastische Figuren vom schwarzen Hintergrund, auf dem das zweidimensionale Bildmaterial in eine hierarchische Ordnung des Vorne und Hinten tritt. Selbstverständlich wirkt auch die Weltkugel, auf der sich die Odyssee abzeichnet, in 3D haptisch-sinnlich.

Am Ende der Abenteuer und der vielen Reisen steht zwar nicht die Heimkehr, so doch eine Zusammenkunft der ganzen Familie – an einem neutralen Ort in den Schweizer Bergen.

Tereza Fischer

R, B: Samir; K: Lukas Strebel, Pierre Mennel, Yuri Burak, John C. Kellerman, Kirill Gerra; S: Sophie Brunner, Ali Alfatlawi, Wathiq Al Ameri; M: Maciej Sledziecki; T: Reto Stamm, Al Secconi, Martin Wilson. P: Dschoint Ventschr, Coin Film; Werner Schweizer, Herbert Schwering, Furat al Jamil. Irak, Schweiz, Deutschland 2014. 163 Min. CH-V: Look Now! Filmverleih

FILMBULLETTIN *IRAQI ODYSSEY* ist ein sehr persönlicher Film. Man erfährt nicht nur viel über deine Familie, sondern auch über dich.

SAMIR Ja, ich war überrascht, dass nach der Premiere am Zurich Film Festival meine engsten Freunde gesagt haben, sie hätten mich nie so gesehen. Dass ihnen mein Bezug zu einer anderen Kultur nicht bewusst war, hat mich am meisten erstaunt. Und ich habe mich natürlich gefragt, inwiefern ich schuld daran bin, dass ich in meinem Drang nach Assimilation so perfekte Mimikry betrieben habe, dass man mein Anderssein nicht wahrgenommen hat.

FILMBULLETTIN War die persönliche Ausrichtung von Anfang an intendiert, oder hat sich das im Entstehungsprozess so ergeben?

SAMIR *IRAQI ODYSSEY* ist sozusagen das Ende einer Trilogie. Ich habe mit *BABYLON 2* angefangen. Obwohl man damals noch nicht vom Ich gesprochen hat, ging es um Identität und wie sich diese innerhalb der Gesellschaft ausbildet. Damals hatte ich mich aber hinter meinem jüdischen Freund versteckt, der mich spielte. Aber es ist mein persönlichster Film. Auch in *FORGET BAGDAD* ging es um Identität, diejenige der Vätergeneration: Was bedeutet es, Araber zu sein, wenn behauptet wird, du seist keiner? Das habe ich am Präzedenz-



FILMBULLETTIN Dann hast du deine Person also erst im Nachhinein als einen weiteren Protagonisten in den Film eingebracht?

SAMIR Ich wusste natürlich, dass ich die Geschichte erzählen muss, aber dass ich auch meine persönliche Geschichte parallel zu den anderen unterbringen sollte, hatte ich nicht gedacht. Zum Glück ist der Dokumentarfilm ja anders als der Spielfilm.

FILMBULLETTIN Ich habe mich gefragt, wie du die Erzählung von kleinen privaten Episoden und politisch geprägten Lebensereignissen gewichtet hast.

SAMIR Ich habe mir eigentlich etwas Unmögliches vorgenommen. Ich wollte Raum und Zeit auf eine Art zusammenführen, die nicht linear ist. Dann habe ich gemerkt, dass mir die Idee des Reisens wichtig ist und dass ich die Reisen auch zeigen muss. Deshalb war es mir im Director's Cut wichtig, unsere



fall der arabischen Juden gezeigt. Bei *IRAQI ODYSSEY* wollte ich eigentlich nicht allzu viel von mir erzählen, sondern von meiner Familie. Aber bei der ersten Vorführung für meine Kollegen haben alle gesagt, das sei alles sehr interessant, aber: Wo bleibst du?

Zugreise in der Schweiz zu zeigen. Als Erinnerung an eine Zeit, in der man auch im Irak problemlos reisen konnte. Jetzt kommt man nicht mehr von Aleppo durch Mosul nach Bagdad und Basra. Ich wollte von der Geografie erzählen und gleichzeitig eigentlich

eine lineare Geschichte. Die Geschichten der Menschen sind aber anekdotisch. Das alles in eine Dramaturgie verweben konnte ich erst am Schnittplatz. Dort war es dann interessant, die Kugel, den Globus und die Tangenten, die sie berühren und die als Generationen quasi aus dem Nichts kommen und dort wieder verschwinden, umzusetzen. Der Globus stand von Anfang an als Idee im Raum, später kam der Familienstammbaum in 3D dazu, der diese Idee der Generationenabfolge nochmals aufnahm. Ich habe nämlich gemerkt, dass die Zuschauer sich die Protagonisten nicht merken konnten.

FILMBULLETTIN Wie hast du konkret aus der Fülle des Erzählten ausgewählt?

SAMIR Die Gespräche fanden in dreitägigen Sessions statt, und da ist viel Material entstanden. Wir wollen das nun zusätzlich in einem Transmediaprojekt aufbereiten, denn die Geschichte meiner Familie, das habe ich an den Vorführungen an Festivals gemerkt, hat eine Bedeutung über sich selbst hinaus. Für die arabische Welt ist es deshalb so wichtig, weil zum ersten Mal eine säkulare Geschichte einer Mittelschichtfamilie erzählt wird. Der Film besitzt offensichtlich viel Identifikationspotenzial.



FILMBULLETTIN Wie bist du mit dem Verhältnis zwischen privaten Anekdoten und der Geschichte Iraks umgegangen?

SAMIR Ich hatte erst nur eine Version mit den persönlichen Geschichten, über die implizit auch historische Ereignisse erzählt wurden. Wir haben aber gemerkt, dass sogar Swiss (Werner Schweizer), der Historiker ist, ohne erklärenden Hintergrund verloren war. Ich musste also die wunderbaren Geschichten kondensieren und die historischen Momente integrieren. So knapp wie möglich, den Ersten Weltkrieg und die Gründung des Irak in drei Minuten. Nicht schlecht, oder? (Lacht.)



Aber die historische Linie half, die privaten Anekdoten zu strukturieren.

FILMBULLETTIN In unsere Kinos kommt der fast dreistündige Director's Cut. Hält das nicht die Leute vom Kinobesuch ab?

SAMIR Kann schon sein, aber das Kino ist eigentlich der einzige Ort, an dem man sich die Zeit nehmen kann. Jeder amerikanische Actionstreifen, in dem es um gar nichts geht, dauert mindestens zweieinhalb Stunden. Ausser paar wenigen Kritikern hat bisher noch niemand reklamiert. Ich musste ja eine 90-minütige Version fürs Fernsehen schneiden. Dort fehlt die ganze Geschichte meines Grossvaters. Das heisst, da fehlt eine wichtige Information, nämlich dass die Transformation unserer Familie aus einem tief religiösen Hintergrund in Säkularität nicht wegen der Konfrontation mit der europäischen Idee stattgefunden hat, sondern aus sich selbst heraus. Aber man muss sich eben entscheiden, ob man eine Nische bedient oder nicht.

FILMBULLETTIN Du hast sehr viel schönes Archivmaterial zusammengetragen. Wo hast du es gefunden?

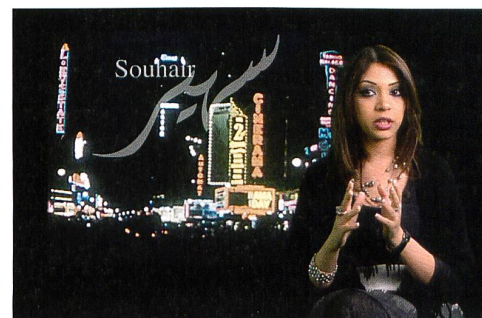
SAMIR Im Irak findest du nichts, da wurde alles zerstört. Alles, was ich gefunden habe, stammt aus London, Paris, Moskau, Washington. Der Chef des irakischen Nationalarchivs meinte zu mir: Du findest ja alles auf Youtube. (Lacht.) In den vierziger Jahren war der Süden des Irak tiefste Provinz, aber es kamen englische Schiffe und projizierten dort aktuelle Wochenschauen. Das habe ich alles gefunden.

FILMBULLETTIN Die Abwesenheit deines Onkels, der in Paris lebt, wird im Film als spürbare Lücke inszeniert. Für die Zuschauer bleiben jedoch die Gründe für diese Absenz ein Rätsel. Im Presseheft verrätst du aber, dass er ausgestiegen ist, als du ihn auf der Strasse auf Arabisch angesprochen hast. Weshalb war dir wichtig, ihn trotzdem zu integrieren?

SAMIR Es ist sehr schade, dass er nicht im Film ist. Ich weiss um mein Naturell als Harmonisierer (beidseitiges Lachen) ... im Film. Schon bei *BABYLON 2* haben mich viele darauf angesprochen, dass ich ja nur Vorbilder zeige und nichts Negatives. Damals war das eine bewusste Entscheidung. Ich wollte nicht einen weiteren Film über das Migrationsleiden machen. Und diesmal bin ich sozusagen gescheitert. Der einzige Moment von Melancholie, den ich hätte einbauen können, wäre mein Onkel gewesen. Er ist ein perfekter Franzose geworden und ist nie in den Irak zurückgekehrt. Ich konnte aber im Film nicht erzählen, warum er sich zurückgezogen hat. Das wäre eine zu persönliche Geschichte geworden.

FILMBULLETTIN Themenwechsel: 3D ...

SAMIR Da muss ich gleich vorweg etwas anmerken. Ich wollte eigentlich nicht, dass auf dem Plakat steht: 3D. «A stereoscopic film» wäre mir lieber gewesen. Aber der Verleiher sagte: «Stereowas?» *AVATAR* IST ein 3D-Film. Ein perfekter, fantastischer 3D-Film. Aber ich stehe eher in der Tradition von Lotte Reiniger. Ihre Silhouettenfilme haben einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Als ich angefangen habe mit Zelluloidfilmen, war die Materialität des Films wichtig. Dann kam Video, und ich habe mich von der Unmittel-



barkeit des Mediums überzeugen lassen. Das hat zu einem Bruch in der Wahrnehmung geführt und war verblüffend.

FILMBULLETTIN Und was hat dich am stereoskopischen Bild fasziniert?

SAMIR Es ist eine Fortführung meiner Arbeit an der Befreiung des Kaders. Ich versuchte bereits mit Video, die Kadrierung zu sprengen und wieder zu schliessen. Das habe ich also alles schon ausprobiert. Aber was mich jetzt reizte, war das Spiel mit verschiedenen Ebenen. Als ich vor sieben Jahren mit *IRAQI ODYSSEY* anfang, wurde 3D gerade diskutiert. Vor drei Jahren hat mich JVC angefragt, ob ich als «Geek» nicht Lust hätte, eine ganz kleine Kamera, mit der man 3D drehen konnte, auszuprobieren. Das hat mich voll gepackt! Aber alle Interviews, die ich schon geführt hatte, musste ich nochmals in 3D machen.

FILMBULLETTIN Und deine Verwandten waren bereit, alles nochmals zu erzählen?

liche Schärfentiefe. Auch das Timing wird anders. Schon bei meinen anderen Filmen war die Rhythmisierung das Hauptproblem. Die Transition zwischen Vorder- und Hintergrund ist eigentlich konstituierend und nicht nur die Länge der Ausschnitte, die aufeinanderfolgen. Das ist auch der Grund, weshalb ganze Passagen in Schwarz gehalten sind, weil man wichtige Aussagen nicht mit dem Hintergrund stören darf. Eigentlich habe ich also meine Arbeit fortgeführt. Jetzt sind es aber dreidimensionale Körper, die eine Geschichte erzählen.

FILMBULLETTIN Ich habe beide Versionen, 2D und 3D, gesehen und fand es sehr interessant zu vergleichen, zu schauen, was in welchem Modus besser funktioniert.

SAMIR Ja, genau, du hast ja gesehen, die Schriften funktionieren in 3D viel besser! Es gibt eine auffällige Hierarchisierung.

FILMBULLETTIN Könntest du folgende Beobachtungen kommentieren? Protagonisten



merkt man fast nicht. Beim Ausblenden sind es genau 15 Bilder. Zu schnelles Ausblenden wäre wie gesagt zu krass und ein langsames würde zu demonstrativ wirken. Das Einhalten dieser Standards hat aber dazu geführt, dass wir jedes Ein- und Ausblenden der Bilder im Hintergrund anders gestalten mussten. Bei 3000 Bildern!

FILMBULLETTIN Bei einem anderen Effekt war die positive Wirkung für mich genau umgekehrt. In der 2D-Version funktionieren Archivaufnahmen mit unscharfen Rändern, weil sie flächig wirken. In 3D lösen sich die Ebenen voneinander und werden zu frei schwebenden Objekten. Ein Objekt mit unscharfen Rändern wirkt aber befremdlich, nicht solid.

SAMIR Nächste Frage bitte! (Lacht.) Nein, das ist ein Fehler, der in der Postproduktion in Deutschland entstanden ist. Wir haben deswegen sehr viel gestritten. Deshalb ist das eine unangenehme Frage.

FILMBULLETTIN Nochmals eine vielleicht unangenehme Frage: Die 3D-Version ist deutsch eingesprochen. Ich hatte sofort das Gefühl, Fernsehen zu schauen.

SAMIR Das ging nicht anders. Auch da haben wir Tests gemacht, aber man kann nicht gleichzeitig 3D schauen und Untertitel lesen. Das ist der Kompromiss bei 3D. Aber Wieland Speck hat den Film in englischer Fassung in Toronto gesehen und wollte ihn genau so unbedingt für die Berlinale haben. Und er hat wohl kaum je einen Film mit Voice-over gezeigt.

FILMBULLETTIN Was waren die grössten Herausforderungen dieser Technik?

SAMIR Eigentlich war nichts dabei, was ich nicht schon ansatzweise gekannt hätte. Das Einzige waren die physiologischen Erfahrungen, die wir sammeln mussten. Wir haben lange getestet, aber dann hat alles funktioniert. Die schiere Menge an Material war die wahre Herausforderung. Die arme Sophie (Brunner) hat sich zweieinhalb Jahre lang damit herumgeschlagen.

Das Gespräch mit Samir führte Tereza Fischer



SAMIR Ich habe behauptet, ich hätte bis dahin nur Recherche betrieben. Wir mussten auch zuerst Tests durchführen. Es waren super spannende drei Monate, in denen wir mit der Postproduktionsfirma alles Mögliche ausprobierten. Zum Beispiel habe ich herausgefunden, dass 3D-Filme nur gut funktionieren, wenn der Vordergrund in einer Bewegung zum Hintergrund steht. Zudem darfst du nicht vorne und hinten 3D haben, das heisst, man muss mit Hintergrundunschärfen arbeiten oder eine Totale und grösstmög-

vor den Archivbildern werden am Ende eines Statements ausgeblendet, das heisst, sie lösen sich auf, verschwinden langsam. Das war ein Effekt, der mich in 2D störte, in 3D funktionierte es interessanterweise gut.

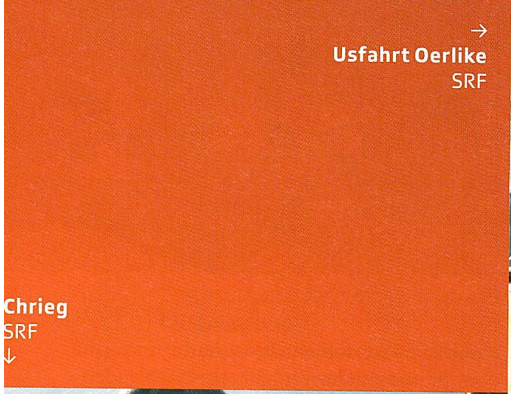
SAMIR Das Timing des Verschwindens ist für 3D berechnet. Da haben wir extrem viele Tests gemacht, denn ein Schnitt sieht in 3D brutal aus. Es gleicht einem Ausradieren. Der zweidimensionale Blick verträgt den harten Schnitt viel besser. Wir haben zwar einen Soft Cut bei der Einblende eingesetzt, aber den be-



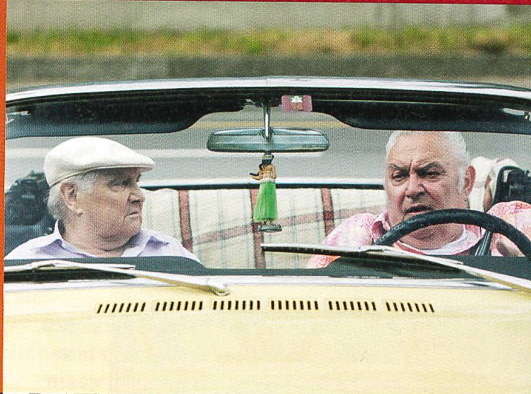
← Wild Women, Gentle Beasts
SRF



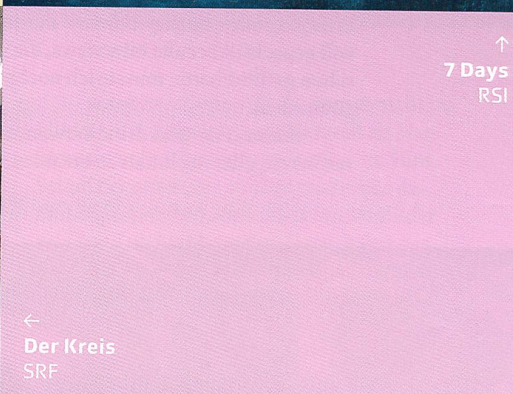
→ Bouboule
RTS



→ Usfahrt Oerlike
SRF

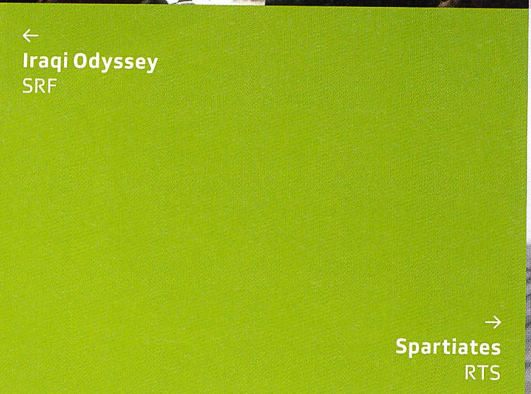


Chrieg
SRF
↓



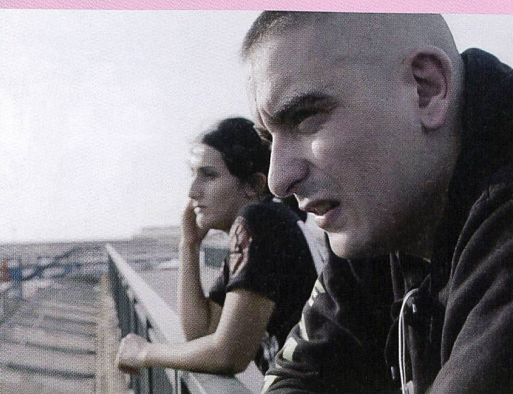
↑ 7 Days
RSI

← Der Kreis
SRF



← Iraqi Odyssey
SRF

→ Spartiates
RTS



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

ALS WIR TRÄUMTEN

Andreas Dresen

Das einsame Licht eines Feuerzeugs bewegt sich durch völlige Dunkelheit. Viel sichtbar machen kann es nicht. Und doch wird irgendwann deutlich, dass man sich in einem ehemaligen Kino befindet, das für immer ausgedient hat. Ein Vorstadtkino in Leipzig-Ost, das sich einmal stolz Palast-Kino nannte.

Winnetou-Filme waren dort noch zu sehen in den achtziger Jahren als West-Import mit zwanzigjähriger Verspätung. Mit der sogenannten Wende verwandelte sich der Palast wohl kurzzeitig in ein Pornokino, dann kam das endgültige Aus. Was für Filme dort in früheren Zeiten zu sehen gewesen sein mögen, darf man sich denken. Indianerfilme mit Gojko Mitic waren sicher darunter, aber auch Filme von Konrad Wolf und Wolfgang Kohlhaase werden dort gelaufen sein und von anderen DEFA-Regisseuren und -Autoren, die in Vergessenheit geraten sind. So gesehen, bewegen wir uns durch die Ruinen einer versunkenen Kultur.

Mit diesem symbolträchtigen Einstieg beginnt Andreas Dresens Verfilmung von Clemens Meyers 2006 erschienenem, erkennbar autobiografisch gefärbtem Debütroman über Jugendliche im tristen Randmilieu einer ostdeutschen Grossstadt, die in den frühen Jahren der Nachwendezeit den Halt und die Orientierung verloren haben. Erzählt wird die Geschichte einer Freundesclique in den Jahren 1989 bis 1995. Fünf Jungen, im Jahr der Wende noch junge Pioniere im Alter von zwölf bis dreizehn Jahre, je nach Charakter angepasst oder rebellisch, schlittern, als das System zusammenbricht und alle Grenzen fallen, mit exzessivem Tempo in eine scheinbar unbegrenzte Freiheit. Der Sturz in den Abgrund kann nicht brutaler sein. Am Ende steht die Ernüchterung, der Traum ist aus, die Clique gibt es nicht mehr. Da sind sie zwischen achtzehn und neunzehn Jahre alt.

Die Anfangsszene des Films markiert schon den Endpunkt, auf den die Geschichte zusteuert. Dani, aus dessen Perspektive erzählt wird, ist auf der verzweifelten Suche nach seinem besten Freund Mark und findet

ihn im verahrlosten Nirgendwo des ehemaligen Palast-Kinos, wo beide in jüngeren Jahren mit Winnetou geritten sind und gelitten haben. Jetzt ist Mark drogensüchtig und am Ende. Denn mit der Wende kamen die Drogen als neuer West-Import. Alles bis dahin Verbotene wurde unbesonnen zum höchsten Gut. Der live erlebte wilde Westen wurde so zum selbstzerstörerischen Teufelsritt.

Hier setzen die Erinnerungen des Erzählers Dani ein. Der Film blendet hier auf wunderbare Weise zurück, indem wie durch Magie noch einmal Projektorlicht das finstere verödete Kino erleuchtet. Dann ist man als Zuschauer dabei, wie im Jahr 1989 alle Schüler eine etwas befremdlich-groteske und durchweg provinzielle, aber mit Humor absolvierte Verhaltensübung im Falle eines Krieges exerzieren. Die Szenen vor der Wende strahlen – auch farblich – noch eine Wärme aus, die in den Nachwendejahren verloren geht. Eine noch heile Welt, eine Zeit der Unschuld, eine natürlich fragwürdige Ordnung, die aber Geborgenheit gibt. Das Repressive des Systems, das sich auch im Schulalltag niederschlägt, kommt eher gemächlich daher.

Doch mit der Wende fallen auch «die Schutzräume oder Geländer der alten Ideologie weg» (Andreas Dresen). Im äussersten Gegensatz dazu deshalb die wilden Jahre nach der Wende. Die erste Szene danach – ein Zeitsprung von vier Jahren – zeigt die Clique beim Ladendiebstahl, tatkräftig unterstützt von Katja, früher einmal Gruppenratsvorsitzende der Pioniere und damit Vorzeigeschülerin mit bester Aussicht auf eine sozialistische Karriere. Dann rasende Autofahrten durch die Nacht mit Bierdosenzechelei zu lautstarker Technomusik – in leitmotivischer Wiederkehr als emblematischer Ausdruck eines neuen Lebensgefühls. Leitmotivisch auch das Aufknacken oder reihenweise Zerschlagen von Autos (Wertsymbole im Westen wie im Osten) – mit Katja, die jetzt Estrellita (Sternchen) genannt wird, tanzend auf dem Autodach. Und immer wieder das Zusammenprallen mit Skinheads,

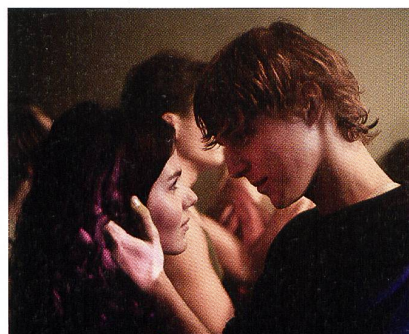
die inzwischen das Viertel dominieren, und das Flüchten vor ihnen als im wahrsten Sinne des Wortes «running gag».

So, wie die Technomusik den Lebensrhythmus bestimmt, gibt sie in solchen Szenen auch dem Film den Rhythmus vor. Mit schnellem Schnitt und hohem Erzähltempo gelingt es Dresen, die anarchische Energie der Zeit in den chaotischen Aktionen seiner Antihelden widerzuspiegeln. Das Halbdokumentarische seines Inszenierungsstils (der Umgang mit der Handkamera und die «Lichtlosigkeit» vieler Szenen) sowie sein menschliches Interesse an den Randexistenzen der Gesellschaft und seine Empathie mit den am Leben Gescheiterten schlagen einen Bogen zurück bis zu den Nachtgestalten seiner frühen Kinoarbeiten.

Aggression und Gewalt sind neben unbändiger Lebenslust die energetischen Faktoren, welche die Handlung vorantreiben. Dresen und Kohlhaase üben in der Darstellung der Gewaltausbrüche keine Zurückhaltung. Aber die wesentlich drastischere, durchaus auch abstossende Erzählweise des Romans ist nicht ihre Sache. Kohlhaase und Dresen, die zuvor schon die grossartigen Komödien SOMMER VORM BALKON (2004) und WHISKY MIT WODKA (2008) gemeinsam realisiert haben, führen noch die DEFA-Tradition (im besten Sinne) fort – mit ihrem genauen Blick für die Poesie des Alltags und die Menschen sowie mit ihrer sozialen Anteilnahme. Das erkennt auch Clemens Meyer an, wenn er über Andreas Dresen sagt, er sei «der Letzte, der sich noch in dieser Tradition sieht».

Peter Kremiski

R: Andreas Dresen; B: Wolfgang Kohlhaase nach dem gleichnamigen Roman von Clemens Meyer; K: Michael Hammon; S: Jörg Hauschild; A: Susanne Hopf; Ko: Peter Schmidt. D (R): Merlin Rose (Dani), Julius Nitschkoff (Rico), Joel Basman (Mark), Marcel Heuperman (Pitbull), Frederic Hase-lon (Paul), Ruby O. Fee (Sternchen). P: Rommel Film; Peter Rommel. Deutschland, Frankreich 2015. 117 Min. CH-V: Filmcoopi, D-V: Pandora Filmverleih





designwerk linz / foto gerhard wasserbauer

crossing
europe

filmfestival linz // 23.-28. april 2015

www.crossingEurope.at

Programminfo & Tickets ab 11. März
www.diagonale.at/tickets
Infoline 0316 - 822 81 822
Festivalzentrum Kunsthaus Graz
Restaurant-Café Sperl & Frühwirth
ab 18. März in den Festivalkinos

www.diagonale.at



Diagonale 2015

Festival des österreichischen Films
Graz, 17.-22. März 2015



THEEB – WOLF

Naji Abu Nowar

Entgegen der spürbaren Weite, die das Zeltlager umgibt, ist der Alltag der Beduinen von Enge bestimmt. Das grösste Zelt bietet gerade genug Platz, wenn sich die Männer am Abend versammeln; den Ziegen in ihrem Gehege ist kaum ausreichend Auslauf gegönnt; und auch der Weg zur Wasserstelle ist entsprechend kurz. Alles hier dient einem ökonomischen Zweck, alles ist darauf ausgerichtet, mit den Kräften sparsam umzugehen. Denn die Wüste fordert den Menschen einiges ab, man muss die natürlichen und die eigenen Ressourcen kennen und gezielt verwenden.

Auch die Wege, die der kleine Theeb zurücklegt, sind vorerst noch kurz. In zerlumpten Hosen und löchrigem Hemd steht er zu Beginn des Films neben dem Wasserloch und hilft seinem älteren Bruder beim Tränken der Kamele. Hussein, ein junger Mann, hat offensichtlich die Verantwortung für Theeb übernommen. Er weist ihn bei einem Fehler liebevoll zurecht, bietet Unterstützung und nimmt ihn sogar zu Schiessübungen mit. Einen richtigen Schuss abgeben darf Theeb freilich noch nicht, denn er ist ein miserabler Schütze, und auch Patronen gilt es, buchstäblich gezielt zu verwenden.

Diesen ersten Minuten von *THEEB*, dem Spielfilmdebüt des in England geborenen jordanischen Filmemachers Naji Abu Nowar, haftet ein dokumentarischer Charakter an, genauen Blicks verfolgt die Kamera die eingespielten und überlebenswichtigen Bewegungsabläufe und Routinen. Gleichzeitig gibt dieser Film jedoch von Beginn an zu erkennen, wie viel ihm am Erzählen einer Geschichte gelegen ist: «Wenn die Wölfe dir ihre Freundschaft anbieten, traue ihnen nicht», lautet die Übersetzung des arabischen Schriftzugs, der noch vor dem ersten Bild zu lesen ist. «Sie werden dir nicht zur Seite stehen, wenn du dem Tod ins Auge blickst.» Obwohl man nie erfahren wird, was mit Theeb's Vater geschehen ist, werden diese Worte im Lauf des Films doch zu seinen. Denn man erinnert sich ihrer, wenn der Jun-

ge später allein in der Wüste um sein Leben kämpfen muss.

Über den Ort und die Zeit des Geschehens bleibt man lange im Ungewissen, einen ersten Hinweis liefert zunächst jener Fremde in Uniform, der die gewohnte Ordnung stört und der Theeb's Interesse nachhaltig weckt. Der englische Soldat mit der geheimnisvollen Holzkiste, die er wie seinen Augapfel hütet, braucht einen Führer, der ihm den weiteren Weg zeigt. Die Wahl fällt auf Hussein, der den Engländer und seinen arabischen Begleiter von einem Wasserloch zum nächsten führen soll. Theeb soll ohne den Bruder im Lager zurückbleiben, doch sein Name bedeutet «Wolf», und schon sein entschlossener Blick verrät, dass er sich dieser Entscheidung nicht beugen wird.

THEEB entwickelt sich somit unerwartet zu einer Reiseerzählung, deren Spannung darauf baut, dass hinter jeder Wegbiegung etwas Unerwartbares geschehen kann. Das entspricht nicht nur einer klassischen arabischen Erzähltradition, sondern sorgt auch dafür, dass buchstäblich jeder Schritt, den die drei Männer und der Junge setzen, genau bedacht sein will. Ab diesem Zeitpunkt messen Naji Abu Nowar und sein österreichischer Kameramann *Wolfgang Thaler* der kargen, pittoresken Landschaft, die zu Beginn wohlweislich nur zu ahnen war, besondere Bedeutung bei. Während etwa die drei Männer beratschlagen, wie Theeb am besten wieder zurückgeschickt werden könnte, sieht man den Jungen am Boden kauern. Die Trockenheit hat Furchen in die Erde gerissen, und durch einen solchen Graben bewegt der Junge einen Zweig, ohne damit den Rand dieser kleinen Schlucht zu berühren. In der nächsten Einstellung sehen wir die Gruppe durch einen tiefen Canyon reiten – so wie es Theeb eben mit seinem Zweig vormachte. Umso beeindruckender die Kraft, die im nächsten Augenblick die erste Totale dieses Films entfaltet, wenn die Schlucht wieder ins Freie führt: Scheinbar endlos weit erstreckt sich der Horizont, und die Reiter müssen innehalten, um den richtigen Weg

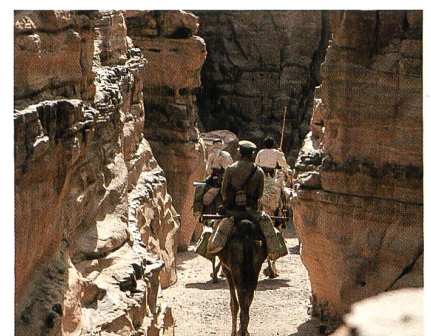
einzuschlagen. Niemand weiss, ob der Tag beim nächsten Wasserloch endet oder im Verderben.

Dass beides möglich ist, zeigt der weitere Verlauf der Reise, über den hier nicht berichtet werden soll, der dem Jungen aber all seine Kraft und ein Kämpferherz abverlangt. Erwähnt werden muss jedoch, wie dieser Film seinen politischen und historischen Hintergrund Stück für Stück, mitunter sogar Bild für Bild, enthüllt. Die Erzählung, die mit Ausnahme des Auftauchens des britischen Soldaten bis dahin so gut wie keine Anhaltspunkte über Zeit und Schauplatz des Geschehens lieferte, bekommt nun einen Rahmen: Womit sich Theeb konfrontiert sieht, das sind die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs, der Tausende Kilometer entfernt in Europa tobt und in den auch das Osmanische Reich eingetreten ist. Die Zukunft der Beduinenstämme auf der arabischen Halbinsel ist so ungewiss wie jene des Landes. Die alten Ordnungen und Hierarchien zählen plötzlich nicht mehr, die das Land durchpflügende Eisenbahn stösst schwarze Rauchwolken aus und wird zum Symbol der Zerstörung. Und die geheimnisvolle Holzkiste zu einem Werkzeug von unschätzbarem Wert, für das so mancher bereit ist, Blutgeld zu kassieren.

Auch wenn Naji Abu Nowar am Ende verstärkt auf Motive und Ideen des Genres zurückgreift und *THEEB* mitunter wie ein arabischer Western anmutet, trägt dies zur Vielschichtigkeit dieses Films bei: Die beinahe archaisch anmutende Erzählung vom Kampf ums nackte Überleben, vom Guten gegen das Böse, erfährt in diesem abgelegenen Winkel eines zerfallenden Imperiums angesichts einer neuen Weltordnung eine ebenso neue Dimension.

Michael Pekler

R: Naji Abu Nowar; B: Naji Abu Nowar, Bassel Ghandour; K: Wolfgang Thaler; S: Rupert Lloyd; M: Jerry Lane. D (R): Jacir Eid (*Theeb*), Hussein Salameh (*Hussein*), Hassan Mutlag (*Fremder*), Jack Fox (*Edward*), Marji Audeh (*Marji*). P: Bayt al Shawareb, Immortal Entertainment. Jordanien, GB, VAE, Qatar 2014. 100 Min. CH-V: trigon-film, Ennetbaden



SHAUN THE SHEEP MOVIE

Mark Burton, Richard Starzak

Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen setzt die Geschichte in Gang: «Have a Day Off» verheisst die Werbung an einem Autobus – genau das, was Schaf Shaun und seine Herde angesichts der immer gleichen Alltagsroutine auf dem Bauernhof brauchen. Also wird Wachhund Bitzer abgelenkt und der Bauer hypnotisiert. Doch dann macht sich der Wohnwagen mit dem schlafenden Bauern selbständig und rollt in die grosse Stadt, wo der Bauer durch einen Schlag auf den Kopf sein Gedächtnis verliert – höchste Zeit für eine Rettungsmission.

Ein bewährtes Rezept bei der Transformation einer Fernsehserie in einen Kinofilm ist, die Figuren in eine neue Umgebung zu versetzen. Das funktionierte bei Mr. Bean, der für sein erstes Kinoabenteuer über den grossen Teich reiste, ebenso wie beim Versicherungsangestellten Stromberg, der im Kino sein Büro für einen Betriebsausflug verliess. Und es funktioniert auch bei Shaun. Dieses hatte seinen ersten Auftritt im dritten der Kurzfilme, die Nick Park mit dem Duo Wallace & Gromit gemacht hatte. In *A CLOSE SHAVE* (1995) war es noch als kleines Schäfchen Teil einer Herde, das allerdings schon damals hervorstach – durch seine Abenteuerlust ebenso wie durch seinen weissen Fellbesatz auf dem Kopf. «Die Figur war einfach sehr populär, alle wollten eine Shaun-Figur haben. Und sie sah einfach süss aus!», so Richard Starzak, einer der beiden Regisseure von *SHAUN THE SHEEP MOVIE*. Starzak war dann derjenige bei Aardman, der Nick Parks Überlegung, ob man aus dieser Figur nicht den Protagonisten einer Fernsehserie machen könnte, zur Serienreife entwickelte.

2007 wurde die erste Folge ausgestrahlt, bis heute sind 140 entstanden, in Deutschland sind sie in der sonntäglichen «Sendung mit der Maus» der ARD und auf Kika zu sehen. In insgesamt 170 Länder wurde die Serie verkauft. Shaun ermuntert seine Artgenossen immer wieder zu neuen Abenteuern und heckt Streiche aus, die vor allem zu Lasten des nicht sehr hellen Wachhundes Bit-

zer gehen, aber auch die Schweine oder den (namenlosen) Bauern im Visier haben. Eine Besonderheit der jeweils siebenminütigen Folgen ist die Tatsache, dass sie ganz ohne Dialoge auskommen. Kommunikation findet durch Gesten statt. Das macht die Universalität von Shaun aus und unterscheidet diese Figur von Wallace & Gromit, den etwas unbedarften, aber leidenschaftlichen Erfinder und seinen stoischen, so viel klügeren Hund. Die beiden und ihr Schöpfer Nick Park waren lange Zeit das Aushängeschild des Studios, inzwischen hat Shaun sie an Popularität überrundet. Das liegt zum einen an der Tatsache, dass Nick Park seine Geschöpfe zu kostbar waren und er sie rar machte (was wiederum auch seiner eigenen langsamen Arbeitsweise geschuldet ist), während Shaun gerade durch die Regelmässigkeit seines allwöchentlichen Erscheinens auf den Bildschirmen populär wurde. Zum anderen liegt es an der Betonung von Slapstick und dem überschaubaren Schauplatz eines Bauernhofs, was viel zugänglicher ist als die spleenigen Briten Wallace & Gromit, die in ihrem ersten Abenteuer auf den Mond flogen, weil ihnen der Käse ausgegangen war, es später mit einem räuberischen Pinguin, einem monströsen Hunderoboter, einem Riesenkaninchen (im Original schöner: Were-Rabbit) und einer Bäckerinmörderin zu tun bekamen.

SHAUN THE SHEEP MOVIE ist gradliniger als *CHICKEN RUN* (2000), der erste abendfüllende Langfilm aus dem Hause Aardman, der das Erzählmuster von John Sturges' *THE GREAT ESCAPE* auf einen Hühnerhof verlegte, oder als *THE PIRATES!* (2013), der disparate Zeitebenen zusammenbrachte und daraus eine höchst skurrile Geschichte bastelte.

Auch wenn dieser Film einfacher gestrickt ist als seine Vorläufer, nimmt ihm das nichts von seinem Charme. Das beginnt schon mit der Eingangsmontage, einer Art Familienalbum der Zeit, als der Bauer noch jung war und Musik liebte – wenn sie aus seinem Kassettendeck erschallte, tanzte er sogar dazu. Am Ende werden es die Klänge aus

eben diesem alten Kassettendeck sein, die sein verschüttetes Erinnerungsvermögen wieder in Gang setzen. Und natürlich trägt auch die Technik zu diesem Charme bei: Wie die Wallace-&-Gromit-Filme, *CHICKEN RUN* und *THE PIRATES!* ist auch dieser Film in der zeitaufwendigen und mit viel Handarbeit verbundenen Technik der Stop-Motion-Animation entstanden, die einst auch den Riesenaffen King Kong zum Leben erweckte.

Gegenüber der Fernsehserie entwickeln sich hier die Figuren weiter: Bitzer und Shaun werden zu Verbündeten. Bevor sie sich in der Zelle des Tierheims wiedertreffen, muss Bitzer allerdings im Krankenhaus, in das er sich – getarnt als Mediziner – geschlichen hat, um den hier liegenden Bauern sehen zu können, beinahe eine Operation durchführen, während sich Shaun und seine siebenköpfige Herde auf der Flucht vor einem ehrgeizigen Tierfänger in einem Ox-fam-Laden als vier Zweibeiner, darunter zwei voluminöse Damen, ausstaffieren – eine Tarnung, die allerdings in einer präzise choreografierten Sequenz in einem noblen Restaurant auffliegt. Wie der Bauer, aus dem Krankenhaus geflüchtet, in einem Friseursalon einem prominenten Mitmenschen die Frisur zunächst scheinbar ruiniert, damit aber schliesslich eine neue Mode kreiert, durch die er selber zu einer Berühmtheit wird, das ist die dritte Schlüsselszene, in der sich der Detailreichtum des Films entfaltet. Der plötzliche Starnum des Bauern wird dabei verknüpft zu einer Montagesequenz, die sich über die *culture of celebrity* lustig macht und dabei einige augenzwinkernde Anspielungen, etwa auf den Graffiti-Künstler Banksy (der wie Aardman ebenfalls aus Bristol stammt) oder das Cover des Beatles-Albums «Abbey Road» macht, die dem erwachsenen Teil der Zuschauer gefallen dürften.

Frank Arnold

R, B: Mark Burton, Richard Starzak; K: Charles Copping, Dave Alexander Riddett; S: Sim Evan-Jones; Animation: Loyd Price; M: Ilan Eshekeri. P: Aardman Animations; Julie Lockhart, Paul Kewley. Grossbritannien, Frankreich 2015. 85 Min. CH-V: Impuls Pictures; D-V: Studiocanal



AMERICAN SNIPER Clint Eastwood

Der Schauspieler, Filmemacher und unerschütterliche US-Patriot Clint Eastwood, 1931 geboren, wendet sich nochmals dem Kriegsfilm zu. Einem Genre, das er 2006 mit *FLAGS OF OUR FATHERS* und *LETTERS FROM IWO JIMA* adelte. Geschildert wurde der blutige Kampf um die strategisch wichtige Insel Iwo Jima im Pazifikkrieg 1945 aus Sicht der Kontrahenten USA und Japan. Zwei vexierbildartige Metaphern über pervertierte Loyalität, Kadavergehorsam und folkloregetränktem Nationalpathos.

Jetzt nimmt Eastwood diese Themen populistischer, publikumskompatibler wieder auf und verortet sie im zweiten Irakkrieg. Sein Protagonist (*Bradley Cooper* mimt ihn mit Verve) heisst Chris Kyle, stammt aus einer bigotten texanischen Familie und wird wegen seines Schiesstalents in die Elitetruppe der US-Navy-Seals aufgenommen. Dort dient er von 1999 bis 2009 als Scharfschütze (Sniper) und wird zum erfolgreichsten Spezialisten seiner fragwürdigen Zunft. Sniper schalten aus der Ferne feindliche Kämpfer aus sowie zivile Männer, Frauen und Kinder, die sie als Bedrohung für die Kameraden an der Kampffront einstufen.

Eastwoods inszenatorisch eindrucksvoller, inhaltlich und formal polarisierender Film fusst auf Kyles Bestseller-Autobiografie (2012), die umstritten ist: Sie tangiert den Kriegsveteranen-Ehrenkodex, wonach die aufbauschende öffentliche Rede über Militäreinsätze verpönt ist. Kyle aber (von Kameraden «The Legend», von Feinden «Al-Shaitan», Teufel, genannt) neigte zur Aufschneiderei, wurde gar wegen übler Nachrede verurteilt.

Dazu äussert sich Eastwood nicht, und sogar das tragische Ableben Kyles (er wurde nach der Dienstzeit 2013 von einem traumatisierten Veteranen erschossen) erwähnt er am Schluss nur als Fussnote. Eastwood hütet sich also, eine «wahre Geschichte» nachzubeten. Wissend, dass es wahre Geschichten im Kino nicht gibt. Kyle dient ihm als zugkräftige Gallionsfigur für ein moralisches Statement zur Problematik der ameri-

kanischen Jagdmanie auf Terroristen islamischer Provenienz seit den New-Yorker 9/11-Attentaten von 2001.

Eastwood zeigt Kyle als bärenhaftes, schlichtes Gemüt, das mit einem Klischeefindbild vor Augen sein martialisches Helfersyndrom auslebt. Viermal zieht er im Film ins Gefecht und verlebt die Heimaturlaube mit seiner Gattin (*Sienna Miller* spielt sie sensibel), dem Sohn und der kleinen Tochter. Man wird dann Zeuge einer drastischen Wesensveränderung: Kyle verliert zusehends die Bodenhaftung, entfremdet sich von den Liebsten, findet sich im bürgerlichen Umfeld nicht mehr zurecht.

Eastwoods vornehmste Tugend ist seine kantige, lakonische narrative Dialektik, mit der er die Metamorphosen von verkehrten Charakteren elegant zu verbildlichen weiss. Wie etwa im Western *UNFORGIVEN*, in den Milieustudien *MYSTIC RIVER*, *GRAN TORINO*, *MILLION DOLLAR BABY*, im Liebesdrama *THE BRIDGES OF MADISON COUNTY*.

Diesen Qualitätslevel erreicht Eastwood hier nur partiell: Die visuell-akustische Bombastik redundanter Kampfgorgien bedient zwar einen faszinierenden Voyeurismus, vernebelt aber zuweilen die gewohnte kammerspielartige Tiefenschärfe arg. Originär ist Eastwoods Blick auf die Soldateska nur dort, wo er einen unüblichen Blickwinkel einnimmt: Einmal erkennt man aus der Vogelperspektive von Haus zu Haus vorrückende, kompakte Gruppen von US-Marines, die von unkoordiniert heranströmenden Gegnern eingekreist werden. Die Parteien prallen in dem Moment aufeinander, als ein infernalischer Sandsturm aufzieht. Es ist das sinnstärkste apokalyptische Tableau des Werks.

Irritierend wirkt dagegen das spekulative Comicartige gewisser Sequenzen: Kyles Sniper-Antipode, ein syrischer Söldner und Beau wie aus dem Fashion-Magazin, federt im leichten Tenue wie Spiderman über die Dächer zum nächsten Hinterhalt. Um dann vom muskelbepackten, eher schwerfälligen

Kyle per Fangschuss erlegt zu werden; man folgt der letalen Kugel im Slow-Motion-Flug, wie beim Computergame.

Solche effekthascherischen Mätzchen sind eigentlich Eastwoods Sache nicht, und so schätzt man die Momente, in denen er formal zur Ruhe kommt. Etwa dort, wo Kyle in einer Bar sitzt und mit seiner Frau telefoniert (was er auch bei Kampfeinsätzen tut, sic!). Sie wähnt den Gatten noch in Übersee und erfährt nun, dass er bereits in Texas weilt, aber, von Dämonen gepeinigt, das Heimkommen hinauszögert.

Hier manifestiert sich die wahre Kunst des präzisen Menschenbeobachters Eastwood wie auch im anrührenden Finale. Gezeigt werden dokumentarische TV-Aufnahmen vom Begräbniszereemoniell für den ermordeten Kyle auf einem Militärfriedhof. Die fahlfarbige High-Definition-Picture-Patina ist weg, und schlagartig ist man zurück in der medialen News-Realität. Wird aber mit einem archaischen Ritual von kollektivem Trauererlebnis konfrontiert, das Uneingeweihte ratlos lässt, doch für jeden Amerikaner – ungeachtet aller ethnischer, sozialer, religiöser Herkunft und politischer Gesinnung – sakrosankt ist. Weil jede Familie irgendwann Angehörige und Freunde auf den gottverdammten Feldern der Ehre verloren hat, an Leib und Seele verätzte Überlebende kennt. Dass *AMERICAN SNIPER* (wahrlich kein Feelgood-Movie) unerwartet zum Publikumerfolg in den USA wurde, hat damit etwas zu tun.

Erstaunlich, wie Clint Eastwood mit 84 Jahren bar aller Altersmilde immer noch von missionarischem Furor getrieben, seine Storys von Gescheiterten, Verblendeten, halbwegs Bekehrten auf die Leinwand wuchert. Rauer, kantiger, widersprüchlicher und angreifbarer als manch ein Junger. Und ewig beseelt, was man altmodisch Zivilcourage nennt.

Michael Lang

R: Clint Eastwood; B: Jason Hall; K: Tom Stern. D (R): Bradley Cooper (Chris Kyle), Sienna Miller (Taya). P: Warner Bros. USA 2014. 134 Min. CH-V: Warner Bros.



DRIFTEN

Karim Patwa

Am Anfang des Films rollt Robert wie ein übermütiges Kind den Hügel runter. Eine kurze Befreiung, die das Oben und Unten durcheinanderbringt und eine schwerwiegende Schuld vergessen lässt. Robert lässt sich treiben. Driften. Dieser Begriff ist ihm nur allzu bekannt. Auf der Strasse bedeutet es, das Fahrzeug bei hohen Kilometerzahlen pro Stunde zu übersteuern, aber trotzdem die Kontrolle zu behalten. Robert, Anfang zwanzig, war ein passionierter Raser auf der Suche nach dem ultimativen Geschwindigkeitsrausch. Sich spüren war das Ziel. Doch die Kontrolle konnte er in dem Moment nicht mehr behalten, als ihm bei einem der illegalen Strassenrennen ein Kind vors Auto lief.

Nun kommt er aus dem Gefängnis nach Hause und versucht, ins Leben zurückzufinden. Da warten der Vater mit Distanziertheit und die Mutter mit Überfürsorglichkeit auf ihn, aber beide ohne Verständnis. Die Exfreundin glaubt nicht an Roberts Läuterung, die Raserkumpel haben ihn verstossen und gebärden sich betont primitiv, was man ihnen als Zuschauer auch gerne als Wesenszug attestiert. Robert scheint ohnehin nicht mehr zu ihnen zu gehören. In der Welt der jugendlichen Vergnügungslust ist er zum Fremdkörper geworden, dem *Max Hubacher* die nötige Sperrigkeit und innere Versehrtheit verleiht.

Entschlossen, ein neues Leben anzufangen, überlässt Robert seinen geliebten Golf GTI einem Autohändler und kauft ein «zahmes» Auto. Der neue Arbeitsort, eine Garage, wartet jedoch mit Versuchungen auf, mit schnellen teuren Autos und einem dem Schnelligkeitsrausch verfallenen und aufässigen Kollegen. Einmal lässt sich Robert mitreissen und bei 180 Kilometern pro Stunde auf der Landstrasse ekstatisch die neu gewonnene Haftung verlieren. Obwohl die Inszenierung des Rausches etwas klischiert ausfällt, lässt sie Roberts Gratwanderung spürbar werden.

Karim Patwa beginnt seinen Erstling mit einer fragmentierten Erzählung, erst nach und nach enthüllt er, welche Schuld

auf Robert lastet. Die Tragödie selbst liegt schon vier Jahre zurück, angesichts des jugendlichen Alters des Protagonisten eine lange Zeit. Kaum ist er im Alltag wieder angekommen, wird er von der Vergangenheit eingeholt. Da verwandelt sich der gelassene Blick aus dem Busfenster in merkwürdig irritierte Haltung, als er eine nicht mehr ganz junge Frau aussteigen sieht und ihr bis nach Hause folgt. Es scheinen sich ungeahnte Abgründe aufzutun. Bei der nächsten zufälligen Begegnung im Nachtclub kommen sich die beiden näher und landen im Bett. Robert hat sich kurzerhand einen falschen Namen zugelegt. Wir wissen noch nicht warum. Als Stefan will er nun Alice nah sein und gibt vor, bei ihr Englisch lernen zu wollen. Dass er ein Mädchen überfahren hat und dass Alice – das ahnen wir bald – die Mutter ist, erfahren wir erst nach gut einem Drittel des Films. Alice bleibt noch länger ahnungslos, und *Sabine Timoteo* spielt ihre fragile Stärke, der ein fast unerträglicher Schmerz zugrunde liegt, leicht überdreht und dennoch geerdet. Dank der intensiven Darstellungen gewinnen die Szenen, in denen sich Alice und Robert begegnen, an emotionaler Kraft und lassen die Konventionalität der Erzählung vergessen.

Dass die Schuld des Täters und der Schmerz und das Leid der Hinterbliebenen ein starkes Band knüpfen und delikaten Stoff für Geschichten liefern, haben schon andere gezeigt. Christian Petzold lotete in *WOLFSBURG* die unheimliche Anziehung zwischen einem Autohändler, der einen Jungen zu Tode fährt und mit dessen Mutter eine Beziehung eingeht, betont unemotional aus. Die gleiche Geschichte aus der anderen Perspektive erzählte *Andrea Arnold* in ihrem Debütfilm *RED ROAD*. Erst fast am Ende dieses atmosphärisch dichten Films erfahren wir, warum die zerbrechliche und traurige Jackie einen Mann, den sie auf den Überwachungskameras an ihrem Arbeitsort entdeckt hat, verfolgt und ihn verführt. Sie will sich rächen, denn er hat bei einem Unfall den Tod ihrer Familie verschuldet.

DRIFTEN erzählt nicht neu, auch wenn er zu Beginn mit dem Wissensgefälle zwischen Figur und Zuschauern spielt. Patwa schafft es, die beiden untrennbar durch das tragische Ereignis Verbundenen, ohne zu urteilen, aufeinandertreffen zu lassen. Und es erweist sich als cleverer Drehbucheinfall, dass Robert und Alice oft in einer Fremdsprache kommunizieren. So schlüpfen sie in Rollenspiele, in denen die unerträgliche Wahrheit aufblitzt, ihre Dramatik sich aber nicht sofort entfaltet. So kann Robert alias Stefan seine innersten Wünsche formulieren, ohne dass Alice von seiner wahren Identität weiss: «I would do everything to bring your daughters life back.» Dem steht Alice' Horror entgegen: «Ich darf den Mann nicht sehen, ich glaube, ich würde ihn erstechen.» Aus dieser Spannung der verhüllten Offenbarungen und dem Umstand, dass wir nie genau wissen, ob Alice nicht doch ahnt, zu wem sie sich da hingezogen fühlt, speist sich die zunehmend intimer werdende Stimmung. Das Rollenspiel gipfelt in einer gemeinsamen Fantasie, einer Verführungsszene in einer Londoner Bar, Robert als smarter Banker und Alice als schöne Bardame. Weit weg der wahren und schmerzhaften Begegnung – die aber unausweichlich ist.

Tereza Fischer

Stab

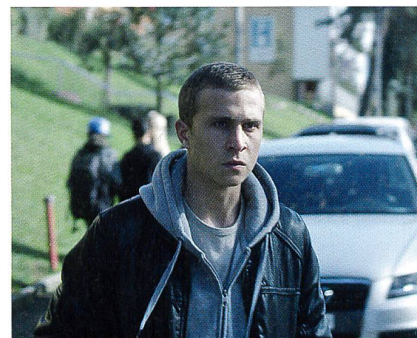
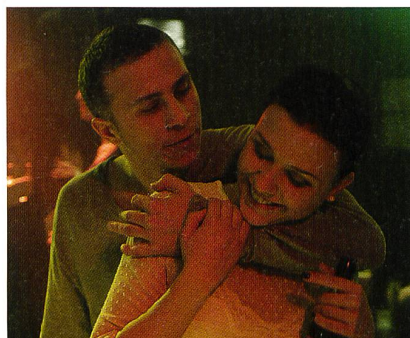
Regie: Karim Patwa; Buch: Karim Patwa, Michael Proehl; Kamera: Philipp Sichler; Schnitt: Stefan Kälin; Ausstattung: Georg Bringolf; Kostüme: Catherine Schneider; Musik: Jonas Cslovjesecek, Roland Widmer; Ton: Marco Teufel

Darsteller (Rolle)

Max Hubacher (Robert Felder), Sabine Timoteo (Alice Keller), Scherwin Amini (Sandro Cicaletti), Jessy Moravec (Tatjana Rajic), Susanne-Marie Wrage (Rahel Felder), Adrian Furrer (Martin Felder), Andrea Zogg (Balmer), Urs Humbel (Tom Novak), Miro Caltagirone (Daniele Pallavicini), Marcus Signer (Markus Schmid)

Produktion, Verleih

Langfilm; Produzenten: Anne-Catherine Lang, Olivier Zobrist. Schweiz 2014. Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Vinca Film, Zürich



SELBST IN DEN LICHTSPIELEN STECKT MITUNTER WEISHEIT

VOM PENDELN ZWISCHEN
FILM UND PHILOSOPHIE

von
PIERRE LACHAT

Da und dort neigen die Filme dazu, sich philosophisch zu gebärden; oder mindestens möchten sie als edukativ bis geradezu illuminierend durchgehen. Gegen hofierende Schmeichelei lässt sich darum ein Teil von ihnen hinüberverlagern nach einer Art von Philosophie, obwohl nur auf Umwegen: ohne darum ersucht zu haben, ohne es breitzuschlagen oder zu verdanken. Aktuelle Beispiele sind bald zu finden: *IDA* von Pawel Pawlikowski, *DAS SALZ DER ERDE* von Juliano Ribeiro Salgado und Wim Wenders, *DURAK* von Juri Bykow oder *ELECTROBOY* von Marcel Gisler. Im weitesten Sinn gefasst, setzen sich alle vier Exempel, je eines aus Polen, Brasilien, Russland und der Schweiz, mit den schwierigen Aspekten dessen auseinander, was als menschlich, allzu menschlich gilt. Zu den Schwächen, die auch als Stärken missverstanden werden, zählen: eine zerbrechliche Resistenz in scheinbar hoffnungsloser Lebenslage, dann eine Sucht nach allem, was fast nur verneinen mag und nur mit Mühe bejaht. Handkehrum ist da ein achtenswerter Edelmut, der sich selbstlos gibt, aber dann doch blindlings in die eigene Zerstörung hineinrennt. Schliesslich geht es um die sonderbare Fertigkeit, etwas noch kaum innig ersehnt zu haben, um es bereits für erreicht zu erklären.

Nach einem Klassiker der modernen Literatur von Max Frisch schneidet *HOMO FABER (DREI FRAUEN)* von Richard Dindo das delicate Thema des schieren Verhängnisses an. Es geht um jenen unwahrscheinlichen Zufall, angesichts dessen bloss noch zu rätseln bleibt, ob er wirklich auf einem Gerätewohl oder -unwohl beruht: als ginge es um das Kollidieren von Autos oder Zügen, weiter nichts, oder um das haarscharfe Vermeiden davon. Andernfalls hätte da vielleicht doch ein schwer verständlicher, ja fast übernatürlicher Vorgang interveniert. Als entstammte das Geschehene einer andern Welt, trägt es etliche Bedeutung in sich oder möchte mindestens einen entsprechenden Anschein erwecken. Ähnlich wie es die Philosophie tut, beantwortet *HOMO FABER (DREI FRAUEN)* ausgewählte Fragen, um andere offenzulassen: bleibend, und zwar aus guten Gründen.

DIE HOHE GEDANKENFRON

Es gibt ein paar Typen von Kinostücken, die fast nie als philosophisch abgetönt bestehen können oder wollen. Zu ihnen gehören jene, die gleich alles verteilen, vereiteln, verriegeln und versiegeln, um damit dem Zweifel und erst recht dem Widerspruch jeden Auslauf zu verweigern; und so halten sie es manchmal, nach

Art vieler Märchen, von den ersten Minuten an. Welches die Wohl- und die Missetäter seien in einer umkämpften Welt, sieht sich dann erneut und ohne Widerruf festgenagelt. An die eherne Routine halten sich zumal manche TV-Serien, die von ihren Abonnenten eine immergleiche Zustimmung einfordern; anfänglich wird das Ja auf das Ende einer Folge hin fällig, später schon vom Vorspann weg.

Verfilmungen wiederum fesseln sich gern zu eng an die Vorlage. Fast unvermeidlich werden ihr dann philosophische Passagen, sofern vorhanden, bloss entlehnt. Indem sie die herkömmlichen Arten meidet, einen Stoff vom Buch oder von der Bühne auf die Leinwand zu übertragen, bildet Richard Dindos filmische Lektüre des Romans «Homo Faber» eine der raren Ausnahmen: angefangen beim Titel *HOMO FABER (DREI FRAUEN)* mit seiner bewusst vom Original abweichenden Klammer.

Allerdings verirrt sich die verschämte Neigung gewisser Titel auch nach der Kehrseite des Philosophischen hin; gemeint ist dessen Pseudospielart, die mit dem vorangesetzten «After» belegt wird, aber auch mit weniger anrühenden Begriffen wie Sophisterei oder Spitzfindigkeit. Auf die Erwähnung von Beispielen darf verzichtet werden.

Von einer Biografie des Astrophysikers Stephen Hawking liesse sich eine Auseinandersetzung mit jener Art von theoretischer Wissenschaft erwarten, die bis an den Dunstkreis der Philosophie hinüberrückt. Doch wer sich auf *THE THEORY OF EVERYTHING* einlässt, stolpert in eine Schmonzette und kann sich nur wundern, welchen Sinn die Übung ergeben soll. Ohnehin dürfen es auch mehr als zwei Varianten der hohen Gedankenfron zugleich sein, die jeweils angesteuert werden, sodass sie vorhersehbar divergieren, statt zu konvergieren. Von jener ebenso zeit- wie uferlosen Disziplin existiert nämlich keinerlei uniformes Verständnis, eher trifft das Gegenteil zu.

«WIE DIE LEUTE HALT SO LEBEN ...
UND ABLEBEN»

Den volatilen Umständen entsprechend sind die Philosophen rar, die auf der Leinwand eine Figur hergeben: ob fiktiv oder belegt, zeitgenössisch oder historisch, namhaft oder obskur, glaubwürdig oder quasselnd, in Haupt- oder Nebenrollen, nachgespielt oder in lebendiger Person. Da scheint eine gewisse Scheu davor zu herrschen, die Akrobaten des Geistes einzubeziehen. *Jean-Jacques Rousseau* etwa ist verstreut in etwelchen TV-Produktionen anzutreffen. Wer *Sigmund Freud* vom Psychologen zum Philosophen befördern mag, ist etwas besser dran.

Jean-Paul Sartre verzeichnet gerade einen Tref-fer, je nach Tageslaune der digitalen Auskunftteien. Und ebenso selten kommt im Kino auch der uralte Zeitvertreib selbst als tragendes Element vor, das heisst: mit mehr thematischem Gewicht als in der Form einer Streifung, Beigabe oder Nachspeise. Wer also wissen will, was es mit der Philosophie auf sich hat, in der Ein- oder Mehrzahl, wird es aus Büchern, Kursen und Gesprächen schöpfen müssen. Aber Vorsicht, er widmet sich einer allgegenwärtigen und doch flüchtigen Materie.

Hinzu kommt, dass an dieser Stelle der Debatte, spätestens, die allzeit bereiten Theoretiker in jedermanns Parade prallen; es sind namentlich die Advokaten entweder des reinen oder des betont unreinen Films. Kino sei nun einmal Schauspiel, wenden sie ein, und von daher dramatisch und erzählend, auch komisch oder tragisch. Höchstens eine Handvoll Dokumentarfilme habe sich herleitend oder schlussfolgernd, aufgliedernd und betrachtend zu verhalten oder anderweitiges Werweissen auszulösen und Kopfzerbrechen zu bereiten. Zulässig sei wenig mehr als ein Mass an mildtätig gestifteter Nachdenklichkeit.

Statt Widersprüche, Themen und Motive analytisch zu umkreisen, abzugrenzen und einzuordnen, sei ein Cineast darauf aus, sich über Argumente, Begriffe und Kategorien hinwegzukatapultieren: über Tiefgründiges und Belehrendes, über Ur- und Endzeitliches. Seine Aufgabe sei es, die Menschen und ihr Dasein zusammen- oder gegeneinander aufzubringen, bis zu ihrem Hinschied. «People and their lives.» So nennen die Amerikaner, routiniert raffend, den Urstoff, aus dem die Kinostücke, zweifellos und anhaltend, in erster Linie sind. «Wie die Leute halt so leben ... und ableben.»

Hingegen bringt es die zahme Zucht des Philosophierens auch mit sich, den zu isolieren, der just das Metier ausübt, um ihn nach dem eigenen Innern hineinzukehren und mehr noch in düstere Grübeleien zu versetzen; dabei hätte sie ihn von aussen her zu erleuchten, um ihn beglückt nach aussen hin zurückstrahlen zu lassen. Im Übrigen sind manche professionellen Vertreter der Gilde stolz darauf, dass ihr stetig wucherndes Hirnwerk als zweckfrei verschrien bleibt, weil nach allen Windrichtungen hin anwendbar und damit bestens selbstgenügend.

Von den gebräuchlichen Vorbehalten ist wohl keiner ganz falsch; doch von welcher Seite her die Argumente abheben, und nach welcher sie hinzielen: Nur mit Mühe vermögen sie die Vorstellung zu stützen, dem Film biete sich die Philosophie samt Personal als zugewandte, fast benachbarte Domäne an. Und zwar wäre sie dazu ebenso geläufig imstande, wie es auf die Aller-

WER SAGT, DIE ZEIT FÜRS PHILOSOPHIEREN SEI NOCH
 FERN ODER SCHON VORBEI, IST WIE JEMAND,
 DER SAGT, DIE ZEIT FÜRS GLÜCKLICHSEIN
 SEI NOCH FERN ODER SCHON VORBEI.

Epikur

weltsthemen zutrifft: etwa das Abenteuer oder den Humor, die Liebe oder die Familie, auch die Motive und kostümierten Epochen der Vergangenheit.

MUSIKALISCHE RESONANZEN

Von hier aus wäre, um unverdrossen am Problem dranzubleiben, nun eher eine Spurensuche einzuleiten. Wohin hat sich jene antike «Liebe zur Weisheit» verdrückt, seit sie unbemerkt vor die Linsen und zwischen die Sitzreihen schlich: nur bis auf die Rückseite der Leinwand oder weiter ins Abseits? Auch fragt sich, wieso die meisten Lichtspiele, statt ihr entgegenzugehen, reflexartig einen Bogen um jene vielverklärte «Philo-sophie» schlagen und weshalb es das Kino vorzieht, die blitzgescheiten unter seinen Adepten zu bedienen oder auch ihre Halbschlaueit. Nur zögerlich spornt es die Wissbegier und die Erkenntnisfreude an oder appelliert an die fahle Aufgeklärtheit, wie sie manche Betrachter wider alle Erwartung dann doch erfahren und bewahrt haben müssten. Von Lichtspielen ist noch heute die Rede, für Erleuchtungsspiele hats nie gereicht. Vermutlich ist das Erläutern zu schwierig, das Erzählen zu einfach.

Dabei hat sich mehr als ein weises Haupt ausgiebiger mit der siebten Kunst beschäftigt, als es umgekehrt die Filmemacher und Cinephilen mit der Philosophie bis heute halten. So glaubt etwa Gilles Deleuze, mit der Zeit seien die beiden Übungen in ein besseres Verhältnis zueinander gerückt; es drücke sich in musikalischen Resonanzen aus, also weniger über eine Spiegelung oder gar ein gekreuztes Imitieren, sondern im Einklang mit den internen Regeln, die hier wie dort gelten. Es sei dann so, als erschallten Melodien bis ans gegenüberliegende Flussufer. Unaufhörlich pendeln sie in- und auseinander und erneuern sich dabei immer weiter. Ähnlich geht es wohl im innern Ohr eines Komponisten zu und her, wenn er aufsässige Kadenz und Überlagerungen aus dem Gedächtnis verbannen möchte; womit sie, übrigens, auch aus der Mutter aller Weisheit gewiesen wären, wie das Vermögen der Erinnerung beim antiken Denker Aischylos genannt wird.

EINE MENSCHENFREUNDLICHE VORSTELLUNG

Vor Gilles Deleuze versuchte Henri Bergson auf klassisch gewordene Weise die äussere Wirklichkeit umfassend als eine Art Spektakel aus lauter bewegten Bildern und Tönen zu interpretieren. Recht vorlaut unterstellte er sich selbst und damit dem ganzen Geschlecht der

Zweibeiner einen sogenannten *cinématographe intérieur*, eine Art innere Kamera, komplett mit beigegebenem Mikrophon, Projektor, Lautsprecher und einer Leinwand. Samt und sonders sind darunter lebensnotwendige Maschinen und Vorrichtungen zu verstehen, die im Dasein der Irdischen eine vertraute und doch meist ungewollte, weil vollautomatische Verwendung finden: vergleichbar mit den spontan bis endlos wiederkehrenden Harmonien im Ohr eines Tonsetzers oder geplagten Musikophilen.

Tatsächlich, ohne zu fragen, schalten sich die inneren Apparaturen des Organismus zwecks Aufzeichnung und Wiedergabe ein, wechselnd bis zu fünf oder mehr von ihnen. Sie tun es immer dann, wenn es gilt, ein äusseres Geschehen, von dem der Betreffende just Zeuge wird, simultan in sein Gedächtnis einzublenden, um es sogleich für kürzer oder länger daselbst zu hinterlegen. Inbegriffen sind expressive Träume, zumal sie dem Ausdruck des innern Kinematografen erst den ganzen Sinn verleihen, indem das audiovisuelle Rohmaterial seine Form schon hinter der Stirn annimmt, sodass ihr Inhaber sich selbst zum Zeugen wird. Eine Spiegelung erlaubt ihm mitzuverfolgen, wie er sozusagen die eigene Person filmt.

Aus der audiovisuellen Registratur sehen sich die erlebten und erinnerten Vorgänge und Begebenheiten umgehend, oder später, zurückgerufen, visioniert und frisch gewertet, sogar in Abständen mehrmals. Einen unerwünschten Eintrag zu löschen, kann Tage beanspruchen, sogar Jahre. Wenn dauerhaft eingestrichelt, wird er sich wieder und wieder zurückmelden. Geboren 1859, hatte Henri Bergson noch die Anfänge des Kinos mitverfolgt, sodass er erst dann auf seine entwaffnende Analogie verfallen konnte, als es schien, die Techniken der Aufzeichnung und Wiedergabe von bewegten Bildern und ihren Tönen seien im Wesentlichen erworben: ungeachtet einer wachsenden Zahl von erweiternden Methoden und Verfahren.

Aus heutiger Sicht freilich weist die Hypothese einer Verwandtschaft zwischen den Erdbewohnern und gewissen ihrer mechanischen Erfindungen, nebst einem poetischen Charme und philosophischen Eigenwert, auch verschiedene lose Enden auf. Nacheinander kommen nämlich aufseiten der Technik verbesserte Methoden in Gebrauch, samt den zugehörigen Maschinen: solche, die über das einfache Abfilmen und Abspielen hinausreichen.

Mit zu beachten ist dann, dass Bild und Ton zuhanden der Linse und des Mikrofons geregelt und arrangiert sein wollen, zumal mittels der überlegten Wahl von Licht, Raum, Distanz, Dauer und Ausschnitt. Mehr noch, das audiovisuell Beigebrachte kann hinterher einer Nach-

bearbeitung unterzogen werden und zuletzt einer Spedition ausgeliefert, weltweit und bis hinaus ins All, sogar *live*. Mit einem Wort, was Henri Bergson ungenügend in Auge, Ohr und Befund behalten konnte oder mochte, war alles, was mit Vorfeld, Nachgang, Verbleib und Weitergabe einer Aufnahme zu tun hat: mit der Inszenierung und der Montage, mit dem Kopieren, Verbreiten und Archivieren des Gefilmten. So ist jene sicher menschenfreundliche Vorstellung von der siebten Kunst provisorisch geblieben, ja eine Spur simpel und verspielt.

MIT GESPITZTEM OHR

Was mit dem Wort «Medium» auch gemeint sei, diesem «Dingsda mittendrin dazwischen», das ebenso verbindet wie trennt: Film bündelt Technik, Kunst, Industrie und Gewerbe zu einer labilen Viereinigkeit. Es sind Verzweigungen, die kein Verständnis erleichtern, wie immer philosophisch oder ökonomisch es sich geben will. Hinter jeder Äusserung zum Thema kommt wenig anderes zum Vorschein als eine eingegrenzte, sogar parteiische Sichtweise. Philosophen ihrerseits sind weniger darauf bedacht, die Veränderungen in einem beliebigen Bereich zu verfolgen, um sich vorwiegend auf alles zu konzentrieren, was wesentlich gleich und übersichtlich bleibt.

Denn ehrlich, ist dein und mein innerer Kinematograf, auch wenn solide ausgestattet, tatsächlich imstande, die geforderten Leistungen zu erbringen, oder bleibt er den einander jagenden Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts immer drastischer unterlegen? Es müsste ja dann angehen, einer selbst erlebten und memorierten Begebenheit nachträglich einen völlig fremden Text oder Kommentar zu unterschieben oder mindestens zusammengeraffte Bilder über einen authentischen Wortlaut zu montieren. Von nichts ausgehend, gälte es, reale Aufnahmen zu animieren oder Gezeichnetes und Getricktes im eigenen Kopf zu entwerfen.

Sogar die eine oder andere passende Hintergrundmusik wäre auszusuchen und beizumischen, besser noch, im innern Ohr selbst zu ersinnen und stumm zu summen. Abläufe sollten sich straffen und dehnen lassen, zu schweigen von der Reihung mehrerer Szenen zu einer verdichtenden Sequenz. Obendrein blieben die Möglichkeiten einer Kopierung und eines Versandes zu erschliessen. Drahtlos hätte die Übermittlung von den eingefleischten Geräten aus bis über die Kontinente zu tragen, auch in Echtzeit.

Vollends belanglos bis überfordert wäre die interne Apparatur dann, wenn sie nebst der Stereophonie auch das 3D reproduzieren müsste,

mit dem ihr externes Gegenstück schon mehr als einmal sich selbst vorausgeeilt ist. In Auge, Geist und Gehirn ist das Sehen in drei Dimensionen ja ohnehin eingepflanzt, und die räumliche Wahrnehmung durch das Gehör dazu, sodass die naturwüchsigen Vorrichtungen, in dem einen Punkt, den künstlichen noch eine Weile lang überlegen bleiben dürften.

Die nur scheinbar simple Übung des Ohrensitzens zum Beispiel, das eine Örtlichkeit auch akustisch mustert, wird noch immer mittels Bild, Geräuschen und erlauschter Rede unbeholfen wiedergegeben, manchmal mit einem plumpen Bildschnitt auf eine Muschel oder mit einem holprig geschwenkten Mikrofon. Dass der Ton ebenso heftig bewegt sein kann wie das Bild, findet sich oftmals ignoriert und dürftig genutzt. Ihn zum Handlanger, Barpianisten, Senfzubeber, Fensterklopfer oder Sprengmeister zu degradieren, ist leider noch immer die häufigste Übung. Musik oder Kommentar einem stummen Klassiker *live* beizugeben hat sich kaum bewährt, weil die Bereiche für Bild und Ton allzu irritierend auseinanderklaffen.

~~~~~ DAS GNÄDIGE VERGESSEN

Zusätzliche Ungemach hat die Digitalisierung eingeschleppt, zunächst beim Beschallen der Säle, dann aber, stärker noch, durch die Verwendung der Farben, ähnlich wie seinerzeit schon beim Übergang zum allzu bunten, dürftig abgestuften Technicolor. Doch seit ein paar Jahren scheinen sich beide Provisorien mildernd einzupendeln, nachdem die entstandenen Probleme, vorübergehend, eine Sehnsucht nach dem Schwarzweiss und seinen neckischen Schattenspielen geweckt haben, begleitet von einem Verlangen nach der waagrecht heranrutschenden Monophonie, die kein suchendes Hinterherhören erforderte.

Ein Duftkino entwickeln zu wollen, war gewiss eine vornehme Idee; bis jetzt sind die Versuche vergeblich geblieben, und sie wurden nach einer Weile zu den verpassten Erfindungen gelegt. Was in der Luft liegt, birgt die arge Schwierigkeit in sich, transparent und verschwiegen zu sein, aber sehr wohl wahrnehmbar und öfter aufdringlich. Statt nach Meerwinden und Bratwurstständen haben die Lichtspieltheater traditionell nach den parfümierten Zuschauern und ihren feuchten Jacken zu riechen: so vertraut wie die *humanité puante*.

Und so wendet sich das *intérieur* eben doch wieder zurück in ein *extérieur*; und bereits galoppiert der Film abermals von der Stelle, weil so ungreifbar abgänglich wie die Philosophie. Jean-Paul Sartre, auch er ein früh Herbeigelaufener, nannte das Kino eine Organisation von Zuständen: eine Fuge, ein unaufhaltsames Fliesen, ausser Reichweite wie unser eigenes Ich. Mit dem Film eröffnete sich eine Perspektive, die dem Besucher einen Raum von Licht und Schatten anbot, als einen idealen Ort der gezielten Flucht vor sich selbst und zu sich zurück.

Schliesslich bleibt zu fragen, ob sogar die Lichtspiele so etwas wie das gnädige Vergessen zugebilligt erhalten, sofern sich keine gnadenlose Zerstörung davorschleibt, die es dann ohne-

hin erzwingt. Die Neigung, ein jedes von Abertausenden von Kinostücken unterschiedslos zu konservieren, in einem monströsen Globalmuseum, ist so qualvoll geworden wie die Überlastungen des Gehirns. Quantität hat sich im Lauf der Sammeltätigkeit vor die Qualität geschoben und verunmöglicht jede Übersicht.

Jedenfalls stösst jenes naive Kino im Kopf, wie es Henri Bergson postulierte, ohne es wörtlich so zu nennen, an seine Grenzen; inzwischen bezeichnet der mehr denn je beliebte Ausdruck die überschäumende Begeisterung der Cinemamen. Weil mit nichts hinter der Stirn als funkeln dem Lichtspiel, wöhnen sich die Infizierten tagtäglich in Auge und Ohr behalten und von Kamera und Mikrofon beschattet und umzingelt. Und wenn ungefilmt, glauben sie, bleibe ihr Leben auch ungelebt.

~~~~~ DER SPIRALE NACHGEHEN

Bei *Edgar Morin* warf das Kino eine Schlüsselfrage auf. Was ist das, so erinnert er sich, was Geist genannt wird, solange es um dessen Tätigkeit geht; und was ist das, was übrig bleibt vom Geist, sowie er als Organ und Maschine betrachtet wird, weshalb er plötzlich Gehirn heisst? Und dann folgerichtig: Welche Beziehung entsteht zwischen dem Geist und dem Gehirn, immer dann, wenn der *homo* zum *demens* wird, zum Dementen oder Hirnlosen? Dabei hätte er doch der *faber* zu sein: der Schmied und damit ein *sapiens*, also wissend oder realistisch.

Gerade dann nämlich, als dement oder hirnlos Gewordener, gebiert der Sterbliche seine Phantasien: Mythen und Ideologie, auch Magie, wie *Woody Allen* sie in *MAGIC IN THE MOONLIGHT* zelebriert und entzaubert. Bei *Edgar Morin* ist der *Homo faber* übrigens als der gleiche zu verstehen, der er für *Max Frisch* war, und damit auch als die Figur, die bei *Richard Dindo* wiederkehrt. Gemeint ist der sachliche Verstandesmensch, von dem alles abprallt, was sich der kritischen Beweisbarkeit entzieht. Über die eigene Skepsis hinaus wächst hingegen, wer auch das schlecht Messbare, etwa die Poesie oder die Leidenschaft, an seine Person heranlässt. Gerade so nimmt es sich das Kino heraus, indem es immerzu behaupten darf, aber niemals etwas nachzuweisen braucht, egal wie hart es seine Kritiker fordert.

Als ein Philosoph, der sich Anthropologe nennt, spürt *Edgar Morin* in «Le cinéma ou l'homme imaginaire» einem zweifachen Mysterium nach: dem der imaginären, also bildlichen Realität des Films, aber auch dem der imaginären, sprich bildlichen Realität der Erdbewohner; sind sie doch imstande, sich Unsichtbares und Unerhörtes plastisch vors innere Auge und Ohr zu halten und es sich fast unbegrenzt auszudenken und einzuprägen. Die Fähigkeit der Maschinen, Bilder und Töne zu erzeugen, zu verbreiten und zu bewahren, präzisiert *Edgar Morin*, erklärt sich sinnfällig durch die analoge Kompetenz der Lebewesen: entlang einer endlosen Spiralebewegung.

«Das habe ich getan, indem ich der Spirale nachgegangen bin», versichert er wörtlich. «Dann vermag der menschliche Geist das Kino

zu inspirieren, das seinerseits den menschlichen Geist erhellt.» Nach der einen Seite wie nach der andern haben die Mysterien zwar etwas gemeinsam, und sie sind beide produktiv, heisst das, aber sie können keinesfalls identisch werden. Selbst der vollkommene Roboter bleibt Science-Fiction: ein humanoides Konstrukt sei's der Phantasie, sei's der automatisierten Technik, meistens von beidem zugleich: wissend und doch ahnungslos.

~~~~~ ERNEUERENDE ENTWÜRFE

Auf solche Weise verstanden, bekommt es der Film seltener mit der flüchtigen Weisheit direkt zu tun, als dass er selber vage philosophischen Charakter annimmt oder einen Anschein davon vorgaukelt. Dabei kommt ihm eine erprobte und immer vielfältiger gewordene Wandlungsfähigkeit zustatten; sie erlaubt es den Bildern und Tönen, bald den wirklichen Zustand der Welt wiederzugeben wie ihn umzugestalten, aufzumischen und sogar infrage zu stellen, je nach Lust und Laune und ihn so von null auf neu zu umreissen.

Der Filmemacher und Schriftsteller *Jean Epstein* deutet die ersten Jahrzehnte des Films als eine anspruchsvolle, ja verstörende Phase des Übergangs. Das Publikum war genötigt, versichert er, von Grund auf die gewohnte Art und Weise zu ändern, wie es Erscheinungen empfand, sie sich vorstellte und deutete. Jedermanns Idee von der Realität musste sich trennen «vom versteinerten Zauber einer vollkommenen Ordnung, vom Traum eines präzisen Masses der Dinge und von der Illusion, es habe ein jedes von ihnen absolut verständlich zu sein». Allgegenwart, Gleichzeitigkeit und fließende Formen rückten dem Kinogänger vor Augen. Und über allem der Begriff von einer Zeit, die keiner festen Dauer, Einförmigkeit und Konsequenz mehr unterworfen ist, sondern nach Belieben beschleunigt und drosselt: überspringt, wiederholt, umkehrt, komprimiert und dehnt.

Ein Hin und Her zwischen der vertrauten Welt und wechselnden unbekanntem wird zur Selbstverständlichkeit. Es kommt vor, dass es den Herstellern niemals exotisch und utopisch genug zu und her geht. Erwünscht ist, vom Hier und Heute möglichst weit weg zu kommen. Wenn die siebte Kunst nach dem Philosophischen schielt, dann reserviert sie sich ein Recht auf erneuernde Entwürfe, selbst solche im luftleeren Raum, die als untauglich ausscheiden, wie es offenbar dem Duftkino widerfahren ist. Damit verschliessen sich derlei Kinostücke jenen andern Titeln, die oft nur abwehren: keine Experimente, es gibt nichts zu erklären! Die Schlussfolgerungen sind vorausgesetzt und längst einberechnet.

Schon zu Stummfilmzeiten veröffentlicht *Rudolf Harms* eine frühe deutschsprachige «Philosophie des Films». Kunterbunt zu lesen, besticht der Band durch eine Anzahl von Sätzen wie: «Der Werdegang des Films verläuft in dem berühmten Kreislauf, der jedes Mal zum Ausgangspunkt zurückzukehren scheint, um sich doch, bereichert, jedes Mal durch die Erfahrung der vorherigen Periode, etwas zu he-

ben und so zur langsam und gleichmässig sich höherschraubenden Spirale wird.» Kreis-, Leer- und Rückläufe münden in ein Voraus- und Weiteren. Das Kino sei tot, so wurde und wird wiederholt, und es wird noch oft wiederholt werden. Zwecklos, aber ermutigend. Denn die dankbarsten Kontrahenten der Philosophen, Cineasten und Cinephilen sind die Propheten des immerwährenden Untergangs.

~~~~~  
ROBERT BRESSON, «PICKPOCKET»

In der gleichen frühen Periode schwärmt *Dziga Vertov*, neuerdings gehe da ein eigensinniges Ich um. Das mechanische Kinoauge rede von sich in der ersten Person und es zeige die Welt so, wie sie nur einer Maschine erscheinen könne. Heute und für immer löse sie sich los von den erstarrten Erdbewohnern, um in steter Bewegung zu bleiben: bald näher bei den Objekten, bald weiter weg. Unter ihnen schlüpfe ich, das Kinoauge, durch und fliege ungebremst über sie hinweg.

Es ist verlockend, in der Vision eines selbsttätigen Egos auch eine Form von jedermanns vertrautem anderem Ich zu sehen. Denn das Kino kann das andere werden oder der oder die ändern, auch alle drei in einem. Offensichtlich kamen die Bedenken, roboterähnliche Apparaturen könnten sich selbständig machen und die Aufsicht unterlaufen, den Zeiten der Digitalisierung und ihrem etwas zögerlichen Alarm zuvor.

Von den späten Jahren des Stummfilms an bewährt sich *Sergej M. Eisenstein* als ein Praktiker seines Berufs und zugleich als einer ihrer Theoretiker. Er geht auf eine Weise vor, die ihn dazu bringt, sich auch als Freund der Weisheit zu versuchen, und zwar mit praktisch jedem seiner nachmaligen Titel, von *ALEXANDER NEWSKI* bis zu *IWAN DER SCHRECKLICHE*, aber ZUVOR schon in seinen Texten. Wer zugleich filmt und schreibt, hat die besseren Aussichten, Philosophie und Kino einander anzunähern. Die siebte Kunst wird ihm zur einzig konkreten ihrer Art, weil zugleich dynamisch und geeignet, die Gedanken zu entfesseln. Was das Hirn ausrichte, könne mit keinen sonstigen Verfahren auf vergleichbare Weise angespornt werden, weil sie alle statisch seien und wenig mehr anzubieten hätten als eine Reproduktion von Ideen, jedoch ohne sie wirklich weiterzuentwickeln.

Mindestens in der einen Hinsicht wird Eisenstein von den Pionieren der französischen *Nouvelle Vague* beerbt, die vorab in den fünfziger Jahren auf vergleichbare Weise reflektieren, argumentieren und operieren. Von den weniger strikten Autoren der Sechziger gefolgt, sind Robert Bresson, Alain Resnais, Jacques Rivette und *Éric Rohmer* mit ihren Arbeiten auf mehr als eine Kunst, ein Handwerk oder ein Geschäft. In dem Medium wähen sie, abseits von jedem praktischen Zweck, ein Vehikel erkannt zu haben, das helfen sollte, ein Verständnis der Wirklichkeit so sehr wie der Phantasie zu verfeinern. Letztlich müsste es imstande sein, Wahrheiten auszumachen und zu verbreiten: gerade dann, wenn sie notwendigerweise mehrdeutig und kurzlebig werden.

Der Prozess setzt bei den Auffassungen der Filmemacher ein und soll von dort aus, frei von Mahnrede oder Belehrung, die Allgemeinheit beeinflussen. In *PICKPOCKET* fasst *Robert Bresson* vieles zusammen, was sich 1959 an Gedankengut in ein einzelnes, wohlverstanden erzählendes Stück Kino stecken lässt. Erwogen wird zuvorderst die mangelnde Weitsicht und kriminelle Fehlbarkeit des Individuums, das sich aber auf die geduldig ertragene Länge wird besinnen, ändern und zwecks Selbsterhaltung auffangen können.

~~~~~  
DAS VERLORENE SCHLÜSSELCHEN

Die Einsicht, zwei Seelen in einer Brust zu haben, könnte zu den kardinalen Weisheiten zählen. Allerdings neigt das Kino dazu, das herkömmliche Motiv zu überzeichnen, indem es die Identitäten, wie im Fall von *Doctor Jekyll* und *Mister Hyde*, zu oft auch physisch spaltet, um sie anschaulich gegeneinander auszuspielen. Dabei braucht ein *two face* kaum je deswegen in zwei Teile oder gar Figuren auseinanderzubrechen, weil seine Psyche ebenso viele Visagen vorzuweisen hat. Gibt das Drehbuch eine Desintegration vor, dann aus dramaturgischen Gründen, damit sich die alte These von den wetteifernden Wesenseinheiten noch einmal in die Hirne hämmern lässt. Vorsorglich zergliedern und zersetzen sich manche Helden der Leinwand zuhanden des Betrachters. Schau uns an, wir gehen für dich zugrunde, damit dir nichts dergleichen widerfährt!

Findet die Philosophie einen Pfeiler in allerhand Paradoxen und umkehrbaren Weisheiten, dann ist der ultimative Doppel- oder Widersinn, der das Kino brandmarkt, von Gilles Deleuze angestossen worden. Vor der Kamera gegenwärtig, sei ein Schauspieler in Abwesenheit der Zuschauer. Sind sie zur Vorführung im Saal versammelt, stossen die Besucher wiederum auf die physische Absenz des Mimen. So agieren die beiden Parteien statt aufeinander zu aneinander vorbei. Denn in der Regel haben Aufnahme und Wiedergabe getrennt voneinander zu bleiben und damit der gegebene Lauf der Zeit separat von dem, der vor- oder zurückgedreht ist: ob nun echt, gerafft, gedehnt oder umgekehrt. Die Spaltung wirkt selbst dann noch, wenn sich beides, das *live* Übertragene und das Verschobene, etwa auf den Bildschirmen, mühe-los zueinandergesellen lassen.

Legen es nun die Darsteller und ihr Publikum darauf an, einander trotzdem zu finden, über die Schluchten hinweg, dann sollten die einen sich unter das andere mischen, und zwar drinnen unter der Leinwand statt im Lokal nebenan. Das Treffen hat vor sich zu gehen, solange der endlich fertiggestellte Film noch über die Bildfläche flimmert. Allerdings, statt konzentrierte Eindeutigkeit zu stiften, wird das Ereignis noch mal eigens eine Entzweiung und Entfremdung verdeutlichen, die sowieso schon vorhanden ist. Die oft forcierte Reverenz für Kinostars könnte eine Ursache gerade darin haben, dass versucht wird, die Idole in die Herzen zu schliessen und das Schlüsselchen zu verlieren, damit

die Vielbejubelten niemals mehr die Bildfläche räumen, um sich auf und davon zu machen.

~~~~~  
DAS KARIKIERENDE WUNSCHBILD

Kein Wunder also, hat sich alle Welt und der Schauspieler zuvorderst penetrant und meistens ergebnislos, um seine Leinwandpräsenz zu kümmern, die insistent beschworen und selten näher definiert wird. Genau betrachtet ist sie nämlich, unter der Maske einer abgekupfert und herbeigetricksten Anwesenheit, nichts anderes als eine Abwesenheit, sprich: Absenz von der Leinwand. «Absence is the highest form of presence», heisst es bei James Joyce, mit einem Leit- und Merksatz, der sich leicht auf den Kopf dreht, doch nur um ein und dasselbe zu meinen, mit invertierter Sichtweise. «Presence is the highest form of absence.»

Wer in Filmen jeder Art auftritt, hat einen Nachteil zu gewärtigen und ihn wenn möglich zu kompensieren: nämlich den, in der zugeeilten Rolle nie ganz nur seine Person allein zu verkörpern, sondern jedes Mal auch sprichwörtlich in die Haut eines Fremden schlüpfen zu müssen, wiewohl nur befristet. Dabei verweilt jedoch das Original, von dem der Darsteller nun mehr oder weniger abweicht, unmittelbar an seiner Flanke; bloss irritiert ihn das eigentlich eigene Ich öfter, als dass es ihn stützen möchte, selbst wenn es den Kontakt meidet.

Kein Wunder also auch, dass an dieser Stelle jenes eher karikierende Wunschbild einzuschmuggeln wäre, demzufolge das Kino seine Perfektion erst dann erreichen wird, wenn die Grössen der Leinwand von der hohen Bildfläche ins Parkett heruntersteigen. Aus dem laufenden Film heraus und noch halbwegs drin in ihren Rollen, kostümiert und geschminkt, spazieren sie mit Gruss ans Parkett, durch die Seitentür ins Freie, gefolgt von ihren Bewunderern.

Dabeibleiben und Fersengeld geben dürften dann endlich für einen Augenblick in eins fallen und damit die Unterscheidung dahin. Der Raum wäre neu vermessen und umgeteilt, so sehr wirklich wie scheinbar; mehr noch: Er liesse sich quasi in und durch sich selbst austauschen. Zudem hätte der ursprüngliche, sogar einzige Sinn einer Visualisierung in drei anstelle von zwei Dimensionen zu ihrer ursprünglichen Bestimmung gefunden; und es wäre endlich erwünscht, vom flachen Format aus ins tiefe zu wechseln und wieder zurück. Als Fernziel bliebe zu setzen, dass der 3D-Muffel, um Schwindel und Kopfweh zu meiden, mittels Knopfdruck ins 2D sollte schalten dürfen.

In so ferner Zukunft dürfte die grösstmögliche Distanz zum niedlichen *cinématographe intérieur* erreicht sein, sodass eine fundamental neue Philosophie des Films endlich zu entwerfen wäre; und es könnte dann, wer weiss, ausgerechnet jene Filmosophie zum Zug kommen, die heute noch belächelt wird. Oder wäre es gar auf Kosten des Wohlklangs und doppelt gemoppelt eine *Filmosophie*? Kommt es dazu, wird auf die nachgebesserten Weisheiten kaum lange zu warten sein. Denn die gerunzelten Stirnen sind immer mit dabei und haben mitunter die besten Einfälle.

# Gesammelte Stille

In einem Interview sagte Claire Denis, was ihr an Filmen am meisten gefalle, seien «die stillen Momente zwischen den Leuten». Ich weiss nicht warum, doch ist mir diese Antwort nicht aus dem Kopf gegangen. Ich denke seither oft daran, auch wenn ich nicht im Kino sitze.

Die stillen Momente zwischen den Leuten. Das ist, wenn Tonfilme kurz zu Stummfilmen werden, wenn man sich als Zuschauer wie ein Primatenforscher fühlt, wenn ein Drehbuchschreiber darüber nachgedacht hat, worauf er verzichten kann. Vielleicht haben diese Augenblicke solchen Zauber, weil das Kino selten so rein ist. Vielleicht hat es damit zu tun, dass sie etwas offenlassen, die Zuschauer nicht überschüttet werden, sondern die Lücken selber schliessen. Vielleicht ist es die Tatsache, dass Worte nur ein Mittel sind, um etwas zu sagen, Falten, Gesten, Augenbrauen aber manchmal mehr ausdrücken. Es gibt nur ein Problem. Über Stille zu reden, ist seltsam. Als Leser wäre mir ein Text unter diesem Titel lieber, wenn er nur aus Weissraum bestünde.

Es gibt einen Regisseur, der sich ausschliesslich mit stillen Momenten beschäftigt, doch Denis hat vermutlich noch nie von ihm gehört. Volker Gerling hat Film in Potsdam studiert und arbeitet seit zwölf Jahren an einem Projekt, dessen einziges Geräusch das Rascheln von Papier ist. Mit der Fotokamera zieht er jedes Jahr einen Monat durch Deutschland und lernt durch Zufall Leute kennen, einen dicken Jungen beim Baden im Kanal, einen alten Herrn beim Rauchen im Vorgarten, eine junge Frau beim Tanzen im Regen, und wenn sie eine Geschichte zu erzählen haben, fragt Gerling sie, ob er sie ablichten dürfe. Die Leute wissen selten, dass die Kamera nicht nur einmal klicken, sondern dass Gerling den Film ganz verbrauchen wird. So zerfallen ihre Posen und werden zu neuen, und die Verwandlung in diesen stillen Momenten ist das, was wir an Filmen so mögen. Wir sind Zeugen, wie jemand zu einem anderen wird. Der Grund, warum ich Gerling erwähne, hat mit seiner theoretischen Arbeit zu tun. Er fügt seine Bilder nicht nur zu zauberhaften Daumenkinos, er schreibt auch Abhandlungen darüber, nennt seine Gedanken «Im Mantel der Eigenzeit» und erklärt sich den Sog seiner Flipbooks mit der Relativitätstheorie. Da ist einerseits die Möglichkeit, schnell oder langsam zu blättern, die Zeit zu stauchen oder zu dehnen. Da sind andererseits die Leerstellen: Es dauert zwölf Sekunden, bis Gerling einen Film verbraucht hat. Wenn man mit einer Belichtungszeit von einer Zehntelsekunde rechnet, ist nur ein Drittel dieser Zeit in den Bildern enthalten. Daumenkinos sind, was schon lang zur Floskel erstarrt ist: Kino im Kopf. Das Meiste sehen wir gar nicht.

Die stillen Momente zwischen den Leuten. Der Detektiv Scottie Ferguson beschattet eine Frau in San Francisco, ein Vorgang ohne Worte. Weil wenig so suggestiv ist wie Stille, weil wenig so zur Projektion einlädt wie Distanz, steigert sich Scottie in

einen Wahn hinein. Hitchcock lernte das Handwerk, lange bevor er *VERTIGO* drehte und der Ton nicht dazugehörte, und in seinen besten Momenten war alles wieder so stumm wie früher. Der Gauner Randle Patrick McMurphy plant seine Flucht aus dem Irrenhaus, doch bevor er abhaut, will er feiern. Bald ist er betrunken. Eine Nahaufnahme zeigt Jack Nicholsons Gesicht, nimmt fast kein Ende, verzichtet auf jeden Pieps und wirkt so, als könnte man dabei zusehen, wie McMurphy an all die verlorenen Seelen denkt. Dann erwacht er, wo er eingeschlafen ist: in der geschlossenen Anstalt, das Fenster weit offen. *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* ist nicht nur wegen seiner fein ge-

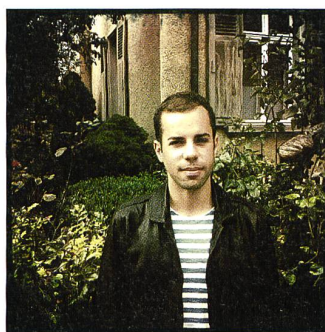
zeichneten Charaktere so grossartig. Sondern vielleicht auch, weil man darin einem Menschen dabei zusehen kann, wie er auf solch überzeugende Weise wegdämmert, dass man fast selbst aus dem Sessel gleitet. Sun-hwa, ein südkoreanischer Pizzakurier ohne Nachnamen, bricht in Häuser ein, doch statt zu klauen, nimmt er den Boden auf oder flickt Kleider, bis er auf einmal in eine Wohnung einbricht, die lediglich leer wirkt. *BIN-JIP* ist ein erstaunlicher Liebesfilm, an dessen Ende die Liebenden kein Wort gesagt haben, eine

Liebe auf den ersten Blick, die nur aus Blicken besteht. Eine dicke, alte Frau – im Abspann heisst sie *madre* – rennt mit sorgenvollem Ausdruck einem Bus hinterher. Der Chauffeur sieht sie und wartet auf sie, es ist eine belanglose Szene. Aber man sieht selten dicke, alte Frauen so schön einem Bus nachlaufen wie María Galiana in *SOLAS*, einem spanischen Film über Einsamkeit.

Was ich sagen will, ist schlicht. Vor Weihnachten sass ich im Tram und sah auf einmal eine dicke, alte Frau um die Ecke biegen. Sie schien den Eindruck zu haben, dieses Tram unbedingt noch erwischen zu müssen. Deshalb beschleunigte sie, fuchtelte mit den Armen. Der Anblick hatte etwas von einer Naturgewalt, ich war baff. So müssen sich Tierfotografen fühlen, die im Gestrüpp tagelang auf den Tanz eines Paradiesvogels gewartet haben. Sie schaffte es noch, doch ihr blieb lange der Schnauf weg. Vor die Wahl gestellt, ob sie das Tram verpassen oder einen Herzschlag haben wollte, schien sie sich für das Zweite entschieden zu haben. Doch auf einmal lächelte sie mir zu, und ich konnte beruhigt beim Bellevue aussteigen, während sie Richtung Universitätsspital weiterfuhr. Ich mag stille Momente. Ich mag es, mich manchmal wie eine Stummfilmfigur zu fühlen. Das Kino, im besten Fall eine Kette besonderer Augenblicke, ist eine Sehschule. Vielleicht wäre mir die geballte Poesie gehetzter dicker Frauen sonst entgangen. Auch wenn ich das Meiste übersehe, sehe ich nun wenigstens das.

Florian Leu

NZZ-Folio-Redaktor



NORD-OUEST PRÄSENTIERT

QUINZAINE DES RÉALISATEURS  
FESTIVAL DE CANNES 2014  
PRIX SACD - ART CINEMA AWARD  
LABEL EUROPA CINEMAS - PRIX DE LA CRITIQUE

FRANZÖSISCHER FILMPREIS  
CÉSAR 2015  
BESTER ERSTLINGSFILM - BESTE HAUPTDARSTELLERIN  
BESTER NACHWUCHSDARSTELLER

PRIX LOUIS-DELLUC  
du premier film

«Ein Film, in den man  
sich sofort verliebt!»  
20 Minutes



AB 16. APRIL IM KINO  
RIFFRAFF BOURBAKI

# LES COMBATTANTS

EIN FILM VON THOMAS CAILLEY - MIT ADÈLE HAENEL UND KEVIN AZAÏS

ANTOINE LAURENT, BRIGITTE ROLAN, WILLIAM LEBGHIL, THIBAUT BERDUCAT, NICOLAS WANCZYCKI, FREDERIC PELLEGEAY, STEVE TIENTCHEU, FRANÇ BRUNEAU  
PRODUIT PAR PIERRE CUYARD. SCÉNARIO ET MONTAGE THOMAS CAILLEY. RÉALISÉ PAR CLAUDE LE PAGES. MONTAGE LILIAN CORBEILLE. PRODUCTEURS ASSOCIÉS CHRISTOPHE BOSSIGNON ET PHILIP POCOFFARO. AVEC LA PARTICIPATION DE ÈVE FRANÇOIS MACHUEL. MUSIQUE ORIGINAL FÉLIX ELAÏS. BENOÏT RAILAT ET PHILIPPE DESHAÏES POUR HIT N'DUN. CÂBLAGE STÉPHANE BATUT SOÛ JEAN LÉONARDY. GUIL LAURENÇOU CHATEAU. ANTOINE BAUDOUIN, NIELS BARLETTA, BÉATRICE PAUL CHAPPELLE. DIRECTION DE PRODUCTION PHILIPPE VERHAEGHE. DIRECTION DE PRODUCTION CLARA VINCIENNE. ASSISTANT RÉALISATEUR PIER-ERICK VALTIER. COSTUMES ARIANNE DAURAT. MAQUILLAGE MARINE BEAUDOIN. RÉGIE GÉNÉRALE LUC MARTINAC. EFFETS VISUELS JACQUES CARSON. CO-PRODUCTION NORD-OUEST FILMS. AVEC LA PARTICIPATION DE CANAL+ - CINE - FRANCE 3. LES ÉMISSIONS HAUT ET COURT. DISTRIBUTION: ADELLE SOUTER DU CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE DE LA RÉGION AQUITAINE ET DU DÉPARTEMENT DES PYRÉNÉES-ATLANTIQUES. EN ASSOCIATION AVEC COFINOVA 25, PALATINE ÉTOILE 11, COFINOVA 19, LE CO-PRODUCTION AVEC APPALOOSA DISTRIBUTION. EN DISTRIBUTION HAUT ET COURT. DISTRIBUTION © 2014 NORD-OUEST FILMS - APPALOOSA DISTRIBUTION.

Crédit Photo : Ivan Mathis © Nord-Ouest Films. Affiche Soezig, Petit



CANAL+

CINE +

4



REGIE  
**ANDREAS DRESEN**

# ALS WIR TRÄU MTEN

**JOEL BASMAN  
MERLIN ROSE  
JULIUS NITSCHKOFF  
MARCEL HEUPERMAN  
FREDERIC HASELON  
RUBY O. FEE**

 **65<sup>te</sup>** Internationale  
Filmfestspiele  
Berlin  
Wettbewerb

NACH DEM ROMAN VON  
**CLEMENS MEYER**

DREHBUCH  
**WOLFGANG KOHLHAASE**

«Dieser Film ist ein einziger Sog - nachdenklich und explosiv!»  
Schweizer Fernsehen SRF

**AB 2. APRIL IM KINO**

FLACHPACK / PRÄSENTATION: KOMMEL FILM PRODUKTION / KOPRODUKTION MIT SIRENAS FILM PRODUKTION / CINEMA DE FACTO  
UND QUADRON BERLIN-BRANDENBURG - BAYENSCHER RAUMFILM / MITTELDEUTSCHER RAUMFILM / UNICAPTE FRANCE CINEMA  
7 ALS WIR TRÄUMTEN / MIT MERLINS ROSE - JULIUS NITSCHKOFF - JOEL BASMAN - MARCEL HEUPERMAN - FREDERIC HASELON UND RUBY O. FEE  
KAMERA MICHAEL HAMMON VON SCHNITT DORF / MUSIK VON STEPHEN SASSANE HOFF / KOSTÜM SIBILLE BREITLING  
MASCHE GERT KOSSE / TUIS SPEKTRALM / TON PETER SCHMIDT / MASCHINE PAUL KRÄUSE / MISCHBEREITUNG ERS QUANTO  
REGIEFON GÖRKY ZIESELE / CARINELLA ACKERS / WOLFGANG VORIG / DARFMAN MELKE  
ANDREASSCHNEIDER / OLIVER PERE / NEUMÜLLER PRODUKTIONSKONZENTRUM PETER HARTWING  
KOPRODUZENT ANDREAS DRESEN / ANDREAS LESINSKI / TOM DEEGOLD / PRODUZENT PETER HORNHILF  
DIREKTION WOLFGANG KOHLHAASE / WOLFGANG VORIG / WOLFGANG VORIG / WOLFGANG VORIG / WOLFGANG VORIG  
REGIE ANDREAS DRESEN